

Farbige Wandgräber der Renaissance.

(Vortrag, gehalten in der Sitzung des Instituts am 6. Dezember 1909.)

Von Robert Corwegh.

Der Streit über die Farbigkeit der antiken, der mittelalterlichen und der Renaissance-Plastik sowie -Architektur ist noch immer nicht geschlichtet. Stets, wenn ein Künstler unserer Tage farbige Plastik versucht, erheben sich Stimmen dagegen. Goethe hat in seiner Farbenlehre den Grund mit einem treffenden Worte erfaßt: „Gebildete Menschen“, sagt er, „haben einige Abneigung vor Farben. Es kann dieses teils aus Schwäche des Organs, teils aus Unsicherheit des Geschmacks geschehen, die sich gern ins völlige Nichts flüchtet.“ Diese Frage wird so lange offen bleiben, bis man erkannt hat, daß farbige Plastik nicht Plastik in der Naturfarbe des Darzustellenden sein soll. Jede echte antike, mittelalterliche und Renaissance-Skulptur, die farbige ans Licht tritt, lehrt uns diese Wahrheit. Ich erinnere an den „Mann mit dem blauen Bart“, an die weiblichen Gewandstatuen in Athen, im ägyptischen Teil des Florentiner Archäologischen Museums an zwei backende Frauen (N. 1493 und 1495), an Bronzen mit vergoldeten Augen und Lippen. In der Plastik, die durch belichtete, in Eigenschatten und in Schlagschatten liegende Flächen Wirkungen erzielt, wird ein Künstler Farben dort anwenden, wo sie seinem Zwecke, Licht oder Schatten zu betonen, entsprechen; geradeso wie der Ägypter das dem Licht zugewandte Antlitz der jungen Bäckerin (N. 1495) vergoldet hat, um es hell und strahlend erscheinen zu lassen, und auf dieses Gold Brauen, Augen und Mund in gleichem Schwarz hineinsetzt. Die schematische Bemalung erleichtert für den naiven Beschauer das Formensehen. „Pour des hommes à demi civilisés la forme isolée toute nue ne satisfait point les yeux; ils ne le comprennent que sous le vêtement de la couleur.“¹ Würde die Farbigkeit mittelalterlicher und Renaissance-Skulpturen nicht täglich durch Augenschein bewiesen, so

¹ Lechat: Bulletin de correspondance hellénique XIII, 1889.

könnten wir sie durch logisches, auf ästhetisches Gefühl gegründetes Urteil fordern, besonders für den plastischen Schmuck im Kircheninnern, wenn wir bedenken, daß die Kirchenwand jener Jahrhunderte mit der „subtilsten, körperlosesten Bekleidung“ mit Farben und Gemälden ganz bedeckt war.¹ Für die Niederlande und für Deutschland besitzen wir bei Monumenten, deren „unstoffliche“ farbige Bekleidung Zeit und Wetter hinweggenommen hat, Urkundenbeweise. Jan van Eyck hat sechs Figuren an der Fassade des Rathauses zu Brügge bemalt, und die Namen vieler anderer großen Meister, die sich solchem uns gering scheinenden Werk unterzogen, sind überliefert.² Den farbigen Eindruck der großen Wandgräber der Renaissance können wir uns heute noch am Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte klarmachen. Hier sind noch Reste der Farbigekeit erhalten, weil farbiges Material verwendet wurde. Allein die Spuren der Vergoldung sind verwischt, und der Eindruck bleibt immer nur ein schwacher Abglanz einstiger Pracht.

In dem sogenannten kleinen Kodex Ghiberti, dessen Abfassung ich auf die Jahre 1472 bis 1483 festlegte, und dessen Verfasser ich in Buonacorso di Vettorico Ghiberti zu erkennen glaube (s. o. Seite 167), befinden sich bemalte Zeichnungen florentiner Grabmäler. Zwar sind diese Zeichnungen, leicht in Wasserfarben übergegangen, nicht photographisch getreu und somit nicht für alle Einzelheiten beweisend; eines geben sie aber, was wichtig ist, das ist der farbige Eindruck,³ und wenn wir in der Lage sind, nachprüfen zu können an den spärlichen Spuren, wo Buonacorso nach der Phantasie, wo er nach dem Vorbild sich gerichtet hat, so läßt sich die Wirkung einstiger Farbigekeit in der Vorstellung erneuern.

Die Farben sind blau, rosa und das an anderen Stellen des Kodex Glocken und Geschützen gegebene kräftige Gelb, das also Gold vorstellen soll.

Am Grabmal des Kardinals von Portugal (Abb. 4) ist der ganze Hintergrund rosa getönt (Blatt 65). Von diesem Hintergrund hob sich die vergoldete Gestalt des Toten ab, der auf stellenweis vergoldetem Lager ruhte über einem Sarkophage, dessen Deckel mit goldenen Schuppen geziert war. Zwischen den Füßen des Sarkophags leuchtet der rote Marmor des Hintergrundes. Den Unterbau schmücken vergoldete Ornamente, über denen ein Streifen Marmor-Intarsia läuft. Über dem Toten, gleichsam in einem Fenster, weißes, wohl ursprünglich vergoldetes Gitter-

¹ Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten: Kleine Schriften Berlin—Stuttgart 1884, Seite 215 ff.

² L. Courajod, La Polychromie dans la statuaire du Moyen âge et de la Renaissance, Paris 1888.

³ Wie schon Burger in seinem „Florentiner Grabmal“, Exkurs XII, bemerkt.

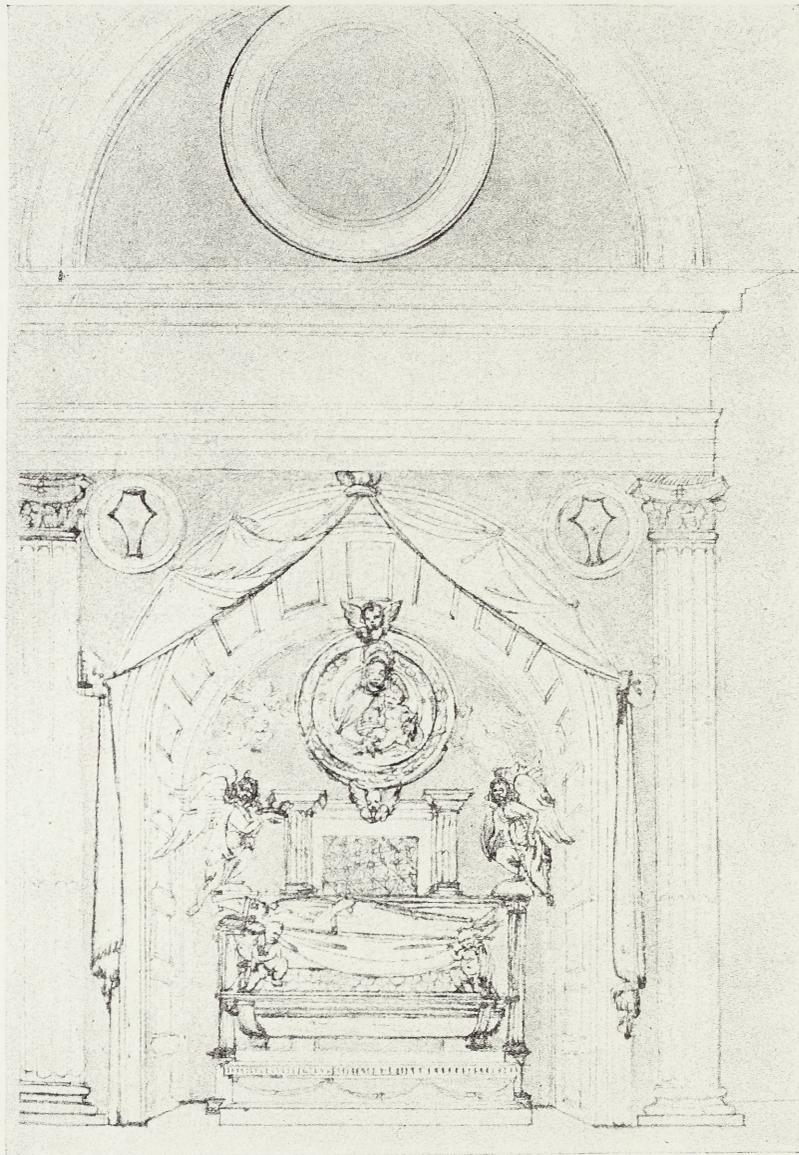


Abb. 4. Entwurf für das Grabdenkmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato in Florenz, Kopie im kleinen Ghiberti-Kodex.

werk in rotem Grunde; in des Gitterwerks Mitte ist ein dunkles, bläulich-schwarzes Marmorstück eingelassen, weshalb in der flüchtigen Skizze des Buonacorso das Ganze bläulich getönt erscheint. Darüber ein Tondo mit

Madonna und Kind auf blauem Grund, deren Gewand und Haare stellenweis vergoldet waren. Entsprechend diesem Relief haben wir uns auch die Robbia-Arbeiten auf ihrem blauen Grunde mit golden gewandeten Madonnen zu denken. Haar und Gewänder der Engel sind auch vergoldet. Der Vorhang ist bläulich getönt mit goldenen Quasten und goldenen Haltern, die Zeichnung zeigt noch über dem Vorhang goldene Wappen (gleich der Kopie des Grabmals in Montoliveto zu Neapel), von denen jetzt nichts zu sehen ist. Auch findet sich oberhalb des Gebälks in der Kapelle ein hohes Fenster an Stelle des runden, das Buonacorso gezeichnet und blau — war es blaues Glas wie jetzt im Mausoleum zu Charlottenburg? — ausgetuscht hat.

Das Grabmal des Papstes Johannis XXIII. in S. Giovanni stellt Blatt 70 dar. Was heute noch an farbigen Resten zu erkennen ist, ist die vergoldete Gestalt des Toten, das dunkelblaue Bahrtuch mit goldenem Rand, sowie auf der Innenseite des Vorhangs ein goldenes Granatapfelmuster mit roten Früchten auf blauem Grunde. Die Zeichnung gibt außerdem am Gebälk über der Nische des Grabmals goldene Rosetten und auf dem blauen Fries goldene Engel, die ein vergoldetes Wappen halten. Die Kassetten der Nische sind gleichfalls blau, Pilaster und Kapitäle stellenweise vergoldet, der ganze Hintergrund ist rosa. Außer dem Papst sind die Madonna, Engel, Wappen, Girlanden und Inschriften mit Gold versehen.

Dem Marzupini-Denkmal (zwischen 1453 und 1464 entstanden) verwandt sind drei Zeichnungen (Blatt 64, 67^v, 69^v). Heute erkennen wir an diesem Grabmal in S. Croce nur noch spärliche Reste von Vergoldungen und den Hintergrund, der in vier rote Marmorfelder geteilt ist. Aus den Zeichnungen, von denen Blatt 64 mit seinem Abschluß und den girlandenhaltenden Engeln am ähnlichsten scheint, während Blatt 67^v in den Wappenengeln der Basis, Blatt 69^v im Sarkophag Verwandtschaft zeigt, läßt sich ungefähr folgende Färbung des Grabmals zusammenstellen. Blau getönt sind der Fries am Gebälk und die Kassetten der Nische. Ferner zeigt der Vorhang einige bläuliche Stellen, wahrscheinlich den blauen Grund zu einem goldenen Ornament darstellend. Blau ist auch am Unterbau der Grund für die Wappenengel. Der Hintergrund der Nische hat vier rote Felder. Vergoldung ist an allen Ornamenten und Figuren reichlich verwendet. Hinter dem ganzen Denkmal spannt sich auf der Zeichnung Blatt 67^v ein leicht blau getönter Vorhang mit goldenem Rand. Blau sind außerdem der Fries des Gebälks und die Quasten am Kopfkissen des Toten, rosa ist der Hintergrund in seinen drei Feldern und das Mittelstück der Basis. Alle Ornamente, Kapitäle, Figuren haben goldene Stellen. Auf Blatt 64, wo die Bekrönung und der Sarkophag

an das Denkmal des Marzuppini erinnern, ist der Hintergrund in drei rote Felder geteilt, und ein roter Kardinalshut liegt zu den Füßen des Toten. Blau ist die Färbung des Tondo mit dem goldenen Schild und der Fries mit den goldenen Verzierungen.

Eine Modifikation des Bruni-Grabmals in S. Croce, das nach Geymüllers¹ Ansicht von L. B. Alberti entworfen und von Bernardo Rosellino nur ausgeführt ist, stellt die Zeichnung Blatt 63 dar. Daß das Bruni-Denkmal gemeint ist, zeigt neben anderen Ähnlichkeiten die Stellung des Toten, dessen Kopf auf der Zeichnung wie auf dem Grabmal rechts vom Beschauer liegt. Da die Grabmäler orientiert sind, so daß das Antlitz des Liegenden nach Osten gewendet ist, mußte Leonardo Bruni, dessen Denkmal sich an der Südwand befindet, eine andere Sicht als die an der Nordwand angebrachten Grabmalstatuen, wie der Kardinal von Portugal, Papst Johann und Marzuppini, erhalten.² Buonacorso zeichnet hinter der ganzen Nische einen blauen Vorhang mit goldenem Rand. Durch den goldenen Kranz der Archivolte schlingen sich blaue Bänder. Das Tondo mit der Madonna hebt sich blau vom rosa getönten Hintergrunde ab. Die Kassetten der Nische sind gleichfalls blau. Auch der Fries des Gebälks ist von blauer Farbe mit goldenem Ornament. Der in drei Felder geteilte Grund der Nische und das Mittelstück des Unterbaues ist rosa. Der Tote, die Engel, alle Verzierungen haben Vergoldung. Bis heute ist am Bruni-Grabmal nur der Hintergrund dank seines roten Marmors farbig geblieben.

Soweit sich in Worten für die Vorstellung Farben schildern lassen, ist dies das Bild der Grabmäler, das wir Buonacorso verdanken. Seine bunten Abbildungen erweitern in schönster Weise unsere Anschauung von der Farbigkeit der Renaissanceplastik.

¹ Architektur Toskanas Band V.

² Auf diese Weise ist es möglich, aus einer Zeichnung auf die Lage von Grabmälern an der Kirchenwand zu schließen.