

MARCIA B. HALL

After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century

Cambridge University Press 1999, 349 S., 188 sw/Abb., 32 Farbabb.,
ISBN 0-521-48245-3

Mit dem Buch von Marcia B. Hall über die mittelitalienische Malerei des 16. Jh.s nach dem Tode Raphaels liegt nun seit langem wieder eine übergreifende Darstellung dieses künstlerisch so vielschichtigen Zeitraumes vor. Die Autorin fühlt sich den klassischen Werken von Sidney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* (Cambridge 1961) und *Painting in Italy 1500 - 1600* (New Haven 1971) verpflichtet, bezieht aber soziale, politische und theologische Einflüsse wesentlich stärker mit ein.

In einer Einführung werden zunächst die stilistischen Wandlungen der Kunst aus der Sicht der Zeitgenossen mit der Periodisierung der heutigen kunsthistorischen Forschung verglichen. Markiert für uns der Tod Raphaels im Jahre 1520 das Ende der Hochrenaissance und den Beginn des sich allmählich ausbreitenden Manierismus, so empfand etwa Vasari diese Zäsur nicht. Erst Bellori hat den Übergang von Raphaels sorgfältigem Modellstudium zu den folgenden Generationen erkannt, die sich vom Naturvorbild abwandten und mehr und mehr von eigenen ästhetischen Idealen leiten ließen.

Das 1. Kapitel schildert anfangs die kulturelle Entwicklung Roms und die Wiederentdeckung und Erforschung der Antike durch Humanisten und Künstler im 15. Jh. Dieses antiquarische Interesse erreichte einen bedeutenden Höhepunkt bei Pinturicchio, der die Grotesken der *Domus Aurea* in seinen dekorativen Malereien aufgriff, und Jacopo Ripanda, der u. a. die Reliefs der Triumphsäulen und Ehrenbögen kopierte. Die antiken Anregungen werden hier aber dem detailreichen Stil des Quattrocento assimiliert, ohne daß die Vorbilder überzeugend mit Leben erfüllt erscheinen wie später etwa bei Raphael. Mittlerweile hatte Florenz nach dem Weggang von Michelangelo, Leonardo und Raphael seinen kulturellen Vorrang gegenüber Rom eingebüßt. Das Pontifikat Julius II. stellt einen Höhepunkt der Wiederbelebung der Antike

dar, die in allen Bereichen der Kunst ihren Niederschlag fand.

Die von der Autorin vertretene Ansicht, Raphael habe nach dem Vorbild klassischer Redetheorien den Stil seiner Werke der jeweiligen Funktion und dem Anbringungsort angepaßt, trägt der Komplexität von Raphaels Bildschöpfungen zu wenig Rechnung und läßt seine Entwicklung unberücksichtigt. Gegen die Verwendung spezifischer Farbkategorien, etwa eines Helldunkels für alle Darstellungen dramatischen Inhalts, spricht der Vergleich zwischen der *Vertreibung Heliadors* von ca. 1511 mit der ähnlich »dramatischen« *Szene des Borgo brandes* (1514), die sich farblich vollkommen unterscheiden. Auch die Annahme, daß Raphael antiquarische Elemente nur in profanen und mythologischen, nicht aber in religiösen Werken verwendet habe, ist mit Blick auf den *hl. Michael* im Louvre oder die *hl. Margarete* in Wien zurückzuweisen. Vielmehr wurden seit ca. 1516 in allen Bereichen seiner Kunst klassische Vorbilder verbindlich. Er hinterließ bei seinem Tod zahlreiche Projekte seinen Schülern, die für ein Weiterwirken seiner Ideen in den 20er Jahren sorgten, u. a. die Dekoration der Villa Madama und die Ausmalung des Konstantinssaales, dem Hall eine ausführliche Analyse widmet.

In Florenz entwickelten sich in dieser Zeit Andrea del Sarto, Pontormo und Rosso Fiorentino zu den führenden Kräften. Leo X. beauftragte Sarto, Pontormo und Franciabigio mit der Ausmalung des Salone der Villa in Poggio a Caiano mit Szenen antiker republikanischer Persönlichkeiten, die auf die Familiengeschichte der Medici und auf die enge Rom-Verbindung des Hauses anspielen. Von der aktuellen römischen Kunst blieb Florenz jedoch zunächst unberührt.

Raphaels engste Schüler Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni setzten sich mit dem Erbe des Meisters unterschiedlich auseinander. Während Penni, den Hall vernachlässigt, zu trockener Nachahmung neigte, bildete Giulio einen kraftvoll plastischen Stil mit kühlen leuchtenden Farben aus. Seine Figuren breiten sich stärker in die Bildfläche, was überhaupt eine Tendenz der Kunst der 20er Jahre ist. Am deutlichsten zu erkennen ist dies bei den monochromen Fassadenmalereien Polidoro da Caravaggios mit ihren streng reliefartig aufgefaßten Szenen *all'antica*. Dieser von Giulio, Polidoro, aber auch von Perino del

Vaga ausgebildete Reliefstil entsteht jedoch in den 20er Jahren nicht vollkommen neu, wie man den Eindruck erhält, sondern konnte sich auf Vorbilder Raphaels wie die Bordüren der Teppiche für die Cappella Sistina, die Sockelszenen in den Loggien oder die *Konstantinschlacht* in der Sala di Costantino berufen.

In diesem Zusammenhang ist an einigen Stellen zu bemängeln, daß Forschungsergebnisse zitierter Literatur nicht vollständig berücksichtigt sind: so ist nicht erwähnt, daß der Auftrag für die *Stephanussteinigung* in S. Stefano in Genua wohl zunächst an Raphael und erst später an Giulio erging, und eine häufig erwähnte Zeichnung Polidoros in Chantilly hat nachweisbar nichts mit der Dekoration der Kapelle Fra Marianos in S. Silvestro al Quirinale zu tun.

Man hätte stärker auf die Wandlungen des römischen Stils unter Clemens VII. eingehen können, der unter dem Eindruck zweier im Jahre 1524 neu eintreffender Künstler eine elegantere und dekorativere Note erhält. Rossos exzentrischer Vorliebe fürs Bizarre, aber auch Raffinierte und Präzise steht Parmigianinos emotionales Temperament gegenüber, das sich in seinen graziösen und eleganten Figurenschöpfungen auslebt. Die pulsierenden Bewegungen fügen sich selbst in dramatischen Szenen zu einem wohlklingenden Rhythmus zusammen. Zwischen den verschiedenen Malern entstand ein reger Austausch der Ideen, der durch den Sacco di Roma im Jahre 1527 unterbrochen wurde. Nach ihrer Flucht wirkten die Künstler in verschiedenen Regionen Italiens und in anderen Ländern weiter, so daß der römische Stil eine europäische Dimension annahm. Hall betont, daß sein klassischer Charakter gerade die Herrschaftsansprüche großer Fürstenhöfe, die durch antike Wurzeln legitimiert werden sollten, in idealer Weise zum Ausdruck brachte. Während Perino von Andrea Doria nach Genua berufen wurde, war Giulio schon im Jahre 1524 nach Mantua abgereist, dessen künstlerische und urbanistische Situation er für Generationen prägen sollte. Wie Perino schuf Giulio in dieser Zeit auch Entwürfe für Tapisserien, wobei anzumerken ist, daß eine Gruppe von Kompositionen aus der *Scipio*-Serie mit Taten dieses Feld-

herren noch auf Ideen Raphaels zurückzugehen scheint (vgl. *Raphael und der klassische Stil in Rom 1515-1527*, Hg. K. Oberhuber, Kat. v. A. Gnann, Ausst. Mantua und Wien, Mailand 1999, S. 208ff.). Polidoro beeinflusste in Neapel und Messina nachhaltig die süditalienische Malerei, während sich Parmigianino nach Bologna und später nach Parma begab. Viele seiner Entwürfe aus der bolognesischen Zeit wurden von Künstlern seines Kreises in der Druckgraphik verbreitet. Er selbst hat als erster die in Italien Technik der Radierung konsequent ausgebildet, wobei sich einige dieser Blätter entgegen der geläufigen Meinung bereits in die römische Zeit datieren lassen (vgl. Ausst. Kat. *Raphael und der klassische Stil...*, s. o., S. 45 und 338). Rossos Weg führte über Umbrien nach Venedig (dorthin begab sich auch der Bildhauer Jacopo Sansovino), und seit 1530 war er in Frankreich tätig. Er arbeitete wenig später in der Galerie Franz I. in Fontainebleau mit Primaticcio zusammen, einem Schüler Giulios und vielleicht auch Parmigianinos. Der neue Stil von Fontainebleau mit seinem üppigen phantasievollen Stuckdekor, der die Malerei beinahe in den Hintergrund drängt, verbreitete sich rasch über die Grenzen Frankreichs. Als Vorläufer sollten Giovanni da Udines Stuckdekoration an der Fassade des Palazzo Branconio dell'Aquila sowie Baccio Bandinellis freiplastische Stuckkolosse am Gartenportal der Villa Madama genannt werden.

Für die römische Kunsttätigkeit bedeutete der Sacco einen folgenschweren Einschnitt. In den ersten Jahren danach war an Aufträge nicht zu denken, und außer Sebastiano del Piombo war kaum ein Maler zurückgekehrt. Erst in den 30er Jahren läßt sich von einer allmählichen Normalisierung der Verhältnisse sprechen (Kap. 4). Künstler wie Battista Franco, Salviati, Vasari oder Bandinelli suchten Arbeit in Rom, und auch Michelangelo, Perino und Peruzzi kehrten zurück. Eines der ersten größeren Projekte ist die Ausmalung des Oratoriums von S. Giovanni Decollato, die sich bis in die 50er Jahre hinzog. Die Fresken von Salviati und Jacopino del Conte kennzeichnen eine Rückbesinnung auf Werke Raphaels und seiner Schule, vor allem auf Perino. Die Figuren könnte man nun als monumentaler, behäbiger und bildfüllender bezeichnen, die mit auffallend klein dimensionierten Hintergründen kontrastieren.

Eine neue Blüte für Rom brachte das Pontifikat Pauls III. (1534-49), der sogleich den Plan seines Vorgängers Clemens VII. aufgriff und Michelangelo mit dem Jüngsten Gericht in der Cappella Sistina beauftragte. Die Autorin analysiert hervorragend die ikonographischen und kompositionellen Neuerungen dieses einzigartigen Freskos, in dem die Gruppen anstelle der traditionellen hierarchischen Ordnung einer machtvollen Kreisbewegung unterworfen scheinen. Das neue Figurenideal dieses Wandbildes, das durch die Druckgraphik sogleich Verbreitung fand, hat Künstler wie Pellegrino Tibaldi oder Pontormo nachhaltig beeinflusst. Den Entwurf für den dekorativen Teppich unterhalb des Freskos schuf Perino, der seit 1537 in SS. Trinità dei Monti mit seinem Gehilfen Daniele da Volterra tätig war, später in den Dienst des Papstes trat und dessen meistbeschäftigter Künstler wurde. Er erneuerte die Malereien am Sockel der Stanza della Segnatura und arbeitete seit 1542 an der Stuckierung des Gewölbes der Sala Regia. Sein Hauptwerk ist die Ausgestaltung der päpstlichen Gemächer in der Engelsburg (1545-47) mit der glanzvollen Sala Paolina. Perino entwickelte dabei seinen höfisch-dekorativen Genueser Stil weiter, wobei nun auch bei ihm die Figuren monumentaler sind und den Bildraum dicht gedrängt anfüllen.

Zur gleichen Zeit dekorierten Vasari und seine Mitarbeiter die Sala dei Cento Giorni in der Cancelleria auf Geheiß des Kardinals Alessandro Farnese, neben dem Papst der bedeutendste Auftraggeber. Dargestellt sind nach dem von Paolo Giovio verfaßten Programm bedeutende Ereignisse aus dem Pontifikat Pauls III., von denen einige Szenen in der von Salviati ausgemalten Sala dei Fasti Farnesiani im Palazzo Farnese wiederkehren. Wie Hall betont, erreicht hier die Selbstverherrlichung des Papstes ein Ausmaß, das in der Kunst dieser Zeit ohne Vorläufer ist.

Um die Jahrhundertmitte entsteht neben dem Manierismus, der sich an humanistischen Werten orientiert, eine Kunst, die gemäß den Reformbestrebungen der Kirche nach einer einfacheren und naturalistischeren Auffassung strebt (Kap. 5). Bedeutende Vorstufen für diesen Stil der Gegenreformation sieht Hall in

Andachtsbildern Sebastianos aus den 30er Jahren sowie in Michelangelos Fresken der Cappella Paolina (1542-45). Gegenüber Vasaris nüchterner Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio oder den Malereien eines Girolamo Siciolante da Sermoneta, der sich an Sebastiano und Raphael orientiert, ist die Markgrafenkapelle in S. Maria dell'Anima von Salviati in den üppigen Formen des Manierismus ausgemalt. Die Dekrete des Konzils von Trient forderten den Verzicht auf laszive Darstellungen, und während der letzten Sitzung wurde die Entscheidung zu Änderungen an Michelangelos *Jüngstem Gericht* gefällt. Daniele da Volterra hat schließlich 1564 Teile der nackten Partien übermalt. Kurz darauf verfaßte Giovanni Andrea Gilio einen Traktat, in dem er die »Irrtümer« des *Jüngsten Gerichts* kritisiert und in religiösen Bildern unnatürliche Figurenproportionen und übertriebene Drehbewegungen beanstandet, charakteristische Stilmerkmale des Manierismus. Hall sieht auch in den Dekorationsprogrammen des Palazzo Farnese in Caprarola und der Villa d'Este in Tivoli gegenreformatorischen Einfluß. Im Palazzo Farnese (Taddeo und Federico Zuccari u. a.) zeigt der Saal der Taten der Farnese eine strenge tektonische Bildeinteilung mit einfachen geometrischen Rahmenformen, wobei das Deckensystem an Perinos Sala Paolina erinnert. Hall weist darauf hin, daß nun das Studiolo durch einen Raum der Buße ersetzt wird, in dem Darstellungen von Eremiten zu einem frommen asketischen Leben mahnen. Immerhin haben einige der hier beteiligten Künstler zur gleichen Zeit bei der Ausmalung des Oratorio del Gonfalone mit Passionsszenen zusammengewirkt, die in ihrer Theatralik und in den dekorativen und illusionistischen Motiven zur Gänze manieristisch aufgefaßt sind.

In Florenz erlangte 1537 Cosimo die Macht, der während seiner langen Herrschaft das künstlerische Gesicht der Stadt prägte. Gemäß Hall bot auch ihm der Stil *all'antica* Gelegenheit, Macht und Autorität von antiken Vorbil-



Abb. 1
nach Polidoro da
Caravaggio, Brennus
wiegt das Gold der
Römer, ehem. an einer
Fassade in der Nähe der
Kirche S. Agata, Rom.
Paris, Louvre, Cabinet
des Dessins, Inv. 6184
(L. Ravelli, Polidoro da
Caravaggio, Bergamo
1978, Nr. 378 S. 257)

dern abzuleiten und auf die traditionelle republikanische Gesinnung von Florenz zu verweisen. Als Perino bei einem Aufenthalt in Florenz 1522/23 mit Werken im neuen römischen Stil hervortrat, blieb dies zunächst ohne Folgen. Erst in den 30er Jahren verbreitete sich auch hier dieser Stil. So wäre anzumerken, daß Vasaris *Kreuzabnahme* in Camaldoli an eine Darstellung Raphaels erinnert, die durch einen Clair-obscur von Ugo da Carpi bekannt ist, während sich Salviatis Fresken im Palazzo Vecchio an Polidoros römischen Fassadenfriesen orientieren (Abb. 1, 2). Salviatis archäologische Gelehrsamkeit ist in Verbindung mit dem monumentalen Format dieser Darstellungen in Florenz ohne Vorläufer.

Cosimo, der seinen Sitz in den Palazzo Vecchio verlegt hatte, ließ den republikanischen Palast zielstrebig in eine fürstliche Residenz umwandeln. Bronzino malte seit 1541 die neu errichtete Kapelle der Herzogin Eleonora mit Mosesszenen aus, die laut Hall und anderen auf einen vorangehenden Romaufenthalt des Künstlers deuten (dafür sprechen m. E. beim *Übergang über das Rote Meer* auch Einflüsse der Gewölbefresken in den Loggien Raphaels). Seit 1555 wurde Vasari die Leitung aller architektonischer und dekorativer Aufgaben im Palast anvertraut. Mit gewohnter Schnelligkeit, die durch eine gut organisierte Werkstatt möglich war, hat er seit 1558 an der Dekoration der Räume gearbeitet. Unter der Protektion des Herzogs gründeten Vasari und Raffaele Borghini 1563 die Accademia del Disegno mit dem Status einer Universitätsfakultät, wodurch das

Ansehen der Künstler stieg, wie Hall betont. Die jungen Mitglieder, denen Vasari in der Vitenausgabe von 1568 einen Abschnitt gewidmet hat, lieferten die Entwürfe für den Katafalk des verstorbenen spirituellen Hauptes der Accademia, Michelangelo. Bei ihrer Besprechung der Künstlerviten stellt Hall m. E. allzu einseitig den literarischen, unhistorischen Aspekt der Schrift in den Vordergrund. Vasaris Informationen entsprechen oft den belegten Tatsachen, wie etwa seine exakte Beschreibung des Bauzustandes der Peterskirche beim Tode von Bramante beweist.

Die Autorin zeichnet schlüssig nach, wie sich die Beschlüsse von Trient auch in Florenz auswirkten, wo Borghini zum Fürsprecher der gegenreformatorischen Bestrebungen wurde. Cosimo ließ die Lettner in S. Maria Novella und in S. Croce entfernen, Vasari gestaltete die Seitenkapellen einheitlich um, und Mitglieder der Accademia malten die Altarbilder nach seinen Vorgaben. In der Kontrolle über Thema und Stil der Gemälde und in der Beschränkung der Rechte der Auftraggeber sieht Hall eine wesentliche Folge von Trient. Auch bei der Vollendung der Ausmalung der Florentiner Domkuppel von Federico Zuccari, der sich über die Entwürfe Vasaris hinwegsetzte und sich in dem symmetrisch gegliederten zentralen Gewölbesegment mit *Christus als Weltenrichter* auf die Disputa Raphaels besann, sieht Hall eine direkte Verbindung mit den Forderungen des Konzils. Am stärksten habe sich



Abb. 2
 Francesco Salviati,
*Brennus wiegt das Gold
 der Römer.* Florenz,
 Palazzo Vecchio, Sala
 dell'Udienza
 (C. Dumont, F. Salviati
 au Palais Sacchetti de
 Rome, Rome 1973,
 Fig. 92)

Santi di Tito den Idealen der Reformen angenähert, der in der kompositionellen Klarheit und in den einfachen ausgeglichenen Figurenbewegungen seiner *Lazaruserweckung* in S. Maria Novella an Raphael anknüpft, wie hier anzumerken wäre. Ludovico Cardi, gen. Il Cigoli steht schon am Übergang zum Barock, dessen Kunst jedoch nicht die Kraft zu einer wirklichen Erneuerung in sich trägt.

Das 7. Kapitel behandelt zu Beginn die katholische Restauration in Rom, die das kurze Pontifikat Sixtus V. mit urbanistischen Veränderungen eingeleitet hat: Neue Straßen wurden zur Verbindung der Hauptkirchen angelegt, und Obelisken markieren die Sichtachsen. Nach Hall gab so die Kirche ihre defensive Rolle auf und triumphierte ostentativ über die heidnische Vergangenheit, indem sie antike Monumente mit christlichen Symbolen überhöhte. Sixtus ließ die Scala Santa versetzen, errichtete einen neuen Lateranspalast und erweiterte die vatikanische Bibliothek. Alle

drei Bauten wurden in ungewöhnlicher Schnelle (1588/89) von Giovanni Guerra und Cesare Nebbia mit vielen Mitarbeitern dekoriert, die damit einen neuen Standard für Effizienz setzten. Die Texttreue und klare Lesbarkeit dieser Fresken, die nach Hall den Forderungen der Dekrete des Konzils entspricht, gleitet leider m. E. oft ins Einfallslose ab. Von solcher Formelhaftigkeit setzt sich das stark von Correggio beeinflusste Werk von Federico Barocci ab, das durch die leuchtenden changierenden Farben und die Ergriffenheit der Akteure unmittelbar zu den Sinnen spricht und auf Theatralik und ablenkenden Dekor verzichtet. Von ihm gingen wesentliche Impulse auf den Barock aus. Aber erst Caravaggio und die Carracci lösten sich auf verschiedene Art von den Traditionen und haben die Kunst einer neuen Epoche eingeleitet. Wahrscheinlich seit 1592 in Rom ansässig, malte Caravaggio zunächst Genrebilder und Stilleben, erhielt dann Aufträge für Altarbilder

und Kapellendekorationen wie die Cappella Cerasi in S. Maria del Popolo und die Cappella Contarini in S. Luigi dei Francesi. Ausgangspunkt ist für ihn das Reale und Alltägliche, das er unverhohlen zeigt. So knien zwei Pilger in ärmlichen Gewändern und mit verschmutzten Füßen vor der Gestalt der Madonna di Loreto (S. Agostino), die zwar die Züge einer einfachen Frau trägt, wie Hall betont, m. E. aber durch ihre Anmut und die Grazie ihrer Bewegung auf eine ideale Ebene rückt. In seinen Bildern treten die Akteure durch den verdunkelten Bildgrund ganz nach vorne zum Betrachter, der in das Geschehen miteinbezogen wird. Alle Handlungen sind tief aus dem Inneren erlebt und werden durch die differenzierte Verteilung der Farben und des Helldunkels in spannungsreicher Balance gehalten. Die Regie des genialen Künstlers erzeugt jene großartige Harmonie, durch die der Ablauf des Geschehens einmalig und unabänderlich wird.

Von den Malern aus der Carracci-Familie war Annibale, der Bruder Agostinos und Cousin Ludovicos, der jüngste und talentierteste. Einflüsse Correggios, Tizians und Veroneses verschmolz Annibale später in Rom zu einem von Raphael inspirierten großen klassischen Stil. Gemäß Hall ist dieser frei von den Konventionen der Maniera, besitzt die Klarheit und Ausgeglichenheit der Kunst Raphaels, aber ermöglicht dem Betrachter einen direkteren emotionalen Zugang. Das Hauptwerk Annibales ist das mit seinem Bruder Agostino gemalte Gewölbe der Galerie des Palazzo Farnese, dessen illusionistisches Gliederungssystem alle manieristischen Prototypen an Reichtum und Komplexität übertrifft, aber

einer strengen klassischen Ordnung unterworfen wird. Diese Fresken haben die Entwicklung der barocken Deckenmalerei wesentlich beeinflusst. Den Schluß bilden Beobachtungen zu den Fresken im Konservatorenpalast von Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d'Arpino, der sich wie Annibale zur Hochrenaissance zurückwendet, ohne sich von den Konventionen der manieristischen Farb- und Formgebung tatsächlich zu lösen.

Das Buch ist nicht als Nachschlagewerk der Künstler und deren Werke zu verstehen, denn zweitrangige Maler sind oft nur am Rande erwähnt. In einigen Fällen haben wohl auch Forschungsschwerpunkte einen Einfluß auf die Gewichtung der Themen gehabt. So widmet die Autorin der Ikonographie der Galerie Franz I. in Fontainebleau eine eingehende Betrachtung, wohingegen über die Malerei in Siena mit Ausnahme weniger Bemerkungen zu Beccafumi nichts zu erfahren ist.

Marcia Hall überzeugt dagegen durch eine ausführliche und gelehrte Darstellung der Entwicklung der Kunst in diesem Jahrhundert anhand der Hauptwerke der wichtigsten Künstler. Es gelingt ihr, die wesentlichen Zusammenhänge und entscheidenden Höhepunkte herauszuarbeiten. Auch die Funktion der Druckgraphik wird ausführlich gewürdigt. Die historischen, sozialen und theologischen Faktoren erhalten unter Bezug auf die zeitgenössische Literatur eine besondere Gewichtung. Nicht zuletzt imponieren die souveräne Beherrschung des Materials, die enge Vertrautheit mit der Forschungsliteratur und die Klarheit und Schlüssigkeit ihrer Beschreibungen mit teilweise sprachlich brillanten Bildanalysen.

Achim Gnann