

die exemplarischen Erläuterungen zu den 36 Intarsien⁴¹. Diesen Darlegungen ist stets eine vorzüglich Abbildung des Gegenstandes vorangestellt. In den einzelnen Kapiteln arbeitet Zanchi die Parallelisierung des naturwissenschaftlichen Verfahrensprozesses mit dem Leben Jesu heraus, bzw. die Analogien zwischen dem Handeln des Wissenschaftlers und einem gläubigen Christen. Dabei macht er auf den Verweischarakter der naturwissenschaftlichen Sprache und ihre religiöse Allegorisierung aufmerksam. Eine stärkere Systematisierung des vorgelegten, überaus reichen Materials würde manchem Leser die Orientierung erleichtern. Gleichwohl macht die Fülle der Informationen gerade deutlich, daß sich Lottos Entwürfe einer eindeutigen Festlegung bewußt entziehen: „L'impresa' di Lotto è un'operazione intellettuale individuale ma esprime anche allegoricamente una delle tante verità universali contenute in ogni personalità umana“⁴².

Die unterschiedlichen Veröffentlichungen und Veranstaltungen haben die Besonderheit von Lorenzo Lottos Werk hervorgehoben und seine Bedeutung unterstrichen. Viele wichtige Aspekte wurden angesprochen, und es bleibt zu hoffen, daß die kritischen Anregungen besonders im Bereich der Ausbildung und der religiösen Geisteshaltung Lottos neue Impulse geben können.

SILKE FEIL

*Kunsthistorisches Institut
Universität Heidelberg*

⁴¹ ZANCHI, S. 14 – 202.

⁴² ZANCHI, S. 6.

Alessandra Baroni Vannucci: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano.
Flandrus pictor et inventor; Mailand: Jandi Sapi Editori 1997; 469 S., zahlr. Abb.; ISBN 88-7142-062-8; Lit. 460.000

Der kulturelle Austausch zwischen Italien und dem Norden erreichte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungekannte Dimensionen. Waren Dürer, Gossaert und Heemskerck noch zu befristeten Studienaufenthalten ins Land gekommen, ließen sich nun immer mehr niederländische und deutsche Künstler nach ihrer inzwischen obligaten Italiertour für lange Zeit oder auf immer in Venedig, Florenz oder Rom nieder. An diesen Orten liefen einige der größten Ausstattungsprojekte der Epoche. Allein die Umwandlung des Florentiner Palazzo Vecchio zur Medici-Residenz erforderte Heere von Helfern. Angetrieben von ihrem Impresario Giorgio Vasari arbeiteten Maler, Stukkateure, Goldschmiede und Weber in großen Kolonnen und – wie sich auch heute unschwer erkennen läßt – unter der Direktive einer stilistischen Geschlossenheit, der sich die eigene künstlerische Handschrift weitgehend nachzuordnen hatte. Dennoch spielte die Herkunft der Künstler bei der Auftragsvergabe der Medici eine Rolle: Bezeichnenderweise gingen viele der Kommissionen für Tier- und Jagdszenen sowie für topographische Darstellungen an gebürtige Niederländer.

Einem der einflußreichsten jener 'Fiamminghi', Jan van der Straet, hat Alessandra Baroni Vannucci nun eine voluminöse Monographie gewidmet, die einen reich illustrierten Katalog der Gemälde des Künstlers, seiner Zeichnungen und der nach seinem Entwurf entstandenen Stiche enthält. Das Buch ist, sieht man von der 1903 erschienenen Dissertation Orbaans¹ ab, der erste Versuch überhaupt, das Gesamtwerk des zu Giovanni Stradano italianisierten Künstlers auszubreiten und die verschlungenen Wege seiner Karriere nachzuzeichnen. Neben den Angaben Raffaello Borghini (im 'Riposo' von 1584) und Carel van Manders werden von Baroni florentinische Archivalien herangezogen, durch welche vor allem die großen Arbeiten für die Medici beleuchtet werden können. Sehr viel schwächer dokumentiert sind die künstlerischen Anfänge Stradanos und einige nicht in Florenz verbrachte Jahre seiner Tätigkeit. Jan van der Straet wurde, wie Baroni erschließt, um 1523 (Van Mander: 1536) in Brügge geboren und hat – laut Borghini – bei Jan Provoost, danach in Antwerpen bei Pieter Aertsen gelernt. Diese Angaben sind nicht zu überprüfen. Nur ein einziges Werk kann Baroni, vermittelt einer Zuschreibung, als Produkt des voritalienischen Stradano präsentieren. Besagtes Triptychon mit Episoden des Marienlebens in der Kathedrale von Brügge ist stilistisch Bernaert van Orley und dem niederländischen Raffaelismus der Coxcie-Nachfolge verpflichtet, eng aber auch mit Pieter Pourbus verbunden. Die wulstigen, wie in mißglückter Erinnerung an klassische Posen erstarrten Glieder der Hauptfiguren und das Nebeneinander von ausdruckslos „antikischen“ und portraithaft-naturalistischen Gesichtern lassen tatsächlich den florentinischen Stradano vorausahnen. Vor allem aber deutet dieses noch unbeholfen wirkende Frühwerk an, daß einem niederländischen Maler seiner Generation die Formeln der italienischen Hochrenaissance und des beginnenden Manierismus vertraut waren, bevor er auch nur einen Fuß auf italienische Erde gesetzt hatte.

Van der Straet war nachweislich ab 1557, vermutlich aber schon sehr viel früher, in Florenz tätig. Er wurde offenbar als Entwerfer von Kartons für Wandteppiche angeworben, ein Genre, in dem Niederländer als besonders tüchtig galten. Womöglich war der damalige Arrazziere der Medici, der Flame Jan Rost, für die Berufung von Stradano verantwortlich. Wegen der fehlenden Dokumentation nicht datierbar ist ein von Borghini erwähnter Romaufenthalt, welcher die künstlerische Bildung Stradanos um die Kenntnis der Hauptwerke Raffaels und Michelangelos vermehrt und ihm eine Zusammenarbeit mit Daniele da Volterra bei Malereien im Belvedere sowie mit Francesco Salviati eingebracht habe. Baronis Vorschlag, einen ersten Rombesuch Stradanos auf 1553, die malerischen Tätigkeiten in Rom aber auf das Jahr 1560 anzusetzen (S. 20-21), also auf einen Zeitpunkt zu fixieren, zu dem Stradano in Florenz längst etabliert war, wirkt willkürlich. Ein Nachvollzug am Objekt ist, wie Baroni selbst einräumt, nicht mehr möglich – die in Frage stehenden

¹ J.A.F. ORBAAN: Stradanus te Florence; Rotterdam 1903. Vgl. außerdem den Ausstellungs-Kat. *Giovanni Stradano e Dante*; Mailand 1994 und W. BOK VAN KAMMEN: Stradanus and the Hunt; Diss. Baltimore MD 1977.

römischen Fresken sind größtenteils verloren. Und um die stilistische Anlehnung der frühen florentinischen Werke Stradanos an Salviati zu erklären, ist der Nachweis einer solchen Kollaboration nicht erforderlich: Salviatis Kunst gab auch in den 1550er Jahren in Florenz unangefochten den Ton an.

Baroni weist mehrfach bisher Salviati zugeschriebene Zeichnungen, vor allem Vorstudien für Teppiche, Stradano zu. Diese Zuschreibungen überzeugen nicht immer – aber das hat natürlich damit zu tun, daß (wie auf den Salviati-Ausstellungen in Rom und Paris deutlich wurde) der Zeichenstil Salviatis selbst nach wie vor alles andere als fest definiert ist. Viele dieser nun an Stradano gegebenen Blätter deklinieren ein im florentinischen Cinquecento gängiges mythologisches und allegorisches Vokabular; genau diese Geläufigkeit verhindert oft eine eindeutige Bestimmung der verantwortlichen Künstlerpersönlichkeit. Stradano tritt bezeichnenderweise erst dort klar in Erscheinung, wo er thematisch Ungewöhnliches liefert: die heute bekanntesten Arrazzi nach seinen Vorlagen zeigen Jagdszenen. Diese ab 1567 nach Entwürfen Stradanos für die Medici-Villa Poggio a Caiano geschaffenen Wandteppiche haben ein unverkennbar niederländisches Flair und lassen an die Teppichfolge der Jagden Maximilians nach Bernaert von Orley denken. Leider vermeidet es Baroni, die Gründe der Medici für die Wahl Stradanos und der von ihm darzustellenden Themen zu diskutieren. Der betont „nordische“ Akzent dieser im Italien der Zeit absolut unüblichen Jagddarstellungen ist im Kontext des toskanischen Cinquecento allenfalls mit Federico Zuccaris bemaltem Vorhang („Sipario“) für eine Theateraufführung anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Francesco de’Medici und Johanna von Österreich 1565 vergleichbar. Es ist nachgewiesen worden, daß Zuccari für die auf dem Sipario gezeigten Szenen der adeligen Jagd Anregungen aus flämischen Stundenbüchern verarbeitet hat². Stellen der Sipario – und kurz danach Stradanos „Jagdszenen“ für Poggio a Caiano – den bewußten Versuch der den Habsburgern nun eng verbundenen Medici dar, sich eine nicht unbedingt landestypische, aber standesspezifische Motivik nutzbar zu machen? Sollte durch die Darstellung

² MATTHIAS WINNER: Federico Zuccari und der Codex Grimani, in: *Festschrift Otto von Simson*; Berlin 1977, S. 295-309.

³ Zu Baronis Katalog der Tafelgemälde Stradanos nur zwei Anmerkungen: Kat.Nr. 37 (Allegoria della Temperanza, della Giustizia e della Liberalità; in Privatbesitz) ist, wovon sich der Rezensent in der Ausstellung „Magnificenza alla Corte dei Medici“ selbst überzeugen konnte, von dermaßen bescheidener Qualität, daß sich eine Zuschreibung an Stradano verbietet. Da die Posen der Figuren eingeständenermaßen an Werke des Künstlers erinnern, scheint es sich um eine Kopie nach einer Invention Stradanos zu handeln; wegen der untypischen Farben war vielleicht eher eine Zeichnung als ein Ölbild des Flamen Vorlage für den anonymen Maler. Die Malweise von Kat. Nr. 47 (Crocefissione in der Casa Vasari in Arezzo) geht, worauf mich Martin Raspe aufmerksam machte, weit über die nötigen Adaptionen hinaus, die eine eigenhändige kleine Replik von Stradanos großem Altargemälde gleichen Themas in der Santissima Annunziata erwarten lassen würde. Das durchaus qualitätvolle Bildchen scheint einem – wahrscheinlich niederländischen – Werkstattgenossen Stradanos anzugehören, der die skulptural und isoliert aufgefaßten Figuren seines Meisters in eine rustikale Volksversammlung umdeutete; die ausgemergelte Gestalt des Gekreuzigten erinnert mit ihren fahlen Farben geradezu an niederländische Maler des späten 15. Jahrhunderts.

des gesamteuropäischen Adelsports schlechthin, der Jagd, die Einbindung der eigenen Sippe in die herrschende Klasse Europas manifestiert werden? Aber vielleicht sind dies Fragen, die über den Horizont eines auf *Life and Works* angelegten Buchs hinausgehen. Die Erstellung eines Werkverzeichnisses von Stradano³ und die Bestimmung seiner Beteiligung an den Ausmalungen im Palazzo Vecchio bietet ohnehin zahlreiche andere Schwierigkeiten. Stradano war wahrscheinlich ab 1558 auch als Maler im Team Vasaris tätig. Mit Hilfe von Archivalien und stilkritischen Unterscheidungen unternimmt es Baroni, Stradanos Anteil an der Sala di Cosimo, der Sala di Leone X und der Stanza di Penelope zu definieren. Diese Zuschreibungsversuche, so nötig sie sind, erscheinen wegen der oben angedeuteten Tendenz zur stilistischen Vereinheitlichung der Dekorationen dieser Räume nicht immer nachvollziehbar. Wichtiger ist Baronis Rekonstruktion der Karriere Stradanos als Assistent von Vasari: In den 60er Jahren muß sich der Künstler allmählich für einen Posten qualifiziert haben, den man am besten als Stellvertretung mit Prokura beschreibt. Eine solche Position als Sachwalter der Projekte seines häufig abwesenden Chefs Vasari scheint Stradano ab 1565 besonders bei der Ausstattung des Salone dei Cinquecento eingenommen zu haben. Die riesigen Gemälde an den Wänden und der Decke dieser Halle basieren zwar auf Skizzen des Meisters, sind aber in wesentlichen Teilen durch Stradano und seinen Kollegen Jacopo Zucchi ausgeführt. Trotz ihrer Einpassung in das vorgegebene Stilkorsett verraten die porträthaften Gesichter und die betont naturalistischen Details einiger Bilder des Salone, etwa die biwakierenden Soldaten vor Monteriggioni (Kat. Nr. 17, S. 113), den gebürtigen Niederländer. Die Malweise Stradanos mit ihrer Freude an bodenständiger, manchmal draller Narration muß bei solchen Darstellungen geradezu erwünscht gewesen sein, stieß in anderem Zusammenhang aber auf Kritik der Italiener. Vincenzo Borghini monierte in einem Brief an Vasari ein Zuviel an 'Aria fiamminga' in einem 'Drachenkampf des Heiligen Georg', der Teil des von Vasari mit seiner Werkstatt ausgeführten Altars in der Chiesa delle Sante Flora e Lucilla in Arezzo ist (Kat. Nr. 18, S. 115-127).

Don Juan d'Austria hingegen, der Sieger über die Türken bei Lepanto, muß Stradano 1576, also nicht lange nach dem Tod Vasaris, genau wegen dieser Qualitäten als Hofmaler nach Neapel geholt haben. Don Juan, den Stradano laut Borghini auch in die Niederlande begleitete (S. 52), wird vor allem an einer „authentischen“ Umsetzung der eigenen Heldentaten in Malerei interessiert gewesen sein. Der geringen Dokumentation dieser Phase von Stradanos Schaffen hat Baroni leider wenig hinzufügen können. Seine Tätigkeit für den schon 1578 verstorbenen Habsburger läßt sich fast ausschließlich an einer Kupferstich-Serie von Philips Galle nach Stradano ermessen, dem sogenannten „Equile Ioannis Austriaci“, das Pferde verschiedener Rassen aus dem Besitz von Don Juan zeigt (Kat. Nr. 692, S. 366-370).

Überhaupt ist die Graphik ein wesentlicher Zugangsweg zur Beschäftigung mit Stradano, einerseits deshalb, weil viele ephemere Werke des Künstlers nur noch durch Vorstudien greifbar sind, andererseits, weil seine nie abgerissenen Beziehungen nach Flandern mit der Übersendung einer großen Zahl von Druckvorlagen an dortige Stecher einhergingen. Durch keinen anderen auswärts tätigen Künstler

haben die Formen und Themen des florentinischen Cinquecento so prägend auf die Kunst der südlichen Niederlande eingewirkt. Die Malerei des 1605 in Florenz verstorbenen Stradano mochte seit den 1580er Jahren allmählich überholt wirken, seine – von Baroni in dieser Breite erstmals vorgeführte – Leistung als Lieferant von Vorstudien für niederländische Stiche läßt ihn als großen Verpflanzer und Vermittler der späten Maniera an die Generation der Lehrer von Rubens erscheinen. In der Antwerpener Kunstproduktion des letzten Jahrhundertdrittels, bei Jacob de Backer, Ambrosius Francken oder Maerten de Vos, begegnet man auf Schritt und Tritt Übernahmen aus der Stradano-Graphik⁴. Inwieweit Stradano und andere Fiamminghi auch systematisch Gemälde in ihre Heimat spедиerten, bedarf weiterer Studien. Denn die Ursachen und Mechanismen der Verbreitung florentinischer Bildfindungen im Norden sind insgesamt schlecht erforscht. Was etwa die Tätigkeit von Künstlern wie Friedrich Sustris oder Peter Candid in Florenz betrifft, bleibt Baroni nichts anderes übrig, als auf fehlende Vorarbeiten zu verweisen. Noch desolater ist die Lage im Bereich der Druckgraphik. Um nur ein Beispiel zu nennen: Eine Monographie über den Kupferstecher und Verleger Philips Galle und die internationalen Vernetzungen der Antwerpener Graphik des letzten Jahrhundertdrittels ist ein Desiderat⁵. Es kann kein Zufall sein, daß Van Mander in dem kurzen Stradano-Artikel seiner *Viten* ausschließlich solche Gemälde des Künstlers nennt, die in den Niederlanden graphisch reproduziert worden waren.

Ein Vergleich von noch existierenden Bildern Stradanos mit den Reproduktionen nach diesen zeigt, daß für die (oftmals erst nach Jahren vollzogene) Übersetzung in den Druck erhebliche Veränderungen vorgenommen wurden. Leider versäumt es Baroni, diesen – vom Künstler oder von anderen vollzogenen – Adaptionen seiner Inventionen an ein anderes Medium oder einen anderen Publikumsgeschmack nachzugehen. Immerhin hat sie genug Material versammelt, damit nun andere diesen Schritt tun können; zum Beispiel setzte Stradano seine großformatige „Himmelfahrt Christi“ in Santa Croce (Kat. Nr. 29, S. 128) von 1569 in eine seitenverkehrte Zeichnung (Kat. Nr. 370, S. 262) um, die als Grundlage eines Stichs von Galle (Kat. Nr. 749, S. 430) diente. Während das Gemälde in Farbwahl und Aufbau deutlich den Einfluß des späten Vasari verrät, zeigt Galles Kupfer zwar einen Nachvollzug der Gesamtkomposition, aber bemerkenswerte Variationen im Detail, die nicht allein durch die stellenweise wenig präzise Zeichnung Stradanos erklärt werden können. Galle verwandelte die fließenden Gewänder des Gemäldes (das er wahrscheinlich nicht im

⁴ „Stradanus hat seinen organischen Platz sowohl in der florentinischen Malerei wie, vielleicht mit noch stärkerer Wirkung, in der niederländischen: die flämische religiöse Kunst ist in überraschend großem Maße von der Stradanusgraphik abhängig, sein Formenschatz, seine Kompositionsweise bilden hier wie überall die wichtigste Grundlage.“: s. FREDERIK ANTAL: Zum Problem des niederländischen Manierismus, in: *Kritische Berichte* 2, 1928/29, S. 252-253.

⁵ Der ausführlichste Beitrag zu Galle ist bisher I. M. VELDMAN: Philips Galle, een inventieve prentontwerper, in: *Oud-Holland* 105, 1991, S. 262-290. Angekündigt als Bd. 5 in der Reihe *Studies in Prints and Printmaking* ist die Publikation der Dissertation von M. SELLINK: Philips Galle (1537-1612). Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp.

Original kannte) in vielfach gebrochene, kantige Faltenwürfe mit regelrecht gotischem Effekt. Galles Apostel haben einen weißen Rauschebart und sind um viele Jahre älter als bei Stradano gezeigt; einige auf dem Gemälde mit freien Schultern dargestellte Figuren tragen nun hochgeschlossene Gewänder. Den Auferstandenen stellte Galle hingegen einzig mit einem weiten Umhang bekleidet dar, dessen Wurf die Scham bedeckt, aber den Oberkörper und die Beine dem Blick des Betrachters preisgibt. In diesem letzten Punkt folgte Galle allerdings einer in Stradanos Zeichnung formulierten Änderung gegenüber dem nachtridentinisch-züchtig gewandeten Christus seines Gemäldes. Im Norden bekam man jedenfalls eine Fassung der „Auferstehung“ zu sehen, die keineswegs dem florentinischen Altarbild entspricht. Solchen Faktoren in der Diffusion von Motiven und Stilen im 16. Jahrhundert, also die Anpassung an lokale Traditionen der Darstellung und an unterschiedliche Sehgewohnheiten sowie das Bedürfnis der Inventoren, bei der Verbreitung ihrer Gemälde andere Maßstäbe als an die Bilder selbst anzulegen, müssen mit Blick auf Künstler wie Stradano weiter verfolgt werden.

Ganze Gattungen der barocken Kunst, etwa das Schlachtenstück oder die Jagdserie, sind durch die graphische Verbreitung der Inventionen Stradanos begründet worden. Was mit Galles (nicht besonders getreuen!) Reproduktionen der von Cosimo de' Medici bei Stradano geordneten „Jagdszenen“ für Poggio a Caiano begann, führte über die Blätter des Stradano-Schülers Antonio Tempesta⁶ zu den Jagdradierungen Rembrandts und zu den großen Jagdbildern von Rubens. Stradanos Schlachten- und Jagdschilderungen, deren literarische Quellen bei Herodot, Plinius oder in zeitgenössischen Traktaten fast immer nachweisbar sind, wurden Genrekonstituierend und entfalteten eine künstlerische Wirkung, die nicht mehr primär von der historischen oder literarischen Identifizierbarkeit der Motive abhing. Obwohl also Baronis Beschäftigung mit den Malereien Stradanos in Florenz von hohem Interesse für die örtliche Kunstgeschichte ist, liegt der eigentliche Wert ihrer Arbeit in der Aufarbeitung der graphischen Produktion von und nach Stradano, durch welche die am Mediceerhof gepflegte Bildkultur europaweite Verbreitung fand. Für die Erforschung der teilweise noch immer im Dunkeln liegenden Querverbindungen der staunenswert international verflochtenen Kunst des späten 16. Jahrhunderts hat dieses Buch große Bedeutung.

ECKHARD LEUSCHNER
Bibliotheca Hertziana
 Rom

⁶ Das Verhältnis Tempestras zu Stradano hat Baroni leider nur gestreift. Tatsächlich basiert eine ganze Jagdserie Tempestras (*The Illustrated Bartsch* Bd. 36, 319-348) auf den „Venationes“ von Galle nach Stradano. Auch viele andere Themen Stradanos, etwa seine Tierdarstellungen oder die Serien mit Themen aus der Zeitgeschichte, fanden im Oeuvre Tempestras ihren Widerhall. Selbst die guten Verbindungen zu niederländischen Künstlern in Rom, etwa zu Paul Bril, sowie zu Antwerpener Verlegern dürfte Tempesta seinem Lehrer zu verdanken haben.