

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-

senden der damals noch unter Giulios Namen in den graphischen Kabinetten aufbewahrten Zeichnungen geleistet hat. Manche Blätter aus der römischen Zeit des Künstlers sind inzwischen, vor allem anlässlich des Raffael-Jahres, vom Schüler abgerückt und dem Lehrer zugeschrieben worden — mehr oder weniger überzeugend, davon war schon in den entsprechenden Ausstellungsberichten die Rede. Doch sind auch etliche neue Stücke hinzugekommen, wie die eigenhändigen Blätter des Strahov-Codex in Prag und vor allem die durch die sorgfältige Ausführung bestechende Folge der Tierkreiszeichen aus der Sammlung Mariette (heute in Pariser Privatbesitz), die die Stuckreliefs in der Sala dei Venti entwerfen. Auch konnte Zeichnungsmaterial neu identifiziert werden, das für bekannte Blätter Giulios die ursprüngliche Bestimmung endgültig klärt — wie die von Sylvia Ferino 1984 bekannt gemachte Kopie nach einem frühen Gesamtentwurf für das Genueser Sebastiansmartyrium, das aus konservatorischen Gründen in Mantua nicht gezeigt werden konnte. Auf diese frühe Fassung der Komposition bezieht sich Giulios Aktstudie in Windsor, die einen Steine werfenden Jüngling in Rückenansicht zeigt; vgl. hierzu im Mantuaner „Katalog“ die Abb. auf S. 75, den Text auf S. 77, ferner Text und Abb. auf S. 255. Die Notwendigkeit eines solchen komplizierten Bild- und Textverweises macht das Grundübel der Mantuaner Ausstellung deutlich: Die Exponate waren zwar sinnvoll gruppiert; doch sie waren nicht durchnummeriert, und es gab auch dementsprechend kein nach Katalognummern geordnetes Verzeichnis oder wenigstens eine Handliste, worin man sich in der Ausstellung schnell über die einzelnen Stücke informieren konnte. Der opulent aufgemachte und auch äußerst korpolente Band, den man in Mantua als Katalog verkaufte, ist eine Sammelschrift mit 65 Beiträgen unterschiedlicher Länge und Relevanz von 23 Autoren. Der Band enthält eine Menge — größtenteils vorzüglicher — Farb- und Schwarzweißaufnahmen der Gemälde und Zeichnungen, der Architektur, der Raumdekorationen, und vor allem der Fresken des gerade restaurierten Palazzo del Te und der von Giulio ausgestalteten neuen Räume und Bauteile des Palazzo Ducale. Doch dieses reiche Aufgebot an Abbildungen kann man meist nur nach langwierigem Suchen mit den zugehörigen Textpassagen zur Deckung bringen, da es keine Abbildungsnummern und keine Bildverweise im Text gibt. Die zweite Hälfte des Bandes enthält zwar — ohne Numerierung — katalogartige Eintragungen zu den ausgestellten Werken; deren Abbildungen sind jedoch zum großen Teil in die Beiträge auf den Seiten 11—243 vorgezogen. So ist von dem (vorerst noch nicht sehr überzeugend) Giulio neu zugeschriebenen Albertinablatt Inv. Nr. 22449 die Vorderseite mit dem Apoll vom Belvedere unter falscher Inv. Nr. 22349 auf S. 228 wiedergegeben, die Rückseite mit einer Federskizze nach der Wendeltreppe des Belvedere erscheint auf S. 265; in dem Katalogtext dazu auf der gleichen Seite, der im übrigen alle Beischriften auf dem Blatt ignoriert, fehlt jeder Hinweis auf die vorgezogene Abb. der Vorderseite. Die Erläuterungen zu Giulios Bildnis der Giovanna von Aragon im Louvre findet man auf S. 267 zusammen mit der Abb. des (nun Giulio *und* Raffael zugeschriebenen) Frauenporträts des Musée des Beaux-Arts in Straßburg; die Abb. des Louvrebildes ist auf Seite 68 vorgezogen, ohne daß es irgendwelche Verweise gibt. Diese beiden Beispiele sollen nur zeigen, wie stark Wert und Nutzen des Bandes durch Nachlässigkeiten oder Ignoranz der Verantwortlichen beeinträchtigt werden. Das stimmt nicht gerade zuversichtlich im Hinblick auf die künftige Entwicklung solcher umsatzorientierter Katalogpublikationen, bei denen

die von Computersatz gebotenen neuen Möglichkeiten vorerst nur einseitig der Kostensenkung dienen und eben nicht für sinnvolle Verweissysteme und Register, in diesem Falle etwa auch für eine Konkordanz zu Hartts Katalog, genutzt werden.

Der Gesamteindruck des zeichnerischen Œuvre Giulios, das noch nie in größerem Umfang, geschweige denn mit diesem Grad an Vollständigkeit, präsentiert worden war, übertraf alle Erwartungen, mit denen man aufgrund bisheriger Ausstellungen und Publikationen einem solchen großen Überblick begegnete. Was am meisten überraschte, war die Tatsache, daß beim Studium dieser enormen Menge von Zeichnungen ein und desselben Künstlers nicht, wie so oft, eine Art „Reizabnutzung“ eintrat oder ein Gefühl von Eintönigkeit und ermüdenden Wiederholungen aufkam — und das gilt auch für das Gros der unvorbereiteten und unvoreingenommenen Besucher, wie man sie vor allem in der nicht so überfüllten Wiener Ausstellung beobachten konnte. Das mag mit der überall spürbaren kreativen Spontanität Giulios zusammenhängen, mit seiner schier unerschöpflichen Vorstellungskraft, die den Variationsreichtum seiner kompositionellen Lösungen bestimmt, gerade auch bei identischen oder ähnlichen Gestaltungsaufgaben (Triumphzugdarstellungen der Scipio-Teppiche, Schlachtenbilder der Decke der Sala di Troia). Dazu kommt die Vielfalt der von Giulio angewandten Techniken und die ganze Bandbreite der Phasen zeichnerischer Realisierung von der flüchtig hingekritzelten ersten Skizze (wie der Flußgottzeichnung in Washington) über die sorgfältig durchgeführten endgültigen Entwürfe (etwa das Blatt mit dem Tod der Procris im Städel, die Andromeda-Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle oder den Pan-Apollo-Wettstreit der Albertina) bis hin zu den für den Auftraggeber bestimmten Präsentationszeichnungen, wie sie uns unter anderem in den Portal- und Stadttor-Aufrissen der Albertina (Inv. Nr. 341, 14203, 14204) oder in den zahlreichen Gefäßentwürfen für Kardinal Ercole Gonzaga oder für Giulios Dienstherrn im Britischen Museum und in Chatsworth erhalten sind. Hier und da innerhalb der Zeichnungen Giulios glaubt man eine Art Qualitätsgefälle zu spüren, ohne daß man gleich — wie bei Raffael — an eine Beteiligung von Schülern an der Entwurfsarbeit denken muß. Das zeigt sich etwa bei einem Vergleich des Ambrosiana-Entwurfs zur „Enthaltbarkeit des Scipio“ mit der gleichzeitig entstandenen, sehr viel schwungvolleren und dynamischen Federzeichnung in Chatsworth für die Szene „Cäsar läßt die Briefe des Pompejus verbrennen“; die beiden verwandten Kompositionen hingen in Wien unmittelbar nebeneinander. Die Mantuaner Mitarbeiter Giulios, denen er anfangs nur Teilbereiche der Fresken- und Stuckausstattung, später, vor allem bei der Sala di Troia, fast die gesamte Ausmalung überließ, hatten offenbar weder die Begabung, noch erhielten sie die entsprechende Ausbildung, um Giulio bei der Entwurfstätigkeit zur Hand zu gehen. Darin unterscheidet sich die Mantuaner Werkstattorganisation, wie es scheint, grundsätzlich von derjenigen Raffaels. Die von den Zeitgenossen bewunderte Schnelligkeit, mit der Giulio eigene oder ihm übermittelte Ideen zu Papier brachte, legte es nahe, daß der Künstler fast ganz davon absehen konnte, andere als Zeichner mitheranzuziehen. Was an Schülerzeichnungen existiert, bzw. als solche gewertet wird, steht im allgemeinen nicht mehr im Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess der betreffenden Werke; es sind Kopien nach Entwürfen Giulios wie etwa die drei Blätter im Victoria and Albert Museum (Kat. Ward-Jackson I, Nrn. 161—163) oder die neben eigenhändigen Zeichnungen im Strahov-Codex in Prag

musterbuchartig vereinigten Schülerkopien. Der nach Teilentwürfen des Künstlers kombinierte, sorgfältig ausgeführte Modello für einen der Teppiche mit Puttenspielen in Londoner Privatbesitz (Farbabb. im Mantuaner Band S. 476) bildet hier die große Ausnahme.

Die noch offene Frage nach der Mantuaner Tätigkeit und Funktion Primaticcios in den Jahren 1525—1531, d. h. bis zu seinem Weggang nach Fontainebleau, relativiert allerdings alle Aussagen über Giulios Werkstattbetrieb in dieser Zeit. Das Problem wurde leider in beiden Ausstellungen nicht berührt. Den Louvre-Modello (Inv. Nr. 3497) zu einer Wanddekoration mit zwei Amor-Psyche-Szenen und den Figuren von Priapus, Ceres, Cybele und Bacchus als flankierende Stuckhermen hat Hartt (Cat. 139) Giulio zugeschrieben und mit einem mutmaßlich die Planung des Palazzo del Te vorbereitenden ersten Projekt für eine Erweiterung der Stallungen Federigo Gonzagas durch Repräsentationsräume in Verbindung gebracht.

Das Louvreblatt und auch die schwächere, jedoch durch Goldhöhungen „veredelte“ Teilkopie im Victoria and Albert Museum (Ward-Jackson I, Nr. 257, S. 129 f.) waren weder in Mantua noch in Wien ausgestellt. McAllister Johnson schrieb 1969 (*Revue d'Art* 6, S. 9—18) den Modello Primaticcio zu und identifizierte ihn überzeugend als Dekorationsentwurf für die nicht mehr erhaltene *Chambre du Roi* in Fontainebleau, wobei er auf eine „vor Ort“ entstandene Zeichnung Theodor van Thuldens der Sammlung Lugt hinwies, die zwei der entworfenen Hermen — mit geringen Abweichungen — wiedergibt. Damit ist jedoch die Autorenfrage noch nicht eindeutig geklärt, denn es gibt unter Primaticcios in Fontainebleau entstandenen Zeichnungen keine, die sich so eng wie das Louvreblatt an den Figurenstil Giulios anschließt. Auch sind die Odysseus-Szenen, die man auffälligerweise statt der Amor-Psyche-Fabel zur Ausschmückung der *Chambre du Roi* gewählt hat, nicht mehr in der Art Giulios komponiert, sondern ganz in der *Rossos*, wie Diepenbecks Pariser Kopie des Odysseusopfers zeigt, die McAllister Johnson abbildet. Für die Bewertung des Louvre-Modello gibt es letztlich drei Alternativen: Entweder er ist eine selbständige Zeichnung Primaticcios, die unmittelbar nach seiner Ankunft in Fontainebleau entstand und von seinen späteren Arbeiten stark abweicht, oder das Blatt ist von ihm zwar für Fontainebleau, doch noch in Mantua gezeichnet, wobei dann Giulio mehr oder weniger „federführend“ dahintersteht, oder aber drittens der Modello stammt doch von Giulios Hand und wurde — möglicherweise auf Wunsch von Franz I. — dem von Giulio empfohlenen Schüler auf die Reise nach Frankreich mitgegeben. Wenn man die erste Alternative, d. h. die These von Mc Allister Johnson, akzeptiert, so bedeutet das, daß Primaticcio in seiner Mantuaner Zeit unter der Ägide Giulios nicht nur den Stil seines Lehrers zum Verwechseln adaptiert hat, sondern auch — im Unterschied zu seinen Mitschülern — einen erstaunlich hohen Grad an zeichnerischer Perfektion erlangen konnte. Dann wäre allerdings Giulios vor 1531 entstandenes Entwurfsmaterial auf eine mögliche Mitarbeit Primaticcios hin erneut zu überprüfen. Andererseits bleibt bei Erwägung der zweiten Alternative zu berücksichtigen, daß Giulio bereits in den 20er Jahren für Franz I. tätig war, vor allem 1528, als er mit dem vorübergehend in Mantua weilenden Gianfrancesco Penni an den Entwürfen für die Serie der (in Brüssel gewebten) Scipio-Teppiche arbeitete, für die der König im April 1535 die gewaltige Summe von 23488 Goldscudi zahlte (vgl. im Mantuaner Band S. 467—473).

Der in Mantua und Wien gebotene Überblick über das zeichnerische Œuvre Giulios ließ erneut erkennen, daß es eine Reihe von Stilmerkmalen gibt, die den überwiegenden Teil seiner szenischen Entwürfe bestimmen: reliefartige Figurenanordnung auf flacher Bildbühne, in die Fläche ausgebreitete Gliederbewegung unter weitgehender Vermeidung starker Verkürzungen und Überschneidungen innerhalb der einzelnen Figur, unbekümmert ungenaue anatomische Durchbildung der Körper. Diese Besonderheiten werden in der Forschung seit langem angesprochen. Sie müssen zusammengesehen werden mit der jeweiligen Funktion der entworfenen Darstellung innerhalb des Dekorationssystems der Räume. Bei den figürlichen Friesen und Flachreliefs der Sala degli Stucchi und auch bei den ziemlich kontinuierlich sich verzahnenden Szenen im Vordergrund des Landschaftspanoptikums, das die Sala di Psiche umgibt, entspricht die räumlich flache bildparallele Figurenanordnung dem Gesamtkonzept der Raumausschmückung. In noch stärkerem Maße wird bei den Triumphzugszenen der Scipio-Teppiche der Darstellungsmodus von der künstlerischen Aufgabe nahegelegt. Nicht zu übersehen ist aber, daß es daneben auch mehr auf Raumwirkung angelegte Kompositionen gibt mit stärker rundplastisch aufgefaßten Figuren, die in Schichten hintereinander aufgebaut sind, wie auf dem vor wenigen Jahren neu aufgetauchten und von Shearman 1983 publizierten Washingtoner Blatt mit dem Ziegenopfer (Abb. im Mantuaner Band S. 405) für eines der von Giulios Schülern ausgeführten Sockelbilder des Camerino dei Cesari, heute in Hampton Court. Und schließlich findet man sogar etliche stark mit Verkürzungen arbeitende, tiefenräumliche Szenen, vor allem in den Lünetten der Sala di Psiche, deren Wirkung zu dem krassen *Di-sotto-in-su*-Effekt der dortigen Deckenbilder überleitet, oder in den an der Decke der Sala di Troia umlaufenden Schlachtendarstellungen. In dem illusionistischen Aufreißen der unteren Deckenzone zu einem rundum sich öffnenden Freiraum, vor dem die agierenden oder sich präsentierenden Figuren in starker Untersicht erscheinen, weist die Sala di Troia — über Zwischenstufen bei Luca Giordano und G. M. Crespi — auf Tiepolos Würzburger Stiegenhausfresken voraus.

Ähnlich zeigt sich auch innerhalb der Landschaftsdarstellungen Giulios eine breite Skala verschiedener Möglichkeiten der Raumschließung von der schrittweise in die Bildtiefe führenden Staffelung mehrerer relativ flacher Versatzstücke bis hin zu den kontinuierlichen Raumdarstellungen in den Entwürfen für die Szenen des Fischfangs und des Ackerbaus in der Sala dei Venti und in der Loggia della Grotta (Hartt, Kat. Nr. 150 [Louvre], und Nr. 183; letzteres Blatt aus der Slg. Mond, London, heute in Züricher Privatbesitz, vgl. Mantuaner Band S. 362). Eine Zwischenstellung nimmt dabei etwa die herrliche Neptunskomposition in Dijon ein, von der Hartt nur eine vorbereitende, unvollständige Zeichnung in der Sammlung Earl of Ellesmere kannte (vgl. Hartt, Kat. Nr. 300 und Mantuaner Band S. 427). Bei den ausgeführten Fresken ist in diesem Zusammenhang vor allem die Landschaft des Parisurteils in der Sala di Troia des Palazzo Ducale hervorzuheben (Farbtafel S. 393 im Mantuaner Band). Höchst absichtsvoll hat Giulio hier die Szene zweigeteilt: Rechts vorne in bildparalleler Bewegung führt Merkur die Wettbewerbskandidatinnen heran, während die stark tiefenräumlich gestaltete linke Hälfte des Freskos ganz der (wie eine Pastorale späterer Jahrhunderte arrangierten) Hirtenidylle vorbehalten bleibt: Im Mittelgrund lagert Paris, umgeben von den grasenden

Rindern, die kunstvoll in die zerklüfteten Felsen- und Wiesenformationen hineinkomponiert sind (Abb. 5).

Zwar nicht für die anatomischen Ungenauigkeiten oder die in die Fläche geklappten Gliederbewegungen, aber für manches andere, was Giulios Mantuaner Stil bestimmt, lassen sich in Raffaels römischen Werken Vorformen oder erste Ansätze finden. So gibt es etwa auch bei Raffael, wo es die Aufgabe verlangt, reliefartig flache Figurenkompositionen. Man denke nur an das Grisaillebild „Cäsar läßt die Briefe des Pompejus verbrennen“ unter der Parnaßszene der Stanza della Segnatura, an das sich Giulio natürlich erinnerte, als er seine Chatsworthskizze gleichen Themas anlegte. Bekanntlich bilden Raffaels Entwürfe für die Farnesinaloggia den Ausgangspunkt für vieles, was Giulio in Mantua erdacht hat. Andererseits bleibt festzustellen, daß man den Grad an Idealität, den hohen Anspruch, die Würde und Lauterkeit, die Raffael um 1510 den Gestalten der Mythologie, etwa im Parnaßfresko der Stanza della Segnatura oder in der Apollo-Marsyas-Szene dort an der Decke, verliehen hat, in Giulios Mantuaner Werken vergebens sucht. Erst in der Farnesinaloggia büßen Raffaels Göttergestalten viel von dem Distanzgebietenden, Hoheitsvollen ein — und dies nicht *nur* aufgrund der Schwächen der Ausführung durch Schülerhand. Daß dieser Autoritätsverlust der Olympier durchaus im Sinne des Auftraggebers war, da es dem Ambiente, der geplanten Funktion der Villa eher entsprach, beweist ein Blick auf die von Sebastiano del Piombo im gleichen Gebäude ausgeführten Malereien. Sebastianos Lünette der (fast an Daumiers mythologische Karikaturen erinnernden) Juno auf dem Pfauenwagen zeigt jenen Zug ironisierender Vermenschlichung der antiken Götterwelt, der Giulios Mantuaner Fabeln kennzeichnet.

Selbst Giulios Psychefigur ist in ihrer Anmut und in ihrem Liebreiz doch recht bodenständig und hat viel von der rührenden Naivität und Unbedarftheit eines Mädchens vom Lande. Bei den Deckenszenen der Sala di Psiche entspricht das Despektierliche, Belustigende, das die Verkürzungen aufgrund der totalen Untersicht hervorrufen, zweifellos Giulios künstlerischer Absicht. Die Protagonisten des Argonautenepos in der Sala di Troia oder auch die Figuren in Giulios religiösen Bildern besitzen nicht mehr — wie bei Raffael zu erwarten wäre — die Aura und Attitüde des Auserwählten, Elitären. Die Apostel ebenso wie die antiken Helden haben eher derbe, im Ausdruck mehr oder weniger überzeichnete Physiognomien.

Tizian, der sich mit Giulios mythologischen Inszenierungen auseinandersetzt, wirkt in seinen „*poesie*“, die er später für Philipp II. malt, sehr viel realistischer im Sinne von Lebensnähe; er ist psychologisch eindringlicher und ergreifender in der Schilderung der Tragik der schicksalhaften Verstrickungen der dargestellten Personen. Dem mehr vordergründigen, zum Burlesken, Deftigen neigenden Fabulierstil Giulios, seiner volkstümlicheren, gleichsam in „*volgare*“ vorgetragenen Prosa scheint indessen manches in den Fresken von Amico Aspertini oder auch von Filippino Lippi näher zu kommen. Das kann seinen Grund darin haben, daß es vermutlich die gleichen Zeugnisse römischer Reliefkunst waren, aus denen diese Künstler — jeder auf seine Weise — die Anregungen für das Typenrepertoire und den Bewegungsstil ihrer Figuren geschöpft haben. Bei Aspertini läßt sich das nachvollziehen aufgrund des großen Bestandes seiner Skizzenblätter nach der Antike. Von Filippino Lippi muß es ein ähnlich umfangreiches Zeich-

nungsmaterial nach römischen Werken gegeben haben, das Benvenuto Cellini, wie er selbst angibt, in seiner Jugend zusammen mit Filippinos Sohn Francesco studierte. Aus Giulios römischer Zeit hat sich so gut wie nichts Entsprechendes erhalten. Andererseits hat jedoch Hermann Dollmayr in seiner Dissertation von 1888 bereits eingehend und überzeugend aufgewiesen, wie und mit welchen Ergebnissen sich Giulio in seinen figürlichen Darstellungen, gerade in der Wiedergabe von Realien — antiken Gewändern, Rüstungen, Waffen, Feldzeichen, Pferdegeschirr, Wagen und Geräten —, an der römischen Reliefkunst, an Sarkophagen, am Konstantinsbogen, vor allem aber an den Darstellungen auf der Trajanssäule orientiert. Es ist sicher zum guten Teil diese durch kein Naturstudium „getrübt“, durch keinen Schönheitskanon regulierte *unmittelbare* Vereinnahmung der römischen Vorbilder, die Giulios Figurenstil mitbestimmt (vgl. hierzu die Ausführungen von Sylvia Ferino im Mantuaner Band, S. 65). Das hat im übrigen schon Ingres angesprochen, als er in seiner etwas emphatischen Diktion Giulios und seines Lehrers unterschiedliches Verhältnis zur Antike beschrieb: „Il n'avait pas, lui [Raffaël], malgré son divin génie, le sentiment de l'antique comme Jules Romain. Raphaël, c'est la grace, c'est la beauté, c'est l'harmonie, enfin c'est Raphaël. Jules Romain, c'est l'antique“ (zitiert nach Hartt, S. XVIII).

Die einführenden Texte im ersten Teil des Mantuaner Bandes lassen erkennen, wie sehr sich unsere Einschätzung der Kunst Giulios seit der Hauptphase der Manierismus-Diskussion im ersten Drittel unseres Jahrhunderts gewandelt hat. Dabei geht es nicht so sehr um die Neubewertung von Einzelphänomenen, sondern in erster Linie um die veränderte Bewertungsbasis. So schreibt im ersten Beitrag Ernst Gombrich — in selbstkritischer Distanzierung von manchen Anschauungen, die er in den dreißiger Jahren in seiner grundlegenden und umfangreichen Arbeit über Giulio Romano vertreten hat: „Sembra più relevante in tale contesto domandarsi se la frammentazione della storia dell'arte in periodi stilistici (Rinascimento, Manierismo, Barocco) non oscuri il ruolo più significativo di un maestro come Giulio Romano.“ Zweifellos die wichtigsten Ansätze für eine Revision unserer Vorstellung von Rang und Eigenart Giulios gibt — aufgrund seiner profunden Literatur- und Quellenkenntnis — Manfredo Tafuri. Es soll hier nur auf einige seiner Thesen im zweiten Beitrag des Mantuaner Bandes kurz eingegangen werden.

Die Überschreitungen und Freiheiten gegenüber dem vitruvianischen Kanon, die Giulios Architekturen kennzeichnen, sieht Tafuri im Zusammenhang mit dem *libertinismo* und der *licenziosità*, wie sie im Leningrader Liebespaar und in der Serie der „modi“ hervortreten, wobei dieser Libertinismus auch sonst innerhalb der Geisteshaltung zu finden sei, die das päpstliche Rom in den Jahren vor dem „Sacco“ bestimmte. Es sei denkbar, daß Giulio im Rahmen jener Strömungen des Cinquecento, die man als „antiklassisch“ bezeichnet hat, einen künstlerischen „*controlinguaggio*“ herausbilden wollte, und hinsichtlich dieser antikanonischen Haltung verweist Tafuri auf eine Bemerkung Castigliones über den sprachlichen Mißbrauch der grammatikalischen Regeln („le figure del parlare tutte sono abusioni delle regole grammaticali“). In den Asymmetrien, in der „metrica irregolare“, wie sie vor allem am Außenbau des Palazzo del Te zu sehen sind, glaubt Tafuri einen „uso paradossale del concetto di *concinnitas*“ zu erkennen. Man fragt sich jedoch, ob es angemessen und sinnvoll ist, solche Lizenzen, Paradoxität

ten und Dissonanzen nun ihrerseits als bewußte antikanonische Reaktion, als *controlinguaggio* zu bewerten, d. h. als ein von Giulio so gesehenes und stets befolgtes Stilkonzept. Natürlich können wir aus unserer Sicht seine Kunst im Vergleich mit den etwa bei Bramante oder in den klassischen Werken Raffaels zutagetretenden Prinzipien als „arte della frattura“ (Tafuri) empfinden; doch sollte man davon abkommen, aus solchen Beobachtungen nun gleich wieder im Sinne unserer bisherigen Manierismusbewertung ein programmatisches System, ein Leitbild zu konstruieren, dem sich Giulio unterworfen hätte.

Die „ritmi zoppicanti“ und die wohlüberlegten Asymmetrien, von denen Tafuri bei der Fassadengestaltung des Palazzo del Te spricht, bedeuten letztlich nur notwendige Kompromißlösungen, um die Raumstruktur der Vorgängerbauten dem neuen Projekt einzuverleiben und Diskrepanzen in der Mauerführung, in der Lage der Fensterachsen und Kamine bei der Gliederung des Außenbaues zu verschleiern. Auch bei Giulios Mantuaner Wohnhaus ist die Asymmetrie keineswegs aus freien Stücken und von vornherein intendiert, sondern sie wird in Kauf genommen, da der Baubestand der erworbenen und nun zu einem Wohnpalast vereinigten älteren Bauten und Bauteile nur eine asymmetrische sechsachsige Fassadenbildung mit Portal in der dritten Achse von links zuläßt. Giulio gestaltet nun bezeichnenderweise fünf Achsen symmetrisch mit Mittelportal und Blendarkaden im Hauptgeschoß und gibt der sechsten Achse ganz rechts eine vom übrigen abgesetzte, strengere und schlichtere Gliederung. Das für die Rekonstruktion des Palastes vor den Umbauten durch Paolo Pozzo um 1800 wichtige Stockholmer Blatt, das Börje Magnusson 1988 publizierte, war auf beiden Ausstellungen zu sehen. Natürlich zeugt die Tatsache, daß man solche Kompromißlösungen eingeht, daß solche Regelverstöße möglich werden, vom freieren Umgang mit dem architektonischen Kanon.

Von besonderem Interesse ist, was Tafuri über die von Giulio offensichtlich angestrebte Kontrastwirkung zwischen dem „gigantesco“ und dem „lillipuziano“ schreibt. Er verweist dabei auf die traditionelle Rolle, die den Riesen bis dahin in der Literatur oder bei Festzügen und Maskeninszenierungen zukam. Wie sehr andererseits das Völkchen der „nani“ gerade am Mantuaner Hof Sympathien und Privilegien genoß (vgl. das umstrittene „Zwergenapartment“ des Palazzo Ducale), wäre hier ergänzend anzumerken. Tafuri sieht das Kunstmittel der gegenseitigen Steigerung des „troppo grande“ und des „troppo piccolo“ in dem Wechsel der Dekorationssysteme innerhalb der Raumabfolge und in der Gliederung der gartenseitigen Fassade des Palazzo del Te zur Wirkung gebracht. Auch dieses „smisurato“ interpretiert er allerdings wieder zu sehr im programmatischen Sinne als eine Art Exorzismus gegenüber der als veraltet und beengend empfundenen „*armonica consonantia*“. Man könnte hier noch auf Giulios Komposition der Schlacht von Zama hinweisen, die nur durch den Stich des Cornelis Cort überliefert ist und zu der das inzwischen Giulio selbst zugeschriebene Blatt mit Elefantenstudien in Oxford existiert (Parker II, Nr. 590). Sylvia Ferino hat in diesem Zusammenhang hervorgehoben, daß niemals, weder vorher noch später, Elefanten eine so dominierende Stellung innerhalb einer Schlachtenszene eingeräumt wurde. Tatsächlich erscheinen hier die Krieger im Verhältnis zu den Tierkolossen winzig, wogegen etwa in Giulios Louvreblatt mit der Gruppe der Priester und Opferstiere in Scipios Triumphzug (Hartt, Kat. Nr. 260) die Elefanten fast wie Jungtiere wirken, d. h. in ihren Proportionen den Men-

schen angenähert sind. Auch bei Giulios Darstellung des Trojanischen Pferdes wird wiederum der angesprochene Kontrast *gigantesco/lillipuzziano* ausgespielt. So viel zu Tafuris Ausführungen.

Der Besucher, der die Sala dei Giganti betritt, kommt sich sehr klein vor im Vergleich zu den überlebensgroßen Gestalten der Götterversammlung oben an der Decke und zwergenhaft winzig gegenüber den Riesen an den Wänden. Die Wirkung verstärkt sich noch durch die Verwischung der ästhetischen Grenze, durch die Verschmelzung von Bild- und Betrachtterraum. Man soll hier — betroffen oder belustigt — dem Eindruck erliegen, zufälliger Zeuge dieses rundum sich vollziehenden Schauspiels zu sein. Die Ahnenreihe eines solchen ganz in gemalte Natur eingebetteten Saales reicht zurück bis zu den (die Räume illusionistisch erweiternden) Wald- und Laubwerkmalereien im Papstpalast in Avignon. Der wichtigste Vorläufer für Giulios Gestaltung eines solchen Grottensaales ist jedoch nicht zufällig Leonardos Sala delle Asse des Castello Sforzesco im benachbarten Mailand. Dort sieht (oder jedenfalls: sah) sich der Betrachter umgeben von steilen Böschungen aus Fels, Stein und Erdreich mit den teils freiliegenden, üppig wuchernden Wurzelsystemen jener Bäume, deren Zweige oben zu dem kunstvoll entworfenen geometrischen Muster einer Laubenwölbung verflochten sind. Da hier, soweit man aus dem Erhaltenen schließen kann, jegliche figürliche Darstellung fehlte, war das eigentliche Thema dieser Raumdekoration die Natur und ihre Dienstbarmachung und schöpferische Gestaltung durch den Menschen. Auch in der Sala dei Giganti wird zusätzlich zu der mythologischen Ereignisschilderung das Verhältnis von gewachsener Natur und *artificio*, d. h. hier der von Gigantenhand geformten und zu Architektur verwandelten Materie thematisiert, wobei nun Giulio höchst eindrucksvoll und mit ironischem Unterton zeigt, wie Baukunst als Zeugnis frevlerischer Vermessenheit dem Zorn der Götter anheimfällt.

Gombrich, dem wir die erste eingehende Analyse der Kunst Giulios verdanken, hat in der Wirkung der Sala dei Giganti das Alpdruckhafte, Gräßliche, Entsetzliche, ja Ekelhafte empfunden und in diesem Zusammenhang die Schilderung eines beklemmenden Angsterlebnisses in einer Novelle von Edgar Allen Poe zitiert. Er verweist als Parallele auf das, was Wilhelm Fraenger an Werken von James Ensor aufgezeigt hat, und stellt fest, daß bei der Sala dei Giganti „die Konsequenz und Intensität der grauenhaften und beängstigenden Vorstellung entfernt an Krankhaftes streift“. Solche Anschauungen und auch Gombrichs Versuch, manches an Giulios Kunst im Sinne von Ludwig Klages' Affekttheorie aufzuschlüsseln, entsprechen der damaligen geistesgeschichtlichen Situation. Es entspricht der heutigen, wenn wir diesen Deutungen und ihren Folgerungen für die Manierismusbewertung in vielem skeptisch begegnen. Vielleicht sollte man die Wirkung der Sala dei Giganti in stärkerem Maße aus der Vorliebe der Zeit für das Bizarre und Skurrile, für Augentrug und Überraschungseffekte interpretieren, wie sie auch sonst in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento erkennbar wird. Man denke etwa an die von Vasari in der Rustici-Vita beschriebenen phantastischen Inszenierungen der Festgelage der privaten Florentiner Bürgervereinigungen, der „Compagnia del Paiuolo“ und der „Compagnia della Cazzuola“, zum Beispiel an das in einem dunkeln runden Raum, umgeben von Darstellungen der Höllenqualen, an schwarz gedeckter Tafel zelebrierte Hochzeitsessen von Pluto und Proserpina. „Die Gerichte jenes höllischen Mahles waren

dem Anschein nach alles ekelhafte und scheußliche Tiere, jedoch im Innern, unter der nachgeahmten Form und der scheußlichen Umhüllung waren die leckersten und erlesensten Speisen" (nach der Vasari-Übersetzung von Gronau/Gottschewsky, Bd. VII, 1, S. 385). Bei solchen Gelegenheiten bediente man sich aller möglichen optischen, akustischen und technischen Effekte von Blitz und Donnerschlag bis zu künstlichem Rauch und Regen. Doch wurde bei derartig raffiniert ausgestalteten Gruselveranstaltungen Angst, Ekel und Schrecken als Nervenkitzel, nicht als alptraumartige Bedrohung menschlicher Existenz empfunden. Auch die kunstvoll arrangierten Spritzwasserorgien, die den Besucher später in den Grotten und im Garten von Pratolino überraschend — doch nicht ganz unerwartet — durchnäßten, können zusammengesehen werden mit dem Geisterbahneffekt der Sala dei Giganti, die im übrigen wegen ihrer ausgeklügelten Akustik über die Jahrhunderte hinweg berühmt war. Der für unsere Begriffe nicht sehr feinen, eher derben Art des Amüsements entspricht die „rusticità“, der etwas deftige und pralle Stil der mythologischen Szenen, die den Rahmen dafür bilden. Die Darstellungen tangieren die Sphäre des Betrachters jedoch nicht unmittelbar; sie zeigen eben nicht den gleichen Realitätsgrad wie die Konterfeis der Lieblingspferde des Herzogs in der Sala dei Cavalli — und daran ist keineswegs eine Qualitätseinbuße in Form und Farbgebung aufgrund der Schülermitarbeit schuld, sondern es entsprach Giulios Absichten. Bei aller illusionistischen Durchdringung von Bildraum und Realraum bleibt es doch eine vom Betrachter abgehobene Fabelwelt, in der die Giganten ihre Felsgebirge hochgetürmt haben und nun von deren Zusammensturz bedroht werden, in der Windsbräute, Quellnympfen und Flußgötter mit rührender Hingabe ihren Pflichten nachkommen, in der alles, Natur, Götter, Halbgötter und Menschen, so miteinander verwoben ist, daß Metamorphosen und Sodomie zum Alltäglichen zu gehören scheinen (*Abb. 6*).

In dem Ensemble der Naturgottheiten fällt den Giganten die Rolle der Berggötter zu. Ihr Versuch den Himmel zu stürmen, wird damit bestraft, daß die von ihnen aufgetürmten Felsen unter den Blitzen des Zeus zusammenstürzen und die Frevler unter sich begraben. Daß dabei — dem Mythos zufolge — eine geographische Verteilung eintritt, indem einzelne oder mehrere dieser Unholde in einem bestimmten Berg oder in ein Gebirgsmassiv eingeklemmt werden, deutet Giulio nur eben an. So zeigt er den Giganten Typhoeus, den Zeus nach Ovids Erzählung (im fünften Buch der *Metamorphosen*) unter die Insel Sizilien verbannte, an prominenter Stelle zwischen den Fenstern der Ostwand über dem Kamin, so daß sein Grollen und das auf den Ätna anspielende Feuerspeien durch das Flackern des Kaminfeuers noch wirkungsvoll unterstützt wird. Im Hintergrund taucht — ebenfalls bei Ovid erwähnt — Pluto auf, der mit seinem Viergespann Sizilien umkreist aus Furcht, durch das Randalieren des Typhoeus könnte sich die Erde so tief spalten, daß Licht in die Unterwelt eindringe (vergl. hierzu die Untersuchungen von Bodo Guthmüller in den *Mitteilungen des Kunsthist. Inst. Florenz XXI, 1977, S. 35–68*; in beiden Katalogen nicht erwähnt).

In einem früheren Planungsstadium hatte Giulio vorgesehen, die Gigantensage in ihrer zeitlichen Abfolge in vier getrennten Bildern auf die Saalwände zu verteilen: den Aufstand der Giganten, ihren Kampf mit den Göttern, ihren Sturz und den Triumph der Götter. Die vier Entwürfe sind durch Stiche von Cornelis Bos oder durch anonyme Zeichnungskopien überliefert (Mantuaner Band, S. 174). Zunächst war also noch nicht

daran gedacht, die Wände miteinander und mit der Deckenwölbung zu verschleifen und zu einer einheitlichen Darstellung zusammenzuziehen. Die von Bos gestochene frühe Fassung des Gigantensturzes (*Abb. 8b*) enthält noch Nachklänge von Giulios römischer Zeit: Einige Figuren erinnern an die am Boden liegenden Krieger der Konstantinschlacht; der am unteren Bildrand in der Mittelachse angeordnete bärtige Alte mit der dicken Felsplatte auf dem Rücken ähnelt der von antiken Uranusgestalten angeregten Personifikation des Erdbebens in Raffaels Teppichszene „Paulus im Gefängnis“. Gombrich hat bemerkt, daß in dieser frühen Gigantensturzversion „das zentrale Motiv der gequälten Quäler“ noch nicht voll ausgeprägt ist und auch „jene widerwärtigen bärtigen Dämonenfratzen“ noch fehlen. Als Hauptfigur erscheint hier eine kraftvoll aktive herkulische, bartlose Figur, die mit beiden Armen mächtige Felsbrocke hochstemmt, so wie mitunter Atlas die Weltkugel trägt. Auch im ausgeführten Fresko tauchen mehrere Atlantenfiguren auf, die nicht den Eindruck machen, als würden sie im nächsten Moment unter den Felsmassen begraben. Sie fügen sich ergeben oder mit ernster Miene in ihre „tragende Rolle“ und stützen die vom Einsturz bedrohten Felsenhöhlen (*Abb. 7*), das heißt sie erfüllen eine ähnliche Funktion wie die vier unvollendeten Sklaven Michelangelos, die Francesco de' Medici in der Großen Grotte des Boboli-Gartens aufstellen ließ. Die Sklaven vom Juliusgrab einerseits und Giulios gemalte Giganten, Flußgötter und Quellnymphen andererseits haben zweifellos die Bau-, Brunnen- und Gartenskulptur und die Grottenausstattungen des Cinque- und Seicento nachhaltig beeinflusst. Karl Möseneder hat in seinem methodisch richtungweisenden Beitrag über „Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung“ (in *Mitteilungen des Kunsthist. Inst. Florenz* XXIX, 1985, S. 347–384) die Bedeutung Giulios in diesem Zusammenhang unterschätzt. So steht etwa der von Möseneder abgebildete Brunnenentwurf Francesco Fanelis mit einem eingeklemmt zwischen Felsbrocken hockenden Flußgott den Mantuaner Malereien, vor allem der Flußgottlünette der Sala di Psiche, sehr viel näher als Michelangelos Sklavenfiguren (*Abb. 8a, 8c*). Auch bleibt zu fragen, ob selbst Giambolognas Apennin in Pratolino nicht *auch* die von Giulio ersonnenen Gigantenkolosse mit ihren Rauschebärten voraussetzt. Vielleicht ist sogar die Tatsache, daß man 1584 die Michelangelosklaven in die Ecken der Boboli-Grotte setzte, bereits der Rezeptionsgeschichte der fünfzig Jahre zuvor entstandenen Sala dei Giganti zuzuordnen.

Abschließend noch einige Bemerkungen zu den Ausstellungskonzepten in Mantua und Wien. Die Mantuaner Veranstalter hatten den „Heimvorteil“, d. h. sie konnten als die Hauptzeugnisse von Giulios künstlerischem Schaffen den frisch restaurierten Palazzo del Te, die von Giulio hinzugefügten Bauteile und Räume des Palazzo Ducale und den von ihm umgestalteten Dom in die Ausstellung einbeziehen. Zur Eröffnung war wie durch ein Wunder (fast) alles fertig, auch die Begrünung, d. h. die noch in letzter Minute gepflanzten Büsche und der plattenweise verlegte Rasen, der allerdings mangels angemessenem Untergrunds während der Regengüsse der folgenden Woche eher einem frisch bepflanzten Reisfeld glich. Die zeitig gestartete ideenreiche Werbekampagne einer Public-Relation-Agentur bescherte sehr bald die erhofften Besucherscharen. Die eigentliche Mostra, bis auf die Sektionen der Teppiche, der religiösen Malerei und der Werke der Giulio-Nachfolge in den „fruttieri“ des Palazzo del Te untergebracht, litt ein wenig unter dem Messehalleneffekt des sehr langgestreckten, hohen, nur durch wenige Scher-

wände unterteilten Einheitsraumes. Auch beanspruchten die Architektursektionen — einmal abgesehen von den sehr instruktiven Holzmodellen — durch die Menge an Bauaufnahmen, Fotos und übrigem Dokumentationsmaterial etwas zu viel Platz. Doch trotz allem, was man vielleicht an Detailkritik anbringen könnte (vom „Katalog“ war schon die Rede), steht außer Zweifel, daß der Gesamteindruck dessen, was in Mantua geboten wurde, überwältigend war. Die sehr guten Resultate der aufwendigen, im allgemeinen behutsamen Restaurierungsmaßnahmen am und im Palazzo del Te werden zusammen mit dem großen Publikumserfolg der Mostra ganz sicher zu der von Stadt und Region erhofften stärkeren Ankurbelung des Fremdenverkehrs beitragen. Andererseits wird das in seinem Reichtum und in seiner Eindringlichkeit neue Bild von Rang und Schaffen Giulio Romanos, das beide Ausstellungen vermittelten, die bereits anlässlich des Raffael-Jahres in Gang gekommenen Umwertungs- und Relativierungstendenzen innerhalb der stilgeschichtlichen Diskussion um Sinn und Wert unseres Manierismusbegriffes vorantreiben.

Die Wiener Ausstellung war sehr viel kurzfristiger geplant und vorbereitet worden als jene in Mantua, und man mußte sich für ihre Einrichtung nur mit einem Bruchteil der dort verfügbaren Mittel begnügen. Zum Glück gelang es, die zuständigen Stellen davon zu überzeugen, daß es aus ökonomischen Gründen sinnvoll sei, die dringend zur Renovierung anstehenden Museumsräume der Hofjagd- und Rüstkammer in der Neuen Hofburg für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Sie wurden zum überwiegenden Teil leergeräumt und hervorragend instandgesetzt, wobei man die Farbgebung der Wände (mit Mineralfarben!) so wählte, daß sie sowohl den verschiedenen Ausstellungssektionen als auch später den Abteilungen der Rüstungs- und Waffensammlung angemessen war. Die Veranstalter zeigten darin besonderes Geschick, daß sie statt eines der „prominenten“, betont fortschrittlichen Ausstellungseinrichter (vgl. die Ausstellungen *Prag um 1600* in Wien 1988 und *Guido Reni* in Frankfurt 1988/89) in Johann Kräftner einen jungen Architekten verpflichteten, der aufgrund seiner zusätzlichen kunsthistorischen Ausbildung den Respekt, das nötige Feingefühl und Verständnis für die zu zeigenden Werke mitbrachte.

Den Initiatoren der Wiener Schau, Sylvia Ferino Pagden und Konrad Oberhuber, war es gelungen, fast den gesamten Bestand der in Mantua gezeigten Zeichnungen und Ölgemälde Giulios auch für Wien zu sichern. Da man nun einmal die nach Giulios Entwürfen geschaffenen Mantuaner Architekturen und Ausstattungen nicht im Original vorführen konnte — erfreulicherweise hat man darauf verzichtet, hierfür durch eine aufwendige Fotodokumentation Ersatz zu schaffen —, wurde der historische Bezugsrahmen bei dem Wiener Konzept sehr viel weiter gespannt und in verschiedenen Sektionen Problemstellungen und Aspekte behandelt, die in dem Mantuaner „Katalog“ zwar teilweise angesprochen werden, die aber dort in der Ausstellung mehr oder weniger unberücksichtigt bleiben mußten. Auch lag es nahe, daß man in Wien ausführlich auf die engen dynastischen Beziehungen der Gonzaga zum Hause Habsburg eingehen würde. Es war nun verblüffend, in welchem Maße man bei den neuen Sektionen, ohne allzu viele zusätzliche Leihgaben, aus dem reichen „Fundus“ der Wiener Sammlungen schöpfen konnte.

Hervorzuheben ist etwa die von Alfred Bernard-Walcher mit viel Engagement vorbereitete Antiken-Sektion oder die in der Qualität der Exponate besonders beeindruckende

Abteilung „Isabella d'Este und die Erneuerung der Antike in Mantua“, die sich im Konzept in etwa an die Londoner Ausstellung *Splendours of the Gonzaga* von 1981/82 anlehnen konnte, nur daß wichtige Stücke, die damals in London fehlten — wie Tizians Wiener Isabella-Porträt oder die Herkules-Antäus-Bronze des Antico, ebenfalls im Kunsthistorischen Museum — nun im Original zu sehen waren.

Tizians Wiener Jacopo-Strada-Porträt bildete den Blickfang für eine von Dirk Jacob Jansen zusammengestellte Sektion zur Sammel- und Publikationstätigkeit dieses aus Mantua gebürtigen kaiserlichen Architekten und Antiquars. Stradas Begeisterung für Giulio Romano, dessen numismatische Interessen er teilte, hat nicht nur zur Sicherstellung eines erheblichen Teiles des zeichnerischen Œuvre des Künstlers beigetragen; Strada war es auch, der im Dienste des Herzogs Albrecht V. von Bayern dem Mantuaner Ippolito Andreasi den Auftrag gab, genaue, im Maßstab einheitliche zeichnerische Aufnahmen der Architektur und der Innendekoration des Palazzo del Te und des Appartamento di Troia im Palazzo Ducale anzufertigen — eine heute für die Identifizierung der Entwürfe Giulios und für alle Restaurierungsmaßnahmen in gleicher Weise unersetzliche Dokumentation des Zustandes der Gebäude und Räume um 1567. Strada selbst lieferte zwei Jahre später für den Bayernherzog das bekannte (unausgeführt gebliebene) Projekt für das Münchner Antiquarium mit einem an Raffaels römischen Wohnpalast und an Giulios Mantuaner Bauten orientierten rustizierten Erdgeschoß. Eines der Blätter Stradas aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv war in Wien ausgestellt. Man bedauerte es in diesem Zusammenhang ein wenig, daß Kurt W. Forsters Dokumentation zu dem dreißig Jahre früher entstandenen, offenbar von Giulio entworfenen „palazzo italiano“ der Landshuter Stadtresidenz nicht aus der Mantuaner Ausstellung übernommen worden war. Die Idee zu diesem weitgehend von Mantuaner Bauleuten und Kunsthandwerkern ausgeführten Palast ging auf einen Besuch Herzog Ludwigs X. von Bayern bei Federigo Gonzaga an Ostern 1536 zurück.

Eine eigene Sektion hatte man dem etwa gleichzeitig mit dem Münchner Antiquarium geplanten „Neugebäude“ östlich von Wien gewidmet, das — vermutlich unter maßgeblicher Beteiligung von Jacopo Strada — für Maximilian II. begonnen wurde. Der Bau kam jedoch nach dem Tod des Kaisers 1576 immer mehr zum Erliegen, vor allem nachdem Rudolf II. seine Residenz 1583 nach Prag verlegt hatte. Die Entstehungsgeschichte der heute von endgültiger Verbauung bedrohten Anlage mit ihren (nicht mehr erhaltenen) sehr ausgedehnten Gärten, ebenso die Berichte und Zeugnisse über die späteren Schicksale der Gebäude und des Geländes werden seit längerem durch eine Arbeitsgruppe zusammengestellt, die auch die entsprechenden Katalogtexte verfaßte (vgl. unabhängig davon: Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien*, München 1987).

Auch der Wiener Katalog war im strengen Sinne kein solcher. So gibt es etwa zu den einzelnen Werken keinerlei Erläuterungen, in denen man etwas über die Provenienz, den Zustand und die Bewertungsgeschichte der Exponate erfährt; stattdessen enthält der angenehm handliche Band am Ende „Objektlisten“, die die Beschriftungen der in der Ausstellung sektionsweise durchnummerierten Exponate wiederholen. In den Einführungstexten zu den Sektionen werden — unter Verweis auf die Ausstellungsnummern — alle gezeigten Stücke angesprochen. Diese Texte sind bewußt knapp und in der Regel sehr allgemeinverständlich gehalten. Zielgruppe ist in erster Linie der interessierte gebildete

Laie, vor allem auch Schüler und Studenten, die in erstaunlicher Zahl, einzeln oder in kleinen Gruppen, die Ausstellung besuchten. Die Angaben in dem für den eiligen oder sparsamen Besucher als Faltblatt bereitgestellten „Führer durch die Ausstellung“ sind noch knapper und allgemeiner gehalten, und schließlich gab es in vielen Sektionen kurze Wandtexte, die der Einstimmung und ersten Orientierung dienten. Daß bei einer solchen, in verschiedenen Graden angestrebten Popularisierung des Gezeigten mitunter die Zusammenhänge allzu vereinfacht dargestellt wurden und es hier und da auch zu Platitüden oder sachlichen Fehlern kam, schmälert kaum Wert und Nutzen des museumspädagogischen Ansatzes. Andererseits hat der von den Autoren sich selbst auferlegte Zwang, möglichst auf Fachjargon, komplizierte Spekulationen und Argumentationsketten zu verzichten, es keineswegs unmöglich gemacht, wissenschaftlich neue Aspekte und Bewertungen einzubringen. Das gilt nicht nur für die die Hauptsektionen betreffenden Texte von Konrad Oberhuber und Sylvia Ferino, sondern gerade auch für die kurzen rüstungs- und waffenkundlichen Abhandlungen von Mattias Pfaffenbichler, für Manfred Leithe-Jaspers Ausführungen über „Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Palazzo Thiene in Vicenza für die venezianische Plastik“ und für Alfred Bernhard-Walchers Text zur Antikensektion. Etwas aus der Reihe tanzt Wolfgang Prohaska, der in seinem dann doch wieder höchst anspruchsvollen, geistreichen und für einen breiteren Leserkreis viel zu „gelahrten“ Beitrag über die Ausstrahlung der Kunst Giulios und die Giulio-Rezeption immerhin zum ersten Mal wieder — seit Hetzer 1923 — den bedeutenden Einfluß angesprochen und gekennzeichnet hat, den Giulio durch seinen langen engen Kontakt zu Tizian auf dessen Entwicklung, d. h. auf dessen in den späten 30er Jahren einsetzenden (seit langem als persönliche „Krise“ interpretierten) Stilumbruch genommen hat. Es bleibt abzuwarten, wie weit man bei der diesjährigen Tizian-Ausstellung in Venedig diese Beobachtungen und Erkenntnisse aufnimmt und vertieft.

Bei dem Beitrag von Maria Welzig über die „Prunkgefäße“ überzeugten zwar manche neuaufgewiesenen Zusammenhänge. Daß allerdings die Verfasserin statt des geläufigen Begriffs „Henkel“ immer nur die dem Nicht-Österreicher höchstens aus Wiener Kochbüchern bekannte Bezeichnung „Handhabe“ benutzt, irritiert doch sehr. Ausländern mag es kaum gelingen, den Ausdruck anhand von Wörterbüchern zu übersetzen, und deutschsprachige Archäologen werden (hoffentlich!) nicht dazu zu bewegen sein, künftig von „Handhabenkrateren“ und „Handhabenschalen“ zu sprechen.

Florenz, September 1990

Günter Passavant

Sammlungen

ZU BAUGESCHICHTE UND WIEDERAUFBAU DES NEUEN MUSEUMS IN BERLIN

(mit elf Abbildungen und einer Figur)

In der Mitte Berlins liegt die sogenannte Museumsinsel, die eigentlich gar keine richtige Insel ist, sondern nur einen Teil der inmitten der Stadt gelegenen Spreeinsel einnimmt. Trotzdem erscheint das Ensemble, bestehend aus fünf Museumsgebäuden, die