

BACCHUS UND HYMENAEUS: BEMERKUNGEN ZU ZWEI FRESKEN VON VERONESE IN DER VILLA BARBARO IN MASER

von Thomas Puttfarken

Veroneses Fresken in der Villa Barbaro gehören zu den Hauptwerken venezianischer Cinquecentomalerei. Doch trotz ihres kunsthistorischen Ranges wissen wir nach wie vor nur recht wenig über ihre genaue inhaltliche Bedeutung. Unter dem Eindruck lebendiger Handlung und physischer Präsenz, der von Veroneses Figuren ausgeht, sind wir häufig nur zu leicht geneigt, die scheinbar esoterische Thematik seiner Wandgemälde für zweit-rangig zu halten.

Die Fresken in Maser sind wahrscheinlich um 1560 entstanden.¹ Nur wenige Jahre zuvor waren die mythographischen Traktate von Giralaldi², Conti³ und Cartari⁴ erschienen, deren handbuchartige Zusammenfassung der Themen und Figuren klassischer Mythologie sich als reiche Fundgrube für Dichter, Künstler und Auftraggeber erweisen sollte.⁵ Das gilt vor allem für Vincenzo Cartaris "Le imagini con la spositione de i dei de gliantichi" von 1556.

Cartaris Schrift liefert uns den Schlüssel für wenigstens zwei der Gemälde in der Villa Barbaro. Sie war natürlich nicht die einzige literarische Quelle, die Daniele Barbaro oder Veronese selbst für das Programm in Maser zu Rate zogen; für die Räume mit christlichen oder didaktischen Themen, wie die Stanza di Cane und die Stanza della Lucerna⁶, erweist sich Cartari als ebenso irrelevant wie für das zentrale Deckenbild des Planetenhimmels in der Sala dell'Olimpo.⁷

Den bisherigen Deutungen dieser Räume und ihrer Ausmalung kann ich keine besseren entgegenstellen. Ziel dieses Aufsatzes ist nicht eine umfassende Interpretation des gesamten Freskenzyklus, sondern eine möglichst exakte ikonographische Erklärung von nur zwei Deckengemälden in der Villa Maser in der Hoffnung, damit eine solidere Grundlage für spätere Deutungsversuche des ganzen Ensembles zu schaffen. Meine Analyse gilt den beiden Räumen rechts und links vom Haupteingang der Villa, der sogenannten Stanza del Tribunale d'Amore und der Stanza di Bacco.

I. Die sogenannte Stanza del Tribunale d'Amore

Die Bezeichnung 'Stanza del Tribunale d'Amore' gründet sich auf die Tatsache, dass Venus und Amor bislang die einzigen eindeutig identifizierten Figuren des Deckenbildes (Abb. 1) sind⁸ und dass alle Figuren in eine lebhaft Unterhaltung verwickelt zu sein scheinen. Doch wer sind die anderen Teilnehmer dieser Diskussion?

Nicola Ivanoff sah hier das alte Thema des Herkules "immerso nei piaceri".⁹ Der Held sässe neben der Liebesgöttin, während auf seiner anderen Seite, ganz links im Bilde, eine zweite weibliche Figur in der einen Hand seine Keule, in der anderen aber ein Bündel von Mohnblumen hielte — "simbolo d'oblio". Von rechts führte ihm — so Ivanoff — Venus das kniende Mädchen zu, dem ein anderer Mann, ganz rechts, bereits den Gürtel — "emblemata della verginità" — gelöst hätte (Abb. 2).

Richard Cocke verzichtete auf eine genaue Deutung, "although the general theme is... that of the joys of married love". Den neben Venus sitzenden Mann deutete er nicht als Herkules im Laster, sondern als Mars. Er verwies ausserdem auf Erwin Panofsky, der in den

von Bändern zusammengehaltenen Bündeln, die zwei der Männer tragen, Symbole der 'Concordia' gesehen hatte.¹⁰

Diese beiden neuesten Deutungen des Freskos zeigen in ihrem Gegensatz klar das Hauptproblem: Wer ist der sitzende Mann neben Venus? Er ist reicher gekleidet als die beiden anderen Männer, er trägt als einziger im Bild einen Kranz auf dem Kopf, und er scheint im Zwiegespräch mit dem ihm gegenüber knienden Mädchen begriffen.

Keine der beiden zitierten Deutungen trifft zu. Dem Mann fehlt jedes martialische Attribut, und allein die Nähe zu Venus reicht nicht aus, ihn als Mars zu identifizieren¹¹, — schon garnicht in einer Szene, die die "joys of married love" darstellen soll. Nur wenige Meter entfernt, in der Sala dell'Olimpo, lehnt sich Venus vertraulich an ihren Ehemann Vulkanus! Herkules ist es auch nicht. Zwar ist Ivanoffs Beobachtung¹² richtig, dass die neben ihm sitzende Frau ein Bündel von Mohn in der einen Hand hält, doch das hölzerne Instrument in ihrer anderen Hand ist nicht die Keule des Herkules, sondern ein schweres Ochsenjoch.

Es ist nötig, auf einige andere Details im Bild zu verweisen, bevor wir uns an eine Deutung des ganzen Werkes wagen. Der sitzende Mann ist nicht nur als einziger mit dem Blätterkranz geschmückt (die anderen Figuren werden in Kürze von den herbeifliegenden Amorini gekrönt werden), sondern er hält auch noch in seiner linken Hand ein dunkelrotes Tuch, das nach Form und Farbe deutlich von seinem sonstigen Gewand unterschieden ist, und auf den Wolken vor seinen nackten Füßen liegen goldgelbe Sandalen. Doch was hält er in seiner Rechten? Einer der anderen Männer trägt ein gleiches Bündel von Stäben. Panofskys Deutung dieser Bündel als Zeichen der 'Concordia' ist wahrscheinlich richtig, aber nicht ausreichend. Wir finden diese Instrumente noch zweimal in der Villa Maser und noch mehrfach in anderen Werken Veroneses. Eine der gemalten Statuen in der Sala dell'Olimpo (Abb. 3) hält ein solches Gebilde, und unterhalb unseres Deckengemäldes findet sich eine ähnliche Figur mit dem gleichen Instrument¹³: es sind Fackeln, die hier, in der sogenannten Stanza del Tribunale d'Amore, noch nicht entzündet sind.

An der Deutung der nächsten Figur, der nackten Frau, als Venus kann kein Zweifel bestehen. Cocke hat sehr richtig auf ihren "Schweigegegestus" aufmerksam gemacht¹⁴, und zu ihren Füßen hält Amor eine Schildkröte hoch.

Das vielleicht einleuchtendste Attribut des ganzen Bildes ist der Gürtel, den der Mann ganz rechts dem knienden Mädchen abgenommen, und den Ivanoff sehr richtig als Symbol der Jungfräulichkeit bestimmt hat.¹⁵ Doch die Tatsache, dass dieser Mann den Gürtel hält, kennzeichnet ihn — und keinen anderen — als den Bräutigam, den zukünftigen Ehemann des Mädchens.

Dass das ganze Bild etwas mit Ehe oder Eheschliessung zu tun haben könnte, ist schon oft vermutet worden. Alle oben aufgezählten Attribute bestätigen diese Vermutung. Das beginnt mit der Schildkröte zu Füßen der Venus, die bisher meist übersehen wurde, obwohl doch das Mädchen mit seiner rechten Hand darauf zeigt. Die Erklärung dafür findet sich ausführlich in Cartari:

Ilche parimente riferisce Plutarco ne gli ammaestramenti che da à maritati, e ne rende anco la ragione dicendo che Phidia fece già à gli Elei una Venere che stava con un piè sopra una testuggine per mostrare alle donne che toccava loro di havere la cura della casa, e di ragionare manco che fosse possibile, perche in una donna il tacere è giudicato bellissima cosa. Et esso Plutarco in un'altro luoco volendo esporre quello che significhi questa imagine, dellaquale fa mentione parimente Pausania, dice che le giovani mentre che sono vergini hanno da stare sotto l'altrui custodia, ma poi che sono maritate bisogna loro havere la cura del governo di sua casa, e starsi chete, quasi che e mariti habbiano da parlare per loro. Imperoche scrive Plinio che la testuggine non ha lingua.¹⁶



1 Paolo Veronese, Die Anrufung des Hymenaeus. Villa Barbaro, Maser, sogenannte Stanza del Tribunale d'Amore.

Die Schildkröte steht also für ein striktes Regiment, das der Braut und zukünftigen Hausfrau Schweigsamkeit und Häuslichkeit auferlegt. Schweigen empfiehlt ihr auch der an den Mund gelegte Finger der Liebesgöttin.¹⁷

Die weibliche Figur ganz links, mit dem schweren Joch und dem Mohnbündel in ihrer Hand, findet ebenfalls ihre Erklärung in Cartari. Er berichtet von einer Statue der Juno, die die Alten errichtet hatten für die *ritrovatrice del matrimonio*:

*...l'hanno fatta in piè vestita, con capi di papavero in mano, e con un giogo à piedi, volendo per questo mostrare il nodo maritale, onde sono il marito, e la moglie congiunti insieme, e per quelli la numerosa prole che poi viene succedendo.*¹⁸

Die Bedeutung des Joches ist eindeutig, der Mohn steht nicht, wie Ivanoff meinte, für das Vergessen, sondern für zahlreiche Nachkommenschaft.¹⁹

Flankiert von Venus und Juno als Göttinnen der Ehe sitzt nun die männliche Figur in der Mitte, mit einem Blätterkranz auf dem Kopf, einer Fackel in der Rechten, einem roten Tuch in der Linken, und mit gelben Sandalen zu seinen Füßen. Wiederum finden wir die klare und eindeutige Beschreibung in Cartaris Traktat, — und damit auch die einleuchtende Erklärung des ganzen Bildes. Direkt anschliessend an die Beschreibung Junos als der *ritrovatrice del matrimonio* fährt Cartari fort:

Ilquale (il matrimonio) non fu da gliantichi mai celebrato con liete nozze senza invocare Himeneo, perche lui adoravano come Dio che alle nozze desse felice successo. E questo facevano, volendone fare imagine, giovine coronato di bè fiori, e di verde persa egli teneva con la destra mano una facella, e nella sinistra haveva quel velo, rosso, ò giallo che fosse, con ilquale si coprivano la faccia le nuove spose, e due socchi gialli à piedi...²⁰

Unsere Vorstellung von Hymenaeus ist die eines knabenhaften nackten Jünglings. Doch Cartaris Idee war nicht geformt von bildlichen Kunstwerken, sondern von den Schriften Catulls, Senecas und Claudians²¹, und das dürfte auch für Veronese zutreffen. Dass eine anschauliche Vorstellung vom nackten Hymenaeus noch fehlte, wird belegt durch die Illustration des Gottes in der bebilderten Cartari-Ausgabe von 1571 (Abb. 4). Hymenaeus trägt hier nicht nur dieselben Attribute wie bei Veronese, sondern auch ganz ähnliche Kleidung.

Wir können also die drei Figuren links im Bilde nach Cartari als Juno, Hymenaeus und Venus identifizieren, die Götter des Ehe- und Familienlebens. Dass Cartari für die Auswahl aller wesentlichen und bedeutsamen Details dieser Komposition — die wohl am besten als "Anrufung des Hymenaeus" zu bezeichnen ist — Pate gestanden hat, ist kaum zu bezweifeln. Doch für ein solches Thema wird Veronese, auf jeden Fall aber ein so gebildeter Humanist wie Daniele Barbaro, auch das klassische literarische *exemplum* zu Rate gezogen haben, Catulls berühmtes Epithalamium zur Hochzeit von Iunia und Manlius.²²

Catulls Hochzeitslied ist ein Lobgesang und eine Anrufung des Hymenaeus mit der Bitte, dem jungen Paar seinen Segen zu geben:

*Collis o Heliconii
cultor, Uraniae genus,
qui rapis teneram ad virum
virginem, o Hymenaeae Hymen,
o Hymen Hymenaeae,*

*cinge tempora floribus
suave olentis amaraci,
flammeum cape, laetus huc
huc veni niveo gerens
luteum pede soccum.²³*

Hymenaeus wird dem jungen Ehepaar Venus, die Stifterin glücklicher Ehe, zuführen, auf seinen Rat wird der Bräutigam hören, und die Braut wird ihren Gürtel ablegen:

*Ut lubentius, audiens
se citarier ad suum
munus, huc aditum ferat
dux bonae Veneris, boni
coniugator amoris.*

.....
*Te suis tremulus parens
invocat, tibi virgines
zonula soluunt sinus,
te timens cupida novus
captat aure maritus.²⁴*



2 Ausschnitt aus Abb. 1.

Es ist verlockend, in dieser letzten Strophe die Erklärung für die rechte Gruppe in Veroneses Komposition zu sehen: Brautvater, Braut und Bräutigam sind gekommen, den Gott "an sein Amt zu berufen", wie die deutsche Übersetzung sagt.

Jene Aspekte des Ehelebens, für die bei Veronese die Attribute der beiden weiblichen Göttinnen stehen, werden ebenfalls von Catull besungen. Beiden Ehepartnern führt der Dichter die Einschränkungen und Pflichten des Ehejoches vor Augen²⁵, und er fordert von der Braut die Häuslichkeit und schweigsame Unterwerfung, die Veronese nach Cartari in der Schildkröte versinnbildlicht:

*En tibi domus ut potens
et beata viri tui,
quae tibi sine seruiat
io Hymen etc.*

*Usque dum tremulum movens
cana tempus anilitas
omnia omnibus annuit.
io Hymen etc.*²⁶



3 Paolo Veronese, Gemalte Statue unterhalb der Primavera-Linette. Villa Barbaro, Sala dell'Olimpo.



4 Hymenaeus. Aus: V. Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gliantichi*, Venedig 1571, gegenüber p. 198.

Dem in einem Hochzeitslied selbstverständlichen Wunsch nach zahlreicher Nachkommenschaft widmet Catull die letzten Strophen seines Liedes; doch schon wenig vorher führt er in einem poetischen Vergleich die Mohnblume in eben dieser Bedeutung ein: wenn die beiden Brautleute schliesslich im Brautzimmer beisammen sind, strahlt ihr blühendes Antlitz

*alba parthenice velut
luteumve papaver.*²⁷

Zwar schildert Catull in seinem Hochzeitslied nirgends ein "lebendiges Bild", das Veronese als Anregung gedient haben könnte. Doch der Vergleich zwischen dem Gedicht und Veroneses Gemälde macht hinreichend klar, dass wir es hier mit einem gemalten Epithalamium zu tun haben, mit der Anrufung jener drei Götter, deren Segen den Brautleuten

ein glückliches und liebevolles Ehe- und Familienleben bescheren sollte, und zwar bis ins hohe Alter hinein. Dass sich ihr Segen nicht nur auf die Brautnacht, sondern auf das ganze Leben, ja sogar auf die Nachkommen erstrecken soll, wird von Catull mehrfach hervorgehoben: ein Punkt, der hier nicht unwichtig ist, lag doch die Hochzeit des Hausherrn, Marcantonio Barbaros, mit Giustiniana Giustiniani, schon geraume Zeit zurück.²⁸

Ich habe oben erwähnt, dass sich die Gruppe rechts im Bilde — in Analogie zu Catull — sehr gut als Brautvater, Braut und Bräutigam deuten liesse. Diese Interpretation hat eine Schwäche, dass nämlich der Altersunterschied zwischen den beiden Männern zu gering erscheint, um sie als Schwiegervater resp. Schwiegersohn aufzufassen. Darüber hinaus sind die beiden nicht nur fast gleich gekleidet, sondern sehen sich auch ausserordentlich ähnlich. Wäre es möglich, dass wir hier idealisierte — und beträchtlich verjüngte — Porträts der Bewohner der Villa Maser vor uns hätten? Marcantonio und seine Giustiniana, die von dem gelehrten Daniele den antiken Göttern des Ehe- und Familienlebens zugeführt würden? Wir sind hier natürlich im Bereich reiner Mutmassungen²⁹: ob jener etwas abgeklärte und wissende Einführungsgestus des Mannes mit der Fackel auf den Brautvater oder aber den gelehrten Bruder und Schwager — vielleicht als Brautführer — schliessen lässt, sollte vielleicht lieber dahingestellt bleiben.

Wir stehen hier gleich beim Eingang zur Villa Maser, am Beginn des ganzen Dekorationszyklus. Dass hier, als erstes, der Segen der Götter für den Kreis der engen Familie beschworen wird, ist kein Zufall. Bernhard Rupprecht³⁰ hat darauf hingewiesen, dass die Renaissancevillen, im Gegensatz zu den Stadtpalästen, ein völlig privater Bereich waren. Albertis Traktatfragment über die Villa beginnt mit dem kennzeichnenden Satz: *Compera la villa per pascere la famiglia tua, non per darne diletto ad altri*³¹; und auch der Abschnitt über Villen in Palladios Architekturtraktat unterstreicht den familiären Charakter des Lebens in den ländlichen Villen, *nelle quali principalmente consiste, il negotio familiare, e privato*.³²

II. Die Stanza di Bacco

Ist die Pflege des Familienlebens der eine Zweck der *villeggiatura*, so ist der zweite — wiederum nach Palladio³³ — die *agricoltura*. Über dem Eingangstor der Villa Emo in Fanzolo ist Ceres als die "Gottheit des Ortes" und der Agrikultur dargestellt.³⁴ In der Villa Barbaro fällt diese Rolle Bacchus zu, der hier jedoch mit weiterem und vielfältigerem Anspruch auftritt als dort Ceres.

Im Deckengemälde der Stanza di Bacco (Abb. 5) haben die Interpreten bislang sehr viel weniger Schwierigkeiten gesehen als in der Dekoration des gegenüberliegenden Raumes. In dieser hatten wir es mit einer erzählerischen Situation zu tun, die nicht zufriedenstellend erklärt werden konnte, solange Unklarheit herrschte über die Identität der Protagonisten. Dagegen lässt die Hauptfigur des Bacchus-Bildes keine Zweifel an ihrer Benennung zu: Bacchus beherrscht die Bildmitte, er demonstriert den *rustici*³⁵ auf der linken Seite, wie man den Wein aus den Trauben presst, und auf der rechten Seite scheint ein weinseliger alter Schläfer die Wirkung des neuen Getränkes zu spüren. Die Putten oder Amorini, die mit Musikinstrumenten den Himmel darüber bevölkern, wirken wie ein verharmloster, seiner wilden und dämonischen Aspekte beraubter "Thiasos".

Für die linke Bildhälfte könnten wir uns mit dieser Erklärung zufriedengeben. Bacchus galt ja schon seit je, neben Ceres, als einer der Hauptgötter der Landwirtschaft³⁶, und sein Platz als Gott des Ortes gegenüber den Göttern der Familie brauchte weiter keine Rechtfertigung. Auch Cartaris Beschreibung des Weingottes trifft völlig zu für die linke

Seite des Bildes, doch fügt er einige Gedanken hinzu, die mich daran zweifeln lassen, dass die Erklärung des Bildganzen so einfach sei. Cartari bezeichnet Bacchus als Erfinder der Landwirtschaft, und insbesondere als *rinovatore* des Weines,

*mostrando à i mortali già da principio come si havevano da raccogliere l'uve dalle viti, e spermerne il dolce succo tanto grato, & utile anchora à chi temperatamente l'usa, si come à i disordinati bevitori apporta gravissimi danni, e ciò mostrarono gliantichi nelle imagini di Baccho. Imperoche facendolo nudo volevano dire che'l vino, e la ubbriachezza spesso scuopre quello che tenuto fu prima occulto con non poca diligenza. Onde come per proverbio fu detto già che la verità sta nel vino.*³⁷

Wäre der Alte rechts (Abb. 6) tatsächlich trunken, dann müssten wir — nach Cartari — annehmen, dass er uns eine der beiden beschriebenen Wirkungen des Weines vor Augen führen sollte. Doch dass seine schläfrige Trunkenheit die erwähnten *gravissimi danni* darstellte, ist ebenso unwahrscheinlich wie die Annahme, dass wir hier die wahrheitseröffnende und erleuchtende Trunkenheit des Sprichwortes *in vino veritas* vermuten sollten.

Wer ist der Alte? Die Frage lässt sich, wiederum mit Cartaris Hilfe, leicht beantworten. Beginnen wir mit seinen Attributen: in seiner rechten Hand hält er einen Stock oder Stab, vor seinem linken Arm liegt ein Horn. Der Zusammenhang mit Bacchus lässt uns fast zwingend annehmen, dass dies ein Trinkhorn sei. Doch diese Annahme ist irrig. Der Alte ist bekleidet mit einem dunkelgrauen oder schwarzen Untergewand sowie einem weissen Obergewand, und dies, zusammen mit Stock und Horn, lässt keinen Zweifel an seiner Identität. Es ist der Gott des Schlafes, *il Sonno*, wie Cartari ihn beschrieben hat,

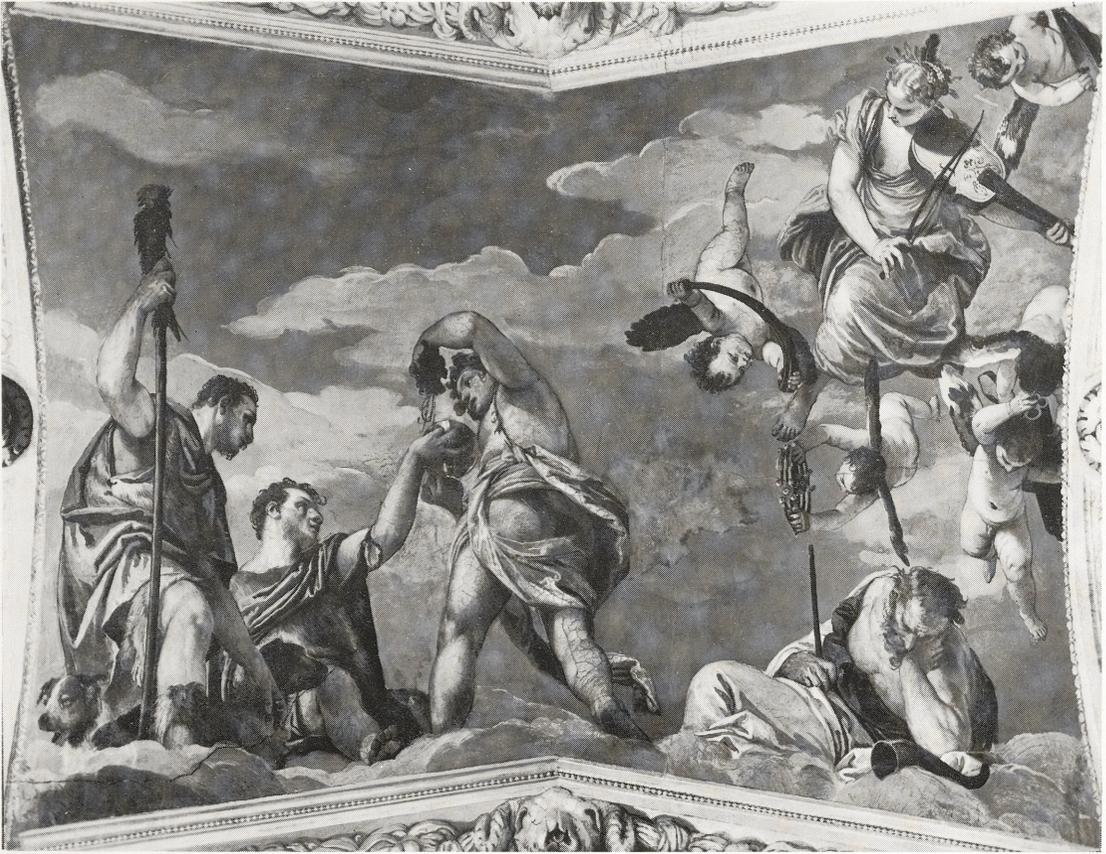
*tutto languido con due vesti, l'una bianca di sopra, l'altra di sotto negra, intendendo per quella il di, per questa la notte, & aveva in mano un corne, come gli danno etiandio quasi tutti i Poeti, dalquale pare che sparga il riposo sopra de i mortali ... Oltre di ciò porta il sonno una verga anchora in mano, con la quale tocca i mortali, e gli fa dormire, e perciò pregandolo Statio ch'ei venga à se, lo prega anchora che con questa lo tocchi.*³⁸

Der Alte ist also nicht betrunken, er führt uns nicht die üblen Wirkungen Bacchus' vor Augen. Im Gegenteil: er ist ausdrücklich als positiver Gott gekennzeichnet in einer Weise, die es nahelegt, auch in der Nacktheit des Weingottes eine bewusste Anspielung auf den zur Wahrheit und Weisheit führenden Effekt des Weines zu sehen, den Cartari erwähnte.³⁹ Denn das Horn kennzeichnet nicht den Gott des Schlafes schlechthin. Wie nahezu alle Götter hat auch er positive wie negative Seiten. Wie der Wein kann auch der Schlaf konträre Wirkungen auf den Menschen haben: er kann uns durch falsche Träume irreführen oder aber durch wahre Träume erleuchten und zur Wahrheit führen. Im ersten Falle — so Cartari⁴⁰ — trägt der Gott einen Elfenbeinzahn, und nur im zweiten Falle ein Horn.

Dass Bacchus und *Sonno* in Veroneses Bild als positive, zur Wahrheit und Weisheit führende Gottheiten zu verstehen sind, wird ausdrücklich bestätigt durch eine weitere Figur, die wir bislang noch nicht betrachtet haben. Inmitten der Putten mit ihren Musikinstrumenten schwebt eine bekleidete Violaspielerin, — direkt über dem alten Gott des Schlafes, doch Blick und Bewegung auf Bacchus gerichtet.

Cocke⁴¹ hat in ihr eine Muse vermutet und auf die Stelle in den Saturnalien des Macrobius⁴² verwiesen: *Liber Pater, qui et Apollo est*. Ihre Benennung als Muse, die von dem Lorbeerkranz auf ihrem Haupte und dem Saiteninstrument in ihren Händen nahegelegt wird, lässt sich durch ein kurioes Detail erhärten: auf dem Kopf trägt sie aufgerichtet und deutlich sichtbar eine Feder. Nach Cartari krönten die Alten die Musen

*di varij fiori, & di diverse frondi, & alle volte anchora con ghirlande di palme, ò veramente che cingevano loro il capo con penne di diversi colori ... Et à tempi nostri anchora veggonsi in Roma alcuni simulacri delle Muse antichissimi, liquali hanno una penna piantata su la cima della testa.*⁴³



5 Paolo Veronese, Bacchus, Somnus und Muse. Villa Barbaro, Maser, Stanza di Bacco.

Cartari vermutet, dass diese Federn auf das Wetsingen zwischen den Musen und den Pieriden verweisen, welch letztere zur Strafe für ihre Anmassung in Elstern verwandelt wurden, — und dabei offenbar auch noch “Federn lassen” mussten.

Cockes Annahme, dass Bacchus hier nicht nur als Gott des Weines und der Landwirtschaft zu verstehen sei, sondern auch als Führer der Musen — in der Rolle, die normalerweise Apoll zukäme —, ist zweifellos ein Schritt in die richtige Richtung. Doch der Hinweis auf Macrobius führt uns nicht weiter⁴⁴, und er hilft uns auch nicht die Tatsache zu erklären, dass die Muse offensichtlich auch dem Schlafgott zugeordnet ist. Cartaris Traktat erlaubt uns, eine präzise Verbindung zwischen den beiden Göttern und der Muse herzustellen, die nicht nur ihrer anschaulichen Ordnung im Bilde entspricht, sondern dem Ganzen auch einen Sinn verleiht, der aufs Beste die zeitgenössischen Ideale wiedergibt, die mit dem Villenleben assoziiert wurden.

Auch *il Sonno* steht in engster Verbindung mit den Musen, nicht nur wegen der Wahrheit, die er uns in den Träumen offenbart, sondern auch wegen der Ruhe und Erfrischung, die er unserem Geist verleiht:

Ma che sia pur'anche il dormire utile, e necessario, oltre à quello che ne hanno scritto i Filosofi si raccoglie da Pausania, ilquale scrivendo del paese di Corintho mette che quivi appresso

*de i Trezenij era un'altare, ove facevano sacrificio alle Muse, & al sonno insieme, come che questo fosse amico di quelle forse piu de glialtri Dei.*⁴⁵

Cartaris Argument für die Verbindung der Musen mit Bacchus ist ganz ähnlich. Wie dem Schlaf wird auch dem Wein die Kraft zugeschrieben, unseren Geist zu beruhigen, zu erfrischen und zu erneuern; er führt zur *tranquillità dell'animo* wie zur Belebung der *spiriti*.⁴⁶

Zunächst nimmt Cartari die antike Überlieferung auf,

*che fu allevato, e nodrito Baccho dalle Muse, come scrisse Filocoro.*⁴⁷

Er identifiziert also die Musen mit den Nymphen von Nysa, und da Nymphen als Wassergottheiten zu verstehen sind, führt ihn dies zur Betrachtung des alten und empfehlenswerten Brauches, Wein mit Wasser zu verdünnen, ein Brauch, den angeblich Amphitryon eingeführt habe und der uns aus der Symbolik der Temperantia vertraut ist. Cartari berichtet von einem Altar des Bacchus,

*appresso ve ne pose un'altro alle Ninfe come per ricordo che si dovesse usare il vino temperato, e perche anchora le Muse, lequali sono spesso le medesime con le Ninfe, furono dette nutrici di Dionisio.*⁴⁸

Aus diesen mythologischen Erörterungen leitet Cartari nun den eigentlichen Grund ab, warum Bacchus die Stelle Apolls als Musenführer übernehmen konnte: es ist wiederum die Wirkung des Weines, die uns befreit und "musisch" inspiriert:

*perche beendo glihuomini temperatamente svegliano gli spiriti, e piu arditi diventano, e piu lieti, e sono etianadio creduti essere di migliore ingegno all'hora. Da che venne che fecero gli antichi cosi Baccho capo, e guida delle Muse, come Apollo.*⁴⁹

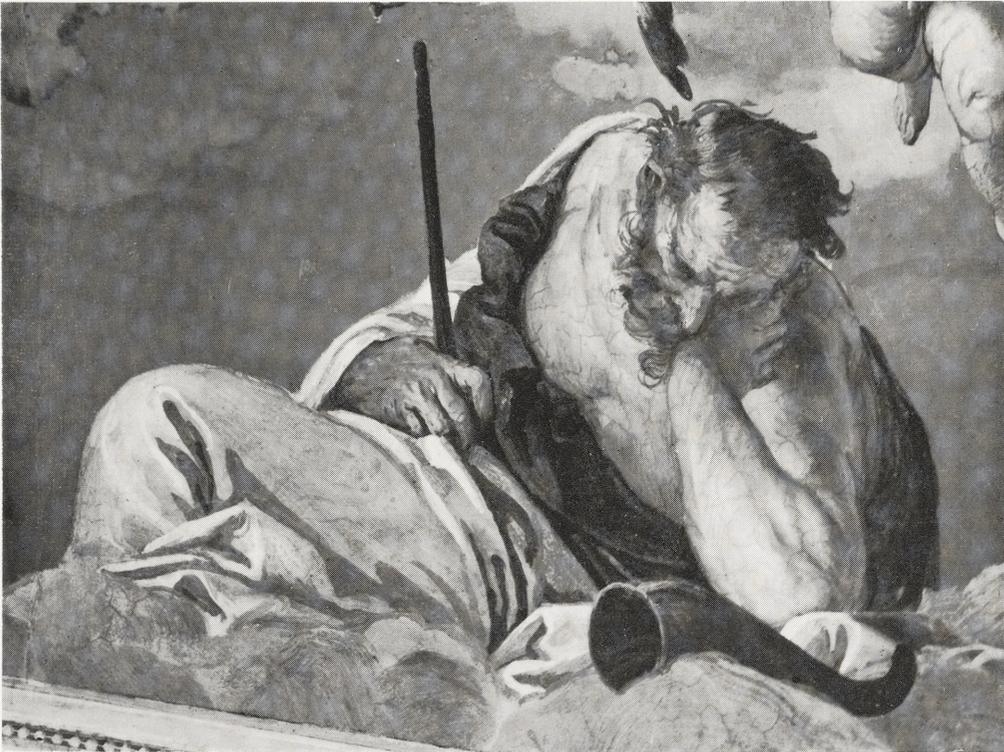
Wein und Schlaf in Veroneses Deckenbild sind als Konkretisierungen zweier Bereiche aufzufassen, die seit der klassischen Antike, vor allem seit Cicero⁵⁰, immer wieder mit dem Ideal des Landlebens, der *villegiatura*, verknüpft wurden, und auf denen sein humanistischer Wert beruhte (der hier von der Muse verkörpert wird): *agricultura* und *otium*.

Cartaris Schilderung der positiven Wirkung des Weines, seiner Kraft, unseren Geist zur Wahrheit und zu musischer Tätigkeit zu führen, muss von Daniele Barbaro verstanden worden sein als präziser Ausdruck einer allgemeineren Verbindung von Landwirtschaft und Weisheit, wie sie von Bernhard Rupprecht beschrieben worden ist, — als Kerngedanke des humanistischen Villenlebens im 16. Jahrhundert.⁵¹ Schon Cicero hatte — wie Rupprecht anmerkt⁵² — diese Verbindung betont, als er von den *voluptates agriculturalum* schrieb, *quibus ego incredibiliter delector; quae nec ulla impediuntur senectute et mihi ad sapientis vitam proxime videntur accedere.*

Und der Schlaf, dank dem Horn der wahren Träume und der darüber schwebenden Muse, ist nicht als verschlafenes Nichtstun zu verstehen, sondern als Musse, als *otium* zu geistiger und musischer Beschäftigung — im Gegensatz zum *negotium*, der hektischen und unangenehmen Betriebsamkeit des Stadtlebens.⁵³

Während also die "Anrufung des Hymenaeus" auf der anderen Seite des Einganges zur Villa Barbaro gewissermassen den sozialen Rahmen des Villenlebens absteckt, beschreibt das Bacchus-Bild die Tätigkeiten innerhalb dieses Rahmens, die Verbindung von Agrikultur, *otium* und humanistischer Beschäftigung. Gerade in dieser Verbindung hatte schon Ficino den Reiz und die Anziehungskraft des Landlebens gegenüber der Stadt gesehen, als er von den Musen auf den Äckern der Ceres und den Hügeln des Bacchus sprach:

*Rustica videlicet omnia quotidie dicanda musis: Musasque vicissim ab urbanis negociis ad Cereris agros bacchique colles sepissime transferendas.*⁵⁴



6 Ausschnitt aus Abb. 5.

ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz entstand während eines dreimonatigen Forschungsaufenthaltes in Florenz im Frühjahr 1978. Ich danke der British Academy für ein Stipendium, das mir diesen Aufenthalt ermöglichte.

- ¹ Im Gegensatz zur allgemeinen Forschungsmeinung, die sich auf die Jahre 1560-62 geeinigt hat, schlägt *Cocke* nun 1559 als Vollendungsdatum der Ausmalung vor: *R. Cocke*, Veronese and Daniele Barbaro. The Decoration of Villa Maser, in: *Warburg Journal*, 35, 1972, pp. 226-46 (im folgenden: *Cocke*); p. 240f.
- ² *Lelio Gregorio Giraldi*, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...*, Basel 1548.
- ³ *Natale Conti*, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri X*, Venedig 1551.
- ⁴ *Vincenzo Cartari*, *Le imagini con la spositione de i dei de gliantichi*, Venedig 1556 (im folgenden: *Cartari*).
- ⁵ *J. Seznec*, *La survivance des dieux antiques*, London 1940 (= *Studies of the Warburg Institute*, vol. XI), p. 196 ff.
- ⁶ Die Verbindung von heidnischen und christlichen Themen ist eines der Hauptprobleme, die uns Veroneses Zyklus stellt. *N. Ivanoff*, *Il Sacro ed il Profano negli affreschi di Maser*, in: *Ateneo Veneto*, 145, 1961, pp. 99-104 (im folgenden: *Ivanoff*), sah zu Recht hierin die Hauptaufgabe einer ikonographischen Analyse der Villa Maser, doch gelang es ihm nicht, die profanen Elemente des Zyklus dem von ihm angenommenen Zentralthema zufriedenstellend zu integrieren. *Cocke* glaubte andererseits in den Fresken das Interesse des Daniele Barbaro an Astronomie, Proportions- und Harmonielehre zu erkennen; doch seine Deutung vernachlässigt zu sehr das eindeutig christlich-devotionale und didaktische Element in einer ganzen Reihe von Bildern.
- ⁷ Das grösste Rätsel in der Villa Maser ist nach wie vor das auf einem Drachen thronende Mädchen im Zentrum des Planetenhimmels in der Sala dell'Olimpo. *P. Calari*, *Paolo Veronese*, 2. Aufl., Rom o. J., p. 84, sah in ihr die "Immortalità"; *R. Pallucchini*, *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergamo 1943, die "Eternità"; *Ivanoff* die "Sapienza Divina"; und *Cocke* die Muse Thalia.
- ⁸ *A. Medea*, in: *B. Berenson*, *R. Pallucchini*, *H. Honour*, *F. Franco*, *A. Medea*, Palladio, Veronese e Vittoria a Maser, Mailand 1960, p. 176, scheint die einzige zu sein, die hier die "nackte Wahrheit" sah.

⁹ Ivanoff, p. 102.

¹⁰ Cocke, p. 235; vgl. E. Panofsky, Studies in Iconology, New York 1962, p. 161, Anm. 107. Panofsky bezeichnet das Bild, allerdings ohne weitere Erklärungen, als "Virtù coniugali".

¹¹ Cocke, p. 235, nimmt die Anwesenheit von Mars als Indiz dafür, dass die neben ihm stehende Figur Venus wäre.

¹² Ivanoff, p. 102.

¹³ T. Pignatti, Veronese, vol. II, Venedig 1976, Abb. 275.

¹⁴ Cocke, p. 236.

¹⁵ Vgl. Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1603, p. 506, zur "Virginità": *si dipinge con il lintolo... Ripa verweist auf den klassischen Passus in Catull, auf den ich noch zu sprechen kommen werde (vgl. Anm. 24): nell'epitalamio di Manlio, & di Giulia così dicendo: Te suis tremulus parens / Invocat tibi virgines / Zonula solvat linus*".

¹⁶ Cartari, fol. CXIII v; vgl. auch schon Andrea Alciati, Emblematum Libellus, vigilanter recognitus, & iam recens per Wolphgangum Hungerum Bavarum, rhythmis Germanicis versus, Paris 1542, Emblema C:

Mulieris famam, non formam vulgatum esse oportere...

Alma Venus quae nam facies, quid denotat illa

Testudo, molli quam pede diva premis?

Me sic effinxit Phidias, sexumque referrit

Foemineum, nostra iussit ab effigie,

Quodque manere domi, & tacitas decet esse puellas,

Supposuit pedibus talia signa meis.

Vgl. auch J. Seznec (s. Anm. 5), Abb. 39. Zu Grunde liegt ein Passus aus Plutarchs "Coniugalia Praecepta": Plutarch's Werke, 6. Abtheilung, XX-XXIII, Stuttgart 1829, p. 410: "Phidias machte die Venus der Eleer, wie sie auf eine Schildkröte tritt, als Zeichen für die Weiber, dass sie zu Hause bleiben und schweigen sollten. Denn die Frau soll nur mit ihrem Mann oder durch ihn reden und nicht ärgerlich sein, dass sie, wie ein Flötenspieler, durch eine fremde Zunge mit mehr Würde sich ausdrückt" (übersetzt von Joh. Christian Felix Bähr). – Die zweite Plutarch-Stelle, auf die Cartari verweist, findet sich in "Isis et Osiris", 75 (381, E); die Pausanias-Stelle in "Descriptio Graeciae", VI, 25, 1.

¹⁷ Dass dieser Gestus auch damals so verstanden wurde, wird bestätigt von Alciati (s. Anm. 16), Emblema III: *In silentium. Cum tacet, haud quicquam differet sapientibus amens, Stultitiae est index linguaque voxque suae. / Ergo premat labias, digitoque silentia signet...*

¹⁸ Cartari, fol. XXXIX v.

¹⁹ Zum Mohn als Fruchtbarkeitssymbol siehe auch Cartari, fol. XXXVIII r (zu Ceres).

²⁰ Cartari, fol. XXXIX v.

²¹ Ebenda, mit freien Übersetzungen nach allen drei Dichtern. Zum nackten Hymenaeus siehe W. H. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, vol. I, 2, Leipzig 1886-90, p. 2800 ff.

²² Die deutschen Übersetzungen in den folgenden Anmerkungen stammen von R. Helm, Catull. Gedichte, Stuttgart 1963, Nr. LXI, pp. 59-66.

²³

"Der du Helikons Höh' bewohnst,
Sprössling du der Urania,
Der zum Mann führt die zarte Maid,
Hymen, o Hymenaeus du,
Hymen, o Hymenaeus.

Kränz die Schläfen mit Blüten dir
Des süß duftenden Majorans,
Nimm das flammende Tuch und komm
Fröhlich her mit dem roten Schuh
An dem schneeweissen Fusse!"

Catull spricht von *luteum soccum* (LXI, 10), was Helm als rot, Cartari als *giallo* übersetzt. Beide Übersetzungen sind möglich, siehe K. E. Georges, Ausführliches Lateinisch - Deutsches Handwörterbuch, 7. Aufl., vol. II, Leipzig 1880, p. 650.

²⁴

"Dass er lieber, wenn er vernimmt,
Wie man ihn an sein Amt beruft,
Seine Schritte hierher beeilt,
Der die gütige Venus führt,
Stifterin glücklicher Liebe."

"Dich ruft für sein Geschlecht als Greis
Jeder Vater, dir folgt die Maid,
Löst den Gürtel sie vom Gewand.
Ängstlich lauscht mit begier'gem Ohr
Dir der eben Vermählte".

Sinus (LXI, 52) wurde von Ripa (vgl. Anm. 15) als *linus* gelesen, daher seine Beschreibung des jungfräulichen Gürtels als *il cintolo di lana*.

²⁵ Catull, LXI, 97-101 und 137-149.

²⁶ " Hier ist deines Gemahls Palast,
Schau, wie stattlich und reich er ist!
Lass ihn dir immer dienstbar sein,
Hymen etc.

Bis das grauende Alter einst
Leis dein zitterndes Haupt bewegt,
Dass es allen stets Ja! zunickt!
Hymen etc. "

²⁷ " Wechselnd blass wie das Jungfernkraut,
Rot wie die Blüten vom Mohne "

²⁸ Über das genaue Datum der Hochzeit scheint neuerdings Unklarheit zu herrschen; *F. Gaeta (Diz. Biogr. Ital., VI, 1966, p. 110)*, folgend, gibt *Cocke*, p. 235, das Jahr 1534 an. Die grundlegende Arbeit über Marcantonio Barbaro, auf der grösstenteils auch der Artikel im *Dizionario* fusst, *Ch. Yriarte, La vie d'un patricien de Venise au seizième siècle, Paris 1874, p. 26*, gibt als Datum den Juni 1543, und als Alter des Bräutigams 24 Jahre an. Beruhte die Angabe im *Dizionario* nicht auf einem einfachen Druckfehler, was mir am wahrscheinlichsten vorkommt, dann hätte Marcantonio im Alter von sechzehn Jahren geheiratet.

²⁹ Veroneses Porträt Danieleles (*Pignatti* [s. Anm. 13], Abb. 400) im Rijksmuseum, Amsterdam, zeigt ihn mit sehr viel längerem Bart.

³⁰ *B. Rupprecht, Villa. Zur Geschichte eines Ideals*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft, II, Berlin 1966, pp. 210-50; p. 218.*

³¹ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. *C. Grayson*, vol. I, Bari 1960, p. 359; vgl. auch *Rupprecht*, p. 218.

³² Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570, Libro II, cap. XII, p. 45; vgl. auch *Rupprecht*, p. 241.

³³ *Rupprecht*, ebenda.

³⁴ *Rupprecht*, pp. 210 und 221.

³⁵ *Cockes* Deutung als Vertumnus (p. 234) scheint mir wenig sinnvoll. *John Shearman* hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die beiden *rustici* einander wiederum sehr ähnlich sehen, so dass — wie zuvor im Bild des Hymenaeus — sich die Frage stellt, ob wir es hier mit Idealporträts der Brüder Barbaro zu tun haben. Dass in der Villa Barbaro Wein produziert wurde, ist nicht nur wahrscheinlich, sondern wird von Palladio (s. Anm. 32), p. 51, ausdrücklich berichtet.

³⁶ Bei Cartari, fol. LXXXIII v, wird er nicht nur als Weingott beschrieben, sondern allgemein als Gott der Landwirtschaft, z.B.: *Baccho fu il primo che mostrasse à mortali come havevano da giungere i Buoi insieme, mettergli allo aratro, e con questo coltivare i campi...*; er ist auch — mit Ceres — der erste Gott, der in Vergils *Georgica* angerufen wird und dem die Landbevölkerung besondere Gottesdienste und Wettkämpfe veranstaltet (I, 7 f; II, 2 ff; und vor allem II, 529-31). Anmerkungsweise sei noch bemerkt, dass die Protagonisten der beiden hier besprochenen Bilder Veroneses nach klassischer Mythologie eng verwandt waren: Hymenaeus galt als Sohn der Venus und des Bacchus: *Roscher* (s. Anm. 21), pp. 2800 f und 2803.

³⁷ Cartari, fol. LXXXII v.

³⁸ Cartari, fol. LXV v.

³⁹ Siehe oben S. 8. Zur Verbindung von Wein und Weisheit siehe auch schon Alciati (s. Anm. 16), *Emblema CXIII: Vino prudentiam augeti*, mit der schönen deutschen Übersetzung des Wolfgang Unger: "...Und soelchs zaygt, das niembt hoch gelert, Der Wasser trinckt, und weynss hat scheid".

⁴⁰ Cartari, fol. LXV v; vgl. auch Vergil, *Aeneis VI, 893-96.*

⁴¹ *Cocke*, p. 234.

⁴² Macrobius, *Saturnalia I. 18. 7.* Zum Macrobius-Zitat siehe *E. Panofsky, A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm 1960, p. 39 ff.*

⁴³ Cartari, fol. XVI r.

⁴⁴ Macrobius versucht die Identität der anderen Olympier mit Sol (= Apoll) als dem allumfassenden Gott nachzuweisen.

⁴⁵ Cartari, fol. LXVIII v.

⁴⁶ Zur Reinigung des Geistes durch den Wein und zur *tranquillità dell'animo* (Seneca) siehe Cartari, fol. LXXXIII v; zur Belebung der *spiriti* siehe unten Anm. 49.

⁴⁷ Cartari, fol. LXXXIII r.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Vgl. Anm. 52.

⁵¹ *Rupprecht* (s. Anm. 30), passim, vor allem p. 230 ff.

⁵² *Rupprecht*, p. 225 (Cicero, *De senectute XV, 51*).

⁵³ Zum Gegensatz von städtischem *negotium* und ländlichem *otium* siehe wieder *Rupprecht*, passim.

⁵⁴ Epistole Marsilii Ficini Florentini. Venedig 1495, fol. CXXXI v, gerichtet an Lorenzo il Magnifico, s.d., unter der Überschrift: *Agriculturae litterarumque studia invicem foeliciter coniunguntur*. Eine italienische Übersetzung der Briefe Ficinos erschien in Venedig 1548, *Lettere di Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci Senese*; zum hier zitierten Brief s. p. 56.

RIASSUNTO

Le due figure principali di entrambi i dipinti del Veronese sul soffitto della " Stanza di Bacco " e della cosiddetta " Stanza del Tribunale d'Amore " di Villa Barbaro (circa 1560) possono essere identificate con esattezza in base a " Le immagini de i dei de gliantichi " (1556) di Vincenzo Cartari. Le due stanze si trovano ai lati dell'ingresso principale della Villa. Nella stanza di destra troneggia sul soffitto Imeneo (riconoscibile dalla corona di foglie, dalla fiaccola, dal panno rosso e dai sandali giallo oro) fiancheggiato da un lato da Giunone come dea del matrimonio (con il giogo e i papaveri) e dall'altro da Venere come dea dell'amore coniugale (con Amore, la tartaruga ed il gesto che sollecita al silenzio). Di fronte a loro è inginocchiata la promessa sposa, alla quale il giovane sposo toglie la cintura di castità. Quasi tutti questi motivi si trovano in forma uguale o simile nel " Canto di Nozze " di Catullo per Manlio e Junia, citato pure dal Cartari. Il quadro appare così come un " Epitalamio " dipinto, nel quale viene implorata la benedizione dei tre dei delle nozze per la coppia, la famiglia e i discendenti.

Nella stanza di fronte Bacco insegna ai contadini la pigiatura dell'uva, mentre accanto a lui è rappresentato il dio del sonno con il corno, il bastone e l'abito bianco e nero. Entrambi gli dei, Bacco come dio dell'agricoltura e Sonno come dio dei sogni, possono, secondo il Cartari, condurre gli uomini alla verità e alla saggezza; tutti e due sono in stretta relazione con le Muse. Il fatto che questa interpretazione umanistica dei due dei sia presente anche nell'affresco del Veronese non solo è spiegato dalla loro corrispondenza con la descrizione del Cartari (la nudità di Bacco e il corno dei sogni del dio Sonno), ma è anche chiaramente confermato dalla suonatrice di viola che si trova sopra i due: la penna dritta sulla testa la identica, senza alcun dubbio, secondo il Cartari, con una Musa.

I due dipinti nell'ingresso della villa Maser sono quindi interpretabili come allegorie di quelle tre sfere che si riassumono nell'ideale umanistico della villa nel 16° secolo: famiglia, agricoltura e " ozio " per l'attività spirituale e artistica.

Bildnachweis:

Alinari: Abb. 1, 2, 5, 6. - Giacomelli: Abb. 3. - KIF (L. Artini): Abb. 4.