

Die Brunnen der italienischen Renaissance und das Altertum

Autor(en): **Escher, K.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **11 (1912-1913)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750535>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE BRUNNEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE UND DAS ALTERTUM

Könnte die herkömmliche Aushüfsbezeichnung „Renaissance“ einseitig als Wiedererweckung des Altertums gedeutet werden, so hätte dies im Hinblick auf die Art, wie die genannte Periode die Brunnen umgestaltete und ausbildete, eine gewisse Berechtigung. Das Wort Heinrich Brunn: „Die ganze Natur bevölkert sich mit Gattungswesen, Panen, Nymphen, Tritonen“ gilt mit einer gewissen Einschränkung auch für die Renaissance.

Man braucht nicht lange zu fragen, weshalb dies gerade in Italien der Fall war; auf einzelne Punkte sei im Folgenden hingewiesen, hier sei nur daran erinnert, welche Legionen antiker Kunstwerke einst auf italienischem Boden standen: da waren die öffentlichen Brunnen der großen Städte mit hunderten von Marmor und Bronzestatuen verziert, da war die Unmenge der aus Griechenland geraubten Bildwerke, die unübersehbare Masse römischer Kopien; Städte jeder Größe und Villen vornehmer Römer, hinauf bis zu den Gliedern der kaiserlichen Familie wetteiferten darin, ihren Schmuck an Bildwerken zu vermehren.

Schon Vasari, der Verfasser der italienischen Künstlerbiographien, muss sich eine Vorstellung von der Menge und Bedeutung antiker Natur- und Wassergottheiten gemacht haben; zu einer Zeit, da die Florentiner-Brunnenkunst ihren Höhepunkt erreichte, fasste er seine Künstlerviten ab, und das einleitende Kapitel über die Architektur eröffnete er mit dem Hinweis auf die Brunnenkunst bei den Alten, er versäumt nicht, ihre Mannigfaltigkeit zu betonen. Er nennt isolierte Brunnen mit Schalen oder andern Gefäßen, an die Wand angelehnte mit Nischen, Löwenköpfen oder ganzen Figuren oder anderem Zierwerk, das mit dem Meer in Beziehung stehe, er erwähnt die rein praktischen Brunnen der Bäder und schließlich die Grotten, *salvatiche fonti*, die in der freien Natur, vorab im Walde zu finden seien. Ähnlich wie die antiken, fährt Vasari fort, variieren auch die modernen Brunnen in weitgehender Weise, und zu den übernommenen Spezies trete noch eine neue, spezifisch toskanische, womit er eine Imitation der Tropfsteingrotten meinte im Gegensatz zu architektonisch



Meergott aus dem vatikanischen Museum

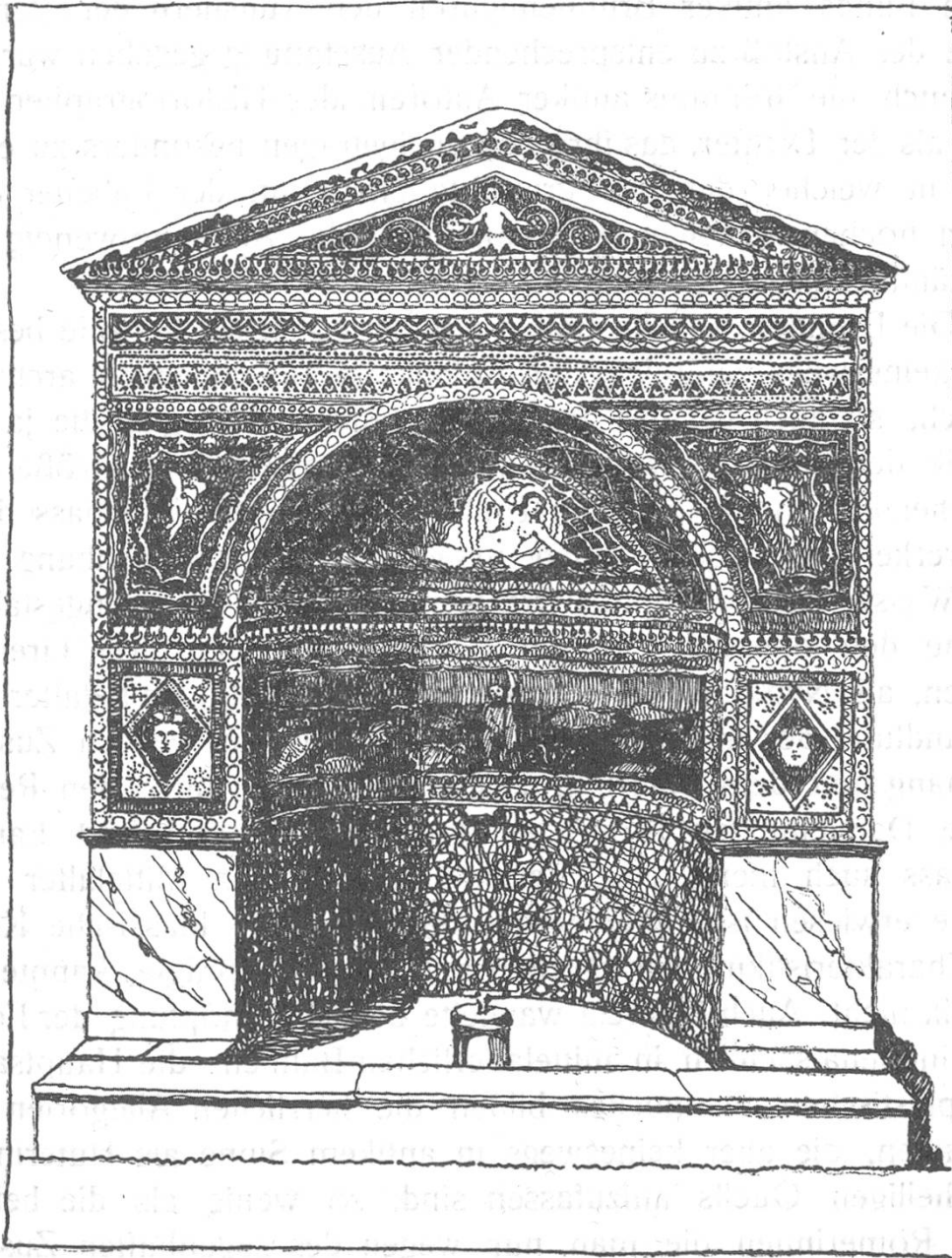
ausgebauten, und er unterscheidet dabei solche, die mehr und solche die weniger *rusticamente* ausgestattet waren. Das Programm, das Vasari aufstellt, ist nur ein Abriss der praktischen Kunsttätigkeit seiner Epoche.

Eine Abhandlung über die Brunnen der Renaissance in ihrem Verhältnis zur Antike kann nur einen Auszug aus einem viel größeren Kapitel der Geistesgeschichte darstellen, und was innerhalb dieses Rahmens geboten werden kann, sind nur einige deutlich sichtbare Entwicklungslinien, einige Vergleiche und Ausblicke auf ein fast unbegrenztes Gebiet, nämlich das der Naturempfindung

der Alten und Modernen und ihres Niederschlags in Literatur und Kunst.

Die Gottheiten und Genrefiguren der griechischen und römischen Mythologie und Kunst sind es, welche uns im Renaissancezeitalter, schon im fünfzehnten Jahrhundert und von da an immer wieder bis auf die Gegenwart vor Augen treten, und zwar als Spender, Beherrscher und Beschützer des Wassers, das ja für den Süden von jeher eine weit größere Bedeutung besaß als für den Norden. Nymphen erfrischen sich badend, Tritonen und Seepferde tummeln sich im feuchten Element, die Namen der Flüsse haben sich genau wie im Altertum, der hellenistischen sowohl als der römischen Periode zu konkreten plastischen Gebilden verkörpert. Damit auch das ansprechend Genrehafte nicht fehle, erscheinen die Putti, die Erogen der Alten, mit Vogel oder Fisch oder Wassergefäß. Selbst die einfachen Löwenköpfe oder Masken als Wasserspeier leben in einer Periode wieder auf, die jedenfalls über eine weit besser entwickelte Hydraulik verfügte als die Antike. An diesen Punkt knüpft auch der im weiteren zu schildernde fundamentale Unterschied zwischen antiker und moderner Brunnenkunst an.

Wenn man sich die Frage stellt, wie die Italiener im Quattrocento dazu kamen, die antiken Vorbilder zu übernehmen, wie sie sich zu ihnen verhielten, das heißt ob sie mit der Übernahme zugleich eine Änderung im modernen Sinne vollzogen, so steht der Beantwortung doch eine gewisse Schwierigkeit entgegen. Man



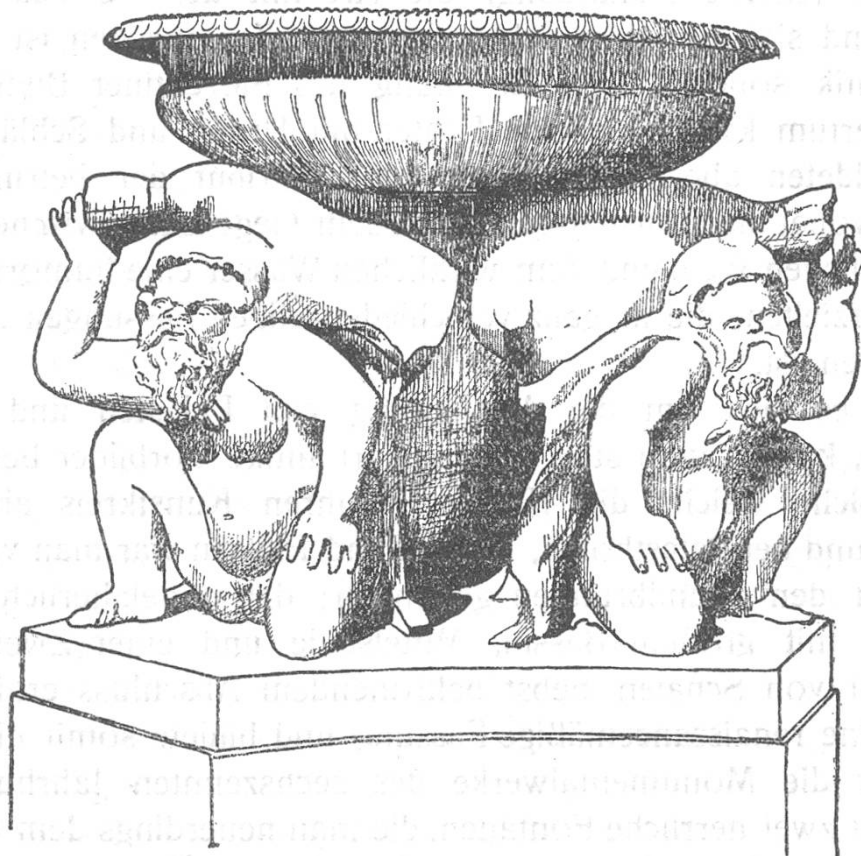
Brunnen aus der Casa dell' Orso

erinnert sich, dass die Gegenwart dank der systematisch betriebenen Ausgrabungen und durch zufällige Funde, allerdings eine große Zahl antiker Götter- und Genretypen kennt, welche zum Wasser Bezug haben, dass man aber in den seltensten Fällen

weiß, ob diese Typen bereits der Frührenaissance vor Augen standen. Wenn die Künstlernoteizen, die Inventare der Sammlungen oder die topographischen Quellen oder Nachbildungen in Gemälden und Reliefs versagen, so ist wohl zur Lösung der Frage ein Rückschluss vom modernen Werk auf ein altes erlaubt. Wenn durch Funde antiker Brunnenfiguren den Künstlern der Renaissance der Anstoß zu entsprechender Ausstattung gegeben war, so hat auch die Kenntnis antiker Autoren, der Historiographen sowohl als der Dichter, das ihre dazu beigetragen besonders zu einer Zeit, in welcher der neu erwachte Natursinn der Italiener dem feinen hochentwickelten Naturempfinden der Alten notwendig mit Verständnis begegnen musste.

Die Brunnen, welche Italien aus der gotischen Periode besitzt, sind keineswegs zahlreich; ihr Aufbau ist ausschließlich architektonisch, so auch bei der großen Fontana zu Perugia, die ja der Plastik, den Statuen sowohl als den Reliefs, einen ihrer Größe entsprechenden ungewöhnlichen Umfang zugesteht, ohne dass diese Bildwerke aber irgend einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Wasser hätten. Venturi irrt, wenn er die drei Frauengestalten, welche den obersten Teil der Fontäne, mit den drei Greisen, stützen, als Nymphen deutet; sie stellen nur eine mittelalterliche Abwandlung der antiken Karyatiden dar. Einen weiteren Zusammenhang mit dem Altertum zeigen allerdings unter den Reliefs einige Darstellungen äsopischer Fabeln, wie Wolf und Lamm, so dass auch hierin eine Verbindung zwischen Mittelalter und Antike erwiesen ist; aber gerade das, was die klassische Kunst als Charakteristikum für Quellen und Brunnen prägte, kannte die Gothik nicht. Auch Quercia wandelte bei der Schöpfung der Fonte Gaia in Siena sachlich in mittelalterlichen Bahnen: die Hauptsache des plastischen Schmuckes bilden die herrlichen Allegorien der Tugenden, die aber keineswegs in antikem Sinne als Hüterinnen des heiligen Quells aufzufassen sind, so wenig als die beiden alten Römerinnen die man nur wegen des sagenhaften Zusammenhangs mit der Entstehung der Stadt Siena angebracht hatte. Daneben aber hielt sich Quercia an die Antike, wenn er das Wasser aus dem Rachen liegender Wölfinnen strömen ließ; Tierfiguren, nicht nur Köpfe sondern auch ganze, gern mit einer menschlichen Figur komponiert, erscheinen als ein Lieblingsmotiv

der antiken Brunnenkunst; zu erinnern an die Bronzegruppe des Herkules mit der Hirschkuh im Museum zu Palermo. Die uns erhaltenen Brunnen des Quattrocento bilden eine so überaus spärliche Anzahl, dass sie nur unvollkommenen Aufschluss über die Absichten dieser Epoche erteilen; man wird zu einer Übersicht selbstverständlich auch diejenigen heranzuziehen haben, welche nur gezeichnet oder gemalt blieben, und auch so ist die Ausbeute noch keine allzu reiche; ihre Blüte sollte diese Kunst erst in den zwei folgenden Jahrhunderten erleben.



Marmorbecken aus dem vatikanischen Museum

Während der Brunnen im Mittelalter ausschließlich der Stadt gehörte, teilten sich in der Renaissance Stadt und Private in die Aufgabe, Fontänen zu errichten, wobei es galt, das tektonische Gerüste zunächst immer reicher mit Figuren, die zum Wasser mehr oder weniger Bezug haben, auszustatten, um es später, wie noch zu zeigen sein wird, zu Gunsten der Plastik so gut wie völlig auszuschalten. Einen gewissen Anteil nahm auch die Kirche daran; während sie bei den Taufbrunnen in der Hauptsache kein Abweichen von den traditionellen religiösen Bildwerken duldete, ließ

sie bei den Sakristeibrunnen den Künstlern ziemlich freie Hand; sie gestattete, über die einfachsten Wassersymbole, Delphin und Löwenkopf hinauszugehen und sogar nackte Putti mit Vase und Weinschlauch aufzustellen; jene einfachere Ausstattung sehen wir zurzeit in den Sakristeien von San Lorenzo in Florenz und der Certosa zu Pavia, jene direkte prinzipielle Übernahme der antiken Erogen als Brunnenfiguren durfte sich Buggiano in der Sakristei des Florentiner Doms gestatten; die Komposition von zwei Puttenpaaren mit je einem Gefäße, beziehungsweise Weinschlauch ihre ganze realistische Auffassung, die Art mit der sie das Gefäß halten und sich mit dem Schlauch zu schaffen machen, ist jedoch nicht antik sondern freie Erfindung des Florentiner Bildhauers. Das Altertum kannte einzelne Erogen mit Urnen und Schläuchen; diese bildeten aber vorzugsweise das Attribut der betrunkenen Silene, wobei die Künstler gerade in dem Gegensatz zwischen dem vermeintlichen Wein und dem wirklichen Wasser eine humoristische Pointe erzielten, die in ganz verschiedenartigen Fassungen auf uns gekommen ist.

Wo es sich um die Ausstattung von Palästen und Villen handelte, konnte man stets ungehindert antike Vorbilder benützen, auch solche welche die Kirche für ihren Kunstkreis ablehnen musste, und bei Palasthöfen, Gärten und Plätzen war man vollends nicht an den Wandbrunnen gebunden; der mittelalterliche Freibrunnen mit großem Bassin, Mittelsäule und einer Zwei- oder Mehrzahl von Schalen nebst bekrönendem Abschluss erhielt damals seine renaissancemäßige Fassung und bildete somit die Vorstufe für die Monumentalwerke des sechszehnten Jahrhunderts. Zunächst zwei herrliche Fontänen, die man neuerdings dem Œuvre des Antonio Rossellino zuwies, die eine in Florentiner Privatbesitz, die ander aus der medicäischen Villa zu Castello stammend, heute im Treppenhaus des Palazzo Pitti befindlich, und im Gegensatz zur andern vollständig erhalten; von den beiden ungleich großen Schalen ruht die untere größere auf dreiseitiger Basis, die obere kleinere auf kandelaberartiger Säule, ist mit Masken als Wasserspeiern verziert und trägt als Bekrönung einen Knaben, der eine Gans würgt, so dass sie den Schnabel öffnen muss, aus dem einst das Wasser ausfloss. Die Anlehnung an die Antike, ich meine vor allem den Knaben des Poëthos auf dem Kapitol in

Rom, ist nur eine sachliche, nicht kompositionelle. Heraldisch komponierte Vasen und Delphine zieren den Rand der untern Schale. (Der andere Brunnen stammt aus der Casa Pazzi; eine Schale ruht auf dreiseitigem Fuß; auch wenn als Bekrönung eine Freigruppe oder Einzelfigur fehlte, so bot auch hierfür die Antike Analogieen.)

Dem Vorbild Donatellos folgte — sachlich — Andrea del Verrocchio mit seinem Putto mit dem Fisch als Brunnenfigur, einst wohl für die Villa in Carregi bestimmt, heute im Hof des Palazzo Vecchio in Florenz. Der derb-gesunde, pausbäckige Knabe hat den Delphin gepackt und will mit ihm davon eilen; der Fisch sucht umsonst, sich aus der Umklammerung loszuringen und speit dabei die großen Wasserstrahlen aus. Die übrigen nicht mehr erhaltenen Teile der einstigen Fontäne wird man sich den soeben besprochenen Denkmälern analog zu ergänzen haben.

In jeder Frage, welche die florentinische Plastik berührt, beansprucht Donatello eine maßgebende Stellung, so auch in der Entwicklung des Brunnens. Vor Verrocchios Zeit hat er einen entzückenden Putto mit Delphin geschaffen, wieder mit echt florentinischem Naturalismus und Humor, ja seine ausgelassenen Putti lässt er sogar auf dem Sieneser Taufbrunnen tanzen und musizieren, obgleich sie nicht als Brunnenfiguren im eigentlichen Sinn aufzufassen sind, wie es wahrscheinlich bei dem sogenannten Aty des Bargello in Florenz der Fall ist.

Schon das Altertum kannte also Fontänen, bei welchen das Wasser eine übertragene Bedeutung besitzt; die Renaissance ging weiter als die Antike und versinnbildlichte unter der Form des fließenden Wassers rinnendes Blut; in diese Gruppe gehört Do-



Triton aus dem kapitol. Museum

natellos Bronzedavid mit dem Haupte des Goliath, der einst eine Fontäne im Hofe des Palazzo Medici schmückte, gehört auch die Judith-Holoferno-Gruppe in der Loggia dei Lanzi. Bis zur Versinnbildlichung von Blut war das Altertum nur bei Tierfiguren gegangen. Vielleicht geht auch die kleine Bronzefigur des Äskulap mit der Gift spritzenden Schlange im Dresdener Albertinum, direkt auf antike Vorbilder zurück. In Ferrara sah man einst eine Hydra mit sieben Köpfen als Brunnenfigur. Zeichnungen des Jacopo Bellini zeigen einen Brunnen von ganz erstaunlicher Schlankheit und Zierlichkeit im Aufbau, der reichlich mit Wasser spendenden menschlichen Figuren geschmückt ist. Wir werden sehen, dass sich im sechszehnten Jahrhundert solche Entwürfe verwirklichten, während sich das Quattrocento noch mit niedrigen Fontänen begnügte; man darf wohl sagen, dass es die Vorbilder des Altertums billig aufnahm, ihren ursprünglichen Sinn erfasste und sofort weiter deutete. Das Cinquecento verfügte sodann über einen unendlich viel reicheren Figurenapparat und erstaunliche konstruktive Fähigkeiten; gerade dadurch aber, dass es auf allen Punkten, dem Aufbau, der Komposition und dem Stil des Figürlichen eine Steigerung verlangte, entfernte es sich mehr und mehr von der Antike, während für unser Empfinden das Quattrocento mit seinem anfangs bescheideneren Können und seinen geringern Ansprüchen dem Altertum näher stand. Lassen wir uns bei den Brunnen des sechzehnten Jahrhunderts nicht dadurch täuschen, dass gelegentlich fast alle antiken Wassergottheiten und Meerwesen aufrücken; gerade diese Überfülle an einem und demselben Monument war nicht dem Sinne der Alten gemäß, für welche die Wassergottheiten nicht allein künstlerische sondern religiöse Bedeutung hatten. Doch hievon am Schluss.

Im sechzehnten Jahrhundert sah Florenz auf der Piazza della Signoria, im Boboligarten, in den Villen seiner Umgebung monumentale Brunnen erstehen; kleinere Städte wetteiferten, Bologna schloss sich an, es folgte Neapel, Messina, Palermo, welche *alle* von Florentinern ihre Prachtfontänen erhielten. Giovanni da Bologna, Buontalenti, Ammanati, Tribolo, waren die Hauptmeister, und Vasari verweilt in ihren Viten lange bei der Schilderung ihrer Brunnen. Es sei nochmals aus Vasaris Einleitung und daneben auf den Briefwechsel des römischen Literaten Annibale

Caro (80^{er} Jahre) hingewiesen. — Der wesentlich gesteigerten Höhe der Fontänen entspricht die Vergrößerung des Bassins und die Vermehrung des figürlichen Dekors in Relief und Friesstatue. Neptun und Okeanos treten mehrfach und mit Vorliebe als rechtmäßige Beherrscher der Gewässer auf, ihnen folgen die Wesen ihres Kreises, Nymphen, Tritonen, Flussgötter, Hippokampen, Putten, Wasservögel, Delphine. Bei der großen Fontäne der Piazza della Signoria in Florenz ließ Ammanati seinen schwerfälligen Koloss auf einem niedrigen, zierlichen Wagen stehen, den Seepferde durch das Wasser zogen; wie die antiken Künstler brachte auch er hier Satyrfiguren mit dem Wasser in direkte Beziehung, wobei aber zu bemerken ist, dass die Satyrn der alten Kunst nicht mit dem Meer sondern nur mit den an lauschigen Plätzen verborgenen Quellen des Waldes im Zusammenhang standen.

Ammanatis Fontäne in Florenz reiht sich diejenige des Giovanni da Bologna in Bologna, ferner der Neptunbrunnen auf dem Quai von Messina, von den Brüdern Montossoli, während ihr Brunnen bei der Kathedrale zwar größer war und einen bedeutend umfanglicheren Figurenapparat aufwies, dagegen keinem Wassergott sondern dem Orion gehörte; Flussgötter aber lagerten auf dem Rand des Bassins und waren durch Reliefs dargestellt, und das Wasser floss aus Tierköpfen in kleinere Schalen. Der Aufbau der Orionsfontäne war so kunstvoll und zierlich, gleichsam eine Verwirklichung jener Entwürfe Bellinis, dass das Werk dem Erdbeben des Jahres 1908 zum Opfer fallen musste, während der niedrigere und massiver gebaute Brunnen den Erschütterungen Stand hielt. Das Unübertreffliche scheint aber in der Fontäne der Piazza Pretoria in Palermo geleistet zu sein, wo der herkömmliche Typus durch eine Mehrzahl von Bassins, eine Terasse, durch Treppen



Triton aus dem vatican. Museum

und Nischen erweitert ist, wogegen die Künstler im Figurenschmuck den direkten kausalen Zusammenhang keineswegs enger gestalteten, sondern eher lockerten. Das Heer von Figuren könnte ebenso gut auf irgend einer Balustrade oder in einem beliebigen Saal stehen, abgesehen von den unentbehrlichen Stromgöttern, die hier jeder über einem kleinern besondern Bassin gelagert sind. Die andern figürlichen Beziehungen zum Wasser sind untergeordneter Natur.

K. ESCHER

(Schluss folgt.)



DER SEE

Als junger Wanderer kam ich in dies Tal,
Ein Handwerksbursche, der vom Berge sprang,
Durch Klamm und Felssturz nahm ich meinen Gang.
Nun ruh ich aus im warmen Abendstrahl.

Es öffnet' sich die Welt und nahm mich auf.
Wie schien das schöne Tal mir längst vertraut!
Gesammelt, in der Tiefe aufgetaut,
Wuchs hier zum See meiner wilder Lebenslauf.

Nun Tag und Nacht durchwandert lichten Scheins
Der Himmel meine Seele, die nun ruht,
Im Leuchten ferner Sterne wallt mein Blut
Und fühlt sich atmend mit der Erde eins.

KARL FRIEDRICH WIEGAND

