

In der Geschichte der modernen Kunst spielte sich ein ähnlicher Vorgang ab. Obwohl kunstgewerbliche Gegenstände aus dem Gebiete der ostasiatischen Kunst bereits im 17. Jahrhundert nach Europa zahlreich eingeführt und hier nachgemacht wurden, kann von einem Einflusse derselben auf unsere Kunstentwicklung erst dann die Rede sein, als die Malerei und decorative Kunst zu jenen Problemen gelangte, welche in der japanischen Kunst früher und so glücklich gelöst wurden.

Die Lösung wäre also die, dass der Mittelpunkt der Schule, welcher unsere Handschriften angehören, Siena gewesen ist. Man lernte von byzantinischen Künstlern, welche damals vereinzelt auch für abendländische Besteller gearbeitet haben¹⁾, das meiste dort, wo das Bestreben zu lernen und die Kunst zu vervollkommen, besonders auch in Bezug auf die Technik, im allgemeinen am stärksten gewesen ist.

Es braucht nicht hervorgehoben werden, dass der festgestellte byzantinische Einfluss weder andauernd noch einschneidend gewesen ist. Zwei Wege kreuzen sich da, gehen eine zeitlang auf einem Damme und trennen sich. Nur in einer Richtung mag die Begegnung nicht ohne Belang gewesen sein. Die hohe technische und decorative Vollendung der italienischen Luxusbücher wurde bald auch im Norden geschätzt und nachgeahmt und es ist dies nicht die letzte der Ursachen, warum in der zweiten Hälfte des 14. Jhd. überall nördlich der Alpen in der Malerei ein italienischer Einfluss festgestellt werden kann.

¹⁾ So das Evangelistar Cod. Vat. lat. 5974, das Psalterium der Königin Meisseda im Britischen Museum und das Psalterium Nr. 323 in der Riccardiana in Florenz.

Die Wachsbüste in Lille.

Von
Franz Wickhoff.

Der richtigen chronologischen Einsetzung von Kunstwerken stehen häufiger als man denkt, Wertheile im Wege. Man kann sich nicht entschliessen, ein Kunstwerk von besonderer Bedeutung oder besonderer Schönheit einer Periode zuzuweisen, die nicht im allgemeinen Urtheile für klassisch gälte. Wie haben doch die Sammler stets das Publikum mit ihren Raffäels geplagt, weil sie es nicht über sich bringen konnten, die besten italienischen Bilder ihrer Sammlungen, einem andern als dem grössten italienischen Maler zuzuschreiben, das heisst dem, der bei der Menge als der grösste italienische Maler galt. Wertheile werden so in Urtheile über die Zeit und über den Meister umgesetzt. In der Geschichte der mittleren und neueren Kunst greifen wenigstens in der letzten Zeit durch vereintes Bemühen deutscher, italienischer und englischer Forscher wohlgegriffene Bestimmungen fast überall durch. Dennoch gibt es auch heute noch eine Anzahl moderner Kunstwerke, die wegen ihrer Bedeutung nicht ihre richtige Stellung angewiesen erhalten können. Ich erinnere nur an die prächtige Büste der sogenannten Niccolò Uzzano in Florenz, die, obwohl völlig übereinstimmend in Ausdruck und Wendung mit den Bildnissen aus den zwanziger und dreissiger Jahren des XVI. Jahrhunderts, ebenso grundlos als hartnäckig für ein Werk Donatellos ausgegeben wird, weil bei der Zunft der Kunstforscher seit geraumer Zeit Donatello als der vorzüglichste, der italienischen Bildhauer gilt.

Des lehrreichste Beispiel für die Umsetzung eines Werththeiles in Urtheile über Zeit und Meister bilden die Aeusserungen von Kennern

892

und Forschern über die Wachsbüste in Lille, weil hier je nach der Wertschätzung, die verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte oder verschiedener Meister fanden, ja auch je nach der Wertschätzung, die sie gleichzeitig an verschiedenen Orten fanden, die Büste einmal dahin einmal dort hin geschoben wurde, und einmal diesem einmal jenem Meister zugeschrieben wurde. So werden die Urtheile über die Wachsbüste in Lille zu einem fast fortlaufenden Zeugnisse für die wechselnde Wertschätzung, die im abgelaufenen Jahrhundert den einzelnen Perioden der Kunstgeschichte zu Theil geworden ist.

Wenige Werke aus einer vergangenen Periode der bildenden Kunst sind so berühmt, aber auch so beliebt geworden, wie die Wachsbüste in Lille. Photographien ¹⁾, Stiche ²⁾, Abgüsse ³⁾, farbige Nachbildungen in Wachs haben ihre anmuthigen Züge überall bekannt gemacht. Es ist die Büste eines zarten jungen Mädchens fast in Lebensgrösse etwas nach links geneigt, die ihren Halt in einem Körbchen aus gebranntem Thon findet, das die Drapperie und den Fuss bildet. Die Drapperie ist, das musste jedermann auf den ersten Blick klar werden, sobald er überhaupt im Stande war Kunstwerke bestimmten Perioden zuzuweisen, in der vorgerückten Zeit des Barocco entstanden, gewiss nicht früher als in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Wollte man nun die Büste irgend einer gepriesenen Kunstzeit zutheilen, so musste man dieses Fussgestell aus gebranntem Thon als verlorlos von der Betrachtung der Büste ausscheiden, es für später entstanden erklären, als den aus Wachs bereiteten Theil des schönen Werkes.

Das geschah vielleicht schon ehe sie der Maler Wicar, der seine Sammlung in Rom zusammenbrachte, gekauft hatte, jedenfalls aber vor seinem am 27. Februar 1834 erfolgten Tode. Darauf wurde die Büste mit seinen übrigen Kunstschätzen als sein Vermächtnis in seine Vaterstadt Lille gebracht. Gypsformen dieser Büste waren in Rom zurückgelassen und endlich an den Maler Lindemann-Frommel gekommen, nach dessen Tode sie an das Museum in Berlin übergingen. Diese Gypsformen waren nur nach den Wachstheilen der Büste gemacht worden. Sie stellen das erste Werthurtheil über sie vor, das uns erhalten ist, in der Fassung, dass eben nur die Wachstheile, der Betrachtung und Verbreitung wert seien. Dieser erste Werthurtheil hat auf alle künftigen massgebend eingewirkt, weil wohl die meisten Leute,

1) Braun 198-202 (vgl. auch Mitth. d. Inst. f. österr. Gesch. IV. Bd. S. 76).

2) Gaz. des Beaux Arts 1878 II. Per. XVII. Stich von Galliard.

3) Originalformen im k. Museum in Berlin.

die später ihr Urtheil über das Werk abgaben, entweder, wenn sie das Original auch selbst gesehen hatten, während sie geschrieben nur diesen Abguss eines Theiles vor sich hatten, oder weil sie überhaupt von dem ganzen Werke nur diesen einen Theil durch den Abguss kannten. Es waren die zwanziger und die dreissiger Jahre des XIX. Jahrhunderts eine Zeit, in der in Rom neben der Antike kaum etwas anderes geschätzt wurde als die Periode, in der Raffael von Urbino und Michel Angelo wirkten. Die deutsche Beschreibung der Stadt Rom von Ernst Platner und seinen Genossen von 1830 bis 1838 erschienen, gibt uns dafür ein berechtigtes Zeugnis. So unverschämzt zwar wie Ernst Platner, der Titians grossartigsten Bilde in Rom die Poesie abzusprechen wagte, war der kunstverständige französische Maler Wicar freilich nicht gewesen, der, wie wir aus seiner Sammlung sehen, auch andere Perioden der Kunst, wenigstens nicht aus den Augen liess; aber über die späte Baroczeit wird er kaum günstiger gedacht haben als die deutschen Beschreiber. Auch er wird den unteren aus gebranntem Thon bestehenden Theil des Werkes für eine spätere Arbeit angesehen haben denn sonst hätte er nicht in dem knappen Kataloge seiner Sammlung, das Werk als aus der Zeit des Raffael stammend verzeichnen können ¹⁾. Er war zu feinsinnig, um den Kopf Raffael selbst oder auch nur seiner Schule zuzuschreiben. Aber nur zu Zeiten Raffael's dünkte ihm die Entstehung eines Werkes von solcher Grazie möglich.

Nun kam das Werk in die französische Provinz. Ein Sprung am Halse, wahrscheinlich durch den Transport entstanden, der die Büste bedrohte, machte eine Ausbesserung nöthig. Monsieur Talrich unterzog sich dieser Aufgabe mit besonderem Geschicke, und rettete dadurch das Kunstwerk. Es ist bisher, so viel ich weiss, nicht ausgesprochen worden, dass er, wenn auch ganz leise seinen Charakter veränderte. Der Gypsabguss Lindemann-Frommels zeigt uns die ganze Oberfläche des Fleisches mit kleinen, zahlreichen eingedrückten Beulen bedeckt. Diese hat Herr Talrich ausgefüllt und ausgeglichen und da sie keine Narben hinterlassen haben und die Farbe ganz gleichartig auf den Fleischtheilen aufgetragen ist, so ist es dabei nicht ohne die Anwendung des heissen Eisens abgegangen. Der Zauber gleichmässiger Vollendung, der heute über dem Werke liegt, rührt nicht zum geringsten Theile von dieser modernen Ueberarbeitung her. In der französischen Provinz also, wo nun der Kopf, glänzend hergestellt, zum ersten Male für das Publikum ausgestellt wurde, waren die verschiedenen Kunstperioden doch noch anders bewertet als in Rom. Der erste Rang schien dort

1) Tête de cire du de temps Raphael. Gaz. d. B. A. II. Per. T. XVII p. 201.

noch der Antike zu gehören und daher war Monsieur Benignat dazugelangt, die Büste im Kataloge des Musée Wicar vom Jahre 1856 als ein Werk der antiken Kunst zu bezeichnen. Es wäre überflüssig, noch weiter auf die mühselig herbeigeholten Analogien einzugehen, die das gläublich machen sollten, wo in Anlage und Durchführung von antiker Kunst überall nichts weiter zu sehen ist, als dass das Werk in einer Periode entstanden ist, in der die antike Plastik studirt wurde.

Eine solche Bestimmung war in Lille möglich gewesen. Anders urtheilte fast zur selben Zeit ein Kunsthfreund in Paris. Bei einem solchen konnte von der Antike keine Rede sein. Auch der Rahn Raffaels war gesunken. Von England aus hatte sich nach und nach eine solche Vorliebe für die naturalistisch-unduldische Periode des XV. Jahrhunderts verbreitet, die den grossen reifen Künstlern vorschwang, dass vor diesen Werken des Quattrocento aller andere Ruhm zu schwinden schien. Wie die klassischen Archäologen seiner Zeit der attischen Kunst des V. Jahrhunderts mit abergläubischem Rauschfiss-schwingen einen ausschliesslichen Cultus eingerichtet hatten, so waren jetzt die Quattrocentoschwärmer vor der florentinischen Kunst des XV. Jahrhunderts auf die Stirne gefallen. Sollte ein Kunstwerk etwas ganz besonders sein, so musste es im XV. Jahrhundert in Florenz entstanden sein. Jules Renouvier suchte daher für den Kopf in Lille nach einem Wachsbildner, der im XV. Jahrhundert in Florenz lebte und er fand im Vasari den Wachsbildner Orsino Benitendi, der die wächsernen Vorbilder in den florentinischen Kirchen gemacht hatte. Von ihm sollte auch der Wachsopf in Lille sein ¹⁾. Er fand zuerst damit in Paris wenig Anklang. Paris ist bei aller Begeisterung für die Kunst, im Studium der älteren Kunstperioden in unserer Zeit immer etwas zurückgeblieben. Raffael herrschte dort noch länger als sonstwo; aber endlich begann unter dem lauten Geschrei nach dem Quattrocento sein Ruhm überall zu verblasen. Dostojewsky, der scharfe Beobachter von Kulturschwüanden, der uns heute schon einer der wichtigsten Zeugen für die geistige Entwicklung des XIX. Jahrhunderts ist, verzeichnet die Unterschätzung Raffaels geradezu als ein Charakteristium für den Beginn des letzten Drittels dieses Saeculums. In seinen Besessen, einem Romane, der 1870 geschrieben ist und im selben Jahre spielt, lässt er die Generalin Barbara Petrovna einen Aufsatz über die Dresdner Madonna erwählen. Darauf antwortet ihr die Frau des Gouverneurs, die gerade von einer grossen Reise durch den Westen

¹⁾ Gazette des Beaux-Arts I. Per. T. III 1857 p. 336 ff.

zurückgekommen: „Ueber die Dresdner Madonna? Ist das über die Sixtinische? Chère Barbara Petrovna, ich sass zwei Stunden vor dem Bilde und bin enttäuscht fortgegangen. Heutzutage findet Niemand etwas daran, weder die jungen Russen noch die Engländer. Das waren die alten Leute, die dieses Bild in Ruf gebracht hatten.“ Die Generalin antwortet: „Das ist also jetzt eine neue Mode.“ Diese Mode war endlich auch nach Paris gekommen. Im Jahre 1878 in einem durch seine eingehende Betrachtung der Büste lehrreichen Artikel nahm Louis Goussé die Bestimmung Renouviérs wieder auf). Orsino Benitendi war jedoch nur ein Name für die Unterrichteten und die Kenner. Die Schwärmer, die nur nicht mehr „Raphael, Raphael“ lallen durften, weil sie altnodisch erschienen wären, brachten einen geläufigeren Namen. Da kam ihnen die Erinnerung an die romantische Periode der französischen Literatur zu Hilfe. Lionardo da Vinci, der in den Armen des Königs Franz gestorben sein sollte, musste da herhalten. Das geheimnisvolle Lächeln seiner Monna Lisa war ja ein Gemeinplatz aller kunstforstigen Zeitungsschreiber geblieben. Der junger Dumas übernahm ihre Vertretung. In einem geschwollenen Briefe, den Louis Goussé in seiner Arbeit mittheilt, erklärt er den Wachsopf für ein Werk Lionardos ²⁾. Ganz anders als in Frankreich wirkte die Romantik damals in Deutschland nach. Ein grosser Musiker hatte ihre Tendenzen wieder aufgenommen, und in seinen Musikdramen in machtvollen Schöpfungen ausgestaltet, was die Romantiker angebahnt hatten. Nichts lag seinem Wesen, denn es auf Wirken ankam, ferner als das „l'art pour l'art“ moderner Schwächlinge. Die Romantiker hatten die Kunstnovelle gepflegt, sie hatten gesucht das Kunstwerk interessanter zu machen durch seltsame Schicksale seines Schöpfers, bedeutender durch die Umstände, unter denen es entstanden war. Sie hatten das feilich meist fade und süsslich gemacht. Richard Wagner folgt dieser Richtung; er schuf jedoch ein kräftiges Meisterwerk, die Meistersinger, in dem das Erwachsen des schöpferischen Ingeniums und sein Wirken auf die Menge dargestellt ist. Henry Thode, der sich Richard Wagner enge angeschlossen, hat aus dieser Stimmung heraus eine neue Gattung der Kunstnovelle geschaffen. Er erdichtet nicht mehr wie es im älteren historischen Romane der Fall war eine Fabel, die er an historische Personen der Kunstgeschichte anknüpft, sondern er hat dem analytischen Triebe der Zeit folgend, die Materialien für einen solchen Roman

¹⁾ Gaz. d. B.-A. II. Per. T. XVII 1878 p. 197 ff.
²⁾ Ebenda p. 202.

824

8

dem Leser vorgelegt, und erspart ihm eine unwahrscheinliche Fabel. In seinem Ring des Frangipani¹⁾ schildert er uns die Mitglieder einer kunstfreundlichen Familie mit merkwürdigen Schicksalen und knüpft alles launig und gestreich an einen Ring mit einem deutschen Spruche, den er von einem friauler Bauern, der ihn zu Hause auf dem Felde gefunden, eingehandelt hatte. Vielleicht wäre es noch besser gewesen, wenn er den Leser hätte zuweilen hinter die Coulisse hieken lassen, wenn er ihm gezeigt hätte, wie deutsche Handwerker damals in Friaul in Menge sassen und wie häufig diese Ringe mit Sprüchen vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert waren. Wer dächte nicht sogleich an Nerissas Ring²⁾. Ich meine, das hätte einen Hauch leichter Ironie über den etwas pathetischen Ton des lebenswürdigen Buches gebracht. Thode hat wohl den naiven Leser nicht in seinem Glauben stören wollen. Den ersten Versuch dieser Art hatte Thode mit dem Lallerswachsopf schon 1883 gemacht³⁾.

Wetvoll erschien diesem Neoromanticismus ein Kunstwerk erst dann, wenn es unter merkwürdigen Umständen entstanden war. Thodes erste Frage gleich nach den einleitenden Worten über die Büste in Lille, ist die Frage nach dem Modell, ohne noch überlegt zu haben, ob nicht hier eine freie Schöpfung der Phantasie oder ein Typus vorläge. „Wer war dies Mädchen, wo lebte, wo starb es?“ ruft er aus. Die merkwürdigste Geschichte von einem Mädchenkopf, die er in dem 15. Jahrhundert finden kann, denn er steht noch ganz in der Quattrocento-Begeisterung, knüpft er an die Büste, die Geschichte von der 1485 bei Rom gefundenen Leiche eines altrömischen Mädchens, die von ungläublicher Erhaltung und wunderbarer Schönheit gewesen sein soll. Diese sollte das Modell für die Wachsbüste abgegeben haben und irgend ein florentinischer Künstler, der damals in Rom gewesen wäre, sollte den Kopf dieser Leiche nachmodellirt haben. Leider erwies sich die Geschichte von der Schönheit der Leiche als unrichtig. Christian Hülssen hat noch im selben Bande der Mittheilungen mit gewohnter Umsicht aus der Fülle seiner Erudition nachgewiesen, dass nach der Augenzungen die besagte Leiche eine zähe hässliche Mumie war, deren Zunge, wenn man sie im grässlichen Spiele herauszog, wieder zurück-

¹⁾ Henry Thode, Der Ring des Frangipani. Ein Erlebnis. Frankfurt a. M. 1899.

²⁾ Gratiانو: About a hope of gold, a paltry ring
That she did give me; whose post was
for all the world, like children's poetry
upon a knife. Love me, and leave me not.

The merchant of Venice, Act. V.

³⁾ Henry Thode: Die römische Leiche vom Jahre 1485, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. Mitth. d. Inst. f. österr. Geschf. Bd. IV S. 75 ff.

schnelle. Nur das Gerücht hatte in die Ferne die Vorstellung von ihrer Schönheit getragen¹⁾.

Natürlich hatte auch Thode, um seine Theorie glaublich zu machen, die Büste in zwei Theile zerreißen müssen. Alles was er ausführte bezog sich auf die wächserne Hälfte. „Bei einer Beschreibung der Büste“, sagt er, „ist das Piedestal und die Gewanddraperie als eine Zuthat des letzten Jahrhunderts (des 18. Jahrh.) ausser Acht zu lassen.“

Das allgemeine Urtheil über die Plastik des 17. und des 18. Jahrhunderts hat sich in den 18 seither verfloßsenen Jahren sehr geändert. Weil ein Kunstwerk aus diesen späteren Jahrhunderten stammt, wird es heute nicht mehr bekriftelt, seine Schönheit nicht mehr bezweifelt. Bei den Kunstfreunden ist jetzt meist das Gegenheil der Fall. Man kann es in den Kirchen zu Rom sehen, wie heute wieder jene Capellen aufgesucht werden, die lange von den kunstliebenden Reisenden missachtet wurden. Mit ihrem Schmrucke aus buntem Marmor und Gold mit ihren Statuen und ihren snocirten Decken sind sie die glänzendsten Decorationswerke, die im Abendlande seit der römischen Kaiserzeit geschaffen wurden. Wenn der Untersatz der Büste in Lille aus der späteren Zeit des römischen Barocco stammt, und darüber, dass er aus dieser Zeit stammt, ist kein Zweifel möglich, so wird er deshalb nicht mehr als wertlos betrachtet werden, es wird deshalb Niemand gerungen sein, die Wachslehle wenigstens im Gedanken davon abzutrennen, weil sie schön sind. Ist denn die Büste wirklich aus Werken zweier verschiedener Stilperioden zusammengesetzt? Was allen Beschauern zuerst aufgefallen war, war, dass sie antikisire. Wenn nun der Eine das damit zu erklären suchte, dass sie wirklich antiker römischer Zeit stammte, der andere nach dem schwachen Einflüssen der Antike in der Zeit des Donatello suchte, so hatte der dritte schlusslich gemeint, sie antikisire deshalb, weil sie das Porträt eines wunderbar zu Tage gekommenen römischen Leichnames sei. Sie müsste darnach der römischen Porträtbüste ähneln. Aber die Büste in Lille erinnert nicht an eine römische Porträtbüste, wie wir hunderte von vortrefflichen Exemplaren aus drei Jahrhunderten besitzen, sondern sie erinnert an die römischen Copien griechischer Statuen, an jene idealverblasenen Antiken, wie es die Copien der Niobiden sind. Wenn sie antikisirt, warum soll sie denn nicht aus einer Zeit sein, wo alle Welt antikisirte, aus dem 17. Jahrhundert oder dem Beginne des 18?

Die sentimentale Stimmung des Koptes, der die Beschauer mit Podestaltungen erfüllte, will schon gar nicht zur einflüßigen Natur-

¹⁾ Christian Hülssen: Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485. Mitth. d. Inst. f. österr. Geschf. Bd. IV 1883, S. 433 ff.

826 78

nachahmung des Quattrocento passen. Erst die Zeit des Bernini kennt jene ergreifenden Steinbilder tochter Körper, in denen die Schönheit den Tod besiegt hat. Madernas heilige Cecilia, der Sebastian Bernini, von Antonio Giorgiotti sculptirt sind dafür bezeichnende Beispiele. Und gerade diese Statuen und ihre zeitlichen Begleiter sind, so einfach und natürlich sie wirken, doch mit Ueberlegung auf dem Studium der Antike aufgebaut. An Augenbogen und Nasenrücken kommt das deutlich zu Tage. Ja selbst die süsse Susanna des Fiamingo in Santa Maria di Loreto am trajanischen Forum, traumverloren und empfindsam, in der Wirkung und Stimmung so unantik als möglich, hat die Details der Formen der Antike entlehnt. So wie sie sich wendet und neigt, so sanft dreht sich das bräunliche Häuschen des Liller Wachsopfes, das über der blauen Draperie mit ihrem feinen goldenen Spitzenbesatz emporkommt. Es ist heute schwer zu verstehen, wie man diese Büste, so einheitlich in ihrer Wirkung, so nahe verwandt in ihrer Empfindung mit den römischen Barockfiguren, hat auseinanderreissen können, wie man hatte glauben können, die eine Hälfte des Werkes wäre aus einer anderen Zeit als die andere. Die bemalte Thonbasis gibt erst dem Wachs seinen Halt, nicht nur den materiellen Halt, sondern auch den künstlerischen. War die Antike in den erst genannten Statuen noch als formbildend in den Einzelheiten nachzuweisen, so wirkt sie in dem Wachsopfe wie eine ferne Erinnerung nach. Es ist nicht so sehr die Plastik des Barocco, die die Vorbedingung für diesen Typus geschaffen als vielmehr seine Malerei. Hier möchten wir an Pietro da Cortona erinnern, der seine hellen Deckenfresken mit schimmernden Stuccorahmen umgab mit flatternden Engeln und allegorischen Mädchen. Er bedurfte eines ganzen Stabes von Stuccatoren, wenn er ein Werk, wie z. B. die Decke der Chiesa Nuova ausführte. Cosimo Fancelli und Ercole Ferrata bildeten sich an solchen Aufgaben zu tüchtigen Künstlern. Immer waren sie unter Leitung und Aufsicht Pietros, der ihnen die Zeichnungen für die ganze Composition lieferte, wenn er sie auch in den Einzelheiten freier schalten liess. Es sind viele seiner Zeichnungen für solche Stuccoarbeiten erhalten. Cosimo Fancelli beschäftigt er auch, als er aus eigenen Mitteln die Unterkirche von San Luca in Santa Martina ausschnürte. In der Vorhalle links, ehe man in die Kapelle mit dem überköstlichen Broncealtar kommt, steht die Statuette der h. Euphemia von Cosimo gearbeitet, deren Kopf unter allem, was ich kenne, in der Anlage dem Kopfe in Lille am nächsten kommt. In der Anlage sage ich, im allgemeinen Habitus; die Ausführung nur auf decorative Wirkung berechnet, lässt sich dem

feinen Wachsopfe nicht vergleichen. Ich möchte ihn auch nicht für ein Werk Cosimo Fancellis halten. Der Wachsopf ist cortonese, weil eben der Hauptheil der italienischen Kunst durch ein Jahrhundert und länger unter dem Einflusse des Pietro da Cortona stand. Wenn ich die lange Reihe der römischen Stuccatoren betrachte, der römischen sage ich dem Orte ihres Wirkens und der ihnen gemeinsamen Grösse des Stiles nach, wenn sie auch aus allen Provinzen Italiens oder aus den ultramontanen Ländern kamen, die lange Reihe von den Mitarbeitern Pietros bis zu den Künstlern, die am Anfange des 18. Jahrhunderts in der Corsini-Kapelle des Laterans arbeiteten, so möchte ich den Kopf eher an das Ende dieser Reihe als an ihren Beginn stellen. Doch mag das noch weiterer Untersuchung bedürfen. Es ist wieder ein Werturtheil, das uns bisher hinderte, den Meister dieses Kunstwerkes zu finden. Die Schätzung der Bildhauer dieser Periode ist erst in ihrem Beginne. Noch sind die Werke der Einzelnen von der kunsthistorischen Forschung nicht zusammengestellt und sie sind auch nur ausnahmsweise photographirt worden. Noch sind die Individualitäten nicht gefasst. Wird diese Arbeit einmal gemacht sein, dann wird uns auch der Meister der Büste in Lille nicht mehr lange verborgen bleiben. Auch noch durch ein Anderes hat man sich das Verständnis dieses Werkes erschwert. Man erklärte es für einzig in seiner Gattung. Es gehört jedoch einer ganzen Classe an, von der uns zahlreiche Exemplare erhalten sind; ich meine die Wachsbüsten in Glasbehältern auf Altären und in Sacristeien. Während uns die meisten dieser Gebilde erschrecken — ich denke an die Mönchsköpfe in Redentore in Venedig die letzten der Art, die ich sah — hatte ein glückliches Zusammenreffen von Umständen aus der Büste in Lille ein Werk geschaffen, das unübertrefflich ist. Die Büste ist in Rom entstanden, dem Mittelpunkte der katholischen Kirche. Wir bedürfen keiner Florentiner Damen, wie Monna Lisa, keiner aufgefundenen Leichen und anderer Wunderlichkeiten, wenn wir uns die Büste heraus aus dem allgemeinen Kirchenglauben erklären wollen. Es ist ein heiliges Mädchen von ruhrender Schönheit des Körpers und der Seele. Bereit in der Nachfolge Christi durch die Leiden des Martyriums zu gehen, wollte sie der Künstler schildern, um auf den Wiesen des Paradieses unter den Seligen Gott anzuschauen, wie es denen verheissen ist, die reinen Herzens sind. Darum werfen die Flügel des Todes schon einen Schatten auf das leicht gesenkte Antlitz.

828 82