

DIE SALA DI OVIDIO IM
PALAZZO DEL TE*

Bemerkungen zu unbekanntem Landschaftsbildern Giulio Romanos

Die kleine *Sala di Ovidio* im Palazzo del Te in Mantua (Abb. 1) weist unter der Kassettendecke einen Fries mit Landschaften auf, die in der Literatur bisher unbeachtet geblieben sind¹. Sowohl die Fresken des Frieses als auch die Bemalung der Kassetten sind nach Entwürfen Giulio Romanos von dessen Gehilfen Anselmo de Ganis und Agostino da Mozzanega ausgeführt worden². Der Fries

umfaßt 15 von breiten, profilierten Rahmen gefaßte Felder, in denen Landschaftsbilder und figurale Szenen miteinander abwechseln. Nur auf der dem Fenster gegenüberliegenden Wand ist dieser Rhythmus unterbrochen. Die drei Bilder dieser Seite sind so umgestellt, daß an den Raumecken je zwei Figurenszenen aneinander grenzen.

Die Rahmen der Felder selbst sind steinfarben; sie werden von Pilastern getrennt, deren roter Grund von einem aus einer Vase aufsteigenden Rankenornament überzogen ist. Über den Pilastern sitzen Konsolen, auf denen ein umlaufender, gemalter Balken liegt, der die Decke zu tragen scheint. Zwischen den Konsolen spannt sich wieder auf rotem Grund ein zartes Rankenornament, dessen Mitte eine kleine Maske betont. Die Decke besaß einst eine dem Fries entsprechende Farbigekeit. Nach unten schließt der Fries durch ein umlaufendes gemaltes Profilband; die darunter befindliche Dekoration ist neueren Datums³. Die *Sala di Ovidio* war unterhalb des Frieses

* Die vorliegende Miszelle wurde 1965 abgeschlossen. Mein Hauptanliegen war, auf die Existenz der unbekanntem Landschaftsbilder Giulio Romano's hinzuweisen. Ich werde an anderer Stelle ausführlich über das Landschaftsbild in der Renaissance-Malerei berichten.

1 Betritt man den Palast durch die *Loggia delle Muse*, so liegt die *Sala di Ovidio* zur Rechten als letzter Raum hinter der *Sala del Sole* und der *Sala delle Imprese*.

2 Der Text der Zahlungsanweisung findet sich bei C. d'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, Mantova 1857, II, 100, Nr. 128: *Magnifico D. Thexaureo de lo Ill. S. nostro facia pagamento a M. ro Anselmo et a M. ro Augustino compagni per haver depincto in suso al Tè la sofita de uno camarino a foliami de'varii et diversi colori et quadri in campo morello cum altre depincture et ornamenti de dita sofita finta de pietra machiade: quale tutto monta da cordo cum M. Julio Romano.*

Lib. -55-

Item per havere diti magistri depincto nel dito camarino uno friso facto cum figure et paesii cum soi ornamenti, monta

Fiat mandatum ecc.

Die 15 octobris 1527.

Von Anselmo und Agostino kennen wir nur diejenigen Arbeiten, die sie im Auftrag von Giulio Romano ausgeführt haben. In Th-B I, 130 ist der über Agostino verfaßte Text auf Anselmo zu beziehen, der in dem Lexikon selbst nicht aufgeführt wird.

-60-

Lib. 115

3 Wie den Ausführungen von Bottani, 24 ff. entnommen werden kann, sind im 18. Jahrhundert Veränderungen und Ausbesserungsarbeiten im Palazzo del Te vorgenommen worden, deren genaues Ausmaß noch nicht ermittelt ist. Eine teilweise recht breite Fuge im Putz unterhalb des gemalten Frieses gibt, abgesehen von der stilistischen Differenz zwischen Friesmalereien und Wanddekoration, zur Genüge zu erkennen, daß beide Malereien nicht gleichzeitig ausgeführt worden sind.

Was die architektonischen Veränderungen betrifft, verweise ich auf meinen Aufsatz über „Jacopo Strada's Mantuan Drawings“, *Art Bull* (1967) 62 ff.

mit einer Holzvertäfelung ausgestattet, in der sich Correggios Zyklus mit Darstellungen der *Amori di Giove* befunden hat, bevor er zwischen 1541 und 1546 an den spanischen Hof geschenkt wurde⁴. Seit der Entstehungszeit unverändert ist der Kamin mit seinem Aufsatz, was ein Vergleich mit der Zeichnung des Kamins im Heemskerckschen Skizzenbuche bestätigt⁵. Verändert wurde hingegen die Lage der Türen, deren ursprüngliche Anordnung aus dem Grundriß im erwähnten Skizzenbuch⁶, dem Plan Jacopo Stradas⁷ und dem Plan bei Bottani⁸ zu entnehmen ist: die dem Kamin gegenüber liegende Wand war ohne Türe, es bestand aber neben dem Zugang von der *Sala delle Imprese* noch ein zweiter von dem an der *Sala di Ovidio* vorbeiführenden Korridor.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß sich die Zahlungsanweisung vom 15. Oktober 1527 auf die Malereien der *Sala di Ovidio* bezieht. Der entscheidende Passus lautet „*uno friso facto cum figure et paiesi cum soi ornamentis*“. Im Oktober 1527 war der Bau des Palastes erst soweit fortgeschritten, daß der erwähnte *camerino* einzig im Nordtrakt gelegen haben kann, von dessen Räumen nur die *Sala di Ovidio* einen Fries besitzt, in dem *paiesi* und *figure* vorkommen⁹.

4 Verheyen, Correggio; ders.; Athena und Arachne. Ein wenig bekannter Zyklus in der Stadtresidenz zu Landshut, in: ZKw 20 (1966), 85–96.

5 Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Fassung der Malereien erneuert worden ist; die Form der Bemalung ist alt. Vgl. Huelsen II, fol. 25v (F. Hartts Verweis auf fol. 25r trifft nicht zu. Der dort gezeigte Kamin befindet sich in der *Sala delle Imprese*. Auf ihn verweist Hartt ohne die entsprechenden Angaben bei Heemskerck).

6 Huelsen II, fol. 23.

7 Abgeb. bei Verheyen, Correggio, pl. 37b und in Art Bulletin, fig. I.

8 Bottani, Faltafel am Ende des Textes.

Die gegenwärtig (1968) in Palazzo del Te durchgeführten Restaurierungsarbeiten haben die ursprüngliche Gestalt des Raumes wieder hergestellt (Abb. 1).

9 Seit der Publikation der Zahlungsanweisung durch d'Arco ist diese stets auf die Malereien der *Sala delle Imprese* bezogen worden, die im Gegensatz zur *Sala di Ovidio* ein die unteren Teile der Wand überziehendes, gemaltes architektonisches Gerüst besitzt (erst nach Erscheinen der Monographie von Hartt herausgekommen), über dem im oberen Teil der Wand eine Folge von Putten und Impresenschildern erscheint. In dem zum Teil landschaftlichen Hintergrund der Impresenbilder die genannten *paiesi* zu erblicken, bedeutet eine Fehlinterpretation der Quelle. S. Davari, *Descrizione dello storico Palazzo del Te*, Mantova 1904, 13 bezieht als erster die von d'Arco publizierte Quelle auf die Malereien der *Sala delle Imprese*. Carpi, 9 bezeichnet die beiden Räume überhaupt nicht mit Namen, gibt aber unter nicht völlig richtigem Bezug auf Davari Anselmo und Agostino als die Maler beider Räume an. Hartt, 111 f. erblickt in den Malereien die Hand Giulio Romanos und eines Helfers, ohne jedoch den Werkumfang beider gegeneinander abzugrenzen.

Die Malereien der *Sala di Ovidio* sind bis zu Hartts Monographie über Giulio Romano unzureichend beschrieben worden. Jacopo Strada, der in den Jahren 1568/69 zeichnerische Aufnahmen des *Palazzo del Te* gefertigt und eine später für die Aufnahme in eine *Topografia italiae* bestimmte *Descrizione* verfaßt hat¹⁰, berichtet über den in Frage stehenden Raum: *Pitture con historie d'interno di fabula d'Ovidio*. Bottani¹¹ beschreibt in seiner 1783 erschienenen Schrift über den *Palazzo del Te* die *Sala* ausführlicher und erwähnt dabei *varie favolette ... fralle quale si scorgano quelle di Apolline che leva a Marsia la pelle e di Orfeo che canta dinanzi a Plutone*. Es ist das Verdienst von Hartt versucht zu haben, alle Szenen des Frieses zu bestimmen, wenngleich seine Deutungen nicht in allen Fällen zutreffen¹²; indes geht er mit keinem Wort auf die Landschaften des Frieses ein und auf dessen eigenartige Struktur.

Giulio Romanos Gehilfen Anselmo und Agostino sind auch an anderen Stellen des *Palazzo del Te* und des *Palazzo Ducale* nachweisbar¹³. Meistens waren es Ornamente, deren Ausführung ihnen überlassen war und nur in wenigen Fällen durften sie auch Figürliches gestalten. Dazu gehören die rautenförmigen Deckenfelder der *Sala dei Venti* des *Palazzo del Te*. Die auf diese Felder bezogene Zahlungsanweisung vom 14. 7. 1528 sagt aus, daß von den 22 Feldern Anselmo 10, Girolamo (da Pontremoli) 9, Agostino 2 Felder und Benedetto (Pagni da Brescia) 1 Feld ausgemalt haben¹⁴. So lassen sich auf einem gleichsam stilkritisch arithmetischen Weg Namen und Werke verbinden, und von hier muß jeder Versuch seinen Aus-

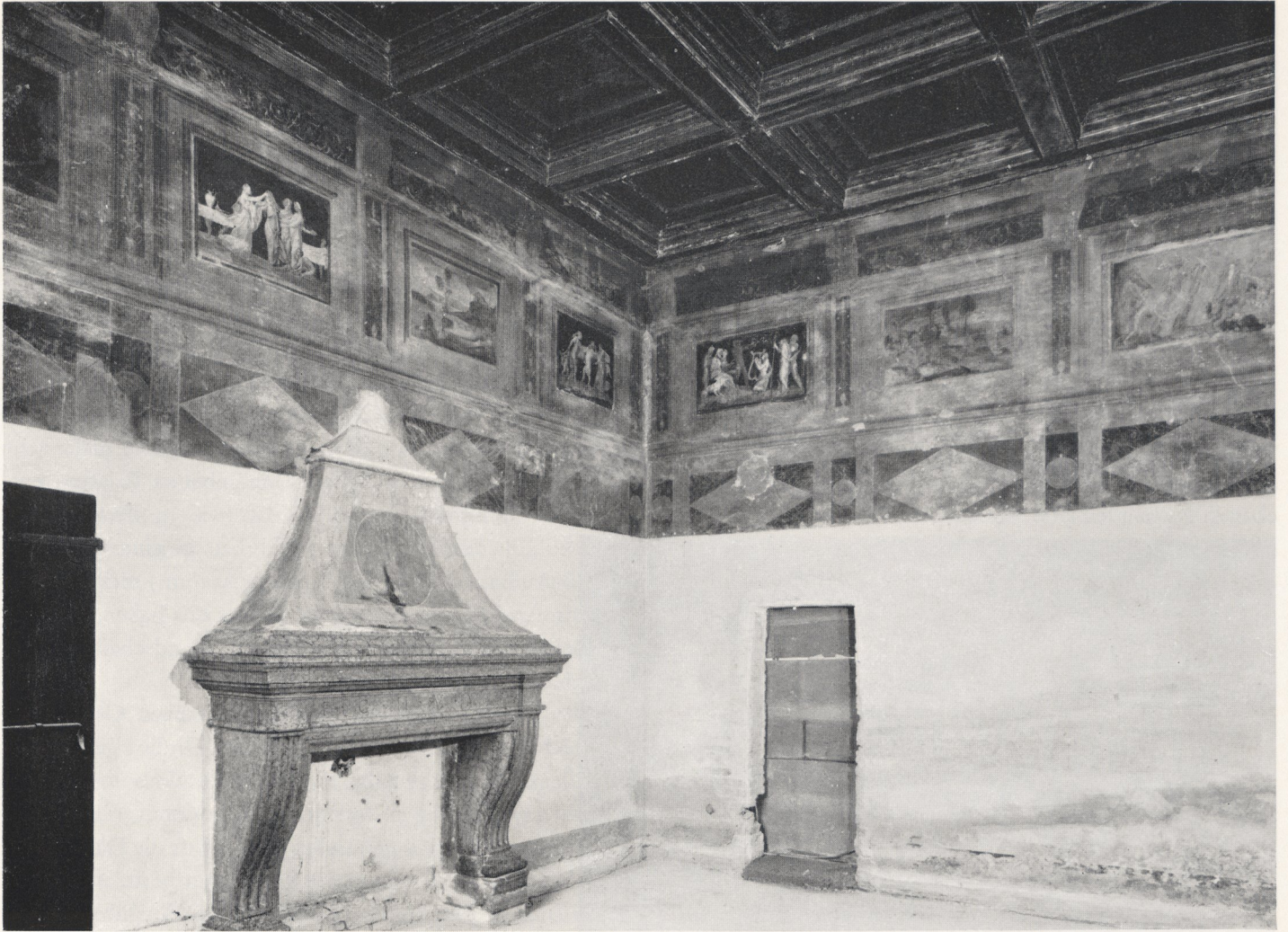
10 Vgl. den einleitenden Text zu Davaris *Descrizione*. Text der *descrizione* in Art Bulletin, pp. 68ff.

11 Bottani, 55.

12 Die Zusammenstellung der Szenen bei Hartt, 111 – im Textteil wie bei den Abbildungen – entspricht nicht der Abfolge der Szenen innerhalb des Frieses. Die vorgenommene Gruppierung der Szenen ist vermutlich aus motivischen Gründen geschehen. Die Bestimmungen Hartts treffen m. E. nicht in allen Punkten zu. Die *figure* zeigen, ausgehend von der Fensterwand, von links nach rechts gelesen (in Klammern der Verweis auf die Abbildungen bei Hartt sowie deren Bestimmung, falls sie nicht mit der meinen übereinstimmt): Landschaft; Apoll und Pan (Abb. 171, Apoll und Marsyas); Landschaft; Trunkener Dionysos (Abb. 177, Trunkener Silen); Landschaft; Venus, Satyr und Maenade (Abb. 178, Satyr, der von zwei Nymphen gequält wird); Orpheus vor Pluto und Proserpina (Abb. 173); Landschaft; Schindung des Marsyas (Abb. 172); Parisurteil (Abb. 174); Landschaft; Bacchus und Ariadne (Abb. 175, Zwei Liebende, Venus und Adonis?); Landschaft; Pan bei den Nymphen (Abb. 176, Drei Maenaden); Landschaft (zerstört). Meine von Hartts Deutungen abweichenden Interpretationen sind in meinem Aufsatz über Correggios *Amori di Giove* ausführlich begründet.

13 Zusammenstellbar an Hand des Registers und der Regesten bei Hartt.

14 Hartt I, 317 f., Regest 100.



1. Mantua, Palazzo del Te. Sala di Ovidio (Zustand von 1968 nach Wiederherstellung des ursprünglichen Eingangs)

gang nehmen, die Anteile beider Gehilfen Giulio Romanos an den Stellen zu scheiden, wo Anselmo und Agostino ohne nähere Bestimmung ihrer Anteile in einem Belege genannt werden.

Die Frage der Zuschreibung der Deckenfelder der *Sala dei Venti* ist von Carpi¹⁵ und Hartt¹⁶ diskutiert, und allein bei der Zuschreibung an Agostino und Pagni keine Einigung erzielt worden. Anselmo hat eine Vorliebe für helle Töne, die Verwendung von kalkigem Weiß, wodurch ein starker Übergang innerhalb eines Farbtones zu Weiß hin erreicht wird, der teilweise etwas Changierendes an sich hat. Die Gesichter der Figuren sind zylindrisch. Diese Charakterisierung reicht zunächst hin, unter den Figurenfeldern der *Sala di Ovidio* den Anteil Anselmos her-

auszufinden. Gemalt hat er das Feld mit dem Trunkenen Dionysos und das mit Venus, dem Satyr und der Mänade. Beiden Feldern ist die dunkle Färbung des Hintergrundes gemeinsam, ferner sind es die zarten Farbübergänge in den Gewändern und schließlich ist es das helle Inkarnat. Als letztes entscheidendes Charakteristikum Anselmos sei die Betonung des Einschichtigen, des Flächenhaften genannt. Seine Figuren stehen alle in derselben Ebene, es gibt kaum Überschneidungen, und wenn sie da sind, erwecken sie in keiner Weise den Eindruck des Tiefenräumlichen. Dies wird nirgends deutlicher als beim Trunkenen Dionysos, wo Tisch und Bett bis an die Figuren im Mittelgrund herangeführt werden. Die übrigen Figurenbilder des Frieses sind von der Hand Agostinos. Im Gegensatz zu Anselmo gibt er dem Hintergrund seiner Bilder einen rötlichen Schimmer. Das Inkarnat der Bilder ist dunkel, die Gesichter sind rundlicher. Hat Anselmo

15 Carpi, 17.

16 Hartt I, 115, Anm. 11.

den Figuren und ihren Gewändern durch feine Farbübergänge den Eindruck einer Plastizität zu geben vermocht, so versucht Agostino stattdessen, den gleichen Effekt durch einen dichten Auftrag von Weißhöhlungen zu erreichen. Schließlich unterscheiden sich Agostinos Bilder von denen Anselmos durch das Bemühen, das Vorhandensein einer Bildtiefe vorzugeben. Die Figuren werden gestaffelt wie beispielsweise im Orpheusbild oder auf dem Bild mit Bacchus und Ariadne oder dem Parisurteil, wo die beiden Verliererinnen die Walstatt verlassen und in das Bild hineingehen.

Mit denselben Kriterien lassen sich auch die Landschaftsbilder den beiden Gehilfen Giulio Romanos zuweisen. Für Anselmo ist der kulissenhafte Aufbau der Landschaft bezeichnend; denn obgleich verschiedene Bildebenen vorhanden sind, entsteht kein Eindruck von Tiefe. Anselmos charakteristische Farbbehandlung, die den zarten Farbübergang kennt, wird besonders an der Gestaltung des Himmels deutlich, der fast atmosphärisch erscheint, oder in der Charakterisierung eines Wasserlaufes (Abb. 2). Zwei Landschaften dürfen als Werk Anselmos bezeichnet werden: die zwischen seinen figürlichen Szenen und die in der Mitte der dem Fenster gegenüberliegenden Wand.

Von den fünf anderen Landschaftsbildern ist eines, links neben dem Fenster, so verdorben, daß nichts mehr zu erkennen ist. Ein zweites über dem Eingang des Raumes ist durch Risse und teilweise abblätternde Farbe beschädigt. Der persönliche Malstil Agostinos wird schon beim ersten Anblick dieses zuletzt erwähnten Bildes erkennbar. Hier, wie auch bei den Landschaften zwischen dem Parisurteil und Bacchus und Ariadne (Abb. 3) fallen die zahlreichen Weißhöhlungen auf, durch die den dargestellten Gegenständen sowohl der Eindruck der Plastizität verliehen werden soll, als auch Lichteffekte und atmosphärische Erscheinungen durch sie angedeutet werden sollen. An die Stelle der starren Kulisse sind ineinander übergehende und miteinander verbundene Bildschichten getreten. Das Auge des Betrachters wird nicht gezwungen, von einer Bildebene zur nächsten zu springen, sondern wird stattdessen vom vordersten Bildrand bis in die Tiefe geführt wie in dem Bild zwischen dem Parisurteil und Bacchus und Ariadne, dem das beschädigte über der Türe nahesteht, oder der Bildgegenstand rückt soweit in das Bild hinein, daß der Raum zwischen dem Betrachter und dem Objekt als räumliche Distanz empfunden wird. Die Betonung dieser Distanz bestimmte die Gestaltung der beiden letzten Landschaften, die auch wegen ihres Darstellungsinhaltes besonderes Interesse verdienen. Die eine, rechts auf der dem Kamin gegenüber-

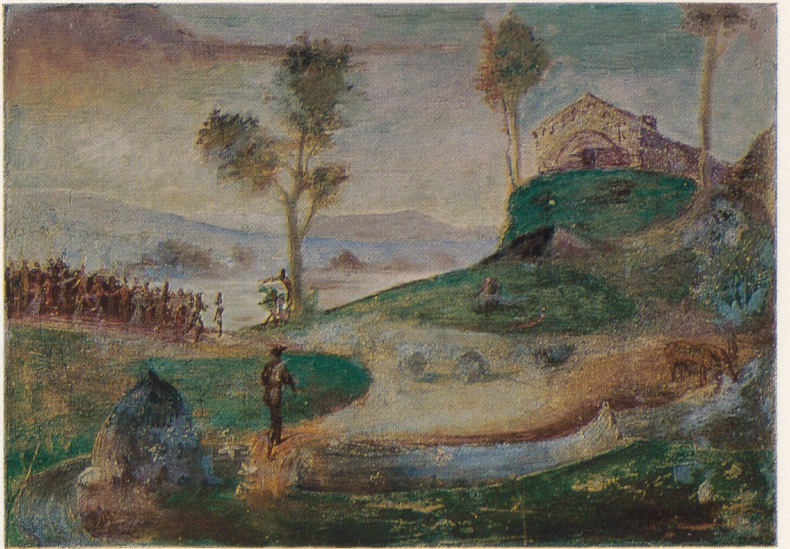
liegenden Wand, zeigt vor einem roten Himmel am Ausläufer eines Bergrückens eine Stadt, die nahezu U-förmig vom Wasser umgeben ist, auf dem sich zahlreiche Schiffe bewegen. Eine solche topographische Situation entspricht „cum grano salis“ derjenigen Mantuas, wengleich es weiterer detaillierter Merkmale mangelt, um diese Vermutung als Behauptung vortragen zu können. Vielleicht soll es sich um ein skizziertes Portrait dieser Stadt handeln. Daß eine solche Deutung durchaus im Bereich des Möglichen liegt, beweist das Landschaftsbild rechts neben dem Fenster. Am hinteren Ufer eines Sees, durch den ein Damm geführt ist, liegt die heute der Stadt zugewandte Fassade des *Palazzo del Te* (Abb. 4). Deutlich sind die drei Achsen der *Atrio delle Muse* zu erkennen. Die malerische Wiedergabe des vom Wasser umgebenen Palastes entspricht Ortsschilderungen, so daß wir in dem kleinen Freskobild (dessen dezente Farbigkeit in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme nicht zur Geltung kommt) nicht nur die älteste Ansicht des *Palazzo del Te* vor uns haben, sondern vielleicht das älteste selbständige Landschaftsportrait überhaupt.

Die Verschiedenheiten der künstlerischen Gestaltung, die sich im Werk der beiden Gehilfen Giulios gezeigt haben, legen die Frage nahe, inwieweit Anselmo und Agostino ihre Darstellungen frei gestalten konnten, oder ob sie an Vorlagen Giulios gebunden waren. Für die Darstellung des Wettstreits zwischen Apoll und Pan besitzen wir das *modello* von der Hand Giulios¹⁷. Die Ausführung hat Agostino übernommen, und da sie völlig mit dem *modello* übereinstimmt, kann man sagen, daß in den Bildern Agostinos die Art Giulios unverändert zum Durchklingen kommt.

Ebenso einmalig wie die Landschaftsdarstellung des Frieses ist seine architektonische Struktur. Zwar ist die Trennung verschiedener Bildfelder durch Pilaster nichts Ungewöhnliches; aber dafür, daß zwischen den Pilastern und dazu noch ein wenig von ihnen überschritten, Bildrahmen erscheinen, gibt es keine Parallele. Die Bildrahmen, so gleichartig sie auf den ersten Blick erscheinen, sind hinsichtlich ihrer Struktur verschieden, d. h., sie wollen nicht in jedem Fall als Bildrahmen, als Bildbegrenzung verstanden werden. Für die Figurenszenen, die den Anschein erwecken sollen, als seien sie antike Freskoreste, dienen die Rahmen als Begrenzung. Bei den Landschaften hingegen sind die Rahmen als Fenster gedacht, durch die man auf eine außerhalb liegende Landschaft blickt, wobei der jeweilige Rahmen perspektivisch verkürzt und auf den am Fenster stehenden Betrachter be-

17 Hartt I, Kat. Nr. 145; II, Abb. 170.

2. Sala di Ovidio, Landschaft (Anselmo de Ganis)



3. Sala di Ovidio, Landschaft (Agostino da Mozzanega)



4. Sala di Ovidio, Landschaft mit Palazzo del Te (Agostino da Mozzanega)





5. Landschaften im Atrio delle Muse (Jacopo Strada, 1567/68).

zogen ist. Für sich genommen ist ein derartiges Verkürzungsverfahren ein schon lange übliches Gestaltungsmittel, und es begegnet im *Palazzo del Te* auch an anderer Stelle, so bei den Fensterrahmen hinter den Pferdeportraits in der *Sala dei Cavalli*, die wie in der *Sala di Ovidio* den Blick auf eine weite Landschaft freigeben, oder bei den Landschaften mit Orpheus, der vor Tieren spielt, und Euridike auf der Flucht vor Aristaios im *Atrio delle Muse*,¹⁸ wo die Landschaft hinter einer Brüstung erscheint, auf der, um die Illusion des Raumes noch zu erhöhen, ein Affe sitzt (Abb. 5). In der *Sala dei Cavalli* wie im *Atrio delle Muse* handelt es sich um architektonische Öffnungen im Gegensatz zu den unarchitektonischen in der *Sala di Ovidio*¹⁹.

Die Bedeutung der Landschaften Giulio Romanos in der *Sala di Ovidio* und in gleicher Weise auch in der *Sala*

dei Cavalli liegt darin, daß es sich bei ihnen um selbständige Landschaften handelt, ja daß in einem Falle nachweislich ein Landschaftsportrait gegeben ist. Zwar gibt es Figürliches in ihnen, aber nie handelt es sich um bestimmbare Einzelfiguren oder Figurengruppen (ein Mann, der über einen Steg geht; ein anderer, der ein Pferd führt; ein weiterer, der auf einem Hügel sitzt; ja selbst noch eine Gruppe auf einem Hügel, die einem Redner zuhört). Die Mantuaner Bilder Giulios stehen am Ende einer Entwicklung, in deren Verlauf die Hintergrundlandschaft zum eigentlichen Bildgegenstand, aus einer erfundenen Landschaft ein Landschaftsportrait geworden ist. Die Voraussetzungen und Anknüpfungspunkte für die beschriebenen Phänomene in der Kunst Giulios müssen wir in Rom suchen, von wo Giulio 1524 nach Mantua gekommen war.

In der Landschaftsdarstellung lassen sich für das Rom des ersten Viertels des Cinquecento verschiedene selbständig nebeneinander stehende Bildtypen scheiden²⁰. Auf der einen Seite stehen die erfundenen Landschaften Peruginos und Pinturicchios mit ihren oft gebauten Gebirgsformationen (in deren Nachfolge die Malereien des *Palazzo Cenci*²¹ in Rom entstanden sind), und auf der anderen Seite stehen die weiten und tiefen Landschaften in

18 Hartts Interpretation eines der beiden Felder trifft nicht zu. Das linke zeigt nicht Euridike auf der Flucht vor Orpheus, sondern Euridike auf der Flucht vor Aristaios (Vergil, *Georgica*, IV, 454ff.).

19 Die Idee des Frieses ist Giulio Romanos eigene Erfindung, die in seinem Werk keine weitere Parallele findet, wenngleich es an Vergleichbarem nicht fehlt. In der *Sala dei Cavalli* sind über den „Fenster“ Reliefs mit Darstellungen der Herkulestaten angebracht. Fenster und Reliefs sind von gleichartigen Rahmen umzogen, die nur bei den Fenstern perspektivisch verkürzt erscheinen. Eine entsprechende Unterscheidung findet sich auch in der Loggia der Grotta, wo rein räumlich das Landschaftsbild mit Bacchus tiefer in die Wand eingelassen ist als das daneben befindliche „antike“ Fresko.

20 Vgl. zu diesem Thema die Ausführungen R. A. Turners, *Two landscapes in Renaissance Rome*, in: *Art Bull* 43 (1961), 275–87.

21 Publikationen der erst vor kurzem freigelegten Fresken durch M. Zorzi, *Le Decorazione pittoriche del Palazzo Cenci*, Palatino 8 (1964) 2 ff.



6. ehem. Villa Lante, Janus und Saturn

Raphaels Bildern. Hier wie dort ist der Landschaft bei aller künstlerischen Eigenständigkeit eine sekundäre Rolle zugeordnet, auch da, wo sie vom Bildganzen her dominiert und das eigentliche Geschehen ihr gegenüber eine untergeordnete Stellung einzunehmen scheint, wie es in den San-Silvestro-Fresken Polidoros der Fall ist. Die Hintergrundlandschaft, sei sie als Fortsetzung der Bühne gedacht, auf der sich die Figuren bewegen, oder als Fensterdurchblick, ist nicht Portrait, auch nicht dort, wo wie in der *Sala delle Colonne* der Farnesina der Eindruck erweckt werden soll, daß die im Durchblick geschaute Realität mit derjenigen identisch ist, in der sich der Betrachter bewegt. Das schließt nicht aus, daß einzelne Bildteile Portraitszüge tragen können, so wenn auf einem Fresko des *Palazzo Cenci* die Engelsburg erscheint, an der gerade Bauarbeiten vorgenommen werden, oder wenn auf Pinturicchios Sebastiansmarter in den *Appartamenti Borgia* das Kolosseum oder auf einem anderen der Konstantinsbogen wiedergegeben sind. Immer handelt es sich um Versatzstücke, die in eine fremde Umgebung eingebettet sind. Dort, wo dann mit solchen Versatzstücken eine topographische Situation beschrieben werden soll, wie bei den Romplänen dieser Jahre, ist wiederum das landschaftliche Element völlig außer acht gelassen. Die Rompläne, eine Kombination topographischer Bestandsaufnahme und Rekonstruktion sind derselben Quelle entsprungen wie die Antikenrekonstruktionen in den Bildhintergründen, beispielsweise der Rekonstruktion des Hadriangrabmals in der *Sala del Constantino* im Vatikan, oder die Erfindung

antiker Bauten, wie in den San-Silvestro-Fresken Polidoros.²²

Polidoros Bedeutung für die Entstehung der reinen Landschaftsmalerei ist in den letzten Jahren zur Genüge hervorgehoben worden²³. Abgesehen von den Fresken in San Silvestro, bei denen die Handlung trotz des Überwiegens der Landschaft den Bildgedanken bestimmt, und den beiden von Chatelet²⁴ veröffentlichten Polidorozeichnungen, kommen als direkte Vorbilder die Fresken der Villa Lante in Frage, die sich heute im *Palazzo Zuccari* in Rom befinden. Lange hinsichtlich ihrer Autorschaft umstritten, darf auf Grund der Arbeiten von Kultzen als sicher gelten, daß von den vier großen Feldern die Begegnung von Saturn und Janus (Abb. 6) und die Auffindung der Gräber des Numa Pompilius (Abb. 7) von Polidoros Hand stammen, die beiden anderen indes der Schule Giulio Romanos zuzuschreiben sind. Auch wenn im Gegensatz zu den Angaben Vasaris²⁵ Giulio an die Ausführung der

22 Zu berücksichtigen sind hier ferner die zahlreichen Zeichnungen nach Antiken, beispielsweise das Heemskercksche Skizzenbuch, dasjenige des Aspertini oder der Codex Escorialensis. Sie spielen für die Entstehung des Landschaftsportraits eine nicht zu unterschätzende Rolle, weil in ihnen zum ersten Mal (sofern es sich nicht um Details handelt) das Objekt in seiner Umgebung wahrgenommen und wiedergegeben wird.

23 Vgl. die Zusammenstellung der entsprechenden Literatur bei R. Kultzen, Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom. Ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio, in: ZAK 21 (1961), 19–30.

24 A. Chatelet, Two landscape drawings by Polidoro da Caravaggio, in: BurlMag 96 (1954), 181 f.

25 VasMil, V, 534.



7. ehem. Villa Lante, Öffnung der Gräber

Fresken selbst keine Hand gelegt hat, darf dennoch vorausgesetzt werden, daß die Fresken Giulio bekannt gewesen sind.

Von den vier großen Bildern hat dasjenige mit der Auffindung der Gräber eine besondere Bedeutung, weil auf ihm ein Portrait der Villa Lante erscheint. Die vor der Villa ausgebreitete Landschaft ist auf Grund der Thematik des Bildes wie auf Grund der topographischen Gegebenheiten der Gianicolo. Die dem Inhalt zugrundeliegende literarische Quelle ist Livius (XL, 29, 3), wo es heißt: *Eodem anno in agro L. Petilii scribae sub Ianiculo, dum cultores agri altius moluntur terram, duae lapidiae arcae, octones ferme pedes longae, quaternos latae, inventae sunt operculis plumbo devinctis.*

Im Gegensatz zu Polidoros San-Silvestro-Fresken tritt bei der Auffindung der Gräber das Landschaftliche zurück, aber dafür kommt als neues entscheidendes Argument die topographische Richtigkeit der Szenerie hinzu. Es handelt sich wirklich um den Gianicolo und um die Villa, die auf ihm gelegen ist. Dabei wird das historische Geschehen „umdatiert“, d. h. die Auffindung der Gräber wird in das Cinquecento verlegt. Es wird der Eindruck erweckt, als handle es sich bei der Entdeckung um einen zeitgenössischen Fund, und dieser Verdacht wird dadurch noch wahrscheinlicher, daß der damalige Besitzer der Villa, den man in dem links im Bild stehenden Mann mit dem großen Hut erkennen wollte, dem Öffnen der Sarkophage zusieht, und daß ungeachtet der historischen Richtigkeit darauf hingewiesen werden soll, daß

es dessen Gelände war, „*sul quale anticamente la scoperta fu fatta*“²⁶.

Portraits einzelner Bauten, meist antiker, hatte es schon früher gegeben, aber sie waren immer Versatzstücke in einer frei erfundenen Umgebung. Es ist meines Wissens das erste Mal, daß die Architektur mit der Landschaft zusammengenommen und im Sinne eines Portraits gestaltet wurde, bezeichnenderweise genug aber noch nicht unter Verzicht auf eine dominierende figürliche Vordergrundschrift. Das Entscheidende aber ist gerade, daß das historische Geschehen zeitlich verlegt wird; aus der antiken Begebenheit ist ein zeitgenössisches Ereignis geworden. Es bedurfte nur noch der Preisgabe der Szene, um zu einem reinen Landschaftsportrait zu gelangen, und dieser Schritt wurde von Giulio Romano in Mantua mit seinem Bild des vom Wasser umgebenen Palazzo del Te getan.

Nicht nur der Typ dieses Mantuaner Bildes kommt von den Bildern der Villa Lante her, sondern auch die stilistischen und künstlerischen Anregungen sind hier zu suchen. Die feine Landschaftsschilderung, die Tiefe der Bilder und die Fähigkeit, sich im Atmosphärischen zu verlieren, sind Eigenheiten, die auf die Kunst Polidoros hinweisen: Auf ein Detail sei besonders verwiesen. In dem Bild mit der Begegnung von Janus und Saturn treten in der Landschaftsgestaltung Motive auf, die ihre Entsprechung in Mantua haben. Oberhalb des Knaben mit dem Pferd des Janus liegt vom Buschwerk umgeben und von Bäumen be-

26 I. P. Richter, *La collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Leipzig 1928, 7 ff.

schattet ein Bauernhof, der in ähnlicher Weise im Bild über der Türe zur *Sala delle Imprese* wiederkehrt. Noch ein drittes Element wird in den Landschaften des Mantuaner Frieses deutlich. In dem als mögliche Ansicht Mantuas angesprochenen Fresko fiel die rote Färbung des Himmels auf, der dem Bild den Eindruck der Abendstimmung verlieh. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier eines der entsprechenden holländischen Landschaftsbilder eine Anregung gegeben hat. Bilder mit „brennendem Himmel“ waren am Mantuaner Hof sehr beliebt und Federigo Gonzaga ist als ihr Bewunderer bekannt. 1535 erhielt Isabella d'Este vom Grafen Niccola Maffei einen Bericht über den Ankauf von „quadri di Fiandra“. In diesem Brief heißt es, daß ein Mattheo di Nassar „300 quadri di Fiandra“ mitgebracht und Federigo 120 davon erworben habe. Maffei nennt den bezahlten Preis und fährt dann fort „*et in tutti questi ci sone vinti che non mostrano altro che paesi di foco, che pare che brusino le mani approximandosi per toccargli*“²⁷.

27 Zitiert nach A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627/28*, Milano 1913, 30.

Als Ergebnis läßt sich zusammenfassen: Die Mantuaner Landschaftsbilder haben ihr typenmäßiges Vorbild in den Fresken der Villa Lante zu Rom; künstlerisch verraten sie den Einfluß von Polidoro, aber es muß auch ein Einfluß durch holländische Landschaftsdarstellungen eingeräumt werden.

Die *Sala di Ovidio*, die sich heute dem Betrachter in einem verschmutzten Zustand präsentiert, war früher nicht ohne Reiz und künstlerische Nachfolge geblieben. Nachweislich hat Tizian eines der kleinen Freskobilder, die Schindung des Marsyas kopiert¹⁸, und im 18. Jahrhundert, als der Palast erneuert wurde, dienten gleich drei dieser Felder als Vorlage für Deckenbilder eines damals neuerrichteten, heute zerstörten Palastes.

28 Der Hinweis auf die Abhängigkeit von Tizians Bild von dem Fresko in Mantua findet sich zum erstenmal bei Hartt, 111, Anm. 8. Wie mir Herr Dr. Jaromir Neumann, Prag, mitteilte, hat inzwischen eine erneute Röntgenuntersuchung des Kremser Bildes ergeben, daß auch im dortigen Bild Apoll ursprünglich eine Leier in Händen gehalten hat. Dr. Neumann wird dieses Ergebnis in einer besonderen Studie vorlegen.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- | | | | |
|---------|---|-----------|--|
| Bottani | G. Bottani, <i>Descrizione storica delle pitture del Regio Ducale Palazzo del Te</i> , Mantova 1783 | Huelsen | Ch. Huelsen und H. Egger (Hrsg.), <i>Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin</i> , 2 Bde., Berlin 1913–16 |
| Carpi | P. Carpi, <i>Giulio Romano ai servigi di Federico II^o Gonzaga</i> , Mantova 1920 | Verheyen, | E. Verheyen, <i>Correggio's Amori di Giove</i> , in: <i>JWarb</i> XXIX (1966), 160–192 |
| Hartt | F. Hartt, <i>Giulio Romano</i> , 2 Bände. New Haven 1958 | Correggio | |