

Simone Twiehaus: Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2002, 279 S., 90 s/w-Abb., ISBN 3-496-01255-2, EUR 52,00.

Rezensiert von:

Eckhard Leuschner

Institut für Kunstgeschichte, Universität Passau



Der in Antwerpen geborene Dionisio Calvaert wird traditionell der italienischen Kunstgeschichte zugeschlagen. Erwähnung findet er aber fast nur als "Bologneser Manierist der letzten Generation" unmittelbar vor den zum Barock überleitenden Reformen der Carracci sowie als Lehrer von Guido Reni, Francesco Albani und Domenichino. Die wenigen substanziellen Arbeiten zum Künstler stammen aus den 1930er-Jahren, ein Werkverzeichnis fehlt. Auch das nun durch Twiehaus vorgelegte Buch will ein solches nicht ersetzen. Die Autorin hat sich vielmehr gemäß dem Titel ihrer aus einer Münsteraner Dissertation hervorgegangenen Arbeit mit einem Teilbereich der Aktivitäten Calvaerts beschäftigt: den Altarwerken, deren besondere Bedeutung sich für die Autorin auch aus dem Ort ihrer Entstehung ergibt; denn in der zu jener Zeit durch die Aktivitäten katholischer Kunsttheoretiker wie Gabriele Paleotti ausgezeichneten Stadt ist - selbst wenn Twiehaus ausdrücklich keine "formgeschichtliche Untersuchung des gegenreformatorischen Altarbildes" anstrebt - automatisch die Verbindung liturgischer Vorstellungen der *riforma* mit der aktuellen Bildproduktion zu berücksichtigen. Twiehaus teilt ihr Buch in einen monographischen Teil, eine Dokumentensammlung und einen Katalog der heute bekannten Altargemälde des Künstlers. Das erste Kapitel des monographischen Teils referiert die Vita Calvaerts, das zweite - und längste der Arbeit - analysiert die Altarwerke in chronologischer Folge, das dritte diskutiert den Werkprozess des Künstlers. Ein Abbildungsteil mit 90 (leider durchweg nur schwarzweißen) Illustrationen fügt sich an.

Calvaerts Jugend und Ausbildung in Antwerpen liegen weitgehend im Dunkeln. Während der für seine Generation niederländischer Maler bereits üblichen Italentour kam Calvaert laut Malvasia nicht weiter als bis in die Universitäts- und Handelsmetropole Bologna, wo er zuerst bei Prospero Fontana, danach bei Lorenzo Sabatini arbeitete. Im Gefolge der 1572 erfolgten Wahl des Bolognesen Ugo Boncompagni zum Papst Gregor XIII sei Calvaert als Helfer Sabatinis für die vom Pontifex neu begonnenen Dekorationsprojekte nach Rom gekommen, wo der junge Flame Gelegenheit zum Studium der Meisterwerke der Hochrenaissance gefunden und sich Talent in der Imitation fremder Stile angeeignet habe. Wie genau der nach Bologna zurückgekehrte *Fiammingo* Calvaert die Etablierung seiner Werkstatt in der gegen Fremde abgeschotteten Stadt betrieb, ist ebenso ungeklärt wie die Modalitäten seiner Erlangung erster größerer Aufträge für

Altargemälde, unter denen bereits 1581 eine Tafel für eine Kapelle im Dom *S. Petronio* herausragt. Twiehaus ermittelt, dass von den 39 überlieferten Altartafeln zwölf für Hauptaltäre und 24 für Familienkapellen entstanden sind. Nur - oder immerhin - in einem einzigen Fall hat die Autorin einen Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber finden können; für vier Altargemälde kennt sie einen Preis. Aufgrund dieser schmalen Basis ökonomischer Daten schließt sie mit aller Vorsicht, dass Calvaert sich (auch im Vergleich mit den Carracci) hoher Wertschätzung erfreute. Daneben führte er in seinem Studio eine bemerkenswerte Nachwuchsbildung, die sich auch eines Vorrats an Abgüssen, Kupferstichen und Zeichnungen anderer Künstler bediente. Twiehaus geht aber auf diese Aktivitäten nicht weiter ein. Auch die ca. 200 anderen Gemälde und mehr als 150 bekannten Zeichnungen Calvaerts liegen - sofern sie nicht mit den Altarbildern zu verbinden sind - außerhalb der Interessen des Buches.

Twiehaus beginnt ihr Hauptkapitel mit einer Erörterung der im späteren 16. Jahrhundert üblichen Form von Altären und Altarbildern, wobei sie auch auf die Rahmengestaltung und die Architektur des Umraumes eingeht. Als Zeugen für das Aussehen eines Bologneser Altars im späten Cinquecento führt sie unter anderem zwei Bilder Calvaerts an, in denen Kircheninnenräume dargestellt sind. Beide Gemälde zeigen - in Rückprojektion zeitgenössischer Usancen liturgischer Ausstattung - Mirakel in Anwesenheit von Papst Gregor dem Großen. Ein entsprechendes Bild Calvaerts in Imola zeigt Gregor, wie er für die Seelen im Fegefeuer betet, wobei ihm über dem Altar die Madonna mit Kind erscheint. Auf dem Gemälde in Imola findet Twiehaus die Cinquecento-Praxis reflektiert, über Altar und Bild einen Baldachin zu befestigen. Allerdings könnten die nicht zuletzt in diesem Bild Calvaerts feststellbaren eigenartigen Brüche in der perspektivischen Gestaltung von Innenräumen auch nahe legen, dass der Baldachin eine neben dem Altar stehenden Sella des Papstes überfängt.

Die Diskussion der Altargemälde Calvaerts beginnt mit frühen Beispielen, die noch in der Werkstatt Sabatinis entstanden sein dürften. Das erste nach der Rückkehr aus Rom entstandene Altarbild, eine *Geißelung Christi*, zeige Einflüsse der Komposition gleichen Themas von Sebastiano del Piombo in *S. Pietro in Montorio*. Den *Sieg des Erzengels Michael über den Drachen* für die Barbazzi-Kapelle von *S. Petronio* scheine Calvaert aus der Raffael-Reproduktionsgraphik entwickelt zu haben. Das für eine Kirche in der Nähe von Piacenza gemalte *Laurentiusmartyrium* von 1583 sieht Twiehaus als von Tizians Bild für die Jesuitenkirche in Venedig beeinflusst an, dessen Komposition 1571 durch Cornelis Cort verbreitet worden war. Was für das Hochformat gelten mag, ist hinsichtlich der graziös-tänzelnden Posen, die von Calvaert den Schergen zugemessen sind, kaum nachzuvollziehen; hier ist eher der theatralische Frühmanierismus des als Stich verfügbaren *Laurentiusmartyriums* von Baccio Bandinelli wirksam.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Twiehaus Calvaerts vor 1585 vollendetem Hochaltarbild für die Bologneser Kirche *Santi Gregorio e Siro*. Gezeigt ist das selten dargestellte *Wunder des Brandeums*, welches nochmals das *alter Ego* des regierenden Boncompagni-Papstes, Gregor den Großen, involviert: Das von Gregor mit einem Messer durchstoßene und danach "blutende" Brandeum demonstriert die in gegenreformatorischer Zeit wieder betonte Lehre, dass auch Gegenstände, die mit Reliquien in Berührung gekommen sind, den Charakter von Reliquien annehmen. Für die manieristische Kompositionsstruktur des diagonal in die Tiefe fluchtenden, mit zahlreichen Personen bevölkerten Raumes verweist Twiehaus überzeugend auf das Vorbild von Vasaris *Mahl am Tisch Gregors des Großen* in *S. Michele in Bosco*. Nach der Beschäftigung mit einigen Marien-Bildern wendet sich Twiehaus den für Kirchen in der

Schweiz gemalten Bildern Calvaerts zu, die - meist von führenden Schweizergardisten vermittelt - besser als die für Italien gemalten Bilder des Künstlers dokumentiert sind, aber sich nicht völlig in die Ikonographie der für Bologneser Kirchen hergestellten Werke fügen. Was das Spätwerk Calvaerts nach 1600 angeht, sieht Twiehaus in den von ihr diskutierten Beispielen keinen gravierenden stilistischen Wandel, ebenso wenig aber ein bemerkenswertes Absinken der malerischen Qualität. Die kurzen Bemerkungen der Autorin zum Verhältnis von Zeichnung und Malerei und zum Imitationsverhalten Calvaerts beleuchten die zwischen Objektstudium und raffiniert variierender Nachahmung berühmter Modelle oszillierende Entwurfspraxis des Künstlers. In ihrem Fazit betont Twiehaus die wichtige Rolle Calvaerts als "Bindeglied" zwischen der raffaelitischen Periode und der Kunst der Carracci, auch wenn der Künstler "nicht zu den Protagonisten der europäischen Kunstgeschichte zu zählen" sei.

Die von gelegentlichen Lateinschwächen ("das [!] Brandea", 80; "das Gemälde [...] im [!] Confessio von San Michele in Bosco", 98) abgesehen wohlformulierte Arbeit von Twiehaus leidet unter ihrer ursprünglich wohl als erleichternde Bedingung formulierten Beschränkung auf eine einzige Gattung im Œuvre Calvaerts. Aus der Konzentration auf die Altarwerke eines Künstlers, über dessen Gesamtwerk zu wenig bekannt ist, ergab sich ein unglückliches Schwanken zwischen den Segmenten eines Werkkatalogs und einer gattungsgeschichtlichen Studie. Das Buch bietet daher zwar eine nützliche Übersicht über diese spezielle Sparte im Œuvre Calvaerts, kann aber die wegen der Stellung Bolognas als eines Hauptortes der *riforma* automatisch hohen Erwartungen nicht ganz erfüllen. Für eine solche Untersuchung bräuchte es noch intensivere Analysen von Einzelprojekten und mehr Abgleiche mit der Praxis anderer Künstler am Orte. Insofern bleibt auch unklar, ob Calvaerts Altarbilder wirklich im Sinne Paleottis oder - wie die Autorin behauptet - auch nur im harmonischen Einklang mit der örtlichen Tradition gestaltet wurden: Ohne eine genauere (eben auch vertiefte archivalische) Dokumentation der Auftragslage und Werkgenese sowie ohne Vergleich mit nachgewiesenermaßen abgelehnten Bildern müssen solche Aussagen als sehr vorläufig angesehen werden.

Warum eigentlich die Wahl gerade der Altargemälde als Thema des Buches? Insgesamt scheinen nämlich die ausgesparten kleinen Andachtsbilder als das interessantere und qualitätvollere Segment der Produktion Calvaerts. Lag ihm das intime Format nicht einfach besser? Auch findet man in den Andachtsbildern das Raffael-Element stärker ausgeprägt als in den mehr durch Michelangelo und dessen Nachfolge inspirierten Altarbildern. Eine profunde Studie über das Imitationsverhalten Calvaerts ist letztlich also selbst für die Altarbilder nur im Gesamtfeld des Œuvres möglich. Fragen müsste man übrigens auch nach den oben erwähnten perspektivischen Brüchen in der Raumdarstellung: Sind sie malerische Schwächen oder dienten sie (ähnlich wie die Dürer-Zitate Calvaerts) als Elemente eines bewussten Archaisierens, wie es der *riforma* auch an anderer Stelle gefallen zu haben scheint?

Neben der Ausschnitthaftigkeit des Ansatzes der Autorin macht es auch die bescheidene Bebilderung des Buches schwer, von der tatsächlich hohen malerischen Leistung Calvaerts einen repräsentativen Eindruck zu bekommen - vielleicht war diese in ihren besten Passagen nah am Objekt operierende Arbeit beim sonst oft mit Schriften zeitgeistiger "Medienspezialisten" aufwartenden Reimer-Verlag einfach an der falschen Publikationsadresse. Trotz vieler verdienstvoller Aspekte des Werkes hat uns Twiehaus also (wenn *das* ihre Absicht war) Calvaert keineswegs überzeugend aus der Reihe der "Protagonisten der europäischen Kunstgeschichte" heraussortiert.

Empfohlene Zitierweise:

Eckhard Leuschner: Rezension von: *Simone Twiehaus: Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2002*, in: **sehpunkte** 3 (2003), Nr. 12 [15.12.2003], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2003/12/1447.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.