

MANFRED LUCHTERHANDT

IM REICH DER VENUS

ZU PERUZZIS »SALA DELLE PROSPETTIVE« IN DER FARNESINA

Die vorliegende Untersuchung ist aus einem Instituts-Seminar der Bibliotheca Hertziana im Sommer 1995 unter der Leitung von Matthias Winner hervorgegangen. Für Anregungen, Kritik und weiterführende Hinweise danke ich besonders Franz Alto Bauer, Christoph

Luitpold Frommel, Fritz Eugen Keller, Julian Kliemann, Georg Satzinger, Antje Scherner, Christof Thoenes und Matthias Winner. Weiteren Dank schulde ich der Accademia dei Lincei, Rom, für die großzügige Erlaubnis zur Anfertigung neuer Farbaufnahmen.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	209
I. Raum und Scheinarchitektur	210
II. Die Figurenwelt	212
1. Die Götter	213
2. Die Nischenfiguren	214
3. Der Fries als Hochzeitslied	216
– Herkunft und Bedeutungstradition	216
– Anordnung und Deutung	222
III. Die Scheinarchitektur und ihre literarischen Quellen	224
1. Buntmarmor	224
2. <i>Regnum Veneris</i>	228
3. <i>Oecus cyzicenus</i>	230
IV. Die Chigi-Gastmähler	239
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur	243



1. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive

EINLEITUNG

Die »Sala delle Prospettive« in der Farnesina (Abb. 1) gilt als erste Ausmalung, die mehrere Wände eines Raumes in einer perspektivischen Scheinarchitektur zusammenfaßt.¹ Über den Anlaß ihrer Entstehung besteht Übereinstimmung: Am 28. August 1519, dem Namenstag des Hausherrn – so berichtet die Biographie –, feierte man hier »in aula superiori domus« die Hochzeit von Agostino Chigi und der venezianischen Händlerstochter Francesca Ordeaschi, mit der

Chigi seit längerem zusammenlebte und vier Kinder besaß. Über den Verlauf dieser von Papst Leo X. erwirkten Eheschließung sind nur wenige Äußerlichkeiten bekannt. Höhepunkt des Festes war jenes zur Legende gewordene Gastmahl, bei dem jeder Gast auf Silbergeschirr mit eigenem Wappen sein Nationalgericht vorgesetzt bekam. Danach vollzog der Papst im Beisein von zwölf Kardinälen die Trauungszeremonie, anschließend setzte Chigi in einem Nebenraum sein Testament auf.² Wenige Monate später starb er, im April 1520.

Das Hochzeitsereignis und seine Bedeutung für die Ausstattungsgeschichte der Farnesina sind häufiger diskutiert worden. Daß auch Peruzzis »Sala delle Prospettive«, wie Raffaels im Januar 1519 eröffnete Psyche-Loggia und Sodomas »Alexanderhochzeit«, mit ihm zusammenhängt, ist aus chronologischen Gründen wahrscheinlich, ohne daß es

¹ Literatur zur Sala: J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, Leipzig 1869–1876, Bd. IV, S. 409 ff.; FÖRSTER, S. 88–102; Federico Hermanin, *La Farnesina*, Bergamo 1927, S. 81–89; Paolo d’Ancona, *Gli affreschi della Farnesina a Roma*, Mailand 1955; Sydney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Mass., 1961, S. 399–404; ders., *Painting in Italy 1500–1600*, Harmondsworth 1975, S. 106–109; FROMMEL 1968, S. 87–93; COFFIN, S. 101ff.; VAROLI PIAZZA; CIERI VIA; Arnaldo Bruschi, »Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura«, in: FAGIOLO / MADONNA, S. 311–337, hier S. 324 f.; EWERING.

² CUGNONI, S. 35 f. u. 45; FROMMEL 1961, S. 9 f.

quellenmäßige Anhaltspunkte dafür gibt. Die Argumente für eine Datierung in die vorausgehenden Jahre 1517/18 hat bereits Frommel 1968 zusammengefaßt. Es ist hauptsächlich die Abhängigkeit von Raffaels Werken um 1514/16, den St.-Peter-Entwürfen, den Teppichen der Sixtina und den vatikanischen Loggien, die eine Zeitstellung nach 1516 notwendig scheinen lassen.³ Eine genauere Eingrenzung ist vorläufig nicht möglich.

Doch ist über die Chronologie hinaus der Zusammenhang von Anlaß und künstlerischer Lösung bisher kaum zum Problem geworden. Die ganz auf die Architektur abgestellte Wirkung des Raumes hat seit Serlio und Vasari stets dessen Beurteilung geprägt⁴ – weniger als individuelle Ensembleleistung denn im Hinblick auf seine Stellung in der Architektur- und Illusionsmalerei seit dem Quattrocento.⁵ Die Suggestion einer belvedereartigen Säulenhalle mit landschaftlichen Ausblicken und mythologischen Figuren erscheint vor dem Hintergrund dieser Tradition zwar formal neu und ungewöhnlich, aber doch unmittelbar verständlich, ohne daß sich die Frage nach einem besonderen »Sinn« sogleich aufdrängen würde. Allein das Figurenprogramm gab zuletzt Anlaß zu weitergehenden Deutungsversuchen.⁶

Allerdings tut sich die »Sala delle Prospettive« mit dieser Einordnung etwas schwer. Eine eigentliche Nachfolge hat sie nicht gefunden, und auch verbindliche Vorstufen lassen

sich kaum ausmachen, wenn man die bisherigen Forschungen in dieser Weise resümieren will: Gegenüber früheren Ansätzen zu illusionistischen Raumerweiterungen in den Palast- und Villendekorationen äußert sich hier erstmals ein selbständiges Architekturgebilde im freien Raum, hinter dem ein tiefer Horizont die Vorherrschaft der plastischen Nahwirkung über die eigentliche Aussicht unterstreicht. An die Stelle von Einzelformen, die gliedernd im Dienst der Flächen- oder Prospektgestaltung stehen, tritt die organische Ganzheit einer architektonischen Vision, die alle Qualitäten zeitgenössischer Baukunst besitzt und einer Herleitung aus der antiken Dekorationsmalerei kaum bedarf.⁷ Für ihre Umsetzung ins Bild reichte die Kenntnis der Scenografia aus.

Die folgenden Überlegungen gehen daher von der Frage aus, ob nicht in der Suche nach entwicklungsgeschichtlichen Ableitungen die individuelle Idee der Scheinarchitektur übersehen wurde. Daß sie in den späteren Dekorations- »Systemen« des Cinquecento keine Nachfolge gefunden hat, mag eben damit zusammenhängen, daß sie zusammen mit Figuren und Bildern ein Ganzes darstellte, das nicht in beliebiger Weise formal elementarisierbar und »verwertbar« war. Die Suche nach dieser Invention und ihren möglichen Quellen könnte dann auch auf das Problem des Illusionismus ein neues Licht werfen.

I. RAUM UND SCHEINARCHITEKTUR

Es sind hier nur einige Bemerkungen notwendig, da zur Scheinarchitektur und ihren Voraussetzungen bei Raffael das Wichtigste schon gesagt worden ist (Farbtaf. I–IV).⁸

Peruzzis illusionistische Verwandlung der Sala Grande in eine Säulenhalle, die sich allseits durch Säulenstellungen gegen die Landschaft öffnet, geht stärker von den Gegeben-

heiten des Raumes aus, als man zunächst vermutet. Während die vertikale Gliederung der Ordnung durch die Mezzaninfenster in der Frieszone vorgegeben war, folgt der horizontale Rhythmus dem Wechsel der Öffnungen und Wandflächen. Paarweise sind die Verde-antico-Stützen um die Fenster und Türen herumgebaut. Letztere verklammern

³ FROMMEL 1968. Früheste Datierung der neueren Literatur 1515/16 bei Freedberg (wie Anm. 1), S. 399 und COFFIN, S. 101. Dagegen steht nur die wenig überzeugende Vordatierung auf 1512 von Clemente Marsicola, »Peruzzi Beccafumi ed Agostino Chigi: storie complicate di senesi a Roma«, *Antologia di Belle Arti*, 15/16 (1980), S. 149–164.

⁴ Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura*, Venezia 1537, IV, c. XI, f. 192; Giorgio Vasari, *Le Vite*, hg. v. G. Milanesi, IV, Florenz 1879, S. 593; Giacomo Vignola, *Le Due Regole della Prospettiva Practica*, (ed. Ignazio Danti), Rom 1583, S. 68 u. 87. Carlo Maratta, im Zeitalter professioneller Quadraturmalerei, bezog die noch von Aretino zum Prunkstück des Palastes erklärte Sala in seine Farnesina-Restaurierungen nicht ein, Vasi erwähnt sie in seinem Romführer von 1765 gar nicht mehr: Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695, S. 81–86. Zu den Restaurierungen vgl. VAROLI PIAZZA, S. 15 f.; Giuseppe Vasi, *Indice storico del gran prospetto di Roma, ovvero itinerario istruttivo*, Rom 1765, S. 274.

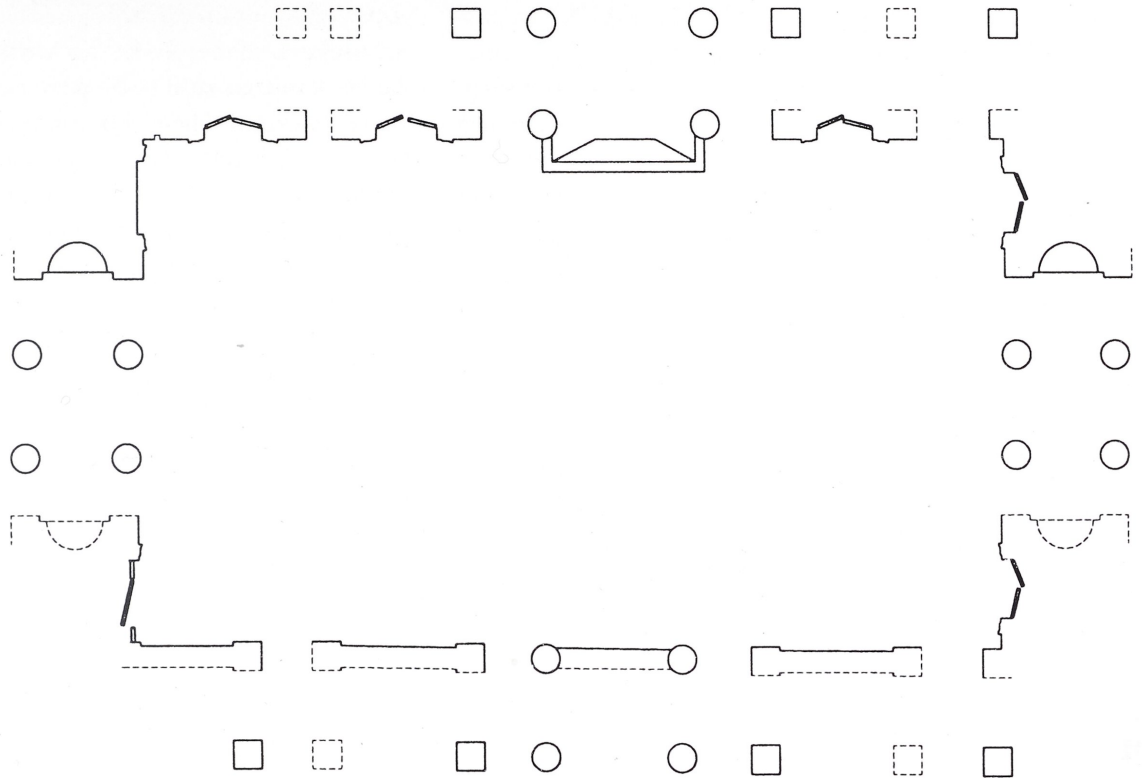
⁵ Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in the structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 102–105; Ingvar Bergström, »The Revival of antique illusionistic Wall Painting in Renaissance Art«, *Acta Universitatis Gothoburgensis*, 63 (1957), S. 44 f.; Anthony Blunt, »Illusionistic Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance«, *Journal of the Royal Society of Arts*, 107 (1959), S. 309–325, hier S. 313.

⁶ CIERI VIA; EWERING.

⁷ So Bergström, Blunt und zuletzt Maria Walcher Casotti, »Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi«, in: FAGIOLLO / MADONNA, S. 339–62, mit dem Hinweis auf das Cubiculum von Boscoreale. Die immer wieder angesprochenen Zusammenhänge mit den Dekorationsmalereien des 3. und 4. pompejanischen Stils sind allerdings bei näherem Hinsehen nur oberflächlich. Daß man über solche Architekturdekorationen präzisere Vorstellungen besaß, zeigt Peruzzis nur wenig spätere Ausmalung der Villa Mills.

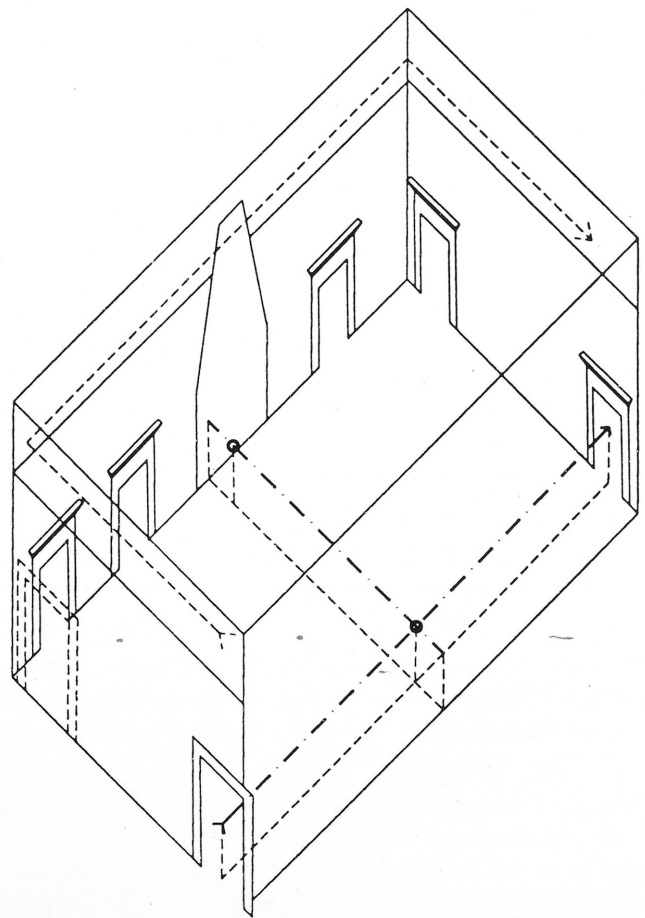
⁸ FROMMEL 1968, S. 88 f.

2. Rom, Farnesina,
Sala delle Prospettive:
Grundriß der
Scheinarchitektur
(erschließbare Teile
gestrichelt)



durch ihren Buntmarmor Raum und Scheinarchitektur – in der Absicht, Raumdisposition und gemalte Architektur zur Deckung zu bringen, Konflikte und Überschneidungen zu vermeiden, um auch im Bild über die Türen mit den Anräumen zu kommunizieren. Dies geschieht um den Preis einer inneren Selbständigkeit der Scheinarchitektur, die gegenüber dem Raum nicht frei wird. Der erschlossene Grundriß (Abb. 2) könnte in seinem Mangel an innerer Konsistenz als Gebautes nicht überzeugen.⁹ Peruzzi hat – wie erst hier auffällt – sogar die Säulen an den Stirnseiten asymmetrisch verschoben, um den gemalten Nischenfiguren Geltung zu verschaffen. Es entsteht der Eindruck einer um den Raum herumgebauten Kulisse, zusammengestellt aus Einzelabschnitten, deren Fenster man öffnen und deren Türen man durchschreiten kann.

Die von der Stützenanordnung suggerierte Vorstellung allseitiger Aussichten wird durch dieses Kulissensystem unterlaufen: Einbauten blockieren die Querachse, der Blick gleitet die Seitenwände entlang und kommt erst an den Stirnseiten zum Halt, wo sich die Panoramafragmente zu einem Bild vereinigen. Entsprechend sind auch die äußeren Stützenreihen der Längsseiten freigestellt – im rotviolettten Ton der Säulen – und suggerieren so einen parallelen Laufgang hinter den Kulissen. An den Schmalseiten entstehen hier ummauerte Kämmerchen, die den Blick in die Landschaft weiterleiten. Nischenfiguren ziehen das Auge in die



3. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive:
Schema der Betrachterstandpunkte

⁹ Anders FROMMEL 1968, S. 88.

Aussichten und betonen deren Höherwertigkeit. In der Gesamtanlage dominiert so die Bipolarität.

Perspektivisch ist der Raum in zwei Ansichten zerlegt worden (Abb. 3).¹⁰ Hauptzentrum ist ein Punkt auf der Enfiladeachse gegenüber dem Kamin, von dem aus West-, Nord- und Ostwand sich optisch zusammenschließen. Die Fensterwand wurde herausgelöst, weil sie durch das Gegenlicht im Gesamteindruck kaum mitspricht. Der Raum wäre allerdings von einem Zentralpunkt in Querrichtung nicht als Einheit zu erfassen; der Betrachter würde zunächst gegen eine durch den Kamin versperrte Säulenstellung schauen und erst in der Drehung zu den Schmalseiten die Architektur begreifen. Tatsächlich entfalten die Hauptperspektiven erst auf weitere Distanz ihre eigentliche Wirkung, zusammen mit den Längswänden, die den Blick auf sie tiefenräumlich kanalisieren – wie es auch die Mehrzahl der Photoaufnahmen zeigt (Abb. 1). Die perspektivische Wirkung kann so auf der ganzen Enfiladeachse erfahren wer-

den: Vom westlichen Eingang aus heftet sich das Auge an die gegenüberliegende Wand, die Mitte durchschreitend bricht die Illusion zusammen, der Blick richtet sich zur Gegenseite zurück, während die Fensterwand unbemerkt vorübergleitet.

Der Fries folgt dieser Disposition. West-, Nord- und Ostseite sind zu einer Szenenfolge verkettet, die über der Eingangstür einsetzt und mit Aurora und Apoll–Helios am Ausgang zum Alexanderzimmer in einem Schlußcrescendo endet. Die Szenen der Südwand sitzen nur einzeln zwischen den Mezzaninfenstern. Schließlich zeigt auch die Aufteilung der Götter in eine Frauen- und Männereihe eine Längsausrichtung zwischen Merkur/Ceres und Apoll/Venus.

Die zweipolige Ausrichtung von Architektur und Figurenwelt zwischen dem westlichem Eingang und dem Schlafzimmer ist nicht nur ein formales Problem, das vom Grundriß der Sala ausgeht, sondern hat auch Konsequenzen für ihre Deutung.

II. DIE FIGURENWELT

Das Spiel mit der einheitlichen Raumillusion verwandelt sich in der Figurenwelt in ein dekoratives Ensemble verschiedener Realitätsgrade, deren Unterschiede planvoll verwischt sind: lebendige Götter, die in der Architektur lagern, aber ihr doch nicht angehören; Putten, die angesichts der Büsten, die sie einrahmen sollen, zu gesockelten Statuetten erstarren; steinerne Hermen, die sich hingegen verlebendigen; ein Fries, dessen Grund zum Bildraum wird: Die Nähe zu dekorativen Festapparaten bleibt stets das gestalterische Korrelat der eidetischen Trennung von Bildwelt und Realität. Die Ausgestaltung des Frieses zu einer Bilderzone, deren Farbreichtum und Eigenräumlichkeit seine tektonische Funktion weitgehend außer Kraft setzen, zeigt noch die Herkunft aus einer spätmittelalterlichen Friesform, die trotz formaler Architektonisierung ihre relative Selbständigkeit bewahrt hat.¹¹ Weit davon entfernt, in das statische Erlebnis der Architekturillusion attributiv eingeschlossen zu sein, entfaltet der Fries so eine eigene »Wichtigkeit«, die auch inhaltlicher Art ist. Da er sich mehr auf den Raum selbst als auf seine Scheinarchitektur bezieht, kann er zunächst auch für sich betrachtet werden.

Mit der Deutung der Götter und Szenen (Abb. 4) haben

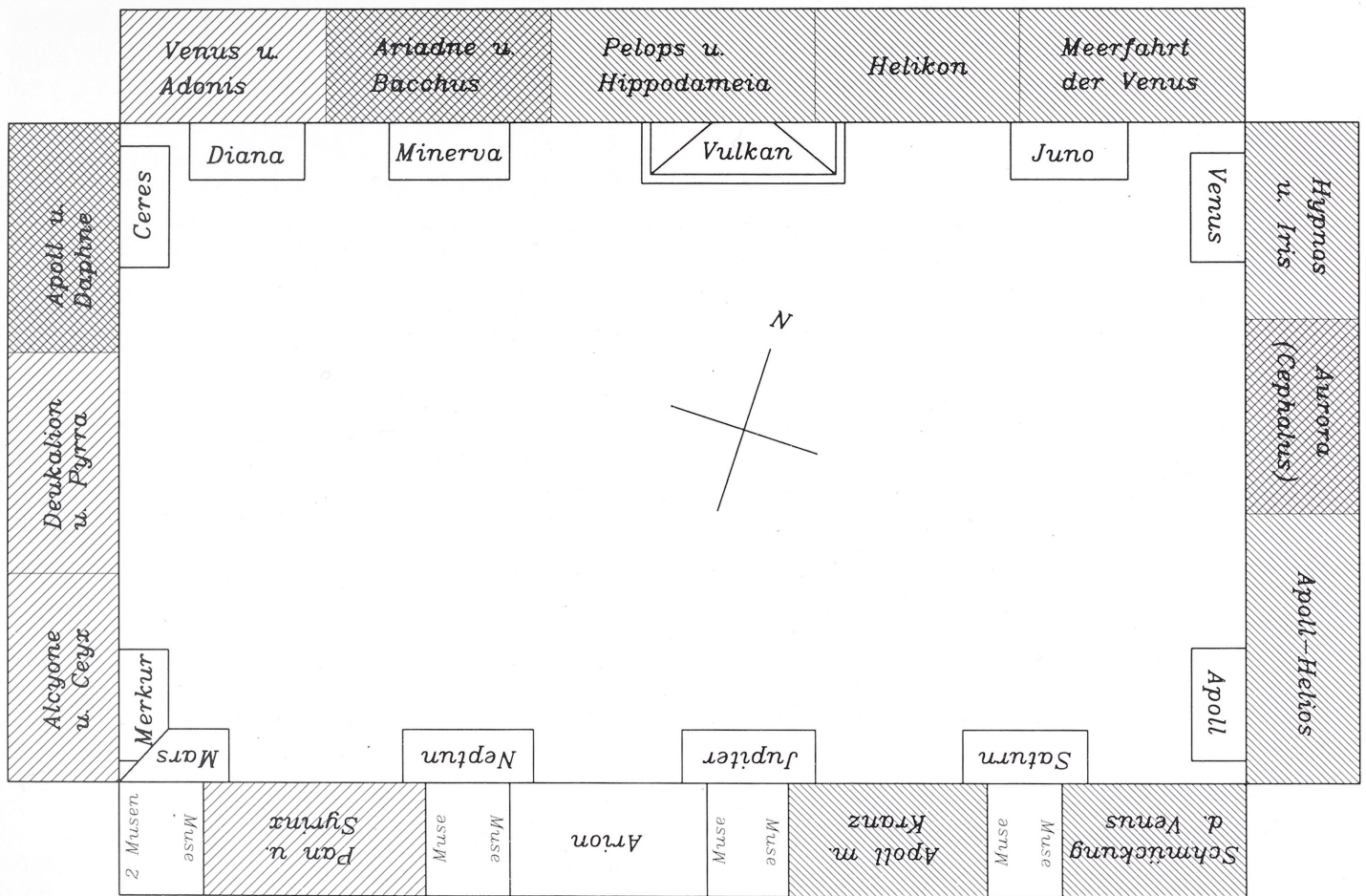
sich bisher nur Förster, Cieri Via und Ewering eingehender auseinandergesetzt. Förster bestimmte die Friesszenen und ihre Textvorlagen, entdeckte allerdings keinen inhaltlichen Zusammenhang außer »eine[r] Art poetischer Weltgeschichte mit besonderer Verherrlichung der Liebe und der Dichtkunst.«¹² In eine ähnliche Richtung haben sich auch die nachfolgenden Interpretationen bewegt, meist auf Grund der Tatsache, daß der Fries im Westen mit Ovids Sequenz von Deukalionischer Flut, Erschaffung der Menschen und Apoll/Daphne wie ein Schöpfungsmythos beginnt und mit der gegenüberliegenden Sequenz von Nacht (Endymion), Morgen (Aurora) und Tag (Apoll) in den Kreislauf der Zeit überzugehen scheint. Dies betonten – mit unterschiedlicher Aussagedimension – Coffin und Cieri Via.¹³ Letztere deutete den Fries als neuplatonischen Mikrokosmos des Villenlebens, den sie nach einem menschlichen und einem kosmischen Zyklus in beiden Raumhälften unterschied: an der Westseite die Erschaffung der Zivilisation unter dem Schutz von Merkur und Ceres, an der Nordseite zunächst Leben und Tod unter dem Schutz dieser Götter, dann mit Helikon und Venusfahrt der Übergang in den kosmischen Kreislauf von Tod, Wiederauferstehung und Un-

¹⁰ VAROLI PIAZZA, Abb. 12/13.

¹¹ A. W. A. Boschloo, »Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione«, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 43 (1981), S. 129–141.

¹² FÖRSTER, S. 88–102, das Zitat S. 89; D'Ancona (wie Anm. 1), S. 93 f.

¹³ COFFIN, S. 103; CIERI VIA, S. 72.



▨ Quattrocento-Themenkreis ▨ Epithalamiums-Themenkreis ▨ beide Themenkreise

4. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive, Schema der Szenen und Themengruppen

sterblichkeit. Apollkrönung, Arion und Pan an der Südseite stünden für die poetische und musikalische Sublimierung, die Musen für das *otium* des Villenbesitzers. Die Götter an den Langseiten verkörperten paarweise die Elemente Erde (Diana/Mars), Wasser (Neptun/Minerva), Feuer (Vulkan/Jupiter) und Luft (Juno/Saturn) – eine Konkordanz, die allerdings durch Parallelen nicht bestätigt wird.¹⁴

Nun hat Ute Ewering in ihrer Dissertation von 1993 mit der überzeugenden Neubestimmung von zwei Szenen genau diesem Entwicklungsschema ein wichtiges Argument entzogen. Die »Deukalionische Flut« identifizierte sie nach Ovid als den bei einem Schiffsunglück ertrunkenen König Ceyx, der seiner verzweifelten Frau Alcyone entgegentreibt (*Metamorphosen* XI, 710–44).¹⁵ Eisvögel nehmen die Verwandlung voraus. »Endymion« deutete sie als Schlafgott Hypnos, in seiner Höhle umgeben von den Kindern Morpheus, Icelos

und Phantasos, den Iris im Auftrag Jupiters aufsucht – ebenfalls eine Episode aus der Alcyone/Ceyx-Handlung.¹⁶ Allerdings hat auch Ewering für das Ganze kein zusammenhängendes Programm entdecken können und sich auf eine weit ausgreifende, methodisch oft fragwürdige Deutung der Einzelbilder im Hinblick auf den Auftraggeber und die Ethematik beschränkt. Die Götterdarstellungen begründete sie jeweils von den Friesszenen her, was allerdings bei der Geschlossenheit der Formation kaum notwendig wäre.

1. Die Götter

Beginnen wir mit der »Sitzordnung« der zwölf olympischen Götter. Sie scheint durchaus für sich lesbar und keiner der üblichen Konkordanzen (Elemente, Jahreszeiten) zu folgen, sondern aus den Gegebenheiten von Raum und Anlaß ent-

¹⁴ Vgl. E. J. Beer, »Elemente«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, Sp. 1255–1288, bes. Sp. 1271 f.

¹⁵ EWERING, S. 14–23.

¹⁶ Ebd., S. 66–71; FÖRSTER, S. 95 f.

wickelt: Im Grunde ist sie nicht kompliziert. Ausgangspunkt ist auch hier die Bipolarität der Scheinarchitektur, in der sich Merkur/Ceres auf der Eingangs- und Apoll/Venus auf der Ausgangsseite gegenüber sitzen (Farbtaf. Ia u. Ib): erstere als heraldische, »offizielle« Götter für den Hausherrn, für Handel und Landwirtschaft, denen Chigi seinen Reichtum verdankt¹⁷ – die Attribute Caduceus und Cornupia erscheinen auch in den Terrettamalereien am Außenbau¹⁸ –, letztere für eine ideale Gegenwelt von Liebe, Schönheit, Kunst und Natur. Beide Seiten verkörpern so die Pole des öffentlichen und privaten Daseins. Sogar die Portale werden nach Osten kleiner und intimer – im Westen einst mit den Wappen¹⁹ und heute noch der Inschrift des Hausherrn, im Osten mit den reichsten Blumengebinden über den Eingängen zu Schlafzimmer und anderen Privaträumen.²⁰

Die Anordnung der Götter an den Längsseiten richtet sich an diesen Polen aus (Farbtaf. II u. III). Man darf dabei wohl annehmen, daß zwei Plätze schon vorbestimmt waren: der Amors Pfeile schmiedende Vulkan über dem Kamin²¹ und Jupiter gegenüber im Zentrum der Perspektive. Zu dieser Raumachse sind die übrigen Götterfiguren in allegorischen Gegensatzpaaren angeordnet. Auf der Männerseite stehen sich an den Enden Mars und Saturn gegenüber, der Gott des Krieges, der am Eingang wie ein sterbender Gallier seine Waffen ablegt, und der König des goldenen Zeitalters. Entsprechend erscheinen auf der Frauenseite Diana, die militante Verteidigerin der Keuschheit, und Juno als Schutzgöttin der Ehe. Wer so den Saal durchschreitet, tritt aus der Welt des Geschäfts, der Politik, aus dem Stand der Ledigen hinüber in das private Reich von Ehe, Schönheit, Frieden und Natur. Nur Minerva und Neptun bleiben in diesem System neutral. Ihre Position ist aber durch die übrigen Götter vorgegeben; zudem kann Minerva als jungfräuliche Göttin nur neben Diana sitzen.

Das Schema der Gegensatzpaare erinnert noch an quattrocenteske Allegorien (Florenz, Palazzo Scala) oder das beliebte Tugend-Laster-Schema der nachmittelalterlichen Psychomachia, wie sie Isabella d'Este für ihr Studiolo bei Perugino bestellte: Den Kampf der Keuschheit gegen die

Liebe in Gestalt von Diana und Minerva gegen Venus und Amor sollten auf der einen Seite Nymphen, auf der anderen Satyren und Erogen unterstützen.²² Hier sind es in den westlichen Abschnitten des Frieses die Nymphen Daphne und Syrinx, die um ihre Jungfräulichkeit kämpfen, gegenüber, in den Szenen mit Apoll und Venus, häufen sich die Satyren, Kentauren und Erogen. Der Gedanke an eine Allegorie oder einen begrifflichen Concetto drängt sich allerdings nicht auf. Es ist nur ein Teilaspekt unter anderen, der sich in der Gesamtheit der olympischen Götter als heraldisch geschlossener Formation wieder relativiert. Eher könnte man von situationsbedingten Zuweisungen sprechen, durch die das Transitorische des Raumes als Ort der Hochzeit und Teil einer Villa in repräsentative Konstellationen übersetzt wird.

2. Die Nischenfiguren

Bisher noch nicht gedeutet wurden die weiblichen Nischenfiguren in den Durchblicken (Farbtaf. Ia, Ib, IV). Stand- und Bewegungsmotive gehen auf die seinerzeit im Cancellariahof aufgestellte Kolossalstatue und eine Loggettafigur Raffaels (Abb. 5) zurück, jeweils mit einer motivischen Veränderung:²³ Die westliche Statue trägt im Haar ein Brautdiadem, die östliche entblößt ihre linke, am Herzen liegende Brust. Der Sinn dieses sonst aus Caritas-Darstellungen bekannten Motivs ist nicht ganz klar. Es erscheint auch auf einer Tafel Sodomias aus Sieneser Chigi-Besitz (Abb. 6), die Bulst als »Pietas« gedeutet hat und die durch das Auslösen der irdischen und das Entzünden der himmlischen (*celestes*) Flamme als reine, aufopfernde Liebe erläutert wird.²⁴ Die absichtsvolle, manchmal im Titel erkennbare

¹⁷ Zur Bedeutung Merkurs für Chigi vgl. Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Rom 1934.

¹⁸ Paolo Marconi, »Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle Colonne«, in: FAGIOLO / MADONNA, S. 699–718, Abb. 1.

¹⁹ Die Chigi-Wappen am Türsockel wurden vermutlich unter den Farnese abgemeißelt: VAROLI PIAZZA, S. 15 u. Abb. 6. Zu den Portalen s. Kap. »Buntmarmor«.

²⁰ Zu den Räumlichkeiten FROMMEL 1961, S. 49 ff.

²¹ Die nach der letzten Restaurierung geäußerte Hypothese einer nachträglichen Anbringung der Vulkan-Szene überzeugt nicht. Die als Grund angeführte schlechtere Qualität des Freskos ist eine Folge von Staubablagerungen auf der schrägen Mauer und vermutlichen Reinigungen und gilt auch für den darüberliegenden Friesabschnitt. Vgl. VAROLI PIAZZA, S. 12.

²² Egon Verheyen, *The painting in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, S. 41–44. Zu einer ähnlichen Allegorie Peruzzis in Krakau mit dem Kampf zwischen Ratio und Lust vgl. Christoph L. Frommel, »Ergänzungen zu Peruzzis figuralem Oeuvre«, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hg. v. K. Buch, R. Hausherr u. E. Trier Berlin 1978, S. 205–250, hier S. 220 ff.; Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter*, München 1990, S. 110 f., 113, Abb. 38; Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1981, S. 174 u. Abb. 38 (Originalausgabe: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958).

²³ FROMMEL 1968, S. 93 (die beiden Statuen dort vertauscht). Zu den Vorbildern siehe Phyllis P. Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, New York 1987, Nr. 39; Deoclezio Redig de Campos, *Raffaello e Michelangelo*, Rom 1946, S. 31 ff. Der Kopf der östlichen Figur stammt aus einer Reparaturmaßnahme von 1784: VAROLI PIAZZA, S. 15.

²⁴ Wolfger A. Bulst, »STINSI TERENAS [ACCENDO] CELESTES«. Ein Tafelbild Sodomias in der Sammlung Chigi-Saracini und die Ikonographie der Pietas im 16. Jahrhundert«, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992, S. 64–85.



5. Raffael, Loggetta. Rom, Vatikan

Nähe zu christlichen Caritas-Allegorien (*Pietà o vera Religione*) durch das Motiv der nährenden Brust scheint auch auf das humanistische Konzept der höheren Liebe gewirkt zu haben. In diesem Sinne haben Hayum und Verheyen die rechte, sitzende Frau in einem Tondo Sodomas (Abb. 7) – ebenfalls aus Chigi-Besitz – als »himmlische« gegenüber der »irdischen« Liebe gedeutet,²⁵ obwohl man auch hier an eine Caritas-Darstellung denken könnte. Die pagane Deutung Hayums als »Liebe und Keuschheit« dürfte wahrscheinlicher sein, zumal hinter der bekleideten Frauenfigur ein zerbrochener Amor-Bogen in einem verdorrten Baum hängt.²⁶ Die Unsicherheit in der Bestimmung ist offenbar eine Folge von Motivübernahmen aus der christlichen und antiken Ikonographie in das humanistische Konzept der

²⁵ Andrée Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi – »Il Sodoma«*, New York u. London 1976, S. 132–135 (mit Diskussion der älteren Literatur).

²⁶ Ebd., S. 134.



6. Sodoma, *Pietas*. Siena, Sammlung Chigi-Saracini

selbstlosen Liebe, die auch das Flammengefäß in Tizians Darstellung erklären. Bekanntlich hat sie die populärphilosophische, von Ficino ausgehende Theorie der beiden Liebesarten nicht streng unterschieden.²⁷ Die im Sieneser Umkreis Chigis offenbar geläufige Motivverquickung von »Pietas«, »Caritas« und »Amor celestis« würde es auch erlauben, Peruzzis Statue als entsprechende Form der Liebe zu deuten, der die irdische Liebe mit dem Brautschmuck

²⁷ Erwin Panofsky, »Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien«, in: ders., *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980, S. 203–250, hier S. 211 f.; Pietro Bembo, *Gli Asolani*, III, c. XXI.



7. Sodoma,
»Himmliche und irdische Liebe«.
Paris, Louvre

gegenübersteht. Als Standbilder sind beide Frauengestalten Attribute der Architektur, deren Grundthema sie so interpretieren. Ihre Aufstellung folgt der inhaltlichen Entwicklung nach Osten. Hier, an der Wand der »Himmlichen Liebe«, tragen Venus und Apoll als einzige unter den Göttern die rotgrün changierenden Farben von Sodomas »Pietas«, die in sich die Symbolfarben von Venus und Caritas vereinigen.²⁸

3. Der Fries als Hochzeitslied²⁹

Herkunft und Bedeutungstradition

Die fünfzehn Szenen des Frieses unterhalb der Decke entsprechen dem Decorum einer Villa³⁰ und sind Zeugen der neuen, von Venedig ausgehenden Ovid-Rezeption, die schon die erste Ausstattungskampagne der Farnesina prägte.³¹

²⁸ Zur Symbolfarbe der Caritas vgl. M. Wellershoff-von Thadden »Caritas«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, Sp. 343–356, hier Sp. 344.

²⁹ Zu der in letzter Zeit stärker diskutierten Zuschreibungsfrage des Frieses vgl. Rosalia Varoli Piazza, »Il fregio della Sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi«, in: FAGIOLO / MADONNA, S. 363–398; diess., »Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina«, *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1 (1981), S. 57 ff.; Nicole Dacos, »Peruzzi dalla Far-

Neu ist besonders das sinnlich-poetische Element der Szenen, die Peruzzi durch die Auffüllung mit Nymphen, Satyren und anderen Naturgöttern dekorativ reich entfaltet und dem Handlungskern so an erzählerischer Unmittelbarkeit nimmt.³² Man könnte daher vermuten, hier seien in zwangloser Form villenspezifische Stoffe ausgewählt worden, die primär dekorativen Charakter besitzen und mehr allgemein um die Themen Liebe, Natur und Dichtung kreisen, ähnlich den »cose varie« und »belle« aus Ovid, die Giulio de' Medici für seine Villa Madama wünschte, ohne Genaueres vorzugeben. Eine Deutung dieser Art hat Frommel vorgeschlagen, der auch darauf aufmerksam machte, daß entlegener Stoffe gewählt worden seien, in denen sich ein Wandel zum raffinierteren Geschmack zeige.³³

nesina alla Cancelleria«: qualche proposta sulla bottega del pittore, in: FAGIOLO / MADONNA, S. 469–490.

³⁰ Zum Decorum vgl. Johannes Leenderd de Jong, *De oudheid in fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370–1555*, Den Haag 1987, bes. S. 30–81.

³¹ M. D. Henkel, »Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15./16. und 17. Jahrhundert«, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 6 (1926/27), S. 58–144.

³² Deutlich wird dies etwa bei der Apoll/Daphne-Handlung, die in einer von Liegegruppen beherrschten Bildkonfiguration kaum zur Wirkung kommt.

³³ FROMMEL 1968, S. 89.



8. B. Peruzzi, Meerfahrt der Venus. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive

Doch scheint dieser Hang zum Dekorativen mehr Peruzzi's künstlerischer Eigenart verpflichtet und vom objektiven Gehalt der Szenen durchaus ablösbar. Eine Prüfung der ikonographischen Traditionen ergibt, daß die Stoffe keineswegs so ungewöhnlich sind. Sie lassen sich im wesentlichen auf zwei Quellen zurückführen: die Hochzeitsmythologie des Quattrocento mit ihrer *Ovid moralisé*-Überlieferung und die antike Hochzeitsdichtung des Epithalamiums (Abb. 4).

Für die erste Gruppe ist der Nachweis nicht schwierig. Zu ihr gehören alle Metamorphosen-Stoffe (Pan/Syrinx, Alcyone/Ceyx, Deukalion/Pyrra, Apoll/Daphne, Venus/Adonis, Cephalus/Procris) und die Bacchus/Ariadne-Episode.³⁴ Beispiele für ihre Verwendung im Zusammenhang von Hochzeiten bieten neben den *cassoni*³⁵ und den *deschi da parto* die Triumphzüge, die Hochzeitsgedichte und Hochzeitsdramen wie Nicolo da Correggios »Cefalo« (Ferrara 1487)³⁶ oder auch Raffaels Doni-Porträts, deren Rückseiten die Deukalion/Pyrra-Handlung zeigen.³⁷ Die Einbettung der Szenen in ein naturhaftes, mit Schäferidyllen belebtes Ambiente bei Peruzzi kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß

sie – gerade in dieser prägnanten Zusammenstellung – noch einer älteren allegorischen Tradition angehören. Andere Sinnschichten und Verwendungszusammenhänge, etwa im Hinblick auf Schöpfung und Naturkreislauf, dürften dagegen von geringerer Bedeutung sein. Die Bestimmtheit der Auswahl zeigt sich auch daran, daß zahlreiche Ovid-Stoffe nicht erscheinen, die im Kontext einer Villa Suburbana ebenso angemessen wären, aber zum hochzeitlichen Anlaß nicht passen oder ihn gar in Frage gestellt hätten wie die Jupiter-Amouren.

Etwas komplizierter gestaltet sich die Begründung der zweiten Themengruppe aus dem Epithalamium. Bevor auf die Besonderheiten dieser Gattung eingegangen wird, sei ein tabellarischer Überblick über die Stoffe und ihr Vorkommen gegeben:

Szene	Epithalamium
Apoll/Daphne	Stattius, <i>Silvae</i> , I/2; Catull, <i>Carmina</i> , 62
Ariadne/Bacchus	Stattius, <i>Silvae</i> I/2; Catull, <i>Carmina</i> , 62; Claudian, <i>Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti</i>
Pelops/Hippodameia	Stattius, <i>Silvae</i> I/2; Claudian, <i>Epithalamium</i> ; Sidonius Apollinaris, X/XI
Helikon	Stattius, <i>Silvae</i> I/2; Catull, <i>Carmina</i> , 62
Venusfahrt	Stattius, <i>Silvae</i> I/2; Claudian, <i>Epithalamium</i> ; Sidonius Apollinaris X/XI
Bekrönung	Catull, <i>Carmina</i> , 61.62.64; Stattius, <i>Silvae</i> , I/2; Theokrit, <i>Idyllen</i> , 18; Claudian, <i>Epithalamium</i>
Schlaf, Morgen, Tag	Stattius, <i>Silvae</i> , I/2; Claudian, <i>Fescennien</i> , XIV; Theokrit, <i>Idyllen</i> , 18; Menander Rhetor 392,20.

³⁴ Wolfgang Stechow, *Apoll und Daphne*, Leipzig 1932 (Reprint Darmstadt 1965), S. 1–27. Bacchus und Ariadne erscheinen 1473 im Triumphzug von Pietro Riarios Fest zu Ehren der Braut des Prinzen Ercole von Ferrara, Lianora von Aragon; Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin 1928, S. 412.

³⁵ Paul Schubring, *Cassoni, Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923, Nr. 154, 917, 605, 334, 879.

³⁶ Niccolo da Correggio, *Opere. Cefalo, Psyche, Silve, Rime*, hg. v. A. Tissoni Benvenuti, Bari 1969, S. 7–45; Irving Lavin, »Cephalus and Procris, Transformation of an Ovidian Myth«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954), S. 260–287 u. S. 366–372.

³⁷ Der Alcyone/Ceyx-Mythos mit dem Eisvogel ist als Symbol der ehelichen Liebe aus Festdekorationen einiger Medici-Hochzeiten bekannt; EWERING, S. 14–23.

Zugrunde liegt eine kleine Gruppe von Epithalamien, jener antiken Hochzeitslieder, die ursprünglich am Abend des Festes vor dem Zimmer der Brautleute gesungen wurden.³⁸ Ihr Grundschema ist durch das Zeremoniell bedingt: Es ist die Schmückung und Bekränzung der Braut, bevor das Paar am Hochzeitsabend unter Chorgesang ins Schlafgemach einzieht.³⁹ Vorbildlich wurde hier vor allem der spätere Typ des Epithalamiums als panegyrisches Festgedicht (Stattius, Claudian) – auch »episches« oder »rhetorisches« Epithalamium genannt –, in dem das eigentliche Zeremoniell in eine mythologische Rahmenhandlung eingekleidet und mit panegyrischen Vergleichen weitschweifig ausgebreitet wird.⁴⁰ Die Handlung beginnt meistens mit der unglücklichen Vorgeschichte des verliebten Bräutigams, bis schließlich Venus, angerührt von seinen Liebesnöten und nach einer kurzen Beratung mit Amor, beschließt, von Zypern aus zum Haus der Braut zu reisen, um diese zur Ehe zu bestimmen und dem Bräutigam zuzuführen, während ihr Gefolge von Nymphen und Eroten das Fest richtet. Das Ganze ist angereichert mit allgemeineren Erörterungen, zahlreichen Lobpreisen auf Braut und Bräutigam, Familie und Festort, aus deren mythologischer Bilderwelt hier repräsentative Elemente in einen Fries übernommen wurden, der Vorgeschichte und Zeremoniell einer Hochzeit archetypisiert.

Für die Vorgeschichte konnte man dabei auf die etablierten Vergleichsbeispiele der Dichtung zurückgreifen. Die Szenen »Apoll/Daphne«, »Ariadne/Bacchus« und »Pelops/Hippodameia« bedürfen in diesem Zusammenhang kaum einer Erläuterung: Sie sind bei Ovid, Catull, Stattius und Claudian klassische Exempla einer bewegten Vorgeschichte, in der es um die Entstehung der Liebe, ihre Verwirrung und schließlich Erfüllung geht – »Apoll/Daphne« für die unerfüllte Leidenschaft des Mannes wie die »Venus/Adonis«-Tragödie für die unerfüllte Leidenschaft der Frau.⁴¹ Das Wechselspiel

der Partnersuche wird in den folgenden beiden Szenen fortgesetzt. An sich sind »Bacchus/Ariadne« und »Pelops/Hippodameia« Leitbilder einer erfolgreichen Brautwerbung, häufig zusammen mit Hippomenes' Wettlauf um Atalante, der hier nicht erscheint.⁴² Während bei Pelops der Akzent auf dem Triumph des Brautwerbers liegt, schildert Catull seine lange Ariadne-Episode nicht als Triumph des Weingottes, sondern als Erlösung einer verlassenen Braut – bei Peruzzi noch sichtbar am entschwindenden Schiff des Theseus.⁴³ Die männliche Perspektive der antiken Brautwerbung bekommt damit ihr weibliches Pendant. Pelops erfolgreiche Brautwerbung schließt folgerichtig den Vorspann ab und leitet zur eigentlichen Hochzeit über.⁴⁴ Sie erscheint auf der Mittelachse des Raumes, dort, wo dieser auch in den Götterallegorien inhaltlich seinen Wendepunkt hat.

Der hier anschließenden östlichen Raumhälfte sind nun sieben Szenen einbeschrieben, in denen keine mythischen Liebespaare mehr thematisiert sind und das Ereignishafte zurücktritt gegen das Statisch-Repräsentative. Die Rede ist von der Dichterversammlung auf dem »Helikon«, der »Huldigung der Meervenus«, den beiden Szenen von Venus und Apoll an der Südwand und schließlich der Sequenz von Hypnos, Aurora und Apoll an der Ostwand. Nach der erfolgreichen Brautwerbung von Pelops würde man hier das eigentliche Hochzeitsfest erwarten. Tatsächlich beziehen sich die Bilder wohl auch auf die Zeremonie eines Epithalamiums, wie sie sich üblicherweise vor dem Brautgemach, hier dem Alexanderzimmer, abspielt.

Das bedarf der Erklärung noch ungedeuteter Szenen, die zumal nicht in linearer Folge sondern der Situation des Raumes entsprechend angeordnet scheinen. Beginnen wir zunächst mit der unkompliziertesten, der von Förster gedeuteten »Meerfahrt der Venus« aus Claudians Epithalamium auf Kaiser Honorius und seine Braut Maria (Abb. 8).⁴⁵

³⁸ Zur Gattung: Robert Muth, »Hymenaios« und »Epithalamion«, *Wiener Studien*, 67 (1954), S. 5–45; Richard Reitzenstein, »Die Hochzeit des Peleus und der Thetis«, *Hermes*, 35 (1900), S. 73–105; Erwin A. Mangelsdorff, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg 1913, S. 1–51.

³⁹ Zum Hochzeitsritus vgl. Hans-Peter Syndikus, *Catull. Eine Interpretation*, II, *Die großen Gedichte (61–68)*, Darmstadt 1990, S. 1–5; Mangelsdorff (wie Anm. 38), passim.

⁴⁰ Theokrit, *Idyllen*, 18; Catull, *Carmina*, 61.62.64; Stattius, *Silvae*, I/2; Claudian, IX/X. Lit.: Arthur Leslie Wheeler, »Tradition in the Epithalamium«, *The American Journal of Philology*, 51 (1930), S. 205–223. Zu Stattius und Claudian: Udo Frings, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, Einl. u. Komm., Meisenheim 1975, S. 4–11.

⁴¹ Eine andere Möglichkeit des überhöhenden Vergleichs bietet Ariosts Hochzeitsgedicht auf Alfonso III. d'Este, wo die mythischen Liebespaare durch historische ersetzt sind: *Carmina illustrium...* (wie Anm. 64), I, 342–354.

⁴² Ovid, *Ars amatoria*, I, 537–547; Catull, *Carmina*, 64, 50–266 (Apoll/Daphne, Bacchus/Ariadne); Stattius, *Silvae*, I/2 (Bacchus/Ariadne, Pelops/Hippodameia, Hippomenes/Atalante); Sidonius Apollinaris, XI. XIV (Pelops/Hippodameia, Hippomenes/Atalante). Vgl. Reitzenstein (wie Anm. 38), S. 100. Das Muster gibt auch hier wieder Stattius, *Silvae*, I/2. Bei Claudian werden diese Exempla auch zu anderen Vergleichszwecken herangezogen wie für die Beschreibung der Brautleute oder das Brautbett, das noch besser sei als das von Pelops und Bacchus: Claudian, X, 214 ff.

⁴³ Catull, *Carmina*, 64, 50–266: Syndikus (wie Anm. 39), S. 134 ff. Zu Tizians Bild und Catulls Vorlage vgl. Erwin Panofsky, »Der gefesselte Eros«, *Oud Holland*, 50 (1933), S. 203 ff.

⁴⁴ Menander Rhetor (400,15 ff.) empfiehlt als Auftakt zum Fest den Hinweis auf erfolgreiche Brautwerbungen und Hochzeiten (Dionysos/Ariadne, Peleus/Thetis, Megakles/Agarist). Ihm folgen Catull, Claudian und Sidonius.

⁴⁵ FÖRSTER, S. 94.

Das Fresko hält sich weitgehend an den Text: Venus, mit Purpurdecke auf einem Seekentaur reitend, erscheint in einer Schar von Eroten und Nereiden, welche ihr den für die Braut bestimmten Schmuck entgegenreichen. Als mythologische Einkleidung der rituellen *domum deductio* der Braut ist das Eingreifen der Venus seit Statius und Claudian zentrales Motiv der späteren Epithalamien geworden, an dem sich ihre fiktive Handlung entwickelt.⁴⁶ Förster verstand die Szene als herausgelöstes Bild und kam so zu der allgemeineren Deutung als »Huldigung der Venus marina«.⁴⁷ Liest man sie hingegen im narrativen Kontext der Dichtung als Auftakt einer Hochzeitszeremonie, so sieht dies freilich etwas anders aus. Claudian hat wie Statius der Venus die eigentliche Rolle der Ehestifterin zugeordnet und läßt sie am Hochzeitsort die Braut zur Ehe überreden und von ihrem Gefolge das Fest vorbereiten. Venus selbst sorgt als *pronuba* für die Ausstattung der Maria, legt ihr den Schmuck der Nereiden an, teilt das Haar und webt Band und Schleier hinein. Währenddessen soll eine Grazie die Blumen zusammensuchen und die Eintracht Kränze winden, den übrigen obliegt es, Festsaal und Brautkammer auszustatten.⁴⁸ In die-

sem Sinne ließen sich die gegenüberliegenden Szenen der Fensterwand deuten, deren Protagonisten man wohl zutreffend als Venus und Apoll identifiziert hat (Abb. 9 u. 10). Sie erscheinen nicht zufällig an der Südwand seitlich vor dem Durchgang ins Alexanderzimmer. Die Hauptgestalten, herausgehoben und parallelisiert durch ihr hellblau changierendes Gewand,⁴⁹ tragen die bekannten Attribute Rosen und Lorbeer. Die allgemeine Aufmerksamkeit konzentriert sich bildübergreifend auf einen von Apoll hochgehaltenen Myrtenkranz, der für die Braut bestimmt scheint. Ihr flechten zwei Dienerinnen die traditionelle *vitta lanea* ins Haar, das weiße Band, das die von Venus mit der Speerspitze geteilten Haarsträhnen (*crines*) auseinanderhält, eine andere pflückt Blumen, derweilen die Eroten zur Apfelernte abkommandiert sind.⁵⁰

Unklarheit besteht über die Identität der Venus. Ist sie hier die anordnende Person in der Mitte – die man aber besser als Grazie deuten würde –, fehlt sie, oder ist sie abweichend von Claudian gar die Braut selbst?⁵¹ Diese bei Statius und Catull schon angedeutete Gleichsetzung praktiziert Lotto in seinem Epithalamiumsbild (Abb. 11).⁵² Schleier,

⁴⁶ Zoja Pavlovskis, »Statius and the Late Latin Epithalamia«, *Classical Philology*, 60 (1965), S. 164–177. Spätere Autoren weiten die Venusreise dann zu einer eigenen Episode aus und lassen die Göttin erst durch verschiedene Erdteile ziehen, bevor sie ihren Zielort erreicht. In dieser Form hat Gallo das Motiv für seine Beschreibung der Farnesina nutzbar gemacht: Egidio Gallo, *De viridario Augustini Chigii... libellus*, Rom 1511. Eine neuere Edition liegt vor bei Mary Quinlan-McGrath, »Aegidius Gallus, De Viridario Augustini Chigii Vera libellus. Introduction, Text and English Translation«, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin-Studies*, 38 (1989), S. 1–99.

⁴⁷ FÖRSTER, S. 94; Claudian, X, 135–179. Als Quelle akzeptiert von: FROMMEL 1968, S. 90, Anm. 407; Christof Thoenes, »Zu Raffaels Galatea«, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hg. v. L. Grisebach u. K. Renger, Frankfurt/M., Berlin u. Wien 1977, S. 220–271, hier S. 235 f.; EWERING, S. 63 f. Zu Försters Deutung dürfte auch beigetragen haben, daß die dargebrachten Meereregaben nicht immer der Vorlage entsprechen. Übereinstimmend nach Claudian: die Göttin mit der Purpurdecke, deren Füße leicht das Wasser berühren, Nereus, der kleine Delphinreiter Palaimon, der dem Zug folgende Erotenschwarm und die sechs Nereiden. Von ihnen identifizieren lassen sich Doto mit den Korallen und Spatale mit Diadem und Perlen. (Nach Thoenes ist die vordere Delphinreiterin mit der Muschel Galatea, die bei Claudian ein Halsband aus Perlen schenkt). Über die Identifizierung der mittleren Figur als Venus entscheidet wohl ihr intimes Verhältnis zu dem kleinen Amor, das aus anderen Seethiasos-Szenen (Scylla, Thetis, Galatea) nicht bekannt ist. Weitere Beispiele im Zusammenhang der Galatea diskutiert bei Thoenes, 234 ff. Gegenüber einer Reihe ähnlicher Darstellungen hat Dempsey das Farnesinabild am dichtesten an Claudians Textvorlage gesehen: Charles Dempsey, »The Textual Sources of Poussins Marine-Venus in Philadelphia«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966), S. 438–42. Zum Vorbild von Raffaels Galatea vgl. FROMMEL 1968, S. 91 f.

⁴⁸ Claudian, X, 251–94.

⁴⁹ Vgl. das blaue Tuch der Venus in Lottos Epithalamiumsbild (New York, Metropolitan Museum of Art): Keith Christiansen, »Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamium Paintings«, *Apollo*, 124 (1986), S. 166–73, hier S. 167 (Datierung zwischen 1513 und 1526).

⁵⁰ Zum Brautschmückungszeremoniell vgl. *Realencyclopädie des klassischen Altertums*, VIII/2, Sp. 2132; VIII/2 Sp. 2132; August Rossbach, *Untersuchungen über die römische Ehe*, Stuttgart 1853, S. 274 u. S. 286 ff.; Joachim Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, Leipzig 1886, S. 301 ff.; EWERING, S. 85 (ein Zusammenhang mit dem Brautzeremoniell dort schon vermutet). Das Fehlen des *flammeums*, des roten Brautschleiers, könnte mit dem Stand der Vorbereitungen erklärt werden, aus ästhetischen Gründen oder sogar als Anspielung auf die Vorgeschichte der Ehe. – Die Ähnlichkeiten zu Philostrats »Venusfest«, das Cieri Via und Ewering als literarische Vorlage angeführt haben, betreffen dagegen in dieser Szene nur Details: EWERING, S. 85 f.; CIERI VIA, 67; Philostrat, *Eikones* I, 6 (ed. O. Schönberger, München 1968, S. 98–103): Philostrat nennt keine anwesenden Nymphen. Er schreibt nur, daß diese das Bild der Aphrodite in einer Grotte aufgestellt haben, mit Spangen, goldenen Sandalen und dem Silberspiegel. In Tizians »Venusfest« fehlen die Nymphen daher. Von dem bunten Treiben der Philostratschen Liebesgötter, das hier so breiten Raum einnimmt, erscheinen bei Peruzzi nur das Pflücken der Äpfel und die Hasenjagd. Beides läßt sich bereits aus der gegebenen Situation zwanglos erklären. Zu Tizians »Venusfest« vgl. Michaela Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, Worms 1985, S. 38 ff.

⁵¹ Nicht überzeugen kann Försters Deutung als Toilette der Venus (ebd., S. 97 f.) ebenfalls nach Claudian, wo Venus in ihrem Hain auf Zypern von Nymphen hergerichtet wird, bevor Amor sie auf den Fall »Honorius« anspricht (Claudian, X, 99 ff.). Im Unterschied zum Bild sitzt Venus dort auf einem Thron im Palast, geschmückt von den Grazien, die ihr Nektar über das Haupt gießen, den obligatorischen Spiegel halten und das Haar mit einem Elfenbeinkamm ordnen.

⁵² Statius, *Silvae*, II/2, 120; Catull, *Carmina*, 61, 16 ff. Vgl. Frings (wie Anm. 40), S. 8; Christiansen (wie Anm. 49), S. 167.



9. B. Peruzzi, *Schmückung der Braut*. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive



10. B. Peruzzi, *Apoll mit dem Brautkranz*. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive

Brautkrone, Myrtenkranz und der beigegebene Amor zeigen die allegorische Verwandlung an. Entsprechend hat Peruzzi im Unterschied zur Dichtung die mythologische Spielebene von historischen Festlegungen freigehalten, indem er Venus

und Apoll an die Stelle von Francesca Ordeaschi und Agostino Chigi treten läßt.

Claudians Anweisung der Venus, die Türen mit ihrem Myrtenstrauch zu dekorieren, läßt Peruzzi durch die Eroten

11. Lorenzo Lotto,
Venus und Amor.
 New York,
 Metropolitan
 Museum of Art



ausführen, die für diese Aufgabe natürlich prädestiniert sind.⁵³ Über den Türen der Nordwand noch mit der Zurichtung des *myrtus coniugalis*⁵⁴ beschäftigt – an der Ostwand zusammen mit den Rosen der Venus –, präsentieren sie dann später kokett ihr fertiges Werk. Die weißen Flügel der Erosen haben hier die rotgrüne Farbe von Venus und Apoll angenommen.

⁵³ Claudian, X, 208. Auch aus anderen Quellen sind solche Türbegrünungen bekannt: Statius, *Silvae*, I/2, 234 f.; Juvenal, 6, 51 f. u. 79, 227 f. Vgl. Frings (wie Anm. 40), S. 74 u. 194.

⁵⁴ *Realencyclopädie des klassischen Altertums*, XVI/1, Sp. 1182; Zum Begriff Plinius, *Naturalis historia*, 15,37,122. Die Myrte ist der Legende nach mit Venus verbunden, weil sie der Göttin als erste Bedeckung ihrer Blöße diene, nachdem sie dem Meer entstieg war. (Ovid, *Fasti*, IV, 141 ff.) Sie wird häufig – wie auch hier in der Sala – mit der Rose verbunden. Zur erotischen Symbolik und Bedeutung im Hochzeitszeremoniell vgl. Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977, S. 237 f.; Panofsky (wie Anm. 27), S. 222. Rosen und Myrten erscheinen auch in Polizians *Giostra* mit entsprechender Konnotation (ed. G. Carducci, Firenze 1865, S. 49). – Die Pflanze unter Juno könnte dagegen eine *vinca* meinen, die wegen ihrer Verwandtschaft zu *vincere* (= verbinden) als Symbol der verbindenden Kräfte galt, hier vielleicht

Der Abschluß des Zeremoniells durch Hochzeitsnacht und Brautkammerlied wäre dann an dieser Wand wiederzufinden. Ihre Sequenz von Hypnos, Aurora und Apoll – Schlaf, Morgen und Tag – meint weniger den neuplatonischen Ascensus der Liebe in den Kreislauf der Zeit⁵⁵ – in Leserichtung erscheint sie zwischen Venusfahrt und Brautzeremonie – als eine Anspielung auf das dahinterliegende Schlafgemach, den *thamos*. Es ist jene Wand mit den kleinsten Türen, vor denen sonst der Chor unter Anrufung Hymens den nächtlich verborgenen Vollzug der Ehe mit Gesang begleitet. Nach Menander Rhetor soll der Vortragende zum Ausklang Abend, Nacht und die Liebe als deren Kind besingen.⁵⁶ Mit der *allocutio sponsalis*,⁵⁷ der traditionellen Aufforderung zum Liebesgenuß durch Nacht und Morgen bis zum neuen Tag klingt auch Theokrits Hochzeitslied aus:

in Anspielung auf die ehestiftende Tätigkeit der Göttin, siehe Levi d'Ancona, ebd., S. 303.

⁵⁵ Vgl. CIERI VIA, S. 72, die hier eine Parallele zum Majolikafries von Poggio a Caiano sah.

⁵⁶ Der Abendstern als Signal zur ehelichen Vereinigung bei Vergil, *Georgica*, 8,30; Catull, *Carmina*, 62,1; Mangelsdorff (wie Anm. 38), S. 31.

⁵⁷ Zum Begriff Mangelsdorff (wie Anm. 38), S. 20.



12. B. Peruzzi, *Dichter auf dem Helikon*. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive

Schlaft nun und atmet einander Liebe ins Herz
und Verlangen,
Seht, daß ihr auch nicht vergeßt, zu erwachen
wieder am Morgen.
Wir werden auch zurück sein, wenns tagt und der
früheste Sängers
Krähend empor aus dem Schlaf seinen gefiederten
Hals reckt.
Hymen, o Hymenaios, du freue dich dieser
Vermählung!⁵⁸

Problematisch ist nur die Szene der Dichter auf dem Helikon (Abb. 12), die durch ihren repräsentativen Charakter aus dem Zusammenhang herausfällt. Vielleicht läßt sie sich dahingehend verstehen, daß hier Dichtung und Gesang als Bestandteile des Zeremoniells selbst dargestellt sind. Catull, Statius und Claudian lassen ihre Epithalamien mit der Anrufung des Helikon oder der Musen beginnen⁵⁹ – Statius sogar mit späterer Nennung der Dichter, welche diesen Tag preisen würden.⁶⁰ Der Apfel und Rosen, welche der linke Dichter seinem Gegenüber aus dem Mantel nimmt, um sie auszustreuen, deuten wohl auf Liebesdichtung. Seine Physiognomie erinnert noch am ehesten an Raffaels Ovid, den Dichter der meisten Friesszenen, der in seinen *Amores* zwölf Sängers der Liebe nennt – sich eingeschlossen.⁶¹

⁵⁸ Theokrit, *Idyllen*, 18, 54 ff. (Übers. F. P. Fritz, Tübingen 1971, S. 131). Zu Chigis Theokrit-Herausgabe 1516 vgl. M. Gigante, »Benigno, Cornelio« in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, Rom 1966, S. 513 f.

⁵⁹ Catull, *Carmina*, 61, 2; Menander Rhetor 392, 20 ff.

⁶⁰ Statius, *Silvae*, II, 2, 252–55.

⁶¹ Ovid, *Amores*, II, 733 f., nennt Homer, Hesiod, Callimachus, Sophokles, Menander, Ennius, Accius, Varro, Lucrez, Tibull, Gallus und Ovid. Försters Vorbehalte gegen eine Gleichsetzung der Dichter mit jenen auf dem Fresko bleiben allerdings bedenkenswert, da schon die Identifizierung Homers problematisch ist: FÖRSTER, S. 93.

Anordnung und Deutung

Liest man nun die Szenenfolge von der westlichen Eingangstür aus im Uhrzeigersinn, so ergibt sich in der Verbindung beider Stoffgruppen etwa folgendes Verlaufsschema: im Westen der Vorspann bis zum Triumph Pelops' als Brautwerber, dann der eigentliche Festteil in der Osthälfte des Raumes, im Beisein von Juno, Venus, Saturn und Apoll: die Anrufung des Helikon, die Anreise der Venus, auf der gegenüberliegenden Seite die Huldigung und Schmückung der Braut am Ausgang zum Alexanderzimmer und schließlich die Hochzeitsnacht an der Ostwand:

Vorbildliche Liebespaare

Alcyone/Ceyx	Tod, Treue, ehel. Liebe
Deukalion/Pyrra	Nachkommenschaft

Brautwerbung

Apoll/Daphne	unerfüllte Liebe d. Mannes
Venus/Adonis	unerfüllte Liebe d. Frau
Ariadne/Bacchus	Erlösung der Braut
Pelops/Hippod.	Triumph des Brautwerbers

Fest

Helikon	Liebesdichtung
Venusfahrt	Anreise der Venus
Bekrönung	Bekrönung d. Brautleute
Hypnos	
Aurora	Hochzeitsnacht
Apoll	

Gegenüber dem vielschichtigen Aufbau des Epithalamiums mit seinen Handlungs- und Verweisebenen, Vergleichen und Rückblenden ist die Bildfolge – den Möglichkeiten des Frieses entsprechend – linear vereinfacht, folgt aber grundsätzlich dem literarischen Gattungsschema. Als Auftakt erscheinen zwei musterhafte Ehepaare (Alcyone/Ceyx, Deukalion/Pyrra), die allegorisch vielfältig besetzt sind und daher für einen Anfang prädestiniert: Unsterblichkeit der Liebe, ewige Treue, Frieden, Nachkommenschaft etc. – eine Deutung im Detail erübrigt sich.⁶² Wenn auch der Rhetor Menander für die Gattung der Hochzeitsrede grundlegende Erörterungen über Sinn und Zweck von Ehe und Liebe an den Anfang stellt – etwa daß letztere die Natur unsterblich mache und neue Menschen erschaffe – und dann zu den Götter- und Menschenlieben, zu Familie, Brautpaar und schließlich dem Brautkammerlied übergeht, entspricht dies etwa einer solchen ikonographischen Tiefenstruktur.⁶³ Nur in den Szenen des Festteils ist die lineare Erzählfolge aufgehoben zugunsten einer räumlichen Anordnung, die den zereemoniellen Bezug stärker akzentuiert. Da sich für die Sequenz von Hypnos, Aurora und Apoll in diesem Fall die Schlafzimmerwand anbot, wurden die eigentlich vorausgehenden Bekrönungsszenen nachgestellt: an die Südwand vor dem Schlafzimmereingang – was durchaus einen Sinn macht. (Der Helikon als allgemeine Invokation der Dichtung steht außerhalb der Zeitlichkeit.) So wurde zwischen der zyklischen Leserichtung des Frieses und der bipolaren Raumaufteilung etwas vermittelt – mit dem Ergebnis, daß alle Szenen des Festteils in die östliche Raumhälfte fallen. Formal schwer zu integrieren in dieses Verlaufsschema waren nur die beiden westlichen Szenen der Südwand, »Arion« und »Pan/Syrinx«. Sie sind offensichtlich aus der Verlegenheit geboren und versuchen, das Musenthema dieser Seite in den Mezzaninfenstern mit der allgemeinen Liebesthematik zu

verbinden: Arion, von Delphinen gerettet, bringt sein Lied einer Gruppe von Pärchen dar, Pan und Syrinx am westlichen Ende spiegeln in Parallele zu Apoll und Daphne die Keuschheitsthematik der Westseite.

Das Improvisatorische solcher Zuordnungen nach Affinitäten, wie es schon die Götteranordnung erkennen ließ, zeigt, daß sich das Programm weniger als abstrakt vorformulierter Concetto äußert denn als eine vom Themenbestand vorbestimmte Auswahl, deren spezifische »Invention« darin besteht, Allgemeinplätze aus dem Fundus einer enzyklopädischen Ikonographie originell und neu anzuwenden. Ein echter Paragone mit der Dichtung war schon wegen der Ungleichheit der Mittel kaum sinnvoll, zumal man davon ausgehen kann, daß bei solchen Festen entsprechende Hochzeitslieder zusätzlich aufgeführt wurden.⁶⁴ So gleicht der Fries mehr einem mythologischen Bildkommentar, den man sich durch Spiel oder Gesang ergänzt denken könnte. Während der Redner allerdings den Einzelstoff zu partieller, bestimmter Aussage heranziehen kann, ist der Maler auf die anschauliche Ganzheit des Vorgangs festgelegt. Das gibt dem Bild eine objektive Selbständigkeit gegenüber seinen Auswahlkriterien, die durch Peruzzis Arbeitsweise noch begünstigt wird. Seine Abhängigkeit von adäquaten Bildvorlagen – Gemälden, Stichen⁶⁵ und Reliefs – und die erzählfreudige Auffüllung mit Statisten und Nebenhandlungen (Aurora/Cephalus) drohen gelegentlich, die Ikonographie zu elementarisieren:⁶⁶ ein inhaltliches und formales »Zuviel«, mit dem der künstlerische Anspruch über die »invenzione« hinweggeht und sein dekorativ Eigenes entfaltet. Die zwangsläufige Verselbständigung eines solchen Schaffensprozesses zum Ausgangspunkt »vielschichtiger« Interpretationen zu machen, würde allerdings die Konturen nur wieder verwischen.⁶⁷

⁶² Zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten vgl. EWERING, S. 14–31.

⁶³ Das Schema nach Menander (1508 bei Aldus verlegt: *Rhetores graeci*, Venedig 1508, S. 594–641):

Hochzeitsrede

I Vorwort, Bezug auf das Fest, *Natur und Sinn der Heirat, Entstehung der Liebe, Wirkungen in der Natur, einige Götterlieben*

II Lob der Familie

III Lob der Brautleute

IV Beschreibung der Brautkammer: *Blumen, Erosen, Grazien, Venus, Hymen*

Epithalamium

Preis der Brautleute, Schönheit der Kammer,

Liebesgeschichten der Nymphen

Rosen, Viole, Aufforderung zum Liebesgenuß,

Abend, Nacht und Tag.

Menander, II, 6.7. (399–412); ebenso: Pseudo-Dionysios, II, IV (260–271) (ed. D. A. Russell u. N. G. Wilson, Oxford 1981, S. 134–159 u. S. 365–371). Zu Menanders Einfluß auf Statius und Claudian vgl. Frings (wie Anm. 40), S. 5; Pavlovskis (wie Anm. 46), S. 164 ff.

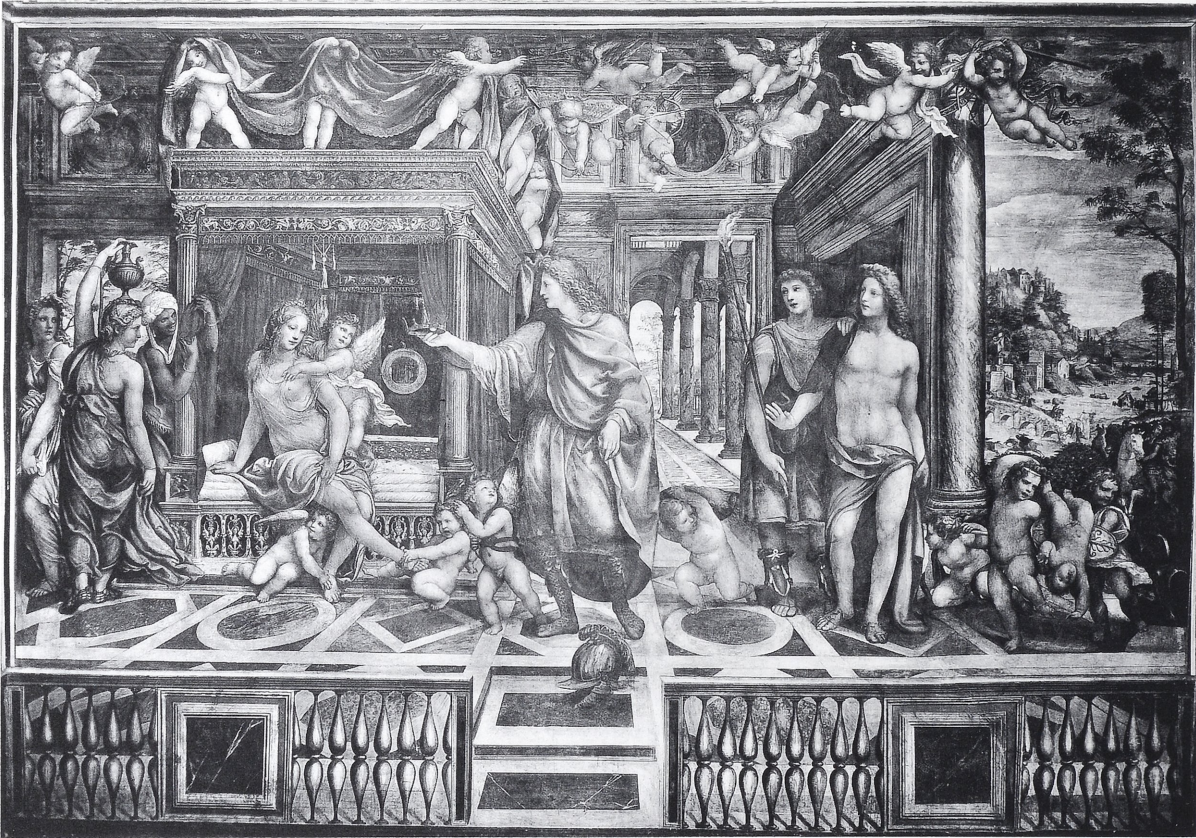
⁶⁴ Zeitgenössische Epithalamia mit Renaissance-mythen (Cephalus, Adonis) finden sich in den *Carmina illustrium Poetarum italorum*, Florenz 1719 ff., I, S. 129–36 (G. Altilio), S. 191–202, S. 342–54 (Ariost); II, S. 232, S. 427–437 (G. Borgia); III, S. 15, S. 357; IV, S. 362.

⁶⁵ Vgl. Rolf Kultzen, »Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts«, *Pantheon*, 25 (1967), S. 407–417.

⁶⁶ Zu nennen wäre hier etwa die Venus-Adonis-Episode, deren von Ovid (*Met.* X, 708 f.) abweichende und von Förster aus entlegenen Quellen abgeleitete Version des Mythos – das Blut der Venus färbt die Rosen – sich daraus erklärt, daß hier Sebastianos »Tod des Adonis«, um 1513 für Chigi entstanden, in der Bildanlage übernommen wurde. Zur Frage der Wiederholung im Fries vgl. Hirst (wie Anm. 73), S. 37, Anm. 23.

⁶⁷ Dieser Standpunkt deckt sich weitgehend mit den Regeln, die De Jong (wie Anm. 30), S. 490, aus dem Vergleich verschiedener mythologischer Bildprogramme gewonnen hat: 1) Die Programmgestaltung soll die Fähigkeiten des Malers zum Tragen bringen. 2) Der »fondamento principale« kann frei gehandhabt werden. 3) Die Bedeutung der Einzelstoffe ist meistens durch Tradition konditioniert. 4) Die Auswahl einer Szene wird stets durch nur eine Bedeutung bestimmt. 5) Nicht alle Details sind inhaltlich gleichermaßen bedeutend.

13. Sodoma,
Hochzeit von
Alexander
und Roxane.
Rom,
Farnesina



Bleiben abschließend noch die Götter über den Türen in diesen Zusammenhang einzuordnen. In den Epithalamien sind sie mit den Musen Teil der Festgemeinde,⁶⁸ Catull läßt mit ihrem Einzug das Fest beginnen. Bei Statius handeln sie zwar nicht, sind aber als stumme Teilnehmer stets anwesend.⁶⁹ Peruzzi hat ihnen diese stille Präsenz gegeben: als farbig-lebendige Wesen frei in der Architektur lagernd – nicht wie die Nischenfiguren ihr statuarisches Attribut – und ganz auf den Anwesenden bezogen, den sie teilweise mit Blicken fixieren. Die narrative oder repräsentative Geschlossenheit anderer Darstellungen wird zum Dialog mit dem

Betrachter, die Türen sind geschmückt, der Raum erwartet ihn zum Fest.

Wer allein noch fehlt in dieser Bildwelt, ist Hymen selbst – in seiner heimlichen Allgegenwart nur ein Deus absconditus. Seine Rolle als Gott des Ehevollzugs weist ihm die Tätigkeit im Verborgenen zu. Und so begegnet man ihm, dem Friesgeschehen folgend, erst nach Eintritt in das Schlafzimmer auf Sodomas Alexanderfresko in persona (Abb. 13), als Lenker des Unvermeidlichen, dessen dienstbare Eroten die zögernde Roxane auf die nächtliche Vereinigung mit Alexander vorbereiten...

III. DIE SCHEINARCHITEKTUR UND IHRE LITERARISCHEN QUELLEN

1. Buntmarmor

Die letzte Restaurierung hat die ursprüngliche, für ihre Zeit ungewöhnliche Buntmarmorvielfalt der Architektur wieder in den Blick gerückt (Farbtaf. IV). Lebhaft kontrastiert

das Grundgerüst der Colonne quadrate in Verde antico mit den Säulen und Freistützen aus wechselndem Material: im Westen ein großflächiger Portasanta, im Osten Africano, an den Seiten dazu Giallo antico und polychrome Brekzien. Konstanz des Gesamteindrucks und Vielfalt im Einzelnen

⁶⁸ Menander Rhetor, 400, 15 ff.; Statius, *Silvae*, I/2, 225 ff.; Catull, *Carmina*, 64, 278 ff.; Sidonius Apollinaris X/XI, 1 ff. Weitere Beispiele von Götterhochzeiten bei Syndikus (wie Anm. 39), S. 113, Anm. 48.

⁶⁹ Diesen Eindruck haben auch Frings (wie Anm. 40), S. 5 und Alex Hardie, *Statius and the Silvae*, Liverpool 1983, S. 114.



14. Sebastiano del Piombo, Bildnis des Ferry Carondelet, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza

halten einander die Waage. Die Portale sind bis auf die Westseite in dieses Wechselspiel eingebunden. Im Detail kommen dann weitere Sorten zur Anwendung, die teils nach Art der Chigi-Kapelle durch weiße Profile gerahmt sind: Breccia corallina, für die Statuenintervalle Alabaster und Pavonazetto, über den Türen Porphy,⁷⁰ in den Supraportennischen Lapislazuli. Die meisten Sorten sind gut getroffen, nach Osten mit zunehmender Sicherheit in der Wiedergabe der Steinoberfläche.⁷¹

Peruzzi hat sich der bekannten Buntmarmorarten unfähig bedient und ihre Verwendung im Hinblick auf

⁷⁰ Der Porphy könnte ein Hinweis darauf sein, daß im 18. Jahrhundert über den Türen erwähnten, heute verschwundenen Kaiserbüsten zur ursprünglichen Ausstattung gehören. In den Inventaren von 1520 und 1526 werden sie nur allgemein als Büsten aufgeführt: vgl. FROMMEL 1961, S. 49; BARTALINI, S. 24.

⁷¹ Die Fresken wurden den Putzüberlagerungen der Raumecken zufolge von der Westwand aus im Uhrzeigersinn ausgeführt. Die Farbschwankungen der Pontate werden in diese Richtung geringer, die ungleichen, zu schlank geratenen Stützen der Westwand sind gegenüber in den Proportionen etwas korrigiert worden, die Präzision der Perspektive nimmt in diese Richtung zu: VAROLI PIAZZA, Abb. 12. Die Fensterseite ist gegen das Licht etwas heller gehalten.

Materialeigenschaften, Wert und ästhetische Konventionen wohl an römischen Monumenten aufmerksam studiert. In der Gesamttendenz ist seine Architektur eher bildhaft-theatralisch angelegt: Bevorzugt erscheinen leuchtende Sorten von bewegter Textur, deren Farbkontraste – auch im kleinen – den Blick auf bestimmte Punkte lenken, wie etwa die Hauptaussichten, denen gegenüber die Säulen der Längswände zurückgenommen und ihrer Umgebung farblich angepaßt sind. Am Abend, wenn das jähe Licht der Fenster zurücktritt und der Raum von innen erhellt wird, löst sich die Architektur von der Wandfläche und beginnt intensiv zu leuchten: ein suggestives Phantasiegebilde, unwirklich enthoben der Erdfarbigkeit des zeitgenössischen Rom, in dem nur wenige antike Monumente konkurrieren.

Die Farnesina war schon früh für ihre Marmorpracht berühmt.⁷² Ferry Carondelet, der sie 1512 auf diplomatischer Mission als schönste »maison de plaisance« kennenlernte, zeigte sich in seinem etwa gleichzeitigen Porträt Sebastianos noch davon beeindruckt (Abb. 14).⁷³ Die Bewunderung galt erst den zartfarbenen Carrara-Buntmarmoren der Erdgeschoßportale, die noch ganz in der feinen Formensprache Peruzzis aufgehen. Blosio erhöhte sie zwar in seinem *Suburbanum* zum parischen Marmor, doch weist auf die Wiederverwendung antiker Buntmarmore zu diesem Zeitpunkt noch nichts hin.⁷⁴ Deren Bahnbrecher in Rom könnte Giovanni de' Medici gewesen sein, dessen Palast nach Albertini schon 1510 als einziger der römischen Kardinalspaläste Türen aus antikem Portasanta besaß.⁷⁵ Julius II. hatte sich häufig noch mit Travertin begnügt. Als dessen Nachfolger ließ der neugewählte Medici-Papst dann 1514 unter dem Attila-Fresko der Stanza d'Eliodoro durch Raffael die erste Buntmarmortür, ebenfalls aus Portasanta, einsetzen. Weitere folgten in der Stanza dell'Incendio, wo der Buntmarmor auch Thema der Malerei wird.⁷⁶ Für die Abkehr vom strengeren Architekturideal des Quattrocento ist neben dem Generationenwechsel bei Päpsten und Baumeistern wohl auch ein speziell Mediceisches Anti-

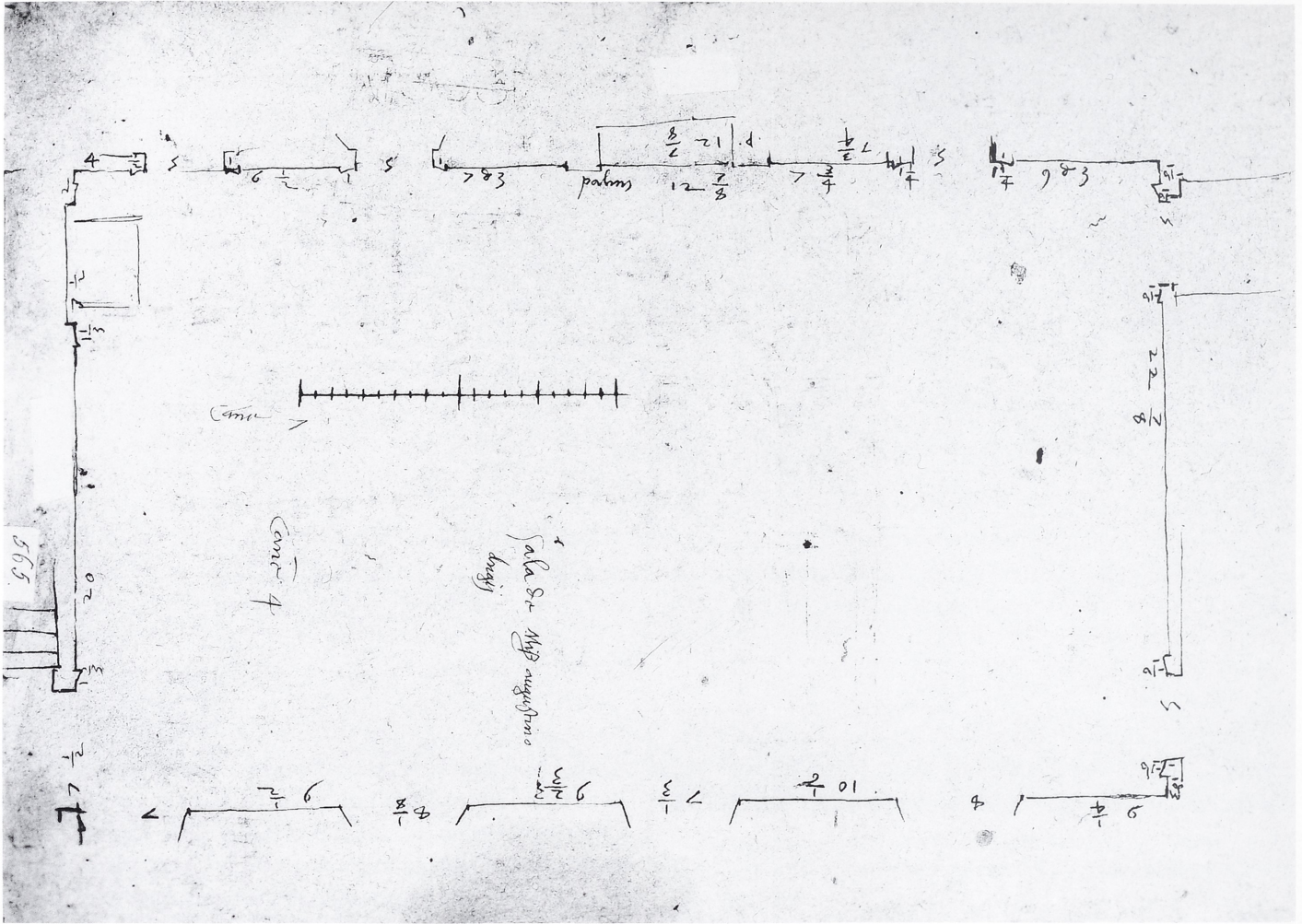
⁷² CUGNONI, S. 31. Weitere Quellen bei FROMMEL 1961, S. 29.

⁷³ Der Brief bei R. de Maulde u. L. de la Briere, »Dépêches de Ferry Carondelet, procureur en la cour de Rome (1510–13)«, *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, (1895), S. 129–32, Nr. XXI; Zur Datierung des Gemäldes vor der Rückreise 1513 vgl. BARTALINI, S. 19 f.; Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, S. 98 f. Auf die Türen beziehen sich nach Frommel die Lieferungen von Carrara-Marmor 1510: FROMMEL 1961, S. 29; CUGNONI, S. 88.

⁷⁴ *Suburbanum* (wie Anm.106), Z. 110–123.

⁷⁵ Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae*, Rom 1510, f. 87 v. Zu den Grabungen und Marmorfunden vgl. Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità*, Bd. I, Rom 1902, S. 100 ff. u. 224 ff.

⁷⁶ Joachim W. Jacoby, »On the Original Appearance of the Basamento of Raphael's Stanza del Incendio«, in: *Raffaello a Roma*, S. 183–188.



15. B. Peruzzi, Vermessungsskizze der Sala Grande für die Scheinarchitektur (Uffizien A 565 verso)

ken- und Materialbewußtsein verantwortlich, das schon in die Florentiner Zeit zurückreicht.⁷⁷ Ob bei Agostino Chigi der unterstellte mazenatische Anspruch mit den Augustus-Implicationen, wie sie in der Panegyrik auf den Tiberpalast anklingen, wirklich ausschlaggebend war, sei dahingestellt.⁷⁸

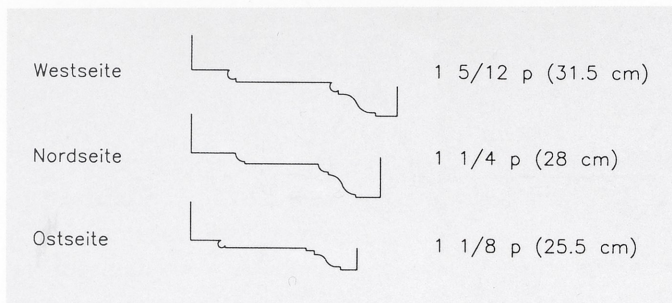
⁷⁷ Vgl. Priscilla Grazioli Medici, »Sixteenth- and Seventeenth-Century Marble Incrustations in Rome: The Chigi Chapel«, in: John Shearman u. Marcia B. Hall (Hrsg.), *The Princeton Raphael Symposium*, Princeton 1990, S. 93–99, hier S. 94, weist – leider ohne Nachweis – darauf hin, daß die Medici in Rom für ihren Palazzo Madama zuerst wohl auch neue Marmorarten erschlossen haben (*breccia medicea*). Durch besonderen Materialaufwand zeichnete sich schon Verrochios Grabmal für Giovanni und Piero de Medici in S. Lorenzo aus (1472), dessen Marmorarten eigens aus Rom beschafft wurden: Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, *Donatello und seine Zeit*, München 1990, S. 185 f.

⁷⁸ So besonders Ingrid D. Rowland, »Some Panegyrics to Agostino Chigi«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47 (1984), S. 194–199. Reiche Buntmarmorausstattungen notierte Albertini für den sog. »Turm des Maecenas« und den Augustus-Palast auf dem Palatin: Albertini (wie Anm. 75), S. 31 u. 53.

Der eigentlich kaiserliche Buntmarmor tritt in seinem Umkreis erst mit der Chigi-Kapelle auf und ist hier von Raffaels eigener Faszination für das Pantheon und die Technik der *crustae* kaum zu trennen.⁷⁹

Das Vorbild Raffaels und Leos X. liegt auch zwischen den ersten Farnesina-Portalen mit ihren noch quattrocentesken Profilvergoldungen und den kräftig antik-bunten Türen der Sala delle Prospettive, die wohl erst im Zusammenhang der Ausmalung angefertigt wurden. Im proportional verbreiteten Türgewände folgt Peruzzi hier den neueren Tendenzen bei Raffael, ebenso bei den Türverdachungen, welche wie im Pantheon die herangerückten Pilaster überschneiden. Das

⁷⁹ Auf Raffaels Befürwortung kostbarer Baumaterialien in Abgrenzung vom Quattrocento (Brief an Leo X.) verweist in diesem Zusammenhang John Shearman, »The Chigi-Chapel in S. Maria del Popolo«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24 (1961), S. 129–160, hier S. 154; Enzo Bentivoglio, »La Capella Chigi«, in: ders. u. Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976, S. 104–120; Stefano Ray, *Raffaello architetto*, Rom u. Bari 1974, S. 128–47, S. 307–310.



16. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive, Profil der Buntmarmorgewände

Material entspricht den Sorten der Chigi-Kapelle und könnte aus derselben Quelle stammen.⁸⁰ Für den ursprünglichen Zustand um 1511 ist eher ein weißgelblicher Marmor anzunehmen, wie ihn noch der Kamin zeigt.⁸¹

Die Versetzung der Türen im Zusammenhang einer gemalten Scheinarchitektur ist auch Thema der von Geymüller veröffentlichten Skizze Peruzzis Uff. 565 A verso (Abb. 15), die seit Frommel als Umbauplan für die Sala grande gilt.⁸² Seine These von einer späteren Erweiterung des Raumes an beiden Stirnseiten ist vom Baubefund her einleuchtend und allgemein akzeptiert, läßt sich aber der Zeichnung nicht entnehmen, da alle diesbezüglichen Angaben fehlen:⁸³ Altzustand, Anschluß zu anderen Räumen, das statische Verhältnis zu den tragenden Mauern im Untergeschoß, Veränderungen der Zugangswege etc. Das angegebene Außenmaß des Kamins von $12\frac{7}{8}$ palmi ist für eine Versetzung der Stirnwände eher irrelevant. Es spricht mehr für Geymüllers Deutung als Vermessungsskizze für die Ausmalung.⁸⁴ Der Raum in seiner endgültigen Form wird als gegeben vorausgesetzt und von innen abgetastet; die Wände sind im Uhrzeigersinn beschriftet, unter Angabe aller Einzel- und Binnenmaße, auch jener, die an sich nichts besagen, wie die wechselnde Breite einer Wandfläche zwischen schrägen Fen-

stergewänden. Der Strich ist nur wenig um die Türen herumgeführt, er bricht dann ab, das Weitere im unklaren lassend. Die Fensterbreite wurde in der vorderen Wandebene bestimmt, die Fenster selbst fehlen. Nach der jüngsten Vermessung von Maria Carla Grossi entsprechen die Maße weitgehend den Ist-Werten, setzen also eher den gegebenen Raum voraus.⁸⁵ Die Staffelung der Türgewändestärken ist schon festgelegt, entspricht aber noch nicht ganz der Ausführung (Abb. 16).⁸⁶ Vermutlich sollte mit den neuen Türgewänden auch die lichte Breite der freibleibenden Wandflächen genau bestimmt werden. Erst mit diesen Angaben ließ sich die Scheinarchitektur, die ja um die Fenster und Türen herumgebaut ist, vor dem Hochklappen im Grundriß zuverlässig anlegen, gemäß dem Verfahren, das auch Serlio dafür empfiehlt (Abb. 17).⁸⁷ Die vertikale Verkürzung konnte dann auf der Wand berechnet werden.

Der Marmor der Türen wird in der Malerei aufgenommen und trägt zu deren Beglaubigung bei. Im Ganzen wird man eine derart spolienshafte Materialvarianz der Säulenordnung in der zeitgenössischen Architektur allerdings vergeblich suchen und wohl auch bei antiken Monumenten.⁸⁸ Die für Peruzzi erstaunliche Unbefangenheit im Umgang mit der architektonischen Praxis und Theorie seiner Zeit – man denke an Albertis ablehnende Haltung zum Buntmarmor⁸⁹ – erklärt sich nur aus einer gezielten Unterscheidung von gebauter und gemalter Architektur, die der Vorstellung vom »imitierenden« Illusionismus widerspricht, weil sie sich kontraproduktiv zu seiner Wirkung verhält. Am Vergleich

⁸⁰ Verwendet sind Pavonazzetto, Portasanta, Africano, Verde antico, Occhio di pavone rosso und Breccia corallina. Zum Marmor der Chigi-Kapelle vgl. Grazioli Medici (wie Anm. 77).

⁸¹ Auch die Türen zwischen Psyche- und Galatea-Loggia sind auf beiden Seiten unterschiedlich in Material und Profil und demnach erst im Zuge der jeweiligen Ausmalung versetzt worden.

⁸² Heinrich Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Bd. 1, Tübingen 1984, Tf. 8.; FROMMEL 1961, S. 48 f.; FROMMEL 1968, S. 88 f.

⁸³ Zu diesem Problem vgl. VAROLI PIAZZA, S. 12 f. Die dort angestellte Überlegung, ob die heutige Scheintür immer als solche gedacht war, erübrigt sich, da die Treppentonne an dieser Stelle eine echte Tür unmöglich macht und auch schon Peruzzis Skizze das Stufenpodest andeutet. Das Podest in der Skizze schließt auch aus, daß der sich nach oben verengende Treppenschacht nachträglich vergrößert wurde.

⁸⁴ Heinrich von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Mailand 1884, S. 34 f.

⁸⁵ Maria Carla Grossi, *Il rilievo della Farnesina Chigi*, Rom 1984, S. 6 f. u. Taf. 16. (auch in: FAGIOLO / MADONNA, S. 829–840, hier S. 834). Saccos Argument, daß die Differenzen zwischen den Raummaßen und der Skizze die Vorzeitigkeit der Skizze belegen, da ansonsten die Meßgenauigkeit größer gewesen wäre, ist kaum haltbar: Die stets etwas geringeren Maße der Planzeichnung dürften Rundungsfehler sein, die sich in der Addition vergrößern. Überdies sind die Maßangaben schon bei Carla Grossi und Sacco so unterschiedlich, daß sich Peruzzis Ungenauigkeiten dagegen relativieren: F. Sacco, in: VAROLI PIAZZA, S. 19 (Die Maßtabelle auf S. 39 voller Ungereimtheiten).

⁸⁶ Die Türgewände der Nordwand, auf der Zeichnung noch unterschiedlich (1 palmi und $1\frac{1}{4}$ palmi), sind heute einheitlich $1\frac{1}{4}$ palmi breit ausgeführt. Auch bei den übrigen Türen liegen die Abweichungen etwas über der Rundungengenauigkeit.

⁸⁷ Gewände- und Innenbreite des bereits vorhandenen Kamins spielten in diesem Zusammenhang keine Rolle und sind als einzige Maße auch nicht angegeben. Der Wert von $12\frac{7}{8}$ palmi betrifft das Außenmaß, wie sich aus der Addition aller Werte ergibt.

⁸⁸ Die Chigi-Kapelle folgt im Material noch einer tektonisch strengen Trennung von weißem Gliedergerüst und untergeordneter Crustae-Verkleidung: Christoph L. Frommel, »Raffaello und Antonio da Sangallo d. J.«, in: *Raffaello a Roma*, S. 127–174, hier S. 268.

⁸⁹ *De re aedificatoria*, IX, 1. Alberti beschränkt den Buntmarmor ganz mittelalterlich auf Kultbauten und kritisiert ihre Verwendung unter Augustus. Erlaubt seinen nur Gesimse aus Travertin und Carrara-Marmor. Kritisch gibt sich auch Vitruv, 7,5 (ed. Kurt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 333 ff.).

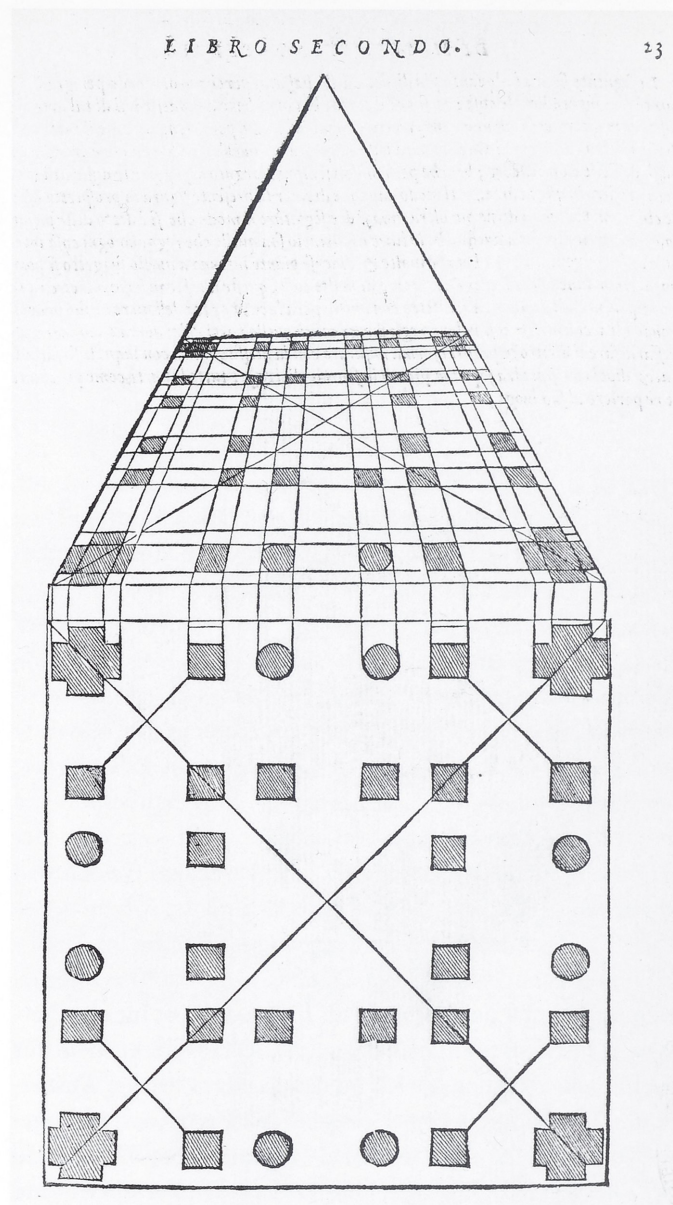
mit Ripollas ottocentesker »Restaurierung« läßt sich dies noch studieren. Die einheitlich dunkelvioletten, fein modellierten Marmortöne gaben der Architektur eine größere Härte und Klarheit der Struktur, verstärkten aber damit auch ihre Macht über den Raum – auf Kosten eines buntfarbigen Zusammenwirkens mit den figuralen Elementen, das der architektonischen Suggestion entgegenwirkt und die Gesamtwirkung im dekorativen Gleichgewicht hält. Die ursprüngliche Vielfalt der Buntwerte unterstützt dagegen nur den perspektivischen Effekt als solchen, nicht seine materielle Glaubwürdigkeit. Sie bewahrt die Distanz der gemalten Architektur zur Wirklichkeit des Betrachters und läßt sie als das erscheinen, was sie auch ist: ein Spiel mit der Imagination des Andersartigen, das gerade darin seinen besonderen Reiz gewinnt, daß es sich nicht mit dem Raum zur Täuschung vereinigt – in letzter Konsequenz also ein Bild bleibt, wenn auch ein suggestives. Seine Qualitäten liegen im Idealischen, das durch die Überreste und Spolien in römischen Thermen und Kirchen zwar als Antikenrekonstruktion glaubhaft wäre, sich aber in seiner freizügigen Materialentfaltung über alles Bekannte erhebt.

2. Regnum Veneris

Eine solches Materialbewußtsein begegnet in den panegyrischen Beschreibungen antiker Festgedichte, so bei Statius, der als prominentester Dichter des Buntmarmors die Gattung der spätantiken Architekturekphrasen entscheidend geprägt hat.⁹⁰ Es ist sein schon erwähntes Epithalamium auf Stella und Violentilla, das auch den Festort schildert, das Haus der Braut am Tiber mit seinen lichten Hallen aus leuchtenden Steinen verschiedenster Art, deren Namen der Autor mit Wohlbehagen ausbreitet: lybischen und phrygischen Marmor, Verde antico, Onyx, oebalianischen Purpur u.a.⁹¹ Die Betonung des Materiellen ist stets ein zentrales Motiv seiner Beschreibung von Festorten, der Villa des Freundes Pollio mit ihrem hochgelegenen Marmorsaal,⁹² den Claudius-Thermen⁹³ oder Domitians Cenatio Iovis auf dem Palatin: »Das Gebäude ist erhaben, ungeheuer, nicht hundert Säulen zeichnen es aus, sondern so viele, wie die Götter und den Himmel tragen könnten, wäre Atlas entlas-

⁹⁰ Zu Statius' Buntmarmorbeschreibungen: Raniero Gnoli, *Marmora romana*, 2. Aufl. Rom 1988, S. 35–39; Harald Mielsch, *Buntmarmor aus Rom im Antikenmuseum Berlin*, Berlin 1985, S. 31 f. Zur rhetorischen Technik vgl. Hubert Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des R. Papinius Statius*, Hildesheim 1965.

⁹¹ »Digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris. / Hic Lybicus, Phrygiusque silex: hic dura Laconum / Saxa virent; hic flexus onyx; et concolor alto / Vena mari rupesque nitent, quis purpura saepe / Oebalis, et Tyrii moderator livet aheni« (Stadius, *Silvae*, I/2, 147–51). Gemeint sind Cipollino, Verde antico, Pavonazetto und Serpentin.



17. Sebastiano Serlio, *Perspektivische Konstruktion*

sen [...] Weit genug nämlich dehnt sich der Riesenbau, und die völlig ungehinderte Wucht der ausladenden Halle umfaßt in sich viel von Himmel und Erde [...] Um die Wette glänzt hier lybischer und ilischer Stein, Gestein aus Syene,

⁹² »Hic Graiis penitus desecta metallis / Saxa: quod Eoae respigit vena Syenes / Synnade quod moesta Phrygiae fodere secures / Per Cybeles lugentis agros, ubi marmore picto / Candida purpureo distinguitur area gyro / Hic et Amyklaei caesum de monte Lycurgi / Quod viret, et molles imitatur rupibus herbas. / Hic Nomadam lucent flaventia saxa, Thasosque, / Et Chios, et gaudens fluctu certare Carystos« (Stadius, *Silvae*, II/2, 85–93); Hubert Cancik, »Eine epikuräische Villa. Statius Silve 2, 2: Villa Surrentina«, *Der altsprachliche Unterricht*, 11 (1968), S. 62–75.

⁹³ Statius, *Silvae*, I/5, 34 ff. Die Beschreibung entstand ebenfalls bei einem Symposium.

Chios, und das mit dem grünen Meer wetteifert.«⁹⁴ Von anderen Autoren erwähnt Juvenal eine Cenatio auf hohen Säulen aus Africano-Marmor, welche auch die Wintersonne einfangen.⁹⁵

Die Faszination der unter Domitian aufkommenden Buntmarmorkultur, die aus diesen Festgedichten spricht, macht sie neben den Überresten und Monumenten zu einer wichtigen Quelle – im Klima allgemeiner Luxuskritik überdies eine positive⁹⁶ –, die für das 16. Jahrhundert wohl bedeutsamer war, als es die Forschungssituation erkennen läßt: Ligorios Bemühungen um die Lokalisierung der Statius-Villen sind ein Hinweis.⁹⁷ Archäologisch auswerten konnte man sie nicht, aber sie besaßen alle Qualitäten einer literarischen Utopie, die sich in der gegebenen Situation zum malerischen Vergleich durchaus anbot. Statius liebt den Klang der griechischen Namen, und die exotische Herkunft seiner Marmorarten ist ebenso Ausweis römischer Welt-herrschaft wie poetische Metapher einer entrückten Welt, die sich mit Göttern und Nymphen bevölkert und als Ort der Freuden zum literarischen Fluchtpunkt eines epikureischen Lebensgefühls wird. Ganz im Sinne der projektiven Fernwirkung solcher Gebilde aus kostbar bunten Säulen, Licht und Himmel hebt Peruzzi seine Architektur materialiter von der Kulisse des zeitgenössischen Rom ab, wie es Raffael in den Loggien gegenüber der Travertinarchitektur Bramantes tut.

Die durch die Dichtung geadelten Buntmarmore werden dann von Peruzzi recht freizügig kombiniert und so in ihrer individuellen Materialität betont. Die bekannten Hauptsorten nach Statius sind Portasanta, Alabaster, Africano, Giallo antico, Pavonazzetto und besonders der Verde antico als Grundton für das Stützengerüst. Seine Assoziation mit der Farbe des Meeres in Violentillas Tiberpalast (*concolor alto vena mari*) alludiert beiläufig auf die meerentstiegene

Venus, die dann, von Zypern übers Meer anreisend, dort auch ihren eigenen Palast wiedererkennt. Claudian, mit stärkerer Tendenz zum Phantastischen, hat diesen Venuspalast beschrieben: Die Halle leuchtet dort grün vom umgebenden Hain, aus dem Verde antico sind grüner Smaragd und Beryll geworden, die Zahl der Edelsteine vervielfältigt sich.⁹⁸ Noch bis in die Planetenlehre des 16. Jahrhunderts gelten der Smaragd und die grüne Farbe als Attribute der Venus.⁹⁹ Die vielfarbige, vorherrschend grüne Marmorarchitektur Peruzzis würde dann den Ort der Hochzeit im Sinne dieser Motivtradition unter ihr »Matronat« stellen, mit den beiden Standbildern der Göttin als figuralen Äußerungen des *genius loci*, wie Apoll und Minerva in der »Schule von Athen«. Daß sich Architektur und Bildprogramm so aus einem Zusammenhang erklären, macht dies nur wahrscheinlicher.

Das Thema des Venuspalastes war am Chigi-Hof nicht ganz neu. Bereits in Gallos *Viridario* von 1511, das wohl für die geplante Hochzeit mit Margherita Gonzaga verfaßt wurde,¹⁰⁰ nimmt Venus, von Zypern anreisend, schließlich die mit prächtigsten Steinen geschmückte Farnesina in Besitz. Thoenes' Vermutung, daß auch die Galatea-Loggia bei dieser Gelegenheit einen Zyklus mythischer Liebespaare erhalten sollte, der Polizians Beschreibung des Venuspalastes (*Stanze per la giostra*) zum Vorbild nahm, ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Reiz.¹⁰¹ Auch Polizian orientiert sich bekanntlich am Epithalamiumsmodell.¹⁰² Das mit dem Scheitern der Heiratspläne abgebrochene Vorhaben wäre dann später durch Peruzzi in anderer Form wieder aufgegriffen worden.

Bemerkenswert ist, wie hier mit Elementen einer literarisch-erotischen Utopie gespielt wird, die dann über Federico Gonzagas Palazzo del Té bis zum Kythera-Reich des Rokoko ihre Faszinationskraft nicht verloren hat.¹⁰³ Statius' Motto über die Villa seines Freundes Vopiscus – »von

⁹⁴ Statius, *Silvae*, IV/2, 18 ff., Übers. Cancik (wie Anm. 90), S. 72. Zu dem im 18. Jh. ausgegrabenen Bau ebd.

⁹⁵ Juvenal, *Satiren*, 7, 182 f. Die Vermutung nur eingestellter Säulen bei FÖRTSCH, S. 101, deutet der Text nicht an.

⁹⁶ Wichtige Angaben zum Buntmarmor, aber in anderem Zusammenhang, finden sich auch bei Plinius, *Naturalis historia*, 35, 2 ff.; 36, 60; Martial, VI, 42 u. IX, 75; Beschreibungen anderer Festhallen, auch mit mythologischen Szenen: Athenaios, 196 ff.; Theokrit, *Idyllen*, 15; Ludwig Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, 9. Aufl. Leipzig 1920, Bd. 2, S. 227–241.

⁹⁷ Bisher nur Cancik (wie Anm. 90), S. 122. Im Zusammenhang der antiken Villenliteratur werden Statius Villengedichte kaum diskutiert. Jüngstes Beispiel ist James S. Ackermann, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990, S. 10–14, 35–43, 78 f., der in seiner Diskussion der antiken Villenliteratur Statius' Silven ignoriert, obwohl er die ihnen nachgestalteten, zu den Inkunabeln der humanistischen Villenliteratur gerechneten Silven von Polizian (*Le selve, Ambra*) ausführlich bespricht (für Hinweise zu diesem Problem danke ich Fritz Eugen Keller).

⁹⁸ Claudian, X, 86 ff. Frings (wie Anm. 40), S. 152 f. Ebenso Sidonius Apollinaris, XI, 14 f.

⁹⁹ Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964, S. 71–78, bes. S. 74 (zu Marsilio Ficino); Joachim Telle, »Astrologie und Alchemie im 16. Jahrhundert. Zu den astroalchemischen Lehrdichtungen von Christoph von Hirschenberg und Basilius Valentinus«, in: A. Buck (Hrsg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, Wiesbaden 1992, S. 227–253, hier S. 247.

¹⁰⁰ FROMMEL 1961, S. 5. Auf das Vorbild Claudians hat Coffin hingewiesen: COFFIN 1979, S. 100.

¹⁰¹ Thoenes (wie Anm. 47), S. 248 f. Widerspruch gegen die frühe Datierung in Verbindung mit dem Hochzeitsprojekt bei Hirst (wie Anm. 73), S. 34 u. Anm. 10; Replik auf Hirst bei C. Thoenes, »Galatea: tentativi di avvicinamento«, in: *Raffaello a Roma*, S. 59–73.

¹⁰² Angelo Poliziano, *Stanze per la Giostra*, 70 ff. (ed. G. Carducci, Firenze 1863, S. 39 ff.) Zum Einfluß Claudians auf Polizian vgl. Frings (wie Anm. 40), S. 21.

¹⁰³ Gallo verfaßte 1509 eine Schrift *Cytherea*, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung der tugendhaften mit der wollüstigen Venus steht: Quinlan-McGrath (wie Anm. 106), S. 2.

Voluptas entworfen, von Venus geweiht«¹⁰⁴ hätte auch für Chigi gelten können – der von Bartalini rekonstruierte Skulpturenbestand des Anwesens, Aretinos »cose lascive«, spricht für sich.¹⁰⁵ Genau auf die Vopiscus-Villa beruft sich auch Blozio Palladio in seinem *Suburbanum Augustini Chisii* von 1512,¹⁰⁶ einer panegyrischen Ekphrasis auf die Farnesina im Stil der *Silvae*, die Statius bis in die Sprache und Metaphorik hinein imitiert und ihn sogar zum eigentlichen Autor des Gedichtes erklärt.¹⁰⁷ Vermutlich als Auftragswerk entstanden, liest sich das kurz nach der Bauvollendung verfaßte Werk wie eine programmatische Umdeutung des humanistischen Villenideals zu einem epikureischen, das der Wirklichkeit des Ortes auch entsprach: eine Welt von Fest und Sinnlichkeit in einer von Materialpracht erfüllten Architektur, die zum Ort der Begegnung mit Göttern und Nymphen wird.¹⁰⁸ Wenn Blozio kommt, um das neue Wunderwerk im Rom der Ruinen zu sehen, ist das eine panegyrische Übertreibung, die etwa jener Situation entspricht, die Peruzzi im Verhältnis von Architektur und Umgebung ausgedrückt hat. Die Verklärung des Ortes im literarischen Ideal kehrt hier als gemalte Utopie in die Kunst zurück. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist dabei durchaus wechselseitig. Statius' Buntmarmorarten nennt Blozio nicht explizit, denn er dürfte sie in der Farnesina auch noch nicht vorgefunden haben; um das Ideal zu wahren,

erklärt er den Carrareser Marmor zum parischen, den man aus antiken Bauten gewonnen habe. Peruzzi interpretiert dann – vor dem archäologischen Fortschritt seiner Zeit – dieses Thema mit den Mitteln Raffaels. Sein eigenständiges Interesse am Buntmarmor bezeugen neben dem Spolien-Inventar von Alt-St.Peter auch einige Werke der Folgezeit.¹⁰⁹

Die Statius-Rezeption bei Blozio Palladio, der mit Peruzzi und Chigi eng befreundet blieb, ist ein Hinweis auch auf seine mögliche Bedeutung für die »Sala delle Prospettive«.¹¹⁰ Es wäre dann erneut ein Thema, das schon länger mit dem Ort verknüpft war – ob durch diesselben Ideatoren oder in einer mehr »atmosphärischen« Tradition, läßt sich freilich nur spekulieren. Peruzzis Aufgabe hätte darin bestanden, hierfür den geeigneten Schauplatz zu erfinden, eine Aufgabe, die ihm als versiertem Bühnengestalter nicht schwer gefallen sein dürfte. Daß es ihm dabei mehr um die lebendige Ganzheit der Vision als um archäologische Rekonstruktionstreue zu tun ist, zeigt die Tatsache, daß er frei mit einer Vielfalt von Materialien spielt, aber die prominenteste Buntmarmorotechnik der Antike, Raffaels *crustae* aus Streifen und Platten, ausklammert. Im Unterschied zum archäologisch-monumentalen Impetus anderer Unternehmungen, etwa im Medici-Umkreis, zeigt sich darin wieder jene Prävalenz des Literarischen, die Merkmal fast aller Farnesina-Ausstattungen ist.¹¹¹ Das Konzept der illusionistischen Architektur als »fantasia antichizzante« (Bruschi)¹¹² hat daneben aber noch eine inhaltlich spezifischere Bedeutung, wie die folgenden Quellen zeigen, die Peruzzi außerdem zu Rate gezogen hat.

3. *Oecus cyzicenus*

In seiner Untersuchung zur antiken Bildlandschaft hat Dreyrup erstmals darauf hingewiesen, welche Bedeutung im römischen Villenbau die Wahrnehmung der Außenwelt durch eine transparente oder rahmende Architektur besitzt. »Die immer wiederkehrende Wendung, daß eine Villa ausblickt, spectat, prospectat, prospicit, meist mit Angabe des Zieles, zeigt an, daß die axiale Bindung zwischen der Villenarchitektur und einem landschaftlichen Motiv als typisch

¹⁰⁴ Statius, *Silvae*, I/3.

¹⁰⁵ BARTALINI.

¹⁰⁶ Mary Quinlan-McGrath, »Blosios Palladius, Suburbanum Augustini Chisii. Introduction, Latin text and English Translation«, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin-Studies*, 39 (1990), S. 93–156. (Handschrift in der Bibl. Vat. Barberini, GGG.VII.62). Zum Vorbild Statius ebd., S. 99–107. – Zu Blozio: Domenico Gnoli, »Orti letterari nella Roma di Leone X«, *Nuova Antologia: rivista di lettere, scienze e arti*, 269 (1930), S. 3–19, S. 137–148; ders., *La Roma di Leone X*, Mailand 1938, S. 157 u. 160 f.; Zu Villa und Ausstattung vgl. Enzo Bentivoglio, »La villa di Blozio Palladio (Casale Ciocci)«, *Monte Mario*, 14 (1955), 3 f.; Daniela Paglia, »Natura e mitologia nella villa di Blozio Palladio«, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Mailand 1989, S. 347–355. Statius' Silven wurden von Poggio wiederentdeckt. Aufschlußreich ist Polizians ausführlicher Kommentar (datiert um 1480/81) zum Epithalamium des Statius vor dem Hintergrund der Gattungstradition (Theokrit, Claudian, Sidonius Apollinaris), in den auch Erläuterungen zum Buntmarmor eingeschlossen sind: Angelo Poliziano, *Commento inedito alle selve di Stazio*, hg. V Lucia Cesarini Martinelli, Florenz 1978, S. 185–276.

¹⁰⁷ Quinlan-McGrath (wie Anm. 106), S. 108 (*Suburbanum*, Z. 8–11, 40 f.).

¹⁰⁸ Zur Nennung Epikurs bei Blozio, *Suburbanum*, Z. 205, und Gallo, *Viridario* (wie Anm. 46), Z. 42–56, 147–50, vgl. Quinlan-McGrath (wie Anm. 106), S. 100, Anm. 33. Vergleichbar wäre der Fall der Villa Lante, die unter ein Motto Martials gestellt wurde: James F. O'Gorman, »The Villa Lante in Rome: Some Drawings and Some Observations«, *Burlington Magazine*, 93 (1971), S. 132–138; Fritz Eugen Keller, »Zur Villa Suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante)«, in: *Raffaello a Roma*, S. 347–355.

¹⁰⁹ Peruzzis Verhältnis zum Buntmarmor beleuchtet Stefan Kummer, »Antiker Buntmarmor als Dekorationselement römischer Kirchen im 16. Jahrhundert«, in: Joachim Poeschke (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996, S. 329–345.

¹¹⁰ Zu Blozio und Peruzzi: Enzo Bentivoglio, »La presenza di Baldassare Peruzzi nei lavori della casa di Blozio Palladio«, in: FAGIOLO / MADONNA, S. 193–204.

¹¹¹ FÖRSTER, S. 114 f.

¹¹² Bruschi (wie Anm. 1), S. 325.

empfunden und damit in das sprachliche Bewußtsein eingedrungen war. Es äußert sich hierin der Wunsch, die Aussicht gewissermaßen mit den Augen der Villa, als Abschluß eines vorgelagerten axialen Richtungssystems, und das heißt, von bestimmten architektonisch festgelegten Punkten aus theaterartig zu genießen. [...] Aufgabe der vorgelagerten Architektur war es dabei, die Aussicht als Füllung eines Fensters, einer Tür, eines Interkolumniums in ihr Gefüge einzubeziehen.¹¹³ Im Idealfall gewinnt die aus gefilterter Distanz erlebte Bildungslandschaft selbst den Charakter eines Bildes.

Das Diskontinuierliche dieser Landschaftswahrnehmung zeigt sich nach Drerup an Plinius' Beschreibung des Strandtrikliniums von Laurentinum, einer wohl freistehenden, loggiaartigen Architektur, die ins Meer vorspringt und seitlich von Wellen umspült wird.¹¹⁴ Gegenüber anderen Räumen der Villa legt Plinius hier besonderen Wert auf die Feststellung, daß man nach drei Seiten gleichsam auf drei verschiedene Meere sehen könne. Die Architektur organisiert den Umraum in bildhafte Ausschnitte, reziproke Blicksysteme, die sich nicht zu einem Panorama verbinden.¹¹⁵ Die Konsequenzen dieser Optik hinsichtlich Grundriß und Topographie größerer Villenanlagen sind verschiedentlich angesprochen worden – am häufigsten wohl für die Villa Hadriana mit ihrem lockeren Gefüge einzelner Komplexe, die jeweils anderen Richtungsbezügen untergeordnet sind.¹¹⁶ Eine Beschreibung aus der Sicht des Zeitgenossen hätte ihr System kaum verständlich gemacht: Schon von daher sind den Rekonstruktionsbemühungen um die Pliniusvillen Grenzen gesetzt.¹¹⁷

Mit diesem allgemeinen, schon aus dem Quattrocento geläufigen Zusammenhang von Villenraum und Landschaft in der Sala delle Prospettive wäre allein noch wenig gesagt ohne den Hinweis auf seine spezifische architektonische Fassung, welche hier über die eigentliche Aussicht weitgehend dominiert.¹¹⁸ Die Rede ist von der Zweisäulenkolonnade,

die in der Antike zu den häufigsten Formen solcher Landschaftsausblicke gehört – gerade für Speisesäle (Abb. 18–22).¹¹⁹ Entscheidend ist jedoch weniger das Motiv selbst – das auch in anderen Zusammenhängen Verwendung findet – als sein Auftreten an der Stirnseite eines Tiefenraumes und die dadurch bewirkte perspektivische Bindung zwischen dem Rauminneren und einem Peristylgarten oder Landschaftsmotiv, das hinter den Säulen triptychonhaft gerahmt erscheint.¹²⁰ Mit Ligorios Casino Pio hat die Sala delle Prospettive in dieser Hinsicht mehr gemeinsam als mit dem traditionellen Loggientyp. Die Vertrautheit des Themas bereits in der Hochrenaissance zeigt die von Giuliano da Sangallo eingerichtete Belvedere-loggia der Engelsburg, die dem Alexanderschen Wohntrakt zur Engelsbrücke ein Gesicht gab und damit eine gegenseitige axiale Bezugnahme zwischen Wohnbau und urbanistischem Kontext bewirkte (Abb. 23).¹²¹

Auch die Steigerung des Blickmotivs durch eine Doppelkolonnade läßt sich an antiken Beispielen belegen, oft in Verbindung mit einem Wandelgang, wie Peruzzi ihn an den Längsseiten übernimmt (Abb. 19–22).¹²² Frommels Herleitung des Wandsystems von Raffael betrifft mehr die rhythmisch-tektonische Organisation der Wandzone, nicht das Grundlegende der Rauminvention.¹²³ In Raffaels St.-Peter-Chorumgängen und im Pantheon sind die mit den Pfeilern alternierenden Säulenstellungen Teil eines gitterartig durchbrochenen Wandkontinuums, das von helleren oder dunkleren Folien hinterlegt wird, ohne daß es zu einer Differenzierung nach Sichtachsen und Umgängen käme. Insoweit kann dieses Schema – das in Peruzzis späterem Œuvre überdies dann allbeherrschend wird – in seiner formalen Substanz nicht mit der Rauminvention gleichgesetzt werden: es leistet nur deren zeitgemäße Umsetzung.

Was konkret Peruzzi zu seiner Lösung angeregt haben könnte, ist schwer zu sagen. Bis auf die Villa Hadriana, deren Kenntnis für Peruzzi zu vermuten ist, scheiden die

¹¹³ Heinrich Drerup, »Die römische Villa«, *Marburger Winkelmannprogramm*, (1959), S. 1–24, hier S. 10; ders., »Bildraum und Realraum in der römischen Architektur«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 66 (1959), S. 147–174.

¹¹⁴ Plinius d. J., *Epistolae*, 2, 17, 3.

¹¹⁵ Drerup 1959 (wie Anm. 113), S. 151. Die Möglichkeit kontinuierlicher Umraumwahrnehmung betont einschränkend FÖRTSCH, S. 25 u. Anm. 174 mit Hinweis auf die »Cenatio in turri I«.

¹¹⁶ Harald Mielsch, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, München 1987, S. 50 f.; FÖRTSCH, S. 24 f.

¹¹⁷ Kritisch: Drerup, »Villa« (wie Anm. 113), S. 16 f.; Einen Überblick über die Geschichte der Plinius-Rekonstruktionen gibt Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago u. London 1994.

¹¹⁸ Zum allgemeinen Zusammenhang der Sala delle Prospettive mit dem antiken Villenbau vgl. FROMMEL 1968; Ackermann (wie Anm. 97), S. 78 (die Datierung 1509 dort ein Druckfehler?); Ruffinière du Prey (wie Anm. 117), S. 30.

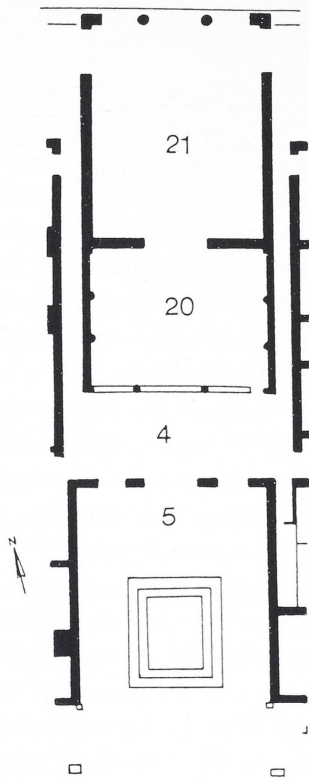
¹¹⁹ Dreiecksbau, Griech. u. Lat. Bibliothek, Kaisertriklinium, Kanopus, »Hof der dorischen Pfeiler«: Vgl. Hermann Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli* (Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungs-Heft 3), Berlin 1895, S. 62 ff.; Heinz Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950, S. 31–44 u. 55–64; William MacDonald u. John A. Pinto, *Hadrian's Villa and its Legacy*, New Haven u. London 1995, S. 102–116.

¹²⁰ Hiervon zu unterscheiden sind die Säulenstellungen ähnlicher Art, welche einzelne Raumkompartimente voneinander trennen, etwa in den St. Peter-Planungen. Sie stehen eher in der Tradition der Thermensäle und der Maxentiusbasilika.

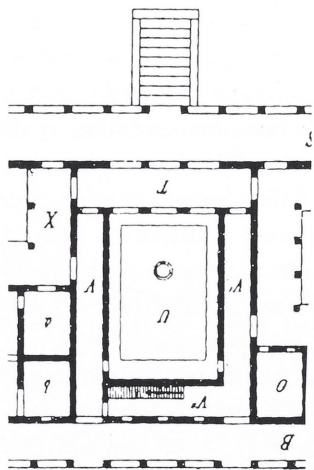
¹²¹ Cesare d'Onofrio, *Castel S. Angelo*, Rom 1978, S. 213 f. Auch die in diesem Zusammenhang schon erwähnte Berliner Idealstadtansicht ist in eine solchen Architektur bildhaft eingefaßt.

¹²² Plinius, *Epistolae*, 5, 6, 19; 2, 7, 13. Das Beispiel des Kaisertrikliniums im Hauptpalast der Villa Hadriana dürfte um 1520 bekannt gewesen sein.

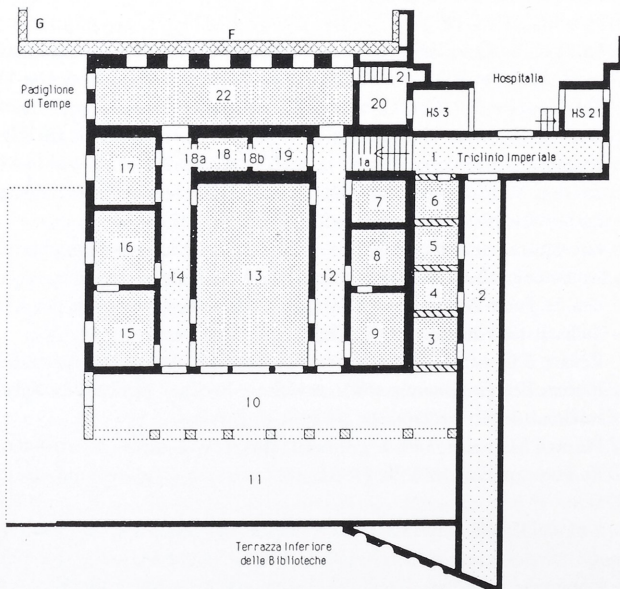
¹²³ Auf die Autorität des Pantheons verweisen auch Details der Ordnung, die vergoldeten Bronzekapitelle, die Proportionierung der Interkolumnien, die Verschneidung des Türsturzes mit den Pilastern etc.



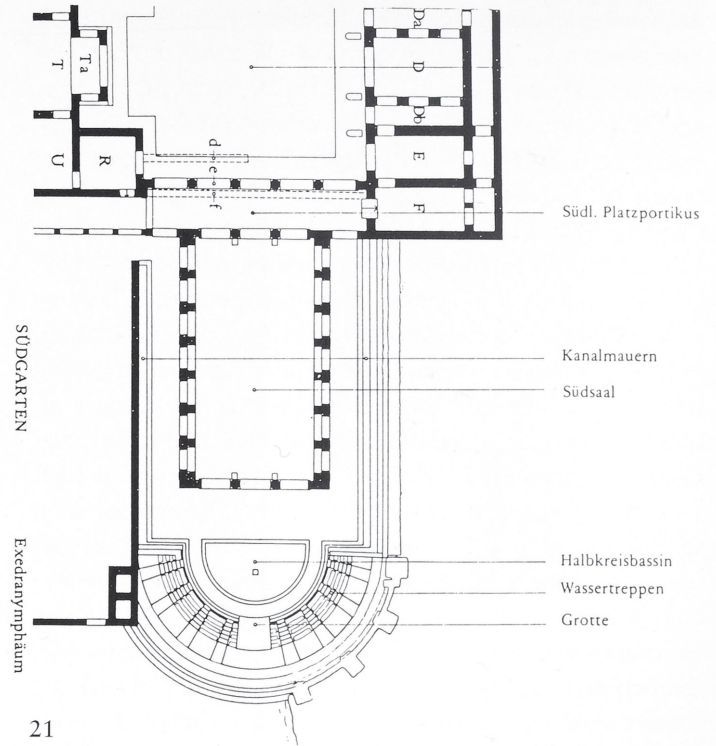
18



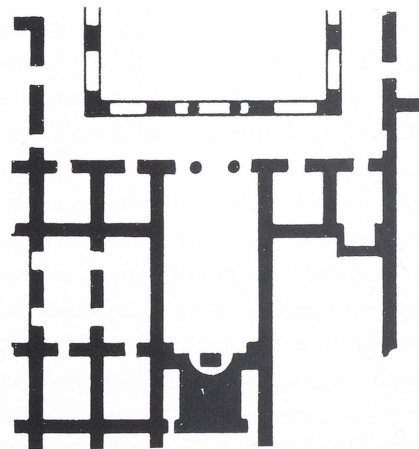
19



20

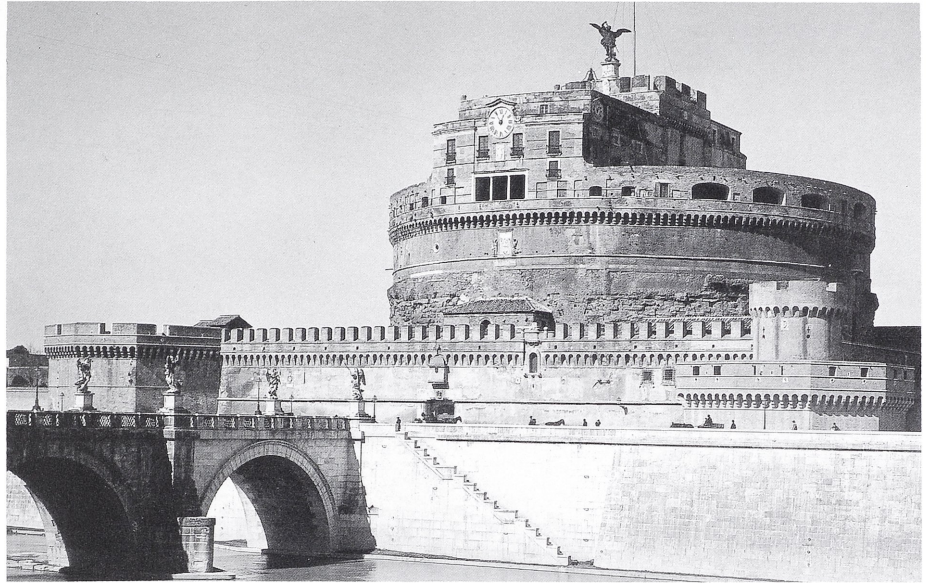


21



22

- 18. Torre Annunziata, Kaiserzeitliche Villa (nach Förtsch)
- 19. Nennig, Kaiserzeitliche Villa (nach Förtsch)
- 20. Villa Hadriana, sog. »Kaisertriklinium«
- 21. Villa Hadriana, sog. »Gartenstadion« (nach Hoffmann)
- 22. Villa der Numisia Procula, Tor Marancio (nach Mielsch)



genannten Beispiele aus.¹²⁴ Auch die Antikenstudien und Skizzenbücher enthalten nichts Auffälliges.

Grundlegendes war freilich schon den Quellen zu entnehmen. Das axial auf den Cortile ausgerichtete *triclinio* in Peruzzi's Projekt für einen Orsini-Palast über den Agrippa-Thermen (Abb. 24) konnte man aus Plinius herauslesen.¹²⁵ Die absoluten Maße dieses Speisesaals (7:4 *cannae*), der auch mit der zweiten Stirnseite auf einen Hof geht, sind mit jenen identisch, die Peruzzi durch den Umbau der Sala delle Prospettive erreicht. Die Gliederung der Wand zum Haupthof geht vielleicht auf Vitruv zurück: Dieser beschreibt den griechischen Speisesaal (*oecus cyzicenus*) als langgestreckten Raum mit einer Mitteltür in der nördlichen Schmalseite und seitlichen, türhohen Fenstern, durch welche man vom Liegen aus den Ausblick ins Freie genieße.¹²⁶ Ob Fenster zu sei-

ten der Mitteltür oder an den Längswänden gemeint sind, geht aus der Stelle nicht hervor. Für die erste Möglichkeit entschied sich Leonardo in seinem Mailänder Abendmahl, das die nördliche Stirnseite des Refektoriums von S. Maria delle Grazie zu einem *oecus* verlängert (Abb. 25).¹²⁷ Mehr im Sinne der archäologischen Kenntnisse hat dann Peruzzi für eine Abendmahlsdarstellung die Kolonnade verwendet (Abb. 26).

Bestätigungen des antiken Raumschemas boten 1519 noch die Triklinien Leos III. im Obergeschoß des Lateranpalastes, die 1588 dem Neubau Sixtus' V. zum Opfer fielen.¹²⁸ Das größere, der als *sala del concilio* bekannte Elfkonzehensaal an der Westseite des Palastkomplexes, hatte seit dem 9. Jahrhundert für päpstliche Staatsbankette gedient und war noch von Julius II. für das Laterankonzil instandgesetzt worden.¹²⁹ Die Hauptapsis blickte hier als Ort der päpstlichen Mensa auf einen entsprechenden Säulenprospekt, der allerdings durch spätere Loggienvorbauten verstellt wurde (Abb. 27).¹³⁰ Von der kleineren,

¹²⁴ Die Ruinen der Villa Hadriana erwähnt schon Pius II., der auch weitere Villen an der Via Appia beschreibt. Zu den Erforschungen seit Alexander VI und Giuliano da Sangallo vgl. Joachim Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, o. O. 1983, 6 ff.; MacDonald u. Pinto (wie Anm. 119), S. 213 (zu Peruzzi). Zur Kenntnis anderer Villen vgl. Howard Burns, »Raffaello e 'quell antiqua architettura«, in: C. L. Frommel u. M. Tafuri u. S. Ray (Hrsg.), *Raffaello architetto*, Mailand 1984, S. 381–404, hier S. 392 f.; Hartmut Biermann, »Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 30 (1986), S. 526 f.

¹²⁵ Plinius, *Epistolae*, 2, 17, 13 (Laurentinum): »Es [das Triklinium] blickt auf einen *hortus* und eine *gestatio*, durch die der *hortus* eingefasst wird.« Zu den Rekonstruktionsvorschlägen FÖRTSCH, S. 18–24. Ähnliche Tendenzen, weniger deutlich, zeigen die Entwürfe zur Villa Belcaro in Siena, zum Palazzo Massimo und einem Sienerer Palastprojekt: UA 346, UA 368, UA 598: Wurm (wie Anm. 82), S. 257, 317, 323. Die bei Peruzzi häufigere Bezeichnung »*triclinio*« impliziert nicht eine Rekonstruktion nach der Antike. Das Bestreben dazu ist aber auch durch die Beschränkungen der Praxis hindurch erkennbar: Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, Bd. I, S. 84.

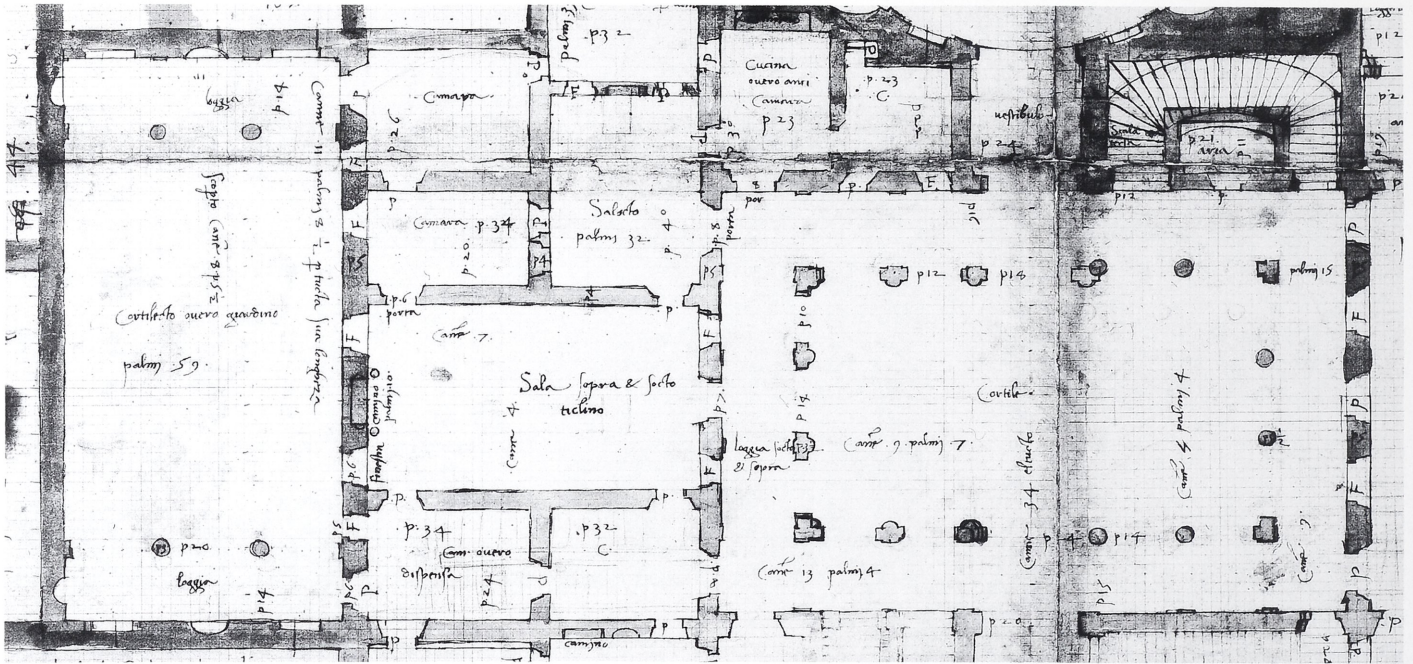
¹²⁶ Vitruv, 6,3,10.

¹²⁷ Carlo Pedretti, *Leonardo Architetto*, Mailand 1978, S. 286–69, behandelt nur Fragen der Perspektive. Zum Stand der archäologischen Diskussion FÖRTSCH, S. 103 f.

¹²⁸ Vgl. LAUER, S. 104 ff., S. 303 ff.; Hans Belting, »Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst«, *Frühmittelalterliche Studien*, 12 (1978), S. 55–84.

¹²⁹ Richard Krautheimer, »Die Decanacubita in Konstantinopel. Ein kleiner Beitrag zur Frage Rom und Byzanz«, in: *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, hg. v. W.N. Schuhmacher, Rom, Freiburg, Wien 1966, S. 195–99; Ingo Herklotz, »Der Campus Lateranensis im Mittelalter«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22 (1985), S. 3–43, hier S. 36; Über Geschichte und Nutzung des Raumes bis zu Julius II. berichtet Ugonio in seiner Beschreibung des Komplexes: LAUER, S. 483 u. 577.

¹³⁰ Zu der nach den Plänen und Beschreibungen etwas schwierig zu rekonstruierenden Nordseite vgl. LAUER, S. 483.



24. B. Peruzzi, Projekt für einen Orsini-Palast über den Agrippa-Thermen (Uffizien A 456 recto)



25. Leonardo, Abendmahl. Mailand, S. Maria delle Grazie

durch ihre Marmor- und Mosaikausstattung bekannten *aula* im Zentrum des Palastes stand immerhin noch soviel, daß Ugonio ihre Schaufront als rhythmisierte Architravkonnade skizzieren konnte (Abb. 28).¹³¹ Die Ausrichtung nach Norden – bei der *sala* mit Blick über die angrenzenden Stadtbezirke – entsprach genau Vitruv oder den Beispielen der Villa Hadriana. Peruzzi hat auch diese Vorgabe auf originelle Weise erfüllt: An die Ostwestrichtung seiner Sala

¹³¹ LAUER, S. 104; Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a city*, Princeton, N. J., 1980, S. 115 f.

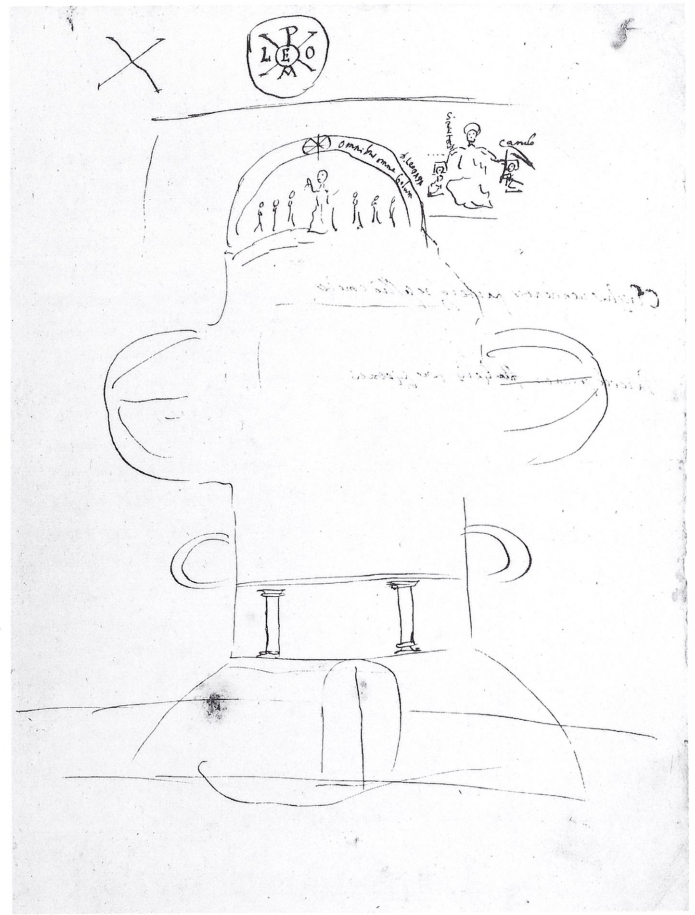


26. B. Peruzzi, Abendmahl. Paris, Louvre, Cab. des Dessins



27. Ugonio, Skizze der »Sala del Consistorio« im Lateran (Barb. Lat. 2160, fol. 157v)

28. Ugonio, Skizze des Laterantrikliniums Leos III. (Barb. Lat. 2160, fol. 55r)



gebunden, hat er die korrekte Ausrichtung zumindest suggeriert, indem er an die Ostwand das nördliche Tiberknie mit dem Ospedale S.Spirito malen ließ.

Die Auseinandersetzung mit den Schriftquellen läßt sich noch weiter verfolgen. Dem Triklinium angelagert sind nach Vitruv Wandelgänge und Cubicula, kleinere Nebenräume zur Vorbereitung der Speisen. Für das Doppeltriklinium empfiehlt er, genügend Platz für einen Umgang (*circumitio*)¹³² auszusparen – vermutlich, weil der zweiten Gruppe von *lecti* ein gleichgestalteter Prospekt an der gegenüberliegenden Stirnwand antworten sollte, so daß eine Bedienung nur über die Seiten möglich war. Der Spiegelbildlichkeit einer solchen Anlage entspräche die von Hoffmann rekonstruierte Südhalle im »Gartenstadion« der Villa Hadriana, die im Norden auf den Zentralplatz, im Süden auf ein Nymphäum ausgerichtet war (Abb. 21).¹³³ Zu welcher

Lösung man ohne Kenntnis der Monumente gelangen konnte, zeigte Fra Giocondo in seiner Vitruv-Ausgabe von 1511 (Abb. 29): Er setzte die *triclinia* mit dem Raumtyp gleich und stellte statt der Liegegruppen zwei *oeci quadrati* einander gegenüber – jeder für sich nach Vitruv mit Mittel-tür und diesmal seitlichen Fenstern.¹³⁴ Die Konsequenz eines äußeren Umgangs mochte auch von entsprechenden Gangsystemen bei einfachen Triklinien angeregt worden sein (Abb. 20).¹³⁵ Mit Blick auf Peruzzi ist bemerkenswert, daß auch Fra Giocondo sein Doppeltriklinium als freistehendes Monument versteht und die umlaufende Pfeilerfolge durch Säulengruppen unterbricht, die seitlich mit den Fenstern korrespondieren und so dem Auge die charakteristi-

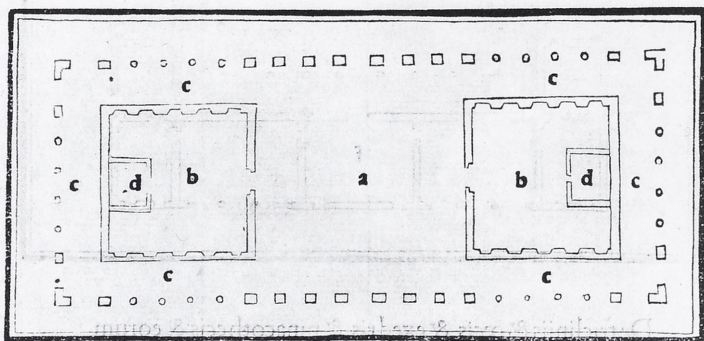
¹³² Vitruv, 6,3,10.

¹³³ Adolf Hoffmann, *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana*, Mainz 1980, S. 25–31. Zur Nutzung als Speisesaal vgl. Mielsch (wie Anm. 116), S. 80 f.

¹³⁴ Fra Giocondo, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi intelligi possit*, Venedig 1511, fol. 63v. Zur Gleichsetzung von Triklinium und Raumtyp noch in den späteren Vitruv-Kommentaren von Philander und Baldus vgl. Frommel (wie Anm. 125), S. 84.

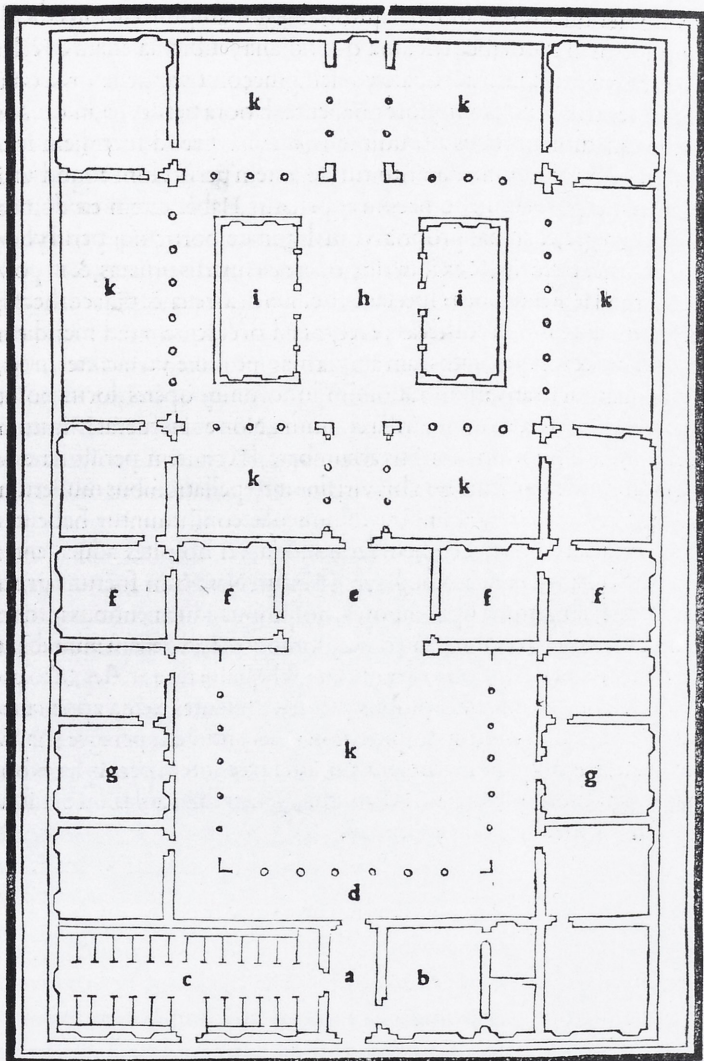
¹³⁵ Triklinien mit inneren Säulenumgängen finden sich auch im Hauptpalast der Villa Hadriana: Winnefeld (wie Anm. 119), S. 88.

a. œci sche-
ma.
b. triclinia
c. circuitiões
d. locus lecti
& mensæ.



29. Fra Giocondo,
Rekonstruktion des
oecus cyzicenus
nach Vitruv

a. thiroreon
b. hostiarioru
cellæ.
c. equilia
d. peristylū
e. proptas si-
ue parastas
f. thalami &
amphithala-
mi
g. tricliniorū
uiriliū loca
h. œci sche-
ma
i. triclinia mu-
liebria
k. loca sub di-
uo oia: reliq̄
loca circa
œci schema
sunt mulieri-
bus deputata
Quæ aut̄ sūt
circa porticū
sūt cubicula
& cellæ fami-
liaricæ.
Descriptionē
quæ gineco-
nitis dī feci:
Aliā aut̄ quæ
andronitis
dī: p̄termis̄ p̄-
pter nimiam
eius amplitu-
dinem: quā
margo cape-
re commode
nō p̄t: & ut
studiosis su-
as partes reli-
querem.

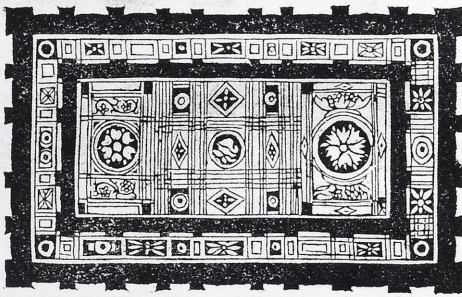
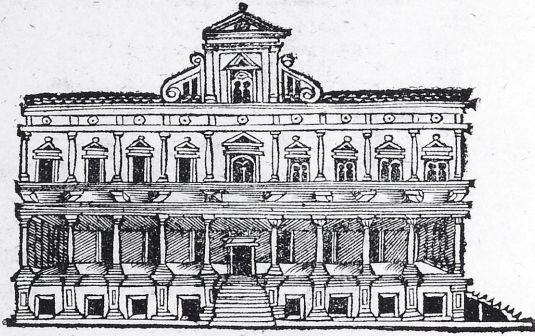


30. Fra Giocondo,
Schema des griechischen
Hauses nach Vitruv

sche Einheit von Kolonnade und Landschaftsbild bieten. (Nur an den Stirnseiten fehlt ihnen dieser Sinn). Eine vereinfachte Version dieses Typs hat Fra Giocondo dann als Männerspeisesaal in seine Rekonstruktion eines griechischen Hauses eingebaut (Abb. 30). In dieser Form wanderte der oecus cyzicenus durch zahlreiche Vitruv-Ausgaben des 16. Jahrhunderts.¹³⁶

Der ungelöste Zusammenhang von Umgang und Speisräumen, die einander zur Mitte optisch blockieren, statt den

¹³⁶ Eine eng an Fra Giocondo angelehnte Rekonstruktion verschiedener Speisesaalformen nach Vitruv mit den entsprechenden Kapitelaangaben findet sich auf zwei Blättern Antonio da Sangallo d. J. in den Uffizien (UA 1161 u. 1188). Vgl. FONTANA / MORACHIELLO, Taf. 40/41.



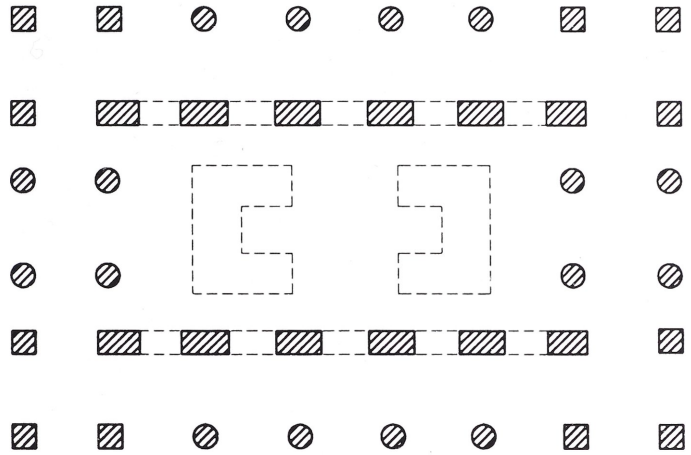
V *In his*

31. Cesare Cesariano, Rekonstruktion des oecus cyzicenus nach Vitruv

Blick ins Grüne freizugeben, mußte freilich zum Widerspruch reizen. Calvo in seiner von Raffael angeregten Vitruv-Übersetzung hat dann auch gegen Fra Giocondo Stellung bezogen, als er die »dui triclinii« durch den Randvermerk »cioè due mense« erläuterte.¹³⁷ Cesariano scheint in seiner zum eigenen Monument verselbständigten Oecus-Rekonstruktion eine ähnliche Auffassung zu vertreten (Abb. 31): Ähnlich wie Perruzzi hat auch er in den Achsen der Längsseiten rhythmische Stützenstellungen vorgesehen, die entsprechend den Ausblicken die Aufgabe von seitlichen Zugängen wahrnehmen. Peruzzi, der sich schon wegen seines eigenen, von Vasari überlieferten Vitruv-Projektes¹³⁸ mit dieser Frage auseinandergesetzt haben wird, löst dann das Problem im Sinne der Raumvorgaben nur wenig anders.

¹³⁷ FONTANA / MORACCHIELLO, S. 252. Das Manuskript wird um 1514/15 datiert.

¹³⁸ G. Vasari, *Le Vite*, hg. v. G. Milanesi, IV, Florenz 1879, S. 604.



32. Virtuelle Peruzzi-Rekonstruktion des oecus cyzicenus nach Vitruv

Er spiegelt ein einfaches Triklinium in sich und bewahrt so wie Cesariano die räumliche Einheit: die Prospekte wandern an die Stirnseiten. Als seitlich geschlossene und figürlich aufgewertete Durchblicke bleiben sie die visuelle Hauptattraktion, während die Zwischenjoche an den Längswänden die Aufgabe von Vitruvs *lumina valvata*¹³⁹ übernehmen, hinter denen ein Umgang die Türen miteinander verbindet.¹⁴⁰ Durch ihren bunten Marmor werden die Saaleingänge zu Bestandteilen der gemalten Kulissen, aus welchen die Diener hereintreten und die Ausmalung in eine Bühne verwandeln, die zum Aktionsort des wirklichen Festmahls wird.

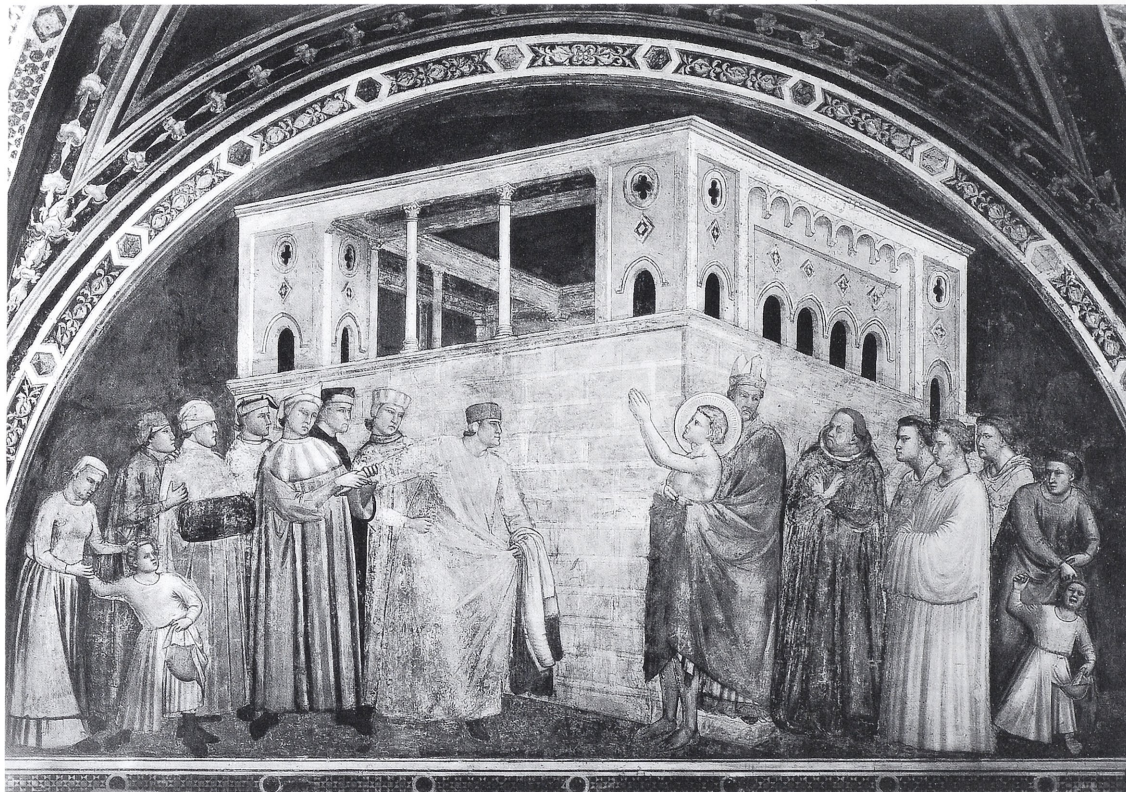
Zweifellos hat das Ergebnis durch die raumbedingte Abwandlung und die Orientierung an Raffaels monumentalem Stil künstlerische Eigenständigkeit gewonnen. Das vitruvianische Rekonstruktionsschema ist gleichwohl nicht darin aufgegangen. Es ließe sich zumindest virtuell rekonstruieren (Abb. 32) – in der Form, in der es vielleicht in einem illustrierten Vitruv-Werk Peruzzis erschienen wäre –, nur um deutlich zu machen, vor welchem theoretischen Hintergrund Peruzzi seine Lösung entwickelt hat. Auch Serlios zur Demonstration der Perspektive herangezogene Idealarchitektur (Abb. 17) scheint mit diesem Problemkreis zusammenzuhängen.

Wie aber kommt es zu der durch Podium und Balustrade angedeuteten Hochlage? Sie erinnert, worauf schon Bruschi hinwies, an Plinius' Beschreibung des Turmtrikliniums von Laurentinum, der *cenatio in turri*. Förtsch hat es als drittes Geschoß auf einem Turmdach rekonstruiert.¹⁴¹ Von hier

¹³⁹ Zu den *lumina fenestrarum valvata* vgl. Fensterbusch (wie Anm. 89), S. 556, Anm. 367, u. Vitruv, 6,3,10. Daß mit ihnen türhohe Fensteröffnungen gemeint sein können, bestätigt indirekt Plinius (*Epistolae*, 2, 17, 4), der Fenster und Türen von gleicher Höhe nennt. Leonardo hat sie in seinem Abendmahl entsprechend aufgefaßt.

¹⁴⁰ Vgl. Plinius, *Epistolae*, 5, 6, 29.

¹⁴¹ Bruschi (wie Anm. 1), S. 325.



33. Giotto,
»Der hl. Franziskus
entsagt seinen
Gütern«.
Florenz, S. Groce,
Berdi-Kapelle

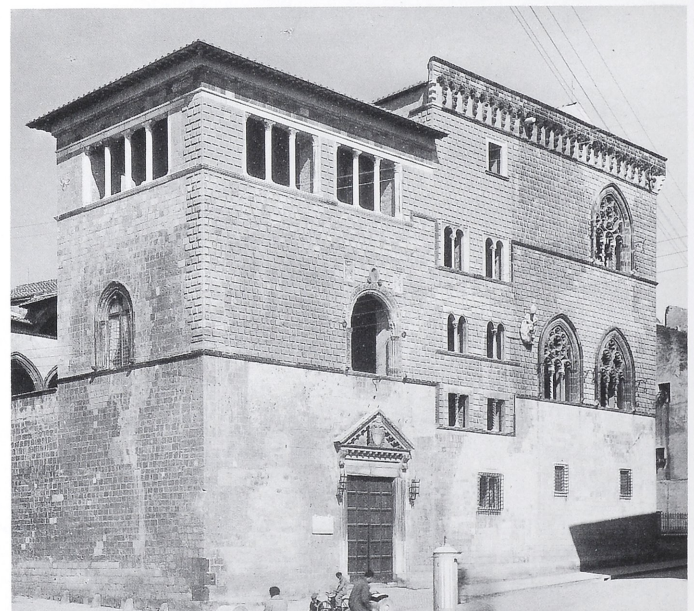
blicke man auf das Meer, die Küste und das Land mit den Villen.¹⁴² Plinius beschreibt keinen kontinuierlichen Rundblick, sondern exemplarische Ansichten, eben Perspektiven, deren Vielfalt den Reiz des Ortes unterstreicht.

Doch ist auch eine andere Erklärung möglich. Vitruv selbst berichtet zum kyzikenischen Doppeltriklinium, daß man hier von den Speiseliagen durch die Fenster ins Grüne sehen könne: »uti de lectis per spatia fenestrarum viridaria prospiciantur«.¹⁴³ In den frühen Vitruv-Ausgaben erscheint für »de lectis« noch »de tectis«, »von den Dächern«. Cesariano fühlte sich veranlaßt, die problematische Stelle zu erläutern: »tecti loci: cioe coperti loci« und illustrierte sie entsprechend. Calvo übersetzte »socto li tecti«.¹⁴⁴ Fra Giocondo¹⁴⁵ könnte sich dagegen am Wortlaut des Textes orientiert haben: Seine Architektur ist als freistehendes Belvedere sinnvoller. Peruzzi hätte ihn dann mit Terrasse und Balustrade entsprechend ausgedeutet. Dabei ist er noch über die Quellen hinausgegangen: Die Schattenführung des Gebälks zeigt eine gleichmäßige Beleuchtung von beiden Seiten (Farbtaf. IV).

¹⁴² Plinius, *Epistolae*, 2, 17, 11. Der Beschreibung des Turmtrikliniums folgt auch Gallos Lob der Venus auf den Tiberpalast (*Viridario*, c. XXV).

¹⁴³ Vitruv, 6,3,10.

¹⁴⁴ Cesare Cesariano, *Vitruvius De Architectura*, Como 1521 (Reprint München 1969), fol. 150v: FONTANA / MORACHIELLO, S. 252: »...le verdure si possano vedere da li spazii delle fenestre stando socto li tecti e solari« (Randnotiz: »dalli tecti, cioè stando al coperto«). Zu den Vitruv-Ausgaben von Calvo, Fra Giocondo und Cesariano vgl.



34. Tarquinia, Palazzo Vitelleschi

Der Schluß auf eine Freiluftarchitektur, ähnlich Raffaels Säulenpergolen, würde den imaginativen Reiz der Situation beträchtlich erhöhen:¹⁴⁶ ein über die Umgegend emporgehobenes Dachtriklinium unter freiem Himmel mit Terrassen

Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 73 ff.

¹⁴⁵ Fra Giocondo (wie Anm. 134), VI, c. 5.

¹⁴⁶ Zu Freiluftmählern und Pergolen vgl. FÖRTSCH, S. 93.

für die Gäste, Umgängen für die Diener und Kämmerchen (zur Vorbereitung der Speisen oder als Treppenaufgänge?). Wie aus Fra Giocondo zu ersehen war, besaß man in diesem Speisesaaltyp die wohl spektakulärste Ausformung des Themas, die Vitruv anzubieten hatte: die auch durch ihr exotisches Flair den literarischen Assoziationen mit ihrer Marmorpracht und Venus-Thematik nur zu gut entsprach.

IV. DIE CHIGI-GASTMÄHLER

Die Suggestion einer *cenatio all'antica* gilt dem Ort, der wie kaum ein anderer mit der Erinnerung an ungewöhnliche Festmähler verbunden ist.¹⁴⁹ Die letzten von ihnen, Chigis berühmte *convivia* von 1518/19, wurden bekanntlich schon unter Zeitgenossen in den Rang historischer Ereignisse erhoben. Bemerkenswert ist die Vielzahl der Festorte und ihr steter Wechsel, auf den Chigi offenbar besonderen Wert legt – ob auch hier im Wettstreit mit den Alten sei dahingestellt.¹⁵⁰ Es ist daher zu vermuten, daß auch die Ausgestaltung der Räumlichkeiten vom individuellen Anlaß geprägt war – vom Hochzeitsmahl im Marmorsaal bis zur Loggia am Wasser für die Taufe des Sohnes.¹⁵¹ Spätere Legenden etwa bei Celio oder Fanucci, der Hausherr habe die Tiberloggia erst für diesen Anlaß in einer Nacht errichten bzw. nach dem Bankett gleich wieder abreißen lassen, zielen unbewußt auf den ephemeren Gehalt solcher Apparate, wie er auch die Anekdoten zu Chigis Luxusgastmählern untertönig bestimmt.¹⁵² Ihr Anspruch auf Unvergleich-

Inwieweit das von Frommel angesprochene Parallelbeispiel in Giottos Bardi-Kapelle¹⁴⁷ (Abb. 33) oder der Palazzo Vitelleschi in Tarquinia (Abb. 34) darüberhinaus eine mittelalterliche Kontinuität solcher Turmsäle dokumentieren, soll hier nicht diskutiert werden.¹⁴⁸ Bei Giotto steht die Architektur vermutlich für den Lebensluxus, dem Franziskus entsagt, die *luxuria*, zu der auch der Speiseluxus gehörte.

lichkeit berechtigt durchaus zu dem Schluß, daß auch die Scheinarchitektur hier einmal in den Dienst eines solchen Festes genommen wurde, das sich als intimes, aber ganzheitliches Ereigniskunstwerk von den üblichen Großveranstaltungen und Triumphzügen bewußt absetzte. Bunte Fische, Papageienzungen, das Silbergeschirr mit den Insignien der Gäste, sogar das Spiel des reichen Kaufmanns Trimalchio mit den Sternzeichen und seinem Schutzgott Merkur:¹⁵³ auch im Detail werden – grenzenlosen *splendor* suggerierend – die antiken Muster aufgegriffen, eingelöst und übersteigert, gelegentlich am Rande der Parodie.¹⁵⁴ Wie weit man dabei im Einzelnen ging, läßt sich kaum nachprüfen, da Agostinos Lebensbeschreibung durch seinen Nachfahren Fabio in hohem Maße von der antiken Biographik überformt ist, so daß man sie gelegentlich im Verdacht hat, die Überlieferung selbständig zu vervollkommen.¹⁵⁵

¹⁴⁷ FROMMEL 1968, S. 89; Decio Gioseffi, *GiOTTO architetto*, Milano 1963, Taf. X u. Abb. 60. Zu Giottos Kenntnis antiker Architekturdokorationen ebd., S. 16–33 u. Abb. 7.

¹⁴⁸ Der 1436 begonnene Palast gehörte seit Alexander VI. der Kurie und war häufiger Sommersitz für Leo X.

¹⁴⁹ Zu den Chigi-Festen FÖRSTER, S. 1–8; FROMMEL 1961, S. 7 ff.

¹⁵⁰ Vier bis fünf verschiedene Speiseorte erwähnen Plutarch, *Lucullus*. 41; Plinius, *Epistolae*, 2, 17, 5; Petronius, *Satyricon*, 77, 4 (Trimalchio-Gastmahl)

¹⁵¹ CUGNONI, S. 35. Zur zerstörten Tiberloggia und ihrem Vorbild in Poggio Reale: FROMMEL 1961, S. 31 f. u. 93 ff. Als *cenatio all'antica* gedeutet zuletzt von Stefano Ray, »La loggia della Farnesina sul Tevere: una ricostruzione e il caso dei disegni assenti«, in: *Il disegno di architettura, Atti del convegno (Milano 1988)*, Mailand 1989, S. 191–198. Zur Rekonstruktion einer ähnlichen Loggia nach Plinius durch Antonio da Sangallo d. J. im Palazzo Farnese von Capodimonte (1513/14) vgl. Fritz-Eugen Keller, »Residenze estive e »ville« per la corte farnesiana nel viterbese nel '500«, in: *I Farnese dalla Tuscia Romana alle corti d'Europa: Primo incontro propedeutico ad una campagna di studi multidisciplinari: I Farnese nella Tuscia Romana (Caprarola 1983)*, Viterbo 1985, S. 67–104.

¹⁵² Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici...*, Neapel 1638, S. 128; Camillo Fanucci, *Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma*, Rom 1601, S. 161 f.

¹⁵³ Vgl. Sueton, 13, 2 (Pfauenzenzen); Cassius Dio, LXV, 3, 1. Zur Wohnheit, das Tischgerät dem Gast zu schenken: Athenaios, III, 126; IV, 128 ff. u. 147 f.; *Hist. Aug. Ael. Ver.*, 5, 2–4; *Hist. Aug. Elagab.* 22, 1; Petronius, *Satyricon*, 26, 9 ff. Zum römischen Tafelluxus allgemein: Friedländer (wie Anm. 96), II, S. 283–292. – Interessant ist das Trimalchio-Thema auch deshalb, weil es einen Kontrapunkt zu der übrigen Augustus-Metaphorik darstellt. In einem der Widmungsgedichte zum *Suburbanum* (Nr. 28) wird Chigi als Trimalchio bezeichnet: Rowland (wie Anm. 78), S. 198. Zankers These, Trimalchio verkörpere als reicher Kaufmann den Prototypen eines Villenbesitzers, der seinen Reichtum gesellschaftlich ausspielt, ohne die Grenzen seines Standes durchbrechen zu können (»Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Mitteilungen*, 94 [1979], S. 460–523, hier S. 521 f.), würde dieser Anspielung etwas von jener Selbstironie Chigis verleihen, die Thoenes (wie Anm. 47), S. 248 f., schon für den von Galatea abgewiesenen Polyphem vermutete. Darüberhinaus gehört der Trimalchio-Vergleich zu jenen häufigeren Vergleichen, in der die Lebenskultur der Leo X.-Zeit ihren vielleicht sinnfälligsten Ausdruck gefunden hat (Kapitolinisches Gastmahl von 1513): Gnoli (wie Anm. 106), S. 83–108, 136–163, 300–307.

¹⁵⁴ Bekannt ist die Äußerung von Hadrianus Junius in seiner *Animadversa* (Basel 1556, IV, c. 8, 177), Chigis Bankette seien nur noch antiken Festen vergleichbar gewesen.

¹⁵⁵ Thematische Gliederung und teilweise auch die Abfolge der Kapitel orientieren sich an Suetons Augustusbiographie.



35. Rom, Farnesina, »Loggia di Amor e Psiche«

Beim Worte genommen, würde sie von der Chigischen Festkultur ein Bild vermitteln, dessen Konturen verschwimmen zwischen humanistischer Altertumsbegeisterung – wie in Baldassare Turinis Symposien – und der leicht frivolen Lust am Zitat um seiner selbst willen. Beispiel dafür ist das bekannte Gastmahl vom April 1518, zu dem Chigi am Tag der heiligen Katharina Leo X. mit 14 Kardinälen in den noch unvollendeten Marstall eingeladen hatte.¹⁵⁶ Ein durchgehender, mit Gold gewirkter Teppich hüllte nach antiker Manier den Speiseort ein. Auf die Kritik des Papstes am übertriebenen Aufwand, er habe sich einst bei seinem Bankier heimischer gefühlt, ließ Chigi den Vorhang fallen und verwandelte den Ort zurück in einen Pferdestall. Die eigentliche Pointe des geistreichen Wortwechsels liegt in seinem Zitatcharakter. Leos süffisanter Vorwurf gehört zum klassischen Kanon antiker Luxuskritik – im Munde des Medici-Papstes ohnehin nicht sehr glaubhaft. Das Fallenlassen der Vorhänge seinerseits ist Koketterie mit der Humilitas wie Betonung ephemerer Pracht zugleich. Nebenbei spielt es auf Horaz' Nasidenus-Gastmahl an.¹⁵⁷ Der dortige Ehrengast Maecenas war wie Agostino Freund der Dichter und mit seinen kreativen Gastmählern Symbolfigur antiker *luxuria* schlechthin. Das Ambivalente solcher Vergleiche scheint in der Kultur der Leo X.-Zeit eher gereizt denn irritiert zu haben.

Was bei Baldassare Turinis Gelehrten-Symposien dann auch für die Ausstattung der Villa Lante zu mehr archäologischem Ernst führt,¹⁵⁸ wird hier zu einem Spiel der Verwandlung und Selbstinszenierung, in dem sich Ereignis, Raum, Fries und Götterwelt fröhlich zum Ganzen mischen. Das Thema der zwölf Götter bei einer Hochzeit – Papst Leo seinerseits wartet mit der biblischen Formation von zwölf Kardinälen auf¹⁵⁹ – und nicht zuletzt das Vorbild Augustus, dessen vermutetes Hochzeitsmahl mit Livia Sueton als Zwölfgöttermaskerade schildert:¹⁶⁰ »Auch von einer geheimen Tischgesellschaft, die man die Gesellschaft der zwölf Götter nannte, fabelte man viel in den Stadtgesprächen. Die Gäste sollen in der Tracht der Götter und Göttinnen bei Tische gelegen und Augustus selbst die Rolle des Apollo

übernommen haben. So wie auch Antonius schreibt: Als den Choragen der Tisch der sauberen Brüder gedungen (als die Tischgenossen ihre Maskierung als Götter und Göttinnen beendet hatten), und Mallia sechs Götter und Göttinnen sah, vermaß sich dort Caesar kühn den Apollo zu spielen, feierend beim nächtlichen Schmaus unter dem Bild göttlicher Buhlschaften.«¹⁶¹

Eine Personenformation, die schon selbst ihr Spiel mit dem Mythos treibt. Es kann hier nicht erörtert werden, ob sich der schwierige Vers »dum nova divorum cenat adulteria« in einer neulateinischen Bedeutung von *adulteria* auf erotische Bilder – im Sinne eines Frieses – oder Apollos Gesang bezieht.¹⁶² In jedem Falle dürfte die Anspielung bei Chigis allgemeiner Vorliebe für die Augustus-Thematik deutlich gewesen sein – in der Sala zudem präsent durch die Inschrift AUG CHISIUS SEN über der Scheintür.¹⁶³ Das assoziationsreiche Spiel mit dem doppelten Namenspatron zieht sich bekanntlich wie ein roter Faden durch die Chigi-Vita. Zu ernst wird man es nicht nehmen wollen, mit caesarischen Ambitionen jedenfalls hat es noch wenig zu tun.¹⁶⁴ Eher nimmt Chigi den Namen als persönliches Omen, als weltliches Leitbild seines Erfolgs analog zum Namenspatron Augustinus und dem Schutz- und Planetengott Merkur. Der Rekurs auf Horoskop, Name und Emblem, auf die eigenen Lebensstationen und -ereignisse kann bei ihm schon deshalb nicht zur panegyrischen Selbstbestätigung werden, weil es letztlich nur ein unverbindliches

¹⁵⁶ CUGNONI, S. 34 f. u. Anm. 134. Alessandro Luzio, *Isabella d'Este ne' primordi del Papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, Mailand 1906, S. 64, Anm. 3.

¹⁵⁷ Horaz, *Satiren*, II, 7 u. 8, 1 ff.

¹⁵⁸ Henrik Lilius, *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica*, 2 Bde., Rom 1981, bes. S. 87–126.

¹⁵⁹ Die Angaben zur Teilnehmerzahl schwanken in der Literatur. Chigis Testament wurde von 12 Kardinälen unterzeichnet: CUGNONI, S. 45.

¹⁶⁰ J. Carcopino, »Le mariage d'octave et de Livie et la Naissance de Drusus«, *Revue historique*, 161 (1929), S. 225–36. K. Scott, »The Political Propaganda of 44–30 b. C.«, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 11 (1933), S. 7–49, hier S. 31 f.

¹⁶¹ »Cena quoque eius secretior in fabulis fuit, quae vulgo dodekatheos vocabatur; in qua deorum dearumque habitu discubuisse convivas et ipsum pro Apollinae ornatum non Antoni modo epistulae singulorum nomina amrissime enumerantis exprobat, sed et sine auctore notissimi versus;

Cum primum istorum conduxit mensa choragum,
Sexque deos vidit Mallia sexque deas,
Impia dum Phoebi Caesar mendacia ludit,
Dum nova divorum cenat adulteria,
Omnia se a terris tunc numina declinarunt,
fugit et auratos Iuppiter ipse thronos.«

(Sueton, *Vita Augusti*, c. 70). Übersetzung in Anlehnung an Sueton, *Die zwölf Cäsaren*, übers. v. Adolf Stahr, München u. Leipzig 1912, S. 165 f.

¹⁶² M. Antonius Sabellicus erläutert in seinem Sueton-Kommentar (*Caii Suetonii Tranquilli De Vita Duodecim Caesarum*, Venedig 1493, fol. 41r) diese Stelle im Sinne szenischer Darstellungen (coenat = coenando repräsentat), Filippo Beroaldo bezieht sie in seiner überarbeiteten Fassung dieses Kommentars (Venedig 1512, fol. 97v) auf das erotische Treiben der Anwesenden selbst.

¹⁶³ Die Inschrift erscheint auch auf einer eigenen Münzprägung: CUGNONI, Tav. I.

¹⁶⁴ So vor allem Ingrid D. Rowland, »Render unto Caesar the Things which are Caesars: Humanism and the Arts in the Patronage of A. Chigi«, *Renaissance Quarterly*, 39 (1986), S. 673–730. Kritisch dazu mit Hinweis auf andere Aspekte des Chigischen Mäzenatentums: BARTALINI.

Spiel mit gegebenen Symbolen, Allusionen und Zufällen ist, hinter dem die historische Person keine Konturen gewinnt.¹⁶⁵

Peruzzis Sala delle Prospettive wäre damit der dritte Raum in der Farnesina, dessen Ausstattung die Hochzeit Agostino Chigis mit Francesca Ordeaschi zum Thema hat. Es stellt sich daraus die Frage, ob nicht die drei Ausmalungen stärker komplementär gelesen und gedeutet werden müssen, als nur für sich und im Zusammenhang des jeweiligen Künstler-Oeuvres. Ungeachtet ihrer problematischen Chronologie sind sie offensichtlich Teil einer übergreifenden Kampagne, die man – vielleicht aus Zeitgründen – in verschiedene Hände gelegt hat. Daß ganz nebenbei auch die besonderen Stärken der Künstler ausgeschöpft worden sind, spricht für die relative Selbständigkeit der Ausführenden, mit der die Werke über den Anlaß hinaus eine Dauerwirkung erlangt haben, durch die der Auftraggeber heute kaum mehr durchdringt.

Komplementäre Bezüge wie auf der Ebene der Raumfunktion mit Sodomas Alexanderzimmer ergeben sich auch mit Raffaels Psyche-Loggia (Abb. 35). Die jeweilige Stillage in Figurenwelt und architektonisch-dekorativem Apparat – wenn man hier von einer solchen sprechen darf – entspricht etwa dem Unterschied von Burleske und feierlicher Epik und folgt damit einem Decorum des Ortes (Gartenloggia, Sala Grande), das auch im Bühnenwesen dieser Zeit ausgiebig reflektiert wird.¹⁶⁶ Das Interesse für die Gattungen (Mär-

chen, Epithalamium, Ekphrasis) über das rein Thematische hinaus ist überhaupt bemerkenswert und zeugt von der hohen literarischen Kultur des Chigi-Kreises.¹⁶⁷

Psyches Aufstieg in den Olymp durch die von Zeus sanktionierte Ehe mit Amor nimmt für den die Farnesina betretenden Gast das Ereignis spielerisch und biographisch gewürzt vorweg,¹⁶⁸ bevor er dann an einem idealen Ort selbst zu seinem Teilnehmer wird. Die inhaltliche Ausrichtung des Saales nach Eingangs- und Ausgangsseite bekäme zwischen den anderen Räumen ihren transitorisch-zeremoniellen Sinn. »Die dekorierende Architektur, welche diesen Festen zu Hilfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, obgleich sie uns nur noch als ein Phantasiebild gegenübersteht, das wir aus den Beschreibungen zusammenlesen müssen. Hier beschäftigt uns das Fest selber als ein erhöhter Moment im Dasein des Volkes, wobei die religiösen, sittlichen und *poetischen* Ideale des letzteren eine sichtbare Gestalt annehmen. Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst.«¹⁶⁹

In diesem Fall ist einmal von dem Fest nur die dekorierende Architektur auf uns gekommen. Das Verstummen von Musik, Dichtung und Zeremoniell läßt nur ahnen, wie sehr der verbliebenen Ausmalung heute ihr eigentliches Zentrum fehlt – gleich der verlassenen Bühne für eine Gesellschaft, die sich in solchen Ereignissen stets mit großer Kunst selbst inszeniert hat.

¹⁶⁵ Von Chigi ist kein Porträt überliefert. FROMMEL 1961, S. 11 f. hat ihn mehr als Typus, als Vertreter einer Schicht denn als Individuum bezeichnet. Zum Horoskop zuletzt: Mary Quinlan McGrath, »The Villa Farnesina, Time-Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), S. 53–71. Zu Chigi vgl. F. Dante, »Chigi, Agostino«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Rom 1980, S. 735–743.

¹⁶⁶ Fabrizio Cruciani, »Gli allestimenti scenici di Baldassare Peruzzi«, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio*, 16 (1974), S. 155–71; Christoph L. Frommel, »Raffaello e il Teatro alla Corte di Leone X« (im gleichen Band), S. 173–187, hier S. 173.

¹⁶⁷ So könnte sich auch die durch eine Zeichnung um 1560 (New York, Metropolitan Museum of Art) überlieferte Iphigenie-Szene an der Rückwand des Eingangshofes aus dessen Nutzung als Theaterbühne erklären. Zu dem von Ackermann publizierten Blatt s. FROMMEL 1968, Kat. Nr. 18 b.

¹⁶⁸ Michaela Marek, »Raffaels Loggia di Psyche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26 (1984), 257–290.

¹⁶⁹ Burckhardt (wie Anm. 34), S. 401 (Hervorhebung vom Verf.)

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|-----------------------|--|-------------------|---|
| BARTALINI | Roberto Bartalini, »Due episodi del mecenatismo di A. Chigi e le Antichità della Farnesina«, <i>Prospettiva</i> , 67 (1992), S. 17–38. | FÖRTSCH | der Renaissance zur Antike, Rostock 1880.
Reinhard Förtsch, <i>Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius</i> , Mainz 1993. |
| CIERI VIA | Claudia Cieri Via, »Baldassare Peruzzi«, in: <i>I Luoghi di Raffaello a Roma</i> , Rom 1983, S. 66–73. | FAGIOLO / MADONNA | Marcello Fagiolo u. Maria Luisa Madonna (Hrsg.), <i>Baldassare Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento</i> , Rom 1987. |
| COFFIN | David R. Coffin, <i>The Villa in the Life of Renaissance Rome</i> , Princeton, New Jersey, 1979. | FROMMEL 1961 | Christoph L. Frommel, <i>Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk</i> , Berlin 1961. |
| EWERING | Ute Ewering, <i>Der mythologische Fries der Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina zu Rom</i> , Münster 1993. | FROMMEL 1968 | Christoph L. Frommel, <i>Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner</i> , Wien–München 1968. |
| CUGNONI | Giuseppe Cugnoni, <i>Agostino Chigi il magnifico</i> , Rom 1878. | LAUER | Philippe Lauer, <i>Le Palais de Latran. Étude historique et archeologique</i> , Bd. I, Paris 1911. |
| FONTANA / MORACHIELLO | Vincenzo Fontana u. Paolo Morachiello (Hrsg.), <i>Vitruvio e Raffaello. Il »De Architettura« di Vitruvio nella Traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate</i> , Rom 1975. | RAFFAELLO A ROMA | Raffaello a Roma. <i>Il convegno del 1983</i> , Bd. 1, Rom 1986. |
| FÖRSTER | Richard Förster, <i>Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis</i> | VAROLI PIAZZA | La Sala delle Prospettive. <i>Storia e Restauro</i> , hg. v. Rosalia Varoli Piazza, Rom 1981. |

Abbildungsnachweis: Alinari 13, 25, 33; Arch. Fot. Vat. 5; Biblioteca Apostolica Vaticana 27; Bibliotheca Hertziana I–IV, 28–31, 35; Gab. Fot. Firenze 15, 24;

GFN 1, 10, 23; Ist. Naz. Restauro 8, 9, 12; Louvre 7, 26; Museum Thyssen-Bornemisza 14; Sopr. Mon. Lazio 34; Verfasser 2, 4, 3, 6, 11, 16, 17, 32.