



1 Filippo della Valle, Engel. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.

BEITRÄGE ZUR RÖMISCHEN PLASTIK DES 18. JAHRHUNDERTS *

von Ursula Schlegel

I Filippo della Valle

Ende des Jahres 1961 erwarb die Skulpturenabteilung der Berliner Museen aus dem Berliner Handel einen Cherub in gelblicher Terracotta, der durch Linien und Übertragungspunkte auf seiner Oberfläche als Modell gekennzeichnet ist (Abb. 1).¹

Das kleine Werk entzückt den Betrachter nicht nur durch das hübsche treuherzige Kinderköpfchen mit den grossen Augen und dicken Pausbacken, sondern auch durch die sichere

* Die Beiträge entstanden während eines Studiums der römischen Skulptur des 18. Jahrhunderts, das durch zwei Reisestipendien der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht wurde. Für die Hilfe bei der Beschaffung von Photographien bin ich der Bibliotheca Hertziana und besonders Frau *Dr. Giess* zu grossem Dank verpflichtet.

¹ Inv. Nr. 22/61. Höhe 23,8 cm. Breite 33,5 cm.



2 Filippo della Valle, Ausschnitt vom Grabmal des Andrea Corsini. Rom, S. Giovanni in Laterano.



3 Filippo della Valle, Ausschnitt vom Grabmal Innozenz XII. Rom, St. Peter.

Art der Modellierung, auf der man die arbeitende Hand noch zu sehen glaubt; man betrachte die breit ausgestrichenen Haare über der Stirn, die in graphischen Kerben enden, oder die flatternden Haarbüschel; auch an den Cherubsflügeln zeichnen sich Spachtel und Daumen ab. Die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung und die künstlerische Qualität des vor der Erwerbung durch die Berliner Museen unbekanntes und unbestimmtes Werkes setzt eine Meisterhand voraus. Dass diese nur in Rom zu suchen ist, steht durch die allgemeine Ähnlichkeit mit den römischen Putten des 18. Jahrhunderts ausser Frage.

Putten dürfen gleichsam als „Signaturen“ der römischen Bildhauer gelten. In ihnen bringt ein jeder — sei er auch sonst noch so stark in Form und Motiv von Vorbildern abhängig — sein eigenes Temperament und seine ganz persönliche Anschauung vom Kinde zum Ausdruck.²

Das kindlich-echte, kaum stilisierte Gesichtchen mit dem aufmerksam-ernsten Blick des Berliner Engels ist bezeichnend für die Putten des Filippo della Valle (1698-1768), eines gebürtigen Florentiners, der zuerst bei seinem Onkel Giovanni Battista Foggini (1652-1737) lernte, bevor er 1725 nach Rom ging.³ Man vergleiche die Engel auf dem Sarkophag des Andrea Corsini in der Corsini-Kapelle in San Giovanni in Laterano (1732-35) (Abb. 2), die Putten am Grabmal Innozenz XII. (1746) (Abb. 3) oder auch den Engel der Hl. Therese in St. Peter (1754) (Abb. 4). Bei dem Vergleich der Köpfe fällt zunächst die gleichmässige Proportionierung der Gesichter auf, die ein wenig dem Quadrat zuneigt durch die breite Stirn, die sich in ihrem

² Vgl. auch *H. Keutner*, Critical remarks on the work of Agostino Cornacchini, in: *The North Carolina Museum of Art Bulletin*, 1957/58, Nr. 4/5, 18 f.

³ Die Lebensdaten nach *Hugh Honour*, Filippo della Valle, in: *The Connoisseur*, Nov. 1959, 172 und 173 Anm. 5. *Honour* benutzt und veröffentlicht zum ersten Mal die Angaben über Filippo della Valle aus den Viten des *Niccolo Gabburri* und des *Francesco Baldinucci* in der *Biblioteca Nazionale* in Florenz und bringt infolgedessen ein, gegenüber dem *Thieme-Becker*-Artikel (Bd. 34, 1940, 77 f) und *A. Riccoboni*, *Roma nell'Arte*, *La Scultura nell'evvo moderno*, Roma 1941, 268, erweitertes Oeuvre.



4 Filippo della Valle, Hl. Therese. Rom, St. Peter.



5 Camillo Rusconi, Hl. Johannes Evangelist. Rom, S. Giovanni in Laterano.

oberen Teil vorwölbt und dadurch einen horizontalen Absatz erhält. Ferner ist die Bildung der Augen grundsätzlich gleich mit den gebohrten Pupillen und dem versonnen-ernsten Blick. Besonders ähneln sich die Hamsterbacken und das runde Kinn mit dem Grübchen unter dem kleinen, meist etwas schmollenden Mund, sowie der kurze dicke Hals. Der neben der Justitia vor dem Sarkophag Innozenz XII. sitzende Putto mit dem Likatorenbündel⁴ zeigt von allen erwähnten Werken wohl die grösste Verwandtschaft mit dem Berliner Kopf, der wahrscheinlich für den Rahmen eines Reliefs oder einer Nische geschaffen wurde. Dafür sprechen die Abdrücke eines Profils auf der Rückseite.

Da die Putten am Grabmal des Andrea Corsini und am Monument Innozenz XII. dem Berliner Modell stilistisch am engsten verbunden sind, kommen die dreissiger und vierziger Jahre als Entstehungszeit in Betracht.

Filippo della Valle war in Rom zunächst Schüler des Camillo Rusconi (1658-1728), dem er, wie er selbst schreibt, sehr viel verdankte.⁵ Dies ist sogar noch bei solch unterschiedlichen Werken wie unserem Berliner Engel und Rusconis monumentaler Statue des Evangelisten

⁴ Leider ist es nicht möglich, von diesem eine En-face-Ansicht abzubilden.

⁵ *Bottari-Ticozzi*, Raccolta di lettere, vol. II, Milano 1822, 311.

Johannes in San Giovanni in Laterano (Abb. 5) erkennbar. Man vergleiche den Bau der Köpfe, die Bildung der Augen und das in Strähnen flatternde Haar, aber auch die Federn der Flügel der Engel und des Johannes-Adlers, wenn auch hier, wie bei den oben angeführten verglichen die Verschiedenartigkeit des Materials, Terracotta bzw. Marmor, berücksichtigt werden muss.

Die enge Verbundenheit des Filippo della Valle zu Rusconi zeigt besonders deutlich die erwähnte Statue der Hl. Therese in St. Peter. Filippo hat hier das Standmotiv des Evangelisten Johannes genau und das Gewandmotiv in seinen wesentlichen Zügen übernommen. Die Abweichungen von dem Vorbild aber findet man auf einer Zeichnung Carlo Marattas im Berliner Kupferstichkabinett, die einst Rusconi gehörte (Abb. 6).⁶ Man weiss, dass Maratta zahlreiche Entwürfe für Bildhauerarbeiten gemacht hat, u.a. auch für die Apostelstatuen im Lateran.⁷ Für die Statue des Johannes (1703 ff) fertigte er vier Zeichnungen an, von denen Rusconi, wie dieser selbst erklärte, die schönste für seine Statue ausgewählt hatte.⁸ Die Berliner Zeichnung zeigt demnach einen der drei übrigen Entwürfe Marattas. Sie gibt die Figur des Evangelisten nicht so stolz aufgerichtet und das Gewand nicht so klassisch drapiert wieder wie die Marmorstatue. Dagegen hält sich Filippo della Valle, der eine weibliche Gestalt darzustellen hatte, eng an den „Berliner“ Entwurf Marattas, den er in der Werkstatt Rusconis gut studiert haben muss.⁹ Die grössere Bewegtheit der gezeichneten Figur mit der leichten Knickung in den Hüften und der Wendung des Kopfes kommt der Vorstellung von einer visionären Heiligen stärker entgegen als die aufrechte männliche Gestalt der Johannesstatue, und die angegebene Gewandung ist mit dem Mantel der Nonne ohne Schwierigkeiten in Einklang zu bringen. Man darf diesen Entwurf Marattas für den Evangelisten Rusconis als unmittelbares Vorbild für die Hl. Therese des Filippo della Valle ansehen.

Das Bewegungsmotiv des Engels ist, wenn auch nicht genau übernommen, so doch abgeleitet von dem Putto der Speranza von Agostino Cornacchini in der Kapelle des Monte di Pietà. Auch diese Statue dürfte auf eine Zeichnung Marattas zurückgehen; sie befindet sich in Windsor Castle und stellt eine Allegorie der Skulptur dar.¹⁰

Jedoch keine der beiden Zeichnungen zeigt den Putto Filippo della Valles. Diesen findet man dagegen auf einem, leider beschädigten, Bozzetto in Wien (Abb. 7).¹¹ Von Brinckmann der Schule des Bernini zugeschrieben, möchte ich ihn als einen verworfenen Entwurf Filippo della Valles für die Statue der Hl. Therese ansehen, für den er zwar bereits Marattas Zeichnung als Anregung benutzte, aber doch stärker abzuwandeln trachtete. Wahrscheinlich erschien

⁶ Sammlung *Pacetti*, K.d.Z. 16 380, schwarze Kreide, 28,5 × 21 cm.

⁷ *R. Wittkower*, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, Harmondsworth 1958, 237 f.

⁸ Zur Entstehungsgeschichte der Apostelstatuen in S. Giovanni in Laterano vgl. *Lina Montalto*, Un mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730). Firenze 1955, 278 ff (mit Urkundennachweisen).

⁹ Die Entwürfe Marattas wurden nach dessen Tod von den Bildhauern zurückgegeben (*L. Montalto*, a.a.O., 280f). Wie aus den Urkunden hervorgeht (vgl. *M. Loret*, Carlo Maratti e gli Scultori delle statue degli Apostoli in S. Giovanni in Laterano, in: *Archivi*, serie II, anno II, 141 – Arch. Vat., Fondo Albani, t. 12, f. 28) gab Rusconi von den vier Zeichnungen nur eine, die grösste und schönste, zurück an die Familie Marattas.

¹⁰ *A. Blunt* and *H. Lester Cooke*, The Roman Drawings... at Windsor Castle, London 1960, 61, Nr. 337, fig. 48: „Vielleicht eine Studie für eine Marmorgruppe“. Die Bewegung im Putto della Valles entspricht ganz der des herbeieilenden Putto im Standbild der Elemosina des Bernardino Cametti in derselben Kapelle. Beide Werke sind abgebildet bei *Mario Tosi*, Il Sacro Monte di Pietà di Roma, Roma 1937, tav. XXII.

¹¹ H. 33 cm. Früher Sammlung Berl. *A. E. Brinckmann*, Barock-Bozzetti. Italienische Bildhauer, Teil II, Frankfurt am Main, 1924, 80 ff. (Laut freundlicher Auskunft von Doz. *Dr. H. Fillitz* gibt es die Sammlung Berl nicht mehr). *Brinckmann* glaubt an einen Zusammenhang mit Kolonnadenstatuen von der Piazza S. Pietro und erklärt damit den Sockel des Bozzetto. Diesen Sockel gibt es jedoch auch für Statuen der Heiligen in St. Peter.



6 Carlo Maratta, Entwurf für die Statue Rusconis. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.



7 Filippo della Valle, Bozzetto für die Hl. Therese, Früher Wien, Sammlung Berl.

es ihm oder den Gutachtern aber dann doch ratsamer, bei der weit überlebensgrossen Figur auf die bereits erwiesene Wirkung der Statue Rusconis zurückzugehen. Lediglich die Komposition des Engels behielt er bei. Zudem muss die rokokohafte Gestaltung der auf Wolken schwebenden Heiligen Widerspruch erregt haben, gilt doch für alle Statuen der Heiligen in St. Peter die barock-monumentale Auffassung, die sie stets auf den Boden der Plinthe stellt.

Der Wiener Bozzetto weist dieselben Merkmale flüchtig skizzierender Darstellung auf wie der Bozzetto im Palazzo Venezia für das Fassadenrelief della Valles von San Giovanni dei Fiorentini¹²: energisch in den Ton eingeritzte Parallelschraffuren und scharfe Faltenstege, gegen die sich einzelne weich gerundete Glieder und Gewandpartien kontrastreich abheben.

Anhand der hier vorgestellten Bozzetti des Filippo della Valle kann man, wenn auch nicht lückenlos, den Weg der Entstehung einer Statue im 18. Jahrhundert verfolgen, der vom Auftrag über die Skizze eines Malers und das Vorbild des Lehrers zum eigenen skizzierten Entwurf und schliesslich zur wiederum veränderten Ausführung geht. Dass die flüchtig modellierte

¹² 1734. Johannes der Täufer predigend. Abgebildet bei *Brinckmann*, a.a.O., 118 f. Der dort ebenfalls als Werk des Filippo della Valle angeführte und abgebildete Bozzetto mit der Taufe Christi ist jedoch eine Arbeit Pietro Braccis (vgl. *E. Rufini*, S. Giovanni dei Fiorentini, in: *Le Chiese di Roma*, Roma 1957, 34).



8 Bernardino Cametti, Apostel Jakobus. Orvieto, Museo del Duomo.



9 Giuseppe Lironi, Hl. Joseph. Urbino, Oratorio di S. Giuseppe.

Skizze bereits voll der Ausführung entsprechen kann, sieht man an dem Bozzetto für das Relief der Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini. Das ausgeführte Modell, wie der Berliner Bozzetto, ist eine nicht immer erforderliche Zwischenstufe, die der Bildhauer vornehmlich dann herstellte, wenn die Ausführung in Marmor oder Holz von Gehilfen übernommen werden sollte.

Kennzeichnend für die Zeit und ihre Bildhauer, die der dritten Generation nach Bernini angehören, für die hier Filippo della Valle als charakteristisches Beispiel steht, ist die vorbildliche Rolle, die die ältere Generation behauptet¹³, wie auch die Tatsache, dass die Bildhauer sich der Entwürfe von Malern bedienen. Was den Bildhauern des 18. Jahrhunderts in Italien an Erfindungsgabe und Einfallsreichtum fehlte, wurde durch um so virtuosere Ausführung wettgemacht.¹⁴

¹³ Man vergleiche auch Filippo della Valles Verkündigungsrelief in S. Ignazio (1749/50) und das Verkündigungsrelief von Bernardino Cametti in der Superga bei Turin (1729).

¹⁴ Vgl. dazu auch *Wittkower*, a.a.O., 237 f. und speziell zu Filippo della Valle *H. Honour*, a.a.O., 172-179.



10 Giuseppe Lironi, Prudenza. Rom, St. Peter.



11 Giuseppe Lironi. Modell für die Prudenza. Frankfurt am Main, Liebieghaus.

II Giuseppe Lironi

Giuseppe Lironi (1679-1749)¹⁵ ist einer der wenigen in Rom arbeitenden Künstler, der wohl auch dort geboren wurde.¹⁶ Trotzdem muss man auch ihn als einen „Eingewanderten“ bezeichnen, denn er entstammt einer Bildhauerfamilie aus dem Tessin. Obwohl er siebzig Jahre alt und durch repräsentative Aufträge ausgezeichnet wurde, weiss man nur wenig von ihm, und das bisher bekannte Oeuvre ist klein. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass seine Arbeiten ungleich in der Qualität sind und dadurch die Identifizierung von anderen Werken erschweren.¹⁷ Die folgenden Ausführungen sollen dem schmalen Oeuvre weitere Arbeiten hinzufügen und zugleich Aufschluss geben über die Gestaltungsweise dieses Bildhauers, die, wie die Filippo della Valles, charakteristisch für ihre Zeit ist.

¹⁵ Thieme-Becker, Bd. 23, 1929, 281. *Alberto Riccoboni*, a. a. O., 271 f. *Ugo Donati*, *Artisti Ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, 562 f. Die Berichtigung des Geburtsdatums - 1679, nicht 1689 - bringt *R. Wittkower*, a. a. O., 379, Anm. 13.

¹⁶ *Riccoboni*, a.a.O., 271. Dagegen: *Ugo Donati*, a.a.O., 562: „... di Vacallo“.

¹⁷ *Riccoboni*, a.a.O.

1732 schenkte Kardinal Annibale Albani dem Oratorio di S. Giuseppe in Urbino die von Lironi gearbeitete Marmorstatue eines hl. Joseph (Abb. 9).¹⁸ Lironi ist in dieser Statue weitgehend dem Bernardino Cametti (1669-1736) verpflichtet, und zwar der Statue des Apostels Jakobus (Abb. 8), die dieser in Rom für den Dom von Orvieto gearbeitet und 1722 abgeliefert hatte.¹⁹ Die einmal erprobte Wirkung der reich gewandeten, kolossalen Statue in Urbino hat Lironi offenbar zur Übernahme von Stand- und Gewandmotiv für seine ebenfalls kolossale Statue der Prudenza (Abb. 10) in der Vorhalle von St. Peter veranlasst.²⁰

Das Terracottamodell zu dieser befindet sich im Liebieghaus in Frankfurt am Main (Abb. 11).²¹ A. E. Brinckmann publizierte es als Bozzetto und erste Fassung der Prudenza am Grabmal des Gaspare Thiene in S. Andrea della Valle (1676) und zwar als Werk des Antonio Raggi.²² Das Grabmal Thiene mit seinen drei Skulpturen, der Halbfigur des Verstorbenen und den beiden Allegorien der Rettitudine und der Prudenza, ist jedoch einheitlich das Werk des Domenico Guidi.²³ Entscheidend ist aber, dass die stilistische Zusammenstellung Brinckmanns einer genauen Betrachtung nicht standhält. Die Statue des Guidi hat die Schwere und das Pathos — bis in die Schwere der Gewanddrapierung — des 17. Jahrhunderts. Dagegen steht die Figur aus Frankfurt leicht und elegant da und trägt den schweren Mantel kunstvoll und mit Bedacht. Die Prudenza Guidis kümmert sich dagegen gar nicht um ihr Gewand, sondern nur um Schlange und Spiegel, die ihr Wesen bestimmen.

Deutlicher als in diesen beiden Figuren kann der Unterschied der Epochen von Hochbarock und Rokoko kaum zum Ausdruck kommen.

Dass diese Wirkung nicht nur darauf zurückgeht, dass es sich um einen Bozzetto, ein relativ kleines und gut gearbeitetes Terracottamodell handelt, beweist seine Umsetzung in die monumentale Statue aus Travertin.²⁴

Trotzdem täuscht die gleichartige Gesamtwirkung von Modell und Ausführung nicht darüber hinweg, dass die Statue gegenüber dem Modell an Eleganz und Grazie verloren hat und steifer geworden ist. Wesentlichen Anteil hat daran die veränderte, aufrechte Haltung des Kopfes, aber auch die gröbere Durchführung im Detail. Es scheint so, als habe Lironi gefürchtet, dass die über 4 m hohe²⁵ Steinfigur zu massig werden würde, und als habe er deshalb den vom

¹⁸ A. Lazzari, Delle Chiese di Urbino. Urbino 1801, 146 und L. Serra, Catalogo delle Cose d'Arte. Urbino. Roma 1932, 220.

¹⁹ Heute im Dommuseum. Cametti erhielt den Auftrag für diese und die Statue des Apostels Simon bereits 1714. Damals schuf er die noch erhaltenen Stuckmodelle, die auftragsgemäss genau der Marmorausführung entsprechen (L. Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891, 319, 342 f Regest LXXVI). Eine monographische Studie über Bernardino Cametti wird von der Verf. vorbereitet.

²⁰ G. P. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano..., Roma 1762, 27. Lironi erhielt auch den Auftrag für eine weitere Statue der Vorhalle, für die „Speranza“ (Chattard, a.a.O., 26. Foto Alinari 26411 und Donati, a.a.O., fig. 469).

²¹ Inv. Nr. 786. Höhe 78,3 cm. Rückseite ausgehöhlt. Vom Spiegel in der rechten Hand nur der Griff erhalten. Bruchstellen am rechten Unterarm, der Plinthe und der Schlange. Die rechte vordere Ecke der Plinthe abgebrochen. Erst bei der kürzlich vorgenommenen Reinigung kam die gelbliche Terracotta hervor. Ausserdem zeigte sich, dass Spiegelgriff und Schlange vergoldet sind. Der schlecht ergänzte Kopf der Schlange wurde inzwischen entfernt. Die Angaben verdanke ich Dr. Anton Legner.

²² A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti. Italienische Bildhauer. Frankfurt am Main 1923, I, 132 f mit Abbildungen.

²³ F. Titi, Descrizione delle Pitture, Sculture... in Roma. Roma 1763, 139. Die beiden Allegorien sind stilistisch absolut gleich, so dass man nicht versteht, weshalb Brinckmann, a.a.O., sie zwei Meistern gibt.

²⁴ Den Zusammenhang zwischen dem Frankfurter Modell und der Statue von St. Peter hat auch U. Donati erkannt und in einer kurzen Note bekanntgegeben, nachdem er vorher angenommen hatte, dass das Modell eine erste Idee Camillo Rusconis für die Prudenza in S. Ignazio sei (L'Urbe, anno VII, 1942, 4/5).

²⁵ Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Giess.



12 Giuseppe Lironi, Madonna. Rom, S. Maria Maggiore.



13 Giuseppe Lironi, Bozzetto für die Madonna von S. Maria Maggiore. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.

Rücken her sich vorschlingelnden Mantelteil weiter zurückgenommen, ja fast verschwinden lassen, um die Statue schlanker wirken zu lassen. Damit aber ist der Zauber der Gegensätze, die das Modell auszeichnet, verloren, das man als ein prachtvolles Beispiel römischer Plastik des 18. Jahrhunderts bezeichnen kann, und in dem sich ein schmaler Körper mit Grazie gegen eine fast übergrosse, faltenreiche Gewandfülle behauptet, die ihn völlig umgibt.

Diesen Zauber aber besitzt weitgehend die Madonnenstatue auf der Fassade von S. Maria Maggiore (Abb. 12).²⁶ Giuseppe Lironi hat dafür offensichtlich ebenfalls das Frankfurter Terracotta-Modell benutzt. Die Übereinstimmung beider kann in Anbetracht der verschiedenen Darstellungen garnicht grösser gedacht werden. Der linke Arm stützt nun nicht den grossen Mantelbausch, sondern das Kind, dessen Körper von der linken Hand gehalten wird, die im Modell die Schlange umgreift. Die Haltung des Kopfes und die Form des spitzovalen Gesichts stimmen hier, im Gegensatz zur Statue der Prudenza von St. Peter, überein. Die Formwandlung, die durch den rechten, das Kind haltenden Arm notwendig wird, zeigt im umhüllenden Mantel die logische Veränderung, die sich durch den am Körper vorbeigeführten Arm, anstelle des erhobenen, ausgestreckten Armes ergibt.

Bevor sich Lironi jedoch entschloss, für die Madonna von S. Maria Maggiore sein Modell

²⁶ Titi, a.a.O., 250.

für die Prudenza von St. Peter zu verwenden, die er ja wiederum aus dem Joseph von Urbino abgeleitet hatte, hat er zunächst eine Skizze flüchtig modelliert, die ganz den Eindruck einer ersten Idee macht. Es handelt sich um den Terracotta-Bozzetto einer Maria mit dem Kinde in den Berliner Museen (Abb. 13, 14). Frida Schottmüller katalogisierte ihn als „Römisch um 1630“²⁷, A. E. Brinckmann hatte ihn dem François Duquesnoy (?) zugeschrieben.²⁸ Über das Verhältnis des Berliner Bozzetto zu den von Brinckmann und Schottmüller als stilverwandt erwähnten Werken gilt grundsätzlich dasselbe, was bereits oben zu dem Frankfurter Modell gesagt wurde.

Dass die zum Vergleich herangezogene berühmte Hl. Susanna Duquesnoys in S. Maria di Loreto²⁹ auch auf Lironi einen nachhaltigen Eindruck ausgeübt hat, ist unverkennbar. Doch sei hier allein auf die Schulterpartie der Heiligen und der Gestalten Lironis hingewiesen, um die grundverschiedene Körperauffassung aufzuzeigen.³⁰

Vergleicht man die flüchtige, nur die wesentlichen Angaben zu Haltung und Bewegung vermittelnde Skizze (auf die Modellierung der Füße der Madonna wurde z. B. völlig verzichtet, die segnende Hand des Kindes ist nur summarisch als kleine Mulde angegeben, die Haare sind als verdickte Masse aufgeklebt), so wird der Zusammenhang zwischen dem Frankfurter Modell und der ausgeführten Madonnenstatue noch deutlicher. Wie das Frankfurter Modell zeigt auch der Berliner Bozzetto den ausgestreckten, den Mantel hebenden rechten Arm, der hier zu einem Schutzgestus mit ausgestreckter, nach unten gewendeter Hand ergänzt zu denken ist. In Anbetracht der grossen Höhe, in der die Madonna aufgestellt werden sollte, hätte diese Geste optisch nicht genügend wirksam werden können und hat wohl deshalb Lironi zu der ausgezeichneten Motivänderung des am Körper vorbeigeführten und das Kind stützenden Armes veranlasst. Auch die Haltung des linken Armes und der Hand stimmen in dem Berliner Entwurf noch mit dem Frankfurter Modell und der Josephsstatue überein. Die geringe Veränderung in der Bewegung des Kindes und des linken Armes der Madonna, die die Travertinstatue zeigt, folgt lediglich dem neuen Motiv des von beiden Armen der Madonna getragenen Christkinds. Als eine Präzisierung der „ersten Idee“ darf dann wohl noch der auf Fernwirkung berechnete Mantelkontur der ausgeführten Statue angesehen werden, der in seiner ausladenden Bewegtheit die Formen des Bozzetto wie des Prudenza-Modells übersteigt.

Alle sonstigen Abweichungen gegenüber der Ausführung sind dadurch bedingt, dass der Berliner Bozzetto nicht mehr als eine rasche Ideenskizze ist. Dies wiederum verleiht ihm die Frische des flüchtigen Augenblicks, der keine Gültigkeit verlangt, so dass die Fingereindrücke auf dem Mantel der Madonna vom Bildhauer stehen gelassen wurden.³¹

Es war gewiss eine grosse Ehre, den Auftrag für die Madonna von S. Maria Maggiore zu erhalten, und so verwundert es nicht, dass Lironi hier sein Bestes gegeben hat.

Zwischen 1741 und 1743 erbaute Ferdinando Fuga die Fassade von S. Maria Maggiore.³² Da 1743 auch die Statuen fertiggestellt waren,³³ darf für den Berliner Bozzetto 1741 als Ent-

²⁷ Frida Schottmüller, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, Berlin-Leipzig 1933, 223 f.

²⁸ A. E. Brinckmann, a.a.O., 92 f.

²⁹ Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori..., Roma 1672, 272ff. Abgebildet bei Wittkower, a.a.O., pl. 95 B.

³⁰ Schon F. Schottmüller, a.a.O., 223, hat beobachtet: „Die faltenreiche Gewandung lässt die Schlankheit ihrer Gestalt an den Schultern sichtbar werden“.

³¹ Auf dem Berliner Bozzetto ist das Kind, im Gegensatz zur ausgeführten Statue, mit einem Hemdchen bekleidet.

³² Lidia Bianchi, Disegni di Ferdinando Fuga..., Roma 1955, 66. Im endgültigen Fassadenprojekt Fugas, fig. 13, ist die Marienfigur abweichend von der Lironis dargestellt.

³³ L. Bianchi, a.a.O.



14 Giuseppe Lironi, Bozzetto für die Madonna von S. Maria Maggiore. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.



15 Giuseppe Lironi, Entwurf zur Justitia. Düsseldorf, Kunstmuseum.



16 Giuseppe Lironi, Grabmal des Kardinals Neri Corsini (Detail). Rom, S. Giovanni in Laterano.

stehungsjahr angenommen werden und 1743 als Datum der Vollendung der ausgeführten Statue. Für die beiden Statuen von St. Peter, die Prudenza und die Speranza, konnten bisher keine Daten ermittelt werden. Man kann aber aufgrund des Frankfurter Modells, das für die Prudenza und nicht für die Madonna gearbeitet wurde, annehmen, dass der Auftrag für die Prudenza zumindest vor dem der Madonna von S. Maria Maggiore lag. Zudem ist es unwahrscheinlich, dass Lironi noch nach 1743, also im Alter von 64 Jahren, die beiden Aufträge für die kolossalen Statuen von St. Peter erhielt.

Die hier zusammengestellten Werke zeigen, dass sich Lironi der einmal aufgenommenen Form und ihrer erprobten Wirkung immer wieder bedient. Weicht er davon ab, wozu er in der zweiten für den Portikus von St. Peter ausgeführten Figur der Speranza³⁴ gezwungen war, erreicht er nicht mehr die kraftvolle Zügigkeit, die sein „Exemplum“ besitzt. Die Statue wirkt

³⁴ siehe Anm. 20.

breit und flach, da es ihm nicht gelang, das Gewand zu einer ähnlich elegant bewegten Hülle zu gestalten.

Das folgende Werk, das dem Oeuvre des Giuseppe Lironi hinzugefügt werden soll, ergänzt sein plastisches Werkverzeichnis nur mittelbar. Dafür ist es um so interessanter, als Bildhauerzeichnungen des 18. Jahrhunderts, gemessen an der Zahl der damals tätigen Künstler, nicht in grossem Umfang bekannt sind. Dass es sich bei der Zeichnung, die sich im Graphischen Kabinett des Düsseldorfer Kunstmuseums befindet³⁵, um den Entwurf für eine Statue handelt, ist wohl nicht zu bezweifeln (Abb. 15). Die Begrenzung des Raumes um die Statue und die Kreideschraffierung hinter ihr deuten auf eine Nischenstatue. Dass der Zeichner nicht Carlo Maratta war, wie die alte Katalogeintragung angibt³⁶, bedarf keiner Erörterung. Andererseits ist aber unverkennbar, wie stark Maratta den Zeichenstil der römischen Künstler mit seinen scheinbar wirr hingeworfenen Linien beeinflusst hat. Vergleicht man dieses Blatt mit einer Zeichnung Marattas³⁷, dann erkennt man um so deutlicher, dass in Marattas flott hingeworfenem Strich ein weit höheres Mass an Präzision steckt, das die Modellierung klar angibt. Gerade dies aber vermisst man auf dem Düsseldorfer Blatt, das offensichtlich nicht mehr sein will als ein Konzept für den Aufbau einer Statue und das auf jede weitere Angabe verzichtet. Und eben darin gibt es sich als Entwurf eines Bildhauers zu erkennen, der alle weiteren Stufen der Vorstellung im Bozzetto gestaltet.

Die Düsseldorfer Zeichnung darf man wohl als einen Entwurf zur Justitia vom Grabmal des Kardinals Neri Corsini (ca. 1735) in S. Giovanni in Laterano³⁸ ansehen (Abb. 16), Entwurf und ausgeführte Statue stimmen nicht vollständig überein, wie man vor allem am Fall des Mantels über dem linken Arm der Figur sieht, sowie an der Haltung des rechten Armes, dessen Ärmelbausch infolgedessen auch noch eine andere Form, wenn auch im Prinzip bereits die gleichen scharfen Faltenkerben, zeigt. Ausserdem wurde in der Marmorausführung der Hund fortgelassen, wodurch sich die auffallende Leere auf der Plinthe an dieser Stelle erklärt. Trotzdem wird man zugeben müssen, dass diese Fortlassung der Wirkung der Marmorstatue nicht geschadet hat. Offenbar strebte man mit der Justitia eine formale Entsprechung zur Prudenza Cornacchinis³⁹ an, bei der man ebenfalls auf ein inhaltlich wie formal unnötiges Attribut auf der Plinthe verzichtete.

III Bernardino Ludovisi

Im Thieme-Becker⁴⁰ und im Werkverzeichnis Riccobonis⁴¹ werden als früheste Arbeiten Ludovisis, von dem keine Lebensdaten bekannt sind, der „Gottvater“ und die „Taube des hl. Geistes“ vom Altar des hl. Ignatius von Loyola im Gesù genannt⁴². Pio Pecchiai erwähnt dagegen in seiner auf Urkunden basierenden Publikation die Mitarbeit Ludovisis an diesem Altar nicht⁴³. Nach Pecchiai haben Leonardo Reti und Lorenzo Ottoni die Gruppe der „Trinität“

³⁵ Inv. Nr. 1118. Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Irene Markowitz: 128:70 mm. Braune Tinte auf weissem Papier (leicht vergilbt), auf Untersatzbogen geklebt.

³⁶ Ebenfalls Auskunft von Dr. I. Markowitz.

³⁷ Vgl. z.B. in: A. Blunt and H. Lester Cooke, a. a. O., fig. 48 oder tav. 51 und Abbildung 6.

³⁸ *Titi*, a.a.O., 219.

³⁹ *Titi*, ebda. *Riccoboni*, a.a.O., fig. 332.

⁴⁰ Bd. 23, 1929, 442.

⁴¹ *Alberto Riccoboni*, a. a. O., 274 f.

⁴² *Pio Pecchiai*, *Il Gesù di Roma*. Roma 1952, tav. XXI und Foto Alinari 27 930.

⁴³ *Pecchiai*, a.a.O., 176 Anm. 2.



17 Bernardino Ludovisi, Hl. Matthäus Evangelist. Rom, SS. Trinità dei Pellegrini.



18 Bernardino Ludovisi, Terracottamodell für den Matthäus. Florenz, Sammlung Grassi.

ausgeführt⁴⁴. Durch diese Berichtigung kann die Frage, zu welcher Bildhauergeneration Ludovisi gehört hat, überzeugender beantwortet werden.

Denn, um den Auftrag am Ignatius-Altar zu erhalten, darf man für den Bildhauer wohl wenigstens ein Alter von fünfundzwanzig Jahren voraussetzen. Somit hätte Ludovisi etwa um 1670 geboren sein müssen. Sein letztes, bisher bekanntes datiertes Werk ist jedoch das Grabmal des Kardinals Carlo Colonna in der Kirche SS. Apostoli, dessen Inschrift das Datum 1753 trägt⁴⁵. Dieses Monument hätte Ludovisi demnach mit mehr als achtzig Jahren ausgeführt. Wir wissen zwar, dass Mazzuoli seine Statue der Caritas in der Kapelle des Monte di Pietà signiert hat mit der Angabe: „JOPH. MAZ. F. ETA 79“⁴⁶, aber dabei dürfte es sich doch wohl um eine Ausnahme handeln.

⁴⁴ *Pecchiai*, a.a.O., 165.

⁴⁵ *Riccoboni*, a.a.O., 275. *Riccoboni* berichtigt mit der Aufnahme dieses Denkmals das im Thieme-Becker genannte Sterbejahr: 1749.

⁴⁶ *Riccoboni*, a.a.O., 235.



19 Bernardino Ludovisi, Engel. Rom, S. Ignazio.



20 Bernardino Ludovisi, Engel. Rom, S. Francesco delle Stimmate.



21 Bernardino Ludovisi, Engel. Rom, S. Francesco delle Stimmate.

Scheidet die Beteiligung Ludovisis am Ignatius - Altar aber aus, dann sind wir nach unseren augenblicklichen Kenntnissen darauf angewiesen, die vier Evangelisten aus Stuck an der Fassade der SS. Trinità dei Pellegrini von 1723⁴⁷ als Frühwerke anzusehen und anzunehmen, dass Ludovisi um 1700 geboren wurde. Dieses Datum ist in mehrfacher Hinsicht wahrscheinlicher. Im Vergleich mit den übrigen Arbeiten Ludovisis⁴⁸ besitzen diese vier Figuren in der Tat den Charakter von Frühwerken. Abgesehen von der Statue des Evangelisten Matthäus (Abb. 17), von dem hier der ungleich besser gelungene Bozzetto in Terracotta vorgestellt werden soll (Abb. 18), sind die Figuren steif und schwer und ihre Gewänder wirken wie aus Teig geformt. Die später entstandenen Statuen sind in der Bewegung freier und ihre Gewänder leichter und eleganter. Diese Figuren stehen stilistisch und motivisch, wie auch in den Typen den Werken Pietro Braccis (1700–1773) so ausserordentlich nahe, dass man wohl eine künstlerische Abhän-

⁴⁷ *Titi*, a. a. O., 103. Die Fassadeninschrift nennt das Datum 1723.

⁴⁸ Vergleiche nach dem Oeuvre-Verzeichnis *Riccobonis*, a.a.O., 274 f.



22 Bernardino Ludovisi, Grabmal der Maria Lucrezia Rospigliosi Salviati, Rom, SS. Apostoli.

gigkeit Ludovisis von Bracci annehmen darf⁴⁹. Die engen stilistischen Beziehungen wiederum sind um so verständlicher, wenn es sich um zwei etwa gleichaltrige Künstler handelt, als wenn der eine, nämlich Ludovisi, etwa dreissig Jahre älter wäre.

Im Gegensatz zu Bracci, dessen Werke einheitlich im Stil und von gleichmässig guter Qualität sind, gibt es bei Ludovisi starke Schwankungen in der Qualität. Er versucht, durch äussere Effekte die Wirkungen zu steigern. Dadurch aber werden die Einzelformen hart oder aber auch bisweilen von fast seifiger Weichheit, und die Drapierungen werden zwar manchmal reicher, dafür aber ungezügelter und verlaufen in leeren Schwüngen, den organischen Zusammenhang mit der Figur verlierend, sodass die körperliche Rundung oft in den flächig ausgebreiteten Drapierungen untergeht (man vergleiche z.B. die Fama vom Grabmal des Kardinals Giorgio Spinola, 1739, in S. Salvatore delle Coppelle und auch das Grabmal des Kardinals Colonna in SS. Apostoli 1753).

Die beiden Engel von der Schranke vor dem Altar des S. Luigi Gonzaga in S. Ignazio⁵⁰ sind zweifellos Ludovisis Meisterwerke (Abb. 19), sodass hier die Frage, wie weit sie den Engeln Pietro Braccis von der Schranke des Verkündigungsaltars in S. Ignazio und den Erzengeln Cornacchinis in der Cappella del SS. Corporale im Dom von Orvieto (1729) verpflichtet sind, zweitrangig wird.

Man kann annehmen, dass die beiden Engel Ludovisis, wie die Gegenstücke Braccis, 1749 aufgestellt wurden. Nur wenig früher hat Ludovisi wohl die beiden kleinen Engel auf dem Altar der Cappella del Crocifisso in S. Francesco delle Stimate gearbeitet (Abb. 20, 21).

Diese in der Literatur bisher nicht erwähnten Skulpturen besitzen auf den ersten Blick grosse Ähnlichkeit mit den Putten Pietro Braccis, u.a. mit den Putten vom Monument der Königin Maria Clementina Sobiesky in St. Peter von 1739. Vergleicht man sie jedoch mit Ludovisis Putten auf den Grabmälern in SS. Apostoli (Abb. 22), dann zeigt sich der Unterschied zu Braccis Putten um so stärker. Die Körper sind weniger prall als bei Bracci. Das Unbestimmt-Weiche der Oberfläche kennzeichnet auch die Köpfe, was besonders deutlich um Augen und Mund zum Ausdruck kommt. Ferner finden sich die überaus knittigen Gewänder so nur bei Ludovisi. Diese wiederum sind ganz ähnlich denen der Engel in S. Ignazio, wie auch die Durchführung der wie verklebt wirkenden Locken und die Art, wie die Wolken gemesselt sind, verglichen werden können.⁵¹

⁴⁹ Vergleiche dagegen *Riccoboni*, a.a.O., 274.

⁵⁰ *Titi*, a.a.O., 169.

⁵¹ Wie aus den Inschriften hervorgeht (*Forcella*, *Iscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma*, vol. IV, Roma 1874, 473 n. 1160, 474 n. 1164, 475 n. 1168), war die Cappella del Crocifisso im Besitz der Familie *Magno*, die sie vollständig ausgestattet hat (für die Malereien vgl. *Titi*, a.a.O., 166). Ihr erster Stifter starb bereits 1706, die letzte Inschrift für den mit achtzehn Jahren verstorbenen *Domenico a Torre Magno* trägt das Datum 1733. Sie wurde von den Eltern des Vestorbenen gesetzt, die in späteren Jahren vielleicht auch die Altarengel in Auftrag gaben.

RIASSUNTO

Si propongono alcune attribuzioni per la scultura romana del '700. Filippo della Valle: modello in terracotta per un angelo stilisticamente vicino ai putti dei monumenti di Andrea Corsini in S. Giovanni in Laterano e di Innocenzo XII. in S. Pietro; quindi un bozzetto per una Santa con angelo, presumibilmente un primo schizzo per la Santa Teresa in S. Pietro per la quale servì come modello la statua del Rusconi suo maestro raffigurante S. Giovanni Evangelista, conservata in S. Giovanni in Laterano. Dei disegni del Maratta dai quali derivano tutti gli apostoli in S. Giovanni in Laterano, se ne pubblica uno per la prima volta in questa sede; l'affinità con la S. Teresa di Filippo della Valle è particolarmente evidente.

Giuseppe Lironi: la statua colossale marmorea raffigurante S. Giuseppe nell'ononimo Oratorio Urbinato, eseguita sotto l'influsso del S. Giacomo di Bernardino Cametti ad Orvieto, fu regalata dal Cardinale Albani nel 1732.

Il bozzetto per la „Prudenza“ nell'atrio di S. Pietro, qui attribuito al Lironi, si trova a Francoforte; il bozzetto dello stesso maestro per la Madonna in Travertino sulla facciata di S. Maria Maggiore invece a Berlino.

Tutte queste sculture rivelano una tecnica eccessivamente sviluppata con scarsa inventiva, tipica caratteristica della scultura settecentesca Romana.

Bernardino Ludovisi: un'opera della raccolta Grassi di Firenze si identifica ora con il bozzetto del S. Matteo sulla facciata della SS. Trinità dei Pellegrini. Inoltre al Ludovisi si attribuiscono i due angeli adoranti in marmo di un altare della chiesa di S. Francesco delle Stimate.