

EINE FASSADENDEKORATION DES GIOVANNI MARIA FALCONETTO IN VERONA *

von Gunter Schweikhart

Vasari rühmt Falconetto als hervorragenden Architekten, tadelt ihn aber als Maler.¹ Durch diese Beurteilung ist bis heute das gemalte Werk in den Hintergrund gedrängt worden; noch immer besteht wenig Klarheit über Umfang und Eigenart der Malereien des Falconetto.²

Wenig Beachtung und keine ausreichende Bearbeitung hat bisher die Fassadendekoration des Hauses Nr. 1 im Vicoletto cieco Pozzo San Marco in Verona gefunden.³ Dies hat vielleicht auch im schlechten Erhaltungszustand seinen Grund, nur ein schwacher Abglanz der einstigen Dekoration ist noch sichtbar. Glücklicherweise hat Albrecht Haupt eine Abbildung dieses Hauses in sein Werk über die Palastarchitekturen Oberitaliens aufgenommen (Abb. 1).⁴ Schon diese hilft, die Wirkung des bemalten Hauses sich vorzustellen, bisher unbeachtete Nachstiche ermöglichen zudem die Rekonstruktion der dargestellten Szenen. Mit anderen Veroneser Malereien wurde auch diese Fassadendekoration von Pietro Nanin gezeichnet und 1864 im Druck herausgegeben.⁵

Nanin gibt in den beiden ersten Tafeln die Seite am Vicolo San Marco in Foro, in den beiden anderen die zwei Kompartimente am Vicoletto cieco Pozzo San Marco wieder (Abb. 2-5). Wie sich noch erweisen wird, sind die Zeichnungen zuverlässig; Nanin ergänzte verlorene Teile nicht, sondern gab auch die Fehlstellen genau wieder. Die Figuren erscheinen in seinen Kopien durch den Verzicht auf plastische Modellierung dünner und zierlicher, die Szenen lockerer gefügt als im Original. Am hohen Sockelgeschoss sind heute keine Spuren von Malerei mehr zu erkennen; auch Nanin hat es nicht berücksichtigt. Er gibt allein die damals noch vorhandene Dekoration des Haupt- und Obergeschosses samt der des Mezzanin wieder. Auf der Seite am Vicoletto cieco Pozzo San Marco ist die Darstellung am Hauptgeschoss heute noch so weit erhalten (Abb. 6), dass ein Vergleich mit der Zeichnung des Nanin (Abb. 4)

* Der hier vorliegende Aufsatz ist ein Teil der 1966 bei der philosophischen Fakultät der Universität Würzburg eingereichten Dissertation des Verfassers.

¹ Vasari-Milanesi, V, p. 318-326.

² Das gemalte Werk des Falconetto wurde bisher nicht monographisch bearbeitet; als bisherige Literatur ist vor allem zu nennen: *Giuseppe Fiocco*, Le Architetture di Giovanni Maria Falconetto, in: *Dedalo* 11, 1931, p. 1203-1241 (1207 f.); *Tilmann Buddensieg*, Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* V, 1963, p. 121-150; *Wolfgang Wolters*, Tiziano Minio als Stukkator im „Odeo Cornaro“ zu Padua. Ein Beitrag zu Tiziano Minios Frühwerk. Der Anteil des Giovanni Maria Falconetto, in: *Pantheon* XXI, 1963, p. 20-28 und p. 222-230.

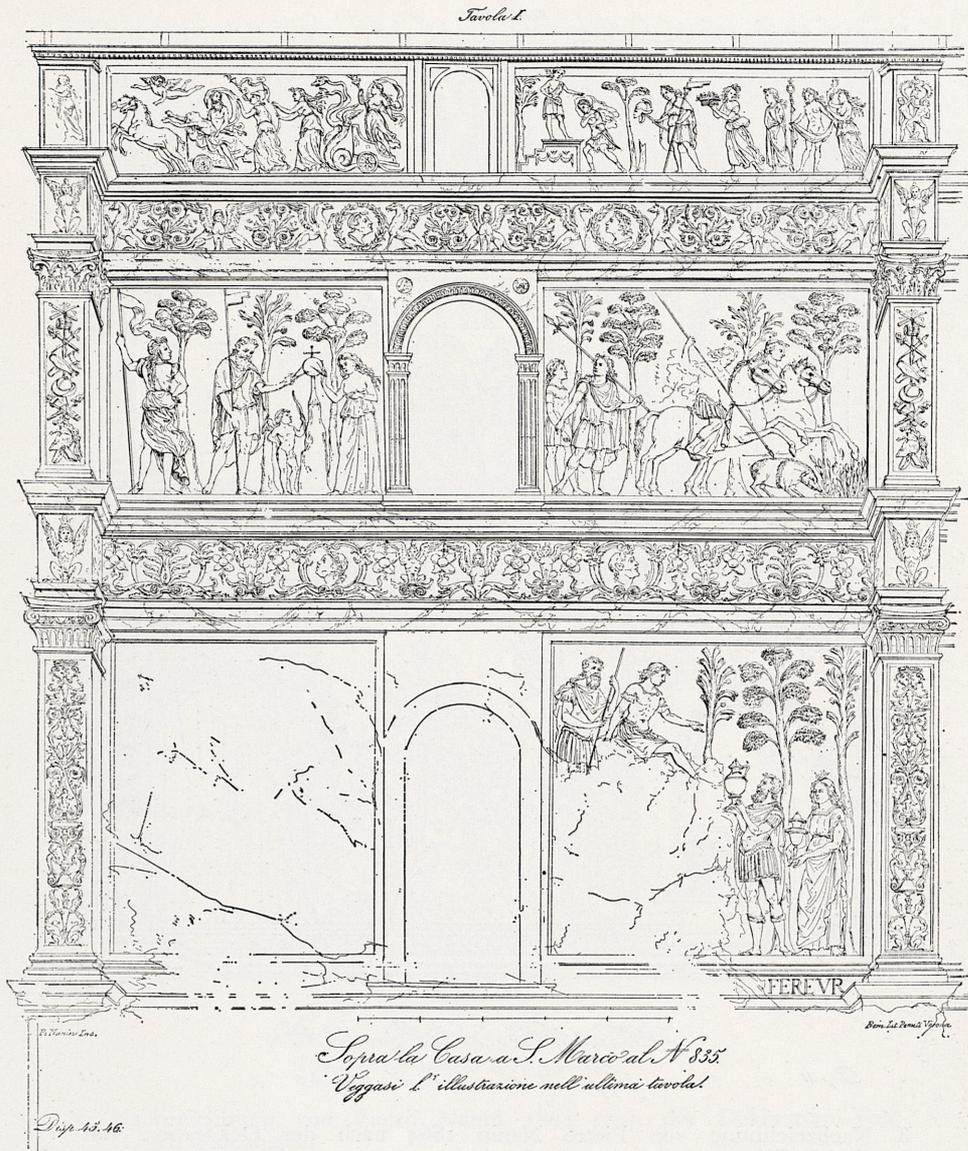
³ Wahrscheinlich gehörte das Haus im 16. Jahrhundert zum Besitz der Familie Lanfranchini, jedoch ist weder der Auftraggeber noch ein Anhaltspunkt für die zeitliche Entstehung auszumachen; vgl. *Gian Lorenzo Mellini*, La Casa dei Conti Lanfranchini a S. Marco in Verona, in: *Vita Veronese* XV, 1962, p. 457 f.

⁴ *Albrecht Haupt*, Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII. bis XVIII. Jh., Bd. III, Verona etc., Berlin 1908, Taf. 22; der schlechte Erhaltungszustand erlaubt zur Farbigkeit nur vorsichtige Schlüsse. Die architektonische Gliederung war vielfarbig; die figürlichen Szenen scheinen in Ockerfarben mit starken Weisshöhungen vor dunkelrotem Grund im Hauptgeschoss, graugrünem im Obergeschoss und grauschwarzem im Mezzanin gemalt gewesen zu sein.

⁵ *Pietro Nanin*, Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona, Verona 1864.



1 Giov. Maria Falconetto, Dekoration des Hauses Vicoletto cieco Pozzo S. Marco 1 in Verona. Nach A. Haupt (1908).

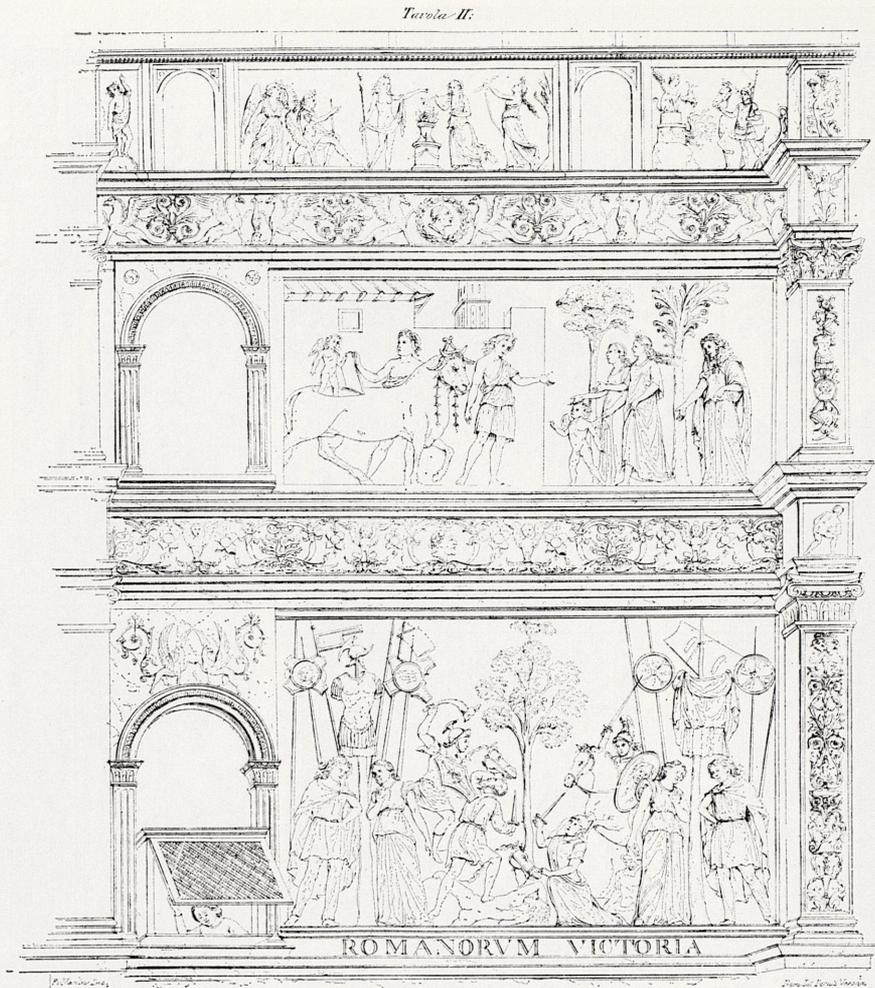


2 Nachzeichnung von Pietro Nanin 1864 nach der Dekoration von G. M. Falconetto.

möglich ist. In der Fassadenmalerei beherrschen ein Reiter und ein gestürzter Krieger das Feld; sie heben sich deutlich von den übrigen Gruppen ab. Nanin gibt zwar alle Figuren getreu wieder, kompositionelle Klarheit und plastische Kraft des Originals sind in seiner Wiedergabe freilich verloren gegangen.

Jacob Burckhardt konnte noch von Verona sagen, dass es „vor allen Städten Italiens durch Menge und Wert bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein“ muss.⁶ Nur ein geringer

⁶ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, ed. H. Wölfflin, Berlin und Leipzig 1933, I, p. 261.



Sopra la Casa a S. Marco al F. 835

Dip. 11

Vignasi L'illustrazione sulla Tavola II.

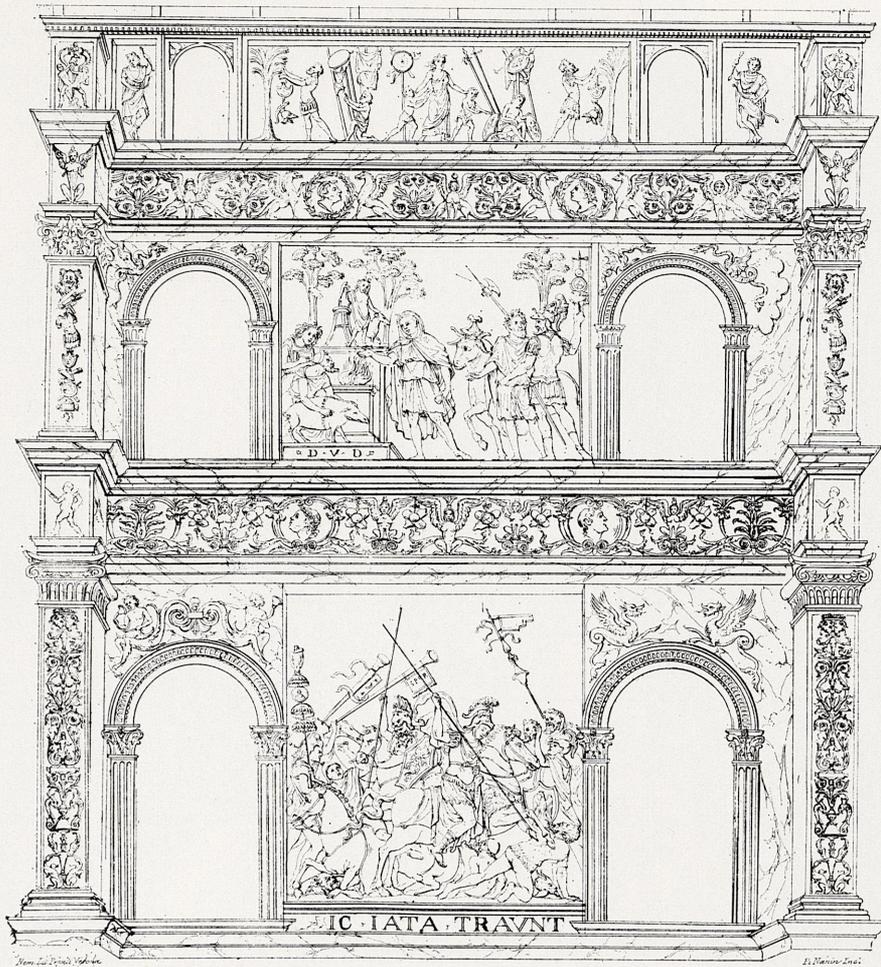
33

3 Nachzeichnung von Pietro Nanin 1864 nach der Dekoration von G. M. Falconetto.

Teil dieser Dekorationen ist jedoch erhalten oder durch Nachzeichnungen überliefert; manche sind so stark beschädigt, dass Kopien eine bessere Vorstellung geben. Schon 1864 konnte Nanin manche Dekoration gar nicht oder nicht mehr vollständig wiedergeben. Inzwischen ist der Zerfall ständig fortgeschritten, einige der von Nanin überlieferten Malereien existieren nicht mehr.⁷

⁷ Der Verfasser bereitet gegenwärtig eine grössere Arbeit zu Fassadendekorationen in Verona im 15. und 16. Jahrhundert vor.

Tav. III

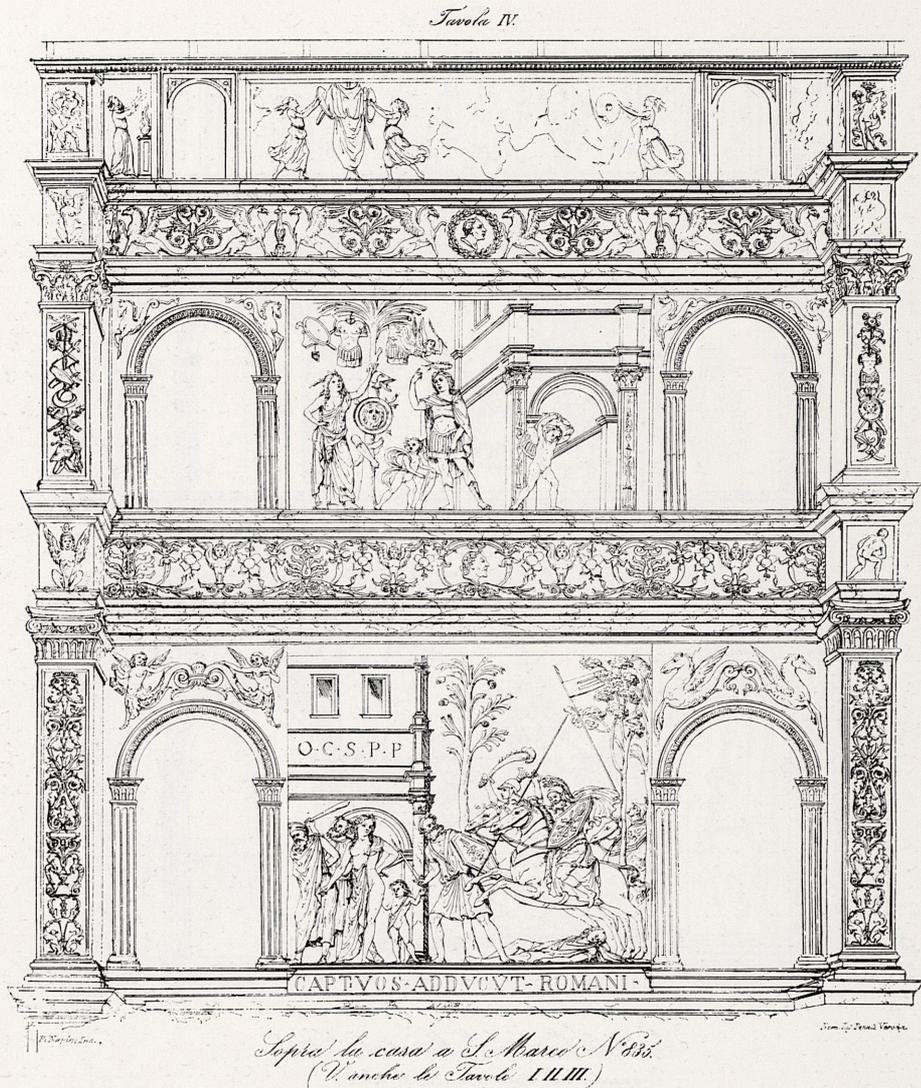


*Supra la Casa a S. Marco al N. 55.
Veggasi l'illustrazione nella tavola IV.*

- 4 Nachzeichnung von Pietro Nanin 1864 nach der Dekoration von G. M. Falconetto.

Was an Fassadendekorationen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert erhalten oder durch Nanin wiedergegeben ist, lehnt sich weitgehend an Mantegna an. Sein Einfluss ist besonders in den Arbeiten des Liberale und des Giolfino, auch in den Arbeiten von Francesco Caroto und noch in denen von Domenico Brusasorzi zu bemerken.⁸ Bereicherung durch

⁸ Vgl. P. Nanin, a.a.O.



5 Nachzeichnung von Pietro Nanin 1864 nach der Dekoration von G. M. Falconetto.

gemalte architektonische Motive, das Überspielen von baulichen Gegebenheiten und illusionistische Effekte finden sich ebenso wie Anlehnungen an Mantegnas Figurenstil und direkte Übernahmen einzelner Motive. Die Vorstufen für die hier behandelte Dekoration sind jedoch nicht in Verona, sondern in Rom zu finden, wo Peruzzi und dann Polidoro da Caravaggio einen neuen Typus der Fassadenmalereien entwickelt hatten, der hingegen durch verhaltene Architektonisierung und die Verwendung antiker Motive in Gliederung und figürlichen Darstellungen ausgezeichnet war. Der lückenhafte Bestand der römischen Fassadendekorationen verhindert die Nennung direkter Vorbilder. Fragmentarisch erhalten geblieben und von Mac-



6 Giov. Maria Falconetto, Detailaufnahme der Dekoration Abb. 1 (heutiger Zustand).

cari gestochen (Abb. 7)⁹ ist der Schmuck des römischen Hauses Nr. 4 im Vicolo del Campanile.¹⁰ Diese Dekoration spiegelt denselben Typus wieder, auf den auch die hier behandelte Fassadenmalerei zurückgeht. Ähnlich ist nicht nur das Verhältnis der Dekoration zum gebauten Haus, sondern auch das der gemalten Architektur zum figürlichen Schmuck. Die Fenster zum Beispiel werden in das gemalte architektonische System einbezogen und mit den Gebälken direkt verbunden. In der weiterentwickelten römischen Dekoration sind die Rahmungen architektonisch gebildet und reichen bis zum Architrav, in der Veroneser stellt ein Wandstück diese Verbindung her. In beiden ist die Unterseite der Gebälke sichtbar und die Ebene der figürlichen Darstellungen dadurch als weiter zurückliegende Schicht bestimmt. An keiner Stelle treten Figuren aus der Wand hervor; die Erweiterung des Bildraumes von der Wandebene aus in die Tiefe verrät eine andere Auffassung von Funktion und Wirkung der Fassadenmalerei als die illusionistischen Effekte der Mantegna-Schule. In der hier behandelten Dekoration sind sogar die figürlichen Darstellungen als flache Reliefs in die gemalte Architektur eingelassen und viel entschiedener als Schmuck der architektonischen Gliederung aufgefasst als in der römischen, wo in den Szenen mehr Tiefenraum entwickelt ist, und so der Gegensatz von gemalter Architektur und figürlichem Schmuck deutlicher hervortritt. Eine stärkere Betonung des architektonischen Zusammenhangs wird in der Veroneser Dekoration auch durch die gemalten Pilaster bewirkt, die nicht nur beide Seiten des Hauses umfassen, sondern diese auch noch in jeweils zwei Kompartimente unterteilen.

Die in der Entwicklung der Veroneser Fassadenmalerei durch ihren römischen Charakter neuartige Dekoration wurde 1718 von Dal Pozzo¹¹ Mantegna, später bald Mantegna, bald dessen Schule zugeschrieben.¹² Giuseppe Maria Rossi¹³ nennt zum ersten Mal Falconetto; Bernasconi¹⁴ und Nanin¹⁵ blieben bei dieser Zuschreibung, die neuerdings von Jacine¹⁶ und Mellini¹⁷ wieder in Frage gestellt wurde.

Vasari, der sonst über die Werke Falconettos gut unterrichtet ist, erwähnt sie hingegen nicht.¹⁸ Sein Bericht über einen langen Romaufenthalt Falconettos ist nicht nur deshalb bedeutsam, weil hier ein römisches Dekorationsschema Verwendung gefunden hat, sondern weil für die figürlichen Darstellungen zahlreiche antike Reliefs als Vorlagen benutzt worden sind. Diese Nachbildungen stimmen nicht nur stilistisch, sondern auch in der Art der Umformung mit den Chiaroscuro in der Kapelle San Biagio in Verona, dem ersten gesicherten Werk Falconettos (1497-1499), überein. Das gilt auch für den Freskenzyklus des Falconetto im Palazzo d'Arco in Mantua.¹⁹ Hier wie dort übernimmt er nahezu alle Figuren von antiken Vorbildern. Schliesslich kehren auch die beiden Hauptfiguren des Tafelbildes mit der Darstellung des Augustus und der Tiburtinischen Sibylle abgewandelt in der Fassadendekoration wieder.²⁰

⁹ Enrico Maccari, Graffiti e chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case, Rom 1876, Taf. 27.

¹⁰ Die Dekoration wird um 1520 angesetzt; die Zuschreibung ist kontrovers, vgl. Rolf Kultzen, Rezension zur Ausstellung „Le case romane con facciate graffite e dipinte“, Kunstchronik 14, 1961, p. 67.

¹¹ Bartolomeo Dal Pozzo, Le Vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti Veronesi, Verona 1718, p. 272.

¹² Bei Giuseppe Bennassuti, Guida e compendio storico della città di Verona, Verona 1825, p. 104, finden sich die Meinungsverschiedenheiten angedeutet: „... pitture che vogliansi di Andrea Mantegna, ma sembrano piuttosto della sua scuola“.

¹³ Gius. Maria Rossi, Nuova Guida di Verona e della sua provincia, Verona 1854, p. 184.

¹⁴ Cesare Bernasconi, Studi sopra la storia della pittura italiana dei secc. XIV e XV, Verona 1864, p. 260.

¹⁵ P. Nanin, a.a.O., p. 52.

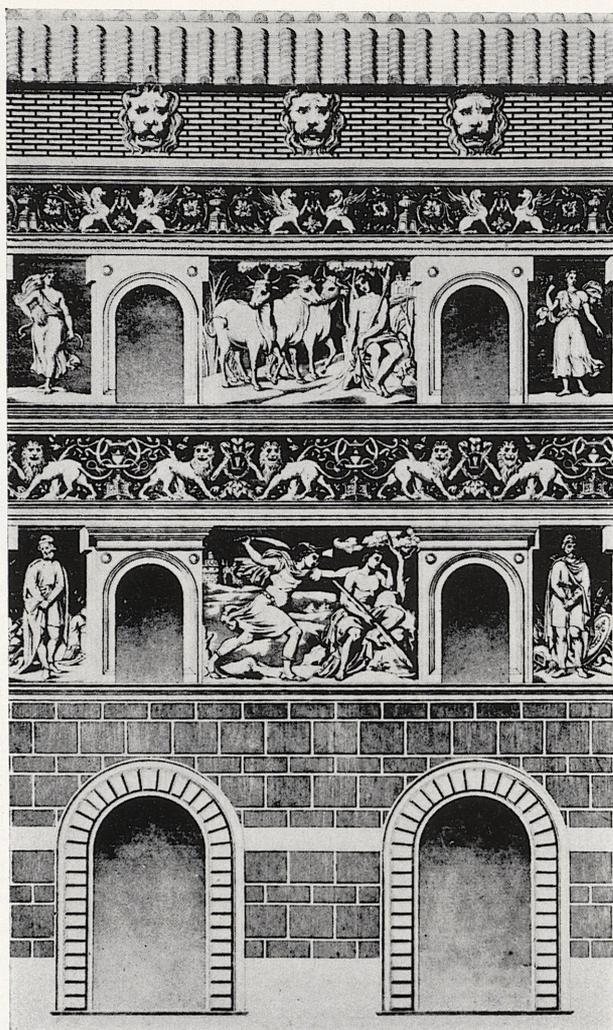
¹⁶ Cesare Jacini, Il viaggio del Po, vol. VII (Le Città IV), Mailand 1958, p. 77, schreibt sie ohne Begründung dem Antonio Falconetto, dem Bruder des Giovanni Maria zu.

¹⁷ Gian Lorenzo Mellini, a.a.O., p. 458, vermutet in Girolamo Mocetto den Autor.

¹⁸ Vasari-Milanesi, V, p. 318 ff.

¹⁹ Vgl. T. Buddensieg, a.a.O., p. 121 ff.

²⁰ Abb. bei G. Fiocco, a.a.O., p. 1212.



7 Dekoration des Hauses Vicolo del Campanile 4 in Rom. Nach E. Maccari (1876).

Die wenigen Überreste römischer Fassadenmalereien des frühen 16. Jahrhunderts lassen eine Datierung der Veroneser Dekoration nicht zu. Sicher nimmt Falconetto Anregungen von Peruzzi auf, der wahrscheinlich seit 1505/06 in Rom ist.²¹ Damit könnte ein *terminus post* gegeben sein. 1517 erobern die Venezianer Verona zurück; Falconetto, der Partei für die Kaiserlichen ergriffen hatte, muss die Stadt verlassen.²² Später sind keine Arbeiten in Verona mehr nachweisbar, seit 1524 ist er als Architekt in Padua beglaubigt. Zwischen 1507 und 1517 mag die Fassadendekoration entstanden sein.

²¹ Vgl. Christoph Luitpold Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk* (= Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. I), Berlin 1961, p. 121.

²² *Vasari-Milanesi*, V, p. 318 ff.



8 Detail aus Abb. 3.

Die Antikenübernahmen in der gemalten Architektur und den figürlichen Szenen dienen der Absicht, dem Ganzen antiken Charakter zu geben. Als „*marmi finti*“ sind die Chiaroscuro-Darstellungen in die Gliederung eingespannt. Falconetto übernimmt nun aber kein antikes Relief wörtlich, sondern löst Einzelfiguren oder Gruppen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und ordnet sie neu. Seine Absicht ist nicht antiquarische Darstellung; er benutzt vielmehr antike Reliefs wie ein Musterbuch zur Entnahme von Einzelmotiven. An den Kompositionen ist er so wenig wie an den Inhalten seiner Vorbilder interessiert. Über die vermittelnde Funktion eines Musterbuches reichen seine Verarbeitungen antiker Darstellungen dadurch hinaus, dass primäre Absicht gerade die Wiedergabe des antiken Reliefcharakters ist.



9 Giov. Ant. Dosio, Zeichnung nach einem antiken Sarkophag (Detail).



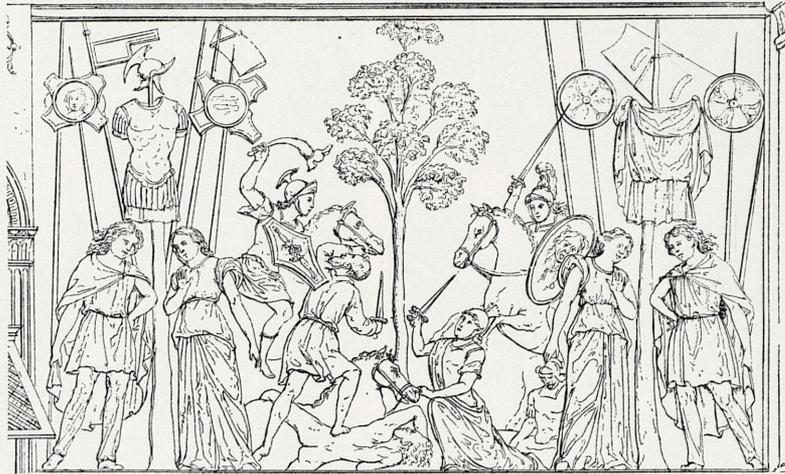
10 Giov. Maria Falconetto, Detailaufnahme des Dekoration Abb. 1 (heutiger Zustand).

Stilistisch können die Darstellungen dabei kaum die Veroneser Herkunft und die Berührung mit Pinturicchio verleugnen. Falconettos mangelndes Verständnis für Komposition und Inhalt und die Neigung zu einfacher Deutlichkeit bewirken einschneidende Veränderungen; mehrere Arten von Umformungen sind zu beobachten.

Im Obergeschoss der Westseite ist die Szene aus einem Dädalus-Sarkophag übernommen, in der die Übergabe der hölzernen Kuh an Pasiphaë geschildert ist (Abb. 8). Der Darstellung liegt ein heute stark restaurierter Sarkophag im Louvre zugrunde; die Herleitung wird deutlicher, wenn man eine Zeichnung des Dosio heranzieht, die den damaligen Zustand des Reliefs antiquarisch genau wiedergibt (Abb. 9).²³ Die Kuh ist durch Räder und Stufen als künstliches Machwerk erkennbar, aus einer Öffnung im Rücken steigt ein kleiner Eros. Falconetto wandelt die hölzerne Kuh in einen geschmückten Opferstier um, lässt Räderwerk und Stufen weg, behält jedoch den aufgeklappten Rücken mit dem heraussteigenden Eros bei. Dem breiten Wandstück entsprechend zieht er die Szene breit auseinander und erweitert sie gegenüber dem Vorbild um zwei Figuren.²⁴ Da diese Darstellung noch heute in der Fassadendekoration zu erkennen ist (Abb. 10), lassen sich Einzelheiten nachprüfen, die gegenüber dem antiken Vorbild so fragwürdig erscheinen. Doch auch hier bestätigt sich die Zuverlässigkeit der Nachzeichnungen Nanins. Offensichtlich hat Falconetto den Inhalt der antiken Darstellung nicht erkannt. Ob eine neue Deutung beabsichtigt war, scheint bei der widersprüchlichen Umformung sehr fraglich.

²³ Christian Hülsen, Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, fol. 10r.; den damaligen Zustand des Reliefs überliefert auch Dal Pozzo, vgl. Cornelius C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum, in: Transactions of the American Philosophical Society N. S. 50,5, Philadelphia 1960, Nr. 25, Fig. 18.

²⁴ Neu hinzugesetzt ist die Figur hinter dem Stier (in enger Anlehnung an die Figur des Dädalus im Vorbild); die Figur des Dädalus wird nach anderen Vorbildern abgewandelt, die frontale Stellung durch eine Wendung nach rechts ersetzt, die Exomis zweimal gegürtet. So erinnert sie an die Roma aus einem Relief des Konstantinsbogens, vgl. Ernest Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, Bd. 1, Tübingen 1961, Abb. 115.



11 Detail aus Abb. 3.

Stellung und Wandlung des Verständnisses dieser antiken Darstellung lassen sich an der Zeichnung des Giovanantonio Dosio ablesen (Abb. 9), der diesen Sarkophag in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts zeichnete und auf der Rückseite seines Blattes vermerkte: *...dicono gli antiquari essere la storia di pasif(a)e quando fece fabricare la vacca p(er) volersi coniungere col toro.*²⁵ Dosio bezieht sich bei der Benennung der Szene auf das von den „antiquari“ Gehörte, notiert es, um die ihm vielleicht fernliegende Deutung nicht zu vergessen.

Zeigt die Darstellung Falconettos die formale Veränderung durch Erweiterung und flächige Ausbreitung ohne Rücksicht auf Komposition und Thema des Vorbildes, so ist die Szene



12 Amico Aspertini, Zeichnung nach einem antiken Relief. Wolfegg (Württemberg).



13 Rom, Villa Borghese, Vorderseite eines Schlachtersarkophags.

im Hauptgeschoss desselben Kompartiments (Abb. 11) Ergebnis anderer Umformung. Die Darstellung ist einem römischen Schlachtersarkophag entlehnt, der sich heute in der Villa Borghese in Rom befindet (Abb. 13).²⁶ Übernommen wird die Rahmung durch jeweils zwei Figuren und Trophäen. Im antiken Relief ist starre Symmetrie durch verschiedene Haltungen der Gefangenen vermieden, in der Umarbeitung Falconettos ist die Anordnung der Figuren jedoch streng symmetrisch, ein Beispiel dekorativer Vereinfachung durch seitenverkehrte Wiedergabe. Die Figuren werden nicht als Gefangene, sondern im Gespräch wiedergegeben, die Frau scheint in abwehrender Geste ein Wort des Mannes zurückzuweisen. Die Trophäen wiederum sind stärker variiert als im antiken Vorbild. Der verwirrenden Fülle der Kampfscenen sind einzelne Gruppen entnommen: von der linken Seite das liegende Pferd und der nach rechts gestürzte nackte Krieger, dessen linkes Bein noch über dem Pferd abgewinkelt ist²⁷, ausserdem die Rückenfigur des Kriegers darüber, der sich gegen einen von links heranstürmenden Reiter verteidigt. Dieser tritt im antiken Relief aus dem Schlachtgewimmel nicht besonders hervor, wird aber hier zur Einzelfigur verselbständigt.

Auch dieses Beispiel lässt erkennen, wie wenig dem Maler an der genauen Wiedergabe des Vorbildes gelegen war. Aspertini kam in einer Zeichnung nach dem gleichen Sarkophag zwar zu einer ähnlichen Isolierung einzelner Gruppen, hielt sich jedoch genauer an das Vorbild (Abb. 12).²⁸ Falconetto strebt keine dem antiken Vorbild entsprechende plastische und räumliche Ordnung an. So tritt beispielsweise der stehende Krieger mit dem rechten Fuss auf den Körper des Gefallenen, müsste also über das liegende Pferd hinweg gegen den Reiter kämpfen. Aspertini gibt eine sachgemässe Anordnung, entsprechend dem auch heute noch erkennbaren Zustand des Sarkophagreliefs.

Die rechte Gruppe der Szene in der Fassadenmalerei ist stark abgewandelt der rechten Seite des Sarkophags entnommen. Die Übernahme von Einzelformen, Gesten und Haltungen bewirkt bei solcher Reduktion eine Isolierung, die deutlich verrät, dass nicht folgerichtige Gruppierung, sondern die Wiedergabe typischer Motive beabsichtigt ist.

²⁵ Ch. Hülsen, a.a.O., p. 7.

²⁶ Salomon Reinach, Répertoire des reliefs Grecs et Romains, Paris 1909-1912, Bd. III, Taf. 170, Nr. 4.

²⁷ Zu dieser in Schlachtersarkophagen häufigen Gruppe vgl. Bernard Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchung zu den römischen Schlachtersarkophagen, Diss. Berlin 1956, p. 19; nur im Sarkophag der Villa Borghese findet sich die gleiche Bewegungsrichtung wie in der Fassadendekoration und der Zeichnung des Aspertini.

²⁸ Phyllis Bober, Drawings after the Antique by Amico Aspertini, London 1957, Fig. 46.



14 Detail aus Abb. 2.

Als dritte Art der Umformung ist die Kompilation aus mehreren Vorbildern zu nennen. Die Jagdszene im ersten Kompartiment (Abb. 14) geht auf Medaillons des Konstantinsbogens zurück, deren damaliger Erhaltungszustand von Dosio²⁹ genau wiedergegeben ist (Abb. 15). In komplizierter Vertauschung werden diesen Reliefs einzelne Figuren entnommen und neu gruppiert. Die beiden Reiter und das Schwein sind dem Medaillon mit der Eberjagd entlehnt.³⁰ Den Reitern folgen zwei Figuren, die, wiederum verwandelt, aus dem Medaillon rechts neben der Eberjagd geholt sind.³¹ Von der Dramatik der antiken Jagdszene ist wenig in die neue Darstellung gekommen. Wohl in einem Missverständnis wird der Eber durch das Dorsuale zu einem Opfertier umgedeutet.³²

Die Zeichnungen Nanins ermöglichen die Benennung der einzelnen Darstellungen und deren Vorbilder. Er überliefert auf Tafel I (Abb. 2) im Mezzanin die Darstellung des Raubes der Proserpina³³ und eine Opferszene³⁴, im Obergeschoss links eine nicht näher zu bestimm-

²⁹ Ch. Hülsen, a.a.O., fol. 24r.

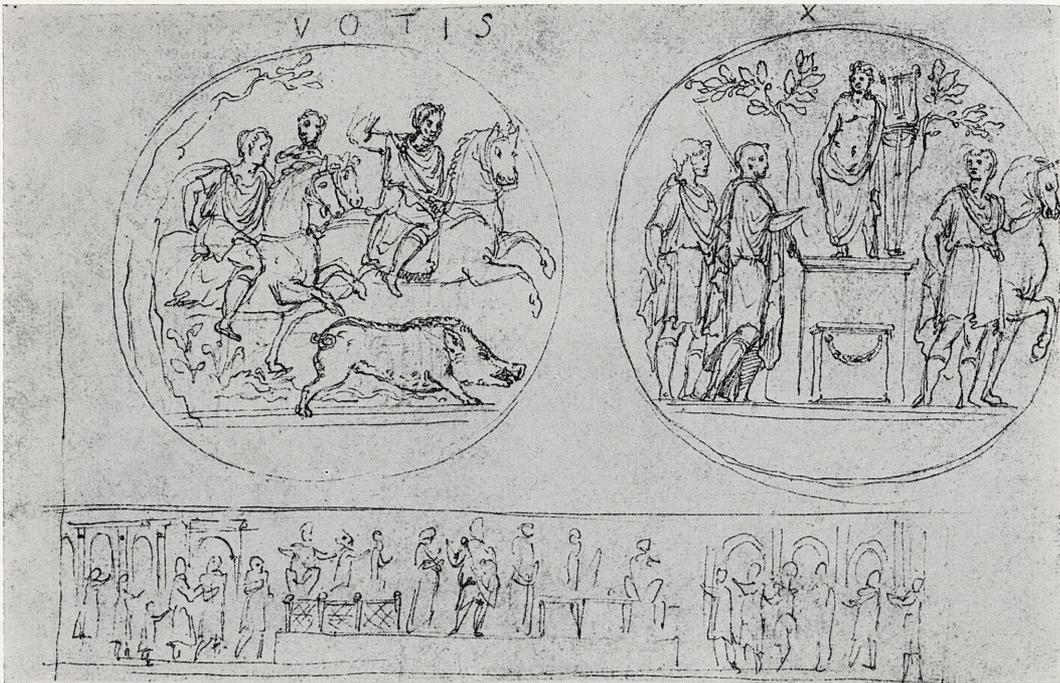
³⁰ Abb. des Reliefs bei Hans-Peter L'Orange und Armin v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen, Berlin 1939, Taf. 41; die beiden Reiter werden von Falconetto vertauscht, sodass der Zustossende an die zweite Stelle rückt und der andere wie unbeteiligt vorbeiritt. Diese Anordnung könnte auch in Anlehnung an das Relief mit der Bärenjagd entstanden sein, in dem auch der zweite Reiter den Stoss führt (L'Orange-v. Gerkan, a.a.O., Taf. 41).

³¹ L'Orange-v. Gerkan, a.a.O., Taf. 41; in umständlicher Vertauschung werden aus drei Figuren zwei kompiliert. Im Medaillon folgt links vom Altar ein Unbewaffneter einem speertragenden Mann; dieses Motiv bestimmt die Anordnung der beiden Figuren in der Fassadendekoration. Der Speertragende wird aber dem Mann rechts vom Altar nachgebildet, seine nahezu frontale Stellung ist im Medaillon durch das Halten eines Pferdes und die gleichzeitige Hinwendung zum Altar motiviert. In der Umformung aber bleibt die Wendung ohne Bezug zur Szene. Da die Vorbilder hier genau zu benennen sind, wird die Methode der Entlehnung deutlich und offenbart den Hang zur Verwandlung und Vertauschung.

³² Auf antiken Opferdarstellungen ist das Dorsuale häufig; vgl. u. a. S. Reinach, a.a.O., I, 244 u. 279.

³³ Wohl nach dem Proserpina-Sarkophag der Uffizien, vgl. Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi, Le sculpture, vol. I, Rom 1958, Fig. 257.

³⁴ Das Vorbild für den Opfernden könnte eine Figur aus der Trajanssäule sein, die abgewandelt in der Fassadendekoration mehrfach erscheint; vgl. Karl Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule, Leipzig 1926, Taf. 45. Auffällig unter den Opfernden ist ein nacktes Figürchen mit langem hängendem Tuch in den ausgestreckten Händen und einem Stab in der Rechten. Im folgenden Mezzaninfries kehrt eine Variante dieser Figur wieder und bleibt dort ebenso isoliert. Auf welches Vorbild diese Figur zurückgeht, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Im Bild des Carpaccio mit dem Traum der hl. Ursula



15 Giov. Ant. Dosio, Zeichnung nach Medaillons am Konstantinsbogen. Berlin.

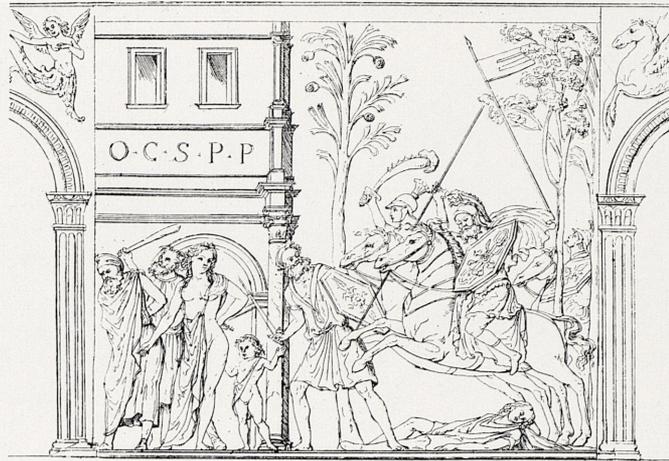
mende Darstellung, mit der vielleicht das Vermessen der Welt gemeint sein könnte³⁵, rechts eine Jagdszene.³⁶ Die seinerzeit schon geringen Fragmente am Hauptgeschoss lassen an ein Opfer an die Götter denken. Von der ursprünglichen Beischrift ist nur FERTVR überliefert. Im Mezzanin auf Tafel II (Abb. 3) ist links wiederum ein Opfer³⁷, rechts ein Orakel darge-

steht über der Tür, durch die der Engel tritt, das gleiche Figürchen; vgl. *Pietro Zampetti*, *Catalogo della Mostra Vittore Carpaccio*, Venedig 1963, Abb. p. 59. Die Herleitung dieser Figur ist bisher nicht geglättet; am ehesten wird sie mit Constantia-Darstellungen in Verbindung zu bringen sein; vgl. die Rückseite einer Medaille Sixtus IV, von 1481; später häufig wiederkehrend, s.Nr. 751, 758, 1188 bei *G. F. Hill*, *Corpus of Italian Medals*, London 1930. Ähnlich ist jedoch auch die bekrönende Figur auf einem „Liebesbrunnen“ in einem Stich eines unbekanntenen italienischen Stechers, vgl. *Arthur M. Hind*, *Early Italian Engraving*, Bd. IV, London 1938, Taf. 412.

³⁵ Die Rückenfigur links mag eine Figur widerspiegeln, die auch Raffael auf einer Zeichnung und im Fresko mit der Darstellung des Borgobrandes für eine Krugtragende verwendet hat; vgl. *Heinz Ladendorff*, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlin 1958, Taf. 11. Die Dreiergruppe rechts lehnt sich an römische Feldherrnsarkophage an, auf denen häufig Figuren sich mit einem Globus beschäftigen; vgl. *G. A. Mansuelli*, a.a.O., Fig. 253c; ein ähnliches Motiv auch auf dem von Aspertini gezeichneten Sarkophag, vgl. *Ph. Bober*, a.a.O., Fig. 67. Offensichtlich war der Globus mit einem Kreuz versehen. Ein Amor steht mit dem Bogen dabei und blickt auf die weibliche Gestalt, die vielleicht Venus sein könnte. Auch hier zeigt sich, dass mit dieser Zusammenstellung kaum die Wiedergabe eines bestimmten Themas beabsichtigt war.

³⁶ Vgl. Anm. 30 u. 31.

³⁷ Die nackte Figur am Altar, die auch im ersten Mezzaninfries dargestellt ist, könnte hier als Constantia dem Herrscher zugeordnet sein (vgl. Anm. 34). Der Thronende mit der Viktoria erinnert an die entsprechende Gruppe im Triumphzug Cäsars von Mantegna. Die geflügelten Viktorien gleichen sich nicht nur in der Wendung nach aussen, sondern auch im Standmotiv und dem entblößten Bein; vgl. *Erika Tietze-Conrat*, *Mantegna*, Köln 1956, Abb. 116.



16 Detail aus Abb. 5.

stellt.³⁸ Mit der bereits erörterten widersprüchlichen Szene im Obergeschoss wird kaum die Wiedergabe eines bestimmten Themas gemeint sein. Die Schlachtdarstellung im Hauptgeschoss³⁹ ist durch die allgemeine Bezeichnung ROMANORVM VICTORIA nicht näher bestimmt. Auf Tafel III bei Nanin (Abb. 4) folgen im Mezzanin beliebte Themen antiker Sarkophagreliefs wie das Aufhängen von Trophäen an Bäume, im Obergeschoss eine Opferzene⁴⁰, im Hauptgeschoss eine Schlachtdarstellung⁴¹, die durch die Beischrift SIC FATA

³⁸ Das Vorbild ist einem Sarkophag im Palazzo Mattei in Rom entnommen; vgl. *Carl Robert*, Die antiken Sarkophag-Reliefs, Berlin 1890, Bd. II, LX, p. 182, und *S. Reinach*, a.a.O., III, 305, Das stark beschädigte Relief wurde frei wiederholt; eine Rekonstruktion des Dal Pozzo s. *C. C. Vermeule*, a.a.O., Nr. 93, Fig. 38. Auf der Zeichnung des Dal Pozzo stehen vor der Sphinx eine nackte weibliche und eine mit der Exomis bekleidete männliche Gestalt. Falconetto hat in teilweise genauerer Anlehnung an das antike Relief einen Krieger dargestellt, der ein Pferd am Zügel hält; das erhobene Bein der Sphinx hat er zum Kopf eines Fabelwesens umgedeutet, der aus der Brust der Sphinx herauszuwachsen scheint.

³⁹ Vgl. Anm. 26.

⁴⁰ Der Altar mit der Götterfigur auf hohem Postament ist dem Medaillon mit dem Opfer an Apoll vom Konstantinsbogen entnommen; vgl. *L'Orange-v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 41. Die linke Gruppe ist aus einem Attikarelief des Konstantinsbogen geholt; vgl. *L'Orange-v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 46. Wie im Medaillon mit dem Opfer an Herkules oder Artemis tritt von rechts her ein Mann an den Altar; vgl. *L'Orange-v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 46. Bei Falconetto trägt die Figur jedoch die in den Reliefs des Konstantinsbogens ungewöhnliche zweimal gegürtete Tunika und hat die Toga über den Kopf gezogen. Damit gleicht sie Darstellungen des opfernden Trajan auf der Trajanssäule; vgl. *S. Reinach*, a.a.O., I, 356, 78. Rechts hält ein gerüsteter Krieger mit erhobener Hand ein Feldzeichen; er dürfte nicht antiken Darstellungen, sondern dem Triumphzug Cäsars von Mantegna entnommen sein; vgl. *E. Tietze-Conrat*, a.a.O., Taf. 115.

⁴¹ Die einzelnen Gruppen der Kämpfenden sind dem Fries des Kaisers Trajan vom Konstantinsbogen entnommen; vgl. *L'Orange-v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 49. Die im antiken Relief teilweise überschrittene Reiterfigur wird als vollständige Einzelfigur bildparallel in die vordere Ebene gerückt. Die Gruppe des Reiters und des gestürzten Kriegers findet sich in einem Fries des Polidoro da Caravaggio; möglicherweise gehen beide auf eine Umformung des Peruzzi zurück; vgl. *Rolf Kultzen*, Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoros da Caravaggio an der Piazza Madama in Rom, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, p. 209, Abb. 141. Hinter dem zu Boden Gestürzten hält ein Krieger zwei abgeschlagene Köpfe empor, ein Motiv, das ebenfalls dem Fries des Kaisers entnommen ist. Das zusammenbrechende Pferd rechts im Relief wird in der Fassadendekoration nach links versetzt. Die linke Figur mit dem Feldzeichen und dem Löwenfell über dem Kopf wird in der Fassadendekoration im Profil gegeben. Instrumente und Fahnen sind steiler aufgerichtet; wie im antiken Relief liegen am Boden Köpfe oder Halbfiguren Gefallener oder Gestürzter.



17 Rom, Relief am Konstantinsbogen.

TRAVNT⁴² wiederum nicht auf ein bestimmtes historisches Ereignis anzuspielen scheint. Ähnliche Themen kehren im vierten Kompartiment wieder (Abb. 5); im Mezzanin links ein Priester vor einem Altar, in der Mitte die Aufstellung von Trophäen. Mit der Szene im Obergeschoss könnte die Bekrönung eines Feldherrn oder Pax und Mars, dem Putten Rüstungen wegtragen, gemeint sein.⁴³ Die Darstellung im Hauptgeschoss (Abb. 16) wird durch die Beschriftung CAPTIVOS ADDVCVNT ROMANI erläutert; die Beschriftung bezeichnet auch hier kein bestimmtes historisches Ereignis, sondern entspricht dem allgemeinen Charakter der Szene.⁴⁴

⁴² Dies erinnert an die Stelle bei Vergil, Aeneis V, 709: *Nate dea quo FATA TRAVNT retrahuntque sequamur.*

⁴³ Anregungen für die beiden Figuren dürften wiederum aus einem Relief des Konstantinsbogens geholt sein; vgl. *L'Orange-v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 49; die Geste des rechten Armes ist in Anlehnung an Marsdarstellungen verändert, vgl. z. B. *Stuart Jones*, *Catalogue of the Ancient Sculptures*, Oxford 1912, Plate 7, 40. Deutlich zeigt auch eine Zeichnung, die dem Cesare da Sesto zugeschrieben wird, die Verwendung beider antiker Typen; vgl. *Matthias Wimmer*, *Katalog der Ausstellung „Zeichner sehen die Antike“*, Berlin 1967, Nr. 35, Abb. Taf. 17. Als Vorlagen für die Putten könnten die Putten von sog. Thron des Saturn in Venedig oder Sarkophagreliefs mit Putten in ähnlichen Haltungen gedient haben; vgl. die zeichnerische Wiedergabe eines Sarkophags, *M. Wimmer*, a.a.O., Nr. 68, Taf. 40.

⁴⁴ Die drei Reiter sind dem Relief mit der Dakerschlacht am Konstantinsbogen (Abb. 17) entnommen; vgl. *L'Orange v. Gerkan*, a.a.O., Taf. 48. Die unter dem Pferd liegende Figur ist aus dem ersten Teil des Reliefs geholt, von dem auch die rundbogigen Posaunen abgesehen sind, die durch ein Missverständnis zu einer keulenartigen Waffe werden. Der erste der Gefangenen kopiert einen häufigen römischen Typus, wie er zum Beispiel am Bogen des Septimius Severus mit gleicher phrygischer Mütze und auf dem Rücken gefesselten Händen zu finden ist; vgl. *E. Nash.*, a.a.O., Abb. 157. In der Wendung nach links, der abgeknickten Hüfte und dem Aufstützen des Armes mit dem Handrücken erinnert die elegante Halbnackte an die Altheia in einer Zeichnung des Dal Pozzo nach einem antiken Sarkophag; vgl. *C. C. Vermeule*, a.a.O., Fig. 36, Nr. 90.

So entsteht die Vermutung, dass dem Ganzen kein streng durchdachtes ikonographisches Programm zugrunde liegt. In vielen Szenen ist eine klare thematische Formulierung nicht zu erkennen, weder genaue Wiedergaben noch Umdeutungen sind beabsichtigt. Die Auswahl der Vorbilder spiegelt die Breite der damals bekannten antiken Darstellungen wie Schlachten, Siege, Opfer, mythologische Szenen, Jagden und Orakel wieder. Über das formale Interesse hinaus ist wenig Neigung zu folgerichtiger Darstellung von sachkundlichen oder inhaltlichen Einzelheiten zu bemerken.

Serlio rühmt Peruzzis römische Fassadenmalereien und nennt die gleichen Themen, die auch Falconetto in Verona darstellte: *il qual volendo ornare col pennello alcune facciate di palazzi in Roma... fece di sua mano in quelle alcune cose finte di marmo, cioè sacrifici, battaglie, historie, et architetture: le quai non solamente mantegono gli edifici sodi, et ordinati: ma gli arricchiscono grandemente di presentia.*⁴⁵ Sicher liegen der Veroneser Fassadendekoration des Falconetto nicht nur die gleichen Vorbilder, sondern auch die gleichen künstlerischen Absichten zugrunde.

⁴⁵ Sebastiano Serlio, *Tutte le Opere dell'Architettura*, Venedig 1619, lib. IV, cap. XI, p. 190.

RIASSUNTO

Mentre le opere di architettura del pittore e architetto Giovanni Maria Falconetto sono ben conosciute, la sua attività pittorica non è stata mai ben definita. Nel presente articolo si attribuisce a lui la decorazione di una casa a Verona. Questa attribuzione si basa soprattutto sulla somiglianza con gli affreschi nella Cappella di S. Biagio in S. Nazario a Verona e con il ciclo di affreschi del Palazzo d'Arco in Mantova.

L'odierno stato di conservazione della decorazione della facciata non permette uno studio approfondito; una vecchia fotografia (anteriore al 1908) e soprattutto alcuni disegni di Pietro Nanin pubblicati nel 1864, ci danno la possibilità di ricostruire le singole rappresentazioni ed il carattere della pittura.

Per questa decorazione il Falconetto ha adottato uno schema che era stato sviluppato a Roma agli inizi del 16° secolo dal Peruzzi. Come per il suo ciclo di affreschi del Palazzo d'Arco in Mantova, Falconetto deriva quasi tutte le figure ed i gruppi da modelli classici, egli però non li riproduce esattamente come sono, ma bensì riprende singole figure dall'insieme originale e le raggruppa nuovamente. Questo procedimento corrisponde a quello adottato dal Falconetto anche a Mantova.

Le scene, spesso contraddittorie e prive di significato specifico, fanno supporre che alla base non ci fosse nessun programma iconografico attentamente meditato. Le citazioni classiche dell'architettura dipinta e delle scene figurate servono piuttosto per dare un tono di antichità all'insieme.

Il Falconetto è stato certamente influenzato dal Peruzzi, che con molta probabilità si trovava a Roma dal 1505/06. Quando nel 1517 i Veneziani riconquistarono Verona, il Falconetto dovette lasciare la città. Quindi la decorazione della facciata dovrebbe essere datata fra il 1507 ed il 1517.

Bildnachweis:

Umberto Anti, Verona: Abb. 6, 10. – *Gabinetto Fotografico Nazionale*, Rom: Abb. 13.
 Nach A. Haupt (s. Anm. 4): Abb. 1. – Nach P. Nanin (s. Anm. 5): Abb. 2, 3, 4, 5, 8, 11, 14, 16. –
 Nach E. Maccari (s. Anm. 9): Abb. 7. – Nach Ch. Hülsen (s. Anm. 23): Abb. 9, 15. – Nach Ph. Bober
 (s. Anm. 28): Abb. 12. – Nach L'Orange - v. Gerkan (s. Anm. 30): Abb. 17.