

sie tun es. Bredekamp ermuntert uns, wissen zu wollen, was wir als Kunsthistoriker tun – und wozu.

Beat Wyss

JÖRG MARTIN MERZ: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*. Tübingen, Wasmuth 1991. 416 Seiten; 10 Farbtafeln, 451 Schwarz-Weiß-Abbildungen. DM 228,-

Nach einer mit wahrhaft immensem Fleiß betriebenen Grundlagenforschung in einem mittlerweile weithin erschlossenen Terrain eröffnet uns Jörg Martin Merz an dieser Stelle neue Ausblicke auf den ersten Abschnitt von Cortonas malerischem Werk, das besonders nach dem letzten Kriege mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen ist.

Was Walter Vitzthum in diesem Zusammenhang versagt blieb, wird nunmehr von Merz erfolgreich vorangetrieben und bei dieser Gelegenheit gleich auch jene schon von Antony Blunt (vgl. *Burlington Magazine* 125, 1983, S. 230/31) zu Recht beanstandeten Nachlässigkeiten in Giuliano Brigantis Cortonamonographie (2. Aufl. 1982) aufgearbeitet. Vor allem aus dem Verzicht Brigantis, auf dem Felde der Handzeichnungen mit Vitzthum ernsthaft in Wettstreit zu treten (vgl. *Master Drawings* 1/2, 1963, S. 49/61), zieht Merz nicht zuletzt mit Hilfe der Ergebnisse des Letzteren sichtlichen Gewinn. Insbesondere gelingt ihm die überzeugende und weit ins Einzelne gehende Sichtung und Beurteilung des gegenwärtig zugänglichen Materials an Zeichnungen in einer bislang nicht erreichten Vollständigkeit. Allerdings wird bei dieser Gelegenheit auch dem allzeit reichlich fließenden Angebot von Seiten des Kunsthandels recht großzügig Zugang gewährt.

Hervorzuheben ist dabei vor allem der von Merz erbrachte Nachweis für die außerordentliche Bedeutung zeichnerischer Vorstudien, mit deren Hilfe Cortona seine verschiedenen Dekorationsprojekte erarbeitete. Jedenfalls gilt das für den zeitlich begrenzten Abschnitt der künstlerischen Entwicklung Cortonas von dessen frühen Anfängen bis hin zur 1630 vollendeten Deckenmalerei im Salone des Palazzo Barberini.

Nicht weniger gründlich behandelt Merz — auch hier seine inzwischen erlangte Kennerschaft eindrucksvoll unter Beweis stellend — die in den angegebenen Zeitraum fallenden Arbeiten Cortonas als Maler und Freskant. Allerdings standen ihm dafür bereits jene Erfahrungen zu Gebote, die er anlässlich seiner schon 1980 vorgelegten Magisterarbeit über den Bilderzyklus mit Szenen aus dem Leben und Martyrium der frühchristlichen Patronin von S. Bibiana in Rom sammeln konnte. Nunmehr ausgehend von den zu Cortonas Erstlingswerken zählenden Freskoarbeiten in der Villa Arrigoni-Muti, noch gekennzeichnet durch eine erstaunlich unbeholfene Vortragsweise, vermittelt uns der Autor anhand jener späterhin entstandenen Malereien in der Galerie des Palazzo Mattei, in S. Bibiana, der Villa Sacchetti und schließlich im Salone des Palazzo Barberini eine höchst anschauliche Vorstellung von der wachsenden Sicherheit des Künstlers im Umgang mit seinen technischen Mitteln. Damit aber kündigt sich in der Tat jene unbestrittene

Vorrangstellung an, welche Cortona im Bereich der hochbarocken Dekorationskunst Roms schließlich behauptete und deren Vorbildlichkeit auch im Nachhinein noch für lange Zeit fortwirkte.

Übrigens hatte sich Cortona im Falle sämtlicher der oben genannten Aufträge auf die Beteiligung von Mitarbeitern einzustellen, ein Umstand, der ihm schon frühzeitig Erfahrungen für die effektive Organisation eines Werkstattbetriebes vermittelte, wie sie ihm dann auch bei der künftigen Bewältigung seiner zunehmend umfangreichen Dekorationsaufgaben in Florenz und Rom von Nutzen waren. – Dieser von Merz zu Recht hervorgehobenen Verfahrensweise gesellt sich eine Eigenart von kaum geringerer Bedeutung für das künstlerische Vorgehen Cortonas: Gemeint ist jenes schon in der Frühzeit einsetzende Studium von vorzugsweise dekorativ entwickelten Denkmälern der römischen Antike, insbesondere der Reliefs an der Trajanssäule. Aber auch seine Beteiligung an den anatomischen Illustrationen für ein erst 1741 veröffentlichtes Album mit den sogenannten „Berrettinischen Tafeln“ oder die Mitarbeit an der systematischen Antikensammlung des Cassiano del Pozzo zielen in die gleiche Richtung. Ihren Niederschlag fanden derartige Bemühungen um einen antikisch regulierten Figurenstil in Gestalt zunehmend schematisierter Szenenabläufe, basierend auf seriell strukturierten Gruppierungen, denen vielfach Motive aus Polidoros römischen Fassadenmalereien zum Vorbild dienten.

Derart geradezu beliebig wiederholbare Vorbilder nachzuweisen, bedient sich Merz im Falle Polidoros zumeist manieristisch gestraffter Wiedergaben von Reproduktionstechern des 16. Jahrhunderts, statt sich der gegenüber den verglichenen Arbeiten Cortonas mit nur geringfügiger Verspätung entstandenen Blätter von Giovanni Battista Galestruzzi oder des Pietro Santi Bartoli zu bedienen. Letztere stehen nämlich jenen seither weitgehend zerstörten Fassadenmalereien Polidoros, vor allem aber der davon abgeleiteten Vortragsweise Cortonas ungleich näher. Außerdem dürfte sich dieser in den meisten Fällen der ihm noch unmittelbar vor Augen stehenden Originale direkt bedient haben.

Deren ebenfalls vor allem vom Erzählstil antiker Reliefs abgeleitete Formvorstellungen scheinen Cortona insbesondere hinsichtlich ihrer dekorativen Verwendbarkeit überzeugt zu haben. Das belegen in erster Linie seine forthin gänzlich mühelos und schwungvoll entworfenen Figurengruppen, denen stets auch ein Anflug von jener üppigen Sinnlichkeit eigen ist, wie wir sie von der gleichzeitigen Malerei in Florenz her kennen. Schließlich zur gängigen Manier geworden, erweist dieselbe ihre probate Eignung für die Ausbildung eines besonders in Rom verbreiteten, hochbarocken Vortragsstils, dessen Erfolg nicht zuletzt auf seiner leicht zu vermittelnden Anwendbarkeit beruht. Der vorherrschend einheitliche Charakter von Cortonas malerischem Gesamtwerk erklärt sich daraus ebenso wie die relativ untergeordnete Bedeutung stilkritischer Analysen für dessen präzise Chronologie. Um so dringlicher erscheint das daraufhin unvermindert bestehende Erfordernis nach einer überzeugenden Würdigung der schöpferischen Eigenart Cortonas.

Jedenfalls waren es nicht die exemplarischen Beispiele klassischer Skulptur, welche sein Bemühen um einen persönlichen künstlerischen Stil bestimmten und das ganz im Gegensatz zu Annibale Carracci, dessen Auseinandersetzungen auf diesem Felde erst kürzlich wieder so eindrucksvoll veranschaulicht werden konnten (vgl. *Master Drawings* 30/1992, S. 287 f.).

Bereits damit wird jener Rangunterschied deutlich, der Cortona von Annibale entschieden trennt und den zu überbrücken sich Merz vergeblich müht. – Statt hier auf die Aussichtslosigkeit eines solchen Versuches im einzelnen näher einzugehen, mag es genügen, an die bis heute gültige Einschätzung der künstlerischen Leistung Cortonas in der bereits 1925 erschienenen *Malerei des Barock in Rom* von Hermann Voss zu erinnern, wo es im Anschluß an die durchaus gebührende Würdigung des Künstlers als Architekt, Dekorator und Maler wörtlich heißt (S. 534): „Man kann dann ruhig eingestehen, daß er in der Psychologie und der Kunst dramatischen Erzählens nicht über viel mehr als eine gewisse Lebendigkeit und Frische des Temperaments verfügt, daß seine Fähigkeit, den Ausdruck zu nuancieren, die Charaktere abzustufen, den dargestellten Vorgang zu vergeistigen, einen mittleren Durchschnitt nicht übersteigt. An Ernst und Würde der Gesinnung lassen ihn Carracci und Domenichino, an Einheitlichkeit und Energie der malerischen Darstellung Lanfranco und Sacchi, an Intensität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks Caravaggio, Borgianni und Gentileschi hinter sich“. –

Keineswegs in Frage gestellt ist durch ein solches Urteil indessen die bereits angedeutete Autorität Cortonas als einer für die Kunsttätigkeit des römischen Hochbarock maßgeblichen Leitfigur, deren durchgreifender Einfluß – schließlich als „cortonismo“ etikettiert – weit über sein Jahrhundert hinausreicht, getragen von Scharen mehr oder weniger begabter Schüler und Nachahmer, für deren unterschiedliche Bewertung uns Merz ebenfalls grundlegende Beiträge liefert. – Indessen nimmt es nicht wunder, daß ein solcher Hergang als eine eher zeitbedingte Modeströmung allmählich an Aktualität verlor und endlich zunehmender Ablehnung verfiel, die erst vor gar nicht so langer Zeit einem erneuten Interesse gewichen ist.

Natürlich blieb davon das künstlerische Ansehen Cortonas, das mit der Hochschätzung des römischen Barock stand und fiel, auch späterhin nicht gänzlich unbeeinträchtigt. Wenn nun Merz versucht, das Pendel in die Gegenrichtung ausschlagen zu lassen, so fehlt es ihm dafür nicht zuletzt auch an sprachlicher Überzeugungskraft. Überhaupt wird das Verständnis für seine jeweiligen Darlegungen durch eine vielfach schwerfällige, gelegentlich sogar mißverständliche Ausdrucksweise nicht selten erheblich beeinträchtigt. Hinzu kommt eine gelegentliche Unschärfe der von ihm verwendeten Begriffe. Einigermaßen ratlos fühlt man sich etwa, wenn angesichts der tatsächlich bemerkenswert höfischen Eleganz jener um 1630 entstandenen Altarbilder Cortonas nach Anregungen von Seiten Tizians gesucht wird und es dann heißt (S. 279): „Während Raphaels und Michelangelos Fresken immer etwas Päpstliches anhaftete, waren Tizians Gemälde die Glanzlichter eines fürstlichen Ambiente“. – Der unumgänglichen Auseinanderset-

zung mit Rubens aber weicht Merz einfach aus. So heißt es bei ihm angesichts des spätestens im Jahre 1630 von dem Kardinal Francesco Barberini an Cortona ergangenen Auftrages zur Ergänzung der Teppichserie von Rubens für Ludwig XIII. mit den Taten Konstantins (S. 273): „Auf Cortona hatten die sieben von Rubens entworfenen Tapisserien keinen Einfluß im Sinne einer Annäherung, sondern provozierten seine Abgrenzung“ – daß hier Cortona seinem überragenden Vorbild ganz einfach unterlegen war, davon ist mit keinem Wort die Rede.

Hier wie auch in anderen Fällen fehlt es sichtlich an einer distanziert abschätzenden Gelassenheit, wobei die jeweils tatsächlichen Gegebenheiten durch entsprechende Urteile zumeist nur ungenügend berücksichtigt werden. Auf diese Weise fehlt es der Betrachtung trotz aller Treue im Detail wiederholt an durchaus erreichbarer Tiefenschärfe. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß die von Merz in lückenloser Vollständigkeit berücksichtigten Arbeiten Cortonas aus dessen erster Schaffensperiode durchgehend eine nahezu monographische Behandlung erfahren. Insgesamt geschieht das hinsichtlich spezieller Einzelfragen mit einer bislang kaum erreichten Perfektion, wengleich selbst die in der Tat bewundernswürdige Dichte solcher Informationsgeflechte letzten Endes doch wieder in die vertrauten Perspektiven auf Cortonas Werk einmündet. Im übrigen wird hier auch dem Spezialisten die Freude an seiner besonderen Art von Einwänden nicht gänzlich genommen; daß es an dafür geeigneten Zuschreibungsproblemen oder Interpretationsfragen je fehlen sollte, kann man sich überhaupt nur schwer vorstellen.

Bleibt dennoch in sachlicher Hinsicht kaum etwas zu wünschen übrig, so wird die überzeugende Einschätzung des künstlerischen Ranges von Cortona weiterhin Gegenstand von gründlichen Überlegungen bleiben müssen; das letzte Wort ist hier gewiß noch nicht gesprochen. Gleichwohl bleibt sehr zu hoffen, daß dieses Buch eine seiner enormen Gründlichkeit entsprechende Berücksichtigung stets finden wird.

Rolf Kultzen

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Markus Ewel: *Das Darstellungsproblem „Figur und Landschaft“ in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 71, Hildesheim, Olms 1993. 275 S., 35 sw-Abb., DM 54.-.
- Jóhann Eyfells. Beiträge von Donald Kuspit und Bera Nordal. Ausst.-Kat. Isländische Nationalgalerie Reykjavík 1992. 81 S., zahlreiche meist sw Abb.
- Ulrike Götz: *Kunst in Freising unter Fürstbischof Johann Franz Eckher 1696-1727, Ausdrucksformen geistlicher Herrschaft*. 33. Sammelblatt des Historischen Vereins Freising. München, Schnell & Steiner 1992. 323 S., 108 sw-Abb.
- Bärbel Hedinger: *Die Elbe malerisch gesehen*. Hamburg, Christians Verlag 1992. 64 S., 46 sw- und Farb-Abb.
- Sabine Hesse: *Die Fassade des Oratoriums San Bernardino in Perugia. Ein Beitrag zum Werk des Agostino di Duccio*. Göppinger Akademische Beiträge, Nr. 122. Göppingen, Kümmerle 1992. 226 S., 181 Abb., DM 78.-.