

PONTORMOS BILDNIS DER MARIA SALVIATI DE' MEDICI *

Von Jenő Lányi

Pontormo ist in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts als der führende Meister der Florentiner Malerschule zu betrachten. Schon rein situationsgemäß; die großen Meister sind gestorben, Andrea del Sarto selbst stirbt am Anfang des Jahrzehnts; der große Überlebende, Michelangelo — abgesehen davon, daß er den Rahmen einer Lokalschule ohnehin sprengt — betätigt sich als Maler ausschließlich in Rom. Rosso ist in Frankreich, Salviati in Rom. Bronzino bleibt bis Ende des Jahrzehnts untergeordneter Mitarbeiter Pontormos und tritt eigentlich erst nach dieser Zeit, als Hofmaler Cosimo I., selbständig in Erscheinung.

Nun ist uns aber Pontormo eben in dieser wichtigen Periode seines Lebens am wenigsten greifbar, denn sein Werk ist nur bis zum Ende der zwanziger Jahre in ungefährer Vollständigkeit erhalten. Die Hauptwerke der dreißiger Jahre, die Ausschmückung der beiden Villen Careggi und Castello, sind verloren; von den stilistischen Tendenzen des ebenfalls verlorenen Hauptwerks der Spätzeit, den Chorfresken in S. Lorenzo, können wir uns wenigstens an Hand der erhaltenen zeichnerischen Studien ein ungefähr greifbares Bild machen.

Ein bisher nicht identifiziertes Bild aus diesem dunklen Jahrzehnt des Meisters als sein Werk zu sichern — und nur dies —, setzen sich die nachfolgenden Ausführungen zum Ziele.

I.

Das Werk (Abb. 1), ein Tafelbild, hängt in den Uffizien mit der Aufschrift „Scuola fiorentina del sec. XVI.“¹. Es stellt eine Frau dar, die vor einem nach beiden Seiten zurückgeschlagenen Vorhang steht und bis unter den Hüftansatz sichtbar ist. Den Körper etwas links-bildeinwärts gedreht, wendet sie ihren Kopf so nach rechts, daß ihr Gesicht in nahezu voller Vorderansicht erscheint. Der rechte Arm hängt herunter, der linke legt sich quer vor ihren Körper; die linke Hand hält ein Gebetbuch. Die merkwürdige Tracht läßt auf den ersten Blick im Zweifel darüber, ob die Dargestellte von weltlichem oder geistlichem Stande sei, ob eine Witwe oder eine Nonne vor uns steht (Abb. 2). Die Kopfbedeckung, eine Haube, überhöht wie mit zwei Reifen das schon ohnedies lange Oval des Gesichts; der Eindruck, daß die Haube radiante Erweiterung des Gesichtsovals ist, wird durch die

* Diese Arbeit ist ein Beitrag zu der im Frühjahr 1933 als Manuskript erschienenen „Festschrift für Walter Friedländer“.

Den Herren Comm. Nello Tarchiani, Direktor der Uffizien, und Conte Carlo Gamba danke ich für ihre lebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der sie mir das eingehende Studium des Bildes ermöglicht haben. Dem Restaurator der Soprintendenza in Florenz, Herrn Ing. Piero Sanpaolesi, bin ich für seine feinsinnige Beratung bei der Untersuchung des Erhaltungszustandes zu großem Dank verpflichtet.

Herr Günther Neufeld besorgte mit einer keine Mühe scheuenden Sorgfalt die schwierige Arbeit der sprachlichen und stilistischen Reinigung des Manuskriptes.

¹ Saal XIV, Nr. 3565.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 1. Pontormo, Bildnis der Maria Salviati de' Medici. Florenz, Uffizien

parallelen Streifen des Kopfschmucks noch verstärkt. Die Haube ist von einem Schleier bedeckt, der zu beiden Seiten des Kopfes auf die Schultern herabfällt, sich über der Halsgrube wieder berührt, um dann, in breiten Ecken auseinanderstrebend, in der Höhe der Achseln zu enden. Die vielfach, jedoch systematisiert sich brechende, fältelnde Kante des Schleiers bildet einen raumhaltigen „Guckrahmen“ für das Gesicht. Hinter diesem leichtschwebenden Rahmenwerk wird das Antlitz in seiner kompakt-plastischen Ausrundung, dem entschlossen-strengen Lineament zum eigentlichen Blickzentrum des Bildes; der Kontrast zielt auf die existenzielle Erhöhung des Gesichtes über den restlichen Teil des Bildes. Das eckig ausgeschnittene, schmucklos graue Tuchkleid ist am Brustausschnitt von einem breiten weißen Streifen eingefasst; über die Schultern legt sich ein weißer, durchsichtiger, schleierartiger Stoff, der vorn vom Gürtel festgehalten zu sein scheint¹. Der Rock ist eng- und hochgegürtet und fällt glockenartig nieder. Der Ärmel des Kleides ist am Oberarm beträchtlich breiter als am Unterarm, er reicht über das Handgelenk hinunter; ein unter dem Ärmel herausschauender weißer Streifen verdeckt dann noch die Handfläche fast bis zur Mitte.

II.

Der Körper der Figur überschneidet den rechten, herunterhängenden Arm und wird seinerseits von dem quergelegten linken überschritten. Dieses Einspannen des Körpers zwischen die beiden Arme soll seine Stellung im Raum definieren. Die räumliche Wirkung aber bleibt eine sekundäre, denn trotz der doppelten Überschneidung bewahrt der Körper seine primäre Flächengebundenheit dadurch, daß die beiden Arme streng koordinatenmäßig in der Fläche zurückgehalten sind. Das zweite und hauptsächlichste raumgliedernde Moment, die leichte Drehung des Körpers nach links bildeinwärts, steht in einem ähnlichen Wechselverhältnis zu den flächengebundenen Kräften des das ganze Bild überziehenden Liniensystems. Die Drehung als Bewegung ist wenig wahrnehmbar, den *Grad* der Drehung aber ist man gezwungen, an dem gegenseitigen Verhältnis der koordinierten Außen- und Innenkonturen in der Fläche abzulesen. Entscheidend ist dabei der auffallend starke, fast übertrieben wirkende Größenunterschied zwischen den beiden hellen Flächen, die von den steil abfallenden Schulterlinien und den ihnen jeweils entsprechend verlaufenden Schleierändern (unterhalb der Halsgrube) eingefangen werden. (Quer über den Schultern werden diese Flächen vom weißen Rand des Brustausschnitts und von dem ihm fast parallelen dunklen Gewandstreifen begrenzt, der unter dem weißen Schultertuch bandartig durchschimmert².) Ebenso findet

¹ Auf der Photographie scheint dieses Schultertuch mit dem Schleier ein Stück zu bilden, es sind aber voneinander unabhängige Kleidungsstücke.

² Hierdurch kommt auch der Effekt einer optischen Verzerrung zustande, demzufolge der Körper, wie in einem konkaven Spiegel gesehen, in seinem dem Beschauer zunächstliegenden Teil unproportioniert anzuschwellen scheint.

innerhalb der Fläche die Verschiebung des Körpers um seine Mittelachse ihren Reflex in der Unregelmäßigkeit des Dreiecks, das aus den Schleierrändern und der horizontalen Begrenzung des Brustausschnitts gebildet wird.

Die Drehung des Körpers zielt nicht auf ihre „Normalwirkung“, dem Körper seinen Raum zu schaffen, sie bedingt vielmehr primär die Gliederung der Fläche.

Nicht auf die Fläche, sondern auf die Figur selbst bezogen, besteht die Wirkung dieser Drehung in einem latenten Kontrapost zwischen Kopf und Körper, wodurch die Vorder-, also Flächenansicht des Gesichts letzte Prägnanz erhält.

Das Motiv des Stehens bedingt an sich das Vorherrschen der vertikalen, wachsenden Kräfte gegenüber den ruhenden, horizontalen. Jedoch wird diese natürliche Statik ebenfalls erst durch die flächenmäßige Projektion der beiden Grundkräfte zur inneren Bildkomponente; dies geschieht einmal durch die Gliederung des Hintergrunds, sodann durch die der Figur selbst.

In der Abbildung leider kaum, am Original aber deutlich wahrnehmbar, faßt der Vorhang in steilem Winkel die Figur von beiden Seiten ein, schafft dem Vertikalismus des Körpers seine bestimmende, ihn gleichsam nochmals überhöhende enge Bahn. (Die Funktion des Vorhangs in bezug auf die Statik des Körpers ist identisch mit der der Haube in bezug auf das Oval des Gesichts.)

Der Schleiertrand überschneidet horizontal die Stirn, parallel zur starren Grenze des dunklen Brustausschnitts. Diese Parallelen sind durch die x-förmige Schleierkante gleichsam querverbunden; wie Koordinaten scheinen sie das Gesicht in seiner Vertikalität zu verankern und unverrückbar festzuhalten. (Die oberen Linien der Schleierkante schwingen sich, im Gegensatz zu den unteren geraden, in leichten Kurven nach außen, als faßten sie einen abgedämpften Resonanzraum für den ungebrochen klaren Ovalkontur des Gesichtes ein.)

Dieses feingliedrige, jedoch strenge Gefüge der flächengebundenen Kräftelinien drängt die plastisch-räumlichen Bildelemente hinter die Vorderfläche zurück. Ohne die von ihm gebannten Körper- und Raumwerte, deren Exponent es ist, bliebe dieses Liniensystem ohne Bedeutung. Die besondere Relation von Körper und Raum zur Fläche, in der die Eigenwirkung der einzelnen Bildelemente nicht aufgehoben, nur hieratisch geordnet ist, scheint uns die Struktur des Werkes am ehesten greifbar zu machen.

Von hier aus scheint uns auch das für diese Zeit erstaunlich isolierte Licht erklärbar zu sein, von dem die Figur aus einer links oben zu denkenden Quelle beworfen wird. An sich wirkt es der Flächengebundenheit des Raumes und, in der Hauptsache, des Körpers durch seine modellierende Kraft entgegen. Jedoch vermag es nicht die prästabilierte Ordnung zwischen Fläche und Raum-Körper aus dem Gleichgewicht zu bringen, sondern es wird durch diese Ordnung der Wirksamkeitsbereich des Lichts bedingt und eingeschränkt. Man möchte sagen, das Licht bleibe sich selbst gleich.



Abb. 2. Pontormo, Bildnis der Maria Salviati de' Medici, Ausschnitt. Florenz, Uffizien

Die Farbgebung des Bildes ist in ihrer äußersten Beschränkung extrem kühn. Es ist ganz in Grau und Weiß gehalten. Am hellsten grau ist der Rock, am dunkelsten der rechteckige Miederteil, der die Brust bedeckt. Zwischen diesen Extremen ist das Grau vielfach abgestuft, denn aus diesem einzigen Farbelement modelliert der Maler die ganze Figur bis zur Brusthöhe. Auch der Hintergrund wirkt grau, doch scheint er, soweit erkennbar, ins Olivgrüne zu changieren. Aus dieser Grundfarbe steigt dann, in reichster Abtönung, daß Weiß der Gewandung empor, hier wie sordiniert durch das durchschimmernde Grau des Grundes, dort durch die übereinanderliegenden weißen Stoffe zu blendender Leuchtkraft gesteigert. Das Karnat erhält in diesem isolierenden Zweiklang des Milieus eine

überraschende Eigenkraft und Festigkeit. Das tiefschwarze Gebetbuch mit seinen goldgelben Blatträndern wirkt in solcher Umgebung fast wie die strenge Buntheit eines Schmetterlings.

III.

Die hier angedeutete Struktur des Bildes bestätigt seine heutige Bezeichnung; es handelt sich mit Sicherheit um das Werk eines Florentiner Meisters des Cinquecento. Nirgends sonst findet man diesen Prozeß wieder, in dem mit einer so abstrahierenden, strengen Systematik versucht worden ist, die echten Rudimente der Hochklassik zu überwinden. Der Führer dieser Bewegung ist Pontormo¹; mit seinem Namen haben wir das Werk zunächst rein attributiv in Verbindung gebracht, bevor uns der Zufall das unserer Ansicht nach komplette Beweismaterial in die Hände gespielt hat².

IV.

In Berenson's Katalog der Zeichnungen Pontormos ist unter Nummer 2011 ein Blatt der Uffizien (Nr. 6503 Cat. II) aufgeführt, beschrieben als Draperiestudie zu einer männlichen Figur und Studie zu einem weiblichen Kopf; Datierung: „latish“³. Den Irrtum dieser Beschreibung korrigiert dann Clapp: Kopf und Draperiestudie gehören zusammen; Datierung: um 1545⁴. Die beiden Autoren sind sich darüber einig, daß das Blatt von Pontormo ist. Clapp bringt die Zeichnung mit dem Bilde des Belvedere in Wien in Zusammenhang, mit dem die Zeichnung aber ebensowenig zu tun hat, wie das Bild selbst mit Pontormo⁵.

Das Blatt (Abb. 3) enthält Vorstudien zu unserem Bild. Oben, den größeren Teil der Fläche einnehmend, die Gewandstudie, dem ausgeführten Bilde schon fast entsprechend konzipiert. Nur die Funktion der Hände — nicht aber die der Arme — ist im Bild verändert. Auf der Zeichnung ist auch die rechte Hand sichtbar⁶, sie hält einen nicht weiter erkennbaren Gegenstand (Rolle?). Die linke Hand ist nur angedeutet, sie scheint sich aber, mit der Handfläche nach innen, über den

¹ Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Walter Friedländer: Die Entstehung des anti-klassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520. Rep. f. Kunstw. XLVI (1925) p. 49 ff.

² Nach Abschluß dieser Arbeit machte uns Herr Dr. G. Pudelko dankenswerterweise darauf aufmerksam, daß unter Nr. 3565 B. Berenson in seiner Pontormo-Liste (Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, p. 467) das Bild bereits aufgeführt hat. Die Priorität der Attribution gehört Herrn Berenson.

³ B. Berenson: The Drawings of the Florentine Painters. London 1903. Vol. II. p. 140.

⁴ F. M. Clapp: Les Dessins de Pontormo. Paris 1914. p. 115. Hier auch genaue Beschreibung des Blattes und Maße. Clapp beschreibt auch die Rückseite und zweifelt mit Recht daran, daß der Kopf darauf von Pontormo sei. Dieser Kopf ist auf unserer Photographie seitenverkehrt unter der linken Schulter des Torsos sichtbar. Das Papier ist außerordentlich dünn; bei der scharfen Aufnahme kam die Rückseite des Blattes mit auf die Platte.

⁵ Abb. bei F. M. Clapp: Jacopo Carucci da Pontormo, New Haven 1916, Fig. 150; hier (p. 236) zieht Clapp, Voß folgend, seine frühere Attribution des Wiener Bildes an Pontormo zurück, hebt also den Zusammenhang von Zeichnung und Bild wieder auf.

⁶ Vgl. dazu den Exkurs.

Leib zu legen. Jedenfalls war das Gebetbuch in der Zeichnung noch nicht vorgesehen, anders wäre die detaillierte Behandlung des rechten Ärmels — der am weitesten ausgeführte Teil der Gewandstudie — nicht erklärbar. Sonst entspricht die Gewandung genau dem Bilde, nur daß der rechte Ärmel dort welliger konturiert ist.

Der ansprechendste und relevanteste Teil des Blattes ist die Kopfstudie rechts unten. Sie frappt durch ihre lebenswarme Naturnähe und offenbare Modelltreue, die im Vergleich mit dem ausgeführten Bild evident wird. Die Diskrepanz zwischen den beiden Fassungen des Kopfes ist so groß, daß man ohne die Identität der Draperiefassungen vielleicht an verschiedene Modelle denken könnte. Da dies ausgeschlossen ist, bleibt nur übrig, sich den Arbeitsvorgang, wie er in diesem Nacheinander von Zeichnung und Bild sich präsentiert, ohne Voreingenommenheit zu vergegenwärtigen — soweit uns dies mit Anstand erlaubt zu sein scheint.

Es ist mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Dargestellte Modell nur zum Zeichnen gesessen hat, und daß das Bild dann an Hand der Zeichnung im „Atelier“ ausgeführt worden ist. Das Verhältnis zwischen Zeichner und Modell ist ein generell anderes, als es dann zwischen Bild und Beschauer werden sollte. Die „psychologischen“ Ströme, die im Gemälde zwischen Bildnis und Beschauer in gewissem Verstande vollkommen unterbunden sind, fluktuieren zwischen Modell und Zeichner ohne Hemmnis frei. Der Maler zeichnet „privat“, erst das Bild wird zur eigentlichen Schöpfung, und die gegenständliche Gebundenheit — es handelt sich ja um ein Porträt — vermag nicht diese Grenzen zu verwischen. Das Nebeneinander in Zeichnung und Bild dieser beiden Schichten — die aber in Wirklichkeit übereinandergelegt sind — könnte jedoch zu leicht dazu verleiten, hinter dem Bilde etwas zu suchen, was das „Hoheitsrecht“ des Werkes verletzen würde.

Das Individuelle des Problems beiseite lassend, sei noch darauf hingedeutet, wie der Maler das Akzidentielle des gezeichneten Bildnisses dem Zeitlichen — fast als Macht aufgefaßt — durch sphärische Transmutation entzieht und so das zeitliche Gesicht im eigentlichen Sinne des Wortes verewigt. Das gezeichnete Porträt wird zur gemalten Imago¹.

Symptomatisch zu sein scheint uns hierbei das parallele Vorhandensein der beiden Möglichkeiten, einerseits die „naturalistische“ Erfassung der Außenwelt (Zeichnung), andererseits ihre Überwindung und Ausschaltung im eigentlichen Schöpfungsakt².

¹ Daß das Gesicht der Zeichnung gegenüber im Bilde offenbar „verjüngt“ erscheint, ist, von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, nicht das Resultat einer „Idealisierung“ im gemeinen Sinne des Wortes, sondern Folge des Umsetzungsprozesses von Zeichnung in Bild, der im oben angedeuteten Sinn stattgefunden hat — trägt also hier den Charakter einer bloßen Begleiterscheinung.

² In diesem Sinne möchten wir diese Ausführungen als eine Randnote zu einem Satze Dvořáks auffassen, die aber die höhere Richtigkeit seiner Anschauung nur unwesentlich ändert: „Das Materielle und Geistige bildet bei Pontormo nicht mehr eine ideale Einheit, sondern



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 3. Pontormo, Kopf- und Gewandstudie zum Bildnis der Maria Salviati de' Medici.
Florenz, Uffizien, Sammlung der Zeichnungen Nr. 6503, Cat. II

V.

Die ohne Kenntnis der Zeichnung gewonnene Attribution des Bildes an Pontormo erhält durch sie — die ihrerseits ohne Kenntnis des Bildes ihm zugeschrieben wurde — eine Bestätigung. Strenggenommen verwandelt jedoch auch die Verbindung der beiden Attributionen sie noch nicht in eine Tatsache, der subjektive Charakter beider Aussagen bleibt zunächst bestehen. Eine ikonographisch-historische Untersuchung soll die fehlenden Glieder der Beweisführung herstellen.

Den Ausgangspunkt bildet der Archibiograph Pontormos, Vasari.

Vasaris Vita des Pontormo gehört zu seinen Meisterleistungen. Seine Schilderungen verraten eine erstaunlich intime Kenntnis sowohl des Oeuvres als auch des Menschen. Keine seiner Aussagen konnte bisher als falsch widerlegt, kein einziges Werk mit Sicherheit nachgewiesen werden, von dem er keine Kenntnis gehabt hatte. Die bisher zutage geförderten Dokumente widersprechen seiner Chronologie nicht; das Zeichenwerk Pontormos, soweit es erhalten ist, gibt uns die Möglichkeit, sogar diejenigen Aussagen Vasaris als zutreffend nachzuweisen, die am ehesten als freie Erfindungen verdächtigt werden könnten. (Er berichtet zum Beispiel darüber, wie Pontormo bei den Fresken in Poggio a Cajano sich mit verschiedenen Plänen herumgeschlagen hat; Zeichnungen bestätigen diese Aussage, ebenso die Nachricht, daß Pontormo in der Certosa die Ausführung einer Kreuzigung und einer Kreuzabnahme geplant hat.) Er war also offenbar überaus verläßlich unterrichtet. Er spricht ja als Zeitgenosse, kannte Pontormo persönlich¹ und beruft sich außerdem gelegentlich auf Bronzino, den Lieblingsschüler und Freund des Meisters, als seinen Gewährsmann. Seiner Vita kann man in diesem Falle den Wert einer unmittelbaren Quelle also nicht absprechen.

Neben zahlreichen Männerbildnissen² erwähnt Vasari zwei Frauenbildnisse von

einen Gegensatz, über die Naturbeobachtung wird eine geistige Abstraktion gestellt, eine Darstellungswelt, die mehr auf inneren Vorstellungen als auf Beobachtung der Wirklichkeit beruht“ (Geschichte der Italienischen Kunst, München 1928, Bd. II, p. 192). Dieser Gegensatz bei Pontormo besteht nicht nur grundsätzlich, sondern auch virtuell. Das Wesentlichste, was bisher über die Bildniskunst Pontormos gesagt worden ist, steht gleichfalls bei Dvořák (a. a. O. p. 171 f.). Die chronologischen Unstimmigkeiten — die Zeichnung auf Taf. 93 ist wesentlich früher anzusetzen als die auf Taf. 92 — verringern die Bedeutung seiner Aussagen nicht. Aus der gedruckten Fassung seines Textes wird zwar nicht eindeutig klar, wo er mit Bezug auf Pontormo die Grenze gesetzt hat, wo „die Bildnisse aufhören Paradigmen der höchsten Ziele der Kunst zu sein“, hauptsächlich nicht, ob er die späten Bildnisse — und welche verstand er darunter? — noch jenseits dieser Grenze gesehen hat; doch ist es viel wichtiger, daß er uns diese wahrhaft kategorische Grenze überhaupt gezeigt hat!

¹ Vasari-Milanesi VII, p. 657.

² Von ihnen konnte bisher nur das Porträt des Alessandro de' Medici einwandfrei identifiziert werden (Clapp: Jacopo da Pontormo, a. a. O. p. 170 ff., jetzt Philadelphia, Slg. Johnson; beste Abb. bei L. Venturi: Pitture Italiane in America, Milano 1931, Taf. CCCXLVI); auch Gamba's These (Rivista d'Arte VII, 1909, p. 125 f.), das Bildnis Cosimo I. als Knabe, jetzt im Museo Mediceo, mit dem bei Vasari (Vasari-Milanesi VI, p. 282) erwähnten Bild in Verbindung zu bringen, fand bis heute keine Widerlegung und dürfte zu Recht bestehen. (Dabei unterläuft Gamba jedoch insofern eine irrtümliche Textinterpretation, als er selbständige Porträts für

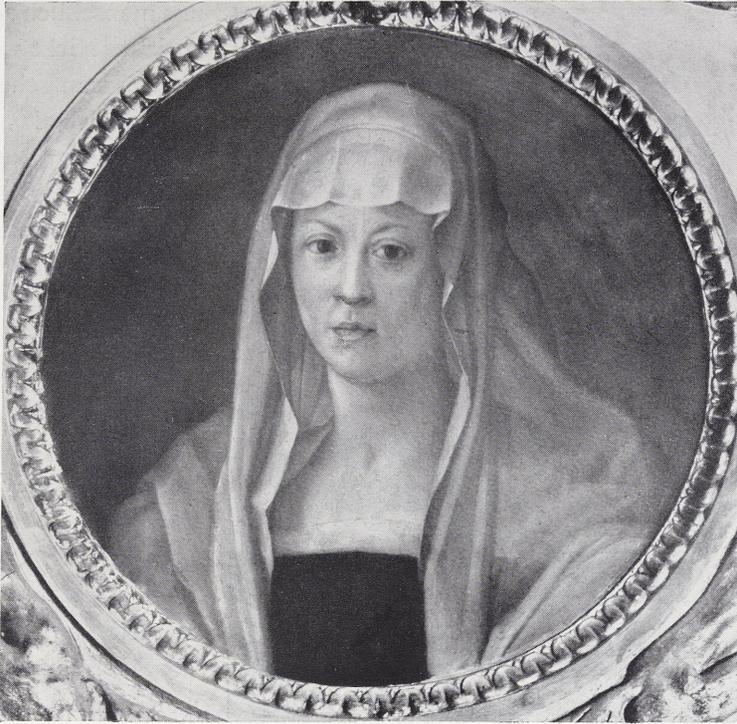


Photo Brogi

Abb. 4. Vasari, Bildnis der Maria Salviati, Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Giov. delle Bande nere

Pontormos Hand. Das eine, das Bildnis der Francesca Capponi als hl. Magdalena¹, wurde neuerdings veröffentlicht². Das andere, das Bildnis der Maria Salviati de' Medici, glauben wir in unserem Bilde wiedergefunden zu haben.

Maria Salviati (1499—1543), die Frau des Giovanni delle Bande Nere und Mutter des zweiten Herzogs von Florenz, Cosimo I., gehört zu den historischen Frauengestalten der Mediceer. Über ihr Leben wird man am besten durch ihre Briefe — besonders die an ihren Mann — unterrichtet, in denen die Mischung aus natürlicher Demut der italienischen Frau und zäher Erbitterung der enttäuschten Gattin

Bildnisse innerhalb der Fresken in Castello ansieht). Mather (*Art in America* X, 1922, p. 66 f.) scheint uns zu Unrecht die Identifikation des Francesco-Guardi-Bildnisses (Vasari-Milanesi VI, p. 275) mit dem Soldaten in Cambridge, Fogg Art Museum, wozu der von Bronzino gemalte Deckel sich in der Galleria Barberini befindet, anzuzweifeln. Die Maßunterschiede sprechen im Gegenteil für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln, denn selbstverständlich muß das Deckelbild um eine Kleinigkeit geringeren Umfangs sein als das Bildnis selber (beste Abb. und ausführliche Literatur bei L. Venturi a. a. O., Text zu Taf. CCCXLV). Doch bleibt diese Hypothese noch von anderer Seite her zu begründen.

¹ Vasari-Milanesi VI, p. 272.

² Ferdinando Massai: *Notizia del ritratto di Francesca di Lodovico Capponi dipinto da Jacopo da Pontormo. (Nozze Capponi-Arbuthnot.) Firenze 1924.*



Photo Brogi

Abb. 5. Vasari, Vermählung der Catherina de' Medici, Fresko, Ausschnitt. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Papa Clemente VII.

Lucrezia de' Medici sua sorella“¹. Als sie mit 44 Jahren in Castello starb, brachte man ihre Leiche zur Aufbahrung nach Florenz in die Kirche der Dominikanerinnen, Santa Catherina. Als 1857 die Gräber der Mediceer geöffnet wurden, fand man ihre irdischen Reste im dunklen, nonnenmäßigen Gewand vor; sie war Mit-

uns menschlich sehr nahe anspricht. Nicht weniger denn als Ehefrau scheint sie dann später auch als Mutter gelitten zu haben, und ohne ihr ein Schicksal andichten zu wollen, kann man sich angesichts ihres Lebens dem Eindruck einer tragischen Vereinsamung nicht entziehen. Gleichwohl hat sie öfters den Kontakt mit dem exponierten Leben ihres Mannes und ihres Sohnes durch tätigen Eingriff in das politische Treiben der Zeit gesucht, und es ist rührend zu lesen, wie sie, deren schriftlicher Nachlaß nicht eben ein literarisches Meisterwerk darstellt, nach dem Tode ihres Mannes in einem Briefe an Pietro Aretino den Vorschlag macht, mit ihm gemeinsam eine Biographie des großen Heerführers zu verfassen, ein Vorschlag, der dann freilich nicht verwirklicht worden ist.

Die Zeitgenossen beschreiben ihr Aussehen als „alta di statura, bianca di volto, occhi grossetti, come quella che rittraeva à Papa Leone X. essendo nata di Madonna

¹ Settimanni, Diario to. II, parte I, c. 301 (1536 bis 1547). Archivio di Stato di Firenze. Vgl. auch das sog. Diario di Antonio S. Gallo, Magliabecchiana II, IV, 19, c. 35.

glied des weltlichen Ordens der Dominikanerinnen gewesen¹. Benedetto Varchi hielt ihre Leichenrede, die aber mehr den Redner als die Gefeierte charakterisiert².

In der Ikonographie der Maria Salviati nahm den bisher verlässlichsten Platz ihr Bildnis von Vasari im Palazzo Vecchio in Florenz, im Saal des Giovanni delle Bande Nere, ein (Abb. 4). Vasari selbst beschreibt das Bildnis in seinen Ragionamenti³. Er arbeitete in diesem Saal zwischen 1556 und 1559, also rund fünfzehn Jahre nach dem Tode der Maria Salviati⁴. Er hat sie dann im Palazzo Vecchio noch einmal porträtiert, im Saale Clemens VII., in dem Ovalbild, das die Vermählung der Catherina Medici darstellt (Abb. 5)⁵. Dieser Saal entstand im Jahre 1561⁶.

Da Vasaris beide Bildnisse sich stereotyp ähneln, trotzdem sie beidemal in einem grundverschiedenen Bildzusammenhang figurieren, so ist die Annahme berechtigt, daß ihnen ein gemeinsames Vorbild zugrunde liegt. Ein Vergleich der beiden Bildnisse Vasaris mit unserem Bilde läßt trotz der üppigen Verzerrungen der Vasarischen Kopien keinen Zweifel daran bestehen, daß das Uffizien-Bild dem Vasari als Vorbild gedient hat, was zunächst so viel besagt, daß Vasari unser Bild *als das Bildnis der Maria Salviati* gekannt hat.

Andererseits berichtet er — wie schon oben erwähnt — in seinen Viten von einem Bildnis der Maria Salviati, das Pontormo gemalt habe⁷. Am Anfang seiner Arbeiten an der Ausschmückung der Villa Castello, die nach der Schlacht bei Montemurlo (2. August 1537) in Angriff genommen wurden, soll das Bild entstanden sein.

Daß Vasari sich dieses Bildnis zum Vorbild genommen habe, als er für Cosimo I. den Palazzo Vecchio auszuschmücken hatte, erfahren wir von ihm nicht. Strenggenommen lassen sich also die beiden Vasari-Momente nicht auf eine Linie bringen, obzwar die historische Wahrscheinlichkeit hierfür sehr groß ist. Denn über kein zweites zeitgenössisches Bildnis der Maria Salviati berichten uns die Quellen, und es ist bisher auch keines sonst bekanntgeworden; da die Vasarischen Kopien für die Dekoration des Palastes Cosimo I., Maria Salviatis Sohn, verfertigt worden sind, konnte das Vorbild dazu nur aus dem Familienbesitz stammen⁸.

¹ C. F. Young: The Medici. London 1911. 2d ed. p. 234.

² Benedetto Varchi: Orazione funerale ... sopra la morte di Maria Salviati, Firenze 1549; vgl. auch Settimanni a. a. O. c. 302.

³ Vasari-Milanesi VIII, p. 187.

⁴ Alfredo Lensi: Palazzo Vecchio. Milano 1929, p. 166. Über die Ikonographie der Maria Salviati vgl. Clapp: Jacopo da Pontormo a. a. O. p. 261; s. a. Gaetano Pieraccini: La stirpe de' Medici di Cafaggiolo, Firenze 1924, Vol. I, p. 473.

⁵ Vgl. die Ragionamenti, Vasari-Milanesi VIII, p. 182; die Gegenwart der Maria Salviati bei dieser Vermählung entspricht dem historischen Tatbestand. Sie gehörte zu den Hofdamen, die Catherina im Jahre 1533 nach Frankreich geleitet haben.

⁶ Lensi a. a. O. p. 168.

⁷ Vasari-Milanesi VI, p. 281f.

⁸ In dem Saal des Giovanni delle Bande Nere hat Vasari auch Cosimo I. als Knaben in einem Medaillon dargestellt. Als Vorbild diente ihm ein Bild des Ridolfo Ghirlandajo, das sich damals

Außer der doppelten Vasarischen Quelle können wir mit drei Argumenten die These stützen, daß die auf unserem Bilde dargestellte Frau Maria Salviati sei: 1. passen die zeitgenössischen Beschreibungen gut mit unserem Bilde zusammen; 2. findet die merkwürdige, zwischen weltlich und geistlich stehende Tracht ihre Erklärung darin, daß Maria Salviati Tertiarierin bei den Dominikanerinnen war. Sie ließ sich in der Tracht porträtieren, in der sie dann begraben werden sollte¹; 3. ist unser Bild bis ins 18. Jahrhundert als das Bildnis der Maria Salviati bekannt geblieben, und nach ihm ist der Stich in Allegrinis „Regiae Familiae Mediceorum etc.“ gefertigt worden.

Nun ist die Attribution sowohl des Bildes als auch der Zeichnung ohne Kenntnis dieser historisch-ikonographischen Zusammenhänge erreicht worden. Erst nachher hat sich ergeben, daß eines der beiden Frauenbildnisse, die die in jeder Hinsicht verlässliche Quelle, Vasari, als von Pontormo gemalt erwähnt, die Maria Salviati sei. Hinzukam, daß unser Bild von Vasari selbst als Maria Salviati kopiert worden war, und daß es auch sonst als ihr Porträt zu belegen ist.

Das auf zwei Parallelwegen — Bild und Zeichnung — gewonnene stilkritische Resultat kann also mit gutem Recht mit den Ergebnissen der ikonographisch-historischen Untersuchung auf eine Linie gebracht und auf unser Bild bezogen werden. Wir haben das Uffizien-Bild als das von Vasari erwähnte Porträt der Maria Salviati de'Medici von der Hand des Jacopo da Pontormo zu betrachten.

VI.

Mit diesem Bild ist das letzte der von Pontormo gemalten Bildnisse wiedergewonnen. Zwischen 1537 (Schlacht von Montemurlo) und 1543 (Tod der Maria Salviati) entstanden — nach Vasari kurz nach dem ersten Datum —, besitzt es einen außerordentlichen dokumentarischen Wert für eine Zeit des Meisters, aus welcher sonst keine Werke seiner Hand erhalten geblieben sind.

Da wir vorsätzlich von einer Bezugnahme auf Pontormos Gesamtwerk Abstand genommen haben, um aus diesem einen Bild heraus zu unseren Resultaten zu gelangen, so müssen wir hier darauf verzichten, das Bild in das Gesamtœuvre des Pontormo einzugliedern. Nur soviel sei vermerkt.

Innerhalb seiner Bildniskunst zeigt ein Vergleich mit dem zeitlich nächsten, für das Jahr 1534 gesicherten Porträt des Alessandro de'Medici, zu welcher vereinfachender Steigerung und sammelnder Klärung seiner Ausdruckskraft Pontormo in dem zwischen den beiden Bildern liegenden Zeitraum gelangt ist. In dem Bildnis der Maria Salviati erreicht Pontormos Porträtkunst den Höhepunkt schlackenloser Vergeistigung.

in Castello befand (Lensi a. a. O. p. 168), also in der Villa, wo Pontormo das Bildnis der Maria Salviati gemalt und diese ihre letzten Lebensjahre verbracht hatte.

¹ Das Datum ihres Eintritts in den Orden — ein terminus post quem für unser Bild — festzustellen, gelang uns bisher nicht.

Aber nicht nur als Schlußstein in der Entwicklung des Bildnismalers *Pontormo* ist das Werk historisch bedeutsam, es bildet zugleich auch den symbolhaften Abschluß jener Epoche in Florenz, in der „die Bildnisse Paradigmen der höchsten Ziele der Kunst“ gewesen sind.

EXKURS

Die Tafel ist ohne Rahmen 865 mm hoch und 708 mm breit. Es ist dies jedoch nicht die ursprüngliche Größe des Bildes. Die beiden Längskanten sind abgehobelt, das Bild dürfte um ein Geringes breiter gewesen sein. Mit aller Sicherheit ist anzunehmen, daß unten ein Stück der weichen Holztafel abgesägt wurde. Das geht zunächst aus dem heutigen Zustand der Tafel selbst hervor. In der Farbschicht sind unten Spuren einer mit dem Pfeil eingeschnittenen Linie erkennbar; um nicht in die Gesamtfarbschicht hineinzusägen, war es nötig, den abzusägenden Teil zu isolieren. Trotzdem ist die zurückgebliebene Schicht beim Sägen an einigen Stellen herausgesplittert. Die untere Breitkante der Tafel ist gegenüber der oberen ganz frisch und farbenfrei; dagegen sind oben stellenweise die Flecken noch sichtbar, die bei der Grundierung dadurch entstanden sind, daß das Grundierungsmaterial über die Vorderfläche auf die Kanten hinübergeflossen ist.

Die Feststellung dieser Formatveränderung ist von Wichtigkeit, denn sie beeinträchtigt wesentlich die ursprüngliche Bildwirkung. Beim heutigen Zustand der Tafel scheint das Aufwärtswachsen der Figur wie von unten unterbunden zu sein, die Figur scheint nach unten gleichsam einzusacken. Endgültige Bestätigung der Formatveränderung, zugleich auch einen gewissen Ersatz für das ursprüngliche Format, bietet die Zeichnung. Sie erweist, daß die Figur ursprünglich länger gewesen ist, als das Bild sie in seinem heutigen Zustand zeigt, sogar die rechte Hand ist im Umriß erkennbar. Die Tafel ist außerdem hinten abgehobelt, denn die Wurmschichtgänge stehen der Länge nach frei. Aus diesem Umstand geht hervor, daß sie sich gebogen hat und in einer nicht mehr festlegbaren Zeit geglättet worden ist. Zu dieser Prozedur war es notwendig, die Tafel dünner zu machen. (Die Glättung ist nicht vollkommen gelungen, kaum erkennbar wellt sich die Tafel links und rechts noch heute.) Höchstwahrscheinlich wurde die Tafel bei diesem Vorgang auch überbügelt, und zwar, besonders oben, zu heiß, denn die Farbschicht ist dort stellenweise dichtlöchrig und wie geronnen, wobei die einzelnen Löcher dunkle Ränder aufweisen, wie dies bei Bildern der Fall ist, die durch Feuerhitze gelitten haben.

Nur in ganz geringem Umfang ist die Veränderung der ursprünglichen Farbschicht auf eine eigentliche Restauration zurückzuführen. So sind z. B. einzelne — nicht alle — Wurmschichten, die die Farbschicht durchfressen haben, verkittet.

Im ganzen hat das Bild am meisten im Inkarnat an ursprünglicher Wirkung eingebüßt, besonders der linke Nasenflügel ist „tot“, und die heutige Härte des Blickes, die am Bilde am stärksten befremdet, denn sie betrifft die empfindlichste Stelle des Porträts, muß auf die Rechnung späterer Veränderung gestellt werden. Hinzukommt, daß die gesamte Farbschicht *stark* eingeschlagen ist, was eine allgemeine Reduktion der Bildwirkung bedeutet, die hier nicht näher ausgeführt zu werden braucht. Trotz der Beeinträchtigungen im einzelnen muß aber gesagt werden, daß das Bild keineswegs schlecht erhalten ist, und eine belebende Reinigung könnte sicherlich Wunder wirken. Die Farbfläche ist zum größten Teil unberührt und, obwohl ganz dünn gemalt, reich und differenziert in sich selbst; man kann sogar fast überall noch dem meisterhaften Strich des Pinsels nachgehen, der zwar nicht so virtuos kühn ist wie in manchem früheren Werk Pontormos, der aber doch deutlich die Sprache einer selbstsicher ruhigen Meisterschaft spricht.

Résumé

Ein auf attributivem Wege mit Pontormo in Zusammenhang gebrachtes Bildnis der Uffizien versucht der Aufsatz als Pontormos Werk zu sichern. Eine dem Pontormo zugeschriebene Zeichnung konnte als Studie zum Bilde nachgewiesen werden. Des weiteren ließ sich durch eine Kopie Vasaris die Persönlichkeit der Dargestellten — Maria Salviati de' Medici — feststellen und hierdurch der quellenmäßige Nachweis führen, daß der Autor des Bildes Pontormo sei. Vasari selbst berichtet in der Vita des Pontormo, daß Pontormo nach der Schlacht von Montemurlo die Mutter des Cosimo I. porträtiert habe. Da Maria Salviati 1543 stirbt, so ist das Bild zwischen 1537 und 1543 entstanden. — Ein Anhang erstattet Bericht über den Erhaltungszustand des Bildes, soweit dies dem freien Auge zu erkennen möglich ist. — Methodologisch richtet sich der Aufsatz auf das Herausarbeiten der Merkmale, die eine „Attribution“ von einer wissenschaftlichen „Tatsache“ unterscheiden.