

1 Mantua, Palazzo del Te, Ansicht von Nordwesten.

STUDIEN ZUR BAUGESCHICHTE DES PALAZZO DEL TE ZU MANTUA

von Egon Verheyen

Es ist nicht die Absicht des Verfassers, in diesem Aufsatz eine Monographie des Palazzo del Te zu geben. Eine solche wird auch erst möglich sein, wenn die notwendige Grundlagenforschung vorliegt. Vorerst sind zahlreiche Fragen noch unbeantwortet und werden es bleiben müssen, solange es weder eine verlässliche moderne Bauaufnahme gibt, noch Aussicht besteht, dass in absehbarer Zeit gross angelegte archäologische Untersuchungen durchgeführt werden können. Zwar gibt es einige Einzelstudien zu Fragen der Dekoration, aber bis vor kurzem gab es keine einzige Abhandlung, die sich mit der Architektur des Palastes befasste. John Shearmans „Osservazioni“¹ sind der einzige Versuch, auf die vielen Fragen der architektonischen Formgebung eine Antwort zu finden. Im folgenden wird auf diesen Aufsatz zurückzukommen sein.

Eine Durchsicht der seit Frederick Hartts Monographie über Giulio Romano erschienenen Literatur, die sich in der einen oder anderen Weise mit dem Palazzo del Te oder der Architektur Giulio Romanos befasst, hat gezeigt, dass das Bauwerk nach Belieben in alle möglichen historischen und stilistischen Zusammenhänge hineinbezogen, als Bauwerk der Renaissance bezeichnet und ebenso häufig dem Manierismus zugerechnet wird.

Allein schon eine Durchsicht der Abbildungen in diesen Publikationen genügt, um die Einseitigkeit solcher Darstellungen zu erkennen.

Damit drängte sich die Forderung auf, zunächst einmal die historischen Fragen zu klären, um herauszufinden, in welcher Weise der Bau entworfen und ausgeführt wurde. Damit hängt aufs engste ein zweiter Fragenkomplex zusammen, der sich mit der Giulio Romano angeblich zugebilligten Freiheit befasst.

¹ Die abgekürzt zitierte Literatur ist in Anm. 48 (S. 109) zusammengestellt.

I.

Oft verursachen topographische Gegebenheiten, dass von einem Bauwerk keine „richtigen“ photographischen Aufnahmen hergestellt werden können. Eine unter solchen äusseren Umständen entstandene Wiedergabe einer Architektur wird entscheidend zum „Bild“ des Bauwerkes beitragen, unsere Einstellung ihm gegenüber bestimmen. Der Palazzo del Te (Abb. 1) ist hierfür ein Beispiel. Wenn seine Aussenfassaden gezeigt werden, so erscheinen sie stets von der Nordwestecke her gesehen, das heisst von dem Weg aus, der den Palast mit der Porta di San Sebastiano verbindet. So wird die Nordfassade zu *der* Ansichtsseite des Palastes, an der folglich Giulio Romanos Vorstellungen von Architektur am deutlichsten manifestiert seien. Eine unkritische Hinnahme dieser Einstellung hat nie die Frage aufkommen lassen, ob dieser Blickwinkel denn überhaupt der richtige ist.

Die Frage kann nur durch die Darstellung der historischen Entwicklung des Palastes beantwortet werden. Dabei ist unter historischer Entwicklung nicht an eine chronologische Reihe gedacht, die sich zu einem gewissen Grade mit Hilfe vorhandener Zahlungsanweisungen aufstellen liesse.² Es geht vielmehr darum zu klären, wie innerhalb der Bauplanung und des Bauverlaufes jene endgültige Formgebung entstanden ist.³ Um die Architektur Giulio Romanos in ihrer Einmaligkeit wie in ihrer Beziehung zur italienischen Architektur des frühen 16. Jahrhunderts bewerten zu können, müssen zuvor ihr Wesen und ihre Eigentümlichkeit, aber auch ihre Bedingtheit und Abhängigkeit von Faktoren ausserhalb des freien Willens des Architekten bestimmt werden.

Der Palazzo del Te hat von Anfang an seine Besucher begeistert: Karl V. war ebenso von dem Bau eingenommen wie der Herzog von Bayern, und Serlio hat in seinem Architekturtraktat den Bau Giulios als beispielhaft hingestellt. Die zahlreichen Nachahmungen, die Giulios Werk gefunden hat, zeigen, in welchem hohem Mass der Mantuaner Palast tatsächlich als Vorbild gesehen wurde.⁴ Dass er nicht als provinzielles Bauwerk empfunden, sondern Rö-

² Eine Liste der bekannten Zahlungsanweisungen ist in *Hartt*, Giulio Romano, p. 309 ff. zu finden. Leider ist die Darstellung der Quellen uneinheitlich; literarische Verweise wechseln mit Archivsignaturen ab, so dass es oft schwer und umständlich ist, ein Dokument zu lokalisieren. Darüber hinaus ist nicht immer der volle Wortlaut der Texte gegeben; siehe Anm. 33.

³ Auf diesen Fragenkomplex kritisch einzugehen ist allein schon deshalb notwendig, weil die vorhandenen Dokumente — meistens Zahlungsanweisungen — sich auf die Dekoration des Baues beziehen, nicht aber auf die Umstände seiner Entstehung. So hat denn auch die kunsthistorische Literatur, die sich mit dem Palazzo del Te befasst, durchweg auf eine Diskussion der Baugeschichte verzichtet oder sie in der Kurzform „gebaut von - bis“ abgetan. Damit steht das Verhalten moderner Autoren in krassem Gegensatz zur Einstellung früherer Historiker, die viel mehr über den Bauverlauf zu berichten wussten, weil es ihnen mehr um die Mitteilung ging als um die Interpretation eines weltanschaulichen Konzeptes, für das das Bauwerk selbst nur als *exemplum* diente.

⁴ Ein Bericht über den Aufenthalt Karls V. in Mantua im Jahre 1530 befindet sich in der Biblioteca Universitaria in Pavia; Auszüge dieses Berichtes gibt *Hartt*, Giulio Romano, p. 105 f.; Ludwig X., Herzog von Bayern, hatte sich Ostern 1536 in Mantua aufgehalten und von dort an seinen Bruder Wilhelm IV. folgende kurze Beschreibung des Palazzo del Te geschickt: *Darnach haben wir daussen das nachmal gessen in dem neuen pallast, so er paud, der gleichen glaub ich, dass kein sollicher gesehen worden an köstlichen gemachen und gepei, auch gemäll, darvan vil zu schreiben und zu sagen wär* (zitiert nach *Otto Hartig*, Ludwig X., der Erbauer der Landshuter Residenz, in: *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik*, Augsburg 1924, p. 266); vgl. auch *E. Verheyen*, Athena und Arachne. Ein kaum bekannter Zyklus in der Stadtresidenz zu Landshut, in: *Zs. des Dt. Vereins für Kwiss.* 20, 1966, p. 85-96. Serlios Beschreibung des Palazzo del Te und der Bedeutung des *Ornamento rustico* finden sich im Buch IV, fol. 133 v der Ausgabe Venedig 1619: *et di tal mistura se ne è più diletto Giulio Romano, che alcun' altro, come ne fa fede Roma in più luoghi, et anco Mantova nel bellissimo palazzo detto il Te, fuori di essa poco discosto, essemplio veramente di Architettura, et di pittura a nostri tempi*. Auf diese Stelle hatte bereits *Gombrich*, Giulio Romano, p. 80 hingewiesen. Hinsichtlich der Wirkungen des Palastes siehe *Elisabeth Herget*, Wirkungen und Einflüsse des Palazzo del Te nördlich der Alpen, in: *Fs. für Harald Keller*, Darmstadt 1963, p. 281-300.



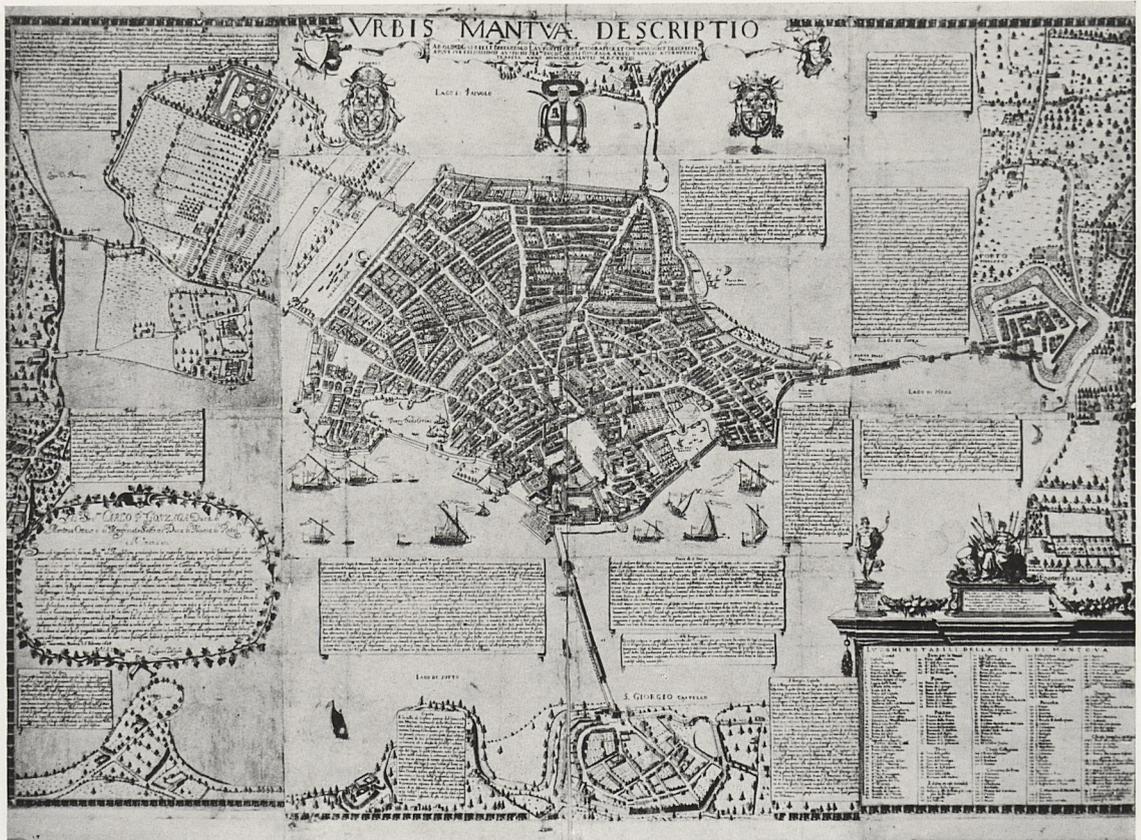
2 Ansicht Mantuas aus dem Jahre 1575.

mischem an die Seite gestellt wurde, geht aus Vasaris Worten hervor. Er, der den Palast 1541 gesehen hatte, schrieb 1550 in der Vita Giulio Romanos: *Le quali non abitazioni di Mantova; ma di Roma paiono, con bellissima forma di grandezza.*⁵

Man kann diese Begeisterung nur dann verstehen, wenn man sich vor Augen führt, dass der Palast heute nur noch ein unvollkommenes Bild dessen bietet, was Vasari gesehen hatte. Die topographischen Gegebenheiten haben sich völlig verändert, da die Insel, auf der ehemals der Palast errichtet war, nicht mehr besteht. Stadtansichten Mantuas seit dem 16. Jahrhundert bis hinein ins 19. Jahrhundert (Abb. 2-4) zeigen, dass die Isola del Te durch einen Damm oder eine Brücke mit der Porta di San Sebastiano verbunden war⁶; zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde die Insel befestigt. Heute befindet sich hinter der Südfassade des Palastes

⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite*, Florenz 1550, p. 887 (*Vasari-Ricci*, IV, p. 331). In der zweiten Ausgabe der *Vite* (1568) wurde dieser Vergleich ausgelassen. Eine Gegenüberstellung der Texte Vasaris findet sich unten auf S. 82-83.

⁶ Die Ansicht von 1575 (Abb. 2) zeigt in sehr schematischer Weise und keineswegs *Mantua... ad vivum delineata* die Insel mit dem Palast. Der sehr ausführliche Plan von 1628, der von Gabriele Bertazzolo verfertigt wurde (Abb. 3), zeigt Veränderungen an der Isola del Te, die im Zusammenhang mit der Errichtung von Befestigungsanlagen ausgeführt wurden. Hierzu gehört vor allem die Umwandlung der einstigen Halbinsel mit dem Palast in eine befestigte Insel; als solche ist sie noch in den Plänen des 19. Jahrhunderts nachweisbar, wie in dem in Abb. 4 wiedergegebenen Detail eines Planes im AS Mantua.



3 Ansicht Mantuas aus dem Jahre 1628.

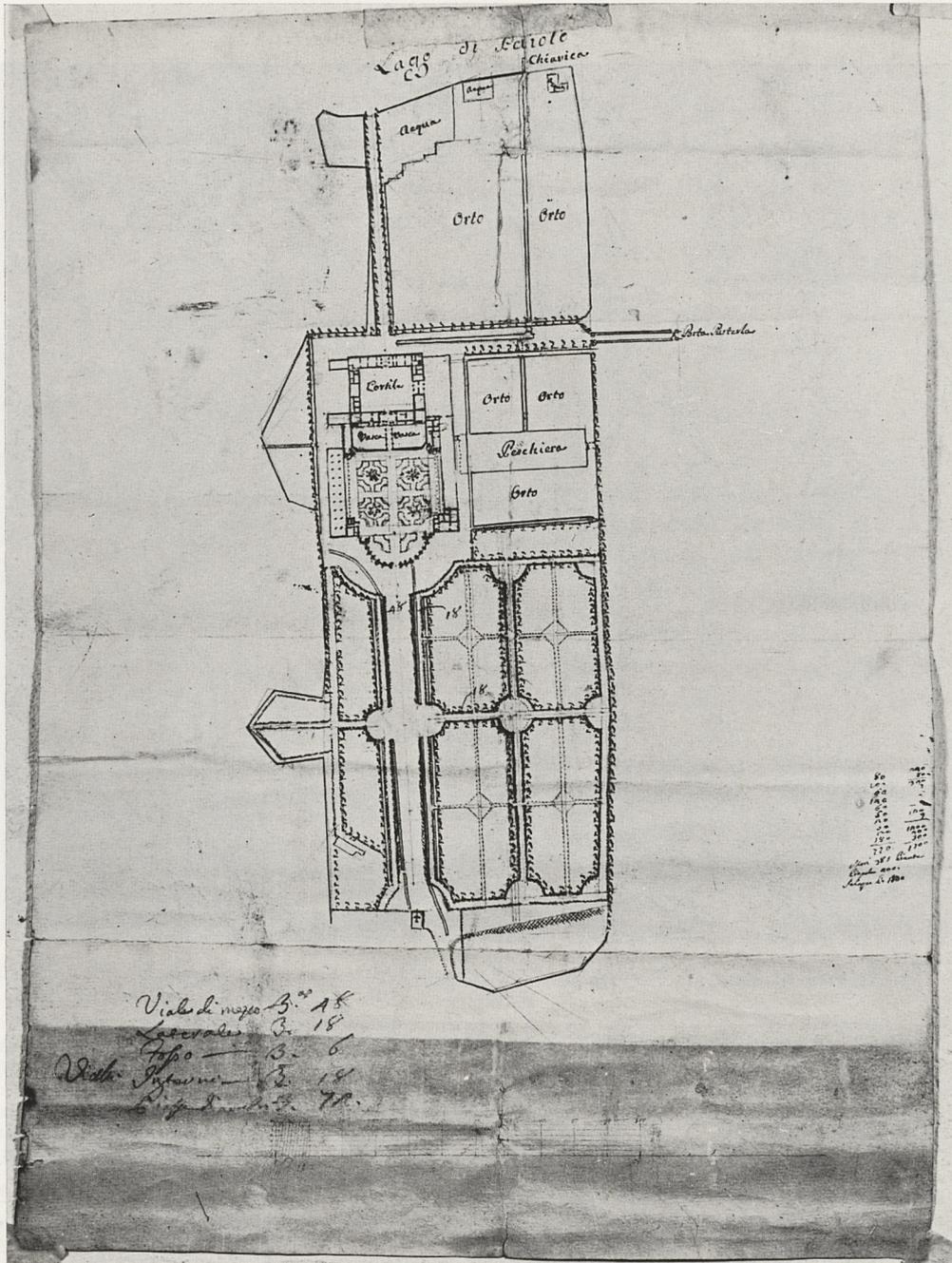
ein Eisenbahndamm, wohl an derselben Stelle, an der Teile der alten Befestigung gelegen waren. Zwischen dem Palast und der Stadt breitet sich ein Park mit reichem Baumbestand aus.⁷ Durch die Zuschüttung des Sees ging noch ein weiteres Element verloren: das Zusammenspiel von Palastarchitektur und Wasser, das den Palast durch die Spiegelung grösser und vor allem höher erscheinen liess, als er in Wirklichkeit war. Auch ist der gelbe Anstrich des Palastes neuern Datums.⁸

Die ursprüngliche topographische Situation ist von Giulio Romano in einem kleinen Fresko festgehalten worden, das sich in der Sala di Ovidio des Palastes befindet und 1527 ausgeführt wurde (Abb. 5).⁹ Deutlich sind die Öffnungen der Loggia delle Muse, der Damm und die Brücke zwischen der Stadt und dem Palast zu erkennen.

⁷ Der vorhandene Baumbestand bringt es mit sich, dass ein ungestörter Blick auf den Palast nur dann möglich ist, wenn man sich diesem schon sehr genähert hat. Das ist der Grund dafür, dass die gewöhnlich publizierten Aufnahmen die Nordfassade ganz, die Westfassade dagegen nur in starker Verkürzung zeigen. Eine Gesamtaufnahme der Westfassade ist völlig ausgeschlossen, da die Bäume näher an die Fassade herantreten, als sie es auf der Nordseite des Baues tun.

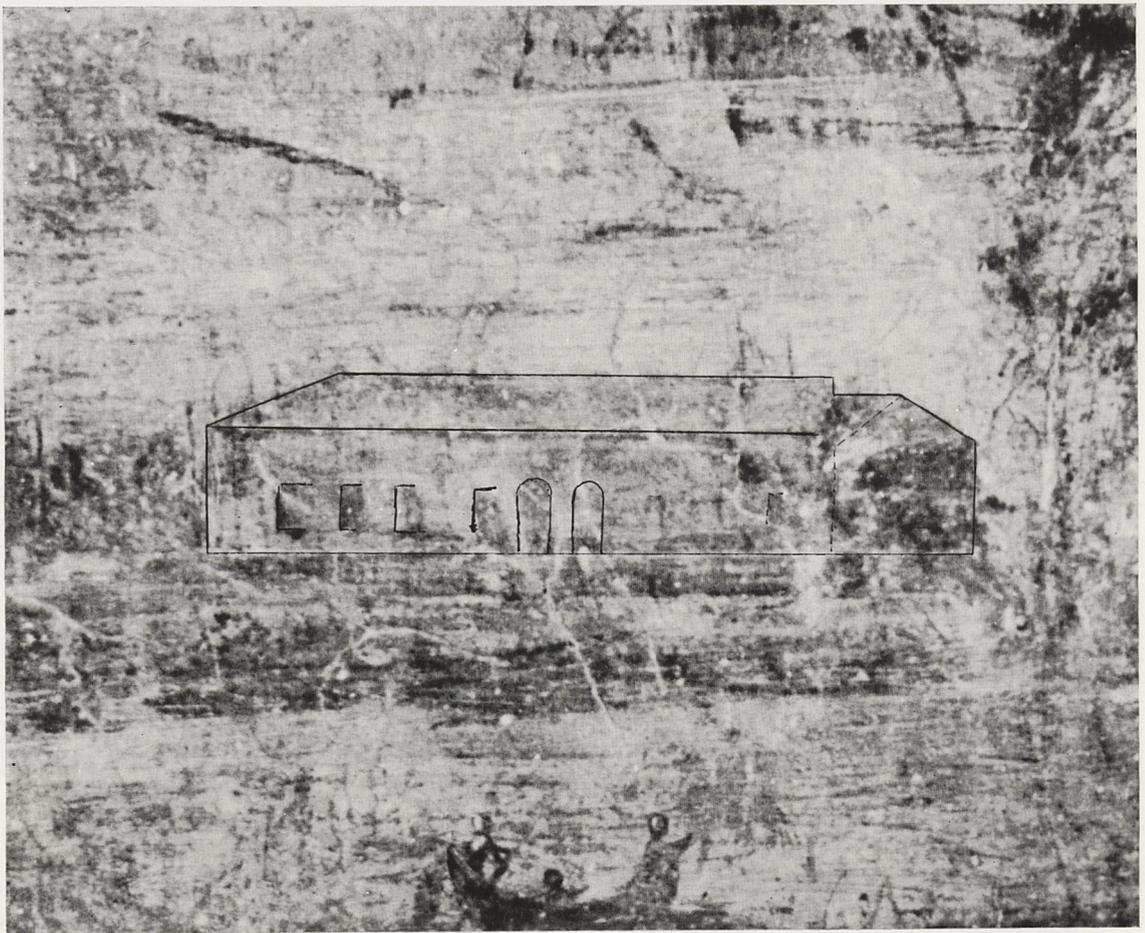
⁸ Das genaue Datum des Anstriches ist nicht auszumachen; es ist vermutet worden, dass er im Zusammenhang mit der Umwandlung des Palastes in eine Kaserne zur Zeit der österreichischen Besatzung Mantuas erfolgte. Archäologische Funde am Bau, auf die noch eingegangen werden wird, sowie die Farbangaben im Fresko von 1527 (Abb. 5) zeigen einen einst sehr hellen Anstrich des Palastes.

⁹ E. Verheyen, Die Sala di Ovidio im Palazzo del Te, Bemerkungen zu unbekanntem Landschaftsbildern



4 Isola del Te, 19. Jahrhundert.

Giulio Romanos, in: Hertziana-Jb. 12, 1969, p. 161-170. Auf p. 165, Abb. 4, ist ein leider etwas zu braun geratenes Farbfoto dieses Freskos publiziert. Seine Einordnung in die Dekoration der Sala di Ovidio ist aus meiner Rekonstruktion von Correggios *Amori di Giove* in diesem Raum ersichtlich. Verheyen, Correggio, Pl. 39 b.



5 Ansicht des Palazzo del Te aus dem Jahre 1527 (Ausschnitt; Umriss schematisch nachgezeichnet).

II.

In der kunsthistorischen Literatur gilt der Palazzo del Te als Beispiel manieristischer Architektur, wobei jedoch nicht immer Einmütigkeit darüber besteht, was das Charakteristikum manieristischer Architektur ist. Dagegen scheint Einhelligkeit darin zu bestehen, dass es einfacher ist, ein Ideengebilde zu entwerfen und dem Bauwerk aufzuzwingen, als vom Objekt selbst auszugehen und von ihm her den Begriff manieristischer Architektur zu entwickeln. So wird oft nicht bemerkt, oder man möchte nicht wahrhaben, dass sich das *a priori* entworfene Ideengebilde nicht mit dem Befund deckt. Dies kommt in dem hier vorliegenden Falle nirgends klarer zum Vorschein als im Unvermögen, den gesamten Bau als Einheit zu sehen. Es sind immer nur Details, auf die verwiesen wird, wobei jeder sich diejenigen herausucht, die sich am ehesten in das jeweilige Gedankengebäude einfügen lassen.¹⁰

Wenn für ein Bauwerk eine historisch und stilgeschichtlich so wichtige Position in Anspruch genommen wird, dann bedarf es einer tragfähigen Basis, wie sie durch eine Darstellung der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte gebildet werden kann. Denn nur wenn Klarheit besteht über die Umstände, unter denen ein Werk entstand, kann die Frage nach dessen Bedeutung beantwortet werden. Dies gilt unabhängig davon, unter welchem Blickwinkel das Objekt gesehen wird, ob einer historischen, politischen oder soziologischen Interpretation der Vorzug gegeben wird. Es gibt aber, und dies mag überraschen, keine monographische Darstellung des Baues, die diesem Anspruch genügen kann. Allen vorliegenden Abhandlungen ist zu eigen, dass sie die historischen Fragen nicht stellen und folglich nicht beantworten. Die Interpretation eines Werkes, und zwar eines weitgehend unbekanntes, wird über alles gestellt.¹¹ Dabei werden Vermutungen zu Tatsachen, Unerwiesenes zur Behauptung, auf die sich dann die Deutung des Bauwerks und der Kunst Giulio Romanos stützt. So wird zum Beispiel immer wieder behauptet, Giulio Romano sei bei der Planung wie Ausführung dieses Bauvorhabens durch keinerlei Beschränkungen behindert gewesen: alle Eigentümlichkeiten des Baues seien so gewollt und beabsichtigt gewesen und deshalb müssten von ihnen aus der Stil Giulio Romanos sowie die charakteristischen Elemente des Manierismus erschlossen werden.¹² Dabei wird die entscheidende Frage völlig übergangen, die nämlich, ob die Giulio

¹⁰ Eine Zusammenstellung der bis 1958 erschienenen Literatur gibt *Hartt*, Giulio Romano, p. 331 ff., bes. p. 334 f.

Zwei Fragenkomplexe sind bei einer Diskussion des Palazzo del Te auseinanderzuhalten: der eine beschäftigt sich mit den Fragen der Formgebung des Palastes; der Bau selbst steht im Mittelpunkt und wird auf seine stilistischen Eigentümlichkeiten hin untersucht, ohne deren Kenntnis eine künstlerische Wertung nicht möglich ist. Der zweite Fragenkomplex befasst sich mit der Interpretation des Bauwerks. Die Richtigkeit einer Interpretation hängt aber stets davon ab, ob die künstlerischen Fragen des Baues verstanden worden sind. Beide Fragenbereiche sind als Einheit zu verstehen. Zwar kann man sich auf eine Beantwortung der historischen Fragen beschränken, aber es ist nicht möglich, sich ausschliesslich um eine Interpretation zu bemühen, ohne sich der Gefahr der reinen Willkür aussetzen. Im Zusammenhang der Diskussionen über den Palazzo del Te wird diese Gefahr hinreichend deutlich. Bei allen Versuchen, den Palast als manieristisches Bauwerk zu bestimmen, finden sich Abbildungen und Hinweise auf die fallenden Triglyphen und die „zusammenstürzende“ Sala dei Giganti; dort, wo der Palast als Renaissancebauwerk verstanden wird, werden keine fallenden Triglyphen abgebildet und statt der Sala dei Giganti wird die Sala di Psiche als exemplarisch dargestellt. Ein Beispiel für die erste Verfahrensweise ist *Peter Murray*, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1963, p. 140 ff.; eines für die zweite ist *Fritz Baumgart*, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln 1963, p. 101.

¹¹ Die einzige Ausnahme bilden die beiden Beiträge von *J. Shearman*, *Osservazioni* und Giulio Romano.

¹² Am betontesten hat sich *Hartt*, Giulio Romano, p. 91 für die Giulio Romano gewährte Freiheit eingesetzt: „He did not have to convert an old structure, adopt someone else's interior to his own requirements, or tack his own building onto a larger and pre-existent complex. He was not even hampered by competition from neighboring buildings. He was able to design the facades, the interiors, and the gardens, plan all the pictorial cycles, draw the composition of every painting, and even paint a small portion of the pictures with his own hand.“

Romano zugestandene Freiheit in der Tat bestanden hat. Es muss gefragt werden, ob Giulios Plan, wenn es *einen* solchen gegeben hat, uneingeschränkt verwirklicht werden konnte und ob alle Erscheinungsformen der Architektur wirklich als solche gewollt oder nicht doch zumindest teilweise durch äussere Umstände bedingt waren. Wird die erste dieser Fragen verneint, dann stürzt das ganze oben skizzierte Gedankengebäude ein und mit ihm das liebe-gewonnene Bild vom Palazzo del Te als einem Beispiel manieristischer Architektur, die beschrieben wurde als „deliberate attack on the Renaissance ideal of the isolation and balance of parts“.¹³

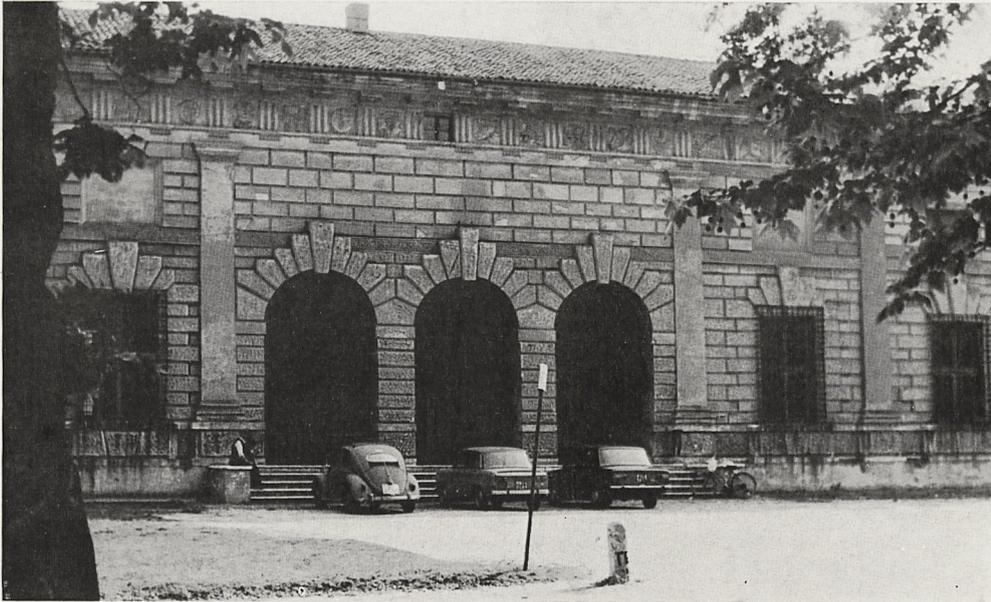
Es gibt Unregelmässigkeiten — oder Regelwidrigkeiten — am Palazzo del Te, doch gibt es diese fast ausschliesslich an der nördlichen Aussen- bzw. Hoffassade. So nimmt es keineswegs wunder, wenn Baubeschreibungen sich auf die Nordfassade beschränken und dort alle die „manneristic tricks“ entdeckt werden, deren sich Giulio bei der Gestaltung des Baues bedient habe.¹⁴ Träfe dies zu, dann müsste weiter gefragt werden, warum sich die Unregelmässigkeiten der Nordfassade an der Westfassade nicht in entsprechender Weise wiederholen. Schliesslich gäbe es Gründe dafür zu finden, wie es zu so unterschiedlicher Portalbildung an der Nord- bzw. Westfassade gekommen ist (Abb. 6-7).

Alle diese Fragen sind unbeantwortet. Doch allein der Umstand, dass sie gestellt werden können, besagt, dass das Bild, das man sich bisher vom Palazzo del Te gemacht hat, einseitig, wenn nicht sogar falsch ist. Es soll im folgenden gezeigt werden, dass von einem neuen Standpunkt aus die Gesamtkonzeption des Bauwerks anders und richtiger aussieht.

¹³ Pevsner, *Mannerism*, p. 127.

¹⁴ Die Feststellung, die Hauptfassade befände sich im Norden, findet sich (um nur einige Beispiele zu nennen) bei Pevsner, *Mannerism*, p. 126, und P. Murray, a.a.O., p. 126. Unter den „manneristic tricks“, die Murray anführt, findet sich auch der Hinweis, dass der Betrachter, sobald er die Loggia delle Muse durchwandert habe, bemerke, dass sich die eingeschlagene Richtung nicht fortsetzen lasse, sondern er nach Osten weiterschreiten müsse. Zunächst lässt sich einmal fragen, warum man den Palast durch den heutigen Eingang betreten muss, warum man nicht ebenso gut denjenigen in der Westfassade benutzen kann. Täte man dies, dann würde einen nämlich nichts daran hindern, den einmal eingeschlagenen Weg fortzusetzen, ohne sich in der Mitte des Gartens umwenden zu müssen. Im Gegensatz zu P. Murray spricht Linda Murray von zwei Bauachsen, die durch die Loggien in den Fassaden bestimmt werden. Sie betont, dass eine der Achsen vom ursprünglichen Eingang zum Garten führe (L. Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, New York 1967, p. 34; die dort in Abb. 17 gezeigte Architektur ist nicht der Hof des Palazzo del Te, sondern der Cortile della Cavallerizza des Palazzo Ducale). In seinem 1968 in zweiter Auflage erschienenen Buch hat P. Murray seine ursprüngliche Ansicht von der Nordfassade als der Hauptfassade des Palazzo del Te aufrechterhalten, und die Korrektur von L. Murray nicht übernommen.

Es bedarf keineswegs neuer archivalischer Funde, um die Frage beantworten zu können, welches die Hauptfassade des Palastes war. Alle notwendigen Informationen sind in Vasaris Vita des Giulio Romano enthalten. Darin sagt Vasari, dass der Eingang durch eine *grandissima loggia* und noch eine zweite Loggia in den Garten führe. Der von Vasari beschriebene Weg führt durch den Eingang in der Westfassade (Abb. 7). Diese Information findet sich mit geringfügigen Unterschieden in beiden Ausgaben der Vite; sie findet sich auch in der Grundrisszeichnung des Palastes, die Jacopo Strada 1567/68 angefertigt hat (Abb. 9). In der Loggia hinter dem westlichen Eingang finden sich die Worte *la intratta principale dinanzi*; die vor der Westfassade entlangführende Strasse ist bezeichnet als *strada principale chiamata del Te*. Es kann somit kein Zweifel mehr daran bestehen, dass die westliche Fassade die Hauptfassade des quadratischen Baues war. Dieses Ergebnis hat weitreichende Folgen für eine Interpretation des Bauwerks. Es zwingt uns, das Hauptaugenmerk auf die Westfassade zu richten und von ihr aus die Stileigentümlichkeiten und architektonischen Konzeptionen Giulios abzuleiten. Gerade dies ist aber stets versäumt worden, und zwar deshalb, weil sich an ihr die an der Nordfassade vorhandenen Unregelmässigkeiten und „manneristic tricks“ nicht finden. Damit hängt dann ein zweiter Fragenkomplex aufs engste zusammen: wie ist es zur Entstehung zweier mit Eingängen versehener Fassaden gekommen und warum hat Giulio die Hauptansichtsseite des Palastes nicht auf der der Stadt zugewandten Seite der Isola del Te errichtet?



6 Mantua, Palazzo del Te, Eingang der Nordfassade.



7 Mantua, Palazzo del Te, Eingang der Westfassade.

III.

Eine befriedigende Antwort auf die bislang angeschnittenen Fragen kann durch eine kritische Durchsicht der vorhandenen schriftlichen und bildlichen Quellen erreicht werden. Eine der wichtigsten schriftlichen Quellen ist Vasaris Vita Giulio Romanos in den Redaktionen von 1550 und 1568; diese beiden Fassungen sind bisher nie miteinander verglichen worden. Stellt man jedoch die Texte der beiden Ausgaben einander gegenüber, dann fällt deren unterschiedliche Länge ebenso auf wie das Ausmass der Änderungen und der neu hinzugekommenen Informationen, die Vasari für seine zweite Ausgabe der Viten besessen hat und die er nicht von Giulio Romano selbst hatte erhalten können, da dieser bereits 1546 gestorben war.¹⁵

Um das Ausmass der hinzugekommenen Informationen zu veranschaulichen, sind die Texte der Ausgaben von 1550 und 1568 hier einander gegenübergestellt:

VASARI 1550, p. 886 f.

Era questo ingegno tanto celebrato di nome et di grado, che la sua fama et dolcezza di natura fu cagione, che sendo per suoi bisogni capitato a Roma Federigo Gonzaga, primo Duca di Mantova; amichissimo di Messer' Pietro Aretino: et egli domestico di Giulio, in tanta grazia lo raccolse per essere amatore delle virtù: che non cessò di accarezzarlo, si che lo condusse in Mantova a' suoi servigi.

Qui vi dimorando, non dopo molto tempo diede principio alla fabbrica et al bel palazzo | del T. fuor della porta di San Sebastiano:

VASARI 1568, III, p. 329 f.

Per lequali sue ottime qualità, essendo Giulio dopo la morte di Raffaello, per lo migliore artefice d'Italia celebrato, il Conte Baldassarre Castiglioni, che allora era in Roma Ambasciadore di Federigo Gonzaga, Marchese di Mantova, et amichissimo, come s'è detto di Giulio: essendogli dal Marchese suo Signore comandato, che procacciasse di mandargli un'Architetto, per servirsene ne' bisogni del suo palagio, et della città, et particolarmente, che harebbe havuto carissimo Giulio: tanto adoperò il Conte con prieghi, et con promesse, che Giulio disse, che andrebbe ogni volta, pur che ciò fusse con licenza di papa Clemente. La quale licenza ottenuta; nell'andare il Conte a Mantova, per quindi poi andare, mandato dal | papa, all'Imperadore, menò Giulio seco; et arrivato, lo presentò al Marchese, che dopo molte carezze, gli fece dar' una casa fornita horrevolmente, e gl'ordinò provvisione, et il piatto per lui, per Benedetto Pagni suo creato, et per un'altro giovane, che lo serviva. Et che è piu gli mando il Marchese parecchie canne di veluto, et raso, altri drappi, et panni per vestirsi. Et dopo intendendo, che non haveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri glie lo donò, et montato, che Giulio vi fu sopra, se n'andarono fuor della porta di S. Bastiano, lontano un tiro di balestra, dove Sua Eccel. haveva un luogo, et certe stalle chiamato il T. in mezzo a una prateria, dove teneva la razza de' suoi cavalli, et cavalle. Et quivi arrivati, disse il Marchese, che harebbe voluto, senza guastare la muraglia vecchia accomodare un poco di

¹⁵ Shearman, Osservazioni, p. 434 ff. hat bereits darauf hingewiesen, dass Vasaris Vita des Giulio Romano eine der wesentlichsten Quellen für die historische Darstellung des Bauverlaufes darstellt. Leider hat es Shearman unterlassen, die beiden Ausgaben der Vite einander gegenüberzustellen; diese Unterlassung hat zu der unzutreffenden Feststellung geführt, dass Vasari seine Informationen von Giulio selbst erhalten habe. Wolfgang Kallab, Vasaristudien, Wien 1908, p. 70, 249, hatte bereits darauf hingewiesen, dass Vasari einen Bericht über Giulio Romano aus Mantua erhalten hatte. An anderer Stelle habe ich dargelegt, dass Vasari nur sehr flüchtige Kenntnis der Kunstwerke in Mantua besass und seine Beschreibungen oft so allgemein sind, dass sie kaum auf persönlicher Kenntnis beruhen können (Verheyen, Correggio, p. 162). Die Informationen, die Vasari zwischen 1550 und 1568 zugekommen sind, stammen von dem Mantuaner Jacopo Strada, worauf unten noch ausführlicher eingegangen werden wird. Hinsichtlich Vasaris oft ungenügender Kenntnis der Werke vgl. auch Hartt, Giulio Romano, p. 124, Anm. 23.

[Vasari, 1550]

La quale opera per non esservi pietre vive fece di mattoni et di pietre cotte lavorate, con colonne, base, capitegli, cornici, porte, et fineste: con bellissime proporzioni, et stravagante maniera di adornamenti di volte, spartimenti, con ricetti, sale, camere, et anticamere divinissime. Le quali non abitazioni di Mantova; ma di Roma paiono, con bellissima forma di grandezza.

Et fece dentro a questo edifizio, in luogo di piazza, un cortile scoperto: nel quale sboccano in croce quattro entrate. La principale delle quali trafora et passa, in una grandissima loggia et sbocca nel giardino; l'altre due, vanno a diversi appartamenti, che son quattro.

[Vasari, 1568]

luogo da potervi andare, et ridurvisi tal volta a desinare, ô a cena per ispasso. Giulio udita la volontà del Marchese, veduto il tutto, e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera; et servendosi delle mura vecchie fece in una parte maggiore la prima sala, che si vede hoggi all'entrare col seguito delle camere, che la mettono in mezzo. Et perche il luogo non ha pietre vive, ne commodi di cave da potere far conci, et pietre intagliate, come si usa nelle muraglie da chi puo farlo; si servì di mattoni, et pietre cotte, lavorandole poi di stucco. Et di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte, finestre, et altri lavori, con bellissime proporzioni: et con nuova et stravagante maniera gl'ornamenti delle volte, con spartimenti dentro bellissimi, e con ricetti riccamente ornati: Il che fu cagione, che da un basso principio, si resolvesse il Marchese di far poi tutto quello edifizio a guisa d'un gran palazzo: perche Giulio fatto un bellissimo modello, tutto fuori, e dentro nel cortile d'opera rustica, piacque tanto a quel Signore, che ordinata buona provisione di danari, et da Giulio condotti molti maestri: fu condotta l'opera con brevità al suo fine. La forma del quale palazzo è così fatta. E questo edifizio quadro, et ha nel mezzo un cortile scoperto a uso di prato, o vero piazza, nella quale sboccano in croce quattro entrate: La prima delle quali, in prima vista trafora, ovvero passa in una grandissima loggia; che sbocca per un'altra nel giardino; e due altre vanno a diversi appartamenti, et queste sono ornate di stucchi, et di pitture.

Viel hatte Vasari in der Ausgabe von 1550 über die Architektur des Palastes nicht zu sagen gehabt. Er berichtete, dass Giulio Romanos Ruhm solche Ausmasse erreicht hatte, dass Federigo Gonzaga durch seinen Freund Pietro Aretino den Künstler bitten liess, in den Dienst der Gonzaga zu treten. Bald nachdem Giulio in Mantua angekommen war, begann er mit den Arbeiten am Palazzo del Te ausserhalb der Porta di San Sebastiano. Da es in der Gegend um Mantua keine Steinbrüche gab, musste der gesamte Bau aus Stuck und Ziegeln errichtet werden, wobei solche Proportion der Schönheit erreicht wurde, dass der Palast mehr einem römischen Bauwerk ähnlich sah als einem mantuanischen. Das Innere des Palastkomplexes, so fährt Vasari fort, wird von einem grossen Hof beherrscht, von dem zwei Eingänge in verschiedene *appartamenti* führen. Der Haupteingang führe durch diesen Hof in eine *grandissima loggia*, die in den Garten übergehe; diese *grandissima loggia* kann nur die östliche Loggia di Davide sein.

Vergleicht man diese Schilderung mit derjenigen von 1568, so fällt zunächst einmal auf, dass nun Baldassare Castiglione zwischen Federigo II Gonzaga und Giulio Romano vermittelt und der Bericht von Giulios Fortgehen aus Rom viel detaillierter ist. Ansonsten wurde die frühere Schilderung übernommen, doch geschah dies mit einer wesentlichen Änderung: die *grandissima loggia* ist nun nicht mehr die Gartenloggia oder Loggia di Davide, sondern die Eingangsloggia in der Westfassade, die Serlio wegen ihrer eigenartigen künstlerischen Gestaltung als nachahmenswert hingestellt hatte.¹⁶

¹⁶ Die entsprechende Stelle findet sich im IV. Buch Serlios und ist der in Anm. 4 zitierten Stelle vorangestellt. Siehe auch Gombrich, Giulio Romano, p. 86.

Darüber hinaus ist jedoch die frühere Schilderung um Wesentliches bereichert worden. Wir erfahren, in welcher grosszügiger Weise Giulio Romano bei seiner Ankunft in Mantua behandelt worden ist, was wiederum keinen Zweifel daran zulässt, dass Federigo sehr wohl um die künstlerischen Qualitäten Giulios wusste, und sich jener nicht erst in Mantua bewähren musste. Gleich zu Beginn seines Aufenthaltes in Mantua erfuhr Giulio von Federigos Bauplänen. Ausserhalb der Porta di San Sebastiano besass Federigo auf der Isola del Te Stallungen. Dort wollte der Marchese ein „Lusthaus“ errichten lassen¹⁷, wobei bestehendes Mauerwerk verwendet werden sollte. Daraufhin besichtigte Giulio Romano das Gelände, nahm es zeichnerisch auf und begann mit der Bauausführung; das Ergebnis waren die Sala dei Cavalli und eine Reihe kleinerer Zimmer.

Als Federigo den vollendeten Bau und vor allem die unvergleichliche Gestaltung der Decken gesehen hatte — von Malereien erfahren wir in diesem Zusammenhang nichts —, beschloss er, diesen ersten Bau zu einem grossen Palast ausdehnen zu lassen. Darauf entwarf Giulio Romano ein Modell, das Federigo derart begeisterte, dass er Giulio die zur Verwirklichung notwendigen Mittel zur Verfügung stellte, wodurch der Bau in kürzester Zeit vollendet werden konnte.

Vasaris Schilderung des Bauverlaufes steht in krassm Gegensatz zu der zuletzt von Hartt vertretenen These, Giulio habe in Mantua ohne jedes Hindernis frei schaffen und gestalten können.¹⁸ Vasari zufolge hat Giulio Romano nicht nur für seinen ersten Bau Bestehendes verwenden, sondern darüber hinaus in einem zweiten Bauvorgang diesen ersten Bau in einen grösseren Komplex einbeziehen müssen. Dies war das Unternehmen, für welches Giulio das Modell herstellte, dessen Existenz bis ins 17. Jahrhundert nachweisbar ist.

Vasaris Gewährsmann für diese neuen Nachrichten war der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada, ein gebürtiger Mantuaner, in dessen Händen sich grosse Teile des Nachlasses Giulio Romanos befunden haben.¹⁹ Strada hat vor 1567, also vor Erscheinen der zweiten Auflage der

¹⁷ Die Isola del Te hat schon vor Federigos Zeit als eine Art Vergnügungsstätte gedient, wie aus einigen in *Umberto Tibaldi*, *Il Palazzo Te a Mantova, Rocca San Casciano 1967*, p. 21 genannten Briefzitatzen hervorgeht.

Hartt, Giulio Romano, p. 88 f. hat sich mit Giulios erster Tätigkeit auf der Isola del Te beschäftigt und angenommen, dass Federigo die *stalle* von Giulio Romano hatte ausmalen lassen wollen, wobei sich *Hartt* auf Vasari beruft und erklärt, dass sich Teile dieser *stalle* noch heute im Südwesten des Palastes befänden. Abgesehen davon, dass sich bei Vasari keine Stelle findet, die eine solche Interpretation zuliesse, gibt es heute keinerlei Stallungen im Südwesten des Palastes, und ältere Stiche und Zeichnungen der Isola del Te geben keinen Hinweis darauf, dass es dort je Stallungen gegeben hat. Dagegen gibt es im Südosten des Palastes einen langgestreckten Bau, der wie eine Anzahl kleinerer Bauten einer späteren Zeit angehört.

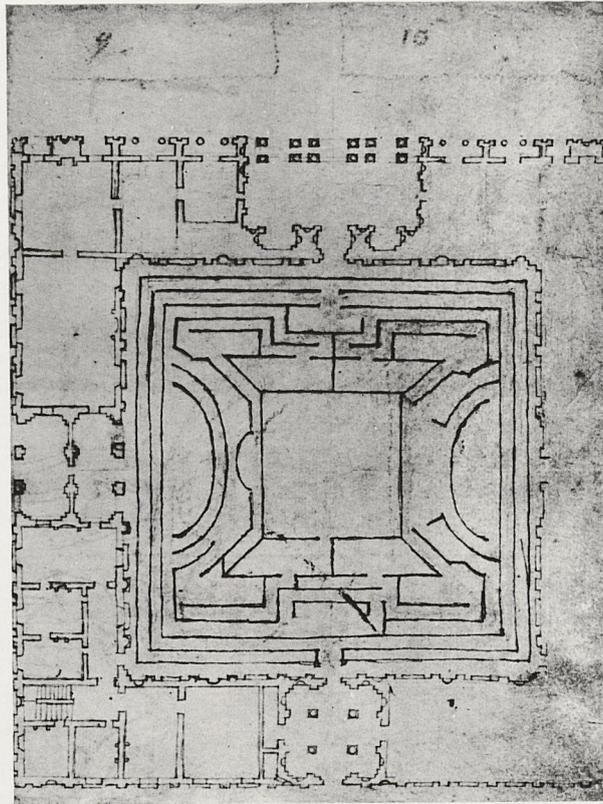
Hartt nimmt nun weiter an, dass zwei Zeichnungen im Louvre und eine in der Sammlung des Earl of Ellesmere, Mertoun House (*Hartt*, Kat. Nr. 139-141), im Zusammenhang mit der einst vorhandenen, jedoch heute verlorenen Dekoration der *stalle* gesehen werden müssen. Die eine Louvre-Zeichnung (*Hartt*, Kat. Nr. 139), ein *modello* für eine Stuck- und Gemäldedekoration, ist von *Shearman*, *Osservazioni*, p. 438, Anm. 1, als Werk Giulio Romanos für Fontainebleau in Anspruch genommen worden. Neuerdings hat *William McAllister Johnson*, *Les débuts de Primaticcio à Fontainebleau*, in: *Revue de l'Art*, Nr. 6, 1969, p. 8-18, die Frage der Bestimmung dieser Zeichnung wieder aufgegriffen und sie als ein Werk Primaticcios erkannt.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass *stalle* auf der Isola del Te existiert haben, doch war es nicht Giulio Romanos Aufgabe, diese auszumalen, sondern sie in einen Palastbau umzuwandeln. Danach können die *stalle* aber nur an der Stelle gestanden haben, an der sich heute der Palast erhebt.

¹⁸ Siehe oben Anm. 12, in der das Zitat aus *Hartt*, Giulio Romano, wiedergegeben ist. *Piera Carpi*, Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga, in: *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova N.S.* 11-13, 1918-1920, p. 35-152, vertrat sogar die Ansicht, dass Giulio einen fertigen Plan für den Palast aus Rom mitgebracht habe (p. 36).

Es war in Anm. 3 darauf hingewiesen worden, dass frühere Beschreibungen des Palazzo del Te stets die ungünstigen Bedingungen betont haben, unter denen Giulio Romano den Palast errichten musste: vgl. z.B. *Bottani*, *Descrizione*, p. 25 f. und *Carlo D'Arco*, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantua (1838), 1842², p. 43. Der Grund für diese Darstellung lag in dem Umstand begründet, dass die Schilderungen auf Vasaris Vita des Giulio Romano basierten.

¹⁹ Vgl. *Verheyen*, Strada, p. 62 und *J. Shearman*, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, in: *Burl. Mag.* 107, 1965, p. 173.



8 Marten van Heemskerck-Skizzenbuch, Grundriss des Palazzo del Te.

Vite, eine Beschreibung des Palazzo del Te verfasst, in der sich alle die Nachrichten lesen lassen, die Vasari seiner ursprünglichen kurzen Beschreibung hinzugefügt hatte.²⁰ Da Stradas *Descrizione* nie im Druck erschienen war, muss Vasari seine Informationen direkt von Strada erhalten haben.

Bei der Aufzählung der Fassaden des Palazzo del Te berichtet Strada, dass an der äusseren Südfassade das alte Mauerwerk noch sichtbar sei, das Giulio Romano auf Wunsch Federigos zu verwenden hatte (Abb. 12). Aufschlussreicher jedoch ist der Schluss von Stradas Bericht, wo er davon spricht, dass er im Besitz von Plänen von der Hand Giulios sei, auf Grund deren er sagen könne, dass der erste Palast zu einem grossen Palast erweitert worden war, wie es sich für die Hofhaltung eines grossen Fürsten gehöre: *Questo Palazzo secondo la pianta di man di Giulio quale tengo appresso di mani andava un altro edifitio, altre tanto che faceva un quadro perfetto dovero tutto il servitio che pertiene a una corte dun gran principe.*²¹

²⁰ Zu den mit Stradas *Descrizione* verbundenen Fragen siehe Verheyen, Strada, p. 68 f., wo auch eine leider nicht druckfehlerfreie Fassung des Textes gegeben wird.

²¹ Dass diese Feststellung Stradas bisher übersehen und in ihrer Eigenbedeutung und als Stütze für die Ausführungen Vasaris nicht erkannt worden war, beruht auf einem Transkriptionsfehler. Statt, wie es im Text Stradas heisst, *questo palazzo... andava un altro edifitio* schrieb Davari, *Descrizione* (1904): *Questo e il Palazzo. ... Vi andava un altro edifitio che faceva...* und bezog *altro edifitio* auf die Grotta des Palastes, obgleich Strada die Beschreibung der Grotta bereits gegeben hatte und die zweite Hälfte des Satzes, auf die Grotta bezogen, keinen Sinn gibt.

IV.

Den genannten schriftlichen Quellen lassen sich bildliche an die Seite stellen: von besonderer Wichtigkeit ist das anfangs erwähnte Fresko in der Sala di Ovidio (Abb. 5), das durch eine Zahlungsanweisung in das Jahr 1527 datiert werden kann. Ferner stehen zur Verfügung ein Grundriss im Heemskerckschen Skizzenbuch in Berlin (Abb. 8), der zu Beginn der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts gezeichnet worden war, sowie ein Grundriss (Abb. 9) und Aufrisse des Palastes, die Jacopo Strada 1567/68 hat herstellen lassen.

Aus späterer Zeit stammen der phantasievolle Plan in Richardsons Reisebeschreibung (Abb. 10)²² sowie drei Pläne, die sich auf die Situation des 18. und 19. Jahrhunderts beziehen, von denen zwei den Palastbeschreibungen von Bottani und Davari beigegeben sind (Abb. 11, 13, 14).²³ Bottani gibt ferner gestochene Ansichten der westlichen und nördlichen Aussenfassade (Abb. 16 und 18).²⁴ Einen Aufriss und zugehörigen Grundplan des Westflügels des Palastes hat um 1780 Paolo Pozzo gezeichnet (Abb. 17).²⁵ Ein Grundplan, in den die Deckenmuster eingezeichnet sind, sowie zahlreiche Aufrisse mit Massangaben finden sich in Haupt's Buch über Italienische Palastarchitektur (Abb. 15).²⁶

An der nördlichen Innenwand der Sala di Ovidio findet sich als Teil eines Frieses *con figure e paiesi* die eingangs erwähnte Darstellung des Palazzo del Te (Abb. 5). Das Fresko ist als Ortsschilderung gedacht, als eine topographische Bestandsaufnahme, die sowohl das Aussehen des Baues wie dessen Lage auf der Isola del Te beschreibt. Will man den Aussagewert des Freskos bestimmen, so muss man sich vor Augen halten, dass es sich bei ihm nicht um eine Masszeichnung handelt.

Das Fresko zeigt die der Stadt zugewandte Nordseite des Palastes. Deutlich sind zwei der Öffnungen der Loggia delle Muse zu erkennen sowie vier sich nach links, d.h. nach Osten, anschliessende Fenster. Auf der rechten Seite des Baues ist die Binnenzeichnung weniger gut erhalten. Da jedoch der rechte der beiden Arkadenbogen in der Mitte der gezeichneten Fassade

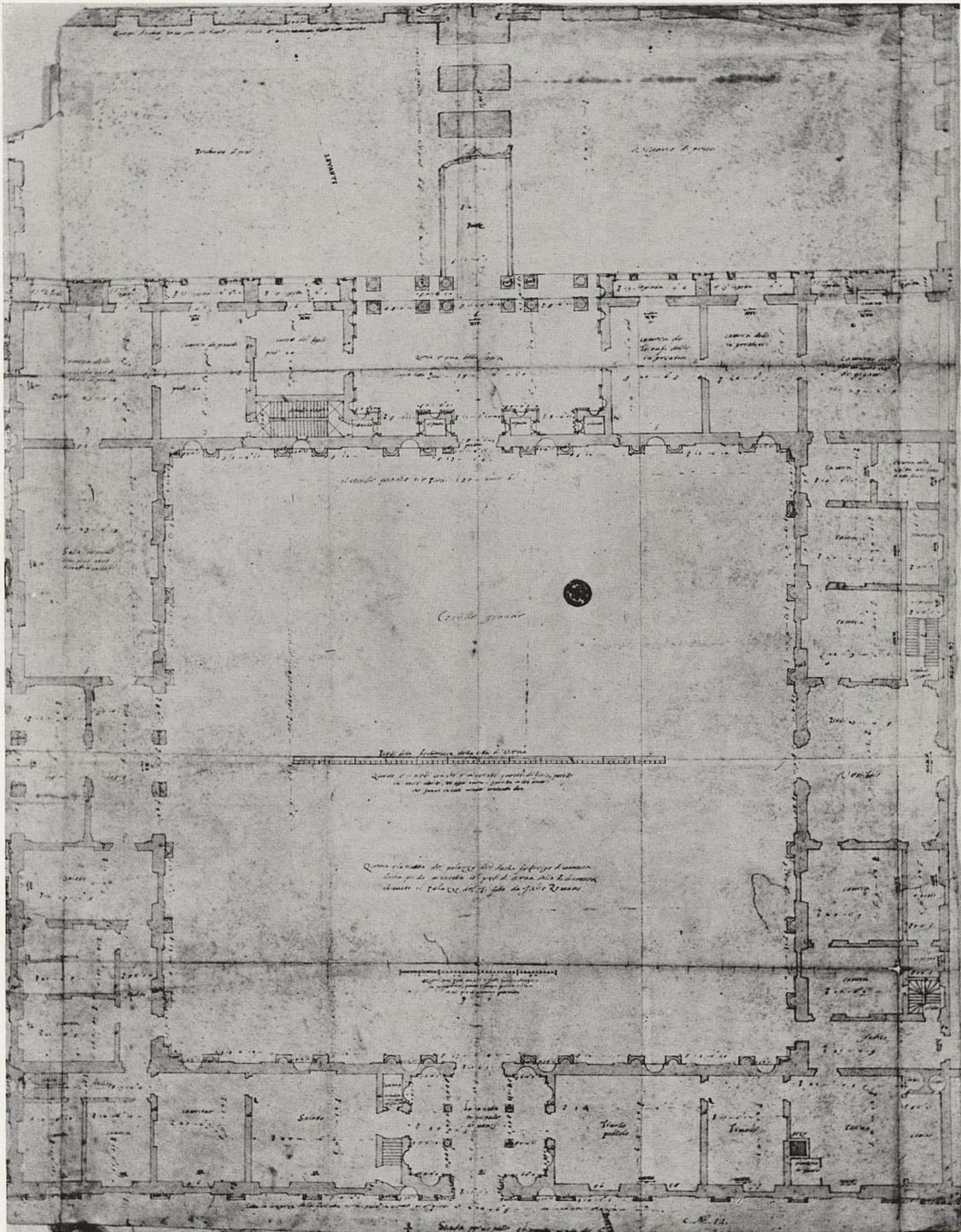
²² Der in Abbildung 10 wiedergegebene Plan stammt aus *Jonathan Richardson, An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, etc., London 1754* (2. Ausgabe), p. 346. *Richardson's* recht phantasievoller Plan, der mehr auf einer Ausdeutung des Namens T beruht als auf Kenntnis des Palastes, findet seine Parallele in *Saverio Bettinelli, Delle lettere e delle arti mantovane, Mantua 1774*, p. 132: *Architetto edificò il T. (come dovrebbe scriversi non il Tè, poichè avea questo nome dalla figura T de' gran viali di alberi, che quel luogo ornavano)*.

²³ Die Biblioteca Comunale von Mantua besitzt einen Plan von Giov. Batt. Marconi (Abb. 13), der offensichtlich als Vorlage für den von Antonio Maria Campi gezeichneten Plan in *Bottani, Descrizione* (Abb. 14), gedient hat. Ein weiterer Plan findet sich bei *C. D'Arco, a.a.O.* (s. Anm. 18). Gegenüber demjenigen *Bottanis* und folglich auch demjenigen *Marconis* ist *D'Arcos* Plan schematischer gezeichnet. Im Gegensatz zu den früheren Plänen ist die Exedra im Hof geschlossen. *Marconis* Plan macht eindeutig klar, dass die Exedra nicht nur den Abschluss des Gartens bildete, d.h. nur auf das Innere der Palastanlage bezogen war, sondern zugleich auch die Funktion einer Fassade erfüllte (vgl. Abb. 34 und 35). In der Tat hat bis ins 19. Jahrhundert die Gartenfassade als Hauptfassade gegolten, und noch heute stehen am Beginn der auf die Exedra zuführenden Strasse Pfeiler mit dem Adler der Gonzaga (vgl. Abb. 4).

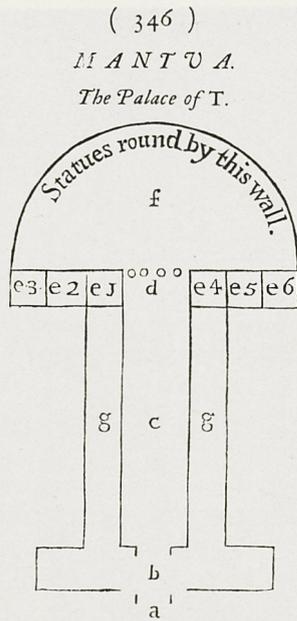
²⁴ *Campis* Aufrisse in *Bottanis* *Descrizione* sind sehr schematisch und idealisierend, d.h. sie verschleiern fast alle Unregelmässigkeiten, die sich an der Nordfassade finden. Sie zeigen jedoch die breite, zur Loggia delle Muse führende Treppe, die im Grundriss selbst nicht eingetragen ist.

²⁵ Der bislang unveröffentlichte Plan Paolo Pozzos ist Teil eines Sammelbandes mit Zeichnungen, der aus der Sammlung *C. D'Arco* an das AS Mantua gekommen ist. Es ist dies die einzige mir bekannte Zeichnung Pozzos nach dem Palazzo del Te. Die übrigen Zeichnungen nach dem Palast scheinen verloren zu sein. Zu Paolo Pozzo siehe *Ercolano Marani und Chiara Perina* in: *Mantova, Le Arti*, Bd. III, Mantua 1965, p. 247 ff., und unten im Anhang (S. 109-113), wo auf Pozzos Anteil an den Restaurierungen des Palastes im 18. Jahrhundert eingegangen wird.

²⁶ *Albrecht Haupt, Palast-Architektur in Ober-Italien und Toscana*, Bd. III (Verona u.a.), Berlin 1908, Taf. 33-42 (engl. Ausg.: *Renaissance Palaces of Northern Italy and Tuscany*, London o. J., Bd. II, Taf. 108-114). Der Grundriss findet sich auf Taf. 35/36 (engl. Ausg.: 110). Die von *Haupt* in seinen Grundriss eingetragenen Masse sind, wie eigene Messungen ergeben haben, sehr genau. Einzig bei der Binnenzeichnung der Räume zeigen sich kleinere Unregelmässigkeiten. *Haupt* gibt ferner Aufrisse von einzelnen Fassadenteilen sowie einen Schnitt durch die Loggia di Davide.

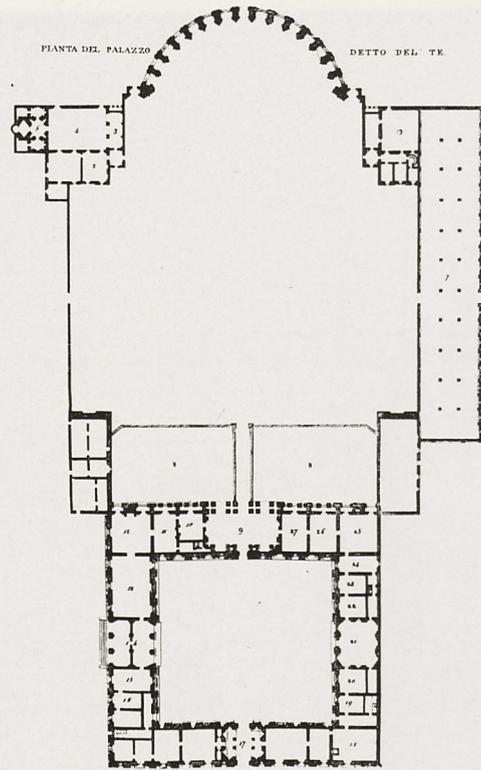


9 Jacopo Strada, Grundriss des Palazzo del Te.



The Plan of the Palace is of this kind, [a] is the Entrance, [b] a large Court, [c] the Passage with Lodgings on each side, [gg] leading to a Portico [d] which looks into the Garden [f], and which Portico has three Rooms on each side of it, [e 1, e 2, &c.]

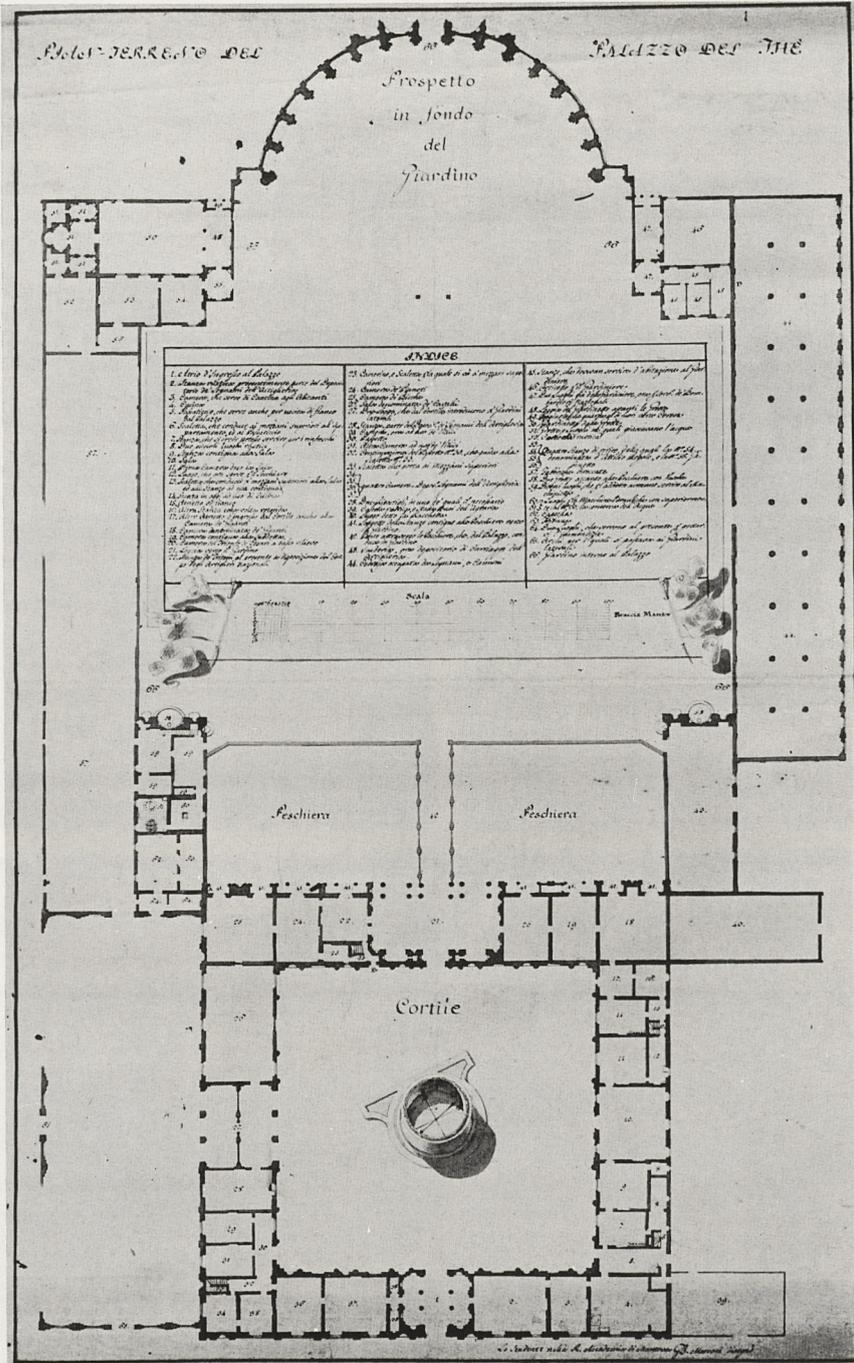
10 Jonathan Richardson, Grundriss des Palazzo del Te.



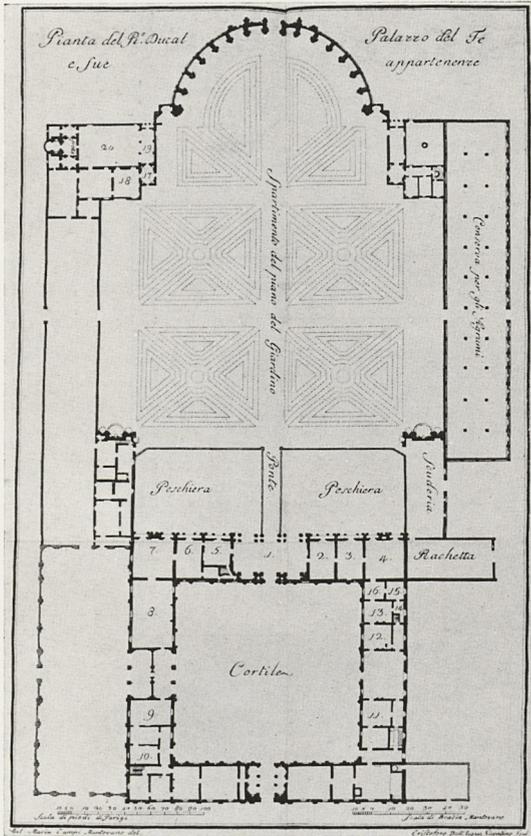
11 Carlo D'Arco, Grundriss des Palazzo del Te.



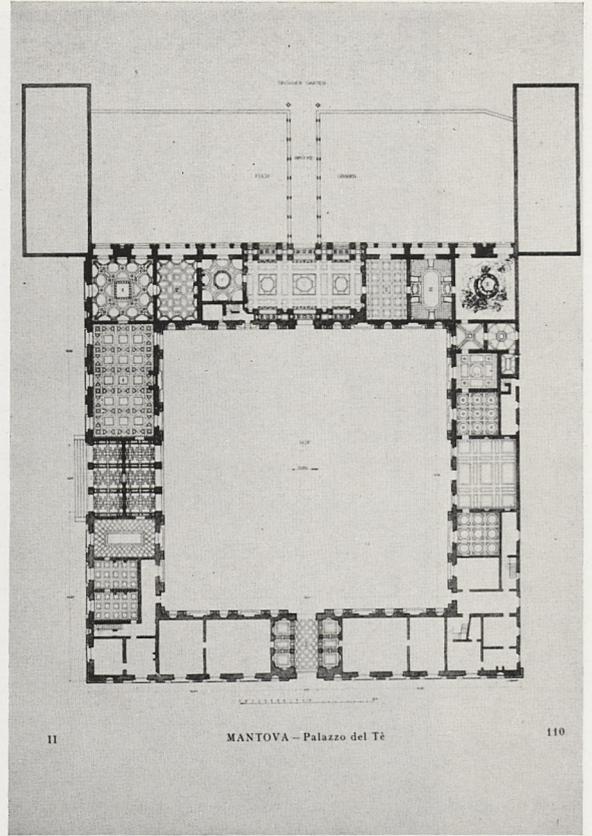
12 Mantua, Palazzo del Te, Südfassade.



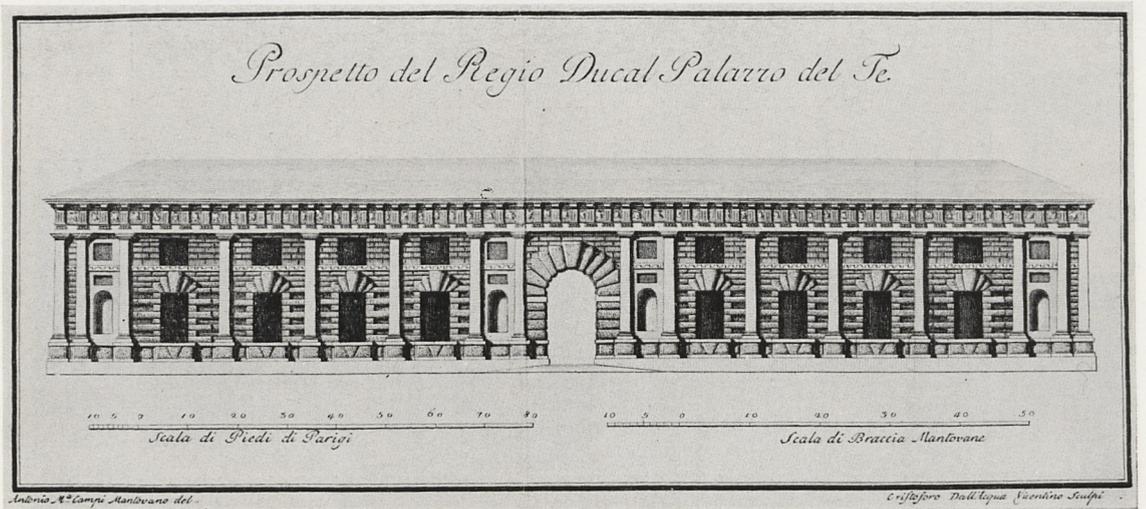
13 G. B. Marconi, Grundriss des Palazzo del Te.



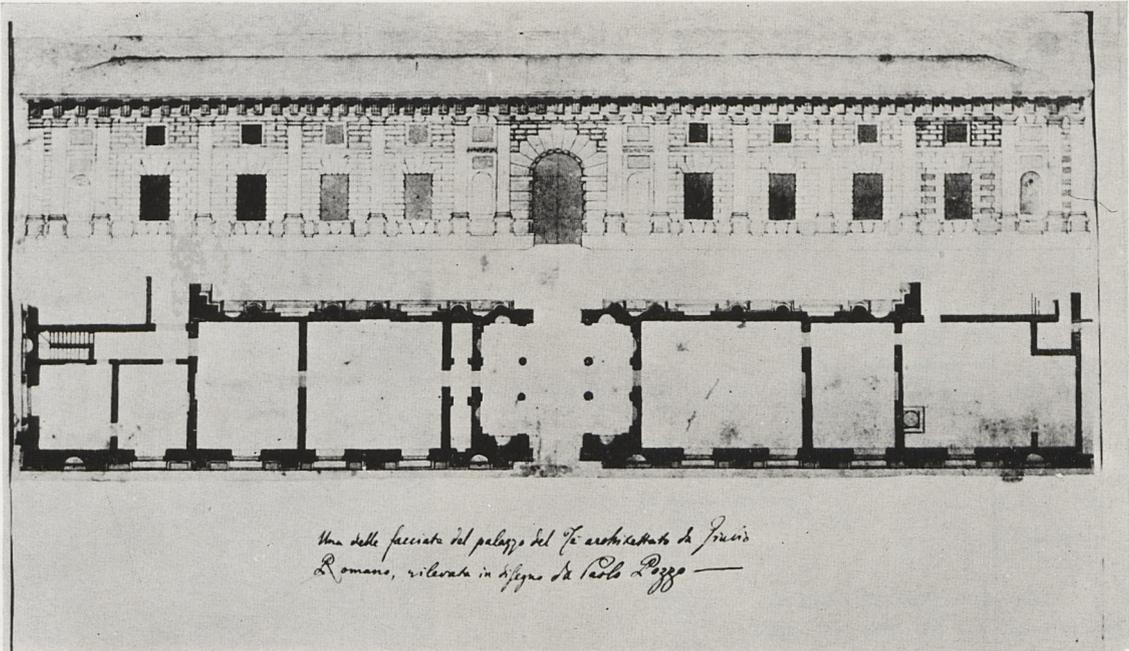
14 Giovanni Bottani, Grundriss des Palazzo del Te.



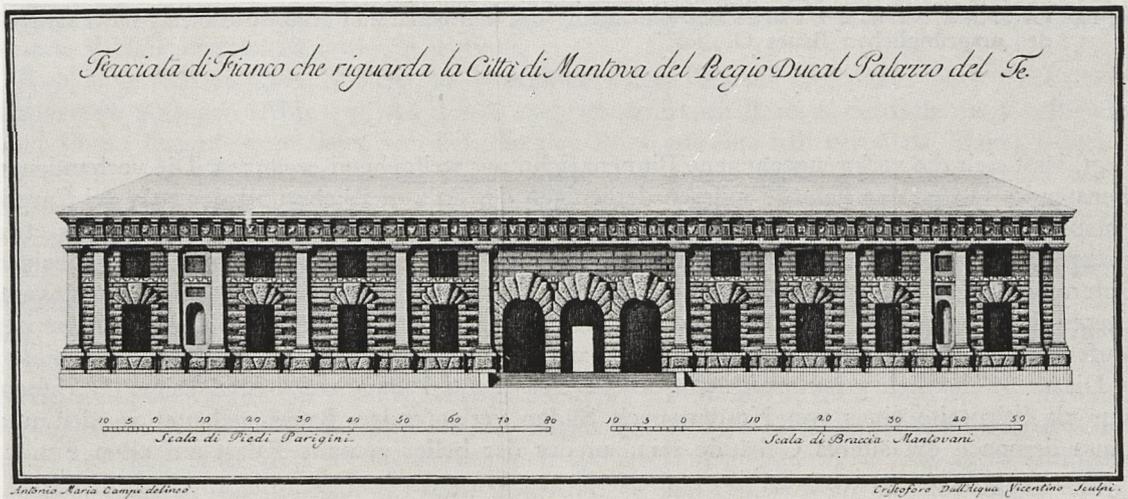
15 Albrecht Haupt, Grundriss des Palazzo del Te.



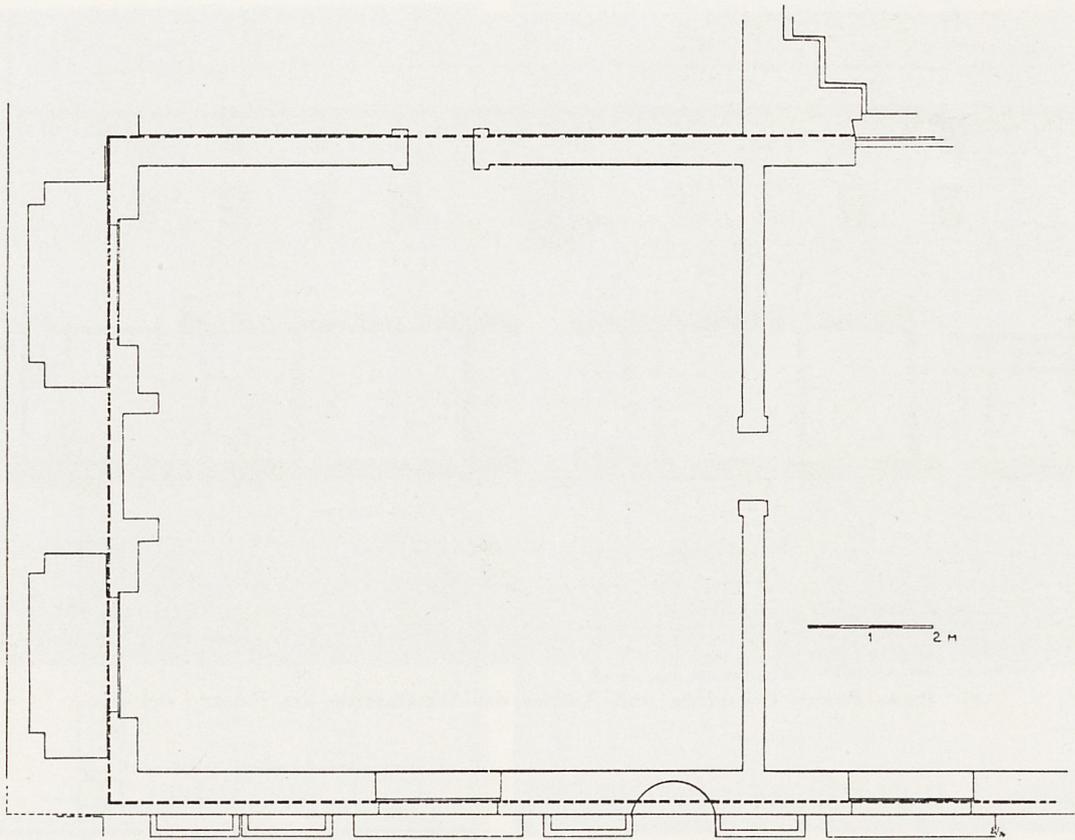
16 Giovanni Bottani, Westfassade des Palazzo del Te.



17 Paolo Pozzo, Grundriss und Aufriss der Westfassade des Palazzo del Te.



18 Giovanni Bottani, Nordfassade des Palazzo del Te.



19 Grundriss der Sala di Psiche mit Eintragung des sichtbaren und rekonstruierten Mauerwerks des ursprünglichen Baues Giulios.

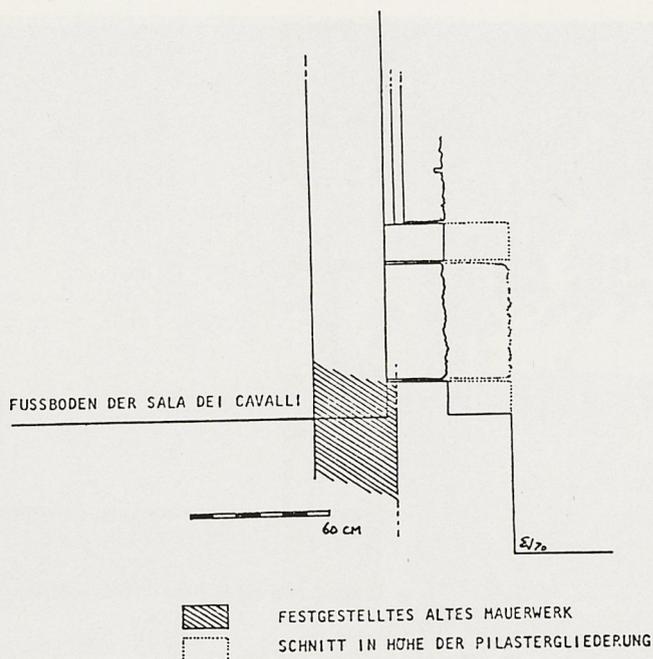
liegt, lässt sich die verlorengegangene Binnenzeichnung weitgehend ergänzen. Die vorhandenen Fenster im Ostteil der Fassade müssen denjenigen der Sala di Psiche und der Sala dei Cavalli entsprechen. Das äussere Ende der sich nach Westen erstreckenden Fassadenhälfte, das etwa so breit ist wie die Loggia delle Muse, ist in seiner Charakterisierung deutlich vom Übrigen unterschieden. Es ist dunkler, niedriger und mit einem andersartigen Dach abgeschlossen, dessen First unterhalb der Dachlinie des langgestreckten Baues liegt; sehr deutlich ist der stufenförmige Übergang der beiden Dächer zu sehen.

Dieser so deutlich gekennzeichnete dunkle Fassadenteil kann auf Grund seiner Dachform nur als Stirnseite eines von Norden nach Süden verlaufenden Baues gedeutet werden und muss demnach ein älteres Gebäude sein, an das der heller gemalte Palast auf alten Fundamenten angebaut worden war.²⁷

²⁷ Die Rekonstruktion des ursprünglichen Baues, wie er in Abb. 22 skizziert ist, geht vom Grundriss des bestehenden Palastes aus, in den der erste Bau übernommen wurde. Geändert wurde lediglich die Mauerstärke, da archäologische Funde ergeben haben, dass das aufgehende Mauerwerk des ersten Baues nur ca. 60 cm breit war (Abb. 20 und 21).



20 Mauerwerk des ersten Baues Giulios (1524), sichtbar an der Nordfassade.



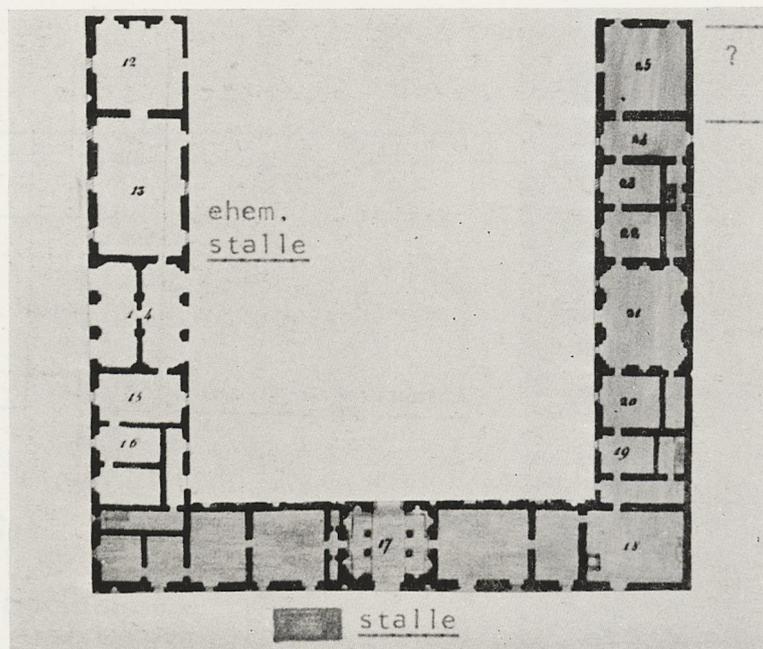
21 Schnitt durch die Nordwand des Palastes mit Resten des ursprünglichen Mauerwerks.

Ältere Fundamente sind vor einigen Jahren (1968/69) bei Arbeiten an den Fussböden in der Sala di Ovidio und in der Sala dei Cavalli festgestellt worden, ohne dass jedoch deren genaue Lage in einen Grundriss eingezeichnet worden wäre. Ihr Vorhandensein jedoch genügt schon als Beweis dafür, dass auch im Baukern des Nordflügels altes Mauerwerk steckt, so wie es schon Vasaris Bericht entnommen werden konnte.

Nun lässt sich an zwei Stellen des Nordflügels des Palastes Genaueres über dieses alte Mauerwerk aussagen (Abb. 19). An der Aussenfassade ist im Bereich der Sala dei Cavalli ein Loch in die Fassade geschlagen worden, das den Blick auf eine hell verputzte Mauer freigibt, auf der braune Linien Quader markieren (Abb. 20). Diese später verdeckte Mauer muss die Aussenmauer des 1524 von Giulio Romano hergerichteten Baues sein, deren Stärke ca. 60 cm beträgt (Abb. 21).

Die zweite Beobachtung lässt sich in der rechten (zweiten) *logetta* vor der Sala di Psiche machen, wo an einigen Stellen der Putz herabgefallen ist. An diesen Stellen zeigt sich, dass die Trennwand zwischen der zweiten und der dritten *logetta* nicht mit der anstossenden Ostwand des Palastes im Verbund gemauert, sondern der verputzten Ostwand vorgesetzt ist, deren Breite derjenigen des alten Mauerwerks entspricht. Die Farbe dieses von der Trennwand der *logette* verdeckten Putzes entspricht derjenigen der alten Nordwand, so dass wenig Zweifel daran bestehen kann, dass diese beiden gleich starken und gleichartigen Mauern zusammengehören. Folglich war die Sala di Psiche in den ersten Bau Giulio Romanos einbezogen; denn die Trennwand zwischen der Sala dei Cavalli und der Sala di Psiche kann wegen ihrer geringen Dicke keine Abschlusswand gewesen sein. Vasaris Bericht, dass die Sala dei Cavalli von kleineren Räumen „in die Mitte genommen war“, hat sich somit als zutreffend erwiesen.

Das Fresko in der Sala di Ovidio ist aber nicht nur eine allgemeine Ortsschilderung, denn im Jahre 1527 war Giulio bereits mit der Ausmalung des erweiterten Baues beschäftigt und das im Fresko Dargestellte entsprach gar nicht mehr den wirklichen Gegebenheiten.



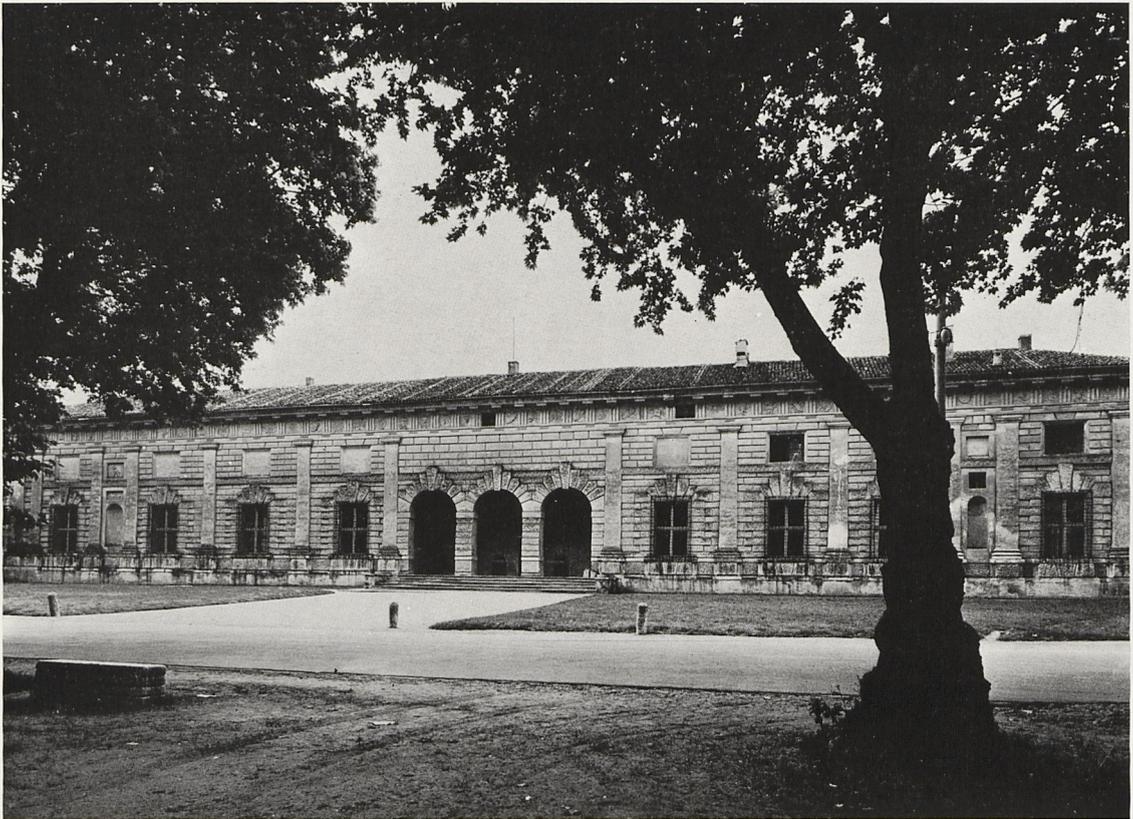
22 Rekonstruktion der ursprünglichen *stalle* und des ersten Baues Giulios.

Ein solcher offensichtlicher Anachronismus ist aber nur dann sinnvoll und verständlich, wenn er eine bestimmte Absicht zum Inhalt hat. Es scheint, als wollte Giulio Romano in ihm jenes *basso principio* festhalten, das am Anfang seiner Mantuaner Bautätigkeit gestanden hatte.²⁸ Vasaris auf Strada zurückführbare Geschichte des Bauverlaufes erfährt durch das Fresko eine entscheidende Stütze.

Bedenkt man, dass dort, wo sich heute der Westflügel des Palastes befindet, ein älterer Bau vorhanden war — und das kann nur eine der von Vasari genannten *stalle* gewesen sein —, ferner, dass an der südlichen Aussenseite des Palastes noch heute altes Mauerwerk zu sehen ist (Abb. 12), worauf schon Strada seine Leser aufmerksam gemacht hatte, und schliesslich dass Giulio Romano beim Bau des im Fresko abgebildeten kleinen Palastes bestehendes Mauerwerk verwenden musste, dann lässt sich ein U-förmiger alter Baukomplex rekonstruieren, der nach dem anfänglichen Erfolg Giulios zu einem geschlossenen Quadrat umgebaut wurde (Abb. 22).²⁹

²⁸ Ein aus späterer Zeit stammendes Beispiel kann verdeutlichen, dass ein solches Dokumentieren eines früheren, nicht mehr bestehenden oder veränderten Baubestandes nicht ungewöhnlich war. Auf dem Grabmal Bischof Heinrichs I., des Erbauers des barocken Stiftes Haug in Würzburg, finden sich ein Plan und ein Modell der abgebrochenen romanischen Kirche, die sich als höchst zuverlässige Schilderungen bewiesen haben; vgl. *Friedrich Oswald*, *Würzburger Kirchenbauten des 11. und 12. Jahrhunderts*, Würzburg 1966, p. 168.

²⁹ Vgl. Stradas Beschreibung am Ende seiner *Descrizione* (s. Anm. 21). Vasari berichtet, dass Giulio beim Bau der Sala dei Giganti neue Fundamente errichten musste, was darauf schliessen lässt, dass keine verwendbaren vorhanden waren. Das kann bedeuten, dass der alte Teil des Südtrakts nur bis zur Sala dei Giganti reichte. Stradas Plan, der, wie gezeigt werden wird, mit Giulios Modell für den Erweiterungsbau zusammengehört, zeigt die Westwand der Sala dei Giganti von einer sonst nur für Aussenmauern üblichen Stärke (Abb. 9).



23 Mantua, Palazzo del Te, Nordfassade.

V.

Die beiden aus dem 16. Jahrhundert stammenden Grundpläne des Palastes, derjenige aus dem Heemskerckschen Skizzenbuch (Abb. 8) und der von Strada gefertigte (Abb. 9), unterscheiden sich in ihrem dokumentarischen Wert von dem besprochenen Fresko, da sie sich auf den bereits quadratischen Bau beziehen. Das erleichtert jedoch keineswegs ihre Beurteilung, denn auf Grund des bisher Gesagten muss herausgefunden werden, an welcher Stelle zwischen dem Entschluss zum grösseren Palastbau, Giulios dafür gefertigtem Modell und dessen Verwirklichung die Pläne historisch eingeordnet werden müssen.

Im zweiten Band, fol. 23 v, des Heemskerckschen Skizzenbuches ist ein Grundriss des Palazzo del Te eingetragen (Abb. 8), der besonders wegen des in seinen Innenhof eingezeichneten Labyrinths Interesse gefunden hat.³⁰ Die Zeichnung ist jedoch nicht von Heemskercks Hand,

³⁰ Christian Hülsen und Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Berlin 1913-16, Bd. II, fol. 23 v. Siehe auch Verheyen, Strada, p. 66, Anm. 50. Zur Analyse des sogenannten Mantuaner Skizzenbuches (Anonymus A) siehe die Einleitung zu Hülsen-Egger, Bd. II, p. VIII. Im Heemskerckschen Skizzenbuch, Bd. II, fol. 13 r, finden sich noch zwei polygonale Palastgrundrisse, von denen einer ein Labyrinth im Innenhof zeigt. Dieser Umstand hat Hartt, Giulio Romano, p. 91 ff. dazu verleitet, diese Grundrisse als *prima idea* des Palazzo del Te anzusehen (p. 93: „germination of the Palace in Giulio's mind“). Da sich Giulios Palastbau an Bestehendem auszurichten hatte, und die



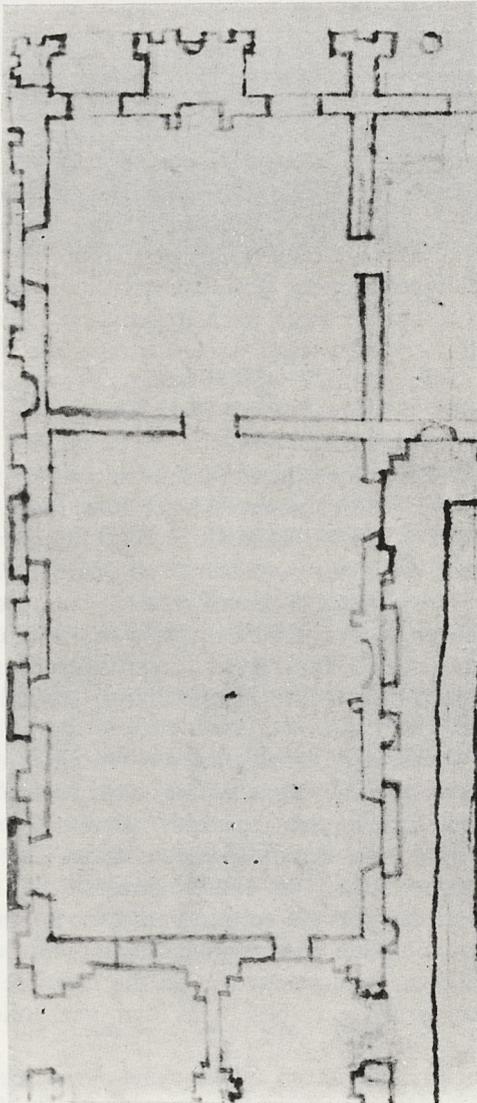
24 Mantua, Palazzo del Te, Innere Nordfassade.

sondern stammt zusammen mit andern Blättern nach Mantuaner Dekorationen vermutlich von einem unbekanntem Mantuaner Zeichner. Offensichtlich ist die Zeichnung des Grundrisses mit freier Hand erfolgt. Das erklärt kleinere Ungenauigkeiten in den Proportionen oder in der genauen Lage der Türen. Der Plan ist an der rechten Seite beschnitten, wobei die Zeichnung der Südfassade verloren ging. Es fehlen die Binnenzeichnungen der Räume in der Südhälfte des Palastes sowie die der Treppe, die im hinteren Teil der Sala delle Aquile zur darüberliegenden *guardarobe* führt.

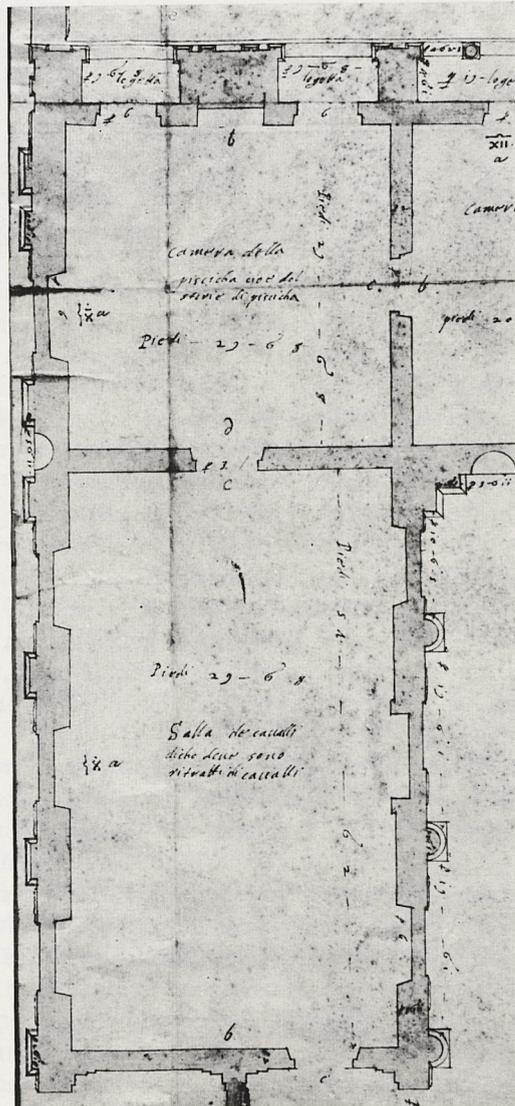
Alle Aussenfassaden sowie die Hoffassaden mit Ausnahme derjenigen des Nordflügels stimmen im Grundriss mit der gebauten Architektur überein. Die an der inneren und äusseren Nordfassade bemerkbaren Unstimmigkeiten beziehen sich auf die Anordnung der Fenster, Pilaster und Halbsäulen an dem der Sala dei Cavalli entsprechenden Fassadenteil (Abb. 23 und 24) Zwei Beobachtungen am Bau widersprechen den im Plan (Abb. 25) eingezeichneten Gegebenheiten. Erstens: an der Hoffassade (Abb. 24) ist das mittlere Joch im Bau doppelt so breit wie die beiden seitlich anschliessenden. Das Zahlenverhältnis der Metopen beträgt 4:7:3. Im Plan (Abb. 25) dagegen ist das erste Joch das grössere, das mittlere das kleinere und

stalle, von denen Vasari sprach, Teil des Palastes geworden waren, ist keine tragfähige Basis für *Hartts* Hypothese vorhanden.

Die Existenz eines Labyrinths im Innenhof der einen Zeichnung ist kein ausreichender Grund, diese Zeichnung mit dem Palazzo del Te in Zusammenhang zu bringen. Es kann sich ebenso gut um einen Entwurf für oder eine Nachzeichnung nach Marmiolo handeln; auf das häufige Vorhandensein des Labyrinths im Innern einer Palastanlage hat *Hülsen* im Katalogtext zu Bd. II, fol. 13 r, hingewiesen. Der Grundriss nach dem Palazzo del Te ist nach *Hülsen* nach einer älteren Aufnahme gezeichnet. Im folgenden soll gezeigt werden, dass dieser Plan auf Giulios Entwurf für den Erweiterungsbau zurückzuführen ist. Da das Labyrinth mit anderer Feder in den Innenhof eingezeichnet ist, muss zumindest gefragt werden, ob es sich dabei um eine originale Information handelt oder ob die Eintragung allein auf den Kopisten zurückgeht.



25 Marten van Heemskerck-Skizzenbuch, Ausschnitt aus Abb. 8.



26 Jacopo Strada, Ausschnitt aus Abb. 9.

allein das dritte entspricht in seiner Grösse den baulichen Gegebenheiten. Zweitens: In der Sala dei Cavalli sind nach Heemskercks Plan die sich gegenüberliegenden Fenster stark gegeneinander verschoben, d.h. sie erscheinen nicht in einer Achse liegend. Wäre die von Heemskerck vorgegebene zeichnerische Verschiebung der Fenster im Bau verwirklicht worden, dann würde an der entsprechenden Stelle der nördlichen Aussenfassade der Abstand zwischen den Fenstern und den sie rahmenden Pilastern gleich sein, was heute ja nicht der Fall ist.

Will man nicht zeichnerische Ungenauigkeit annehmen — und dagegen spricht ein gleichartiger Befund im Grundriss, den Strada gezeichnet hat (Abb. 26) — dann muss die Entwicklungsstufe, die sich im Plan aus dem Heemskerckschen Skizzenbuch aufzeichnen lässt, früher angesetzt werden als die endgültige Bauausführung. Damit scheidet aber der Palast selbst als

Quelle für den Plan aus, der folglich nur nach einem dem Zeichner zur Verfügung gewesenen Entwurfsplan für den Erweiterungsbau kopiert worden sein kann. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass dieser Entwurfsplan mit dem Modell zusammen gesehen werden muss, das Giulio hergestellt hatte.

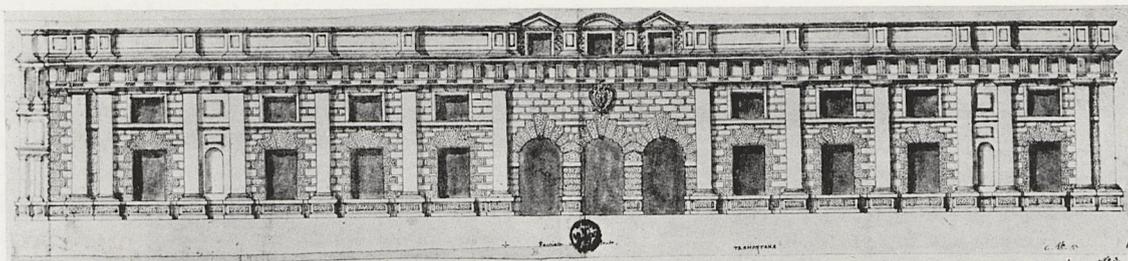
Stradas Grundriss (Abb. 9 und 26) sticht hervor durch seine Präzision und die Fülle der Massangaben, die er enthält. Die Grösse eines jeden Raumes ist vermerkt; hinzu kommen Angaben über die Mauerbreite, die Breite der Fenster und Türen, die Tiefen der Nischen, usw. Eine Nachzeichnung nach dem bestehenden Bau oder einem Plan bedarf aber nur dann all der eingetragenen Informationen, wenn er zur Grundlage einer baulichen Kopie gemacht werden sollte. Ein solches Vorhaben, nämlich die Errichtung einer Residenz nach italienischem Vorbild, hatte Herzog Albrecht V. von Bayern veranlasst, Strada nach Mantua zu schicken, um den Palast „abzureissen“. Wenngleich sich somit erklären lässt, warum Strada alle Massangaben in seinen Plan übernommen hat, bleibt dennoch die Frage zu beantworten, ob den Massen Stradas eigene Messungen zugrunde liegen oder ob er auch diese Masse von dem Plan übernommen hat, von dessen Existenz er gesprochen hat.

In der Mitte seines Planes zeichnete Strada zwei Masstäbe ein, die beide mit erklärenden Beischriften versehen sind. Der obere ist eine genaue Wiedergabe des Wiener Fuss mit seinen 72 Unterteilungen. Er misst 31.9 cm. Strada gibt vor, diese Masseinheit zum Aufmessen des Grundplanes benutzt zu haben: *Questo e il piede con che e misurato questo diftito, partito in oncie dodici, et ogni oncia partitta in sei minutti che fanno in tutto minutti setantta dua*. Da die Wiedergabe des in Originalgrösse gezeichneten Wiener Fusses jedoch nicht in masstäblichem Verhältnis zur gezeichneten Architektur steht, kann dessen Eintrag in dieser Weise nur so verstanden werden, dass er die Grundlage für eine massgerechte Nachbildung des Palastes bilden sollte.

Die zweite Massangabe dagegen soll den Proportionen des Planes entsprechen: *Questo sono piedi con che e fatto questo dissegno in proportione, quanto e lunga questa linea sono piedi di numero quarantta*. Ein Vergleich der in den Raum eingezeichneten Masse mit diesem Masstab zeigt Unterschiede. Aus den wirklichen Massen und den von Strada eingezeichneten lässt sich errechnen, dass diesen Angaben ein Fuss in der Länge von 32.5 cm entsprochen hat, der eben dann nicht jener Wiener Fuss gewesen sein kann, mit dem Strada vorgibt gemessen zu haben. Ganz offensichtlich hat Strada Giulio Romanos Plan mit allen Massangaben kopiert und dann den Wiener Fuss als Massangebe in die Mitte des Planes eingetragen.³¹ Da die Aufrisse und der Grundplan masstäblich zusammengehören, müssen auch diese von den vorhandenen Plänen und nicht nach dem Bau selbst gezeichnet worden sein.

Der Nachweis, dass Strada, statt Bauaufnahmen durchzuführen, Pläne samt deren Massen kopiert hat, lässt sich durch weitere Beobachtungen belegen. Wie schon bei der Besprechung des Planes aus dem Heemskerckschen Skizzenbuch angedeutet worden war, stimmen Stradas Plan und seine Aufrisse mit dem bestehenden Bau weitgehend überein; wesentliche Unterschiede lassen sich wiederum nur am Nordflügel und ganz besonders im Bereich der Sala dei Cavalli nachweisen (Abb. 23 und 24). Die bestehende ungleiche Jochbreite und insbesondere die starke Betonung des Mitteljoches an der nördlichen Hoffassade erscheinen nicht in Stradas Zeichnung (Abb. 27 und 28). Statt dessen sind die beiden ersten Joche nicht nur im gleichen Abstand gezeichnet, sondern auch die dem Abstand der beiden Halbsäulen entsprechenden Masse sind identisch: 10'1". Ferner sind auch hier der Kamin und das Mittelfenster auf der Hof-

³¹ In diesem Punkt muss ich meine frühere Ansicht, dass Strada zwar den Plan kopiert, selbst aber Messungen vorgenommen und in den Grundriss eingetragen habe, korrigieren (Verheyen, Strada, p. 63, Anm. 13).



27 Jacopo Strada, Nordfassade des Palazzo del Te.

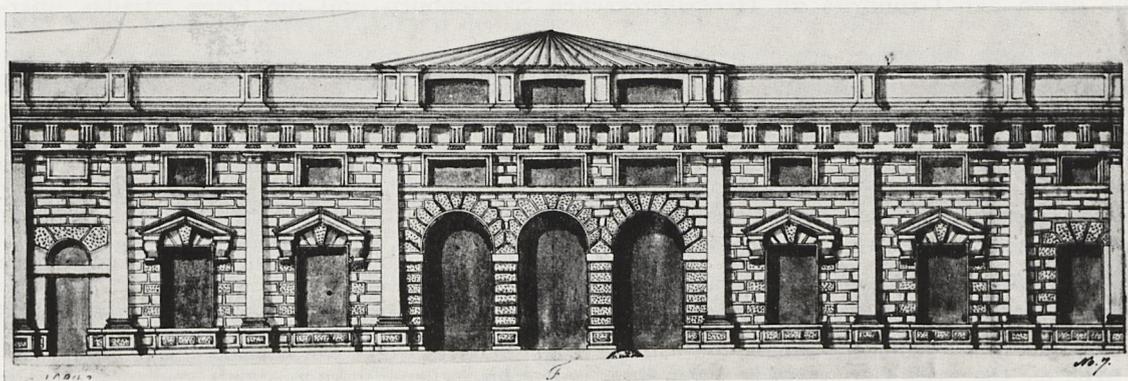
fassade gegeneinander verschoben. Die am Grundriss für die Aussengliederung gemachten Beobachtungen finden sich in entsprechender Weise auch am zugehörigen Aufriss.

Stradas Plan weist somit gegenüber dem bestehenden Bau grössere Regelmässigkeiten auf, besonders wenn man die gesamte Fassadenbreite ins Auge fasst. Das gilt in gleicher Weise für die nördliche Aussenfassade (Abb. 23). Im Bau sitzen die Fenster der Sala dei Cavalli in asymmetrischer Weise zwischen den Pilastern, während Stradas Plan und der Aufriss (Abb. 26 und 27) sie symmetrisch in der Mitte zwischen den Pilastern zeigen. Die Korrektur am äusseren Erscheinungsbild des Palastes, wie sie in den beiden besprochenen Plänen zu finden ist, hätte zur Folge gehabt, dass in der Sala dei Cavalli die Fenster nicht einander gegenübergelegen hätten.

Wenn Strada die in seinem Besitz befindlichen Pläne Giulios kopiert hat, diese aber mit dem bestehenden Bau in den wesentlichen beschriebenen Punkten nicht übereinstimmen, dann können sie nur mit dem Modell zusammengebracht werden, das Giulio angefertigt hatte, um zu zeigen, wie der grosse Palast aussehen würde. In der Tat lassen sich Stradas Pläne mühelos zu einem Modell zusammenfügen, und sie ermöglichen somit, eine Vorstellung von dem zu gewinnen, was Giulio sich als beste Lösung erhofft hatte.³²

Das Problem, dem sich Giulio Romano gegenübergestellt sah, war ja gerade, eine Lösung dafür zu finden, wie der kleine erste Palastbau so nahtlos wie möglich in einen grösseren Baukomplex eingefügt werden könne. Da der westliche Flügel dieses Komplexes durch die dort

³² Die Masse des Grundrisses betragen $108,2 \times 82,7$ cm; der Riss der Nordfassade misst $84,3 \times 17,9$ cm.



28 Jacopo Strada, Innere Nordfassade des Palazzo del Te.

vorhandenen *stalle* im Grunde genommen festlag, konzentrierte sich das architektonische Problem im Bereich der Sala dei Cavalli. Es ist fast ausschliesslich in diesem Teil des Baues, dass wir architektonische Kompromisse, nicht aber „ricks“ finden. Gleichzeitig zeigen Stradas Zeichnungen, dass Giulio Romano grössten Wert darauf gelegt hatte, Kompromisslösungen so unauffällig wie möglich zu halten. Bislang war eine Bauanalyse, die sich um Giulios Architekturauffassung bemüht hat, stets daran gescheitert, dass sie mit den dem Nordtrakt gegenüber regelmässig gestalteten Fassaden nichts Rechtes anzufangen wusste. Dieser Umstand hat in einem Falle sogar dazu geführt, ein fragmentarisches Attikageschoss zu erfinden, in dem die Spannungen zum Ausdruck kommen sollten, deren man für die Fortsetzung der an der Nordfassade begonnenen Interpretation bedurfte.³³

VI.

Die Durchsicht der bildlichen und schriftlichen Quellen hat ein völlig einheitliches und widerspruchsfreies Bild ergeben, das sich in chronologischer Weise so beschreiben lässt:

Gegen Ende des Jahres 1524 kommt Giulio Romano von Rom nach Mantua. In jene Zeit fällt die Planung des ersten kleinen Palastbaues, der, nach Aussagen Vasaris und bekräftigt durch das Fresko in der Sala di Ovidio, fast den gesamten Nordflügel umfasste. Mit der Herrichtung dieses Baues, der sich im Westen an bestehende Stallungen anschloss, auf alten Fundamenten errichtet wurde und auch altes aufgehendes Mauerwerk benutzte, wird nach dem Winter 1524/25 begonnen worden sein. Über seine Dekoration wissen wir nichts. Die heute in diesen Räumen vorhandenen Malereien sind erst nach 1527 ausgeführt worden. Das Äussere dieses Baues war ohne plastische Säulen- oder Pilastergliederung und zeigte gemalte Quader mit braunen Fugen (Abb. 20). Schon in diesem ersten Bau waren die Fenster in den beiden Raumeinheiten zu seiten der Loggia delle Muse zwar gleich in ihren Dimensionen, ungleich dagegen in ihrem Abstand. Auch waren die beiden Fassadenhälften zu seiten der Loggia delle Muse ungleich, welche wohl deshalb nicht in die Mitte der Fassade zu liegen kam, weil Federigos Wunsch entsprechend altes Mauerwerk verwendet wurde.

Damit waren schon im ersten Bau all die Gegebenheiten vorhanden, die sich beim Erweiterungsbau zu wirklichen Problemen entwickeln mussten. Die Giulio Romano in der neueren kunsthistorischen Literatur zugestandene unbedingte Freiheit hat nie existiert. Wann Federigo den Entschluss gefasst hat, jenes *basso principio* in einen grossen Palast verwandeln zu lassen, kann nicht genau gesagt werden, doch muss dies wohl schon 1526 geschehen sein, da seit 1527 Zahlungsanweisungen die Ausmalung der neu hinzugekommenen Räume bezeugen.

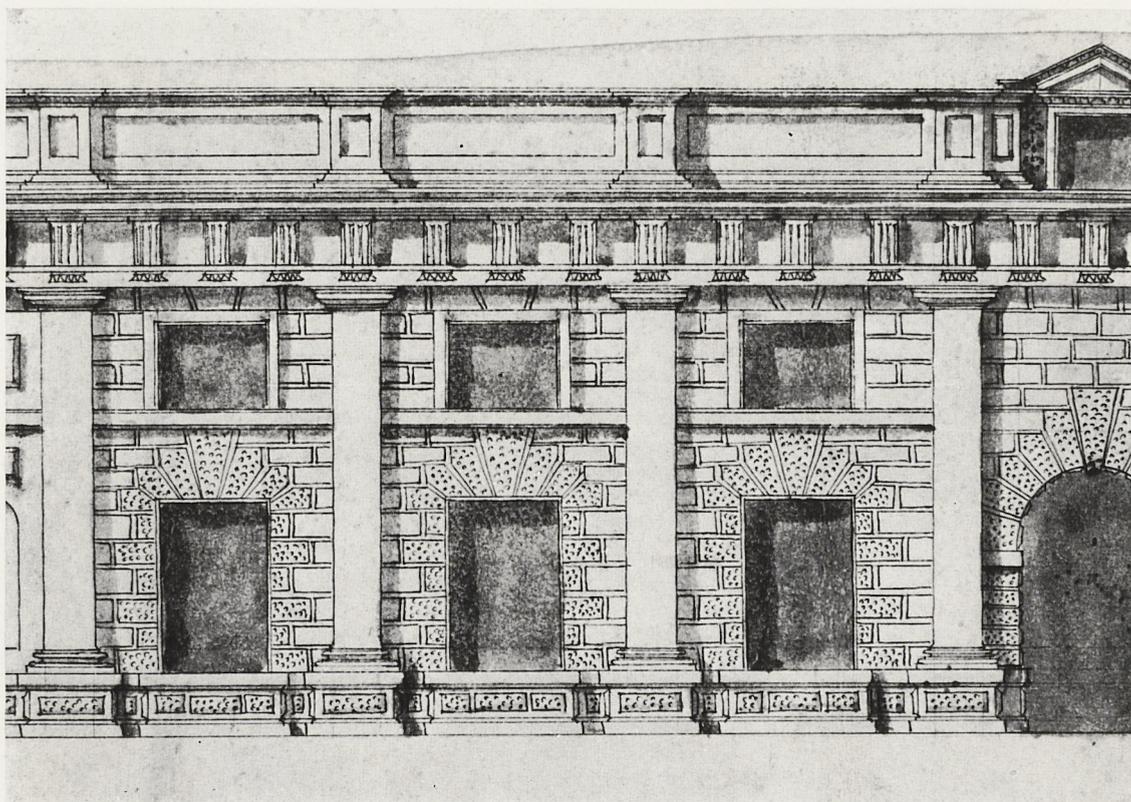
In die Planungsphase für diesen Erweiterungsbau müssen Giulios Pläne gesetzt werden, die durch den Grundriss im Heemskerckschen Skizzenbuch und die Pläne Stradas überliefert sind.

VII.

Um den vormals anspruchslosen kleinen Bau in einen grösseren und ansehnlicheren Palast einzugliedern, hat Giulio eine alle Fassaden umziehende Pilastergliederung entworfen.³⁴ Dieses Ziel zu erreichen war eine der schwierigsten Aufgaben, denen sich Giulio bei diesem Bau-

³³ Hartt, Giulio Romano, p. 97 f. Die von Hartt zitierte Zahlungsanweisung enthält die Angabe, dass 400 *braccia* des Attikageschosses bemalt worden sind. Hartts Lesung der Anweisung als 43 *braccia* liess sich bei einer erneuten Nachprüfung am Original nicht aufrecht erhalten. Siehe Art Bull., Juni 1972 (Letter to the Editor), mit Faksimile des Textes.

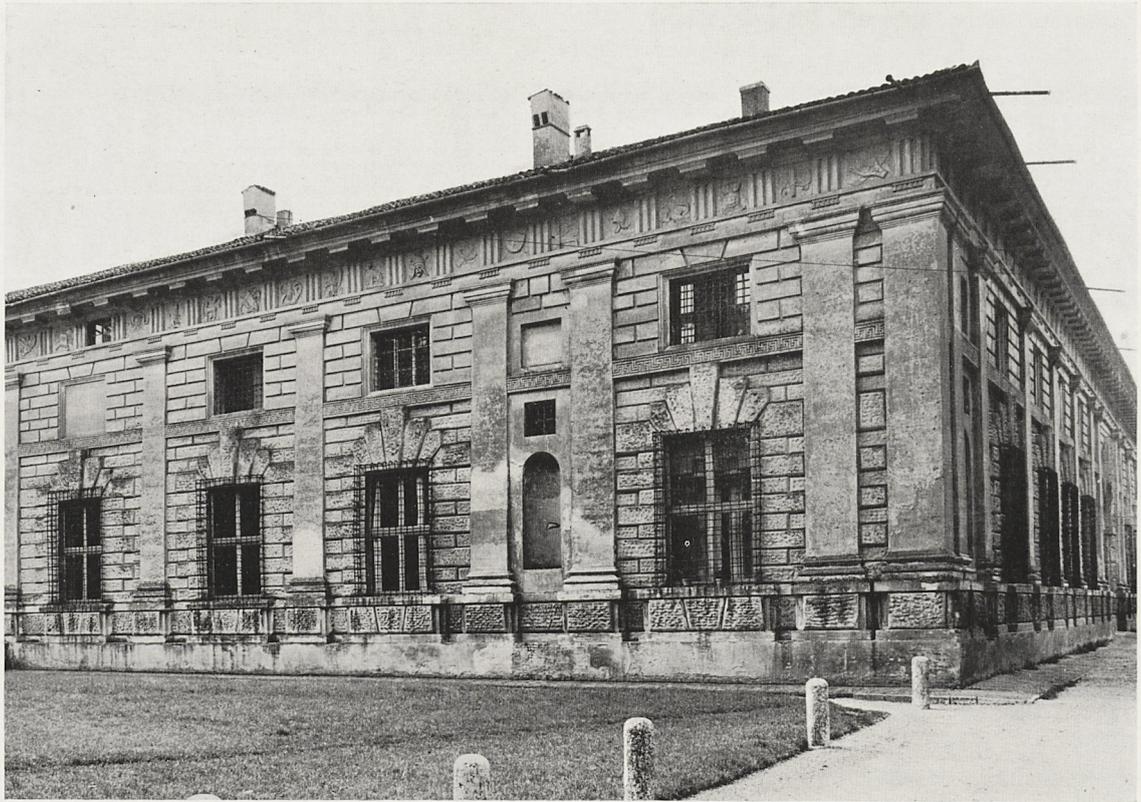
³⁴ Von den drei gestalteten Fassaden des Palastes bilden die West- und Nordfassade eine Einheit, während die Ost- oder Gartenfassade wegen ihrer unterschiedlichen Funktion anders gegliedert ist. Die nachfolgende Darstellung wird sich, dem Anliegen dieses Beitrags entsprechend, hauptsächlich mit der Nordfassade beschäftigen.



29 Jacopo Strada, Ausschnitt aus Abb. 27.

unternehmen gegenüber sah. Man kann sich das Ausmass der Schwierigkeiten klar machen, wenn man die bestehende Nordfassade von ihrer Pilastergliederung „befreit“ und somit jenen Zustand wiederherstellt, der vor der Einbeziehung dieses ersten Baues in den grösseren Komplex bestanden hatte. Sogleich fällt der ungleiche Abstand der Fenster auf, der durch die ungleiche Grösse der Räume in diesem Palastflügel bedingt war (vgl. die Grundrisse in Abb. 8 und 9). Kompliziert wurde die Situation ferner dadurch, dass die beiden Eckräume nicht gleich gestaltet waren. Während der östliche, die Sala di Psiche (Abb. 19 und 26), nahezu quadratisch ist, ist der westliche, neu zum Palast hinzugekommene rechteckig und von der Sala di Ovidio durch die zum Obergeschoss führende Treppe getrennt. Dieser Befund wirkte sich wiederum auf die Lage der Fenster dieser Räume innerhalb der Fassade aus. So ergab sich an der nordwestlichen Ecke (Abb. 30), dass der Abstand zwischen den beiden äusseren Fenstern erheblich grösser war als der zwischen den inneren. Um diesen Unterschied auszugleichen, bediente sich Giulio an der Aussenseite der Doppelpilaster, und da deren Wiederholung links neben dem ersten Fenster nicht genügte, fügte er zwischen die beiden Pilaster eine Nische ein. Die Rahmung des Fensters durch Doppelpilaster an der einen und Pilaster mit dazwischenliegender Nische an der anderen Seite war das Produkt der Notwendigkeit.³⁵

³⁵ Ein entsprechendes Motiv erscheint wieder im VII. Buch von Serlios Architekturtraktat (Kap. 25).



30 Mantua, Palazzo del Te, Nordwestecke des Palastes.

Giulio Romano war es dabei um nichts anderes gegangen als um die Einbeziehung des Nordflügels in das die Aussenfassaden umspinnende Gliederungssystem. Das an der nordwestlichen Ecke entwickelte Motiv, das einzig auf die Fassade bezogen ist und keineswegs als Lösung eines Eckmotivs verstanden werden kann, wurde am östlichen Ende der Nordfassade wieder aufgenommen; dabei bestimmte das in der Mitte der Nordwand der Sala di Psiche gelegene Fenster die Lage der es seitlich rahmenden Pilaster sowie als Folge davon die Breite des nicht in die Dekoration der Fassade einbezogenen Mauerstückes am Ostende der Nordwand (Abb. 31).³⁶ Eine spiegelbildliche Übertragung des Gliederungssystems des westlichen Fassadenteils

³⁶ In Stradas Zeichnung der äusseren Nordfassade (Abb. 27) sowie am ausgeführten Bau (Abb. 31) ist das am Ostende der Fassade „übriggebliebene“ Mauerstück durch seine Quaderformung und deren Lage deutlich von der übrigen Fassade unterschieden. Auf Stradas Zeichnung ist der Fries bis ans Ende der Fassade fortgeführt, und das sich über den Fenstern hinziehende Band endet zwischen den beiden Pilastern. Dabei ist auf Stradas Zeichnung deutlich zu sehen, dass sowohl der Fries wie das Attikageschoss über dem letzten Pilaster zurückspringen, so wie es auch am Bau selbst geschehen ist (Abb. 31). Durch diesen Kunstgriff sind das Fassadenende „vorverlegt“ und das verbleibende Mauerstück als „Anbau“ charakterisiert. Diese Lösung ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sehr sich Giulio Romano um Regelmässigkeit im äusseren Erscheinungsbild bemüht hat: es darf nicht übersehen werden, dass an dieser Stelle die Fassade ohne Rücksicht auf den dahinterliegenden Raum gestaltet worden war (es sei hier noch einmal auf die symmetrisch geplanten Fenster der Sala dei Cavalli verwiesen), wie ein Blick auf den Grundriss (Abb. 9) beweist. Die Veränderungen am oberen Abschluss des östlichen Fassadenendes müssen wohl mit den Restaurierungen des 18. Jahrhunderts zusammengesehen werden.



31 Mantua, Palazzo del Te, Ostteil der Nordfassade.

auf den östlichen war aus zwei Gründen nicht durchführbar gewesen, nämlich wegen der schon oben erwähnten ungleichen Breite der beiden Fassadenteile zu Seiten der Loggia und wegen des ungleichen Fensterabstandes. Nachdem durch die räumliche Festlegung der beiden Fassadenendmotive die Ausdehnung des für eine Pilastergliederung verfügbaren Fassadenteils festgelegt war, konnte Giulio mit der Anordnung der einzelnen Pilaster beginnen. Dabei ging er von den drei Öffnungen der Loggia delle Muse aus, die seitlich von je einem Pilaster gerahmt wurden. Danach wurde je ein Pilaster zwischen die seitlich folgenden Fenster eingefügt. Auf dem westlichen Fassadenteil liess sich dies konsequent und harmonisch durchführen, denn die aufgelegten Pilaster fielen mit der Lage der inneren Trennwände der Räume zusammen. Eine entsprechend harmonische Lösung war auch für den östlichen Fassadenteil vorgesehen (Abb. 29).

Die oben besprochenen Zeichnungen Stradas, die auf Giulios Modell für den Erweiterungsbau zurückgehen, haben gezeigt, dass durch eine Versetzung der Fenster der Sala dei Cavalli ein harmonisches Äusseres erreicht werden sollte. Dabei hätte Giulio sogar in Kauf genommen, dass das Fenster in der Nordwand der Sala di Psiche nicht in der Mitte der Wand gesessen hätte (Abb. 26).

Diese geplante „Korrektur“ ist jedoch nicht erfolgt; Giulio hatte zwischen diesen beiden gestalterischen Möglichkeiten wählen können: entweder liessen sich die einzelnen Pilaster in symmetrischer Weise um die vorhandenen Fenster gruppieren, was eine ungleiche Jochbreite zur Folge gehabt hätte, oder der Pilasterabstand wäre gleichbleibend geworden, was eine asymmetrische Anordnung der Fenster bedingt hätte.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Giulio Romano die in seinem Modell vorgesehene Lösung bevorzugt hätte, die unter Verzicht auf symmetrische Gestaltung im Innern eine grösstmögliche Ebenmässigkeit am Äusseren angestrebt hatte. Es scheint als habe sich in jenem Moment der Entscheidung ein Interessenkonflikt zwischen Federigo und Giulio herangebildet. Was dem Architekten das Wesentliche war, nämlich am Aussenbau so wenig als möglich die baulichen Kompromisse sichtbar werden zu lassen, musste dem Bauherrn unerträglich erscheinen. Er, der mehr als der Architekt den Bau von innen sah, hätte sich ständig einer unsymmetrischen und unregelmässigen Fensteranordnung gegenüber gesehen, die nicht ohne negative Auswirkungen auf die malerische Dekoration der Räume geblieben wäre. Wie der Bau zeigt, hat Giulio in diesem Punkt seinen Plan nicht realisieren können.

Das Mittel, zu dem er griff, um sowohl seine wie Federigos Vorstellungen zu verwirklichen, lag auf einer gleichsam psychologischen Ebene, als Giulio nämlich zu optischen Kunstmitteln griff, die es ihm erlaubten, unter Beibehaltung der bestehenden baulichen Struktur den Eindruck des Regelmässigen und der Gleichmässigkeit zu erwecken. So wurden Korrekturen an der Fassadengliederung vorgenommen, die das Auge auf den ersten Blick nicht wahrnimmt.

Zum Beispiel ist die Nische zwischen den Pilastern im östlichen Fassadenteil breiter als ihr Pendant im westlichen Teil der Fassade (Abb. 1). Dasselbe gilt von den Metopen des Frieses. So wurde es Giulio ermöglicht, den Eindruck des Gleichartigen und Gleichmässigen zu erwecken, denn man wird die Breite des Joches an der Anzahl der Metopen messen und bei gleicher Anzahl auf gleiche Breite der jeweiligen Joche schliessen. Bei diesen Korrekturen hat Giulio Romano ganz bewusst in Betracht gezogen, dass der Betrachter sich nur von Nordwesten kommend dem Palast nähern kann. Was man zunächst wahrnimmt (Abb. 1), ist die Pilastergliederung, die sich, ohne die Loggia delle Muse zu betonen — sie wird eigentlich wie ein Fenster behandelt —, über die Fassade hinzieht.

Für das Auge liegt die Loggia in der Fassadenmitte und die asymmetrisch eingefügten Fenster der Sala dei Cavalli werden auf den ersten Blick ebensowenig wahrgenommen wie das freigebliebene Mauerstück am östlichen Fassadenende. In welcher Masse Giulios Versuch eines optischen Ausgleichs geglückt ist, zeigen die typischen Ansichten des Palastes, die in der kunsthistorischen Literatur zu finden sind und den Palast von Nordwesten gesehen zeigen.

Die gestalterischen Schwierigkeiten, denen sich Giulio an der nördlichen Aussenfassade gegenüber sah, traten in ähnlicher Form an der entsprechenden Hoffassade wieder auf (Abb. 24 und 28). Ihre beiden Hälften waren unterschiedlich gestaltet: die westliche zeigte zwei Fenster und eine Türe, die östliche drei Fenster. Diese Ungleichheit hat Giulio dadurch auszugleichen versucht, dass er auf den Giebel beim äusseren östlichen Fenster verzichtete, so dass sich dieses deutlich von den anderen Fenstern unterschied und sich der Türe am westlichen Fassadenende anglich. Dieses Angleichen wurde darüber hinaus noch dadurch erreicht, dass das östliche Joch in seiner Breite dem westlichen entsprach.

Nachdem die beiden Halbsäulen zu Seiten der Loggia angebracht worden waren, wurde die verbleibende Wandfläche unterteilt; es wiederholte sich hiermit genau derselbe Prozess, der sich bei der Gliederung der nördlichen Aussenfassade hatte beobachten lassen. Eine Verschiebung der Fenster der Sala dei Cavalli war abgelehnt worden, und so liess sich Giulios Absicht einer systematischen Jochgliederung nicht verwirklichen. Statt dessen strebte er nun eine symmetrische Gestaltung der einzelnen Joche an, wobei er in Kauf nehmen musste, dass sich das Mittelfenster der Sala dei Cavalli (ein blindes Fenster, dem auf der Innenseite des Raumes der Kamin entsprach) in einem extrem breiten Joch befand. Wohl nirgends ist Giulios Bemühen um die bestmögliche Lösung der durch den Plan zur Erweiterung des ersten Baues entstandenen Probleme besser abzulesen als hier, wo eine optische Korrektur wie an der Aussenfassade nicht möglich war. Ein Blick auf die südliche Hoffassade, bei der keine entsprechenden Kompromisse zu schliessen waren, zeigt, wie sich Giulio die Gliederung der inneren Nordfassade in ihrer Idealform vorgestellt hatte (Abb. 32 und 33).

VIII.

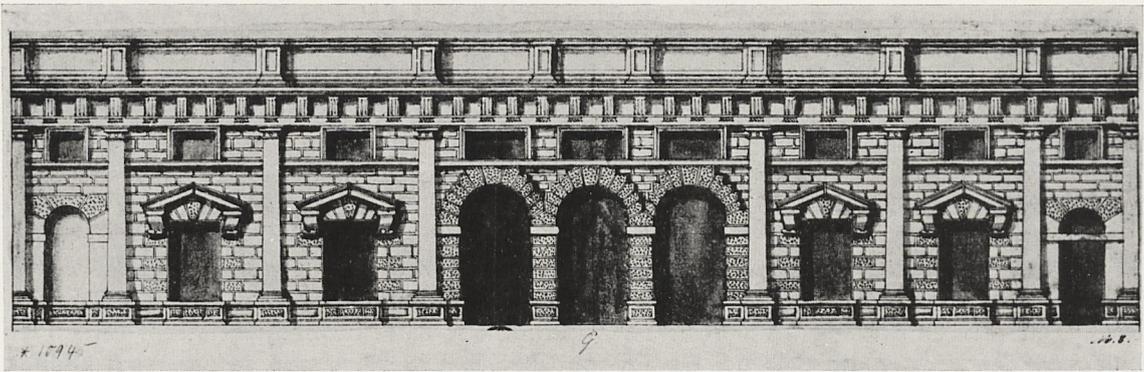
Es war bis hierher um den Nachweis gegangen, dass der Palazzo del Te das Endprodukt einer Reihe von Bauvorgängen ist und es eine der grossen künstlerischen Aufgaben Giulio Romanos war, Mannigfaltigkeit und strukturelle Verschiedenheiten aller dieser Elemente zu einer baulichen Einheit zusammenzufassen. Nun bedarf es einiger Worte über die Motive.

Zum Zeitpunkt von Giulios Berufung nach Mantua war Federigo offensichtlich keineswegs daran interessiert, vor den Toren der Stadt einen grossen Palast zu errichten. Ihm war einzig daran gelegen, bei seinen Stallungen ein Gebäude zu haben, das sich seiner Bestimmung nach am besten mit dem Begriff Lusthaus bezeichnen lässt, zumal schon in schriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts die Isola del Te als *loco per nostro piacere* bezeichnet wird.

Dieser Bau bestand aus zwei Einheiten, zwei grossen Sälen, die allen gesellschaftlichen Anforderungen und Verpflichtungen genügen konnten, und drei kleineren Räumen. Die Formung und Anordnung dieser Räume wären für sich genommen nicht so verwunderlich, wenn sie innerhalb des Palastes in seiner endgültigen Form nicht so einzig dastünden und nicht ein bauliches Zitat darstellten. Die Quelle dieses Zitates findet sich in der Corte Vecchia des Palazzo Ducale, wo Federigos Mutter, Isabella d'Este, nur zwei Jahre vor dem Baubeginn auf der Isola del Te neue Räume bezogen hatte.³⁷ Die Nachahmung der Anordnung ihrer Räume dokumentiert keine ausschliesslich formale Abhängigkeit, sondern ihr liegt eine Absicht zugrunde, die sich aus Giovios Erzählung in seinem Impresenbuch erkennen lässt.³⁸ In die Mitte der zwanziger Jahre fällt der Höhepunkt von Federigos Liebschaft zu Isabella Boschetti,

³⁷ Verheyen, Correggio, p. 191. Meine Bestimmung dieser Räume des Palazzo del Te als diejenigen, die Federigo seiner Mätresse Isabella Boschetti zur Verfügung gestellt hatte, wurde auch von Shearman, Osservazioni, p. 436 übernommen.

³⁸ Paolo Giovio, Dialogo dell'Imprese militari et amoroze, Venedig 1557, p. 25 f. Die entsprechende Stelle ist abgedruckt in Verheyen, Correggio, p. 191, Anm. 174.



32 Jacopo Strada, Innere Südfassade des Palazzo del Te.

die in Mantua als die *nuova Isabella* gefeiert wurde.³⁹ Es ist mehr als nur wahrscheinlich, dass der Wunsch Federigos, auf der Isola del Te ein Quartier zu haben, im Zusammenhang mit dieser Liebesaffäre gesehen werden muss, die wegen der Namensgleichheit von Federigos Mutter und seiner Geliebten und der im Attribut *nuova Isabella* zum Ausdruck kommenden Anmassung entscheidend für die innere Gestaltung dieses Baues gewesen ist.

Es war keineswegs bei der baulichen Nachahmung geblieben. Auch die Einrichtung der Räume selbst, wie sie nach 1527 ausgeführt worden war, fand eine Imitation, die weit genug ging, um das Vorbild unmissverständlich erkennen zu lassen. In Isabella d'Estes Räumen wie in denjenigen im Palazzo del Te lag ein Schwerpunkt auf der Darstellung der *devise*. Die Decke von Isabella's Studiolo in der Corte Vecchia zeigt eine reiche Auswahl davon. Im Palazzo del Te ist ein Raum ausschliesslich für ihre Wiedergabe benützt worden, die sogenannte Sala delle Imprese.⁴⁰ Der andere Schwerpunkt lag in der Dekoration der Räume durch Bilder mythologischen oder allegorischen Inhalts; in Isabella d'Estes Studiolo symbolisierten jene ein philosophisches Konzept, ja Glaubensbekenntnis der Marchesa, deren stark moralische Tendenz unverkennbar ist.⁴¹ Im Palazzo del Te, für dessen Sala di Ovidio Correggio seinen Zyklus der *Amori di Giove* gemalt hatte, gab es derartige moralisierende Grundgedanken nicht. Alles war darauf angelegt, Federigo als Zeus zu verherrlichen. Isabellas Anklage der Götter als *nemici di castità* war umgekehrt worden.

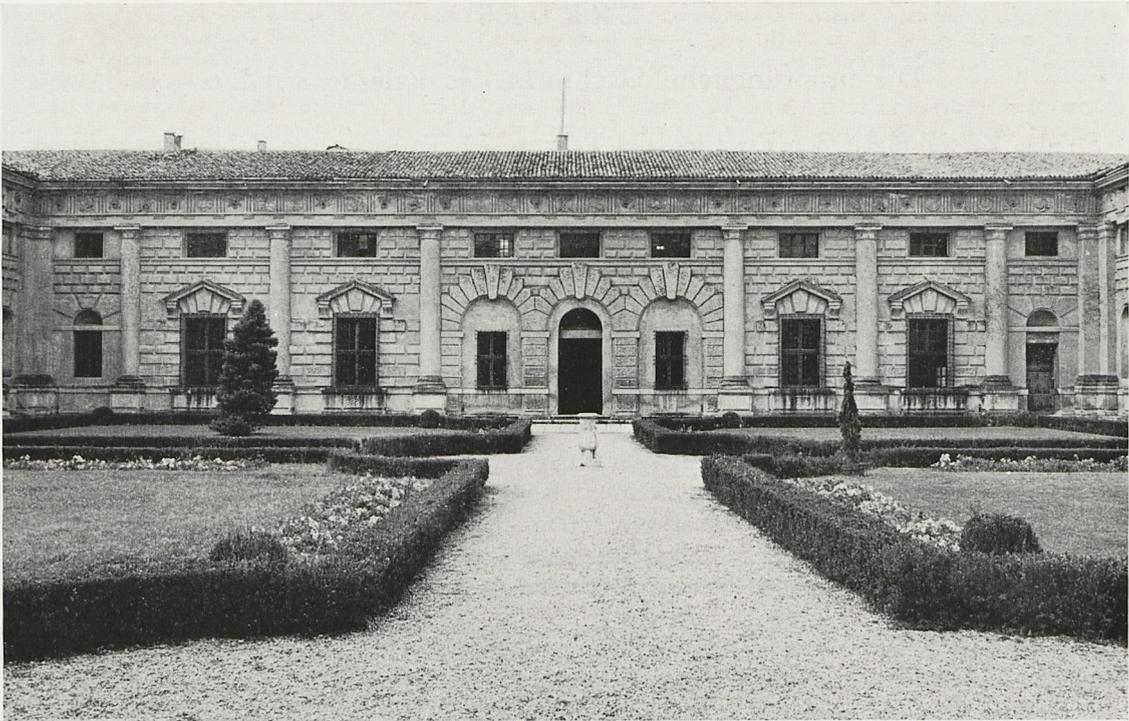
Nicht Zeus begab sich in unerlaubte Abenteuer, sondern er erwiderte nur das begehrlche Verlangen der Sterblichen: war nicht auch die Boschetti eine „Sterbliche“ verglichen mit Zeus-Federigo?

Vasaris Bericht zufolge war Federigos Entzücken über den vollendeten ersten Bau der Anlass gewesen, diesen sowie die *stalle* in einen grösseren Palast umzugestalten. Ob jedoch Federigos Begeisterung den entscheidenden Ausschlag gegeben hat, scheint fraglich. Es ist wahrscheinlicher, dass das Bedürfnis nach einem „modernen“, angemessenen, repräsentativen Bau im Zusammenhang gesehen werden muss mit Federigos politischem Bemühen, erster Herzog von Mantua zu werden, was ihm 1530 auch gelang.

³⁹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in *Jan Laurs*, *Isabella d'Este, Fürstin der Renaissance*, Hamburg 1952, mit ausführlicher Bibliographie. Von besonderem Interesse ist *S. Davari*, *Federico Gonzaga e la famiglia Paleologa del Monferrato*, in: *Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura* 17, 1890, p. 421-469 ff.; ebd. 18, 1891, p. 40-67, 81-109.

⁴⁰ Eine Zusammenstellung der verschiedenen Impresen findet sich in *Hartt*, *Giulio Romano*, p. 109 f.

⁴¹ *E. Verheyen*, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.



33 Mantua, Palazzo del Te, Innere Südfassade.

Das Repräsentative, das dem Palazzo del Te ohne Zweifel zu eigen war und trotz aller Veränderungen noch ist, lag in seiner Klarheit und Übersichtlichkeit begründet, und diese Eigenschaften besaßen weder der Komplex des Palazzo Ducale noch der der Villa in Marmirolo.⁴² Es scheint als habe Federigo die Lust an der Ausgestaltung des Palazzo del Te verloren, nachdem seine politischen Ziele erreicht waren und das Verhältnis zur Boschetti offiziell durch Federigos Heirat mit Maria Palaeologa ein Ende gefunden hatte. Nach 1530 schleppten sich die Arbeiten am Palazzo del Te nur mühsam hin und die Dekoration der in der letzten Phase ausgestalteten Räume kann sich nicht mit Früherem messen. Dafür können keineswegs finanzielle Schwierigkeiten verantwortlich gemacht werden. Federigo setzte vielmehr nach 1530 alles daran, innerhalb des Palazzo Ducale ihm gemässe Räumlichkeiten zu schaffen, an deren künstlerischer Gestaltung Giulio Romano und Tizian zusammenarbeiteten.⁴³

⁴² Marmirolo ist heute völlig zerstört, doch erlauben die vorhandenen Nachrichten, ein Bild dieses Komplexes zu entwerfen. Vgl. *S. Davari*, *I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*, Mantua 1890.

⁴³ Hinsichtlich der Zusammenarbeit von Giulio Romano und Tizian im Gabinetto dei Cesari siehe *Verheyen*, *Correggio*, p. 170 ff.; *ders.*, *Bemerkungen zu einer Zeichnung aus Giulio Romanos Mantuaner Studio*, in: *Mitt.* 13, 1967/68, p. 386-390; *Giovanni Paccagnini*, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Turin 1969, p. 151 ff.

E X K U R S

Die ursprüngliche Dachform des Palazzo del Te.

Stradas Zeichnungen der Fassaden des Palazzo del Te sowie die Zahlungsanweisung an Fermo da Caravaggio vom 15. April 1534⁴⁴ lassen keinen Zweifel daran zu, dass das Dach des Palastes in seiner heutigen Form nicht zum ursprünglichen Baubestand gehören kann. Es ist in dieser Form (Abb. 1) zum ersten Mal in der Zeichnung Paolo Pozzos (Abb. 17) sowie in den Giovanni Bottanis *Descrizione* von 1783 beigegebenen Fassadenaufrißsen nachweisbar (Abb. 16 und 18)⁴⁵ und wahrscheinlich im Zusammenhang mit den während jener Jahre durchgeführten Bau- und Restaurierungsarbeiten ausgeführt worden, für die Paolo Pozzo verantwortlich war.⁴⁶

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Dachform stützt sich auf zwei verschiedene Befunde. In Stradas Zeichnungen lassen sich keine Dächer nachweisen, doch sind über der Loggia delle Muse (Abb. 27 und 28) drei Fenster zur Stadt hin und ein Dach zum Hof hin eingezeichnet. Es kann deshalb nicht argumentiert werden, dass Strada vorhandene Dächer nicht eingezeichnet habe, sondern es muss als erwiesen gelten, dass eben nur diese überdachte Loggia, die über die Treppe hinter der Sala di Ovidio zugänglich war, über die Attikazone hinausragte. Gegenüber dem ursprünglichen kleinen Palastbau muss also die Dachform verändert worden sein.

Dass Stradas Zeichnungen in diesem Fall zuverlässig sind, wird durch den Befund am Bau bestätigt. Auf den Aussenfassaden sind die Metopen des Frieses mit verschiedenen Gonzaga-Impresen verziert, auf der Hofseite hingegen wechseln sich die fast ausschliesslich mit Helmen, Waffen und Schilden versehenen Metopen mit Faunsmasken ab; deren weit offene Münder und die teilweise darin noch sichtbaren Rohre deuten an, dass es sich bei diesen Masken um Wasserspeier handelt. Wenn nun solche nur an den Innenfassaden vorhanden sind, muss sich das Dach ausschliesslich nach innen geneigt haben, so dass das Wasser zum Hof hin abfliessen konnte.⁴⁷ Inwieweit es dort gesammelt oder zum Fischteich hin weitergeleitet wurde, lässt sich nicht sagen. Offensichtlich hat sich diese Dachform nicht als ideale Lösung erwiesen, denn bekanntlich liess Strada den Herzog von Bayern wissen, dass die Malereien in der Sala di Psiche durch Wasser stark gelitten hätten, da das Dach nicht dicht sei.⁴⁸

⁴⁴ *Hartt*, Giulio Romano, p. 97 f. und Doc. 167. Siehe oben Anm. 33.

⁴⁵ Siehe oben Anm. 24.

⁴⁶ *Gombrich*, Giulio Romano, p. 89 mit Abb. 38, hat unter Bezug auf eine ältere photographische Aufnahme der Gartenfassade des Palastes vermutet, die heutige Dachform sei die ursprüngliche, doch lässt sich dies nach dem Fund der Strada-Zeichnungen nicht mehr aufrechterhalten.

⁴⁷ Heute ist der Fries an einigen Stellen von Fenstern durchbrochen, deren Funktion die Beleuchtung des Dachstuhls ist. So müssen sie mit diesem im Zusammenhang gesehen werden und dürften zur selben Zeit, um 1780, angelegt worden sein. Denkt man sich diese Fenster wieder geschlossen, dann lässt sich leicht die Form des ehemaligen Daches bestimmen: auf den Aussenseiten schloss das Dach etwa in Höhe der Attika ab und auf den Innenseiten reichte es bis zu den Abflussöffnungen in den Faunsmasken herab.

⁴⁸ *Die vorliegende Arbeit wurde im Zusammenhang mit meinem Versuch begonnen, die Anordnung von Correggios Zyklus der Amori di Giove in der Sala di Ovidio des Palazzo del Te zu rekonstruieren. Meine Bemühungen haben eine fruchtbare Bereicherung erfahren durch ein Seminar, das ich im Mai 1968 am Courtauld Institute der University of London halten durfte und das Fragen der Geschichte des Palazzo del Te zum Inhalt hatte, sowie durch wiederholte Gespräche mit den Professoren Ernst H. Gombrich und John Shearman. Im darauffolgenden Jahr habe ich Fragen zur Architektur und Dekoration des Palazzo del Te in einem Seminar behandelt. Ich möchte an dieser Stelle nochmals meinen Studenten, Mrs. Virginia Stein, Mr. Harris Murutes und Mr. Walter Thompson für das Interesse danken, das sie den von mir vorgelegten Fragen entgegengebracht haben. Viele Anregungen habe ich aus meinen Gesprächen mit ihnen empfangen, und ihre Kritik war ein steter Prüfstein für meine Vorstellungen. Mein Dank gilt meinem Kollegen, Professor Nathan Whitman, für die zahlreichen Diskussionen, die wir über den Palazzo del Te geführt*

haben, und Dr. Dieter Graf vom Kupferstichkabinett des Kunstmuseums der Stadt Düsseldorf, dessen grosszügige Hilfsbereitschaft ich in vielfältiger Weise erfahren durfte. Im Archivio di Stato, Mantua, wurde mir wie schon in früheren Jahren bereitwillig geholfen, wofür ich dem Direktor des Archivs, Avv. Giovanni Pascucci, und seinen Mitarbeitern aufrichtig danke.

Mein besonderer Dank gilt der Horace H. Rackham School of Graduate Studies an der University of Michigan, die mir durch ein grosszügiges Faculty Research Grant die Fertigstellung dieser Arbeit in Italien ermöglicht hat.

Die von mir benutzte Literatur ist in den Fussnoten enthalten; dabei habe ich nur solche Arbeiten aufgenommen, die Wesentliches zu den hier behandelten Fragen beitragen. Die folgenden häufiger benutzten Arbeiten wurden in abgekürzter Form zitiert:

Bottani, Descrizione	Giovanni Bottani, Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Te fuori della porta di Mantova, Mantua 1783.
Davari, Descrizione	Stefano Davari, Descrizione del palazzo del Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga, in: L'Arte 2, 1899, p. 248-253; 392-400.
Davari, Descrizione (1904)	Stefano Davari, Descrizione dello storico Palazzo del Te, Mantua 1904.
Gombrich, Giulio Romano	Ernst Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos, in: Jb. der Khist. Sammlungen Wien N. F. 8, 1934, p. 79-104; ebd. 9, 1935, p. 121-150.
Hartt, Giulio Romano	Frederick Hartt, Giulio Romano, 2 Bde., New Haven 1958.
Pevsner, Mannerism	Nikolaus Pevsner, The Architecture of Mannerism, in: The Mint (hrsg. von Geoffrey Grigson), 1, 1946, p. 116-138; zweite, revidierte Fassung in: Readings in Art History (hrsg. von Harold Spencer), Bd. 2, New York 1969, p. 119-149.
Shearman, Giulio Romano	John Shearman, Giulio Romano: Tradizione, Licenze, Artifici, in: Boll. del Centro Internaz. di Studi di Architettura 'Andrea Palladio' 9, 1967, p. 354-368.
Shearman, Osservazioni	John Shearman, Osservazioni sulla cronologia e l'evoluzione del Palazzo del Te, ebenda p. 434-438.
Verheyen, Correggio	Egon Verheyen, Correggio's Amori di Giove, in: Warburg Journal 29, 1966, p. 160-192.
Verheyen, Strada	Egon Verheyen, Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568, in: Art Bull. 49, 1967, p. 62-70.

A N H A N G

Restaurierungen am Palazzo del Te während des 18. Jahrhunderts.

Es sind kaum Nachrichten bekannt geworden, die Wesentliches über die Funktion des Palastes nach seiner Erbauung aussagen. Offensichtlich hat der Palazzo Ducale weiterhin als Gonzaga-Residenz gedient, und der Palazzo del Te wurde im Sinne eines Landhauses benutzt. Stradas Bericht an den Herzog von Bayern ist zu entnehmen, dass um 1567/68 zumindest in der Sala di Psiche Schäden aufgetreten waren, die sicherlich hätten vermieden werden können, wenn der Palast als Residenz gedient hätte oder ständig benutzt worden wäre.¹ Es gilt ferner zu bedenken, dass der Palast vor der Stadt gelegen war und trotz der Befestigungen, die die Isola del Te umgaben (Abb. 2-4), in Kriegsfällen leicht in Mitleidenschaft gezogen werden konnte und auch wurde. Während des 18. Jahrhunderts muss der Palast ein Bild der Zerstörung geboten haben. Dies ist den Beschreibungen zu entnehmen, die um jene Zeit entstanden sind² und die übereinstimmend feststellen, dass der einst so schöne Palast einer Ruine geglichen habe, die erst jetzt wieder zu neuem Leben erwacht sei.

Um 1780 hatte man damit begonnen, den Palast zu restaurieren. Aus Bottanis *Descrizione* erfahren wir, dass die Hauptverantwortung für die Restaurierung dem Architekten Paolo Pozzo übertragen war. G. Bottani, dem Direktor der Mantuaner Akademie der Künste, war die Wiederherstellung der Dekoration anvertraut. Restaurierung bedeutete in jener Zeit nicht Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes, sondern häufig Hinzufügung dessen, was man vermisste.

¹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass nach dem Tode Federigos der Palast „aufgegeben“ wurde, als die Regierung in Händen von Federigos Bruder, Kardinal Ercole, lag. An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen (Correggio, p. 163), dass zu dieser Zeit auch Correggios *Amori di Giove* aus dem Palast entfernt und an Philip II. geschenkt wurden.

² *Giovanni Cadioli*, Descrizione delle pitture, sculture, et architetture, che si osservano nella Città di Mantova e ne' suoi contorni, Mantua 1763, p. 92 ff.; *Bottani*, Descrizione, 1783; *Leopoldo Camillo Volta*, Descrizione storica delle pitture del R. D. Palazzo del Te fuori della Porta di Mantova, Mantua 1783.



34 Mantua, Palazzo del Te, Exedra (Aussenseite).

So wurde die Loggia di Davide mit imitierten Bronzereliefs geschmückt, und die Wände der Sala del Sole wurden mit Abgüssen nach Motiven der Palastdekoration übersät. Auch finden sich derartige Ergänzungen an der Nordfassade.

Bottanis Veränderungen und Hinzufügungen sind leicht auszumachen. Schwieriger dagegen ist es, Pozzos Anteil zu bestimmen. Das liegt zunächst einmal daran, dass das Mantuaner Archiv noch nicht auf diesen Fragenkreis hin durchforscht ist; zum andern beschränken sich die Autoren des späten 18. Jahrhunderts darauf, Pozzos Tätigkeit summarisch zu beschreiben: *questo edificio che lo hanno, per dir così, ritornato a nuova vita.*³ In diesem Zusammenhang betont Bottani, dass Pozzo diese Arbeiten durchgeführt habe *senza alternare punto il disegno, e riconducendola alla sua primiera bellezza, nell'atto di renderla ancor più durevole, per averla fortificata in molte parti co' più solidi materiali.*⁴

Bottanis Beschreibung kann ergänzt werden durch diejenige Voltas. Beim Tode Pozzos hat Volta eine Lobrede gehalten; das Manuskript dieser Rede befindet sich im Archivio di Stato, Mantua⁵, wohin es aus der Sammlung des Grafen d'Arco gelangt ist, dem auch Pozzos Zeichnung der Westfassade des Palastes (Abb. 17) gehörte. Der entscheidende Passus darin lautet: *Giaceva il celebre Palazzo del Te in un quasi totale abbandono già deturpato in gran parte de' suoi ornamenti dalle varie vicende del tempo. Era necessaria l'opera di un esperto Architetto a rianimarlo. Vi si accinge il nostro Pozzo e lo restituì in pochi mesi al primiero suo lustro, conservando senza la menoma alterazione il disegno di Giulio Romano, ed aggiugnendovi solo del suo quegli Archi che chiudono in semicerchio l'estremità del giardino. Dispose altresì i viali pel*

³ Bottani, Descrizione, p. 27.

⁴ Bottani, Descrizione, p. 28.

⁵ AS Mantua, Busta A 48: *Elogio Storico dell'Arch. P. Pozzo.*



35 Mantua, Palazzo del Te, Exedra (Innenseite).

pubblico passeggio, e diede il primo un forte impulso al governo, perche si togliessero i quasti alle pitture, che adornano le interne volte e pareti di questo pregiato edificio.

Danach hat also Pozzo die grosse Exedra (Abb. 34 und 35) an den Garten angefügt, und dem Datum des *Elogio* ist zu entnehmen, dass dies im Jahre 1781 geschah.⁶ Der Anlass hierfür war ganz offensichtlich die Akzentuierung der Gartenfassade, die man zur Hauptseite machte, wohl auch deshalb, weil sie am Ende einer breiten Allee lag; bei keiner anderen Fassade war eine solche „barocke“ Ausrichtung möglich (Abb. 4 und 13).⁷ Diese Schwerpunktverlagerung brachte es auch mit sich, dass man den Palast dort zuerst betrat, wo die ausgemalten Räume lagen. Auf der Aussenseite (Abb. 34) ist die Exedra schlicht und streng gehalten und die Eingangsöffnung ist nicht von den sich seitlich anschliessenden unterschieden. Wenn man dem Plan Marconis (Abb. 13) glauben kann, so war zunächst an eine stärkere, fassadenartige Betonung des Eingangs gedacht worden.

Auf der Innenseite (Abb. 35) dominiert die Rustikagliederung. Pozzo zeigt somit ein sehr grosses Einfühlungsvermögen in Giulios Architektur, bei der ja ein entsprechender Unterschied zwischen Innen und Aussen gemacht worden war.⁸

Die Exedra war auf der Nordseite mit der Grotta verbunden; auf der Südseite befindet sich ein entsprechender Bau, der im 18. Jahrhundert als Gärtnerhaus gedient hat (vgl. die Inschriften in Marconis Plan, Abb. 13). Hinter diesem Bau liegt ein langgestreckter Baukörper, in dem Hartt die *stalle* Federigos erblickt hat⁹, obgleich sich dieser Bau auf älteren Ansichten nicht nachweisen lässt (vgl. z.B. Abb. 3).

⁶ Die korrekte Zuschreibung der Exedra an P. Pozzo findet sich bereits in „Mantua, Le Arti“ (vgl. oben Anm. 25).

⁷ Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass die Numerierung der Räume in D’Arcos Plan von 1838 (Abb. 11) am Eingang der Exedra beginnt.

⁸ J. Richardsons Plan des Palastes (Abb. 10) zeigt eine Art Exedra, in der sich Figuren befinden sollen. Dieser Umstand und die Tatsache, dass die Exedra erst nach mehr als einem halben Jahrhundert nach Erscheinen von Richardsons Beschreibung gebaut wurde, stellt dessen Plan vollends als Fantasieprodukt bloss.

⁹ Siehe oben Anm. 17.

Trotz der schematischen Wiedergabe des Palastes auf den Plänen des 17. und 18. Jahrhunderts lassen sich die folgenden Beobachtungen machen:

Der Garten des Palastes war von einer niedrigen Mauer umgeben, die in der Ostflanke einen Eingang besass. An der nordöstlichen Ecke des Gartens lag die Grotta, an der südöstlichen das Gärtnerhaus.

Am Ende des Fischteiches gab es Brunnen, die heute fast zur Unkenntlichkeit umgestaltet sind, jedoch auf den Plänen Marconis (Abb. 13) und Campis (Abb. 14) noch eingetragen sind.¹¹ Diese Brunnen bildeten den seitlichen Abschluss des Fischteiches, reichten aber nicht an den Palast heran. An den Stellen, an deren der Putz abgefallen ist, lassen sich deutlich eine unterschiedliche Steinart und eine verschiedenartige Mauertechnik feststellen, wodurch sich die Räume zwischen dem ehemaligen Brunnen und dem Palast als spätere Zutat erweisen. Dasselbe muss auch von dem oben erwähnten langgestreckten Bau gesagt werden, der im 18. Jahrhundert zur Aufbewahrung von Geschützen diente.

An der Südseite des Palastes gab es noch Bauten, die auch auf den Plänen des 19. Jahrhunderts erscheinen, doch heute verschwunden sind. Schliesslich lagen auf der Nordseite Gärten und Gebäude, die ebenfalls nicht mehr existieren (vgl. Abb. 13 und 14).

Die erneute Umorientierung des Palastes brachte die Akzentuierung der Gartenfassade mit sich, für die es nun galt, einen entsprechenden Eingang zu finden. Liest man die Berichte Bottanis und Voltas, die von dem ruinenhaften Aussehen des Palastes sprechen, und fragt man sich, woher die vielen herumliegenden Bauteile stammen können, so kann nur das von Strada gezeichnete Attikageschoss in Frage kommen, dessen kleine Säulen unterhalb der Attika besonders anfällig für Zerstörungen waren. Da am ganzen Bau das Attikageschoss aufgegeben und dabei auch die Dachform verändert wurde (s. den Exkurs S. 10), kann Bottanis Versicherung, dass Pozzo nichts am Bau Giulios verändert habe, nur bedingt als richtig angesehen werden. Die Zerstörung des Attikageschosses der Gartenfassade mag der Grund dafür gewesen sein, dass am ganzen Bau auf die Wiederherstellung der Attika verzichtet worden war. Pozzos Restaurierungen liessen sich dann am besten als Versuch bezeichnen, soviel als möglich von der alten Substanz des Baues zu erhalten, ohne weitreichende und kostspielige Ergänzungen vorzunehmen. Die einzige Hinzufügung zum Bau Giulios ist der Giebel über der Loggia di Davide, durch den die Betonung der Fassade erreicht wurde, so wie es auch in Pozzos Entwurf für die Fassade des Palazzo Ducale in Mantua vorgesehen war, deren Formgebung Pozzos Beschäftigung mit der Architektur Giulios beweist.¹²

Die räumliche Beziehung der von Pozzo errichteten Exedra zur neuen „Fassade“ des Palastes einerseits sowie die bauliche Verbindung des Giebels mit dem Dach des Palastes andererseits deuten darauf hin, dass alle diese baulichen Veränderungen unter der Leitung Pozzos vorgenommen wurden und nicht schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als unter Doriciglio Moscatelli Battaglia, und dann 1726 unter Pullicani, Restaurierungen am Bau vorgenommen wurden, deren Ausmass nicht gross gewesen sein kann, da noch in den achtziger Jahren der Palast einer Ruine geglichen hat.

¹¹ Da die Brunnen auf *D'Arcos* Plan (Abb. 12) nicht mehr eingetragen sind, müssen sie vor 1838 entfernt worden sein. Der Beschreibung *Cadiolis* nach müssen sie sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem schlechten Zustand befunden haben (*G. Cadioli*, a.a.O. [s. Anm. 2 des Anhangs], p. 104).

¹² Diese Behauptung lässt sich zu einem gewissen Grade durch archäologische Befunde bekräftigen. An zahlreichen Stellen ist der Putz herabgefallen und das darunter befindliche Mauerwerk sichtbar geworden. Dabei zeigt sich, dass an vielen Stellen des Palastes Ausbesserungen mit einem Ziegelstein vorgenommen worden waren, der erheblich flacher ist als derjenige, der zur Errichtung des Baues benutzt wurde. Der flachere Stein findet sich auch am Giebel der Loggia di Davide. Dieser Befund kann nur so gedeutet werden, dass die Errichtung des Giebels und die Ausbesserungen an der Fassade zusammengehören.

RIASSUNTO

Il presente lavoro trae origine dall'osservazione che il Palazzo del Te di Giulio Romano a Mantova sia stato finora interpretato in modo molto limitato o come edificio rinascimentale o come palazzo manieristico. Questa limitazione deriva dal fatto che sono stati presi in esame solo aspetti isolati e non la totalità dell'architettura e non si è tenuta in considerazione la storia della costruzione del palazzo. È sembrato quindi necessario studiare le fonti scritte e figurate per vedere se con il loro ausilio si può ricostruire la genesi del palazzo.

Esistono tre racconti sull'origine del Palazzo del Te i quali si completano a vicenda e sono interdipendenti (Vasari 1550; Strada prima del 1567; Vasari 1568). Da essi risulta senza equivoco che alla metà del secolo XVI la facciata ovest era la facciata principale e che l'edificio di

Giulio Romano non era stato progettato con illimitata libertà, ma bensì era stato costruito in due tempi. In un primo tempo l'ala nord delle scuderie, già esistenti sull'Isola del Te, venne trasformata in un semplice palazzo che racchiudeva il cosiddetto Appartamento di Isabella Boschetti, la Sala dei Cavalli e la Sala di Psiche. L'edificio aveva un intonaco chiaro con riquadri marroni; una parte di questa struttura è ancora visibile all'esterno della facciata nord. In un secondo tempo questo edificio fu ampliato fino a raggiungere il suo aspetto attuale trasformando, con l'aggiunta di un'ala est, l'intero complesso delle scuderie in un edificio quadrato. Questi fatti sono confermati dalle fonti figurative che si conservano. Un piccolo affresco nella Sala di Ovidio rappresenta la vecchia facciata nord congiunta all'ala ovest delle scuderie. La pianta dell'album di Heemskerck come pure quella dello Strada non si riferiscono all'edificio compiuto, ma al modello del palazzo di Giulio citato dal Vasari, il quale rivelava in che modo fosse stato possibile un ampliamento dell'edificio originale. Queste piante, come pure le elevazioni dello Strada, rivelano che Giulio Romano intendeva eliminare il più possibile le irregolarità delle due facciate nord. La ragione della relativa riuscita di questo progetto si trova nelle irregolarità delle due parti della facciata ai lati della Loggia delle Muse già presenti nel primo edificio. Questo spiega anche perché i „manneristic tricks“ sono presenti solo qui e non sulle altre facciate.

Mentre il primo piccolo edificio era costruito come „loco per il piacere“, l'edificio ampliato rivela chiaramente un intento di rappresentanza che deve essere posto in relazione all'ambizione di Federico II Gonzaga di divenire il primo duca di Mantova.

Un corollario tratta la forma primitiva del tetto del Palazzo e in appendice si parla di restauri del palazzo stesso eseguiti durante il '700.

Bildnachweis:

Alinari: Abb. 1. – Giovetti, Mantua: Abb. 2, 3, 4, 11, 23, 24, 31, 33, 34, 35. – Verfasser: Abb. 5, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 30. – Steinkopf, Berlin: Abb. 8, 25. – Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: Abb. 9, 26, 27, 28, 29, 32. – AS Mantua: Abb. 16, 36.

NACHTRAG

Soeben erscheint *Kurt W. Forster and Richard J. Tuttle, The Palazzo del Te*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 30, 1971, p. 267-293. Leider konnte dieser Beitrag für meinen Aufsatz nicht mehr beachtet werden, doch werde ich im Maiheft des gleichen Journal auf die genannte Abhandlung näher eingehen. Obwohl es einige wesentliche Punkte gibt, in denen die Autoren und ich anderer Ansicht sind, sollten deren Ausführungen und meine eher als Ergänzungen denn als Gegensätze verstanden werden.