

theoretische Rezeption in England, wo im Laufe des 18. Jahrhunderts zwei Drittel der Landschaften Rubens in Sammlungen endeten, wird allerdings relativ ausführlich geschildert. Angesichts des in der ganzen Arbeit schon geleisteten Arbeitspensums können diese Lücken allerdings kein Vorwurf sein. Trotz derer liefert Kleinert ein Grundgerüst und reiches Material für eine tiefgehende und breiter angelegte Rezeptionsgeschichte, in die auch das 19. Jahrhundert einbezogen werden sollte.

Kleinerts Buch ist sehr reich und qualitativ voll illustriert, auch mit zahlreichen Vergleichsabbildungen und bietet eine aktualisierte (euphemistisch ‚Katalog‘ genannte) Liste von Zu- und Abschreibungen der Rubens-Landschaften auf Basis von Adlers Katalog von 1982 (Appendix I) sowie eine Übersicht der Großen und Kleinen Landschaften nach Rubens mit Angaben zum Zustand und zu Inschriften der untersuchten Exemplare in verschiedenen Kupferstichkabinetten. Die Literaturreferenzen zu Vergleichswerken anderer Künstler sind leider oft sparsam und veraltet. Trotz der geäußerten Kritik handelt es sich um ein anregendes und wichtiges Werk zur Erforschung der Rubens-Landschaften, insbesondere hinsichtlich des Hauptteils mit der kritischen Analyse der Kleinen und Großen Landschaften.

STEFAN BARTILLA

Prag



Sören Fischer; Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 113); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014; 238 S., 149 Abb.; ISBN 978-3-86568-847-7; € 49,95

Sören Fischer beschäftigt sich in seiner Arbeit mit einem Thema, das von der Forschung bisher immer nur am Rande behandelt wurde: Der Innenausstattung venezianischer Villen des 16. Jahrhunderts und dabei primär mit den Landschaftsfresken unter dem Gesichtspunkt der Ästhetisierung des ‚Aus- und Durchblicks‘. Er untersucht den Zeitraum zwischen 1540 und 1580. Schwerpunktmäßig behandelt werden die in den 1540er Jahren von Lambert Sustris und Gualtiero Padovano ausgeführten Wandmalereien des Odeo Cornaro, der Villa dei Vescovi und der Villa Godi. Ein wichtiges Fundament sind dabei die Villenbriefe Plinius d. J.

Eva Börsch-Supan hatte sich in ihrer 1967 erschienenen Dissertation mit Garten-, Landschafts- und Paradiesmotiven im Innenraum beschäftigt.¹ Seither sind Stu-

¹ Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967.

dien zu den Landschaftsbildern in den Villen Badoer, Barbaro, Godi und Pojana erschienen.² Der Fokus lag jedoch bisher auf den figürlichen Dekorationen und Bildprogrammen. Die Wissenschaft hatte sich mit dem Phänomen der venezianischen Villa meist in streng monografisch ausgerichteten Forschungen beschäftigt. Wie der Autor zu Recht betont, mündeten diese Arbeiten meist in „ikonographischen Einzelanalysen“. (12) Eine villenübergreifende Untersuchung, die sich auf illusionistische Landschaftsmalereien in venezianischen Villen konzentriert hätte, gab es bisher in der von Fischer bearbeiteten Weise nicht. Ein Kernproblem der Wissenschaft wird auch gewesen sein, dass die Malereien meist nur als „dekoratives Beiwerk“, also als „paesaggi decorativi“ wahrgenommen wurden, wie der Autor ausführt. (12) Eine bisherige schwerpunktmäßige Konzentration der Forschung auf die Werke des Architekten Andrea Palladios ist in diesem Zusammenhang ebenso kritisch anzusehen. (12) Auch die vom Centro Internazionale di Studi di Architettura di Andrea Palladio (C.I.S.A.) organisierten Ausstellungen zu Andrea Palladio in den Jahren 2005 und 2008 haben das Thema der Landschaftsmalerei in den venezianischen Villen nicht ausführlich genug behandelt.³ Fischer hat die Erforschung der Landschaftsmalereien und ihrer Verbindung mit Scheinarchitektur als Desiderat erkannt.

Das Ziel der Arbeit ist die Untersuchung von ‚Aus- und Durchblickskonzepten‘ ausgewählter Landschaftsfresken der Villen des Veneto. Dabei stützt sich der Autor auf die Analyse der Villenbriefe von Plinius d. J., die eine wesentliche Primärquelle darstellen. Die methodische Bearbeitung erfolgt bei Fischer in selektiven Einzelanalysen und vermeidet somit eine katalogartige Form, wie sie zum Beispiel in der Publikation von Pavanello und Mancini 2008 über Fresken in venezianischen Villen gewählt wurde.⁴ Die zentrale These der Arbeit formuliert Fischer folgendermaßen: „Die von Plinius d. J. überlieferte Aus- und Durchblicksästhetik“ hat die Ausblicksinszenierung in Gestalt der illusionistischen Landschaftsmalerei in den venezianischen Villen maßgeblich beeinflusst. „Für das Bild- und Raummotiv der illusionistischen Landschaft bilden die Villenbriefe die zentrale, als antike Quelle legitimierte Grundlage“. (17) Fischer geht es im Kern darum, dass die illusionistischen Wandmalereien in den Villen des 16. Jahrhunderts nicht nur die von Vitruv und anderen Autoren konzipierten literarischen Motive umsetzen, sondern dass die Räume nach antiken Quellen gewissermaßen rekonstruiert worden sind. Die Hauptquellen für die Rezipienten in der Frühen Neuzeit sind wohl laut Fischer die Villenbriefe II, 17 und V, 6 (die

2 Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del cinquecento*, Treviso 1962; Christine Jung, *Von der irdischen zur himmlischen Liebe. Die neuplatonische Liebesphilosophie des Pietro Bembo und das Bildprogramm der Villa Badoer in Fratta Polesine, errichtet von Andrea Palladio, ausgestattet von Gialla Fiorentino, 1556*, Frankfurt 1994; Maja Lehmann Jacobsen, *Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo*, Köln 1996; Konrad Oberhuber, „Gli affreschi di Paolo Veronese nella Villa Barbaro“, in: *Bollettino C.I.S.A. X* (1968), S. 188–200; Petra Schmied-Hartmann, *Die Dekoration von Palladios Villa Pojana*, München 1997; Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966.

3 *Andrea Palladio e la Villa Veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns, Venedig 2005; *Andrea Palladio 500. Mostra del Quinto centenario della nascita di Andrea Palladio*, hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns, Vicenza 2008.

4 Giuseppe Pavanello und Vincenzo Mancini, *Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento*, Venedig 2008.

im Anhang der Arbeit abgedruckt sind) sowie die Briefe der Villen in Latium (I, 9), der Toskana (IX, 7) und am Comer See (IX, 36) gewesen. (14)

Das Inhaltsverzeichnis der Monographie von Fischer gliedert sich in vier Hauptkapitel. In der Einleitung werden die *Villenbriefe von Plinius d. J. als Grundlagenquelle* vorgestellt. (14–17) Es folgt eine *Beschreibung der Tradition illusionistischer Landschaftsmalerei zwischen 1400 und 1535*. (18–23) Darauf folgt die *knappe Skizzierung der Gliederung*. (24–25) Das zweite Kapitel trägt die Überschrift *Questa è una mirabil prospettiva* und beschäftigt sich mit der *Landschaftsästhetik in den Villenbriefen von Plinius d. J., dem Topos des Aus- und Durchblicks in ausgewählten Schriftquellen der Frühen Neuzeit*. (31–36) Hierfür werden zunächst Briefe und Architekturbeschreibungen aus der Zeit von 1420 bis 1570 herangezogen. Es folgt eine Thematisierung der Architekturtraktate von Alberti und Palladio. (37–40) Schließlich werden die Villenbücher des Cinquecento aus dem Zeitraum von 1540 bis 1570 ausgewertet, wobei diese aufgrund des Reichtums der Quellen nur sehr kurz beschrieben und eingeordnet werden können. (38–41) Im dritten Unterkapitel des ersten Hauptkapitels stellt der Autor Wandmalereien als „inszenierte Landschaftsausblicke“ der Renaissancezeit anhand von drei wichtigen Werken vor: Palazzo Piccolomini in Pienza, Palazzo Ducale in Urbino und Villa Imperiale in Pesaro.

Im dritten zentralen Hauptkapitel der Arbeit werden „ausgewählte illusionistische Landschaftsfresken in venezianischen Villen des mittleren Cinquecento“ näher bearbeitet. (59–72) Fischer unterteilt die Malereien in vier unterschiedliche Bedeutungsschichten: Erstens den *Locus amoenus* beziehungsweise den *Paradiso terrestre*, zweitens die Landschaft als *idealen Gegenentwurf zur Stadt*, drittens die *Flusslandschaft* und viertens die *Ruinenlandschaft als Medium der Erinnerung*. Fischer thematisiert den Einfluss flämischer Künstler in Bezug auf die Fresken, die den *Locus amoenus* darstellen. (60) So kommt es seinen Worten nach zu einer „Syntheseleistung zwischen nordischem Panoramablick“ und den literarischen Vorbildern. Weiterhin verdeutlicht Fischer, dass die Ausmalung der Innenräume mit idyllischen Landschaften als Gegenkonzept zur realen Landschaft gedacht waren, die der agrarischen Nutzung geschuldet war. Als Beispiel hierfür zitiert Fischer die Sala dei Cesari in der Villa Godi. Der Gutsbesitzer wollte nicht einfache Äcker und Felder auf den Landschaftsmalereien seines Hauses abgebildet sehen, sondern orientierte sich an den humanistisch geprägten Topoi des idealen Ortes. Dementsprechend fasst Fischer zusammen, dass die Landschaft „ihren stärksten Ausdruck als Bedeutungsträger innerhalb der Villenkultur des 16. Jahrhunderts im Begriff des *Paradiso terrestre*, also des Irdischen Paradieses“ findet. (63)

Dass das Landleben in sauberer Luft und herrlicher Landschaft als Gegenkonzept zur Stadt zu verstehen ist, wird im Unterkapitel (b) näher ausgeführt. Ein Exkurs in die Literaturgeschichte bringt Einblicke in die humanistisch geprägte Sichtweise von Stadt- und Landleben. (64) Bereits in der Schrift *De vita solitaria* hatte Petrarca das Stadtleben als ruchlos und gefährlich beschrieben. (64) Demgegenüber sah er das Landleben als erfrischend und gesund an. Boccaccio war es, der in seinem *Decamerone* junge adelige Männer aus dem von der Pest heimgesuchten Florenz in die Villen der Hügellandschaft vor den Toren der Stadt fliehen ließ. In diesem Zusammenhang wurden besonders auch in Bauwerken, die in einem urbanen Umfeld standen, illusi-

onistische Ausblicke in ländliche Gefilde als Motiv für die Landschaftsmalereien gewählt. Als Beispiel zitiert Fischer das Odeo Cornaro in Padua.

Hinsichtlich der Darstellung von Flusslandschaften *zwischen Ideal und ökonomischer Lebenswirklichkeit* zählt Fischer auf, dass bei den in seiner Arbeit untersuchten Landschaftsmalereien sich 95 Fresken auf Landschaften beziehen, 27 Hügeltopographien und 19 Darstellungen von Meeresküsten erfasst worden sind. Rund die Hälfte der Darstellungen widmet sich der Flusslandschaft. (65) Beispiele finden sich in der Stanza dei Paesaggi des Odeo Cornaro und der Sala dei Cesari der Villa Godi. Das Wasser spielte als gestalterisches Element in den italienischen Villen schon immer eine wichtige Bedeutung, wie Fischer unterstreicht. Er verweist auf die „Nymphäen, Brunnen und Teiche“ der Villen und nennt unter anderem das Nymphäum der Villa Barbaro in Maser sowie die Villa Madama in Rom, den Palazzo del Tè in Mantua sowie die Villa Lante bei Bagnaia als Beispiele. (65)

Fischer widmet sich in einem weiteren Unterkapitel der Darstellung von Ruinen in den Wandmalereien. (67–73) Er arbeitet heraus, dass die Einführung von Ruinenlandschaften in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts maßgeblich durch den niederländischen Maler Lambert Sustris geprägt worden ist. Der bei Jan van Scorel in Utrecht ausgebildete Sustris hatte zuvor in Rom die antiken Monumente studiert und die „nachraffaelische Malerei Giulio Romanos, Polidoro da Carravaggios, Perino del Vagas, Francesco Salviatis sowie die norditalienischen Werke von Correggio und Parmigianino[s] für sich entdeckt“. (67) Ab circa 1539/40 ließ sich Sustris im Veneto nieder. Es ist nicht genau bekannt, warum der aus den Niederlanden stammende Künstler über Rom in die Venezianische Republik reiste. Es ist möglich, dass er auf Einladung des Humanisten, Kunstmäzens und Villenbesitzers Alvise Cornaro ins Veneto kam, um konkrete Aufträge für die Ausmalung des Odeo Cornaro beziehungsweise der Villa dei Vescovi anzunehmen. (67) Wandmalereien mit Ruinen sind aus der Hand des Lambert Sustris erstmals in der Sala degli Eroi der Villa dei Vescovi belegt. Damit führte er – wie Fischer referiert – „ein Landschaftssujet fort, das durch ihn kurz zuvor im Odeo und vielleicht durch Alvise Cornaro gefordert im Oktogon und der Sala dei Paesaggi ausgeführt worden war“. (68) Die „Dominanz“ der Ruinenlandschaften von Sustris müssen für die Zeitgenossen wohl eine neue „Seherfahrung“ gewesen sein, da sie in den Hintergründen der venezianischen Malerei, zum Beispiel bei Bellini, Tizian oder Giorgione eher eine untergeordnete Rolle spielten, wie Fischer verdeutlicht. (68) Den Einfluss der niederländischen Kunst auf die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts veranschaulicht der Verfasser anhand zweier Vergleiche zwischen Radierungen der Künstler Hieronymus Cock und Battista Pittoni mit Wandmalereien von Paolo Veronese in der Stanza del Cane und einer illusionistischen Landschaft in der Stanza di Bacco, die sich beide in der Villa Barbaro in Maser befinden (72, Abb. 30–33). Als Vorbild für die Landschaft in der Stanza del Cane zitiert Fischer eine Radierung von Battista Pittoni, die eine Küstenlandschaft zeigt (Abb. 31 und 33; 1561, Florenz, Uffizien). Die Wandmalerei in der Stanza di Bacco vergleicht Fischer mit der Darstellung einer Ruinenlandschaft von Hieronymus Cock (Abb. 30 und 32; 1551, Wien, Albertina).

Das vierte Unterkapitel des dritten Hauptkapitels thematisiert die *Fiktion von Aus- und Durchblicken auf eine gesteigerte Welt* (78–127) und dekliniert diese anhand des Oktogon im Odeo Cornaro (a), der Loggien der Villa dei Vescovi und Villa Godi (b), der Stanza del Fanciullo in der Villa dei Vescovi (c), der Sala dei Cesari in der Villa Godi (d) und der Stanza di Bacco in der Villa Barbaro (e) systematisch durch. Das Odeo Cornaro wurde ab circa 1537 im Stil einer antiken Villa Suburbana errichtet. Der Bauherr Alvise Cornaro beschäftigte den Architekten Giovanni Maria Falconetto und hat sich vermutlich auch mit eigenen Ideen in die Architekturplanungen eingebracht. (78) Der Wand- und Gewölbeschmuck wurde in Stuck- und Freskotechnik zwischen 1539 und 1541 von Lambert Sustris, Gualtiero Padovano, Tiziano Minio und wahrscheinlich auch von Giovanni da Udine sowie Andrea della Valle ausgeführt. (78) Fischer betont, dass der Wand- und Gewölbeschmuck „den Anfangsakord der modernen cinquecentesken Villendekoration in der [Venezianischen] Republik“ bildet und als „wichtigster Prototyp“ der „großflächigen illusionistischen Landschaftsmalerei“ angesehen werden muss. (78) Wichtig ist auch die Erkenntnis, dass Alvise Cornaro, der sich selbst auf das antike Geschlecht der Cornelier zurückzuführen versuchte, mit den Wandmalereien wohl die bekannten Fresken in den Villen Farnesina und Imperiale zu übertreffen und sich selbst damit zu nobilitieren gedachte. (79) Fischer versucht, mit seinen exemplarischen Untersuchungen der Villen dei Vescovi und Godi aufzuzeigen, dass Sustris „zentrale Momente in der Landschaftsmalerei der venezianischen Villa der 1540er Jahre“ definierte. (81) Der zentrale Saal im Odeo Cornaro ist ein wesentliches Schlüsselwerk für den Wechsel zwischen realem Ausblick und gemalter, fiktiver Landschaft. Somit ist es auch ein Vorbild für die Villa Rotonda von Andrea Palladio und die Rocca Pisana von Vincenzo Scamozzi gewesen, die in ihren Architekturkonzepten jeweils vier Durchblicke von dem jeweils zentralen *Salone* ausgehen lassen. Fischer geht davon aus, dass Sustris sich mit den „Formen illusionistischer Landschaftsmalerei intensiv auseinandergesetzt“ hatte und somit die Konzepte aus Rom, Mantua und Pesaro entscheidend erweitern konnte. (85)

Das fünfte Unterkapitel bildet eine elementare Einheit für sich, in dem die Stanza dei Paesaggi im Odeo Cornaro und die Sala del Triclinio in der Villa dei Vescovi unter dem Ausgangspunkt der vitruvianischen und plinianischen Speisesäle beleuchtet werden. Fischer stellt die These auf, dass die Stanza dei Paesaggi im Odeo Cornaro eine Rekonstruktion des griechischen Speisenzimmers (*Oecus kyzikenos*) sei.⁵ (132) Er versucht aufzuzeigen, dass sich der Auftraggeber Alvise Cornaro intensiv mit den Schriften Vitruvs beschäftigt hat und die architektonischen Parameter bei der Konstruktion der Sala dei Paesaggi einarbeiten ließ. Zwei Besonderheiten fallen dem Verfasser auf: Die Stanza dei Paesaggi entzieht sich als einziger Raum im Odeo Cornaro der Achsensymmetrie und ist im Vergleich zur gegenüber-

5 Hierbei greift der Verfasser auf Teile seiner Magisterarbeit zurück, wie er auch selbst im Text vermerkt. Vgl. Sören Fischer, *Studien zum Dekorationssystem und der Ikonographie der wandfesten Ausstattung im Odeo Cornaro von Padua*, Magisterarbeit Universität Mainz 2007.

liegenden, fast quadratischen Stanza delle Grottesche aus der Mittelachse des Grundrisses gen Süden verschoben. Damit ergibt sich eine Grundfläche von circa 25 m² für die Stanza dei Paesaggi. Auch das Seitenverhältnis hat eine Veränderung erfahren und beträgt circa 1:1,5. Eine weitere Besonderheit ist in der Scheinarchitektur zu finden: Die rechteckigen Ausblicksfenster erstrecken sich vom flachen Sockel bis zu den Kapitellen und gewinnen so eine maximale Ausnutzung der für die Ausblicke zur Verfügung stehenden Wandflächen. Dass die Fenster bis auf den realen Boden hinabreichen, ist gegenüber der älteren illusionistischen Landschaftsdarstellung eine Neuerung. In der Loggia dei Cavallieri di Rodi (Rom), der Sala Baronale (Issogne, Castello Challant) und der Sala dei Cavalli (Mantua, Palazzo del Tè) wurden hohe Sockelzonen eingesetzt. So wurden Bild- und Realraum klar getrennt. Fischer begründet seine Argumentation folgendermaßen: Entsprechend den Empfehlungen von Vitruv ist die Stanza dei Paesaggi mit einem echten Fenster zur bevorzugten und kühlen Nordseite ausgerichtet. Der Raum weist gegenüberliegende Ausblicke auf, die in ihrer türähnlichen Gestalt ebenso wie im Oecus bis fast auf den Boden reichen. Die durch Absenkung erreichte Vergrößerung der gemalten Fensterflächen entpuppt sich dabei als zentrales Moment in der von Vitruv überlieferten Ekphrasis. (133) Daraus erklärt sich laut Fischer auch die Form eines Rechtecks der Stanza dei Paesaggi. Der dadurch entstandene Bruch in der Innenraumharmonie wurde akzeptiert, um den für ein Speisezimmer kanonischen Grundriss zu gewährleisten. Die Idee, dass in der Stanza dei Paesaggi bewusst das griechische Speisezimmer rekonstruiert werden sollte, ist interessant. Der Autor hat unter Auslegung der einschlägigen Textstellen bei Vitruv seine Thesen zu untermauern versucht. Ob der Gedanke einer Rekonstruktion des Oecus kyzikenos wirklich schon bei der Grundsteinlegung des Odeo Cornaro feststanden hat, wie der Verfasser äußert, ist hingegen fragwürdig. (133)

Ein weiterer zentraler Raum für die Rezeption von Plinius ist laut Fischer die Sala del Triclinio in der Villa dei Vescovi in Luvigliano. Die nur noch fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien der Sala können Lambert Sustis und Gualtiero Padovano zugeschrieben werden und entstanden vermutlich zwischen 1542 und 1543 aus. (136–137) Fischer stellt die These auf, dass Padovano bewusst die Aus- und Durchblickssituation des Laurentinischen Strandtrikliniums in der Sala del Triclinio gemäß der Schilderung bei Plinius in Brief II, 17, 5 nachbildete. (139) Das Strandtriklinium der Laurentina bildete den Endpunkt einer Gebäudeachse, die von der Eingangshalle über eine Säulenstellung, einen Hof sowie ein Empfangszimmer verlief und im Speisezimmer endete, das bis an das Meer heranreichte. Die Sala del Triclinio liegt auf der Mittelachse der Villa. Sie bildet gemeinsam mit der gegenüberliegenden Sala degli Eroi den größten Raum im Piano nobile. Die Sala wird durch drei hochrechteckige Fenster, die gen Norden ausgerichtet sind, belichtet. Der Betrachter blickt in der Sala del Triclinio zwar nicht zu drei Seiten auf das Meer, aber es geben sich Ausblicke zu drei Seiten in die hügelige Landschaft von Luvigliano frei. Die Küstengegend in der antiken Laurentina ließ sich gemäß der Rekonstruktion von

Winnefeld und Förtsch über Flügeltüren betreten.⁶ Die fast bis auf den Boden herabreichenden Fenster gaben den Gästen, die auf Klinen speisten, trotz ihrer niedrigen Lagesituation den Ausblick in die Landschaft frei. Fischer vermutet, dass die Beschreibung des Strandtrikliniums bei Plinius die „motivierende Vorlage“ für die Wandfresken der Sala del Triclinio war. (139) Er stützt seine Vermutungen unter anderem darauf, dass die Wandmalereien an der Ost- und Westwand hochrechteckige Fenster evozieren, die bis auf den Boden der Sala herabreichen. Fischer geht davon aus, dass es den Künstlern in der Sala del Triclinio unter Zuhilfenahme ihrer Wandmalereien gelang, „eine gedankliche Verschiebung der Sala über die nördliche Fensterwand hinaus in einen virtuellen Raum [vorzunehmen], der nach links und rechts nebeneinander gereihete rechtwinklig eingefasste Ausblicke erlaubt: [...] Auf malerischer Ebene schließt der Raum nicht mehr bündig mit der Villenfassade ab, sondern springt scheinbar in Form eines Erkers mehr als 4,5 m über diese hinaus“. (139) Diese Überlagerung des „virtuellen Ausblickserkers“ mit der realen Raumsituation der Sala del Triclinio illustriert Fischer auch in Form einer Grundrisszeichnung. (140) Dennoch bedarf es einiger Vorstellungs- und Überzeugungskraft, um sich klar zu machen, dass Gualtiero Padovano bei der Anfertigung seiner Malereien – basierend auf den Briefen Plinius d. J. – genau dieses theoretische Konstrukt vor Augen hatte. Auch der Verweis auf ein Gemälde von Lambert Sustris, das die Königin von Saba vor König Salomon zeigt (London, National Gallery) und im rechten Bildhintergrund angeblich eine der ersten malerischen Rekonstruktionen des Laurentinischen Strandtrikliniums zeigen soll, ist nicht überzeugend. (142)

Fischer hat in seiner Arbeit die illusionistischen Landschaftsmalereien in venezianischen Villen im Zeitraum von 1540 bis 1580 erstmals villenübergreifend untersucht. Anhand der Villen dei Vescovi, Godi und Barbaro konnte beobachtet werden, dass die Interaktion mit der realen Landschaft dabei eine herausragende Stellung einnimmt. Die Villenbauten liegen meist auf einem Hügel oder an einem freien Hang und öffnen sich der Außenwelt durch Fenster und Loggien. Somit rekurren sie auf das von Alberti und Palladio postulierte Ideal, dass Villen eine schöne Perspektive haben sollen. (162) Fischer hat herausgearbeitet, dass die Grundlagen der gemalten Ausblicksinszenierungen weniger durch die Beschreibung antiker Wandmalerei durch Vitruv und Plinius d. Ä., sondern vielmehr von Plinius d. J. in zwei Villenbriefen (II, 17 und V, 6) geprägt worden sind. Besonders durch die Villenbriefe Plinius d. J. ist der Topos vom Aus- und Durchblick für die künstlerische Umsetzung relevant geworden.

Das Strandtriklinium der Laurentina könnte mit seinen dreiseitigen Landschaftsausblicken ein mögliches Vorbild für die Palladiovillen Godi, Gazzotti und Barbaro gewesen sein. Dieser Überlegung folgend hätten Gualtiero Padovano und Lambert Sustris unter Bezugnahme auf Plinius das plinianische Strandtriklinium in der Villa dei Vescovi imitiert. (164) Ob es den Künstlern im strengen Sinne um eine

6 Hermann Winnefeld, „Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius“, in: *Jahrbuch des archäologischen Instituts* (1891), S. 201–217; Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz 1993.

„Rekonstruktion“ ging, lässt sich hingegen nicht nachweisen. Auch Paolo Veronese rekurrierte wohl auf die Villenbriefe und kompilierte die illusionistischen Landschaftsfresken in der Stanza di Bacco der Villa Barbaro aus Architekturmotiven. Den Prototyp für den literarisch inspirierten Umgang mit illusionistischen Landschaftsmalereien stellt die Stanza dei Paesaggi im Odeo Cornaro dar. In ihr hatten Sustris und Padovano um 1540/41 die Rekonstruktion des Griechischen Speisezimmers (oecus kyzikenos) vorgelegt. (164) Die Teilung der Wände in sieben Einheiten geht vermutlich auf Empfehlungen Albertis zurück. Dass sich die architektonischen Einflüsse auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Deutschen Reich niedergeschlagen haben, zeigen Erker mit Ausblicken zu drei Seiten unter anderem in den Residenzen Meißen, Heidelberg (um 1520) und Torgau, wie Fischer erwähnt. (142) Diese sogenannten „Herrentafelstuben“ gaben dem Herrscher Ausblicke zu verschiedenen Seiten frei und ließen ihn somit auf einen Teil seines Herrschergebiets blicken. (164) In der Forschung ist bisher nicht genügend diskutiert worden, ob antike Triklinen als Vorbilder für die Erkerzimmer gedient haben könnten.⁷ Ob der Architekt Andrea Palladio über „Verflechtungen zwischen dem Deutschen Reich und der Venezianischen Republik“ mit dem Motiv des Erkers in Verbindung gekommen sein könnte, muss unbeantwortet bleiben. (142) Palladio, der sich unter anderem in den Villenbauten Godi und Pisani sowie der nicht ausgeführten Villa Pagliarino mit dem Motiv einer risalit-beziehungsweise erkerartigen Architektur beschäftigt hatte, könnte seine Anregungen ebenso gut von anderer Seite erhalten haben.

Im Anhang der Arbeit werden die vorgestellten Villen in Form von *Kurznotizen* erfasst und geben dem interessierten Leser auch praktische Informationen, etwa zur Erreichbarkeit der Bauwerke beziehungsweise zu den Besitzverhältnissen und Besichtigungsmöglichkeiten. (214–217) Außerdem ist die grundlegende Literatur zu den einzelnen Bauwerken in Form einer Auswahlbibliographie angegeben. Zwei zentrale Kapitel der Villenbriefe von Plinius d. J. (II, 17 und V, 6) sind sowohl im lateinischen Ursprungstext als auch in der deutschen Übersetzung abgedruckt. (217–221) Hierfür durfte Fischer auf die Edition der Plinius-Briefe von Helmut Kasten zurückgreifen.⁸ Auf diese Weise können die ausgewählten Quellen direkt im Buch gelesen und mit den entsprechenden Passagen in der Arbeit von Fischer verglichen werden. Die von Fischer verwendete Literatur gliedert sich in ein Quellenverzeichnis (223–224) und *Literatur nach 1650* (225–233). Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse in englischer Sprache rundet die Arbeit ab. (234–235) Äußerst hilfreich für den Benutzer ist auch das *Personenregister*. Es folgt ein *Tafelteil* mit 33 Farbabbildungen.

Sören Fischer hat mit seiner Arbeit ein wichtiges und zugleich spannendes Kapitel der italienischen Kunst- und Architekturgeschichte des 16. Jahrhunderts bear-

7 Stephan Hoppe, „Raum- und Zimmerfolgen (1450–1550)“, in: *Mitteilungen der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Bd. 12, Heft 1, (2002), S. 19–23, hier S. 19.

8 Plinius der Jüngere, *Briefe. Epistularum libri dieci. Lateinisch und Deutsch*, hrsg. u. übers. von Helmut Kasten, Berlin 2011.

beitet. Dafür hat er die kunsthistorische mit einer literaturgeschichtlichen Analyse vernetzt und schwerpunktmäßig die Villenbriefe Plinius d. J. als Grundlagenquelle genutzt. Es ist bemerkenswert, dass Fischer hiermit eine Bearbeitungsform wählt, die bisher von der Forschung nur vereinzelt auf die venezianischen Villen angewendet wurde.⁹ Es ist Fischers Verdienst, dass mit seiner Arbeit über die Landschaftsfresken in venezianischen Villen eine Forschungslücke geschlossen werden konnte. Die Problematiken werden sachlich erfasst, sind von Fischer gründlich recherchiert und in seinen Zusammenfassungen prägnant auf den Punkt gebracht worden. Einziger Wermutstropfen ist, dass die Abbildungen in 116 (teilweise sehr kleinformatischen) Schwarzweißaufnahmen im Fließtext und einen separaten Tafelteil mit 33 großformatigen Farbbildungen getrennt sind. So muss der Leser für gezielte Vergleiche manchmal das gesamte Buch durchblättern, um dann in einigen Fällen gleiche oder ähnliche Abbildungen zu sehen (zum Beispiel für den Blick von der Loggia der Villa Godi: Abbildung 2 und Tafel 5). Außerdem ist das auf Seite 68 zitierte Gemälde *Landschaft mit dem Raub der Helena* von Marten van Heemskerck nicht wie angegeben in der Abbildung 105, sondern in der Abbildung 107 zu sehen. Diese kleinen Kritikpunkte schmälern das Gesamtergebnis jedoch keinesfalls: Fischer ist es gelungen, ein Fachbuch zu schreiben, das sich sowohl an die Forschung als auch an interessierte Laien richtet.

LARS BERG
Wolfenbüttel

⁹ Vgl. auch Gerd Blum, „Palldios ‚Villa Rotonda‘ und die Tradition des ‚idealen Ortes‘. Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance“ in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 159–200. Sowie Ders., *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi (Studien aus dem Warburg-Haus 15)*, Berlin und Boston 2015.



Eva Kernbauer und Aneta Zahradnik (Hrsg.); Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789); Berlin/Boston: De Gruyter 2016; 211 S., ca. 200 Abb.; ISBN 978-3-11-045933-3; € 44,95

Die Gemäldesammlung der Erzherzogin Maria Anna, Tochter der österreichischen Herrscherin Maria Theresia und Kaiser Franz Stephans, wurde 2010 auf dem Dachboden des Elisabethinen-Konvents in Klagenfurt entdeckt. Noch im gleichen Jahr begann das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien, die Gemälde zu inventarisieren, zu dokumentieren und den restauratorischen Handlungsbedarf festzustellen. (67) Die Bestandserfassung und Dokumentation des Erhal-