

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

44. Jahrgang

Februar 1991

Heft 2

Vorbemerkung der Redaktion

Seit längerem war für die Februarnummer eine an das Raffael-Sonderheft von 1988 anknüpfende ausführliche Berichterstattung über die Giulio-Romano-Ausstellungen von 1989/90 geplant. Kurz vor der Drucklegung erreichten uns zwei Aufsätze von Hartmut Dorgerloh und Hellmut Lorenz zu Bauten auf der Berliner Museumsinsel, deren Aktualität ihre sofortige Veröffentlichung erfordert: Etwa gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Heftes, am 4. Februar 1991, fällt eine für die Zukunft der Museumsinsel schicksalschwere Entscheidung (vgl. S. 1–6 im Januarheft dieses Jahrgangs).

Deshalb hat die Redaktion sich entschlossen, das Februarheft in außergewöhnlich erweitertem Umfang herauszubringen. Der Mehrumfang soll in den späteren Heften wieder eingespart werden. Auch die Auslieferung der späteren Hefte erfolgt wieder in der zweiten Monatshälfte.

Forschungsberichte

ANNO GIULIO

AUSSTELLUNGEN, TAGUNGEN, FORSCHUNGEN, RESTAURIERUNGEN:
DIE MANTUANER AUSSTELLUNG „GIULIO ROMANO“ UND IHR UMFELD

(mit sieben Abbildungen und einer Figur)

Ausstellung Giulio Romano. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1.9.—12.11.1989. Katalog: Giulio Romano. Saggi di Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Christoph L. Frommel, Konrad Oberhuber, Amedeo Belluzzi, Kurt W. Forster, Howard Burns. Mailand, Electa 1989. Buchausgabe (mit „Cronologia Giuliesca“ u. Register) ebd. 1989.

In der schon zehn Menschenkörper breiten, immer länger werdenden Schlange stehend, hörte ich hinter mir die müde Frage: „Chi è questo Giulio Romano?“ Schnell kam, wie geübt, die Antwort: „Sarà un allievo di Giotto,“ woraufhin es immer wieder

durch die Reihen ging: „allievo di Giotto“, „allievo di Giotto“ ... In einem Land, wo Vasaris „l'O di Giotto“ jedermann bekannt ist und die Kunst und Kunstgeschichte bis ins tägliche Leben hineinreichen, konnte das kollektive Gedächtnis wohl mangelhaft sein, sich aber nicht völlig verirren. Giulio war nun wohl Schüler von jemandem, und mit jener Antwort griff meine Mitbesucherin das älteste Strukturmuster der Kunstgeschichtsschreibung auf, die Kette von Meister- und Schülerverhältnissen. „Allievo di Raffaello“ lautete entsprechend der Ansatzpunkt für die Ausstellungsverantwortlichen und zahlreiche Katalogbeiträge. Giulio nannte sogar seinen einzigen Sohn Raffaello; ein Raffaello allerdings, der die Zeichnungen seines verstorbenen Vaters nicht zu schätzen wußte und sie bald ins Ausland verkaufte. So bestimmend für Giulio sein Meister war, am interessantesten zeigte er sich in Mantua dann, wenn er von Raffael abweichen und eigene ausgeprägte Züge entfalten konnte. Dennoch war das belauschte „allievo di Giotto“ nicht so weit abwegig.

Wirkt gegenwärtig die Heimat Vergils und der Gonzaga ins Abseits der italienischen Provinz versunken und mit öffentlichen Verkehrsmitteln nur mühsam erreichbar (die Stadt selbst verbirgt sich häufig hinter dichtem Nebel), so war das während der gut 70 Tage der Ausstellung ganz anders: Mantua sah sich von einer Menschenlawine aus ganz Italien und aus aller Welt überströmt. Bei der Eröffnung wagten die Veranstalter kaum mit 100.000 Besuchern zu rechnen; als die Pforten schlossen, blickten sie stolz auf „250.000 biglietti venduti“ zurück. Mehr als 2 Milliarden Lire (Ende 1990 ca. DM 2.650.000) flossen in die Kasse des „Comitato promotore“. Die am häufigsten zu hörende Erklärung für den Publikumserfolg, das eifrige Tamtam der Öffentlichkeitsarbeit, überzeugt nicht gänzlich. Unter den Gründen darf das noch immer breite, interessierte, z.T. recht gebildete Kunstpublikum Italiens nicht unterschätzt werden. Bei den langen Wartezeiten vor den Zeichnungen bekam man zwangsweise manchen Publikumskommentar mit, erläuternde Stimmen, die je nach Erfahrung gelegentlich, z.B. bei den „disegni per argenterie“, die Analysen des Katalogs übertrafen.

Selbst wenn die Region Lombardei der Ausstellung durch kräftige Zuschüsse unter den Arm griff, war es die Kommune Mantua, Giulio Romanos zweite Heimat, die zielstrebig über Jahre hindurch auf eine solche Ausstellung mit breit angelegten begleitenden Aktivitäten hingewirkt hatte. Beim Rundgespräch am Ende der Ausstellung hob Manfredo Tafuri, der Präsident des „Comitato scientifico“, hervor, daß schon die bloße Möglichkeit, eine derart vielseitige Forschungsausstellung zu verwirklichen, ein Verdienst der „corraggiosa amministrazione locale“ sei.

Im Sinne der Veranstalter sollte das Unternehmen weit über eine bloße Ausstellung hinausgehen. Der Bürgermeister Vladimiro Bertazzoni schrieb von einem „evento di straordinaria relevanza culturale che va sicuramente oltre il puro momento espositivo“. Tatsächlich wurde im Rahmen der jahrelangen Vorbereitungen auch das Erfassen, Dokumentieren, Erforschen und Bewahren von Giulios Werken ernsthaft betrieben, mit stolzem Zugewinn an neuen Einsichten. Mantua 1989 scheint mir ein Glanzbeispiel jenes schon öfters in Italien erprobten Zusammenspiels von Ausstellungen und Forschung (ricerca, restauro/recupero, mostra, catalogo, convegno) zu sein, einer zeitlich befristeten vielseitigen Anstrengung, die sich in Mantua durch ein ungewöhnlich hohes Maß an wissenschaftlicher Seriosität und Konsequenz sowie durch Arbeitsgespräche innerhalb

der Equipe auszeichnete. Nicht zuletzt hat auch ein glückliches Bündnis von Politik, Wirtschaft und Wissenschaft zu dem Erfolg geführt. Rein gattungsmäßig stellte das Unternehmen kein Novum dar, es entstand im Zusammenwirken von Politikern und Funktionären der regionalen, provinziellen und kommunalen Ebenen, Kultur- und Fremdenverkehrsorganisationen und Soprintendenze, begleitet von Sponsoren und Förderern, erarbeitet von einem Team von Kunsthistorikern mit einem wissenschaftlichen Komitee als Spitze, dessen Mitglieder hauptsächlich von der Architekturgeschichte herkommen: Hier hat sich ein Schwerpunkt gebildet, der als Gegengewicht zur Giulio-Forschung vergangener Jahre nicht unwillkommen ist.

Täusche ich mich nicht, so ist der eigentliche Impuls der Giulio-Aktion in Mantua selbst entsprungen. Dort hatte der erstaunliche Erfolg der *Mantegna*-Ausstellung von 1961 den Wunsch nach einer Wiederholung genährt. Schon um die Mitte der 70er Jahre begann man sich auf Giulio zu konzentrieren, etwa mit den ihm gewidmeten Studien der Accademia Polironiana 1975, mit der fortschreitenden Restaurierung und Restrukturierung des Palazzo Te und der begleitenden Diskussion über seine künftige Nutzung, ferner mit dem Buch von Amedeo Belluzzi und Walter Capezali über den Palast. Damals wurde auch schon der Wunsch nach einem Zentrum für Studien über Giulio und seine Zeit laut, doch erst 1982 ermöglichte eine Vereinbarung zwischen der Gemeinde Mantua und dem Palladio-Zentrum (CISA) in Vicenza jenes „Seminario internazionale“ (Studienkurs: *Giulio Romano architetto e la sua influenza*, Vicenza und Mantua, 25.8.—2.9.1982), das zum Schlüsselereignis für die Ausstellung wurde: Etwa die Hälfte der 23 späteren Katalogautoren nahm als Dozenten oder „iscritti“ teil. 1984 erschien eine neue Zeitschrift *Quaderni del Palazzo Te* im Zeichen der Hoffnung auf ein Forschungszentrum „Giulio Romano e il manierismo“. Die Vorbereitungen zur römischen Ausstellung *Raffaello architetto* von 1984 endlich lenkten die Aufmerksamkeit der beteiligten Architekturforscher auch auf Raffaels begabtesten Schüler und ermutigten sie durch die Erfahrung erfolgreicher Zusammenarbeit zu einer ähnlichen Unternehmung in Mantua.

1986 waren die Vorbereitungen für die *Giulio*-Ausstellung in vollem Gang, sie umfaßten am Ende außer der physischen und technischen Untersuchung von Bauwerken und Malereien Giulios auch deren graphische und plastische Erfassung, Rekonstruktionsversuche und Quellenforschungen, ganz im Sinne einer systematischen Erforschung des gesamten Œuvres. Die Gelegenheit, den umfangreichen Restaurierungsarbeiten besonders im Palazzo Te zu folgen, hat die Forschung bereichert und auch manchmal neu bestimmt. Ausgrabungsergebnisse an Bauwerken Giulios bereichern den Katalog (z.B. Palazzo di Marmirolo, Pescherie), und bei der Diskussion während der Ausstellung kam der Vorschlag, bestimmte baugeschichtliche Hypothesen durch weitere Untersuchungen im Fundamentbereich zu prüfen.

Die Ergebnisse der neuen graphischen Architekturaufnahmen sind im Katalog gut berücksichtigt, wenn auch nicht immer groß genug abgebildet, um ihren vollen Nutzen zu bringen. Unter ihnen sind die systematischen (manuell, nicht photogrammetrisch erstellten) Aufnahmen der Mantuaner Hauptwerke Giulios besonders wichtig. Auf Anregung Tafuris hin hat die Stadt damit ein von Tancredi Carunchi geleitetes Architektenteam beauftragt; sie sind in *Domus* Nr. 710, Nov.1989, in angemessenem Maßstab abgebildet.

Andere Vermessungen oder Aufnahmen gelten der Porta Dogana und dem Palazzo Ducale sowie Bauten in Rom, Grazie, Modena u.a. (Sgrilli, Kraus). Dieses wichtige Material verdient eine adäquatere Publikation. Zusammen mit den zahlreichen für die Ausstellung geschaffenen Fotos von Malereien und Bildwerken in Mantua und Rom (Sgrilli, Malter, Biggi) und den übrigen hierzu gesammelten Fotos (z.B. von sämtlichen Zeichnungen) bildet es den Grundstock eines möglichen Bildarchivs (Cordibella) für Giulio-Studien.

Zur Bilddokumentation gehören auch zahlreiche im Katalog abgebildete graphische Rekonstruktionen von Bauten und Bauvorhaben Giulios in Rom und Mantua. In der Schau imponierte besonders das über zwei Quadratmeter große, von G. Sgrilli und G. Dewez entworfene Holzmodell des Palazzo Te (Kat. S. 334). Die Abformung des Portals des Palazzo Stati Maccarani (Rom, Piazza S. Eustachio, H. 750 cm, B. 550 cm) brachte schön und eindrucksvoll wie kein anderes Exponat Giulios Architektur direkt in die Ausstellung hinein. Im Katalog ohne Artikel und kaum erwähnt, auch in Wien ausgestellt, wird dieses wichtige Zustandsdokument hoffentlich der Forschung erhalten bleiben.

Den Clou in Sachen „ricerca plastica“ bildete die von Architekturstudenten der Harvard University Graduate School of Design unter der Leitung von Howard Burns inszenierte originalgroße „Wiederherstellung“ der nie vollendeten Rustikafassade von Giulios römischem Wohnhaus (*Abb. 1*). Die im Garten des Palazzo Te aufgebaute Struktur aus travertinfarben bemaltem Styropor basierte auf Nachzeichnungen des Cinquecento. Sie bildete keineswegs bloß eine auf dem neuen grünen Rasen abgestellte Filmkulisse oder einen bloßen Übungsgegenstand für angehende Architekten, sondern überzeugte auch in Größe und dreidimensionaler Plastizität — ein neugewonnener, wenn auch etwas ephemerer Bau nach Entwurf von Giulio.

Um die dokumentarischen Kenntnisse zu Giulio und seinem Werk zu verbessern, hat das Ausstellungskomitee (wieder kam die Anregung höchstwahrscheinlich von Tafuri) eine neuerliche Durchforschung der Mantuaner Archive unter Leitung von Daniela Ferrari und A. Belluzzi veranlaßt. Das Ergebnis: Schon vor Ausstellungsbeginn waren etwa 1200 Urkunden aus Mantua und anderen Städten erfaßt, darunter viele bisher unbekannt, andere bisher nur teilweise und häufig fehlerhaft transkribiert: eine wesentliche Grundlage der Katalogbearbeitung und eine der wichtigsten Errungenschaften der Ausstellung. Die Fahnen zu ihrer zweibändigen Veröffentlichung liegen seit über einem Jahr vor, doch ist die Finanzierung noch offen.

Auch wenn inzwischen die Berücksichtigung späterer Bildquellen in der Baugeschichte fast eine Selbstverständlichkeit ist, erwies sich doch die Ikonographie der Bauten Giulios bis in die Ausstellung hinein als beeindruckend dicht. Unter dem reichen Bild- und Planmaterial stachen die Zeichnungen des erst 1986 bekanntgewordenen Codex Chlumczansky aus Prag und die Zeichnungen Ippolito Andreasis aus Düsseldorf hervor, die die Mantuaner Bauten bis in die Einzelheiten hinein dokumentieren.

Die Exponate waren zwischen Palazzo Te und Palazzo Ducale in zwei große Ausstellungsgebiete aufgeteilt. Im Palazzo Te sollte die Besichtigung der neu restaurierten Räume der eigentlichen Ausstellung in der ehemaligen Orangerie („Fruttiera“, jetzt für Ausstellungszwecke hergerichtet) vorausgehen. Hier wie auch im Palazzo Ducale waren

die Ausstellung und ihr Gehäuse eine Einheit. Die eindrucksvolle „neue Sichtbarkeit“ der Malereien und Stuckarbeiten Giulios in den Innenräumen wurde teils den Reinigungen und Ausbesserungen der Restauratoren verdankt, zusätzlich vertrieben starke Lampen jede Spur von Dämmerlicht, und die Säle des Landhauses „al Te“ strahlten wie selten zuvor; ich erinnere mich nur an eine Gelegenheit vor zehn Jahren, als im späten Winter tagelang die Sonne auf das verschneite Mantua schien.

In der Te-Ausstellung befanden sich außer Gemälden Giulios (nicht alle Zuschreibungen überzeugten ganz) Zeichnungen, Briefe, Bücher, Karten und Baumodelle. In der langgestreckten Fruttiera mit ihrer offenen Balkendecke (Abb.: *Domus* Nr.710, Nov. 1989, S.86) wirkte der bewußt unauffällige Stil der Ausstellungsarchitektur vielleicht etwas zu brutal-rudimentär, um Giulio, dem Virtuosen des Rustikalen, gerecht zu werden. Durch eine Klima-Box konnte man das Reiseverbot für Tafelbilder umgehen: Interessanter waren aber die vielen, ungewöhnlich gut beleuchteten Zeichnungen. Im Verzicht auf ein umfangreiches Kapitel über die Druckgraphik nach Giulios Entwürfen jedoch lag der einzige Fehler von größerer Bedeutung in der Mantuaner Planung; seinetwegen wurde die Möglichkeit verpaßt, in einer einzigen Ausstellung Giulios Kunst umfassend vorzustellen. Nur selten hat Giulio seine Gemälde eigenhändig ausgeführt (die neuesten Restaurierungsarbeiten haben aber mehr von seinem Anteil an den Fresken herausgeholt); zur Annäherung an seine Ideen ist daher die Druckgraphik nach seinen Zeichnungen fast so wichtig wie die Malerei, in einigen Fällen sogar wichtiger als die entsprechenden Gemälde. Hier spürte man vielleicht die Probleme eines Übergewichts der Bauforschung bei der Planung.

Der zweite Teil der Ausstellung zeigte in Giulios Appartamento di Troia und den angrenzenden Räumen des Palazzo Ducale große Wandteppiche nach Kartons des Meisters, eine Auswahl von Bildern seiner Schüler und Nachfolger aus Mantua und Umgebung sowie Bildwerke, hauptsächlich Antiken, aus den Gonzaga-Sammlungen. Teile des Katalogkapitels „Mantova e l'antico“ (bes. Signorini, S.307—311) hatten mit dem Giulio-Thema so gut wie nichts zu tun, und eine plausible Begründung für die Ausleihe der Bronzebüste des Lodovico II Gonzaga aus Berlin ist mir entgangen; selbst der Vater von Giulios großem Auftraggeber Federico Gonzaga hatte seinen Großvater Lodovico II († 1478) höchstens noch als Vierjähriger erlebt. Mit einem guten Dutzend Arrazzi ließ die Ausstellung durch gewebte Blow-ups die überfüllten Teppichentwürfe Giulios gut studieren. Durch Vergleiche zwischen Entwurf und Ausführung bot der Abschnitt „La scuola di Giulio, opere e artisti“ einleuchtende Beispiele der Umsetzung von Giulios Zeichenstil in Bilder sehr unterschiedlicher Erscheinung. Obwohl ein Bild wie Fermo Ghisonis „Thronende Madonna mit Heiligen“ (Mantua, Diözesanmuseum, Kat. S.447f.) in Zusammenhang mit Giulio zunächst fremd wirkt, hat Ghisoni doch eine Zeichnung von Giulio weitgehend treu ausgeführt. Mit einem „Hl. Sebastian“ (ebd., Kat. S.452f.) stellt sich Benedetto Pagni überraschend zerebral vor; unten links pinselt er für sich, auf einem geometrischen Übungsobjekt, seine Signatur als Architekt. Als Architekt sonst unbekannt, hat Pagni sein Wohnhaus auf der Piazza Grande in Pescia, offenbar in Anlehnung an Giulio, bemalt; außen an der Fassade „vari guerrieri giganteschi vestiti alla Greca“ und innen über einem Kamin „a fresco un Vulcano“ (Ansaldi, *Pescia*, 1772 — ein vergessenes Künstlerhaus?).

Mantua, Itinerari giulieschi

In der Stadt: Palazzo Te; Palazzo Ducale; Dom: Inneres und Sakristei, Denkmal für Kardinal Sigismondo Gonzaga; S. Andrea: Monumente für Pietro Strozzi, Familie Cantelmi, Gerolamo Andreasi; Porta Giulia; Beccherie und Pescherie; Porta della Dogana; Casa di Giulio.

In der Provinz Mantua: Grazie bei Curatone: Cappella Castiglioni in S. Maria delle Grazie; Casatico: Corte Castiglioni und Turm; S. Benedetto Po: Kirche und Kloster; Quingentole: Ex-villa vescovile mit „architetture dipinte“.

Als ausstellungsbegleitendes Angebot waren zwei Itinerare vorbereitet, auf denen man die unbeweglichen Werke Giulios in der Stadt und in der Provinz *in situ* mit größerem Nutzen besichtigen konnte. Ein gedrucktes Verzeichnis der „luoghi giulieschi“ gab es nicht, sie waren aber durch fotokopierte Informationsblätter und durch schön beschriftete Anschläge auf der Piazza Sordello bekannt gemacht. An Ort und Stelle entdeckte man in der Regel ausreichende, oft neu geschaffene Beleuchtungsmöglichkeiten, verbesserte Zugangsbedingungen und etwas Didaktik, meist in Form einer Schrifftafel mit geschichtlichen Informationen. In S. Andrea wurden u. a. drei nach Plänen Giulios errichtete Denkmäler hervorgehoben; sie sind auch im Ausstellungskatalog in einem hervorragenden Kapitel („Monumenti“, S. 558–573) behandelt. Giulios wenig beachtete Leistung auf diesem Gebiet wird im erfolgreichen Zusammenwirken von Text und Itinerar erstmals überschaubar gemacht.

In der Geschichte des italienischen Denkmals ist das Grabmal des Pietro Strozzi († 1529) in S. Andrea eine erstaunliche, fast revolutionäre Erscheinung; um so bemerkenswerter ist, daß die alte, jetzt kaum noch zu bezweifelnde Tradition, es sei von Giulio entworfen, erst im Lauf der 80er Jahre wieder an Boden zu gewinnen begann. Seine freie Konzeption fand unter den unkonventionelleren Monumenten der Emilia und Lombardei zahlreiche Nachfolger. So bildet auch das Cantelmi-Monument in S. Andrea (vor 1540), von Belluzzi neu dem Giulio zugeschrieben (Kat. S. 566), eine eklatante Parallele zu einem späten Architekturentwurf von Jacopo Sansovino, dem Monument Da Lezze in der Jesuitenkirche in Venedig. Diese Ähnlichkeit ist Teil eines bisher kaum erforschten Netzes von Zusammenhängen zwischen dem Mantua Giulios und Sansovinos Venedig.

An Hand der Originalzeichnung Giulios zum Monument des Gerolamo Andreasi in S. Andrea (Hamburg, Kunsthalle 2134 B; Kat. S. 564 f., um 1535) erlebt man den starken Qualitätsverlust des Werks bei der Ausführung (bei derartigen plastisch-architektonischen Aufbauten kein atypischer Fall). Die liegend ruhende Figur erinnert, ebenso wie Giulios Entwürfe zu einem Denkmal für Francesco II Gonzaga (Kat. S. 558–560), an die bronzene Liegefigur des Alberto Pio, Herrn von Carpi (unweit von Mantua), im Louvre, die meistens kaum begründet Rosso zugeschrieben wird und von Pios Grabmal stammt, welches um 1535 für die Pariser Franziskanerkirche ausgeführt wurde (*Abb. 4 b*). Hier spiegeln sich eher Giulios Mantuaner Grabmalsentwürfe als Anregungen der Florentiner mediceischen Grabkapelle. Könnte ein Entwurf von Giulio dahinter stecken? Dafür sprechen sowohl die Bekleidung des Verstorbenen (die Rüstung „all'antica“ nach seinem Geschmack, z. B. mit kleinen Gesichtern an unteren Rand des Kürasses) als auch das Muster seines Ruhebetts.

Das vielleicht als letztes ausgeführte Grabmal Giulios, jenes des Lodovico Boccadiferro († 1545) in S. Francesco in Bologna (Kat. S. 572 f.), paßt ebenso wie das mit Karyati-

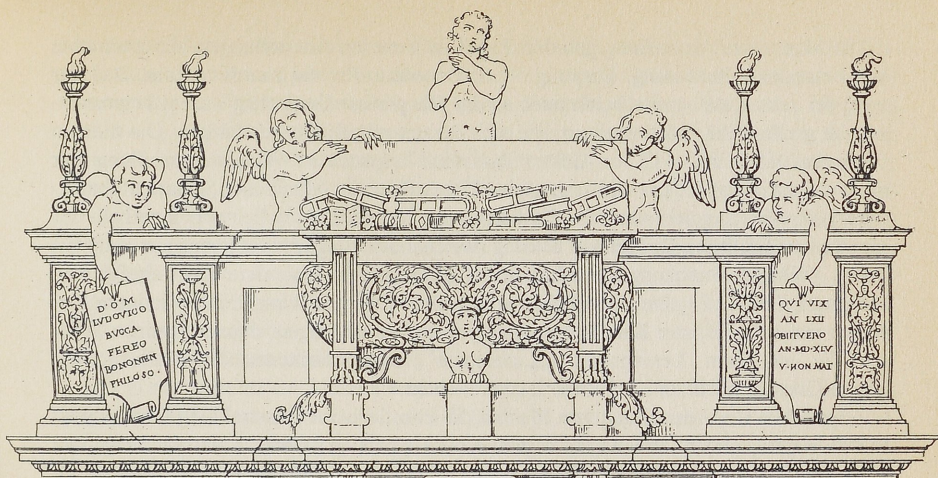


Fig. 1 Das Grabmal des Lodovico Boccadiferro (Ausschnitt). Bologna, S. Francesco (aus: *Eletta dei monumenti*, 1838–44)

den geschmückte Grabmal des Pietro Strozzi zum Themenrepertoire des Künstlers. Dies läßt sich an Hand einer bisher nicht in Betracht gezogenen Lithographie aus dem frühen 19. Jahrhundert feststellen (Fig. 1; aus *Eletta dei monumenti sepolcrali*, 4 Bde., Bologna 1838–44; Text zum Grabmal Boccadiferro von A. Astolfi, I, unpag., S. 135–137). Die Abbildung wird dort so beschrieben: „Due putti collocati nell’attico del monumento reggono le cartelle ...: altri due veggonsi in atto di scuoprire l’urna (...) da cui esce il nudo spirito del personaggio Boccadiferro ivi in umana forma rappresentato, e volto in atto di sospignersi al cielo: colla quale rappresentanza intese forse lo Scultore di alludere alla beata immortalità.“

Durch den Verlust der fragilen Akroteriumsfigur der „Anima beata“ gingen das deiktische Zentrum dieses ungewöhnlich handlungsreichen Denkmals und sein Bezug auf das Weiterleben nach dem Tod verloren. In der Loggia des „giardino segreto“, der Muschelgrotte, im Palazzo Te hat Giulio etwa ab 1531 in elf Gemäldefeldern allegorisch das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tod dargestellt. Im Zentrum des Gewölbes, über dem Leichnam eines alten Mannes, wird seine Seele in Gestalt eines nackten Jünglings von Engeln in den Himmel geleitet (dazu eigenhändige Zeichnung in der Albertina, Kat. S. 363). In der „Poetik“ Giulios findet sich also derselbe Gedanken wie am Grabmal Boccadiferro (s. ferner *Ill. Bartsch* 33 [16/2], S. 160 f., 312).

Ausstellungen: Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese. S. Benedetto Po, 11. 6.–30. 10. 1989. Katalog hrsg. von Paolo Piva und Egidio Del Canto. Mantua, Casa del Mantegna 1989. — Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. *Veranstaltet vom Kunsthistorischen Museum und der Graphischen Sammlung Albertina.* Wien, Neue Burg, 6. 12. 1989–18. 2. 1990. Katalog: Wien, Kunsthist. Museum 1989.

Die Mantuaner Ausstellung gab den Anlaß zu weiteren Ausstellungen, darunter zwei von besonderer Bedeutung. Diejenige in S. Benedetto Po war ziemlich klein. Daß nur zwei der zehn Katalogmitarbeiter auch an der Hauptausstellung tätig waren, kennzeichnet die große Zahl von Forschern, die sich derzeit mit Giulio beschäftigt. Die hier im folgenden auf S. 83—112 von Günter Passavant besprochene Wiener Ausstellung war die weit gewichtigere, eine Art transalpine Übernahme der Mantuaner Schau mit thematischen Erweiterungen unter dem Gesichtspunkt von Giulios Stellenwert innerhalb der klassischen Tradition. Der schöne Katalog (welcher allerdings die Exponate nur auflistet) bringt wichtige Forschung aus Mantua ins Deutsche, insbesondere die Beiträge von Frommel, Ferino Pagden, Oberhuber und Tafuri. Der mit wissendem, witzigem Geschick gemachte Wiener Katalogumschlag präsentiert als langen, dünnen, grünen Streifen die aus dem Leningrader „Liebespaar“ ausgeschnittenen Blickbahnen; die Electa-Graphiker hätten hier etwas lernen können.

Zeigt schon die Ausstellung von Mantua die künstlerische Ausstrahlung Giulios weit in das Mantuaner Umland, so verfolgt in einem zentralen Wiener Katalogbeitrag (Die klassische Tradition) Wolfgang Prohaska die Wirkung von Giulios Erfindungsreichtum und seiner Auseinandersetzung mit der Antike in einem weiteren Rahmen. Es gelingt ihm, eine Reihe von schönen Verbindungen festzustellen, besonders mit venezianischen Malern, namentlich Tizian, aber auch mit Rubens, der jahrelang in Mantua Giulios Vorbild vor Augen hatte. Bei dem Wiener Bild „Mars und Venus“ (Kat. VI, 6, Tizian und Werkstatt um 1560) läßt sich auch denken, daß der Künstler in Giulios „Modi“ (sie waren mindestens einmal in Venedig gedruckt) Anregung fand, da hier die Handlung und die präzise Geste Giulios zweiter positione (Lawner, S. 67, im Freien, laut Aretino: „Mettimi un dito in cul, caro vecchione...“) sehr ähneln. Bei Rubens' dreieinhalb Meter breitem „Venusfest“ deuten nicht nur das philostratische Puttenspiel und die Vergegenwärtigung der Antike auf Einfluß der Mantuaner Werke Giulios, der Zusammenhang wird durch ein spezifisches Motivzitat weiterhin unterstrichen: Die ältere, etwas dunklere, unartig aus dem Bilde blickende Bacchantin (ganz rechts im Mittelgrund; s. Rubens' Zeichnung Louvre 20250; Rooses 5, 1892, Taf. 398 u. S. 205 f.) wiederholt eine bacchantisch feiernde Negerin aus Giulios Bildteppichentwurf zu einem „Triumph Scipios“ für François I (Liktoren und Musikanten; Hartt Abb. 477). Ferner lassen sich die leicht obszönen Gesten der fingerspielenden Putten in Rubens' „Venusfest“ auf Giulios Beispiel zurückführen.

Tagungen: Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Convegno di Studi*, veranstaltet von der *Accademia Nazionale Virgiliana*. Mantua, Palazzo Ducale und Teatro Bibiena, 1.—5. 10. 1989. — Giulio Romano: Bilancio di una mostra e prospettiva di ricerca. *Seminario di Studio*, veranstaltet vom *Comitato Promotore Mostra Giulio Romano*. Mantua, Palazzo Te, Sala Polivalente, 11. 11. 1989.

Während der Ausstellung fand in Mantua ein internationaler „Convegno di Studi“ unter dem binären Titel *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento* statt. Das Anfangsreferat über „Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte“ hielt Eugenio Battisti. Der nur kurz nach dem Kongreß früh verstorbene Battisti hatte über Jahre keine Anstrengung gescheut, um die Forschung über Giulio und den

Mantuaner Manierismus zu fördern. Die Tage in Mantua zählten zu den letzten öffentlichen Auftritten dieses Gelehrten, der es auf unerklärliche Weise verstand, trotz seiner mannigfaltigen Tätigkeiten, welche die ganze Welt kapillarisch umfaßten, klug und sachkundig an unzähligen Kongressen in Italien teilzunehmen. Die Referate der Tagung verteilten sich auf sechs Sektionen: Die Kultur Mantuas zur Zeit Giulios (Vorsitzender: John Shearman), Das Territorium (André Chastel), Architektur (Frederick Hartt), Malerei (Sylvie Béguin), Nachwirkung (Eugenio Battisti), Restaurierung der Werke Giulios in Mantua und seiner Provinz (Renato Cevese). Unter den Referenten befanden sich weitere Mitglieder der Ausstellungséquipe. Wie versprochen hatten die Veranstalter Repräsentanten der früheren Giulio-Forschung eingeladen und ihnen Gelegenheit geboten, Stellung zu den neuesten Ergebnissen und Interpretationen zu nehmen. Seit kurzem liegen die Kongreßakten in den Fahnen vor.

Das Förderkomitee der Mantuaner Ausstellung lud durch seinen Präsidenten, den Bürgermeister von Mantua (nunmehr „città di Giulio“), zu einem weiteren Treffen am Vorabend des letzten Öffnungstages ein, um eine Bilanz zu ziehen. Der Meinungsaustausch hauptsächlich zwischen Mitgliedern des wissenschaftlichen Komitees, Wissenschaftlern und Restauratoren der Ausstellung behandelte Ausstellungserfahrungen und -ergebnisse sowie Pläne und Zukunftsperspektiven. Der Bürgermeister sprach von Besucherzahlen und wissenschaftlicher Aufmerksamkeit des Fachpublikums, sein Vize zusätzlich von den materiellen Überresten der Vorbereitungsarbeit. Solche Erfolgsstimmung wurde sofort durch einen kritischen Kommentar des Moderators Tafuri relativiert: Ein Publikums-erfolg, ja, ein „grande pubblico“ habe eine schwer zu bewältigende Ausstellung zu schätzen gewußt. Die Kritik dagegen (hier meinte er insbesondere die Fachpresse) sei an der Oberfläche geblieben und habe den Forschungsaufwand, der die Ausstellung ermöglichte, kaum in Betracht gezogen. Am Ende einer als Forschungsprojekt konzipierten Ausstellung sei es Zeit, das nunmehr neu gewonnene Bild von Giulio zu überprüfen und zu vertiefen und seine Werke zu pflegen.

Der Architekt Pio Baldi vom römischen Istituto Centrale per il Restauro, der erst im Frühsommer 1989 auf Initiative des „Comitato scientifico“ in die Restaurierung des Palazzo del Te einbezogen wurde, erläuterte die vielen Widersprüche und unlösbaren Aufgaben einer Restaurierung des mehrfach umgebauten Palastes. Sein Resultat: weniger Ottocento, mehr Giulio (und noch mehr soll unter dem Putz stecken). In der darauffolgenden lebhaften Diskussion betonte Paolo Fiore die nicht nur für den Laien, sondern auch für den Fachmann akute Schwierigkeit, beim heutigen Kenntnisstand ohne die Hilfe einer kleinen Handbibliothek die Anteile der verschiedenen Epochen auseinanderzuhalten.

Auch bei den Malereien des Palastes haben Restauratoren unter Leitung von Giuseppe Basile (ICR, Rom) versucht, zugleich zu konservieren und zu restaurieren, ohne die frühere Restaurierungsgeschichte spurlos zu beseitigen. Kritik an der Modellierung und Farbgebung an der Fassade durch das ICR war fast vorprogrammiert, und die neueste Restaurierung wurde unterschiedlich bewertet, mal als frisch und strahlend, mal als nicht ganz befriedigend, problematisch. Wer den alten, teils zerfallenen, ockergelblichen Palazzo Te lange kannte, verspürte angesichts des erneuerten mit seinen monochromen, teils leicht eierschalen-rosa getönten Fassaden instinktiv Ablehnung. An der

äußeren Erscheinung eines Schlüsseldenkmals der Architekturgeschichte, das in der Postmoderne unter Berufsarchitekten und Studierenden eine neue Wirkungskraft entwickelt, ist eine beträchtliche Änderung geschehen.

Näherhin darf man fragen, was denn dabei entfernt und erneuert wurde und was daraus folgert; die zur Beurteilung unentbehrliche Publikation der Restaurierungsberichte ist versprochen, doch erst teilweise eingelöst. Außer dem Ausstellungskatalog darf eine Auswahl von Beiträgen u. a. mit Abbildungen des Zustands nach der Restaurierung erwähnt werden: *Quaderni di Palazzo Te* Nr. 8, 1988, S. 42–48 (A. Forcellino), S. 49–67 (G. Basile), S. 68–71 (E. Mancinelli, R. Pennino), S. 72–76 (Te Consorzio); *Domus* Nr. 710, Nov. 1989, S. 21–32 (Tafari), S. 70–96 (mehrere Autoren, u. a. T. Carunchio, P. Baldi); auch C. M. Belfanti, C. Tellina Perina, G. Basile: *I giganti di Palazzo Te*, Mantua, Ed. Sintesi 1989 (s. auch P. Carpeggiani, C. Tellini Perina: *Giulio Romano a Mantova*, ebd. 1987, viele Farbabb. kurz vor der Restaurierung).

Länger betrachtet, lassen sich die architektonischen Formen des Palazzo Te wie erneut „scharf gestellt“ lesen, abstrahierender vielleicht, vergleichbar einer Architekturzeichnung, und paradigmatischer, wie in einem Baumodell. Den stärksten unmittelbaren Effekt machte unter den zahlreichen Maßnahmen am Palast die Neuerung, daß sich kurz vor der Öffnung der Ausstellung ein Sponsor fand, der den Fischteich („bacino“) vor der Ostfassade wieder mit Wasser füllen ließ. Bei einer Abendführung durch Palast und Ausstellung nach der „tavola rotonda“ konnte der im Ausstellungsteam mit Giulios römischer Architektur betraute Frommel die Baurestaurierungen am Palazzo Te als „weitgehend erfolgreich“ bezeichnen und sie zu den Errungenschaften der Ausstellung zählen. Mit aufwendiger wissenschaftlicher Vorbereitung und in Beratung mit Architekturhistorikern, so Frommel beim „Summit“ in der „Sala Polivalente“, müßte der Te beispielhaft für die Rettung anderer Baudenkmäler in Italien sein, darunter die Bauwerke von Giulio in S. Benedetto Po und die Mantuaner „casa“ des Künstlers. Im letztgenannten, privat bewohnten Haus waren aus verständlichen praktischen Gründen die erst 1988/89 von der Mantuaner Soprintendenza restaurierten Fresken der „sala“ im Piano nobile unzugänglich. Weil der Zyklus von höchster malerischer Qualität und weitgehend eigenhändig ist (*Abb. 4a*), wartet hier noch eine Bereicherung für die künftige Einschätzung von Giulios Kunst.

Bei der Endrunde stand Burns vor der Aufgabe eines „bilancio storiografico“. Hinsichtlich der Forschungsergebnisse setzte er an die erste Stelle die wesentliche Erweiterung der Kenntnisse über Giulio als Architekt, sodann Giulios „Befreiung“ aus seiner Isolierung in der Po-Ebene (Zusammenhänge mit Michelangelo, Konnex über Raffael hinaus mit Quattrocento-Architektur, höhere Einschätzung seines Einflusses in Norditalien). Seit dem Jahr 1541, als Giulio beim Besuch Vasaris in Mantua unzählige Architekturentwürfe aus einem riesigen Schrank herausholte, hatte sich bis vor kurzem das Corpus seiner Architekturzeichnungen auf eine recht magere Handvoll reduziert. Burns begrüßte den Zuwachs der letzten Zeit; wir haben nicht nur mehr Zeichnungen, sondern sind auch in der Lage, der Reihenfolge der Arbeitsphasen besser zu folgen. In diesem Zusammenhang sind die Zeichnungen im Prager Codex Chlumczansky zu erwähnen, Tafari's Bestimmung von drei Zeichnungen zur „Porta del Te“, die Stockholmer Zeichnung zum Mantuaner Haus Giulios, vor allem aber ein von Frommel in der Biblioteca

Laurenziana entdeckt, im Katalog publizierter Entwurf für die Fassade des Palazzo Adimari. Man darf hoffen, daß auf die Ausstellung hin weitere solche Blätter auftauchen werden.

Um dem in Gang gekommenen wissenschaftlichen Elan dauerhaften Erfolg zu sichern, empfahl — wieder einmal — Burns die Gründung eines permanenten „Centro di studio su Giulio Romano“ in Zusammenhang mit dem Palazzo Te und plädierte für eine Neubelebung der *Quaderni di Palazzo Te* (mit Nr. 8, 1988, hatte der Verlag Panini seine Mitarbeit an der ungewöhnlich schön hergestellten Zeitschrift beendet). Ein Jahr danach ist keine der beiden Hoffnungen konkrete Wirklichkeit geworden, doch beide scheinen ihr ein Stück näher gekommen zu sein. Dank der Unterstützung von Mantuaner Behörden und Geldinstituten und von Olivetti ist neuerdings die Gründung eines „Centro internazionale d'arte e di cultura“ möglich geworden, allerdings mit etwas geänderten Schwerpunkten. Geplant sind die Fortsetzung der *Quaderni* mit dem Verlag Electa sowie Ausstellungen alter und zeitgenössischer Kunst. Weiter ist ein Heft über die Restaurierung der Sala dei Cavalli vorbereitet und soll von Olivetti publiziert werden.

„Chi è Giulio?“ *Erudition und Erotik*

Griff man vor der Ausstellung nach einem Werk über den gesamten Giulio, so bekam man zwangsläufig die zwei Bände von Frederick Hartt in die Hände. Mit dem Mantuaner Ausstellungskatalog ist Hartts Architekturteil überholt. Da die Ausstellung jedoch kein vollständiges Verzeichnis der Zeichnungen und Gemälde bot (und auch nicht hätte bieten können; s. aber das von Ferino Pagden gewissenhaft zusammengestellte Werkverzeichnis für die römische Zeit, S. 95), wird man Hartt weiter brauchen.

Auch nach der Ausstellung bleibt die Frage: „Chi è Giulio Romano?“ Unbekannt sind seine Denkweise und Mentalität, weitgehend verschollen die sozialen und psychologischen Bedingungen, die manche eigentümlichen Züge seiner Kunst erklären könnten. Man weiß die Namen von vielen seiner Bekannten, doch weniger klar ist, ob oder wie sie auf sein Bewußtsein und seine Kunst Einfluß genommen haben. Der Katalog beginnt mit einem kühnen Versuch Tafuris, die Ergebnisse der Ausstellungsvorbereitung im Hinblick auf das künstlerische Wesen Giulios zusammenzufassen. Der Architekturhistoriker stellt das Problem einer einheitlichen Interpretation von Giulios Bildsprache (auch im Zusammenhang mit der Architektur) klarer und konsequenter vor als bisher die meisten Malereiexperten. Er tastet sich durch ein komplexes Gefüge der sozialen, ideologischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge; als Ausgangspunkt wählt er die *Modi*, jene Darstellungsfolge Giulios von Körperpositionen beim Geschlechtsverkehr (eine spezielle Untersuchung der „Modi“ gibt anschließend Bette Talvacchia), und sucht mit ihrer Hilfe tiefer in den „universo figurativo“ Giulios einzudringen und Zusammenhänge mit der „mentalità del suo tempo“ zu finden. Er betrachtet die „Modi“ als Exempel von Giulios Kunst der Gegensätze namentlich zwischen „serietà“ und „gioco“, wobei der Schwerpunkt auf „gravitas“ liegt mit nur leisen Zwischentönen von *facetiae*.

Zugegeben, daß die *Modi*-Darstellungen unter verschiedenen Aspekten uneinheitlich sind, viele zeigen aber ausgesprochen humorvolle Absichten. Die 14. posizione z. B. ist einfach ein Witz (sowie ein visuelles Wortspiel über eine tatsächliche Liebesposition,

die „cariola“ hieß); zwischen Komik und Posse lassen sich auch Nr. 7, 8, 9, 11, 15 sehen; s. Lawner, *Modi*, 1984).

Insgesamt waren die Analysen der „Modi“ zweifach eingeschränkt: Man bediente sich für ihre Rekonstruktion nur eines Teils der vorhandenen Quellen und führte ihre kritisch vergleichende Prüfung nicht weit genug. Giulios Zeichnungen für die „Modi“ sind sämtlich verloren. Von Marcantonio Raimondis Kupferstichen danach ist bloß einer als komplettes Blatt bekannt (prima posizione, 13,9 x 18,6 cm), dazu ein etwa gleich großer Holzschnitt der 11. posizione (in Mantua und Wien dem Kupferstecher Marcantonio selbst zugeschrieben) und neun Ausschnitte aus den Stichen. Reflexe der Serie sind auch, und nicht selten, in Majolika-Darstellungen zu finden. Als ganze ist die Reihe der „Modi“ am besten dokumentiert in einem unvollständig überkommenen Heft mit 14 kleinen Holzschnitten (6,1 x 6,6 cm) nach Marcantonio, früher in der Sammlung Toscanini (Lawner 1984); hier sind die Bilder von obszönen Sonetten Pietro Aretinos begleitet. Eine ähnliche, wenn auch zahlenmäßig erweiterte Reihe von „Modi“ bilden 20 Zeichnungen (mitsamt entsprechenden Lithographien) aus der Mitte des 19. Jahrhunderts von der Hand des in Paris lebenden deutsch-böhmischen Malers Johann Friedrich Maximilian Graf von Waldeck. Wohl sind die Produkte des nicht sonderlich viel Vertrauen weckenden Abenteurers insgesamt problematisch zu beurteilen, sie scheinen aber unabhängig vom Toscanini-Lawner-Heft entstanden zu sein und spiegeln einen großen Teil der ursprünglich 16 „Modi“ Giulios. Eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Quellen gestattet einige Feststellungen.

Die Toscanini-Lawner-Holzschnitte sind gegenüber dem Vorbild Marcantonio auf etwa ein Sechstel verkleinert, auf ihnen sind die Randzonen zugunsten der zentralen Handlung eliminiert, das Liebespaar ist in einigen Fällen ins Freie versetzt und die figürliche Darstellung grob vereinfacht. Im Mantuaner Katalog wird der kopienkritische Wert dieser Holzschnitte etwas hoch eingeschätzt, wogegen er Waldecks Zeichnungen und Aretinos Sonette weitgehend vernachlässigt, obwohl sie für Giulios Vorhaben aufschlußreich sind. Wie es scheint, verfolgte Waldeck mit seiner Wiederholung von Marcantonios Folge der „Modi“ kommerzielle Interessen; so kam es offenbar, daß er versuchte, der irrtümlichen Nachricht Vasaris von 20 Blättern („in venti fogli“) entgegenzukommen, indem er den nach Marcantonio kopierten Blättern andere Darstellungen hinzufügte. Von seinen Zeichnungen kann man infolgedessen acht und vielleicht mehr beiseite lassen (Lawner 1984, Abb. auf S. 119–123, 124(?), 125; S. 110 ist fraglich, 113 ein Irrtum). In den übrigen Fällen scheinen die Zeichnungen Waldecks für die Figuren und ihr Ambiente größtenteils relevant. Selbstverständlich muß man dabei den weichen Zeitstil im Übergang vom Spätrokoko zum Klassizismus in Rechnung stellen. Die Beleuchtung ist häufig willkürlich wiedergegeben, dekorative Muster und Einzelheiten sind hinzugetan. Die Konturen von Handlung und Kulisse jedoch wirken meistens glaubwürdig.

Unter den Requisiten seiner Serie hatte Waldeck manche kaum selbst erfinden können, einige hätte er nicht gänzlich verstehen können. So spricht alles dafür, daß er das große, einem Pferdeschwanz ähnliche Objekt oben links in posizione 7 (*Abb. 2c*; bei Waldeck Nr. 3, auch Lawner 1984, S. 111) richtig als gekämmte Wolle, bzw. „lana pettinata“, häufiger einfach „pettinato“ (Kammzug), verstanden hat. Bei der Herstellung von Garn aus Wolle wurde diese oben verknötet, das Bündel in die Länge gezogen und mit Käm-

men gestrahlt für die Spinnerei (vgl. posizione 14, Waldeck 13, Lawner 1984, S. 118). Auch der Zweck der zwei auffälligen Käämme („pettine“) für das Wollkämmen wird Waldeck nicht entgangen sein. Jedoch ist zweifelhaft, ob ihm die zahlreichen obszönen Anspielungen bekannt waren, die sich mit den Wörtern „pettine“, „pettinare“, „pettinato“ — „pettinate“ (possedute carnalmente), „dare una pettinata“ (montare una femina), „pettinale“, „pettine“ (pube femminile) — verbanden.

Die schön gekämmte Frau („pettinatura“) ist gerade aus ihren Hausschuhen („pianelle“) getreten und steht mit dem linken Fuß auf einem holzbrettartigen Gegenstand. Ihr Partner versucht ebenfalls seinen linken Fuß auf das Brett zu bringen. Dieses bildet das rätselhafteste Element der Handlung. Möglicherweise versteckt sich die Lösung mitten im Alltag der Wollindustrie, die damals, meistens in Heimarbeit, eine Hauptbeschäftigung für Frauen in Latium, (der „*terra classica*“ der Schafzucht) bildete. Ein Metier, das der Volksmund als Fundgrube beliebter, zweideutiger Ausdrücke nutzte. „Menare le calcole“ kommt häufig bei Aretino und anderen Schriftstellern in der Bedeutung „unirsi carnalmente“ vor (z. B. *Sei giornate, Talanta, Cortigiana*). „Menare“ bedeutet hier etwa „energisch in Bewegung setzen“, „vibrieren lassen“. Die „calcole“ (sing. calcola) waren bewegliche Täfelchen einer Webmaschine, auf die die Weber ihre Füße setzten, um sie hin und her zu treiben, also tafel- oder brettartige hölzerne Fußhebel (abgebildet bei Bartsch 31 [15/4], S. 152; *Enciclopedia Italiana* Treccani, *ad vocem* lana und tessitura; *Dizionario* Garzanti, *ad vocem* telaio). Eine solche „calcola“ (Fußbrett) ist es also, die unter den Füßen der Akteure von posizione 7 die Handlung im Wortspiel spiegelt. Wie schon erwähnt, erweist sich posizione 14 (bei Waldeck 13) gänzlich als die Umsetzung eines oder mehrerer Wortspiele (auf dem Gebiet erotischer Stellungen generell keine Ausnahme, getreu nach Ovids Rat: „*Nec taceant mediis improba verba iocis*“; *Ars amatoria* 3, 796).

Diese und andere Motive brauchte Waldeck, um seine „Suite des amours des dieux en 20 pièces“ herzustellen, sich nicht zu erdenken. Die meisten Fragen, welche die „Modi“ von Giulio aufwerfen, bleiben offen. Was für eine Realität stellen sie vor? Sind sie die Projektion von Männerphantasien? Pornographie? Bordellszenen? Mythologien? Zeitgeschichte? Ein Katalog von Liebespositionen? Und ähnlicher Fragen mehr. Unterliegen die verschiedenen Bilder überhaupt einem einheitlichen Vorhaben? Möglicherweise war die Welt der „Modi“ nicht so genau konturiert, wie die prüfende wissenschaftliche Mentalität von heute es sich gern vorstellt. Aber auch hier ist zu erwarten, daß Giulios fiktive Realität von seinen Lebenserfahrungen geprägt ist. Die Frage, wer diese Frauen sind, die keine Scheu vor der Liebe zeigen, ist unterschiedlich beantwortet worden. Mal sind sie berühmte Hetären oder „Cortigiane“ der Renaissance (Lawner), mal eher Idealtypen als bestimmte Personen (Ekserdjian). Andere sehen in ihnen Akteure aus der Mythologie (Dunand) oder Prostituierte. In einem Brief an Battista Zatti spricht Aretino von den „*attitudini dei giostranti*“, Spielenden. Soweit ich sehe, hat keiner Ehefrauen vorgeschlagen, auch — überraschender vielleicht — keine Freundinnen.

Sollten die allesamt nackt dargestellten Frauen überhaupt Spuren ihrer Identität bewahren, so wären sie eher in den Kopien von Waldeck als in den reduzierten Holzschnitten bei Toscanini-Lawner zu suchen. So könnte die Protagonistin von Nr. 7 (*Abb. 2c*)

beruflich oder nebenberuflich in der Wollindustrie tätig sein; Kämme, Kammzug und „calcole“ sprechen dafür. In Nr. 14 (Lawner S. 118) sind die Indizien eindeutiger. Der Kammzug links im Bild ist fast völlig abgeschnitten und zu Garn verarbeitet (Spinnrocken und Handspindel liegen rechts am Boden). Das fertige Garn ist um eine rudimentäre Gliederpuppe gespannt, darüber Kleiderstoff gewickelt. Also eine Schneiderin („sarta“) und Spinnerin („filatrice“) — Arbeiterinnen. Zweideutigkeiten bei „filare“ und seinen Ableitungen sind wiederum zahlreich, „filatrice“ bedeutet u. a. „puttana“. Die Verarbeitung von Wolle durch Arbeiterinnen durchzieht die römische Alltagskultur im Cinquecento, und von solcher sozialer Herkunft sind die Freundinnen Raffaels und mancher Künstler in seiner Folge (vgl. Vasari; Cellini, *Vita I*, 30). So unterstreicht eine „filatrice“ auch den „plebejischen“ Charakter von Giulios Werk, vgl. die Pala Fugger („una femina che filando guarda una sua chioccia et alcuni pulcini,“ Vasari), und ihr Ambiente (*Abb. 2c*) ist das typische leere, kahle Zimmer der „Italia povera“. Die einfachen Fußsoldaten, mit denen — nach Waldeck — die Frauen in zwei Fällen befreundet sind, passen ebenfalls zum römischen Milieu der Jugendzeit Giulios (s. Lawner *Abb. S. 112, 117*).

Im Ausstellungskatalog (S. 277, 280) vertritt Talvacchia die neue These, daß Giulio bei der Erfindung der „Modi“ von römischen Tesseren aus Bronze oder Blei ausging, die *spintriae* hießen. „Prendendo spunto da questi esemplari antichi, Giulio dà libero corso alla sua fantasia.“ Von diesen kleinen Münzen (wie ein 10 Pfennig-Stück), die wahrscheinlich als Bordelljetons dienten, waren sieben ausgestellt. Die neuen „Vorbilder“, die Giulios Bildern nur allgemein thematisch entsprechen, führen nicht zu einer neuen Interpretation seiner Darstellung. Es ist nicht auszuschließen, daß Giulio tatsächlich *spintriae* besessen hat, doch ihre Ähnlichkeit mit den „Modi“ scheint nicht enger zu sein als die mancher anderen antiken erotischen Kunstwerke, die genau so gute (in manchen Fällen wesentlich bessere) Vorbilder hätten liefern können. In der Erotik wiederholt sich die Kunst wie das Leben, und manche Stiche der „Modi“, besonders wenn die Handlung sich sehr frei im Raum abspielt (Nr. 3, 8, 9, 11, 13), scheinen von jeglichen antiken Vorbildern weit entfernt zu sein.

Da die Ausstellung das Thema: Giulio als „maestro erudito“ (s. S. 11, Gombrich) etwas herunterspielt (mit Ausnahme von Burns, S. 226—243), wurde hier die Möglichkeit einer „ispirazione letteraria“ unterschätzt. Um 1520 etwa malte Giulio das Lünettenfresko in der Villa Madama mit einem „Polifemo grandissimo“ nach einem von Plinius (und danach Alberti) zitierten Bild des Timanthes (*Nat. Hist.* 35, 74, wie schon bei Thieme-Becker zu lesen). Nur fünf Zeilen weiter oben auf derselben Seite bei Plinius wird Giulio auch über den großen griechischen Maler Parrhasios gelesen haben: „*Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens.*“ G. B. Adriani übersetzte für Vasari den Passus: „Dipinse ancora per suo diporto in alcune picciole tavolette congiungimenti amorosi molto lascivi.“

Vasari berichtet auch, daß Giulio ein kundiger Numismatiker und somit Sammler und ein Experte der alten Geschichte war. Neben antiken Münzen sammelte er selbstverständlich auch Gemmen (vgl. Dollmayr 1901). Das Bild einer Gemme, deren Abdruck Goethe besaß (*Abb. des Originals aus der Slg. Stosch: s. Süddeutsche Zeitung 15./16. 12. 1990, Feuilleton, S. I*), scheint in den „Modi“ reproduziert zu sein. Die Gemme ent-

spricht weitgehend der erotischen Körperverstrickung von Giulios Nr. 16, wie sie nur in Toscanini-Lawner zu erkennen ist. Da wird eine Variante der „gamba in collo“-Stellung mit altem Mann und junger Frau dargestellt (wie auch bei der Zeichnung von Liebenden in Budapest, S. 281). Die Handlung des verschollenen Originalstiches nach Giulio müßte laut Aretinos Versen (sie waren für den vorhergehenden Druck der „Modi“ verfaßt) in einem Schlafzimmer gespielt haben. Vielleicht ist in diesem Fall die Möglichkeit einer Fälschung der Gemme nach Giulio vorübergehend nicht auszuschließen, doch gilt sie bisher als echt (*Die Erotica und Priapea aus der Sammlung Goethes*, hrsg. v. G. Femmel und Chr. Michel, Frankfurt/M. 1989).

Beine auf den Schultern (vgl. „gambe in collo“, „gambe in collo alla rovescia“, „gambe in collo a sedere“) bilden auch das Hauptthema eines Stiches von 1556 nach Luca Penni, dem Bruder von Giulios römischem Partner (*Abb. 2a*). Hier trägt ein junger Jäger eine junge Frau auf den Schultern. Das Paar wird meist Diana und Endymion genannt, doch die Beischrift mit erläuternden Worten des Jägers paßt nicht auf Endymion: „*In sylvis habitans ab amoris carcere liber / credideram demens vivere posse diu / Sed deus ille potens hominum confundere mentem / hanc ut amem nollens, vult humerisq. feram*“ (vgl. Aristophanes, *Lysistr.* 781 ff.). Nicht Endymion, sondern der im Gebirge lebende Jäger Milanion war von den Beinen einer Jägerin, und zwar Atalante, entzückt (Ovid, *Amores* III, 2, 29 f.: „*Talia Milanion Atalantes crura fugacis / optavit manibus sustinuisse suis.*“), und er trägt ihre schönen Beine auf seinen Schultern (Ovid, *Ars amat.* 3, 775: „*Milanion umeris Atalantes crura ferebat*). Wie Atalante die Männer verabscheute, so haßte er die Frauen, bis es dazu kam, daß er um Atalante werben sollte, sie gewann und heiratete. Eben wie Luca Penni sie dargestellt hat, war die im Aussehen spröde Atalante kaum von Artemis zu unterscheiden. Milanion trägt auch, wie bei Ovid (*ebd.* 2, 187 ff.), Jagdnetze, Speer und Eberfell, dazu auf seinem Kopf vielleicht den Hochzeitskranz. Obwohl Ovids erotische Botschaft von den schönen Beinen der Atalante noch in Pennis Stich das Hauptmotiv bildet, tritt sie in der Erzählung von dem Liebespaar und infolge der zierlichen Bepflanzung des Waldes etwas zurück.

Unter den Leihgaben wirkte in Mantua das über drei Meter breite Bild eines „Liebespaars“ aus den Depots der Ermitage als größte Attraktion. Im „Westen“ war die Komposition vor dem zweiten Weltkrieg durch eine gute alte Kopie bekannt, die sich seit 1764 in Sanssouci befand (laut Mitteilung der Schloßserverwaltung Kriegsverlust; *Abb. 3*). Die Leningrader Komposition ist mit den „Modi“ thematisch eng verwandt, nur wird der Koitalmoment nicht explizit dargestellt. Fast ohne jegliches spezifische Attribut, geben die Dargestellten nicht zu erkennen, wer sie sind. (Auch in anderen Fällen ging Giulio sparsam mit Attributen um.) Eine überzeugende Benennung wurde bisher nicht gefunden; unter den Vorschlägen sind: Liebhaber, Alexander und Roxane, Mars und Venus, Lanzelot und Ginevra, Kurtisane und Höfling usw. Im Wiener Katalog wird neuerdings vermutet, es handle sich hier kaum um eine individuelle Erzählung, dazu fehlten die spezifischen Anhaltspunkte, eher sei eine beliebige Bordellszene gemeint (in diesem Sinn s. auch Lawner, *Courtesans*, 1987, S. 40 f.). Der Glaube, daß es hier um bezahlte Liebe geht, wird jetzt seine Stunde gefunden haben, doch Anhaltspunkte für ein Bordell — es müßte allerdings ein piekfeines, ja königliches sein — fehlen ebenfalls.

Die alte Hexe an der Tür wird jetzt ohne weiteres als „Kupplerin“ bezeichnet. In der Bildwelt Giulios jedoch tauchen solche Frauen immer wieder auf als Hebamme, alt gewordenes Kindermädchen, als Dienerinnen aller Art, Haushälterinnen (mit Schlüssel), kurzum als altes Faktotum. Nur noch einmal meint die Forschung darunter eine Kupplerin („ruffiana“) zu finden, allerdings irrtümlich. „Ruffiana“ nennt man die durch das Fenster blickende Betrachterin in Nr. 11 der „Modi“; sie wird aber in dem kurz nach Giulios Erfindung verfaßten Sonett von Aretino schlicht als eine „vecchia“ bezeichnet, die mit seniler sexueller Neugier genüßvoll zuschaut und die Liebhaber ausschimpft, um zu rechtfertigen, daß sie dort steht, wo sie nichts zu suchen hat. Sie tritt danach eher als eine Gegnerin denn als eine Komplizin der Liebenden auf. So entfällt der hauptsächliche Anhaltspunkt für eine Deutung des Leningrader Bildes als Bordellsszene. Nun zeigt das Gemälde aber doch eine Handlung und enthält mehrere Hinweise, die auf sein Sujet führen könnten.

Zuvor aber ein Wort über Format, Bestimmung und ersten Besitzer des Werkes. Kleiner geworden durch die Übertragung auf Leinwand, erreicht das Leningrader „Liebespaar“ (163 x 337 cm; Sanssouci: 191 x 354 cm) noch immer die Dimensionen von Waldmalereien oder Wandteppichen, ist also raumbestimmend und muß zum Charakter eines Zimmers nicht unwesentlich beitragen. Dies spricht wenn nicht unmittelbar für ein anspruchsvolles literarisches Programm, so doch für eine einigermaßen gehobene Verwendung. Ob das Bild nun für einen bestimmten Ort entworfen wurde, bleibt vorerst offen, aber es müßte gemäß sämtlichen Ratgebern der Renaissance für Maler (s. Birch-Hirschfeld) seinen Standort im Schlafzimmer gefunden haben. Trotz der offensichtlichen Unterschiede liegt, auch zeitlich, der Vergleich mit Sodomas Liebesidylle der Hochzeit Alexanders mit Roxane im Schlafzimmer des Agostino Chigi in der Villa Farnesina nahe; ein Vergleich, der die traditionelle Benennung des Leningrader Bildes als „Brautnacht“ bestimmt hat. Bilder wie das Sodomas und andere ähnliche von Raffael bildeten den Ausgangspunkt für Giulio. Ob er dabei einen Gattungswechsel „abwärts“ vollzog, wäre zu überlegen.

Die ersten Besitzer waren tatsächlich Männer, möglicherweise (wie vorgeschlagen) der Künstler selbst, dann aber sicher die Gonzaga: Vasari, der das Bild 1568 als erster beschreibt, weiß es „jetzt bei Herrn Vespasiano“, „das ihm von Herzog Federico geschenkt worden ist“. Für einen Zehnjährigen ist das Liebespaar ein doch etwas unwahrscheinliches Präsent (Federico † 1540, Vespasiano * 1531). Immerhin ein Bild für Herrschaften, für „Altezze“.

So ist auch das dargestellte Ambiente prachtvoll und kostbar, von der Doppelflügeltür und dem farbigen Marmorboden bis zum luxuriösesten Möbel, dem hölzernen Prunkbett mit seinen goldgesäumten Brokatvorhängen. Der Gesamteindruck des Bildes von Luxus und Kostbarkeit entspricht dem der mit Juwelen geschmückten Hauptperson. Das Bett ist aber mehr als der Ausdruck eines teuren Modegeschmacks „all'antica“. Es gibt die Formen (z. B. das geschweifte Kopfende) antiker Betten treu wieder; dies begegnet schon bei Raffael, bei Giulio mit noch vornehmerer Eleganz. Ferner sind auf das Fulcrum Maultierköpfe gesetzt, wie auf antiken Betten (s. Richter, *Ancient furniture*, 1926). In seinen Zeichnungen und Bildern unterschied Giulio ganz genau zwischen Pferd, Esel und Maultier. Zeitgenössische Betten sehen anders aus (vgl. Nr. 11). Daher wird das

Leningrader Bild auf eine vergangene Epoche hinweisen, vielleicht doch auf das klassische Altertum.

Über den vorderen Beinen des Bettgestells zeigen zwei als Holzreliefs charakterisierte Täfelchen je einen Satyr, der links mit einer Ziege, rechts mit einer Frau verkehrt. Man denkt an die erwähnten lasziven Täfelchen des Parrhasios und an andere Darstellungen, wo zwei Vignetten an einem Bettgestell auf die Haupthandlung hinweisen, z. B. bei Sodomus „Alexander und Roxane“ oder in den Stichen nach „Tarquinius und Lucretia“ von Raffael (*Ill. Bartsch*, 26 [14/1], S. 207; 30 [15/3], S. 25). Solche Nebenszenen gehören zu den etablierten Konventionen, auf die man zurückgreifen konnte, um die Thematik eines erzählenden Bildes zu verdeutlichen und zu kommentieren.

Sollen die zwei „holzgeschnitzten“ Täfelchen am Bett mit Paarungsdarstellungen aus der Satyrwelt eher bestimmte mythologische Themen evozieren (etwa Jupiter und Antiope, Pan und Selene) oder „congiungimenti amorosi molto lascivi“ schlechthin vorstellen, kleine „Modi“ zwischen Wesen ungleicher Gattung? Jenseits satyrischer Geilheit deuten sie in die Richtung von etwas Wollüstigem, Naturwidrigem hin. Vielleicht ist nicht ohne Bedeutung, daß schließlich auch das Maultier ein Mischwesen ist, dessen notorische Unfruchtbarkeit es später zum Sinnbild der *Sterilitas* werden ließ.

Die Hauptakteure sind „ein Jüngling und ein Mädchen in der Umarmung“ (Vasari); er noch nicht vollbärtig, nackt und mit weitgespreizten Beinen, sie schön, mit einem fast kräftigen nackten Körper und festem Blick; die langen Haare sind mit einem weißen Band geordnet, die zu ihren Füßen liegenden eleganten Pantoffeln und ein elegantes Nachthemd (aus „sheerstem“, weißem, mit goldenen Bändern verziertem Stoff, vgl. Dunand und Lemarchand, 1977, S. 79) geben Aufschluß über die Tageszeit. Die Formel der im Profil einander in die Augen Blickenden bedeutet bei Giulio einen spezifischen leidenschaftlichen Liebesblick (vgl. „Modi“, Nr. 12 und 13; „Bain des Nymphes“, Stich nach Giulio von François de Poilly: *Abb. 2b*). Liebe und sinnliche Begierde gehören denn auch zur Bilderzählung. Das Schamtuch des Mädchens fehlt in Sanssouci und ist in Leningrad vielleicht ein späterer Zusatz: Dort liegt ein gelbliches Quadrat von Firnis über der Stelle (vgl. Röntgenaufnahme in Nikulin 1964, S. 50). Das mit Fransen verzierte Textil des Jünglings ist für ein Schamtuch fast zu schön. Indem die Liebhaberin es wegzieht, bereitet sie dem Betrachter einen Schock, verstößt gegen seine Bilderverwartung, gleichsam wie ein Triglyph aus einem Fries herunterfällt. Hier wird ein Gesprächsthema angeboten, nicht die explizit ausgebreitete Erotik der „Modi“. Die Handlung läuft auf einen Höhepunkt hinaus, und der Betrachter sieht sich eingeladen nachzufragen: Wissende Ciceroni und Besitzer könnten davon erzählen.

Die alte Dienerin rechts im Bild begleitet unseren Blick (vgl. Alberti, *De pictura* 2, 42). Sie bringt mit sich ein reiches Bündel von Assoziationen auf die Bühne: den schnüffelnden Hund, die Zusammenstellung von Beutel und Schlüsseln, ihren durch den Ringgriff der Tür gesteckten Finger — das alles bedeutet alles und wiederum nichts. Und bei Wortspielen („chiave“, „chiavare“, „cordone nello anello“, „chiavistello ne l'uscio“, „chiave nella serratura“; alle aus Aretino) weiß man nicht so genau, wo man mit ihnen aufhören soll.

Suetons Kaiserviten bildeten u. a. die Bibel der Numismatiker, und Szenen daraus sind in mehreren Bildern Giulios wiedergegeben (z. B. Hampton Court). In der vielgele-

senen Tiberius-Vita erzählt Sueton vom Treiben des alternden lasziven Kaisers auf Capri. Seine libidinöse Neigung verdankte Tiberius dem Einfluß eines auf eine Million Sesterzen geschätzten Bildes von Parrhasios mit dem Liebespaar Meleager und Atalante, „*tablum, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur*“ (Tib. 44). Falls das Bild nicht gefallen hätte, hätte Tiberius den schwindelnden Geldwert bekommen, doch er behielt das Bild und nahm es in sein Schlafzimmer.

Möglicherweise wurde Giulio mit Bewunderung erfüllt, als er die antiken Zeugnisse über die persönliche und künstlerische Eigenart des Parrhasios las, darunter sein Gespräch mit Sokrates über die Malerei. In diesem Fall hätte er die spätere Meinung von Carlo Dati nicht geteilt: „... un'altra tavola pur di Parrasio, nella quale Meleagro ed Atalanta eran dipinti in maniera, ch'assai bello è tacere“ (*Vita de' pittori antichi*, 1677).

Meleager und Atalante gehören zu den etablierten Liebespaaren der klassischen Bildtradition. In der griechischen wie römischen Kunst wurde das Paar mit erotischer Betonung dargestellt, ja, wie bei Parrhasios, Atalante oft als erotische Heroine gewählt. (Den überlieferten Fragmenten nach war die Atalante des Aischylos ein Satyrspiel.) In späteren Zeiten schildern Künstler Meleager meist, wie er Atalante den Eberkopf überreicht. In einem Stich von Antonio Fantuzzi († 1550) wirkt das Thema wie das Vorspiel zu einer Hochzeit, die thronende Atalante wie für eine Königstochter passend (*Ill. Bartsch* 33 [16/2, 345, 20], S., 240). Rubens' „Meleager und Atalante“ (Alte Pinakothek, Nr. 355) zeigt das junge Paar samt Eros in einer Liebesszene, während der Meleager Atalante den Tierkopf übergibt. Schon bei ihrer Geburt hatte das Orakel die tödlichen Folgen einer Ehe für Atalante verkündet. Oben rechts wechselt Rubens abrupt den Ton seiner Erzählung; dort erscheint eine totenbleiche Furie (einen Finger dramatisch vor dem Mund in einer wahren Giulianischen Geste) und betrachtet entsetzt die Idylle.

Hauptakteure sind bei Rubens wie bei Giulio in sonstigen Darstellungen zwei Jäger in ihrer jugendlichen Schönheit. Giulio gibt Atalante in einer Londoner Zeichnung (Bt. Mus., F. f. 1—42) und beim „Wettlauf mit Hippomenes“ in Mantua (Sala dei Venti) sehr lange Haare, Haar bis zur Taille und freien Busen in einer „kalydonischen Jagd“ (*Ill. Bartsch* 33 [16/2, 372, 4], S. 274).

Das Bild von Parrhasios empfiehlt sich noch durch seinen unwahrscheinlich hohen Wert. Von Alberti (*De pictura* 2, 25 und 27) bis Junius sind die hohen Preise antiker Bilder ein Dauerthema der Kunstliteratur, sie zeigen den hohen Rang der Kunst. (Einziges bislang nachgewiesenes Buch aus Giulios Bibliothek ist Albertis *De re aedificatoria*, Kat. S. 304.) „*Longum esset referre quot principes quotve reges huic nobilissimae arti dediti fuerint,*“ schreibt Alberti ferner (2, 27). Das Bild des Tiberius wird bald als Beispiel dafür angeführt.

Alberti, der mit dem Gonzaga-Hof eng verbunden war, empfahl den Malern auch antike Bildbeschreibungen als Vorbilder. Bei Raffael und seinen Schülern fand sein Rat ungewöhnlichen Anklang (Frommel, *Peruzzi*, 1967/1968). Den Einfluß von Philostrats Gemälden auf Giulio erkannte schon Goethe: „Nun aber zeigt Roman allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen...“ (*Philostrats Gemälde*, WA I 49/1, S. 65). (Zum Einfluß der literarischen Überlieferung antiker Kunst bei Giulio s. ferner R. Förster, *Preuß. Jb.* 1887, 1904, 1922; H. Dollmayr 1901; A. von Salis 1947; S. Woodford, *Warb. J.* 1965). Unter den Werken Giulios fand Goethe sechs nach dem Mu-

ster der Ekphrasen Philostrats entworfene, und noch andere philostratische Themen kommen bei Giulio vor. Vielleicht hat noch mehr als eine Wiederherstellung antiker Bilder nach schriftlichem Muster Giulio (wie auch Rubens) gereizt, nach kurzen Zitaten neue Bilder wetteifernd zu erfinden (vgl. Held, *Fs. Wittkower*). So hat er mit dem von Plinius in 18 Wörtern erfaßten Bild eines schlafenden Zyklopen von Timanthes konkurriert, und hier malte er anstatt im sehr kleinen („*parvola tabella*“) im kolossalen Maßstab. Als Giulio aber die künstlerische Lehre aus den Worten des Plinius zog (laut Alberti: „*comparatio*“), versuchte er, den „*fuori scala*“ noch zu steigern. So setzte er seinen Riesen „*in grande*“ in einen neuen, komplexeren Zusammenhang der Größenmaßstäbe: Der Zyklop vergleicht sich zunächst mit den kleinen Satyren, die seinen Fuß mit dem Thyrsos ausmessen, sodann an der zierlichen, feinverteilten Wanddekoration der Villa Madama. Es geht ihm nicht um einen systematischen Versuch, ein antikes Gemälde wortgetreu zu rekonstruieren, vielmehr um modernes Wiedererfinden antiker Kunstpraxis und — auch mit Hilfe Philostrats — antiker Motive. Der Ansatz dieses „*pitore erudito*“ ist nicht der eines Gelehrten. Giulio Romanos Mentalität ist eher lebendig und abenteuerlustig (wie in den phantastischen Zügen seines „Polyphem“) als akademisch. Sie umfaßt Tendenzen, für die das Wort „makkaronisch“ (s. dazu auch G. Passavant) angebracht scheint.

Charles Davis

Ausstellungen

ZU DEN GIULIO ROMANO-AUSSTELLUNGEN 1989/1990

Giulio Romano. Ausstellung in Mantua, Palazzo del Te und Palazzo Ducale, 1. September bis 12. November 1989.

Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. Ausstellung in Wien, Kunsthistorisches Museum Neue Burg, 6. Dezember 1989 bis 18. Februar 1990.

(mit sechs Abbildungen)

Nach dem eindrucksvollen Angebot an Raffael-Ausstellungen 1983/84 durfte man gespannt darauf sein, wie sich sechs Jahre später das Werk seines berühmten Schülers behaupten würde. Spätestens in der Wiener Ausstellung wurde erkennbar, wie sehr Giulios Schaffen, seine Architektur- und Dekorationsformen, vor allem aber die in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit faszinierende „Prosa“ seiner mythologischen Darstellungen die Kunst bis weit ins 17. Jahrhundert hinein — in der Malerei vielleicht sogar bis zu Tiepolo hin — befruchtet haben. Die Mostra in Mantua zielte auf eine möglichst umfassende Präsentation von Giulios Gesamtœuvre. Der dargebotene Bestand an eigenhändigen Zeichnungen enthielt fast alle wesentlichen Blätter, wozu man dem wissenschaftlichen Komitee und den Organisatoren der Ausstellung gratulieren kann. Der weitgehend homogene Eindruck des gezeigten Materials, bei dem sich — zumindest was Giulios nachrömische Zeit betrifft — auch kaum Divergenzen in der Bewertung oder Datierung ergeben, läßt kaum noch erahnen, welch ungeheure Vorarbeit Frederick Hartt mit seiner 1958 erschienenen Giulio Romano-Monographie bei der kritischen Sichtung von Tau-