



Stefan Morét: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (= Artificium. Schriften zur Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege; Bd. 10), Oberhausen: Athena-Verlag 2003, 388 S., 153 s/w-Abb., ISBN 3-89896-125-7, EUR 45,50.

Rezensiert von:

Kerstin Schwedes

Kunstgeschichtliches Seminar, Georg-August-Universität Göttingen

Bei der vorliegenden Arbeit Stefan Morét's handelt es sich um die "leicht überarbeitete und aktualisierte Fassung" (9) der bereits 8 Jahre zuvor in Würzburg eingereichten Dissertation. Hatte Bertha Harris Wiles 1933 (*The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*) ein die Werke in formal-typologischen Gruppen zusammenstellendes Kompendium verfasst, dessen Bedeutung durch seine Neuauflage 1975 unterstrichen wurde, so will Morét sich in seiner Untersuchung auf die "Hauptmonumente" des Cinquecento konzentrieren, um deren "formale und entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge" zu verdeutlichen (12).

Zunächst stellt Morét im ersten Kapitel (15-40) die vor dem 16. Jahrhundert entstandenen italienischen Brunnen vor. Er unterscheidet dabei zwischen den mittelalterlichen Kommunalbrunnen und den Hof-, Garten oder Platzbrunnen des Quattrocento. Als ein Beispiel der ersten Gruppe ("Einfache Brunnenformen", 15-16) führt Morét die Fontana Grande in Viterbo an. Er kennzeichnet den dortigen Ersatz des Figürlichen als "ornamental", um sich sogleich den Figurendarstellungen aufweisenden Brunnen in Perugia oder Siena zu widmen. Dabei interessiert sich Morét weniger für die solchen kommunalen Brunnen zugleich inhärente Bedeutung innerhalb des "politischen Zeichensystems", die Ulrich Schulze 1994 in seiner sehr lesenswerten Untersuchung (*Brunnen im Mittelalter. Politische Ikonographie der Kommunen in Italien, Frankfurt/M. u. a., 11 und passim*) aufgezeigt hat. Dass die Form nicht nur Form sondern gleichzeitig auch Träger einer inhaltlichen Mitteilung sein kann, der "Brunnenansiedlung" im Garten der Medici-Villa in Castello also vielleicht auch ein politisch-programmatischer Sinn zu Grunde gelegen haben könnte, dies taucht als Überlegung bei Morét nicht auf. Konsequenterweise hält Morét seine Untersuchung von solchen Aspekten frei.

Um von den Brunnen des Quattro - zu den im zweiten Kapitel betrachteten des Cinquecento überzuleiten, zieht Morét Darstellungen von Brunnen in Gemälden und in der Grafik heran. Seine Analyse zeigt überzeugend, dass der Figurenbrunnen des Cinquecento bereits als Vorstellung im Quattrocento existierte (31 - 37, 41 - 49): Er verweist beispielhaft auf heute in Paris befindliche Zeichnungen Jacopo Bellinis. Die dort zu entdeckenden, mehrfigurigen Brunnenanlagen kommen der 1506 -

08 entstandenen, heute leider zerstörten Anlage in Gaillon im formalen Aufbau bereits auffällig nah. Dieser Brunnen in Gaillon ähnelt wiederum den mehr als 30 Jahre später entstandenen Brunnen Tribolos für die Villa Castello.

Im zweiten Kapitel zu den Brunnen des Cinquecento benennt Morét die Typen und stellt ihre bedeutendsten Vertreter vor: "Figurierte Schalen- oder Kandelaberbrunnen 1538 - 1555" (42 - 52), "Brunnenbecken mit erhöhter Zentralfigur 1555 - 1575" (52 - 60) und "Mischformen 1565-1584", 60-69). Morét vermerkt tendenziell für die Entwicklung ein zunehmendes "Interesse an der Figur gegenüber dem architektonischen Aufbau" (67). Dabei beobachtet er beim Typus mit "erhöhter Zentralfigur" zunehmend den Einsatz von Figuren in kolossalem Format, die er aus der dementsprechenden Entwicklung des Standbildes herleitet. In Stoldo Lorenzis Neptunbrunnen und Giambolognas Okeanosbrunnen (beide im Florentiner Boboli-Garten) oder Landinis römischen Schildkrötenbrunnen sieht Morét zudem das Bestreben, durch Brunnenaufbau und Freistellung der Figuren deren Allansichtigkeit zu ermöglichen. Dies sieht Morét als Reflex auf den theoretischen Diskurs zur Mehransichtigkeit von Skulptur im 16. Jahrhundert an.

Anschließend geht Morét im dritten Kapitel der Frage nach der Vorbildlichkeit von Werken der Antike und Michelangelos nach. Er hebt hervor, dass antike Anregungen bereits in den Brunnen des Quattrocento auszumachen sind. Dort führt Morét vor allem die Putti, die aus den Brüsten Wasser spritzenden Frauengestalten und die pissatori-Varianten auf antike Darstellungen zurück. Dass antike Figuren auch in Brunnen integriert wurden, belegt Morét durch die Beispiele der so genannten Cleopatra und der Flussgötter im Belvedere-Hof des Vatikans. Diese Figuren wurden oberhalb eines Beckens mit wasserspeiender Muschel oder Urne angebracht. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts errichtete man in Rom dann vor allem komplexere Anlagen in Sinne der Antike. Nymphäen, Grotten und Wandbrunnen-Variationen entstanden. Mit der "Zunahme der Wasserressourcen", konstatiert Morét, wurde "das Wasser selbst immer mehr zum gestalterischen Element" (81). Für die einzelnen Künstler arbeitet Morét zudem verschiedene Arten der Formenaneignung heraus: Tribolo habe unter Übernahme des Sujets antike Vorbilder zeitgemäß abgeändert und in Detailformen auf Erfindungen Michelangelos zurückgriffen. Demgegenüber ziehe Montorsoli vor allem antik-römische Figuren als Vorbilder heran.

Gegenüber Poeschkes Hinweis (Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit, München, 1992, 192), Montorsolis Neptun in Messina paraphrasiere das Standmotiv von Michelangelos Florentiner David, zeigt Morét, dass vielmehr eine vom Künstler selbst restaurierte Antike hier Pate stand (88). Lediglich in formaler Hinsicht habe sich Montorsoli beim Aufbau seiner Brunnenbecken in Genua und Messina am von Michelangelo entworfenen Ziehbrunnen in S. Pietro in Vincoli zu Rom orientiert (84 - 87). Für Ammannati hingegen war die Auseinandersetzung mit Michelangelo bedeutsamer. Auf einen deutlichen Einfluss der Antike während Ammannatis Romaufenthalt 1550 - 55 folgt nach seiner

Rückkehr in Florenz wieder verstärkt die Verarbeitung von Inventionen Michelangelos in Ammannatis Formenschatz wie bereits durch Möseneder 1985 für den Neptunbrunnen gezeigt wurde (Michelangelos Werke als Movens [...], in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 29, 1985, insbesondere 365 ff). Michelangelos Werke, so kann man Morét indirekt entnehmen, eigneten sich besonders als Grundformen zur Entwicklung des "höfisch eleganten Stils" ab 1560 (91). In Giambolognas Neptunbrunnen schließlich - so Morét weiter - verschmelzen Anregungen aus der Antike und der Kunst Michelangelos zu einer eigenständigen Stilsynthese. Sein Künstlerkollege Landini, der bereits Kopien von Werken Michelangelos für S. Spirito gefertigt hatte, nutzte in seinen Jünglingsfiguren des Schildkrötenbrunnens in Rom das Gestaltungspotenzial der Ignudi Michelangelos vom Deckenfresko der Sixtina. Für Morét tritt hier der Einfluss der Werke Michelangelos aber "nur noch schwach, gleichsam indirekt" hervor.

Im folgenden Kapitel, das er der "Verdrängung des Protagonisten" in solchen späteren Brunnen widmet (97-134), stellt Morét eben diese Anlage Landinis lediglich als "gebauten Beitrag zum Paragone zwischen Malerei und Plastik" vor (130 ff). Auf Esers Interpretation des Werks (Der "Schildkrötenbrunnen" [...], in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 27/28, 1991/1992, insbesondere 258 - 264) wird nur kurz verwiesen. Gerade beim Vergleich mit Esers präziser Analyse fällt jedoch auf, dass Morét die Figuren eher summarisch beschreibt. Er verlässt sich bei seinen kurzen Charakterisierungen auf die visuelle Überzeugungskraft des umfangreichen Abbildungsteils, denn auch der nachgeschaltete "Catalogue raisonné" (141 - 281) zeigt sich diesbezüglich knapp gehalten. So verweist Morét dort auf Esers Abhandlung, auf der seine "Darstellungen im wesentlichen beruhen" (273). Dass Morét drei der Jünglinge als "einander wie Drillinge" gleichend ansieht und nur der vierte für ihn "etwas andere Gesichtszüge" aufweist, Esers Interpretation aber gerade auf den feinen Nuancen in der Mimik beruht, die alle vier voneinander unterscheiden, bleibt unerwähnt.

Soll der erwähnte, angehängte Katalogteil den Text entlasten, so erschwert er zeitweilig wegen des notwendigen Hin- und Herblätterns die Lektüre. Dafür findet sich dort eine zusätzliche Zusammenstellung der zeitgenössischen Quellen und Kunstliteratur. Sogar die teilweise recht umfangreichen Vasari-Texte werden für den Leser bereitgestellt. Dies ist ebenso wie der bereits erwähnte, für eine Dissertation ausgesprochen umfangreiche Abbildungsteil zum einen als Dienst am Leser anzusehen. Zum anderen zeigt sich darin auch der Anspruch, den Morét mit seiner Dissertation verfolgt: Ein Handbuch abzuliefern, das das Kapitel in Poeschkes "Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit" (München, 1992, 50-53) ergänzt und Wiles Untersuchungen spezifiziert. Wären ausführlichere Werkbeschreibungen und -analysen sowie eindeutiger formulierte Resultate, die Moréts Eigenleistung klarer hätten hervortreten lassen, wünschenswert gewesen, so hat die nun endlich vorliegende Publikation dieses Ziel dennoch nicht verfehlt.

Empfohlene Zitierweise:

Kerstin Schwedes: Rezension von: *Stefan Morét: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento, Oberhausen: Athena-Verlag 2003*, in: **sehepunkte** 4 (2004), Nr. 6 [15.06.2004], URL: <<http://www.sehepunkte.historicum.net/2004/06/3678.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

ISSN 1618-6168