

Giulio Romano im Vexierspiegel seiner Rezeption: Eine unbekannte Zeichnung in New York und das „Mantuaner Skizzenbuch“ in Berlin

Bei Künstlern wie bei Auftraggebern standen die Werke des Raffael-Schülers Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1492/1499–1546), hoch im Kurs und fanden in ganz Europa Verbreitung. Die Rezeptionswege seiner Formensprache lassen sich in verschiedene Richtungen und über einen langen Zeitraum hinweg verfolgen. Sie beruhen auf ganz unterschiedlichen Faktoren: dem Kopieren und Sammeln von Zeichnungen Giulio Romanos; der Übertragung spezifischer Stilelemente seiner Bauten auf neue Projekte; Reisen, die es sowohl nachfolgenden Künstlern als auch Auftraggebern und Humanisten erlaubten, sich mit seinem Œuvre auseinanderzusetzen. Hier sei beispielsweise auf die zentrale Rolle verwiesen, die der aus Mantua stammende Antiquar Jacopo Strada (1515–1588) in Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte Giulio Romanos spielte. Er trug dazu bei, Kodizes und Manuskripte, die dem Umkreis des Künstlers zuzurechnen sind, nördlich der Alpen bekannt zu machen. Zwei Werke sind in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben: *Di Architettura liber manupictus et scriptus*, bekannt als Codex Chlumczansky (XVII A 6, Knihovna Národního Muzea v Praze, Prag) und *Selectarum inventionum collectaneum ex diversis auctoribus*, benannt nach seinem Aufbewahrungsort, dem Kloster Strahov (DL III 3; Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Prag; hierzu: Jansen 2015; Juřen 1986; Juřen 2013; Bukovinska/Fučikova/Konečný 1984). Otta-

vio Strada (1549–1612) setzte die von seinem Vater begonnene Vermittlungstätigkeit fort, indem er zahlreiche Kopien von Zeichnungen Giulio Romanos anfertigte (vgl. Hayward 1970; Dolza 2002; Taylor 2014). Das gleiche vielschichtige Phänomen lässt sich in der Architektur feststellen: Bauten wie die Landshuter Residenz Herzog Ludwigs X. oder der Palast Karls V. in Granada, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen, wurden als internationale Rezeption der Formensprache Giulios bewertet. Die enge Beziehung dieser Bauten zu Projekten des italienischen Architekten bot – auch wegen fehlender Belege – Nährboden für Hypothesen, die diese Bauten Giulio Romano selbst zuschreiben wollten (vgl. Lauterbach 1998; Rosenthal 1985; Stiglmayr 2000).

Wenngleich die Forschungsliteratur zu dem Raffael-Schüler äußerst umfassend ist, gibt es immer noch viele offene Fragen in Bezug auf Umfang und Eigenhändigkeit seines Werks. Hierbei nehmen die Zeichnungen von und nach Giulio Romano eine zentrale Stellung ein: Zahlreiche Autographen haben sich in unterschiedlichen Sammlungen erhalten. Doch bis heute ungezählt sind die – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – Kopien, die ein Corpus bilden, das sich als immer umfangreicher erweist. Dieser Beitrag stellt eine bislang unpublizierte Zeichnung vor, welche einen neuen Mosaikstein in der Rezeptionsgeschichte Giulio Romanos liefert und Fragen zum Reproduktionsprozess seines Werkes aufwirft.

FÜR MARMIROLO ODER FÜR MANTUA?

Im Bestand des Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum in New York befindet sich eine aquarellierte Tuschezeichnung, die als Skizze für eine Wandmalerei inventarisiert wurde („Sketch for a Wall Painting, Porch with a View in a Garden“, ca. 1640, 108 x 209 mm, Object ID 18544159; *Abb. 1*).

Bereits auf den ersten Blick lassen sich Übereinstimmungen mit dem Blatt 18r des sogenannten „Mantuaner Skizzenbuches“ feststellen, eine Sammlung von 37 Blättern, das Bestandteil des Berliner Skizzenbuchs II ist und zum Corpus der Zeichnungen von Maarten van Heemskerck zählt (Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, 79 D 2a; *Abb. 2*; vgl. Huelsen/Egger 1913–16). Auf beiden Zeichnungen ist eine Loggia mit gedrehten Säulen dargestellt, in der sich ein Brunnen und eine Bank befinden, auf der zwei Personen sitzen. Im Hintergrund sind geflügelte Putten beim Spielen zu sehen. Ungewöhnlich ist die asymmetrische Komposition, die sich als Teil eines größeren Ganzen darstellt. Die beiden Zeichnungen unterscheiden sich in wenigen, aber signifikanten Details: Im New Yorker Blatt ist die Loggia mit größerer Präzision wiedergegeben; die beiden in der Loggia sitzenden Figuren überschneiden verschiedene Linien der Architektur, was darauf schließen lässt, dass sie erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurden; auf der linken Seite ist darüber hinaus im Hintergrund eine mit schnellen und leichten Strichen gezeichnete Porticus zu sehen, vielleicht eine Pergola, die den Garten schmücken sollte – ein Element, das auf der Berliner Zeichnung nicht zu finden ist. Auch ist dort nur mit Mühe die Landschaft zu erkennen. Stilistisch gesehen ist die Linienführung des New Yorker Blattes dynamischer und die Schatten sind markanter.

Christian Huelsen und Hermann Egger, die Verfasser der ersten Studie zum „Mantuaner Skizzenbuch“, schlugen vor, die Berliner Zeichnung mit einer Wanddekoration für die Residenz in Marmirolo des Mantuaner Herzogs Federico II Gonzaga (1510–1540) zu identifizieren. Die Darstellung von gedrehten Säulen wurde als Indiz dafür gewertet, dass das Blatt mit Giulio Romano in Verbindung zu bringen sei. Als Architekt der Villa bediente er sich bekanntermaßen dort auf unterschiedliche Weise dieses Architekturelements (Huelsen/Egger 1913–16, Bd. 1, 14). Zwar lässt sich ein berühmtes Beispiel für gedrehte Säulen in der Malerei benennen – nämlich im Hintergrund

der *Konstantinischen Schenkung* im Vatikanischen Palast, welche wiederum an der Architektur von Alt-St.-Peter orientiert war –, die erste Verwendung in der Architektur erfolgte jedoch in Mantua und zwar im Cortile della Cavallerizza des dortigen Palazzo Ducale (Belluzzi/Capezzali 1976, 69; Togliani 2016).

Amedeo Belluzzi und Kurt Forster bezogen Blatt 18r auf Projekte Giulio Romanos in Mantua. Sie vermuteten allerdings, dass es sich um eine Skizze für den architektonischen Prospekt im *giardino segreto* des Palazzo Te handelte. Diese These beruhte unter anderem auf einer Zahlung an Luca da Faenza vom 7. Oktober 1534. Gemäß dieser Quelle hatte der Künstler eine Fassade des *giardino segreto* bemalt, die eine mit Blättern geschmückte Anordnung von Säulen zeigte, sowie verschiedene Gärten, Bäume und Landschaften, Figuren und Brunnen, die alle in Fresko ausgeführt waren – „haver depinto una facciata del giardino sechreto, qualla è depinta d’una prospetiva de coloni lavorate de foliami e de varie giardini, arbori e paiesi e figuri e fondani, tuti coloriti in fresco“ (Archivio di Stato di Mantova, Autografi, b. 7, ff. 313r–v; vgl. Ferrari 1992, Bd. 1, 638; Belluzzi/Forster 1989, 213).

DER AUFTRAGGEBER

Ein weiterer Hinweis kann aus der Tatsache abgeleitet werden, dass Blatt 18r Bestandteil des „Mantuaner Skizzenbuches“ ist: Das Blatt zählt zu einer Gruppe von fünf Zeichnungen, die dem Studium gemalter Architekturen gewidmet ist (Blätter 6, 10, 18r, 63r, 63v; Huelsen/Egger 1913–16, Bd. 1, 14). Auf dreien von ihnen erkennt man eine Nummerierung, die in ein und derselben Handschrift ausgeführt ist. Wenngleich diese nachträglich aufgebracht wurde, ist sie ein weiteres Indiz für die Zusammengehörigkeit der Blätter. Auf Blatt 63 ist die Ziffer 3 zu lesen; auf Blatt 10 die Ziffer 23 und auf Blatt 18 eine 24. Die Inschrift „HER(COLE) GO(NZAGA) MA(NTUAE)“ (Blatt 6) ist zweifellos auf Kardinal Ercole Gonzaga (1505–1563) zu beziehen, den Bruder von Herzog Federico II (Springer 1891, 123; Huelsen/Egger 1913–16, Bd. 1, 7). Ausgehend von diesem Anhaltspunkt stellten Paolo



Abb. 1 Wanddekoration im Palazzo Te in Mantua, ca. 1640. Aquarellierte Tuschezeichnung, 108 x 209 mm. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Object ID 18544159

Piva und Clifford Brown einen Bezug der Darstellung auf Blatt 6 zu einem der Friese her, die einst Teil der gemalten Dekoration der Räume Ercoles – vielleicht der Grotte – im Bischöflichen Palast zu Mantua waren. Der Palast befand sich zur Linken des Doms und wurde 1825 durch das aktuelle, von Giovanni Battista Vergani errichtete Seminargebäude ersetzt (Piva 1985, 14; Brown 1991, 204).

Es wäre in der Tat nicht das erste Mal, dass der Kardinal ein von ihm beauftragtes Werk mit seinem Namen versehen ließ – eine damals gängige Praxis: In der malerischen Dekoration im Atrium der Villa des Bischofs in Quingentole, entworfen von Giulio Romano, erscheint eine analoge Inschrift, welche ihn als den Auftraggeber ausweist (vgl. Belluzzi 1989; Berselli/Borghi 1996; Abb. 3 und 4). Die Tatsache, dass Ercole den Maler Pippi mit der Ausführung malerischer Dekorationen beauftragte, lässt sich durch Quellen verifizieren: Am 29. Oktober 1549 bezahlte er „Julli pictore“ für die Ausführung einer Tür „come partimento corinto e collone tortte lavoratte, come putini di intorno“ (Archivio Storico Diocesano di Mantova, Mensa Vescovile, Masseria, b. 2000, anno 1558, f. 188). Die Nennung der gedrehten Säulen wurde als Hinweis auf Blatt 18r in Berlin interpretiert (Piva 1985, 16; Brown 1991, 222). Auf die wechselseitige Beziehung zwischen den zuvor erwähnten Berliner Blättern (Blätter 6, 10r, 18r und 63r) verweisend, ge-

langten Piva und Brown zu dem Schluss, dass der Kardinal als Auftraggeber der gesamten Zeichnungsgruppe zu benennen sei und rechneten sie somit nicht mehr den Projekten zu, die bislang mit Federico II Gonzaga als Auftraggeber in Verbindung gebracht worden waren. In der Konsequenz schlossen die beiden Architekturhistoriker sowohl einen Zusammenhang des Blattes 18r mit dem Palazzo Te als auch mit der Villa von Marmirolo aus.

Diese Frage lässt sich in der erneuten Autopsie klären: Auf einer Mauer, die den Garten des Palazzo Te begrenzt, ist schemenhaft ein Fresko zu erkennen. Die Darstellung von gedrehten Säulen sowie die Komposition an sich entsprechen mit großer Wahrscheinlichkeit der auf den Blättern in Berlin und New York gezeichneten Loggia (Abb. 5). Der Vergleich der Darstellungen in den beiden Zeichnungen mit der noch erhaltenen Wanddekoration legt also die Schlussfolgerung nahe, dass die miteinander verwandten Blätter aus Berlin und New York eine Malerei wiedergeben, die für den Palazzo Te geplant wurde. Aufgrund dieser Beobachtungen kann die Darstellung nun wieder mit Giulio Romano in Verbindung gebracht und kann die bereits von Belluzzi und Forster geäußerte Hypothese verifiziert werden (Belluzzi/Forster 1989, 213). Andererseits bleibt – wie bereits von Piva

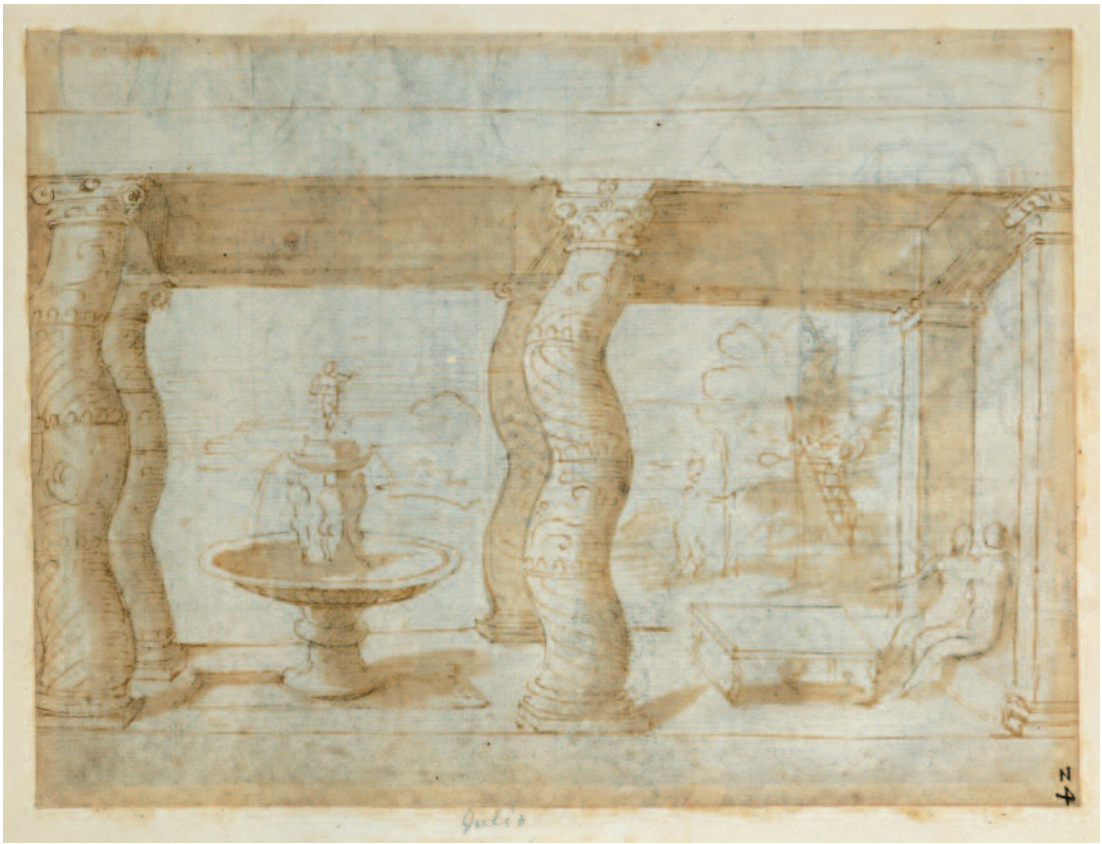


Abb. 2 Wanddekoration im Palazzo Te in Mantua, 1530–40. Lavierte Federzeichnung, 139 x 188 mm. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, 79D2a, f. 18r (Huelsen/Egger 1913/16)

und Brown erkannt – die Beziehung des Blattes 6 auch zu nicht überlieferten Aufträgen Ercoles plausibel: Wenn mit hoher Wahrscheinlichkeit gesagt werden kann, dass alle fünf Berliner Blätter (6, 10, 18r, 63r, 63v) nach Zeichnungen von Giulio Romano entstanden sind, kann geschlussfolgert werden, dass sich die dargestellten Themen auf Werke beziehen, die der Künstler zu unterschiedlichen Momenten seiner künstlerischen Laufbahn realisierte, genauer: während der Regierungszeiten von Federico und Ercole.

DER KÜNSTLER UND DIE DATIERUNG

Bleibt noch, die Frage der Beziehung zwischen der Berliner und der New Yorker Zeichnung zu klären. Gemäß der auch heute noch gültigen These von Huelsen und Egger ist das „Mantuaner Skizzenbuch“ dem „Anonimo mantovano A“ zuzuschreiben, einem Künstler flämischer Abstammung, wie sich aus einigen Randnotizen auf den Blättern schlussfolgern lässt (Huelsen/Egger

1913–16). Das Adjektiv „mantuanisch“, das manchmal in Verbindung mit dem namentlich nicht bekannten Künstler hinzugefügt wird, ist folglich nicht auf seine Herkunft zu beziehen, sondern auf die Maßeinheit, die auf den ihm zugeschriebenen Blättern angegeben ist – den *braccio mantovano*. Einige Forscher haben den anonymen Künstler des „Mantuaner Skizzenbuches“, der sich offenkundig für Mantua und Rom interessierte, mit Hermann Posthumus (1512/14–1588) identifiziert, da für diesen Künstler Aufenthalte in beiden Städten dokumentiert sind (Dacos 1985; Günther 1988). Wenngleich dieser Vorschlag noch in jüngsten Beiträgen diskutiert wurde, ist er von der Forschung aufgrund von Unstimmigkeiten bezüglich der Biographie des Posthumus verworfen worden (Boon 1991; Nesselrath 1992). Aufgrund der Unmöglichkeit, den „Anonimo A“ zu identifizieren, lässt sich auch keine Aussage darüber treffen, wie seine Verbindung zur Stadt der Gonzaga zu charakterisieren ist.



Abb. 3 Wanddekoration im Castello di Marmirolo (?), Mantua, 1530–40. Lavierte Federzeichnung, 139 x 188 mm. Heemskerck Album II, 79D2a, f. 6r (Huelsen/Egger 1913/16)

Viele graphische Darstellungen, die sich in der Berliner Sammlung befinden, verweisen indes auf den Mantuaner Kontext, so dass man sie als eine Art Anthologie der Werke Giulio Romanos begreifen kann: Zeichnungen von Kaminen und malerischen Dekorationen für den Palazzo Te (Blätter 5r, 5v, 18v, 23v, 25r, 25v, 27v, 30v, 33r, 33v), Skizzen der Galleria della Mostra im Palazzo Ducale (ff. 23r, 29r, 29v), Entwürfe für Villen und Silberschmiedearbeiten, die aus dem Codex Chlumczanski sowie dem Codex Strahov stammen (Blätter 13r, 13v, 25r, 25v, 27r, 29v, 30v, 31r, 35v, 58r, 58v, 72v, 81r, 86r, 87r–89r, 90v). Das „Mantuaner Skizzenbuch“ weist in mehrfacher Hinsicht eine Verbindung zu den Zeichnungen aus dem Umkreis von Giulio Romano auf und stellt ein gutes Beispiel für das eingangs diskutierte Phänomen der transformierenden Rezeption dar. Die Unter-

suchung des Blattes 18r bietet lediglich ein relatives Indiz. Sein Wasserzeichen (Bricquet Nr. 99) verweist auf eine Sorte Papier, welche in Norditalien verbreitet war und kurz nach 1526 erstmals dokumentiert ist (Huelsen/Egger 1913–16, Bd. 1, VIII). Das genannte Fragment der Inschrift, die Ercole Gonzaga gewidmet war (Blatt 6r), stellt einen Terminus *post quem* dar: Sie bezieht sich auf einen Zeitpunkt nach dem Tod von Federico II Gonzaga, der 1540 starb, als Ercole ge-

meinsam mit seiner Schwägerin Margherita Paleologa die Regentschaft im Herzogtum übernahm. Damals begann der Kardinal seine Karriere als Auftraggeber von Giulio Romano. Dieselbe Datierung gilt auch für andere Darstellungen des „Mantuaner Skizzenbuches“ wie etwa für das Projekt eines ephemeren Apparates zu Ehren des Einzugs Karls V. in Mailand (1541; Blatt 13v) oder die Zeichnung in der Galleria dei Marmi (1536–39; Blatt 23r). Das Blatt aus New York, für welches das Cooper Hewitt Museum das Jahr 1640 als Datierung vorschlägt, enthält keine expliziten Hinweise in Bezug auf den Zeitpunkt seiner Entstehung. Aufgrund der Abwesenheit jeglicher Inschriften lässt sich kein relativer Terminus *post quem* festlegen. Auch die Rekonstruktion der Provenienzzgeschichte hat bis heute keinerlei Informationen zur Datierung erbracht.

Abb. 4 Wandinschrift in der bischöflichen Villa in Quingentole (Foto: Francesca Mattei)



Indes lohnt die Herkunft des Künstlers eine nähere Betrachtung. Die bislang bekannten Fakten legen eine italienische Herkunft nahe. Diese Hypothese speist sich aus der Beschriftung auf der Rückseite der Zeichnung, deren Bedeutung allerdings noch im Dunkeln liegt: „al amalo miser. padre io u“. Die Analyse der Handschrift lässt keine Rückschlüsse auf die Identifizierung des Autors der Zeichnung zu, die außerdem zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden sein kann. Stattdessen lässt sich die Schrift auf der New Yorker Zeichnung mit jener des „Anonimo A“ vergleichen. Das Berliner Blatt (18r) ist nicht bezeichnet, es finden sich jedoch auf anderen Zeichnungen des „Mantuaner Skizzenbuches“ handschriftliche Proben (Nesselrath 1984). Aufgrund der unterschiedlichen paläographischen Charakteristika der auf den 37 Blättern vorhandenen Beischriften lassen sich mindestens zwei Hände unterscheiden (so zum Beispiel bei den Blättern 13r und 24r). Die Idee eines Corpus, das sich aus Werken unterschiedlicher Künstler zusammensetzt, wird auch durch das Vorhandensein von unterschiedlichen Tinten bestätigt. Darüber hinaus ist es möglich, eine vorherrschende Handschrift zu identifizieren, die vermutlich vom „Anonimo mantovano A“ stammt und verantwortlich für die in italienischer und flämischer Sprache verfassten Beschriftungen ist. Diese Handschrift weist spezifische Charakteristika auf (wie beispielsweise ein dickbäuchiges „h“, ein hakenförmiges „v“ oder ein langgezogenes „z“), die es erlauben, sie mit der Handschrift zu vergleichen, die sich auf der Rückseite des New Yorker Blattes befindet. Da sich keinerlei Übereinstimmungen erkennen lassen, kann gefolgert

werden, dass die Inschriften von zwei verschiedenen Künstlern stammen. Abschließend sei noch ein Blick auf die Größe der beiden Blätter geworfen, die ebenfalls gegen einen Zusammenhang zwischen ihnen spricht: Das New Yorker Blatt misst 108 x 209 mm, das Berliner hingegen 139 x 188 mm, und weist damit also das Format auf, das *grosso modo* alle Zeichnungen des „Mantuaner Skizzenbuches“ haben.

DIE SAMMLUNGSGESCHICHTE DER BEIDEN BLÄTTER

Das Heemskerck Album II (79 D 2a), das auch das „Mantuaner Skizzenbuch“ enthält, befand sich zunächst im Besitz der Künstlerin Anne Seymour Damer, gelangte dann auf den englischen Kunstmarkt und fand schließlich 1890 Eingang in das Berliner Kupferstichkabinett. Zuvor muss sich das Album in Frankreich befunden haben, wie sich aus der charakteristischen Bindung der Blätter schlussfolgern lässt, die ins 18. oder 19. Jahrhundert zu datieren ist (Huelsen/Egger 1913–16, Bd. 2, III). Laut Katalogeintrag war das New Yorker Blatt Teil der Zeichnungssammlung von Giovanni Piancastelli (1845–1926), Direktor der Galleria Borghese in Rom. Dieser hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts damit begonnen, seine Privatsammlung aufzulösen. Aus einem Brief von Piancastelli an die Schwestern Sarah und Eleonor Hewitt, verfasst am 18. Januar 1901 während der ersten Verhandlungen zum Verkauf einiger Zeichnungen, lässt sich entnehmen, dass die Sammlung von Piancastelli in sechs thematische Gruppen unterteilt war: Die erste Gruppe setzte sich aus 1000 „Disegni antichi“ zusammen, die unterschiedli-



Abb. 5 Wanddekoration an der Gartenmauer des Palazzo Te in Mantua (Foto: Francesca Mattei)

chen Themen gewidmet waren; die zweite bestand aus 200 „Disegni antichi scelti“ von großem Wert, wie in einem beigegeführten Brief vermerkt ist; die dritte umfasste 28 „Bozzetti di opere“ und weitere 100 Blätter, die Bernini oder Künstlern seines Umkreises zugeschrieben wurden; die vierte bestand aus 1000 Zeichnungen von Felice Giani, die fünfte aus 1800 „Disegni di arti decorative e industriali“, die sechste schließlich aus 40 „Disegni napoleonici“ für Bühnenbildentwürfe. 1901 erhielten die Schwestern Sarah und Eleonor Hewitt den Zuschlag für die vierte und fünfte Gruppe; 1904 (oder 1905, je nach Quelle) erwarb das Ehepaar Mary und Edward Brandgee die zweite und dritte Gruppe. Letztere wurden 1938 mit dem Fondo Hewitt vereint. Dieser Bestand befindet sich heute im gleichnamigen Museum in New York und umfasst mehr als 12.000 Objekte (De Santi/Donati 2001, 95f.; Donati 2015).

Auf Grundlage der Charakteristiken des Blattes im Cooper Hewitt Museum lässt sich folgern, dass es einst zur Gruppe der „Disegni antichi scelti“ gehört haben muss beziehungsweise zu jener Gruppe, die nach verschiedenen Stationen 1930 in die Sammlung des Museums eingegliedert wurde, also zu dem Zeitpunkt, als die Sammlung von Mary Bryant Brandegee angekauft wurde (De Santi/Donati 2001, 100–102). Bedauerlicherweise liegt weder ein Gesamtverzeichnis des Fondo Piancastelli vor noch Informationen, die es gestatten würden, die Geschichte des Blattes vor seiner Eingliederung in die Kollektion des italienischen Sammlers zu rekonstruieren. Allerdings lassen sich nach der Sichtung des Museumskatalogs keine weiteren Blätter in der New Yorker Sammlung

identifizieren, die mit dem „Mantuaner Skizzenbuch“ in Verbindung gebracht werden könnten.

Auf der Grundlage des derzeitigen Forschungsstands kann folglich ein direkter Zusammenhang zwischen der Zeichnung in New York und jener in Berlin ausgeschlossen werden. Dennoch sind einige Korrekturen möglich: Die aktuelle Datierung des New Yorker Blattes würde bedeuten, dass dieses rund ein Jahrhundert nach dem Blatt in Berlin ausgeführt worden wäre. Im Hinblick auf ihre große Ähnlichkeit liegt jedoch eine frühere Datierung nahe, das heißt, zwischen beiden Blättern liegt ein geringerer zeitlicher Abstand als bislang angenommen. Ferner erscheint es als sicher, dass die beiden Zeichnungen nicht von ein und derselben Hand stammen. Unter den verschiedenen hier diskutierten Argumenten muss insbesondere die angenommene Herkunft des Künstlers berücksichtigt werden – bei der Zeichnung in New York vermutlich italienisch, in Bezug auf die Zeichnung in Berlin wahrscheinlich flämisch. Es kann jedoch ausgeschlossen werden, dass es sich bei den beiden Zeichnungen um eine ‚Urfassung‘ und deren Kopie handelt: Aufgrund der Unterschiede in der Darstellung des Hintergrundes ist die Existenz einer gemeinsamen Quelle – vielleicht sogar eines Originals von Giulio Romano oder einer beziehungsweise mehrerer Zeichnungen, die von diesem abhängen, – in Erwägung zu ziehen. Abschließend kann festgehalten werden, dass das im Cooper Hewitt Museum aufbewahrte Blatt eine neue Spur hinsichtlich des Erbes von Giulio Romano darstellt, hervorgegangen aus dem unermüdlichen Prozess des Kopierens seiner Zeichnungen.

ERWÄHNTE LITERATUR

Belluzzi 1989: A. Belluzzi, Architetture dipinte nella villa Vescovile di Quingentole, in: E. Gombrich u. a., *Giulio Romano*. Ausst.kat., Mailand 1989, 524–525.

Belluzzi/Capezzali 1976: A. Belluzzi/W. Capezzali, *Il palazzo dei lucidi inganni: palazzo Te a Mantova*, Florenz 1976.

Belluzzi/Forster 1989: A. Belluzzi/K. Forster, Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga, in: E. Gombrich u. a., *Giulio Romano*. Ausst.kat., Mailand 1989, 177–225.

Berselli/Borghi 1996: A. Berselli/G. Borghi, Per una ricostruzione della villa vescovile di Quingentole, in: *Civiltà mantovana* 3 s., 30, 1996, 57–79.

Boon 1991: K. Boon, Two drawings by Herman Postma from his Roman period, in: *Master drawings* 29/2, 1991, 173–180.

Brown 1991: C. M. Brown, Paintings in the collection of Cardinal Ercole Gonzaga: After Michelangelo's Vittoria Colonna drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto, in: *Giulio Romano. Atti del Convegno internazionale di studi „Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento“*, Mantua 1991, 203–226.

Bukovinska/Fučikova/Konečný 1984: B. Bukovinska/E. Fučíková/L. Konečný, Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LXXX, 1984, 61–90.

Dacos 1985: N. Dacos, Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: *The Burlington Magazine* CXXVII, 1985, 433–438.

De Santi/Donati 2001: S. De Santi/V. Donati, *Giovanni Piancastelli artista e collezionista, 1845–1926*, Faenza 2001.

Dolza 2002: L. Dolza (Hg.), *L'album fiorentino dei disegni artificiali raccolti da Jacopo e Ottavio Strada*, Florenz 2002.

Donati 2015: V. Donati, Piancastelli, Giovanni, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 83, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_(Dizionario-Biografico)/)

Ferrari 1992: D. Ferrari (Hg.), *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, 2 Bde., Rom 1992.

Günther 1988: H. Günther, Herman Postma und die Antike, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 4, 1988, 7–17.

Hayward 1970: J. Hayward, Ottavio Strada and the Goldsmiths' Designs of Giulio Romano, in: *The Burlington Magazine* 112, 1970, 10–14.

Huelsen/Egger 1913–16: C. Huelsen/H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–16.

Jansen 2015: D. J. Jansen, *Urbanissime Strada: Jacopo Strada and cultural patronage at the imperial court*, Maasricht 2015.

Juřen 1986: V. Juřen, Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVI^e siècle, in: *Monuments et Mémoires. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* LXVIII, 1986, 105–205.

Juřen 2013: V. Juřen, Le Codex Chlumczansky. Addenda et corrigenda, in: *Pegasus* 15, 2013, 53–90.

Lauterbach/Endemann/Frommel 1998: I. Lauterbach/K. Endemann/Ch. L. Frommel (Hg.), *Die Landshuter Stadtresidenz: Architektur und Ausstattung*, München 1998.

Nesselrath 1984: A. Nesselrath, Anonimo Mantovano A, in: C. L. Frommel/S. Ray/M. Tafuri (Hg.), *Raffaello architetto*, Rom 1984, 441–442.

Nesselrath 1992: A. Nesselrath, Codex Coner – 85 Years on, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum* 3, 1992, 145–168.

Piva 1985: P. Piva, Un intervento inedito dell'équipe giuliesca: le stanze di Ercole Gonzaga in vescovato, in: *Te* 1/2, 1985, 9–17.

Rosenthal 1985: E. E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985.

Springer 1891: J. Springer, Ein zweites Skizzenbuch von Marten van Heemskerck, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 12/3, 1891, 117–124.

Stiglmayr 2000: C. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt a. M. 2000.

Taylor 2014: V. Taylor, From Sketchbook to Princely Table: Giulio Romano's Silverware Designs, in: U. Bazzotti (Hg.), *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, Modena 2014, 137–154.

Togliani 2016: C. Togliani, Giulio Romano, la Rustica e le camere di Federico „in castello“: appunti di cantiere, in: F. Mattei (Hg.), *Federico II Gonzaga e le arti*, Rom 2016, 109–141.

DR. FRANCESCA MATTEI
 Alexander von Humboldt Stipendiatin,
 Institut für Kunst- und Bildgeschichte der
 Humboldt-Universität zu Berlin,
francesca.mattei@hu-berlin.de
 ÜBERSETZUNG: Christine Follmann