

Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom

Wer etwas darüber erfahren will, welcher Renaissancekünstler es war, der als erster die in der römischen Antike üblichen und auch noch vom Frühmittelalter bis in die Romanik gebräuchlichen Stuckdekorationen als Gestaltungselement „wiederentdeckt“ und in die neuere Kunst eingeführt hat, und wer in Erfahrung bringen will, wo ornamentale Stuckaturen zum ersten Mal in der Neuzeit aufgetreten sind, wird in der Literatur immer wieder auf Raffael und seine Schule hingewiesen.¹ Insbesondere wird Giovanni da Udine genannt, der zusammen mit seinem Meister die antiken Malereien und Stuckaturen der Domus Aurea des Nero intensiv studiert sowie die in Vergessenheit geratene Rezeptur zur Herstellung des weißen Stucks wiedergefunden und für seine Stuckdekorationen in der Loggia Raffaels im Vatikan zunutze gemacht habe. Giorgio Vasari war es, der dies in seinem berühmten Vitenwerk, und zwar in der Biographie des Giovanni da Udine, berichtete.² Er erwähnte freilich auch, dass es vor der Wiederentdeckung des rein weißen, aus einer Mischung von weißem Travertinkalk mit Pulver aus weißem Marmor bestehenden Stuckmaterials durchaus schon Stuckaturen gegeben habe. Diese waren allerdings von unansehnlicher Farbe, weshalb sie im Allgemeinen vergoldet wurden. Stuckdekorationen der von Vasari zuletzt genannten Art begegnen bereits im Appartamento Borgia des Vatikans, dessen Räume Papst Alexander VI. unter der Leitung des Bernardo Pinturicchio in den Jahren 1492 bis 1494/95 ausstatten ließ.³ Hier wurde der Stuck als plastischer, vollkommen vergoldeter Zierrat der Gewölbeflächen verwendet. Die streifenförmigen Stuckdekorationen und Stuckrahmungen erweisen sich hier als Mittel architektonischer Bereicherung der Gewölbeflächen sowie als Zierde im Sinne einer bauplastischen Ausschmückung. Sie übernehmen insbesondere die Aufgabe, die Gewölbegestalt zu akzentuieren sowie die Ausmalungen der Wände und Decken zu fassen. Als materiell mit der Putzschicht der Gewölbefläche verbundener Überzug erhalten die Stuckaturen durch die ornamentale Gestaltung und vor allem ihre Goldfassung den Charakter kostbaren Schmucks. Insofern erinnern die Stuckaturen des Appartamento Borgia an die vergoldete bauplastische Ornamentik, mit der häufig die Architekturgliederungen der Frührenaissance, namentlich die Spiegel der Pilaster oder die Friese der Gebälke, seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts versehen wurden. Das Neue an den Stuckaturen des Appartamento Borgia war indessen, dass nun auch Wand- und Gewölbeflächen eine vergleichbare dekorative Gestaltung erfuhren.

Auch wenn Pinturicchios Stuckdekorationen zu den frühesten überlieferten gehören, so stehen sie doch nicht ganz voraussetzungslos in der Kunst der italienischen Frührenaissance da. Es hat den Anschein, als habe sich der Gebrauch der Stuckdekoration mehr oder minder gedanklich schon

Jahrzehnte zuvor angebahnt. Wie eine „Ankündigung“ der erst um einiges später üblich werdenden Stuckrahmungen von Ausmalungen erscheinen die illusionistisch gemalten, plastisch wirkenden weißen Leisten, mit denen Benozzo Gozzoli seine 1459 geschaffenen Bilder in der Cappella dei Re Magi im Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz umgab.⁴ Den Einfassungen aus *stucco finto* wurde anscheinend die Aufgabe zugeordnet, die Ausmalungen als Tafelbilder erscheinen zu lassen, um ihnen somit eine gewisse haptische Präsenz sowie Gewicht im Kontext des architektonischen Gliederungsgerüsts der Wände zu verleihen. Vielleicht folgte Gozzoli damit bewusst einer Empfehlung Leon Battista Albertis, der in seinem Architekturtraktat *De re aedificatoria* geschrieben hatte: „Im Inneren des Tempels möchte ich lieber Tafelbilder [tabulas] als auf die Wand aufgetragene Bilder haben.“⁵ Zwar sind die Bilder der Kapelle entgegen Albertis Empfehlung auf die Wandfläche gemalt, aber die fingierten stuckplastischen Rahmen sollen anscheinend darüber hinwegtäuschen bzw. den Mangel wettmachen. Auch Andrea Mantegna bediente sich der *stucchi finti*. Er versah das Gewölbe der um 1470 von ihm ausgemalten Camera degli Sposi im Mantuaner Castello S. Giorgio mit fingierten Stuckgliederungen und -ornamenten,⁶ wohl mit der Absicht, von der Malerei der Wände zu der scheinarchitektonischen, opationartigen Öffnung im Deckenscheitel überzuleiten. Der *stucco finto* täuscht hier die Funktion eines Mittlers zwischen den Gattungen vor – eine Aufgabe, die dem dreidimensionalen Stuck dann sehr bald schon tatsächlich zufallen sollte. Während die ornamentierten Stuckbänder der etwas über 20 Jahre später entstandenen Dekoration im Appartamento Borgia noch eher der dekorativen Akzentuierung der bereits bestehenden architektonischen Strukturen dienen, übernimmt die gegen 1504/06 von Baldassare Peruzzi im Kontext seiner Ausmalungen geschaffene Stuckdekoration in der Apsis von Sant’ Onofrio zu Rom⁷ wesentlich umfassendere Aufgaben. Stuckrippen mit Flechtbandverzierung gliedern das fünfteilige Klostergewölbe der Apsis dergestalt, dass sich eine Kassettenfelderung ergibt. Die stabförmigen Rippen sitzen auf Putzleisten, die den Rahmen für die Kassetten bilden. Zur Bereicherung treten an den inneren Kanten ionische Kymatia hinzu, die Peruzzis Bilder auf dem Kassettengrund einfassen. Eine ähnliche Felderung durch Kassetten war wiederum in der illusionistischen Malerei vorweggenommen worden, wie z. B. die Gewölbeausmalung des Melozzo da Forlì in der Sakristei des Hl. Markus im Santuario zu Loreto (nach 1484) vor Augen führt.⁸ Gemeinsames Vorbild sind zweifellos antike Gewölbegestaltungen, die freilich nur als Anregung für eine „moderne“ Gestaltungsweise dienten.

Mit den Stuckaturen der Apsisdekoration in Sant’ Onofrio beginnt ein neues Kapitel in der Geschichte der Stuckdekoration. Nunmehr dienten diese nicht mehr allein der bau-

plastischen Bereicherung, wie noch in den Räumen des Appartamento Borgia, sondern sie wurden hinfert häufig dazu verwendet, den Ort für Ausmalungen zu definieren und die Bilder in einen architektonischen Kontext einzubetten. Sicherlich angeregt von Peruzzis Dekoration in Sant' Onofrio, schuf Raffael gegen 1513 in der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo zu Rom eine in dieser Hinsicht geradezu klassische Lösung.⁹ Die Kuppel wirkt wie aus goldenem Stuck gegossen und scheint, vom blauen Grund der Mosaikbilder durchbrochen, als transparentes Gebilde über dem Raum zu schweben. Durch ihre Gliederung bleibt sie freilich mit dem architektonischen Gerüst der Wände verbunden. Das Grundgerüst der Stuckdekoration der Kuppel bildet ein an die Kuppelfläche angetragenes Kassettengerippe mit Einsatzrahmen, welche die Bilder und Ornamente auf dem Kassettengrund fassen. Die Rippen sind, wie bei Peruzzis Dekoration in Sant' Onofrio, mit Rundstäben besetzt, weshalb das Kassettengerüst nur als Netz feiner Rahmenleisten zutage tritt und die schweren Eierstabrahmen den Eindruck bestimmen. Für die Wirkung der Mosaikbilder auf der Kuppelfläche ist die Stuckdekoration von großer Bedeutung, da sie nicht nur die Bildflächen rahmt, sondern diese sowohl in einen architektonischen als auch in einen ornamentalen Zusammenhang einordnet. Da der Stuck dank seiner Materialität einerseits der Baukunst nahe steht, andererseits wegen seiner ornamentalen Aufgaben aber auch ins Fach der bildenden Kunst „einschlägt“, wird er zu einem Mittler zwischen den Gattungen. Mit der Dekoration der Cappella Chigi, deren Wände er mit Marmor verkleiden ließ, wollte Raffael exemplarisch demonstrieren, wie, seiner Auffassung gemäß, die Oberflächen antiker Räume gestaltet waren. Der Vergleich mit dem Altertum lag nahe, da der Zentralbau sichtlich an römische Mausoleen der Kaiserzeit anschloss, auch wenn die dem Kreis eingeschriebene Kreuzesform einen christlichen Inhalt mit einschließt. Der altrömische Ruhmesgedanke, der durch den Humanismus wiederbelebt worden war, und die christliche Heilserwartung, die im Kreuzzeichen und im Programm der Mosaikbilder zum Ausdruck gelangt, verbinden sich hier auf neuartige, eigentümliche Weise, woran die Stuckdekoration durchaus ihren Anteil hat.

Anscheinend war die Rezeptur für die Herstellung des weißen Stucks *all'antica* noch nicht gefunden, als die Cappella Chigi dekoriert wurde. Das Denkmal für die Wiederentdeckung der antiken Stucktechnik ist, wie eingangs erwähnt, die von Raffael und seinen Schülern gegen 1516/19 ausgestattete Loggia am Vatikanischen Palast, die so genannte Loggia di Raffaello,¹⁰ geworden. Die Pfeilerflächen und Gewölbegurte sind nach dem Muster antiker Dekorationen gestaltet, wie sie in den Monumenten der römischen Kaiserzeit, insbesondere in den so genannten Grotten, d. h. den vermeintlich unterirdisch gelegenen Räumen der Domus Aurea des Nero angetroffen wurden. Nach ihrem angeblichen Ursprungsort wurden derartige Dekorationen, seien sie gemalt oder plastischer Natur, bekanntlich als „Grotesken“ bezeichnet. Charakteristisch an dem marmorweißen Stuckdekor ist die Vorherrschaft des weißen Grundes, auf den die teils locker, teils enger miteinander verknüpften Ornamente und figürlichen Bestandteile wie appliziert erscheinen. Vergeblich hat man sich bisher bemüht, den Inhalt der in großer Fülle in die ornamentalen Elemente eingestreuten Fi-

gurenwelt zu deuten. Denkwürdig erscheint jedenfalls der formale Gegensatz, den diese pagan wirkende Dekoration zu den Bildern des Alten Testaments an den Gewölben, der so genannten Bibel des Raffael, bildet. Die ästhetische Aufgabe der Stuckaturen ist offensichtlich: Sie wurden dazu bestimmt, das architektonische Gerüst durch Ornamentformen und Figuren so zu beleben, dass die Ausmalungen der Decke und die architektonischen Gliederungen nicht optisch „auseinander fallen“, sondern trotz des gattungsbedingten Kontrastes ein Kontinuum bildkünstlerischer Gestaltung bilden. Hierdurch und nicht allein durch die groteske Formensprache erlangten die Stuckaturen der *Loggia di Raffaello* epochale Bedeutung.

Bis zum Ausgang der Hochrenaissance erfüllten die Stuckdekorationen vor allem die Aufgabe, architektonische Strukturen zu akzentuieren, zu bereichern und den Bildern ihren Ort „anzuweisen“ sowie zwischen Bild und Architektur zu vermitteln. An der Übermittlung bestimmter inhaltlicher Botschaften im Kontext eines ikonographischen Programms hatten sie indessen keinen direkten, sondern, wenn überhaupt, nur indirekten Anteil, indem sich beispielsweise die Ornamentformen auf die Antike als Maßstab kultureller und künstlerischer Ambitionen beziehen. Weil dieser Hinweis aber sehr allgemeiner Natur bleibt, fällt er nicht in das Gebiet der Ikonographie, die es mit der Übermittlung konkreter inhaltlicher Botschaften zu tun hat, sondern in den Bereich der Ikonologie. Deren Domäne sind indessen eher allgemeine Aussagen, die auf den „Weltbezug“ eines Kunstwerks zielen.¹¹ Zu erklärten Trägern inhaltlicher Nachrichten im Kontext eines ikonographischen Programms werden die römischen Stuckdekorationen erst gegen 1540.

Ein Schlüsselwerk nicht nur in dieser Hinsicht, sondern überhaupt für die weitere Geschichte der Stuckdekoration ist die Ausstattung der auf Geheiß Papst Paul III. Farnese erbauten Sala Regia im Vatikan.¹² Nach Plänen des Architekten Antonio da Sangallo des Jüngeren entstand in den späten dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts der riesige, langgestreckte, rechteckige Saal, der mit einem kassettierten Tonnengewölbe versehen wurde. Einer der bedeutendsten Raffael-Schüler, Perino del Vaga, fertigte zu Beginn der vierziger Jahre die Entwürfe für die Stuckdekorationen und begann 1542 mit den Arbeiten, zunächst am Gewölbe, wo die Kassetten einen opulenten Stucküberzug erhielten. Ungemein reiche plastische Bezierden und ungezählte Stuckputti, zentripetal angeordnet, in den Kassetten Ringreihen aufzuführen, zieren das architektonische Gerüst. Wahrscheinlich konnte Perino noch die entscheidenden Entwürfe für die Gestaltung der riesigen Wände fertigen. Nach seinem Tod im Jahre 1547 wurden die ornamentalen und figürlichen Stuckaturen des Saales, wohl Perinos Vorstellungen weitgehend entsprechend, von dem Michelangelo-Schüler Daniele da Volterra (und anderen) weitergeführt und nach einer längeren Arbeitsunterbrechung in den sechziger Jahren vollendet. Die Wände blieben im Gegensatz zum Gewölbe ohne architektonische Gliederung, da geplant war, sie mit einem Bilderzyklus zu versehen.

Auch wenn die Ausmalungen, die sich bis in die siebziger Jahre hinstreckten, im Laufe der Zeit verschiedenen Programmwechseln unterworfen wurden, steht fest, dass es von Beginn an ein übergeordnetes Thema gab, an dem stets

festgehalten wurde. Da Papst Paul III. dem Saal die Aufgabe zugeordnet hatte, hier künftig die fürstlichen und königlichen Gesandten Europas zu empfangen, sollte der Bilderzyklus in unmissverständlicher Weise zum Ausdruck bringen, dass der Pontifex Maximus von den christlichen Kaisern und Königen Gehorsam und Beistand erwartete. Die der Kirchengeschichte entnommenen einzelnen Darstellungen sind in ungewöhnlich massive, mit ‚Ohren‘ versehene Stuckrahmen eingeschlossen. Diese verbinden sich untereinander auf nahezu architektonische Weise: Extrovertierte Fragmente gesprengter Giebel und Volutenspannen, die von einer Schar geflügelter Engel und muskulöser Ignudi bevölkert werden, erwecken den Anschein, die einzelnen mächtigen Rahmen wollten sich zu einer Kette verbinden. Die nackten Männer, die in ihrer herkulischen Gestalt Symbolfiguren kraftvoller Herrschaft sein mögen, halten in ihren Händen Granatäpfel, die im Kontext des Ausmalungsprogramms ein Sinnbild der Kirche und insbesondere des Hohen Priestertums sein dürften. Vielleicht spielen die Früchte aber auch auf den Tempel Salomons an, dessen Kranzgesims mit Granatäpfeln geschmückt gewesen sein soll.¹³ Die geflügelten Engel indessen beteiligen sich wie die Wappen und Devisen am Herrscherlob, indem sie die Lilien der Farnese in ihren Händen halten und vorzeigen.

Die mächtigen, von den Figurenscharen bevölkerten Bildrahmen dienen einer ungewöhnlich lautstarken Bildpräsentation, die offensichtlich bestrebt ist, dem ausgesprochen propagandistischen Charakter der Bilder zu entsprechen. Der fast schon etwas gewalttätige, jedenfalls sehr nachdrückliche Bildvortrag hat die Zeitgenossen und die folgenden Generationen offensichtlich tief beeindruckt, wie sich aus den ungezählten Wanddekorationen, die das Vorbild der Sala Regia nachahmen, schließen lässt. Bis ins 17. und mitunter sogar bis ins 18. Jahrhundert wirkte das Vorbild nach.

Ein allgemein wenig bekanntes, aber sehr bezeichnendes und zur Zeit seiner Entstehung anscheinend viel beachtetes Beispiel römischer Stuckkunst in der unmittelbaren Nachfolge der Sala Regia ist die Dekoration der Cappella Gonzaga im Langhaus der Spitalkirche S. Spirito in Sassia, die sich unweit des Vatikans befindet.¹⁴ Es ist die vierte Kapelle auf der linken Seite. Stifter der Kapellenausstattung war Graf Giulio Cesare Gonzaga aus der Nebenlinie der Gonzaga von Novellara. Der humanistisch gebildete Geistliche, der den klangvollen Titel eines Patriarchen von Alexandria führte und der in dem von Raffael errichteten, lange verschwundenen Palazzo Branconio dell’Aquila – also ganz in der Nähe von S. Spirito in Sassia – residierte, war 1550 verstorben. Sein Haupterbe, der Neffe Conte Alfonso Gonzaga-Novellara, war durch das Testament des Patriarchen dazu verpflichtet worden, die von diesem in S. Spirito als Grablage erworbene Kapelle würdig dekorieren zu lassen. Nach einem vergeblichen ersten Anlauf im Jahre 1551 entschloss sich der Erbe 1554, der testamentarischen Verfügung zu entsprechen. Er beauftragte einen früheren Mitarbeiter Perinos del Vaga, den aus Forlì stammenden Maler Livio Agresti mit den Arbeiten.

Im Jahre 1557 war die Dekoration der Wände und Gewölbe abgeschlossen. Dank seiner künstlerischen Herkunft war Agresti aufs engste vertraut mit den neuesten Tendenzen der römischen Wandmalerei, die sich seit etwa 1550 in zu-

nehmendem Maße der Stuckaturen als rahmenden Beiwerksbediente, wobei zu unterstreichen ist, dass zu dieser Zeit allgemein die Maler für den Entwurf der Stuckdekorationen verantwortlich waren. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts treten zunehmend Architekten als Entwerfer für Stuckdekorationen in Erscheinung (wie z. B. Giacomo della Porta und Carlo Maderno, s. u.). Bildhauer indessen, die für die Herstellung von figürlichen Stuckplastiken als prädestiniert erscheinen mögen, ließen sich in dem ersten Jahrhundert römischer Stuckatorkunst anscheinend nicht für derartige Arbeiten gewinnen. Vielleicht erschien ihnen die Fertigung von Stuckfiguren und Stuckornamenten als mit ihrer Standesehre unvereinbar. Allgemein dürfte ihnen nämlich bekannt gewesen sein, wie der führende Bildhauer der gesamten Epoche, Michelangelo, anlässlich einer Rundfrage des humanistischen Gelehrten Benedetto Varchi über den Vorrang der bildenden Künste die Eigenart bildhauerischer Tätigkeit definiert hatte. In seiner 1549 publizierte Antwort auf die Befragung Varchis schrieb der Künstler unter anderem: „Ich verstehe Skulptur als jene Tätigkeit, die es mit dem kraftvollen Wegnehmen [von Substanz] zu tun hat; die Tätigkeit, die sich mit dem Hinzufügen [von Materie] beschäftigt, ist ähnlich der Malerei.“¹⁵ Hieraus folgt, dass Michelangelo alles plastische Bilden eher als die Aufgabe des Malers als das Metier des Bildhauers ansah,¹⁶ wodurch erklärlich wird, dass die genuinen Bildhauer zu dieser Zeit die Herstellung von Stuckplastiken gerne den Malern überließen.

Zurück zur Cappella Gonzaga! Das Halbrund der Apsidole nehmen drei Wandbilder ein, die von breiten, geohrten Stuckleisten eingefasst werden. Die aneinander gereihten Rahmen erwecken den Anschein, als seien sie Fassungen beweglicher Tafelbilder und an Konsolen, die aus der Wand hervorkragen, aufgehängt worden. Das mittlere Bildfeld dient als Altarretabel, weshalb es ein gesprengter Dreiecksgiebel akzentuiert, während die seitlichen Rahmen von Blendbögen bekrönt werden. Den drei Wandbildern mit ihren schweren Stuckrahmen entsprechen an der Gewölbekalotte zwei ähnlich gerahmte Bilder, zwischen denen kleinere unregelmäßig ovoide Bildfelder angeordnet sind. In Scheitelnähe deutet eine Reihe von kleinen gerahmten Bildern eine Kassettierung an. Im Scheitel selbst breitet ein stuckierter Adler, das Wappentier der Gonzaga, seine Flügel aus. Die stuckplastischen Figuren der Wandzone werden noch entschiedener als ihre Vorgänger in der Sala Regia in die Aufgabe inhaltlicher Vermittlung eingespannt. Die etwa lebensgroßen weiblichen Stuckstatuen seitlich des Altarretabels, welche die Tugenden der Gerechtigkeit und der Barmherzigkeit verkörpern, vermitteln mit ihren Gesten zwischen den drei Bildern, die Szenen der Passion Christi und seine Auferstehung zum Thema haben. Die Putten in den Lünetten über den seitlichen Bildfeldern präsentieren ovale Schilde, auf denen Mariae Verkündigung dargestellt ist.

Am erstaunlichsten erscheinen die Liegefiguren auf den Schrägen des gesprengten Retabelgiebels: Die geflügelten, von Aktivität erfüllten Ignudi, die offensichtlich mit ihren Beinen und einem ihrer Arme festen Halt auf der abschüssigen Liegefläche suchen, vollziehen mit dem freien Arm einen ausholenden Gestus und weisen mit dem Zeigefinger auf die Gewölbebilder, wo der Sündenfall der Stammeltern

und ihre Vertreibung aus dem Paradies dargestellt ist. Meines Wissens sind diese beiden männlichen Engel die ersten erhaltenen Figuren in der Geschichte der römischen Stuckdekoration, die solche deiktischen Gesten ausführen.¹⁷ Das Zeigen der Figuren ist ein klares Deuten, womit nicht allein die Körperaktion, sondern auch das inhaltliche Ausdeuten gemeint ist. Der Verweisgestus der Figuren ist nämlich nicht allein in formaler Hinsicht einleuchtend, indem er die gestalterische Einheit betont, sondern auch, wenn nicht sogar in besonderem Maße, aus ikonographischem Blickwinkel sinnvoll: Denn die Jünglingsengel erklären dem Betrachter der Wandbilder, warum Christus den auf den Wänden dargestellten Weg gehen musste, indem sie auf das Stammelpaar zeigen.

Das große Gewicht, das die Bilder durch die massiven Stuckrahmen erhalten, verrät etwas über das Motiv dieser sehr augenfälligen Bildpräsentation: Zweifellos wurde damit die Absicht verfolgt, die Mitteilung des Bildes mit möglichst großem Nachdruck „unter die Leute“ zu bringen. Da sich eine Fülle weiterer Beispiele für solch ausgeprägte, betonte Bildpräsentation in der sakralen Kunst Roms der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nennen ließe, wird der Historiker in diesem Phänomen das Zeugnis einer bestimmten Erwartung gegenüber dem sakralen Bild erblicken dürfen. Glücklicherweise hat sich ein zeitgenössischer Bericht erhalten, in dem geschildert wird, welchen Eindruck die Dekoration der Cappella Gonzaga nach ihrer Vollendung im Jahre 1557 auf die römische Bevölkerung machte. Der Berichterstatter ist der römische Geschäftsträger des Conte Alfonso Gonzaga, namens Girolamo da Ponte. Er schreibt in einem Brief an den Auftraggeber in Novellara das Folgende: „Aber am Sonntag und am Montag [wohl im Mai 1557], als ich während des Festes in S. Spirito war und dort ganz Rom zusammenlief, sah ich jede Sorte von Menschen, die ohne Ende (die Kapelle) lobten und sich von ihrem Anblick nicht losreißen konnten (*nè si sapevano levare da mirarla*). Messer Luigi Sansidonio sprach zu mir die folgenden Worte: ‚Das ist eine schöne und ehrenvolle Unterhaltung für das Volk‘ und setzte hinzu: ‚Bei der Armseligkeit dieses Jahrhunderts, dies ist eine würdige Kapelle!‘“ Ferner berichtet da Ponte von dem Lob „aller anderen Maler“ und versteigt sich sogar zu der Ankündigung, dass er mit Hilfe des Tommaso de’Cavalieri Michelangelo holen lassen wolle, um dessen Urteil einzuholen.¹⁸ Zwar war der Geschäftsträger Alfonso Gonzagas daran interessiert, den Erfolg der Kapelle beim Publikum herauszustreichen, denn er hatte entgegen dem Verbot des Conte, der zunächst Unstimmigkeiten mit Agresti wegen der Bezahlung klären wollte, die Kapelle enthüllen lassen und befürchtete offensichtlich negative Folgen. Aber ungeachtet der Möglichkeit apologetischer Übertreibung dürfte damit zu rechnen sein, dass der Bericht da Pontes im Kern der Wahrheit entspricht, denn eine faustdicke Unwahrheit wäre bald ans Tageslicht gekommen.

Sehr interessant und bezeichnend finde ich die Formulierung des mir unbekanntem Notars Sansidonio, dass die Kapellenausstattung eine „schöne und ehrenvolle Unterhaltung für das Volk“ sei. Äußerungen wie diese sind aus der betreffenden Zeit meines Wissens kaum überliefert. Es geht aus den Worten Sansidonios recht deutlich hervor, dass von Sakralraumausstattungen Unterrichtung und Belehrung

erwartet wurde. Hierzu dürfte auch ein verbreitetes Bedürfnis bestanden haben, denn sonst hätte die Enthüllung der Kapelle in S. Spirito in Sassia kaum Aufsehen erregt. Die hier sich aussprechende Erwartung wurde sechs Jahre später vom Trienter Konzil auf seiner 25. und letzten Sitzung, die am 3. Dezember 1563 stattfand, in das Dekret über die Bilderverehrung gegossen: Nicht nur die Erlaubtheit der Bilderverehrung gemäß dem einschränkenden Grundsatz „*honoros ... refertur ad prototypa*“ (die Ehre gebührt nicht dem Bild, sondern der Person, die darauf dargestellt ist) stellt das Dekret heraus, sondern es fordert die geistliche Obrigkeit ausdrücklich auf, „das Volk mit Hilfe von Darstellungen der Geheimnisse unseres Erlösers zu erziehen und in seinem Glauben zu bestärken.“¹⁹ An diesem Werk christlicher Bilderlehre hatten die römischen Stuckdekorationen, die im Gefolge der der Sala Regia entstanden, einen beträchtlichen Anteil. Denn es waren die Stuckrahmen, welche die Bilder nunmehr so „griffig“ präsentierten, und es waren die Stuckfiguren, welche die Zusammenhänge in einem Bilderzyklus veranschaulichten und verdeutlichten.

Vor allem im sakralen Bereich hat die Dekoration der Sala Regia Nachfolge gefunden, aber auch auf die Raumausstattungen im profanen Zusammenhang blieb sie nicht ohne Wirkung. Auf ziemlich selbständige Weise hat sich der Maler und Stuckateur Guido Mazzoni in der Galleria des Palazzo Capodiferro-Spada zu Rom mit dem Vorbild der Sala Regia auseinandergesetzt.²⁰ In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, greifen die Stuckaturen der Galerie das damals modernste römische Dekorationssystem auf. Das Tonnengewölbe des lang gestreckten Raumes ist mit einer gemauerten Kassettierung und diese wiederum mit einem ornamentalen Stucküberzug versehen. Die Wände gliedern über einer hohen Sockelzone kräftig-plastische Rahmenelemente, die Bilder aufnehmen. Auch wenn der Maßstab ein anderer und der Stuckdekor nicht ganz so massiv ist wie in dem vatikanischen Empfangssaal, lassen sowohl die Decken- als auch die Wandgestaltung der Galleria Capodiferro-Spada an die Sala Regia als Vorbild denken. Ein beträchtlicher Unterschied zeigt sich indessen in der Verwendung der figürlichen Stuckplastiken. Die Bildtrabanten, die in der Sala Regia auf dem oberen Abschluss des Bildrahmens lagerten, haben in der Galleria Spada seitlich der Bilder Position bezogen und geben vor, die Rahmen zu stützen oder sie vorzuweisen. Auf diese Weise wurde die Bildpräsentation wesentlich „dynamisiert“. Auch an der Decke befinden sich jüngerliche Ignudi, die Bilder vorweisen, auf die der Begriff des *quadro riportato* im wahrsten Sinne des Wortes zutrifft.²¹ Es ist nicht auszuschließen, dass die „Dynamisierung“ der Bildpräsentation durch ein französisches Vorbild, nämlich Primaticcios Anfang der vierziger Jahre geschaffene Wanddekoration in der Chambre de la Duchesse d’Etampes im Schloss zu Fontainebleau, angeregt wurde.²² Dort präsentieren nackte Mädchenstatuen aus Stuck einen Zyklus von Bildern, deren Rahmen aus demselben Material geformt wurden. Kenntnis von den Stuckaturen in Fontainebleau könnten die römischen Künstler vor allem durch Reproduktionsstiche bzw. ornamentale Vorlageblätter französischer Kupferstecher erhalten haben. Stiche, wie der 1544 von Jean Mignon gefertigte, der ein Detail des besagten Salons wiedergibt,²³ fanden zweifellos rasche Verbreitung in Europa. Nicht näher erörtert kann

hier die in der kunstgeschichtlichen Literatur diskutierte Frage werden, ob unter Umständen bereits in der Ausstattung der Sala Regia Anregungen der „Schule von Fontainebleau“ verarbeitet wurden.²⁴

Großplastische Stuckfiguren gehörten seit der Dekoration der Sala Regia und der von ihr abhängigen Dekorationen zum festen Bestandteil römischer Stuckdekorationen bis ans Ende der Barockepoche. Nachzutragen bleibt, dass auch Stuckreliefs schon im 16. Jahrhundert Bestandteil römischer Dekorationen waren. Sie begegnen bereits in großer Fülle in der Loggia des Raffael im Vatikan,²⁵ vorwiegend an den Laibungen der Gurtbogen. Der Verzicht auf jegliche farbige Fassung, auch auf Vergoldungen, spiegelt die Freude an dem neu entdeckten, mit Marmormehl versetzten Stuckmaterial, das die – freilich flüchtige – Illusion erweckt, als seien die Reliefs von antiken Künstlern gefertigt worden. In der Loggia der von Raffael erbauten Villa Madama auf dem Monte Mario sind die Kassetten der Gewölbe in reichem Maße mit ähnlichen weißen Stuckreliefs versehen worden; Raffaels Schüler Giovanni da Udine und Giulio Romano schufen sie am Anfang der zwanziger Jahre des Cinquecento.²⁶ Auch die von Perino del Vaga, einem weiteren und schon ausgiebig erwähnten Raffael-Schüler, in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre geleitete Ausstattung der Sala Paolina in der Engelsburg²⁷ – dem zweiten Hauptwerk römischer Dekorationskunst in der Ära Papst Paul III. Farnese – weist eine Fülle von Stuckreliefs auf. Betont antikisierende Stuckreliefs fanden vor dem Beginn der katholischen Kirchenreform gelegentlich auch Eingang in die römische Sakralkunst. Sie begegnen beispielsweise am Gewölbe der Cappella Landi in S. Spirito in Sassia (fünfte Kapelle links), sind hier allerdings vergoldet – ob ursprünglich oder nachträglich, ist nicht bekannt. Ein mit der Dekorationskunst Michelangelos vertrauter Maler, wahrscheinlich Marcello Venusti, den Giorgio Vasari als Schöpfer der Ausmalung erwähnt, könnte die Stuckaturen gegen 1545 entworfen und ausgeführt haben.²⁸

Es hat den Anschein, als seien die Stuckreliefs etwa seit der Jahrhundertmitte für etwa drei Jahrzehnte weitgehend aus der römischen Sakralkunst verschwunden. Erst im neunten Jahrzehnt des Cinquecento begegnen sie wieder in Dekorationen sakraler Räume, nunmehr aber in einer Fülle, wie nie zuvor. Für diesen „Siegeszug“ der Gattung des Stuckreliefs scheinen nunmehr weniger die Maler als einige Architekten verantwortlich gewesen zu sein. Es ist auffällig, dass es insbesondere Architekten Tessiner Herkunft waren, die das Stuckrelief als Dekorationselement bevorzugten. Den Beginn machte Giacomo della Porta mit der Dekoration der Cappella Pinelli (fünfte Kapelle rechts) in der Chiesa Nuova.²⁹ Ihm folgten Domenico Fontana mit der Dekoration in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore³⁰ und sein Neffe Carlo Maderno mit der Stuckdekoration der Cappella Maggiore von S. Susanna.³¹ Nunmehr war das teils weiße, großteils aber mit Goldfassung versehene Stuckrelief ein fester Bestandteil römischer Stuckdekorationen geworden.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento schufen römische Künstler Muster für Deckendekorationen aus Stuck, die Epoche gemacht haben. Mit einem Blick auf zwei meines Ermessens sehr wichtige derartige Deckendekorationen schließe ich meinen Überblick ab. Die zuerst zu nennende mag dem flüchtigen Betrachter völlig unspektakulär er-

scheinen. Es ist der meines Erachtens von Giacomo della Porta im Jahre 1581 entworfene Deckendekor der Cappella Sabbatini in der Kirche Madonna dei Monto:³² Die Fläche des Tonnengewölbes nimmt eine bandartige Anordnung von stuckgerahmten Bildfeldern ein, von denen die unteren, lang gestreckten wie Fenstergewände aussehen, das im Scheitel befindliche ovale indessen wie ein Opaion erscheint. Nachdem Domenico Fontana wenige Jahre später dieses Muster für die Deckendekoration der Kreuzarme in der erwähnten Cappella Sistina an S. Maria Maggiore³³ aufgegriffen und in monumentale Form gebracht hatte, verbreitete es sich von Rom aus über ganz Europa. Einen ähnlichen Erfolg hatte, wie ich meine, die 1587–1589 geschaffene Stuckdeckendekoration der von dem lombardischen Architekten Martino Longhi errichteten Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere.³⁴ „Schule“ machte in der weiteren Geschichte der Stuckdekoration, wie sich hier kreuzförmige und diagonale Anordnung der stuckgerahmten Bildfelder ergänzen und in der Vierung des Kreuzes zentralisiert werden.

Über die Nachfolge dieser Deckengestaltung und der anderen erwähnten römischen Stuckdekorationen des 16. Jahrhunderts zu sprechen, wäre ein weiteres lohnendes Thema, auf das an dieser Stelle aber nur noch aufmerksam gemacht, das aber nicht aufgegriffen und weiterverfolgt werden kann.

Literatur

- Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura* (De re aedificatoria), hrsg. v. Giovanni ORLANDI (Trattati di Architettura, hrsg. v. Renato BONELLI u. a.), 2 Bde., Mailand 1966.
- Geoffrey BEARD, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988.
- Rudolf BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Teile u. Textbd., Leipzig 1925–1926.
- Luise S. BROSS, *New Documents for Livio Agresti's St Stephen's Chapel in the Church of S. Spirito in Sassia, Rome*, in: *The Burlington Magazine* 135 (1993), S. 338–343.
- Nicole DACOS, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008.
- Bernice DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in: *The Art Bulletin* 58 (1976), S. 395–423.
- C. [?] DUTILH, s. v. „Granatapfel“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert KIRSCHBAUM, Bd. 2, Rom u. a. 1970, Sp. 198–199.
- Susanne EVERS, *Monumentale Stuckfiguren in römischen Deckensystemen des Cinquecento* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 251), Frankfurt a. M. u. a. 1996.
- Wiebke FASTENRATH, „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 51), München 1990.
- Helmut FRIEDEL, *Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1978), S. 89–123.
- Christoph Luitpold FROMMEL, *Baldassare PERUZZI als Maler und Zeichner* (Beiheft zum Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11 [1967/1968]), Wien u. a. 1968.

- GLI AFFRESCHI DI PAOLO III A CASTEL SANT' ANGELO. Progetto ed esecuzione 1543–1548, 2 Bde., Rom 1981.
- Howard HIBBARD, Carlo MADERNO and Roman Architecture 1580–1630 (Studies in Architecture, hrsg. v. Anthony BLUNT u. Rudolf WITTKOWER, Bd. 10), London 1971.
- Stefan KUMMER, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600) (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. v. Ulrich HAUSMANN u. Klaus SCHWAGER, Bd. 6), Tübingen 1987.
- Stefan KUMMER, „Doceant episcopi“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), S. 508–533.
- Stefan KUMMER, Antiker Buntmarmor als Dekorationselement römischer Kirchen im 16. Jahrhundert, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Joachim POESCHKE, München 1996.
- Stefan KUMMER, Die Inszenierung des Bildes im Kontext der architektonischen Gliederung der Renaissance und des Barocks, in: Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl MÖSENER zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Christian HECHT, Berlin 2009.
- Renato LEFEVRE, Villa Madama, 2. Aufl. Rom 1984.
- Francesco Federico MANCINI, Pintoricchio, Mailand 2007.
- Steven F. OSTROW, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996.
- Ursula PAAL, Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan, Phil. Diss., Tübingen 1981.
- Elena PARMA ARMANI, Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo, Genua 1986.
- Nicole RIEGEL, Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30 (2003), S. 93–130.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1440–1470, München 1996.
- Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.
- Gosbert SCHÜSSLER, s. v. „Ikonographie, Ikonologie“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 3. Aufl., hg. v. Walter KASPER u. a., Bd. 5, Freiburg i. Br. u. a. 1996.
- Benedetto VARCHI, Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, in: Trattati d'Arte del Cinquecento, hrsg. v. Paola BAROCCHI, Bd. 1, Bari 1960 [1. Ausgabe Florenz 1549], S. 1–82.
- Giorgio VASARI, Le opere, hrsg. v. Gaetano MILANESI, Florenz 1906 (Repr. Florenz 1973).
- Michaela WALLISER-WURSTER, Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance (Europäische Hochschulschriften, Bd. 376), Frankfurt a. M. u. a. 2001.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 1, 1996, S. 327, Abb. 85, S. 337, Taf. 194, S. 338 f., Taf. 195 f., S. 344 f., Taf. 201 f., S. 349–351, Taf. 206–208; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 202.
- ALBERTI, Architettura, Bd. 2, S. 609: „Intra in templo tabulas potius habere volo pictas quam picturas parietibus ipsis inductas“. Übersetzung ins Deutsche vom Verf.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 2, 1997, S. 27 ff., Taf. 1 ff.; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 201–202.
- FROMMEL, Peruzzi, 1968, S. 46–49; KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 6–7; ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 1, 1996, S. 401, Abb. 117.
- ROETTGEN, Wandmalerei, Bd. 2, 1997, S. 75 ff., Taf. 26 ff.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 8–12; KUMMER, Buntmarmor, 1996, S. 329–339, hier insbes. S. 330–333; RIEGEL, Chigi-Kapelle, 2003, S. 111 ff.
- DACOS, Loggien, 2008.
- Siehe hierzu SCHÜSSLER, Ikonographie, 1996, Sp. 416–419, hier insbes. Sp. 418.
- DAVIDSON, Sala Regia, 1976; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 40–75; KUMMER, Inszenierung, 2009, S. 204.
- Zur Symbolik des Granatapfels s. DUTILH, Granatapfel, 1970.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 41–50; BROSS, S. Spirito in Sassia, 1993; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 106–117.
- VARCHI, Lezione, 1960, S. 82: „Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pittura.“ Übersetzung ins Deutsche vom Verf.
- DAVIDSON, Sala Regia, 1976, S. 422.
- Zur Verwendung dieses Gestus in der Kunst der Renaissance s. WALLISER-WURSTER, Fingerzeige, 2001.
- Der Originalwortlaut des Briefes zitiert bei KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 42–43, Anm. 103 (Übersetzung vom Verf.). Zum Folgenden s. ebd. S. 42 ff.
- KUMMER, „Doceant episcopi“, 1993, S. 509–511.
- Siehe hierzu insbesondere EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 100–102.
- Zu diesem Begriff siehe FASTENRATH, „Quadro riportato“, 1990.
- Siehe und vgl. hierzu EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 72–75.
- BERLINER, Ornamentale Vorlageblätter, 1925–1926, Teil I, Taf. 122, 1.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 48.
- Siehe oben Anm. 10.
- LEFEVRE, Villa Madama, 1984, S. 107 ff.
- Siehe hierzu GLI AFFRESCHI DI PAOLO III A CASTEL SANT' ANGELO, 1981, insbesondere Bd. 2, S. 104–171 (Filippa M. Aliberti Gaudio u. Eraldo Gaudio, Sala Paolina); PARMA ARMANI, Perin del Vaga, 1986, S. 209 ff.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 28–35.
- Ebd., S. 154–158.
- Ebd., S. 266–269. – Allgemein zur Ausstattung der Cappella Sistina an S. Maria Maggiore siehe OSTROW, S. Maria Maggiore, 1996, S. 5–117.
- HIBBARD, Maderno, 1971, S. 39 f., 112 f.; KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 278 f.
- KUMMER, Stuckdekoration, 1987, S. 230–234; EVERS, Stuckfiguren, 1996, S. 191–197.
- Siehe oben Anm. 30.
- FRIEDEL, Cappella Altemps, 1978.

¹ Siehe hierzu zusammenfassend BEARD, Stuck, 1988, S. 30 ff.

² VASARI, Opere, 1906, Bd. 1, S. 165–166; Bd. 6, S. 551 ff.

³ Zu den Stuckdekorationen s. PAAL, Appartamento Borgia, S. 21, 58 ff., 100 ff., 121 ff., 134 ff., 145 f., 233. Siehe ferner die Abbildungen bei MANCINI, Pintoricchio, 2007, S. 126 ff.