

wurden hier jeweils in gleichem Maßstab zusammengestellt, wodurch die einzelnen Phänomene sichtbar und vergleichbar gemacht werden konnten. Für die archäologische Stadteforschung bedeutet jedenfalls nicht nur die Verknüpfung der Einzelergebnisse, sondern auch ihre Darstellung noch eine große Aufgabe.

Dietrich Boschung

Rezensionen

CORTONA, POLIDORO, GALESTRUZZI UND RUBENS

(mit vier Abbildungen)

Die Rezension meines Buches *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom* (Tübingen 1991) von Rolf Kultzen (*Kunstchronik* 47, 1994, S. 168–71) gibt Anlaß, zu drei Punkten Stellung zu nehmen:

1. Die Angabe, bei meiner Untersuchung der Zeichnungen werde „...dem allzeit reichlich fließenden Angebot von Seiten des Kunsthandels recht großzügig Zugang gewährt“ (Kultzen, S. 168), weckt den Wunsch nach Präzisierung, bei welchen Blättern aus dem Kunsthandel ich denn weniger genau hingeschaut habe als bei jeder anderen Zeichnung in einem Museum.

2. Um zu verdeutlichen, wie in Cortonas Werken Frieskompositionen von Polidoro da Caravaggio adaptiert sind, habe ich zehn Abbildungen meist von Reproduktionsstichen derselben ausgewählt, die Cortona damals wahrscheinlich kannte. Kultzen (S. 169) wendet dagegen ein, ich hätte mich stattdessen „...der gegenüber den vergleichbaren Arbeiten Cortonas mit nur geringfügiger Verspätung entstandenen Blätter von Giovanni Battista Galestruzzi oder des Pietro Santi Bartoli ... bedienen...“ sollen, weil diese „...den seither weitgehend zerstörten Fassadenmalereien Polidoros, vor allem aber der davon abgeleiteten Vortragsweise Cortonas ungleich näher...“ stünden. Diesem Hinweis eines ausgewiesenen Polidoro-Forschers nachgehend habe ich überprüft, welche Abbildungen zu ersetzen gewesen wären. Hier ist das Ergebnis: Drei dieser Kompositionen sind – soweit ich sehe – nur in den von mir abgebildeten Stichen überliefert (Abb. 96, 105, 329), eine weitere Darstellung nur in der von mir reproduzierten Zeichnung (Abb. 137). Für die übrigen sechs Abbildungen (95, 101, 114, 326, 337 und 338) scheint es überhaupt keine Vorlagen von Bartoli zu geben, jedenfalls werden in der Literatur lediglich dessen acht Stiche nach Polidoros Fassadenfresken am Palazzo Gaddi genannt. Nur für zwei meiner Abbildungen nach Friesen am Palazzo Milesi (Abb. 101 und 326) sind mir Stiche von Galestruzzi bekannt, die vermutlich ebenso wie seine anderen, zum Teil datierten Stiche nach Polidoro (*Illustrated Bartsch*, Bd. 46, S. 78ff.) zwischen 1656

und 1660 entstanden sind, d. h. etwa drei Jahrzehnte nach den fraglichen Werken Cortonas. Sie stehen den originalen Friesen aber keineswegs näher als die von mir gewählten Stiche von Goltzius/Saenredam (1584 datiert) und von Cherubino Alberti (1628 in einer Serie publiziert, die Kardinal Francesco Barberini, dem wichtigsten Mäzen Cortonas dieser Zeit, gewidmet ist). Im Gegenteil, die breite Himmelszone über den Figuren und die Ausarbeitung der Bäume im Hintergrund des Zuges der Niobiden weichen auffällig von den meisten anderen Reproduktionen dieses Frieses ab (L. Ravelli, *Polidoro...*, Bergamo 1978, Abb. 668–764) – auch von den beiden Cortona zugeschriebenen Nachzeichnungen (Abb. 109 und 111). Wie kein anderer Stecher interpretierte Galestruzzi den Fries als Tafelbild in der Art von Cortonas „Raub der Sabinerinnen“ (*hier Abb. 4a*). Von diesem berühmten Gemälde, in dem der Künstler *...fece conoscere il profitto che haveva fatto dalle opere di Polidoro...* (Passeri/Hess, 376), leitete Galestruzzi offenbar seine Veränderung der gleichnamigen Szene am Palazzo Milesi ab (*hier Abb. 4b*), denn er stellte die Sabinerin am linken Bildrand mit erhobenem rechtem Arm in Anlehnung an Cortonas Hauptfigur in der rechten Bildhälfte dar. Auf den publizierten Nachzeichnungen (Ravelli, Abb. 777–796 und 985), unter denen ein Blatt von Rubens im Kunsthandel herausragt (*hier Abb. 3a*), kommt diese Geste nur bei einer anonymen Zeichnung im Louvre vor (*hier Abb. 3b*). Sie weist die für Galestruzzis Stiche charakteristischen Senkrechtschraffen des Hintergrundes auf und könnte somit von diesem bisher noch nicht als Zeichner faßbaren Künstler stammen. Anscheinend orientierte sich auch E. Maccari an Galestruzzi, als er am Ende des vergangenen Jahrhunderts diese Fassadengestaltung dokumentierte (A. Marabottini, *Polidoro...*, Rom 1969, Bd. 2, Taf. CXLVII).

Galestruzzis Stiche setzen Cortonas Adaptierungsweise der Frieße voraus und würden als Vergleichsabbildungen diesen entscheidenden Schritt gerade nicht veranschaulichen. Vermutlich schätzte Cortona die Werke des Florentiners, der trotz seiner Qualitäten kein hohes Ansehen errang, nicht besonders. Die mechanischen Hintergrundsschraffen seiner Polidoro-Stiche erinnern an die Antikennachzeichnungen im Codex Coburgensis aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; einem „malersch“ denkenden Barockkünstler dürften die Szenen aber wie im strömenden Regen erscheinen. Galestruzzi wurde von Cortona weder für einen seiner zahlreichen Stiche nach originalen Entwürfen engagiert, noch hat er sich als Reproduktionsstecher an dessen Werke gewagt. Cortona bevorzugte Stecher aus der Goltzius-Tradition wie Charles Audran, Cornelisz Blomaert oder François Spierre. In seiner einzigen diesbezüglichen Äußerung, bei den Stichen für Giovanni Battista Ferraris Buch *Hesperides...* (Rom 1646), lobt er Friedrich Greuter (Brief an Cassiano dal Pozzo vom 17. 8. 1641; Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere...* I, S. 415–16).

3. „Der unumgänglichen Auseinandersetzung mit Rubens aber weicht Merz einfach aus“ (Kultzen, S. 170f.). Ich gehe auf das Verhältnis Cortonas zu Rubens an

drei Stellen ein: Erstens beim „Bethlehemitischen Kindermord“ (S. 217f.), wo auf Cortonas Vorbilder Raphael und Reni im Unterschied zum Rückgriff auf Tintoretto bei Rubens' Münchner Gemälde dieses Themas hingewiesen wird. Der dabei herausgearbeitete Zusammenhang beider Werke mit dem gleichnamigen Gedicht Giambattista Marinos ist in der Rubens-Forschung noch nicht bemerkt worden. Zweitens kommen beim Barberini-Fresko (S. 243–47) die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der allegorisch-mythologischen Instrumentierung im Vergleich zum Medici-Zyklus zur Sprache. Drittens schneide ich bei der Teppichserie mit Taten Konstantins, die nicht eigens behandelt wird (siehe dazu die Monographie von D. Dubon, London 1964), die wichtigste Frage an: An welchen Vorbildern orientierte sich Cortona, als er 1630 den Auftrag zur Fertigstellung dieser Serie erhielt, deren erste sieben Stücke nach Entwürfen von Rubens dem Kardinalnepoten auf seiner Legationreise nach Paris 1625 von Ludwig XIII. geschenkt worden waren (S. 273). Stilistisch ist es offenkundig, daß Rubens *nicht* nachgeahmt werden sollte, sondern eine „römische“, auf Raphael und der Antike basierende Lösung angestrebt war. Vor dem Urteil „...daß hier Cortona seinem überragenden Vorbild ganz einfach unterlegen war...“ müßte die Frage stehen, warum der Künstler die Szenen für seine damalige Entwicklungsstufe – etwa im Vergleich zum „Raub der Sabinerinnen“ (*hier Abb. 4a*) – so ungewöhnlich „archaisierend“ komponierte. Damit würde sich die weitere Perspektive öffnen, wie im damaligen Rom ein so zentrales Thema der römisch-päpstlichen Doktrin künstlerisch darzustellen war. Jedenfalls nicht in Rubens'schem Barock! Nicht zufällig erhielten wenige Jahre später die „Klassizisten“ um Andrea Sacchi den Auftrag für die Konstantins-Fresken des Lateransbaptisterums. – Im übrigen müßte eine weitergehende Auseinandersetzung mit Rubens den „ganzen“ Cortona berücksichtigen. Dies war aber nicht das Thema meines Buches.

Bei einer unvoreingenommenen Beschäftigung mit Cortonas Werk kommt man über das historisch fragwürdige Urteil von Hermann Voss (1924) hinaus, Cortona sei eigentlich ein seichter Dekorateur, auf das Kultzen (S. 170) leider zurückfällt.

Jörg Martin Merz