

Das Pestalozzi-Zimmer im Schweizerischen Landesmuseum, ein Beispiel für Wand- und Deckenbildung des Manierismus

Autor(en): **Hoffmann, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **13 (1952)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163793>

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.

Das Pestalozzi-Zimmer

im Schweizerischen Landesmuseum, ein Beispiel für Wand- und Deckenbildung des Manierismus

Von HANS HOFFMANN

TAFELN 13-16

Ein Renaissancegetäfer baut sich in zwei, manchmal in drei Zonen auf: dem Sockel, der Hauptzone, die meistens eine Säulen- oder Pilasterordnung mit dem zugehörigen Gebälk aufweist, und allenfalls einem besonderen Aufsatz, der Attika. Das 1585 datierte Prunkzimmer aus der Casa Pestalozzi in Chiavenna im Schweiz. Landesmuseum (Abb. 1) scheint auf den ersten Blick diese Teilung zu besitzen. Bei näherem Zusehen aber gewahrt man, daß die dritte Zone von der zweiten nur durch ein schwaches Gesims getrennt ist, daß das Gebälk über ihr abschließt und sie also gar keine echte Attika vorstellt. Dann entdeckt man, daß die Pilasterordnung sich nicht der Hauptzone einpaßt, vielmehr über sie hinausgreift, aber auch das abschließende Gebälk nicht stützt und daß selbst ein dem Hauptpilaster aufgelegter schlankerer Pilaster ebenfalls nicht in genauer Beziehung mit der Zoneinteilung steht.

Diese Besonderheiten etwa als falsch verstandene Renaissance abzutun, geht nun deshalb nicht an, weil in der Weiterentwicklung der Hochrenaissance in Italien eben diese Merkmale auftreten. Sie führen zum Stil des Manierismus, der um 1520 einsetzt und bis um 1590 herrschend bleibt¹. Da das Phänomen dieses Stilwandels nur in der italienischen Kunst auch für das Gebiet der Architektur gründlicher untersucht worden ist, seien bei der Prüfung des Pestalozzi-Zimmers die Vergleichsbeispiele ihrem Bereich entnommen.

Die italienische Hochrenaissance gelangt im Aufbau einer Wand zu reiner Harmonie, zum Ausgleich zwischen Stütze und Last, zwischen steigenden und lagernden Partien. Kaum aber ist die Stufe der Vollkommenheit erreicht, so setzt der neue Stil des Manierismus ein, der statt des schönen Ausgleichs eine eigentümliche Spannung und Streckung und statt der ruhigen Lagerung einen Gegensatz zwischen Stütze und Last in die Wand bringt. Zuerst scheinen die oberen Partien die Stützen beinahe niederzudrücken, später die steigenden Kräfte gegen die Last anzukämpfen.

Die sorgfältige Analyse des Wandaufbaus im Pestalozzi-Zimmer wird seine Zugehörigkeit zum Stil des Manierismus erweisen. Sie soll zuerst am freien Wandfeld, dann an der stützenden Pilasterordnung durchgeführt werden (Abb. 1). Die Wand erreicht eine Höhe von 3,75 m.

¹) Hans Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zürich und Leipzig 1938. – Giulio Ferrari, *Il legno nell'arte italiana*, Milano o. J. (Allgem. manieristische Formen in Holz; T.170: Türe im Dogenpalast, Venedig; T.191: Türe aus Casa Medici, jetzt Museo Chierici, Reggio Emilia; T.295: Türe an S.Susanna, Rom). – Vincenzo Forcella, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedi corali, ecc. di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano 1896 (Chorgestühl von S. Maria sopra S. Celso, Mailand, und Sakristeischrank in S. Fedele, Mailand).

Die Sockelpartie wirkt niedrig, gedrückt, und dies wird noch besonders dadurch betont, daß sie einen liegenden Intarsiarahmen aufnimmt: Nußbaumholz in der feinen Maserung des hellen Arvenholzes. Ein Blick bis zum Kranzgesims hinauf (Abb. 2) zeigt, daß es auf den Kontrast zwischen liegenden Rechtecken und dem einen hochragenden stehenden und damit auf eine merkliche vertikale Streckung abgesehen ist. Der Wandsockel schließt mit dem gleichen Profil in Nußbaum wie der Pilastersockel. Neben der Plinthe des großen Wandpilasters läuft ein senkrecht gemasertes Streifen Ahornholz, neben der Basis waagrecht gemasertes Nußbaumholz. Dann grenzt, entsprechend dem obersten Profil der Pilasterbasis, eine Leiste das eigentliche Wandfeld ab, das zum schon genannten schmalen Gesimse neben dem Ende des Pilasterschaftes hinaufreicht. Von glattem Nußbaumrahmen umzogen, enthält das Feld noch einmal unter der stehenden eine liegende Rechteckfüllung, was wieder der Streckung der ganzen Partie dient. Profilstäbe aus Arvenholz, in die ein schwarz gebeiztes Filet aus Buchenholz eingelegt ist, fassen die beiden Füllungen ein. Die untere ist mit apart geschnittenem, senkrecht stehendem Ahorn – im sogenannten Forellenschnitt – ausgesetzt, die große obere mit drei Bahnen ausgewählten Eschenmasers. Als ein unerwartetes Motiv erscheint, über das Rahmenprofil der oberen Füllung, den glatten Nußbaumrahmen und das Gesimse, welches das Feld begrenzt, greifend, in der Mitte eine Verkröpfung, die anmutet wie ein Hinweis auf das sonst an dieser Stelle vorhandene Gebälk mit Architrav, Fries und Gesims. Das Mittelstück ziert eine geschnitzte kleine Maske, die ganze Verkröpfung bekrönt ein Halbkreis, innen von dunklem, außen von hellem Holz gebildet.

Das obere Feld, die unechte Attika, umschließt wieder der glatte Nußbaumrahmen. An der querrechteckigen Füllung ist alles getan, um die Wirkung des Gestreckten, Gespannten herauszubringen. Das Ahornprofil, das sie umzieht, wird in der Mitte jeder Seite durch oblonge Klötzchen von Obstbaumholz verstärkt, als würde es gleichsam festgehalten, und ausgerechnet an diesen Stellen greift ein dunkler Intarsiarahmen in der Füllung vor, nur unten nicht, so daß es scheint, als öffne sich das Feld dem Verkröpfungsmotiv über dem Hauptrahmen. Darüber erhebt sich endlich in klassisch edler Teilung das die ganze Wand abschließende Gebälk, deutlich in Architrav, Fries und Kranzgesims geschieden. Mit den gleichen Mitteln ist die vertikale Streckung an Kirchenfassaden – wie etwa an S. Spirito in Sassia in Rom – gewonnen, wo Nischen zwischen querrechteckigen Tafeln sitzen.

Viermal ist an diesem Aufbau des Wandfeldes das Unerwartete erschienen: im Intarsiarahmen des Sockels, in der Abtrennung einer unteren querrechteckigen Füllung innerhalb der Hauptzone, in der plötzlichen Verkröpfung über der großen Füllung und in der gesteigerten Gespanntheit der obersten Füllung in der unechten Attika. Aber das ist ein zaghaftes Beginnen gegenüber dem bizarren Reichtum in der Bildung der Pilaster. Schon daß der Sockel vor die Wand vorspringt, der Vertikalzug also vom Boden auf einsetzt, ist ein manieristisches Merkmal, das besonders Palladios Fassade des Palazzo Valmarana in Vicenza auszeichnet. Der Sockel beginnt mit Plinthe und Basis. Seine Vorderfläche trägt in Nußbaumrahmung gefügt, von einem hellen Ahorn und einem dunklen Obstbaumfilet umzogen, schöne Eschenholzmaserung. Verfolgt man den Hauptpilaster, der auf diesem Sockel steht, bis hinauf zu seinem vergoldeten Kapitell, dann stellt man staunend fest, daß dieses kein waagrechtes Glied trägt, sondern vielmehr in die unechte Attika hinauf ins Leere stößt. Man kennt im Manierismus namentlich in der Raumbildung dieses Hindrängen nach der Ferne, die Raumflucht, wie sie sich am Uffizienhof in Florenz mit dem Durchbruch durch die Arkade am Arno zeigt, oder in den endlosen Korridoren etwa der frühen Jesuitenkollegien oder gar den Straßenzügen, die in Rom unter Sixtus V. entstanden, den drei Fluchten von der Piazza del Popolo in die Stadt hinein oder dem Zug von S. Trinità de' Monti nach S. Maria Maggiore und dem Querzug dazu vom Quirinal zur Porta Pia. Auch im Aufbau einer Fassade ist die Tendenz zu finden, wie an Giacomo della Portas kleiner Kirche S. Maria de' Monti, wo die Attika des Untergeschosses in die Pilasterordnung des oberen hineingreift und sich mit ihr verschränkt.

Dem bisher betrachteten breiten Pilaster ist im Pestalozzi-Zimmer ein schlankerer vorgelegt, dessen besonderer Sockel erst über einem, Plinthe und Basis des großen Pilasters deckenden Untersatz aufsteigt. Intarsia, ein symmetrisches Pflanzenmotiv in dunklem Obstbaumholz auf hellem Ahorngrund, schmückt seine Vorderfläche. Den schlanken Schaft ziert von unten aufsteigend, von oben herabhängend, feinstes dunkles Volutenornament in Intarsia, womit sehr früh ein Motiv aufgenommen erscheint, das in plastischen Formen erst der Régencestil allgemein gebraucht hat. Das Kapitell dieses vorgelegten Pilasters fügt sich nun wieder nicht in die waagrechte Unterteilung des Wandfeldes ein, bezeichnet nicht die Höhe des früheren Gebälks unter der Attika, nicht die Höhe des jetzt abgrenzenden Gesimses. Der Schaft aber erreicht genau die verlängerte Oberkante des Rahmenprofils an der großen Wandfüllung, und hier folgt das ionische Kapitell, dessen Voluten von oben her zusammengepreßt erscheinen, wie wenn die Last der über zwei kleinen Stufen darüber emporschwingenden Konsole sich fühlbar machte – schon eine Motivierung des Barocks. Die Konsole biegt sich aus der Wand vor, rollt sich dann gegen sie wieder ein und findet Halt auf einem Gesimschen, das eine schmale, hinter dem Kapitell des großen Pilasters aufsteigende Lisene abschließt. Deren Unterlage bildet eine zweite Lisene von nahezu der Breite des großen Pilasterschaftes, die höher hinauf an ein Gesimse stößt, auf dem das die Wand abschließende Gebälk aufsitzt. Über der Konsole kröpft sich dieses letzte Gesims vor. Die langgezogene Volutenkonsole könnte als ein Schmuckglied gesehen werden, das vom Gebälk her über die Wand hinuntergreift, und es überschneiden sich dann das Hinauf des großen Pilasters und das Herab dieser Volute, wie es ähnlich die Hoffassade der Uffizien in Florenz zeigt.

Zwei Stützsysteme steigen hintereinander empor. Nur im vorderen wird die Funktion des Tragens, wenn auch in komplizierter Abfolge, deutlich, das hintere mit dem großen Pilaster bleibt unklar. Daß die beiden Systeme aber als gleichberechtigt gewertet werden, beweist der Umstand, daß sowohl das die Volutenkonsole schmückende Akanthusblatt wie das große Kapitell die deutlichste Hervorhebung empfangen haben: die Vergoldung. Das Geheimnisvolle, halb Verborgene zum Ausdruck zu bringen, gehört zur Kunst des Manierismus. In der Komposition von Gemälden vor allem vermag er zu zeigen, wie die Einzelfigur, eine ganze Szene, nicht frei ist, sondern gebunden an größere Mächte, die in den geschlossenen Figurenbahnen an den Rändern faßbar werden. Über der Volutenkonsole verkröpfen sich vom abschließenden Gebälk Architrav, Fries und die untersten Profile des Kranzgesimses, und über diese Verkröpfung legt sich wie ein Schild eine vorgeneigte Fläche mit Maske, gewinnt mit einer Einkehlung die Senkrechte wieder und schließt mit Diamantsteinmotiv ab. Die kräftig vordringende Hauptpartie des Kranzgesimses läuft unverkröpft durch. Hier kommt der Drang zur Höhe in den Stützgliedern wie die Streckung und Spannung in den Wandflächen völlig zur Ruhe.

Die Kassettendecke (Abb. 4) ist ohne Rücksicht auf die Gliederung der Wand durchgeteilt, und erst an ihr wird man der Unregelmäßigkeit des Grundrisses gewahr, der mit 6,1 auf 6,5 m ein leicht verschobenes Rechteck bildet. Die Kassettierung muß diesem Umstand Rechnung tragen, indem sie leicht stumpfe gegen leicht spitze Winkel statt des rechten Winkels verwendet. Die schematische Grundlage der Deckenteilung sind neun dem Quadrat angenäherte Rechtecke. Das mittlere ist als tiefe Kasette geformt, an deren Wand kurze, mit Masken besetzte Lisenen aufsteigen. Aus ihrer Mitte, aus einem reichen Rahmen von Rollwerk und Beschlagwerk in ihrem Grunde, stößt ein als Akanthusblattkelch geformter vergoldeter Abhängling herab. Die in den Achsen anschließenden Felder werden reicher unterteilt, so daß die Form des Kreuzes einigermaßen heraustritt. Die vier Eckfelder weisen ein in der Zeit sehr beliebtes Motiv auf, das Rechteck mit den ausspringenden Ecken, das hier dadurch entsteht, daß die Kassettenstege in der Mitte um ein kleines, mit einem Diamantstein ausgesetztes Quadrat laufen. Auch in den Armen des genannten Kreuzes ist das gleiche Motiv noch wahrzunehmen; aber sie sind kompliziert unterteilt, indem der von der Mitte der Hauptkassette ausgehende Zwischensteg sich gabelt und die Teile in Kurven den Quersteg treffen. Mit ihm schließen sie eine dreiseitige Vertiefung ein, in der ver-

goldet eine Maske mit Schmetterlingsflügeln sitzt, die sich zu spiraligen Spitzen – wie Turmschnecken – einrollen. In der äußeren Hälfte der Kreuzarme führt der Zwischensteg die Teilung ins Geviert zu Ende. Die gleiche Teilung ist in den Eckfeldern streng durchgeführt, doch nicht mit gleichbreiten Stegen, nur mit schmalen Leisten, deren Kreuzungspunkt wieder ein vergoldeter Abhängling besetzt. So strahlt die Mitte auch in der Diagonalrichtung aus. In den Achsen spielt das Gold über Akanthusblätter in den an die Mittelkassette angeschmiegtten kleinen Vertiefungen zu den Dreiecken mit den geflügelten Masken weiter.

Wie sich die beiden Stützsysteme der Wand in seltsamem Zwiespalt verschränken, so verschränkt sich an der Decke der Umkreis von acht annähernd gleichen Grundfiguren um die Mitte mit den stärker durchgeteilten Kreuzarmen und mit dem Motiv der Ausstrahlung aus der Mitte.

Es ist an Wand und Decke die manieristische Teilung mit einer Entschiedenheit durchgeführt, daß man am ehesten annehmen möchte, der Meister des Pestalozzi-Zimmers, den man nicht kennt, sei ein Italiener oder wenigstens ein aus italienischer Schulung Hervorgegangener gewesen. Die sogenannte deutsche Spätrenaissance besitzt ebenfalls manieristische Grundzüge, aber selten treten sie mit der Klarheit hervor wie hier. Chiavenna, das zur Zeit der Entstehung, 1585, bündnerisches Untertanenland war, läßt an einen welschen wie an einen deutschen Meister denken; ein deutscher müßte selten tief in das Wesen des italienischen Manierismus eingedrungen sein.

Die übrigen noch bedeutenden Einzelheiten des Zimmers: die Türen mit ihren Aufsätzen (Abb. 3), das Buffet, die Wappentafel in einem Wandfeld, ergeben keine neuen Gesichtspunkte zur Beurteilung des Ganzen, bieten aber noch einige kostbare Beigaben. Das Portal neben dem Buffet faßt den eigentlichen Türrahmen mit Hermen ein, die vergoldeten Schmuck und vergoldete Flügel tragen, stellt sie aber auf senkrechte, nicht auf sich nach oben verbreiternde Hermenpilaster und verwendet an dieser Stütze das Schuppenmotiv. Die Herme und der Hermenpilaster sind in der neueren Kunst erst in der Zeit des Manierismus geformt worden, welche des Menschen Tun dem Zwang unterstellte. Im Aufsatz (Abb. 5) stehen die flankierenden Vollsäulchen in schmalen Schächten, aus welchen die Basen vortreten. Es ist im Kleinen das berühmte Motiv Michelangelos im Vorraum der Laurenziana in Florenz, wo Säulenpaare in enge Mauerschächte geschoben sind. Die Säulen wirken wie ein Stoß in die Tiefe der Mauer. Das Sonderbare im Pestalozzi-Zimmer ist nun aber, daß diese Supraporte mitsamt dem von den Säulchen getragenen Arvengebälk eine das Portal abschließende reiche Giebelbekrönung überdecken, die außerhalb schon anhebt, zu Voluten sich aufrollt und mit Kurven den Dreieckgiebel hochhebt. Dieser umfaßt eine leere Wappenkartusche, von der Girlanden zu jenen Voluten niederhängen. Für die Säulen-Supraporte bildet dieses Giebelmotiv in seinem Ausschnitt die Füllung und wird als solche durch die vergoldeten Muscheln fixiert, welche aus den oberen Ecken hervordrängen. Die Türfläche selbst ist unten mit einem geohrten Rahmen und oben von einer Ädikula mit gebrochenem Rundbogen besetzt.

An der um die Ecke folgenden, nur durch ein verschmälertes Wandfeld von der ersten getrennten, ehemals zum Schlafzimmer führenden zweiten Tür ist der Türflügel ähnlich durchgebildet. Das ganze Türgericht hat zuerst zuinnerst einen geohrten Rahmen, dann auf Sockeln stehende, in Schächte geschobene Säulen, die das über ihnen verkröpfte Gebälk tragen. Der Türaufsatz – wie bei der ersten Türe wieder flankiert von den in Schächte versenkten Säulchen und von auch in der Mitte verkröpftem Gebälk abgeschlossen – enthält in einem durchgesteckten Rahmen ein ganzes Bild in Intarsia: Susanna und die beiden Alten. Darauf bezieht sich der Spruch am Türgericht: «CONIVGALI · PV/DICITIAE · FAVET · DEVS//NEQVITIAM · VERO/PVNIT · ET · AVERSATVR».

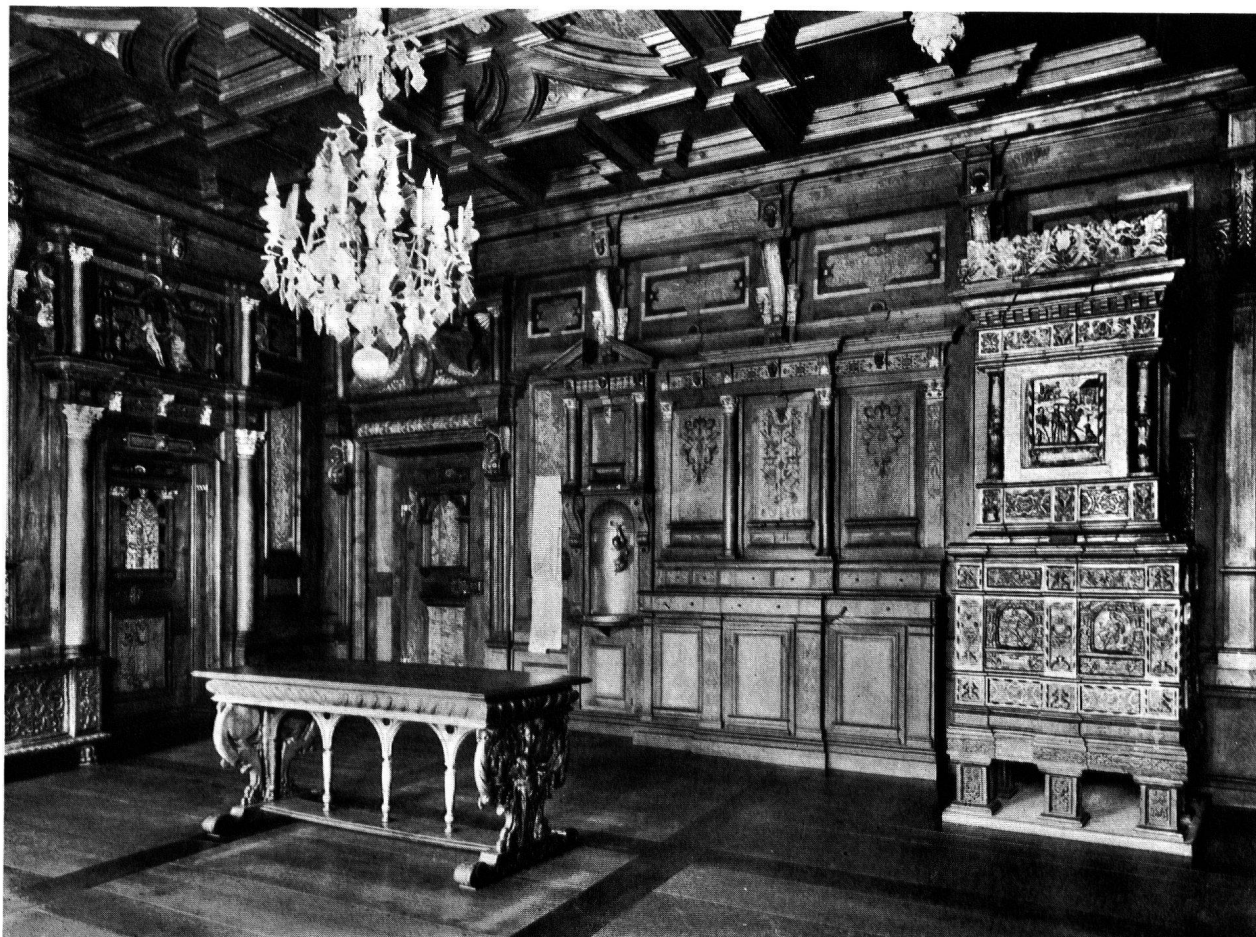
Die Oberkante der beiden Türgebälke wie die des Buffets deckt eben noch den Schaff des schmalen Pilasters an der Wand. Das große Kapitell und die Volutenkonsolle heben sich über dem Buffet frei heraus. Das Buffet, kombiniert aus dem Waschschrank mit der rundbogigen

Zinnische und dem auf Konsolen vortretenden Oberteil und aus der zweigeschossigen Schauwand, weist an den Pilastern unten wie an den flankierenden oben – in der Mitte stehen Säulen –, in den oberen Feldern wie im Fries feinste Intarsia auf. (Abb. 1).

Auch die Wappentafel (Abb. 2, rechts) prangt in reichster Einlegearbeit. Im Wandfeld steigen zwei geohrte Rahmen mit Brüstungsfeldern nebeneinander empor und tragen auf Konsolen das Gesims mit der von Rollwerkrahmen umfaßten Wappentafel. Die Brüstungen enthalten das alte Renaissance-Schmuckmotiv des Stierschädels, die Füllungen darüber Vasen mit zierlichem Blütenstengel. Die Wappen selbst – samt Helmzier – sind ebenfalls in abwechselnd heller und dunkler Intarsia geschaffen; darüber erscheinen Bandrollen mit den Namen der beiden Ehegatten: «ANTONIO PESTALOZA ETATIS 44» und «ANGELICA PESTALOZA ETATIS 31». Am Ende der Bandrolle findet sich die Jahreszahl 1585.

Das reiche Spiel der verschiedenen Holzarten – es sind Sägeschnittfurniere – erhält seine aparte Betonung noch durch die Vergoldung, in welcher das große Pilasterkapitell, die hohe Konsole, dann die sämtlichen Säulenkapitelle, einzelne Konsolen, Details an der Türe neben dem Buffet und die schon genannten Motive an der Decke erstrahlen.

Die Charakterisierung des Pestalozzi-Zimmers als Werk des Manierismus wird, hoffen wir, dazu beitragen, noch dieses und jenes «Renaissancegetäfer» am richtigen Platz in die Stilentwicklung einzureihen.



Phot. Schweiz. Landesmuseum

1

DAS ZIMMER AUS DER CASA PESTALOZZI IN CHIAVENNA VON 1585

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



1

2

Phot. Schweiz. Landesmuseum

DAS ZIMMER AUS DER CASA PESTALOZZI IN CHIAVENNA VON 1585

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



3

Phot. Schweiz. Landesmuseum

DAS ZIMMER AUS DER CASA PESTALOZZI IN CHIAVENNA VON 1585

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



4



5

Phot. Schweiz. Landesmuseum

DAS ZIMMER AUS DER CASA PESTALOZZI IN CHIAVENNA VON 1585

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum