

Freskozyklus der Sage von Prokris und Kephalos

Die neun Gemälde in diesem Raum sind die einzigen Exemplare eines Freskozyklus der italienischen Renaissance, die sich in Amerika befinden. Die Freskomalerei (italienisch für "frisch") benützt Wasserfarben, die schnell auf feuchten Kalkputz aufgetragen werden. Nach dem Trocknen verbinden sich die Farben unlöslich mit dem Kalk der Wandoberfläche. Ungefähr drei Jahrhunderte nach der Herstellung dieser Wandgemälde wurden sie von ihrer ursprünglichen Umgebung entfernt und auf Tafeln übertragen.

In den frühen zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts gab ein Adliger aus Milan an Bernardino Luini, den berühmtesten Künstler der Hochrenaissance in Milan, den Auftrag, diesen Zyklus zu malen. Luinis Freskos gehören zu den ersten und ausführlichsten Darstellungen klassischer Themen in Norditalien. Sie handeln von einer Geschichte aus der Sagenwelt über Prinz Kephalos und Prinzessin Prokris aus Attika, deren kurze Vermählung endet, wenn der Ehemann seine Braut unbeabsichtigt tötet. Das moralisierende Thema warnt vor den schrecklichen Folgen der Eifersucht.

Bernardino Luini

Mailänder, um 1480–1532

Die Freskomalerei, die ihre Blüte während der italienischen Renaissance erreichte, muß mit einer gewissen Schnelligkeit, vor dem Trocknen des Kalkes, vor sich gehen, obwohl Einzelheiten später hinzugefügt werden können. Bernardino Luini meisterte diese Technik hervorragend, wie man an dem klaren, gleichmäßigen Licht und den kühlen, bezaubernden Farben, die diese pastoralen Landschaften durchfluten, sehen kann.

Luinis adliger Kunde, Gerolamo Rabia, besaß zwei Wohnsitze: einen Palast in Milan, die Casa Rabia, und einen Landsitz, die Villa Pelucca. In den frühen zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts bemalte Luini beide Wohnorte mit Freskos über heidnische und biblische Themen. Obwohl die Unterlagen nicht deutlich angeben, welches Haus die Kephalos- und Prokris-Gemälde verziert haben, war doch die Casa Rabia berühmt für Luinis Darstellungen von Sagen und Fabeln. Die Ungewöhnlichkeit des Themas, das Gerolamo Rabia in Auftrag gab, läßt darauf schließen, daß dieser wohl das lebhafteste Interesse seiner Zeitgenossen am klassischen Altertum geteilt haben muß.

Diese Sage über eine glückliche Heirat, die durch Mißtrauen zerstört wurde, befindet sich im siebten *Buch der Metamorphosen* des altrömischen Dichters Ovid (43 B.C.–A.D. 17). Obwohl einige Szenen in Luinis Fresken auf Ovids Gedicht zurückgeführt werden können, ist der Zyklus in Thema und Stimmung doch näher mit einem zeitgenössischen Theaterstück verwandt. Das im Jahre 1487 erstaufgeführte Theaterstück *Cefalo* war erst das zweite Drama der Renaissance, das auf einer klassischen Quelle beruhte. Der Dramatiker dieses Stückes, Niccolò da Correggio, bearbeitete die altertümliche Geschichte freizügig und gab ihr christliche Nebenbedeutungen.

Dieses Informationsblatt führt die neun Gemälde in einer glaubwürdigen Reihenfolge auf. Während der Demontage der Fresken im frühen neunzehnten Jahrhundert sind jedoch höchstwahrscheinlich einige Stücke verlorengegangen, und einige der erhaltenen Szenen sind scheinbar Fragmente, in denen Figuren an den Rändern abgeschnitten sind. Da die ursprüngliche Reihenfolge unbekannt ist, scheint die folgende Anordnung annehmbar, wenn nicht sogar endgültig zu sein.



Das Gebet der Prokris an Diana, um 1520–1522

Fresko, 2,286 x 1,403 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.52

Im ersten Akt wollte Kephalos die Treue seiner Frau prüfen, indem er sie in Verkleidung mit Geschenken zu bestechen suchte. Prokris, die in ihrem angeblichen Verführer ihren Ehe-

mann erkannte, floh in die Wildnis. Die erste Szene der erhaltenen Fresken von Luini stellt eine Episode des zweiten Aktes des Theaterstückes von Niccolò da Correggio dar.

Prokris fleht die Götter auf ihren Knien um Hilfe an. Diana, die Göttin der Keuschheit und der Jagd, erhört ihr Gebet und eilt auf einem sich windenden Pfad heran. Diana nimmt die Prinzessin als Begleiterin an, kleidet sie in ein Jagdgewand und gibt ihr Waffen. Da Luini Prokris gleich als jungfräuliche Jägerin mit Pfeil und Bogen porträtiert, verkürzt er die Zeitspanne, um die Erzählung deutlicher darzustellen.

Kephalos versteckt den Schmuck, um 1520–1522



Fresko, 2,216 x 1,502 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.53

Kephalos, der seine unüberlegte Tat bereut, begräbt den Schmuck, mit dem er seine Frau irre zu führen glaubte. Luini, der möglicherweise die verschiedenen Erzählungsabläufe des Gedichtes und des Theaterstückes verbindet, stellt den im Boden grabenden Prinz zweimal dar.

Das Unglück des Kephalos, um 1520–1522



Fresko, 1,762 x 1,073 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.59

Die Rache der Götter an Kephalos, der zweimal erscheint, bringt Verwirrung über das Land und Wölfe, die sich über eine Schafsherde hermachen. Im Vordergrund versucht ein Hirte, Kephalos zu trösten. Aber der Prinz, mit abgewandtem Kopf und abwehrenden Händen, verweigert seine Hilfe.

Die Verzweiflung des Kephalos, um 1520–1522



Fresko, 1,819 x 1,184 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.58

Auf einem fernen Hügel ringt Kephalos seine erhobenen Hände und klagt über sein Schicksal. Danach versucht er, sich mit einer Schnur zu erwürgen, aber sein Selbstmordversuch wird durch den Hirten verhindert. Luini fügte nachträglich noch ein paar Striche zur Vervollkommnung des Freskos hinzu; deshalb scheinen einige der Blüten und Blätter, die er hier und da mit Temperafarben auf der trockenen Wand auftrug, auf der Oberfläche des Kalks anstatt in ihm eingebettet zu liegen.

Die Bestrafung des Kephalos auf der Jagd, um 1520–1522



Fresko, 2,114 x 1,103 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.55

Diese brutale Szene, in der sich Kephalos mit einem Prügel gegen eine Hundeschar verteidigt, kommt weder im altertümlichen Gedicht noch im Renaissancedrama vor. Die Göttin Diana, die über Kephalos wegen der Behandlung seiner Frau erzürnt ist, jagt ihre Hunde auf ihn los. Prokris, die sich in den Büschen versteckt hält, wundert sich über Dianas Rache, während die Nymphen der Göttin herbeieilen, um an der Rauferei teilzunehmen.

Der dritte Akt des Theaterstückes, dessen Thema entweder niemals in Luinis Fresken mit eingeschlossen war oder aber zerstört wurde, als man die Gemälde von den Wänden entfernte, handelt von der Versöhnung des Paares. Als Zeichen ihrer wiederhergestellten Verbindung gibt Prokris ihrem Mann eine Wunderwaffe, die sie von Diana als Geschenk erhielt—einen Wurfspieß, der niemals sein Ziel verfehlt.

Prokris wird vom Speer des Kephalos durchbohrt, um 1520–1522



Fresko, 1,441 x 1,232 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.56

Nach der Wiedervermählung der Jungverheirateten wird Prokris ihrerseits von Eifersucht ergriffen. Sie verdächtigt Kephalos der Untreue und folgt ihm auf die Jagd nach. Er hört ein Geräusch und schleudert seinen Zauberspeer in der Überzeugung, daß ein wildes Tier in der Nähe ist. In dieser lebhaft dargestellten Illustration aus dem vierten Akt gerät die sterbende Prokris, von der Wucht des Wurfspießes getroffen, ins Taumeln. Ovids altertümliche Legende schließt mit diesem tragischen Punkt. Kephalos bleibt zurück, um in einsamer Schuld durch die Welt zu wandern.

Hier erscheint Prokris um vieles größer als die Mehrzahl der Figuren des Zyklus. Ihre Auffälligkeit, die dem Höhepunkt der Geschichte angemessen ist, läßt darauf schließen, daß diese Szene im Brennpunkt des dekorativen Entwurfes stand und einen wichtigen Platz im Raum einnahm.

Kephalos und die Nymphen, um 1520–1522



Fresko, 2,280 x 1,245 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.57

Am Ende des vierten Aktes trifft Kephalos auf zwei Nymphen. Diese sind Begleiter der Jagdgöttin Diana, die neben ihren Waffen und Hunden schlafen. Der verwitwete Prinz erzählt den Nymphen sein Leid. Für den Hintergrund malte Luini eine Stadt mit einer Kirche und Glockentürmen, auf denen christliche Kreuze zu sehen sind.

Kephalos und Pan am Tempel der Diana, um 1520–1522



Fresko, 2,260 x 1,035 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.54

Der fünfte Akt des Dramas von Niccolò schließt die Geschichte mit der Wiederbelebung der jungen Braut durch die gütige Göttin Diana an. Kephalos, den der ziegenfüßige Waldgott Pan zu seiner glücklichen zweiten Wiedervereinigung führt, nähert sich einem Tempel. Dessen geweihte Pforte trägt die Inschrift "VIRGINITAS" und ist mit einer Statue der Diana, der speertragenden Göttin der Jagd und Keuschheit, gekrönt.

Der abgebildete Tempel zeigt Luinis gründliche Kenntnisse der klassischen Architektur; die achteckige Struktur mit den korinthischen Säulen ist von einer imponierenden Proportionsreinheit erfüllt. An den Ecken des Gebäudes sieht man Luinis vorbereitende Umrißzeichnung, die er, bevor er zu malen anfing, durch einen Karton, auf dem der Entwurf originalgroß vorgezeichnet war, auf den feuchten Kalkputz einritzte.

Prokris und das Einhorn, um 1520–1522



Fresko, 2,286 x 1,080 m
Sammlung Samuel H. Kress 1943.4.60

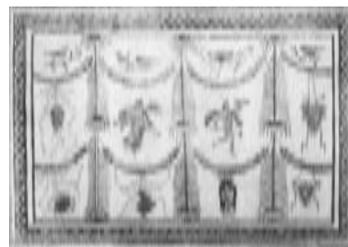
Obwohl die letzte Szene mit den erfreulichen Ereignissen des fünften Aktes zusammenhängt, ist sie wieder eine Erfindung, die nicht im Theaterstück vorkommt. Prokris streckt sacht die Hand nach einem Einhorn aus, das in Ehrerbietung vor seiner Reinheit vor ihr niederkniet. Dieses Fabeltier hat seinen Ursprung nicht in der altertümlichen Sagenwelt, sondern ist ein Symbol der Jungfräulichkeit im christlichen Glauben.

Das Einhorn steht als Metapher, die ausdrückt, daß Prokris wegen ihrer weltlichen Schmerzen einen Märtyrertod erlitten hat und dafür vom Tode auferweckt wurde. In dieser Weise illustrierte Bernardino Luini, während er das Theaterstück von Niccolò da Correggio ins Bildhafte übersetzte, zwei Praktiken der Renaissance: ein Interesse an der Wiederbelebung des klassischen Stiles, sowie die Neigung, heidnischen Sagen eine moralisierende religiöse Bedeutung beizugeben.

Vier zusätzliche, in Öl auf Holztafeln gemalte Bilder von Bernardino Luini hängen normalerweise in Galerie 18.

Römisches Fußbodenmosaik aus Tunesien Sinnbilder des Bacchus als Gott des Weines und des Theaters, 3. Jahrhundert A.D.

Marmor und Glas, 1,784 x 2,547 m
Der National Gallery of Art gestiftet als Geschenk des tunesischen Volkes an die amerikanische Nation 1961.13.1



Das etwa um A.D. 200/225 datierte Mosaik kommt aus El Jem, der altrömischen Stadt Thysdrus in Tunesien, Nordafrika. Im ganzen römischen Reich waren Bodenbeläge aus tesserae von Stein und Glas wichtige Elemente der architektonischen Inneneinrichtungen. Dieser hier bildete die Hälfte eines quadratischen Fußbodens, möglicherweise den eines Schlafzimmers in einem reichen Privatwohnsitz.

Die Sinnbilder beziehen sich auf den Bacchuskult (den griechischen Dionysus). Die Früchte und der Wein, sowie die leichtbekleideten, tanzenden Figuren zweier Begleiter, die Servierplatten mit Darbietungen tragen, spielen auf seine Bedeutung als Gott des Weines an. Die Theatermasken und Hirtenpfeifen weisen auf seine Rolle als Gott des Dramas hin. Die Vögel und Blumen in der oberen Reihe und die Pfauenfedern, die die Anordnung in Abteilungen abtrennen, sind typische dekorative Motive, die vielleicht mit der Wiedergeburt der Natur im Frühling zu tun haben.