

CHRISTINE TAUBER

## Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua

Künstlerische Selbstdarstellung wie Herrschaftsrepräsentation manifestieren sich zumeist bei den gegenseitigen diplomatischen Besuchen der Herrscher im Medium der Kunst. Es ist daher eine Entscheidung von höchster Brisanz, welche Hofkünstler der jeweilige Herrscher beschäftigt, da es hierbei nicht um beliebige stilistische Vorlieben geht, sondern um die eminent kunstpolitische Entscheidung, welcher Künstler am ehesten geeignet scheint, dem jeweiligen Herrschaftskonzept einen gültigen, überdauernden Ausdruck zu verleihen. In der bisherigen Patronageforschung erschien die Seite der kulturellen Produktion vornehmlich als instrumentalisierbare, einseitig abhängige Funktionsgröße. Doch scheint es sinnvoll, die Subventionsbedürftigkeit und Förderungsabhängigkeit kultureller und künstlerischer Produktion um den Gesichtspunkt der Eigenmächtigkeit künstlerischer Hervorbringungen zu ergänzen, die sich durch autonome ästhetische Gestaltung auszeichnen. Unter diesem Aspekt folgt die Patronagebeziehung einer Logik der wechselseitigen Abhängigkeit von Künstler und Auftraggeber: von Seiten des Künstlers im Sinne der Alimentierung, von Seiten des Auftraggebers im Hinblick auf die ihm selbst nicht eignende Fähigkeit zur autonomen künstlerischen Gestaltung.<sup>1</sup>

### Ein Bündnis zwischen Hofkünstler und Auftraggeber

Dem Künstler kommt in diesem reziproken Abhängigkeitsverhältnis eine Art „Geburtshelferfunktion“ in der Symbolisierung des herrscherlichen Habitus zu, den er künstlerisch gültig zum Ausdruck zu bringen hat, wodurch Selbstdarstellung in der Kunst zugleich zum politischen Programm wird. Ist die Entscheidung für einen bestimmten Künstler bzw. einen bestimmten Stil einmal zufriedenstellend getroffen, wäre zu vermuten, dass dieser dann im Sinne der ihm vom Herrscher im zukunftsöffnenden Vorausblick (*providentia*) konzedierte Autonomie weitgehend eigenständig agiert. Wie aber kann der Auftraggeber, wenn er in den Prozess der Werkgenese nicht eingreifen darf, davon ausgehen, diejenige Kunst zu erhalten, derer er so dringend bedarf? Dies kann in der sich anbahnenden Patronagebeziehung eigentlich nur durch eine Art strukturelle Habituskongruenz zwischen Künstler und Kunstförderer bzw. zwischen künstlerischem Stil und Politikstil gewährleistet werden – es muss zwischen ihnen eine „Wahlverwandtschaft“ bestehen, eine gewissermaßen sprachlose, die Selbstgewissheit der richtigen Vorahnung ermöglichende wechselseitige Verständigung.<sup>2</sup>

Vasari betont in seiner Vita des Giulio Romano an mehreren Stellen das fast symbiotische Verhältnis zwischen diesem Architekten und Maler und seinem Auftraggeber Federico II Gonzaga,<sup>3</sup> wenn er einerseits schreibt: „Amò quel Duca di maniera la virtù di Giulio, che non sapea vivere senza lui.“<sup>4</sup> Andererseits kolportiert er, der Tod Federicos habe seinen Hofkünstler derart mitgenommen, dass er Mantua als seine Wirkungsstätte, die untrennbar mit der Person seines langjährigen Auftraggebers verbunden war, aufgeben wollte.<sup>5</sup> Die Kongruenz der Interessen und Vorlieben von Künstler und Auftraggeber spiegelt sich in Vasaris Darstellung auch darin, dass Giulio die ingeniöse Befähigung gehabt habe, die Bedürfnisse Federicos geradezu intuitiv zu errahnen. Zwischen ihnen bestand also eine so große Übereinstimmung im Habitus, dass sie der Sprache als Kommunikationsvehikel kaum noch bedurften.<sup>6</sup>

Legt man dieses Modell einer gelungenen Patronagebeziehung dem Verhältnis zwischen Federico Gonzaga und Giulio Romano zugrunde, so zeigt sich, dass die Rekrutierung des Raffaelschülers Giulio keine nur „zweitbeste Lösung“ gewesen war, sondern eine sehr bewusste kunstpolitische Entscheidung,<sup>7</sup> die eine gezielte Allianz mit einem bestimmten künstlerischen Stil – dem römischen Manierismus – bedeutete, der über ein besonders hohes Symbolisierungskapital für den Auftraggeber verfügte und mit dem er am geeignetsten Politik machen konnte. Modernität, Autonomie, die selbstbewusste Errichtung raum-zeitlicher Neu-Ordnungen und das Aufbrechen verordneter Symmetrien und Handlungsabläufe sind seine Strukturmerkmale. Raffinierte Musterabwandlungen, Ordnungsstörungen und Aushebelungen von zeremoniell fixierten Hierarchien prägen die Kunst des Palazzo del Te. Dieser Kunstkonzeption entspricht die avantgardistische manieristische Stilrichtung in idealer Weise, da sie auf die Überbietung der größten Kunstvorbilder wie auf den autonomen und souveränen Umgang mit künstlerischen Mitteln abzielt. Giulio Romano allein war es laut Vasari zu verdanken, dass Mantua sich seit seiner Rekrutierung 1524 zu einem Ort entwickelte, der gleichermaßen „sempre anticamente moderna e modernamente antica“<sup>8</sup> gewesen sei, weil der Künstler die antiken Vorbilder ebenso beherrschte wie die zeitgenössischen römischen Muster der Kunst. In einem genuin modernen Stil<sup>9</sup> gestaltete Giulio Mantua und vor allem den vor den Toren der Stadt gelegenen Palazzo del Te zu einem „neuen Rom“ um.<sup>10</sup>

Giulio Romano lieferte seinem Auftraggeber römische *maniera* in sämtlichen Stillagen, von der klassischen *gravità* bis zur zotigen *burla* beherrschte er sämtliche malerisch-rhetorischen Register. Er importierte raffaeleske *grazia* und michelangeleske *terribilità* nach Mantua, war aber zugleich auch in der Lage, die dortigen lokalen Kunstvorbilder zu überbieten: Die Bezugnahmen im Palazzo del Te auf Mantegna und seine als Höhepunkt des Illusionismus und damit als Muster der Kunst geltende *Camera picta* im Palazzo Ducale sind omnipräsent. Auf engstem Raum baute und malte Giulio im Palazzo del Te eine „nuova Roma“, die die „vecchia

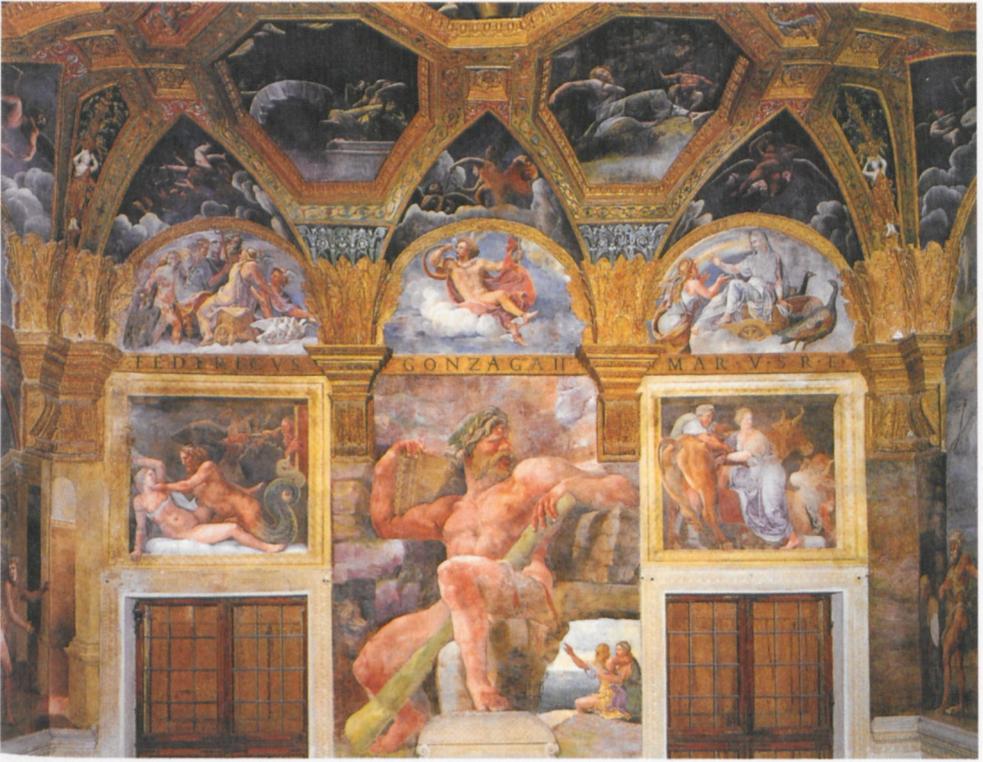


Abb. 1: Giulio Romano, Federico II Gonzaga als Polyphem; Jupiter und Olympias (links); Pasiphaë (rechts), um 1527/28. Ostwand der Camera di Psiche, Palazzo del Te, Mantua

Roma“ in den Schatten stellte, indem sie mit dem gewissermaßen in Fragmenten, nämlich in dekontextualisierten Zitaten, nach Mantua transferierten Kunstmaterial so frei schaltete und waltete, wie es den künstlerischen Ausdrucksabsichten und damit zugleich dem herrscherlichen Repräsentationsbedürfnis am besten entsprach: Die Reliefs der Trajanssäule werden in der *Camera degli Stucchi* ausgerollt an die Wand gebracht, so dass man jetzt auch endlich sehen kann, was darauf dargestellt ist; in mehreren Räumen finden sich antikische Reliefs und die raffinierten Grotteskenverzierungen der Gartenloggia der Villa Madama wieder, ihre Exedra dient der *Loggia di Davide* wie auch der großen Gartenexedra im Palazzo del Te als Vorbild; die Geschichte von Amor und Psyche in der *Camera di Psiche* rekuriert auf Raffaels Villa Farnesina und ihre Loggia,<sup>11</sup> auch der dortige Polyphem ist nach Mantua übersiedelt.

In dem ab 1524 nach den Architekturentwürfen von Giulio Romano ausgebauten, im Verhältnis zur Stadt marginal gelegenen Lusthaus war der Künstler per se geringeren ästhetischen Normierungen und repräsentativen Erfordernissen unterworfen als im eigentlichen politischen Machtzentrum, dem Palazzo Ducale.

Das künstlerische Konzept des Palazzo del Te wird damit zu einem weiteren Beleg für die These eines besonders großen ästhetischen Innovationspotentials der Peripherie, das Mantua zu einem herausgehobenen Experimentierfeld *in aetheticis* werden ließ. Dies zeigt sich auch in der Selbstdarstellung des Auftraggebers in seinem Lustschloss jenseits der reglementierenden Stadtgrenzen: Die prominente und monumentale Darstellung Federicos als Polyphem (und damit als des abgewiesenen, lächerlichen Liebhabers) über dem Kamin der *Camera di Psiche*<sup>12</sup> signalisiert den selbstironischen Spielraum des Hausherrn (Abb. 1): Er kann es sich leisten, Witze auf eigene Kosten zu machen, ohne an Autorität zu verlieren, denn er bedient sich dazu des durch Spott gebrochenen und zugleich subtilisierten Herrscherlobs, dem panegyrischen Modus des von Panofsky sogenannten „mock praise“,<sup>13</sup> das er unter Aufbietung aller Kunstkräfte von Giulio potent in Szene setzen lässt.<sup>14</sup> Aus der *Sala dei Cavalli* kommend, läuft der Betrachter in der *Camera di Psiche* direkt auf dieses selbstironische Herrscherportrait zu, das nicht nur mit dem über ihm stehenden Namen „GONZAGA II“ eindeutig identifiziert ist, sondern auch mit der Inschrift auf dem Kaminsims. Die das Deckengesims des Raumes umspannende und ihn zusammenhaltende Inschrift „FEDERICVS GONZAGA II MAR(chio) . V . S(anctae) . R(omanae) . E(cclesiae) . ET . REIP(ublicae) . FLOR(entiae) . CAPITANEVS . GENERALIS . HONESTO . OCIO POST . LABORES AD . REPARANDAM VIRT(utem) . QVIETI . CONSTRVI MANDAVIT“ verleiht dem Auftraggeber einen ersten großen Auftritt, zumal sie wie ein *Loop* in Endlosschleife gelesen werden kann und den Adressaten des Auftrags, dem hier ein imperatives Mandat erteilt wird, nicht einmal namentlich nennt.

Doch dieser – der Künstler – demonstriert, dass er der eigentliche Herr über die Zeichen und Malereien, über Schrift und Bild in diesem Raum ist: Er malt sich einerseits selbst im Rollenportrait des Daidalos rechts neben den Polyphem, der der Gattin des Minos, Pasiphaë,<sup>15</sup> eine Kuhattrappe baut, damit sie ihre drängende Lust mit dem minoischen Stier befriedigen kann – das Ergebnis dieser perversen Beiwohnung ist bekanntlich ein Kunstwerktopos, das monströse Mischwesen des Minotaurus. Giulio stellt sich hier also als Erfüllungsgehilfe und Geburtshelfer für auch noch so ausgefallene Auftraggeberwünsche dar. Andererseits fragmentiert er die panegyrische Inschrift und nutzt die einzelnen Bruchstücke des Textes als autonome Kommentare zu den unter und über ihnen gemalten Szenen. Dabei zieht er sämtliche nur denkbaren rhetorischen Register: Der Text kann die Funktion haben, zu identifizieren, wie beim Polyphem oder auch in der Szene „Jupiter und Olympias“. Der potente Liebhaber Jupiter wird hier durch die *Superscriptio* „Federicus“ zu einem weiteren Rollenportrait des Hausherrn – und das im Politischen wie im Erotischen, da er ja ähnlich wie der Göttervater in seinen Liebschaften keine Rücksicht auf bereits bestehende Gattenverhältnisse nahm, als er für sich und seine Geliebte, Isabella Boschetti, das Lustschloss vor den Toren Mantuas errichtete und sich damit seiner pruden Mutter Isabella d’Este und



Abb. 2: Giulio Romano, rechts unten: Venus, Mars, Adonis; links oben: Flussgott, um 1527/28. Nordwand der Camera di Psiche, Palazzo del Te, Mantua

deren rigiden Moralvorstellungen entzog. Über dem „Bankett“ kommt dann passenderweise „post labores“ zu stehen, das ausschweifende und damit nicht weniger anstrengende *otium* folgt also dem erschöpfenden *negotium* der Tagesgeschäfte. Zugleich erhebt die Inschrift das *otium*, das für Isabella d'Este noch eines der schlimmsten Laster darstellte, wie man dem von ihr in Auftrag gegebenen Bild Mantegnas für ihren Studiolo „Pallas Athene vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden“ von 1502 entnehmen kann, auf dem das *otium* als armlöser Krüppel dargestellt ist, durch das Epitheton *honesto* in den Rang einer Tugend und spezifiziert die Intention des Bauauftrags mit *ad reparandam virtutem*. Gerne setzt Giulio den Kommentar aber auch kontrastierend oder persiflierend ein, wenn beispielsweise das Textfragment *virtutem quieti* weder zu der wenig tugendhaften erotischen Badeszene der Venus darunter noch zu dem abundant zerfließenden und sich wie in einer Omnipotenzphantasie über den gesamten Mantuaner Herrschaftsbereich sintflutgleich ergießenden obszönen Flussgott darüber passt (Abb. 2).

## Die Deutungshoheit des Herrschers

Die Selbstdarstellung und Machtdemonstration des Auftraggebers wird an diesem Bau<sup>16</sup> einerseits auf der genuin ästhetischen Ebene ausgespielt, andererseits durch das Wagstück einer neuen Bau- und Ausstattungsform, die es dem Bauherrn ermöglicht, die Inszenierung von Privatheit und erotischen Ausschweifungen<sup>17</sup> als gleichwertig mit anderen Formen der herrscherlichen Selbstdarstellung zu postulieren. Federico trat selbst höchstgestellten Besuchern wie dem römisch-deutschen Kaiser ostentativ „in seinem Lusthaus als Privatmann entgegen, der keine Rücksicht auf Konventionen nehmen muß – ein neues, raffiniertes Mittel der Rangdemonstration, das die bildliche Rechtfertigung der Herrschaft, bis dahin das Hauptmotiv in der Ausstattung fürstlicher Wohnbauten, ostentativ hinter sich ließ.“<sup>18</sup> Federico scheint mit seinem Palazzo del Te ein Modell von Repräsentation zu favorisieren, das auf Ambiguitäten (auch *in eroticis*) setzt, auf das Durchbrechen der vom Herrscher üblicherweise eingeforderten Rollenmodelle, auf die Transgression sozialer Grenzen, die der Hausherr ebenso autonom außer Kraft zu setzen weiß wie sein Hofkünstler die ästhetischen Kanones in ihrer virtuosens Überbietung aufsprengt. Besonders zugespitzt zeigt sich dies in der *Sala dei Giganti*, die ein reiner Repräsentationsraum ist, der nicht zum Bewohnen oder für eine sonstige Nutzung bestimmt war – ein nur aus Kunst (und Künstlichkeit) bestehender Raum. Im Sinne der Tagesgeschäfte war er „nutzlos“, hinsichtlich der Selbstinszenierung des Herrschers als eines freien Geistes, der über seine Zeit und seinen Raum verfügen kann, wie es ihm gefällt, war er absolut zentral. Federico stellte sein Herrschaftskonzept im Palazzo del Te als eines dar, das es nicht nötig hat, öffentlich Macht zu zeigen, um den Herrscher zu legitimieren, der sich *otium* und Privatheit leisten kann.

Der Hof der Gonzaga repräsentiert ein typisch höfisches Milieu der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in dem Intellekt, Erotik und Witz eine unauflösliche Verbindung eingehen.<sup>19</sup> Das aufwendige und neuartige Ausstattungsprogramm des Palazzo del Te,<sup>20</sup> das sich in einer *Villa suburbana* nach antikem Vorbild ansiedelt, diente nicht nur dem intellektuellen und erotisch aufgeladenen Spiel der Hofgesellschaft, es wurde auch gezielt politisch genutzt: Im diplomatischen Verkehr der Zeit ist es bekanntlich ein hoher Ehrenbeweis, vom Hausherrn mit einer Führung gewürdigt zu werden. Anlässlich der Besichtigung des Palazzo del Te durch hochrangige Besucher konnte Federico die Deutungshoheit über seine Kunst als Herrschaftsakt machtvoll ausspielen, indem er das Zeigen und die Erläuterung seiner Kunst zum Gnadentakt stilisierte, wie schon Jérémie Koering anhand der *Sala di Troia* im Palazzo Ducale herausgearbeitet hat:<sup>21</sup> Ihm oblag die alleinige Entscheidung, wieviel Zeit er seinem Besucher vor den einzelnen Kunstwerken zugestand, wie er dessen Schritte und Blicke lenkte, welche gezielt auf den jeweiligen Betrachter und seinen sozialen Status abgestimmten Deu-

tungsvorschläge er ebenso okkasionell wie arbiträr unterbreitete bzw. was er als gültige Interpretation, die selbstverständlich von ihm allein vorgetragen werden durfte, gelten ließ, welche heterodoxen Bedeutungen er von vorne herein durch Verschweigen ausschloss, wann er kalkuliert den Schleier des Geheimnisses, das er allein zu durchschauen vorgab, wieder über alles sinken und damit die Bemühungen des Besuchers um Verstehen und Einsicht scheitern ließ.<sup>22</sup> Der Hausherr führte dem Betrachter in einem solchen Besichtigungsgang demonstrativ vor Augen, dass seine Teilhabe am Herrschaftswissen, seine Initiation in die Arkana der Regierungskunst nur so lange Bestand haben, wie es dem Herrscher gefällt.

Schon in der *Camera picta* im Palazzo Ducale war das Offenlegen und Verbergen von Geheimnissen ein zentrales Thema gewesen, wie Daniel Arasse in einem Aufsatz von 1987 überzeugend dargelegt hat.<sup>23</sup> Auch hier ging es um die *Arcana imperii* und ihre Beherrschung durch den Herrscher: Der virtuose Illusionismus des loggienartig strukturierten Bildraumes mit seiner fiktiven Öffnung nach außen und oben hatte die Ambivalenz zwischen Öffnung und Abschließung, Zurschaustellung und Rückzug, Offenlegung und Geheimhaltung in Szene gesetzt. Zwei der vier Wandflächen des Raumes sind mit illusionistisch gemalten Leder-  
vorhängen kaschiert, geben also das Dahinterliegende nicht preis, während diese Kaschierungen an den beiden anderen Wänden vorgeblich zurückgeschlagen sind und den Blick auf zwei Szenen aus dem Hofleben der Gonzaga sowie in die gemalte Landschaft hinaus eröffnen.<sup>24</sup> Der Maler dieses „Kraftwerks für intelligentes Sehen“<sup>25</sup> hat sich selbst in einer gemalten Lisene „versteckt“, wo sein miniaturhaft und monochrom gehaltenes Selbstportrait sich kaum von der es umgebenden Grotteskenornamentik abhebt.<sup>26</sup>

In der Szene „Der Hof“ (Abb. 3) thront Ludovico (in einer „gemischten“ Ausstaffierung von privat und öffentlich, bestehend aus Morgenrock mit Pantoffeln, zugleich mit einem capitanesken Barett auf dem Kopf) umgeben von seiner Familie und – etwas distanzierter – von seiner höfischen *familia* auf hohem Sockel, der ihn über den Betrachter erhebt. Er ist in eine „heimliche“ Unterhaltung mit seinem Sekretär vertieft (der *segretario* ist etymologisch derjenige, der die Geheimnisse bewahrt). Das Zentrum der Macht ist hier als in sich ruhend dargestellt, um es herum gibt es verschiedene Kreise der Zugänglichkeit – besonders deutlich bei den Höflingen zu erkennen, die offensichtlich darauf aus sind, zum Zentrum vorgelassen zu werden, indem sie den hier noch heruntergelassenen Vorhang zurückschlagen und die Treppe emporsteigen, was einen Versuch des rangmäßigen Aufstiegs symbolisiert. Sie werden aber zum Teil abgewiesen, zum Teil nur als marginale Beobachter der Familienszene zugelassen, was sie zu Spiegelungsfiguren des Betrachters macht. Die Kommunikation zwischen dem Zentrum der Macht und der Peripherie ist ebenfalls beschränkt: Der tatsächliche Austausch findet *a parte* statt, dies allerdings in aller Öffentlichkeit, es ist eine gleichsam



Abb. 3: Andrea Mantegna, Der Hof Ludovico Gonzagas, um 1465–1474. Camera picta, Palazzo Ducale, Mantua

theatralisch inszenierte, stumme Übereinkunft zwischen Ludovico und seinem Sekretär, denn keiner der beiden spricht. Gerade durch seine ostentative Veröffentlichung aber wird das Geheimnis des Regierungsgeschäfts als besonders gut gehütetes präsentiert.

Der Zugang zur öffentlich inszenierten Privatheit des Herrschers wird schon von Mantegna als Gnadenerweis an den Betrachter dargestellt. Dieser kann nicht sehen, was auf dem Schriftstück steht, das offenkundig den Inhalt der stummen Unterhaltung ausmacht, er muss der Weisheit des Fürsten blind vertrauen. Das Verhüllen und Enthüllen des Geheimnisses einer guten Regierung, der gewährte und verwehrte Einblick in die Regierungspraxis des Fürsten, der sich – indem er gewährt wird – als gezielte Täuschung entpuppen kann: All dies ist hier explizit Bildthema. Die Strukturlogik der Ausmalung und ihre realistische Faktur, das Spiel mit Illusionsräumen präsentiert das Geheimnis offen als arkan, indem es zwischen Realität, Fiktion und vermeintlicher Realität, die sich als illusorisch, nämlich als letztlich doch unzugänglich, zeigt, hin- und herspringt.

Giulio greift diese für die Regierungspraxis seines Auftraggebers zentralen Themen im Palazzo del Te vor allem in der *Camera di Psiche* auf: Diese zitiert nicht nur die Baldachinarchitektur der *Camera picta* und in Mantegnas Grabkapelle in S. Andrea, sondern auch diejenige in Correggios *Camera di San Paolo* in Parma. Sie geht jedoch in der Darstellungsweise noch einen Schritt über Mantegna hinaus, wie erneut Arasse bereits 1985 in seinem Beitrag „Giulio Romano e il labirinto di Psiche“ gezeigt hat.<sup>27</sup> Sehen, Begreifen und Nichtsehen-Können sind in diesem Raum nicht nur in den Labyrinthen des – allerdings in seiner heutigen Form erst von 1784 stammenden – Fußbodenmosaiks thematisiert: Zwar sind Hinweis- und Zeigegesten in der Ausmalung omnipräsent, doch erweisen sie sich zumeist für das Verständnis der Bilderzählung als sinnlos und laufen ins Leere, so, als wollten sie dem Betrachter immer wieder demonstrativ vor Augen führen, dass er den eigentlichen Sinn dieses vieldeutigen *inganno*, der das künstlerische Hauptthema des Raumes ist,<sup>28</sup> ebensowenig durchschauen kann wie die Geheimnisse der Regierungskunst des Herrschers. Aber diese vorgebliche Selbstaufhebung einer eindeutigen, vorherrschenden Sinnstruktur führt nicht, wie zu befürchten wäre, zur Auflösung jeglicher Bedeutung, sondern in der feinsinnigen Brechung zu einer semantischen Anreicherung, zu Doppelsinn und Polysemie, die mehr Sinn produzieren in einer nicht stillstellbaren Sinnverschiebung, der der Betrachter – den Weisungen der Gesten des gemalten Personals folgend – hinterherrennt wie der betrogene Mars hinter dem ihm physisch überlegenen, jugendlichen Adonis, der ihn mit Venus betrogen hat (vgl. Abb. 2).

Wer ihn hier in seiner vergeblichen Sinnsuche herumscheucht, erläutert die Inschrift über dieser Szene: „MANDAVIT“ und weiter, um die Ecke, „FEDERICVS GONZAGA“ – es ist der Hausherr und der Herr über die Deutungen seines Palazzo. Im *roundabout*-Verweissystem der *Camera di Psiche*, das die vorgeblich so fixe Struktur des Raumes und seiner starr durchgegliederten Decke im Tanz der Signifikanten auflöst und entgrenzt, gibt es keinen *senso unico* der sicheren sinnerschließenden Lektüre. Die starke Tiefenräumlichkeit der Malereien, die einer semantischen Tiefendimension entspricht, deutet dies mit ihren Landschaftsaus-

blicken und den wie in einer Gemäldesammlung an die Wand gebrachten *quadri riportati* an. Nachgerade zynisch wird dem Betrachter dort von Giulio vor Augen geführt, was mit demjenigen passiert, der voyeuristisch Durchblick auf Dinge zu erlangen sucht, die nicht für seine Augen bestimmt sind, da sie seine Weltsicht überschreiten würden: In der ehebrecherischen Szene von Jupiter und Olympias (vgl. Abb. 1), die das Liebesverhältnis von Federico Gonzaga zu der verheirateten Isabella Boschetti in der mythologischen Erzählung spiegelt und aus der eventuell Alexander d. Gr. hervorging, wird nämlich ausgerechnet der gehörnte Ehemann, Philipp von Makedonien, zum Double des Betrachters. Zur Strafe für dessen unerwünschte Augenzeugenschaft lässt ihn das Assistentztier des göttlichen Liebhabers unter brutalem Einsatz des emblematischen Blitzbündels erblinden. Beide, der Gatte wie der Betrachter, bleiben als *ingannati* zurück. Die Geheimnisse der Kunst und der Herrschaft des Auftraggebers vermitteln sich ihnen als Arkanum in der misslingenden Rezeption, im Nicht-Durchschauen-Können des Sinns. Entscheidend ist hierbei nicht, ob der Auftraggeber selbst die geheimen Zeichen versteht oder sich bloß als Durchblicker geriert; ausschlaggebend ist nur, ob er seiner Umgebung erfolgreich suggerieren kann, er allein durchschaue die Geheimnisse.

### **Betrachterüberwältigung im ästhetischen Horror**

Der Palazzo del Te ermöglichte dem Betrachter zwei idealtypische Besichtigungsabläufe, die strikt voneinander getrennt waren (Abb. 4):<sup>29</sup> Der erste, von West nach Ost, nahm seinen Ausgang vom Vestibül im Westen (Nr. 1 im Grundriss) mit seinem fast grottenartigen Erscheinungsbild und seiner durch die rustizierten Säulen und das auf ihnen lastende, viel zu groß kassettierte Gewölbe gefährdeten Statik, in dem die Themen von Natur und Kunst, von hyperklassischer Form und bewusstem Antiklassizismus, von Innen und Außen, Öffentlich und Privat programmatisch angesprochen werden.<sup>30</sup> Um hierhin zu gelangen, musste der Besucher einen Umweg um die Ecke machen, da die Westfassade des Palazzo del Te sich dem von Norden, von der Stadt her Ankommenden nicht unmittelbar präsentiert. Vom Vestibül aus eröffnet sich ein als gestaffelte Szenographie inszenierter zentraler Durchblick bis hin zur Exedra im Palastgarten. Schritt der Besucher die Achse bis dort ab und wandte sich dann wieder um 180 Grad zu seinem Ausgangspunkt um, so präsentierte sich ihm mit der Serliana der östlichen Außenfassade und ihrer glatten Wandgestaltung ein noch stärker kontrastiv akzentuierter Rückblick auf die rustizierte Umfassung des Vestibüls auf der Hofseite.

Diese in zwei Richtungen hin offene Sichtachse kam wahrscheinlich bei Festivitäten unter Partizipation einer zahlenmäßig größeren Öffentlichkeit zum Einsatz. Sie führte einmal längs durch den gesamten Bau, ohne etwas von seinem Inneren preiszugeben, außer natürlich den Hoffassaden und den Loggien – klassische

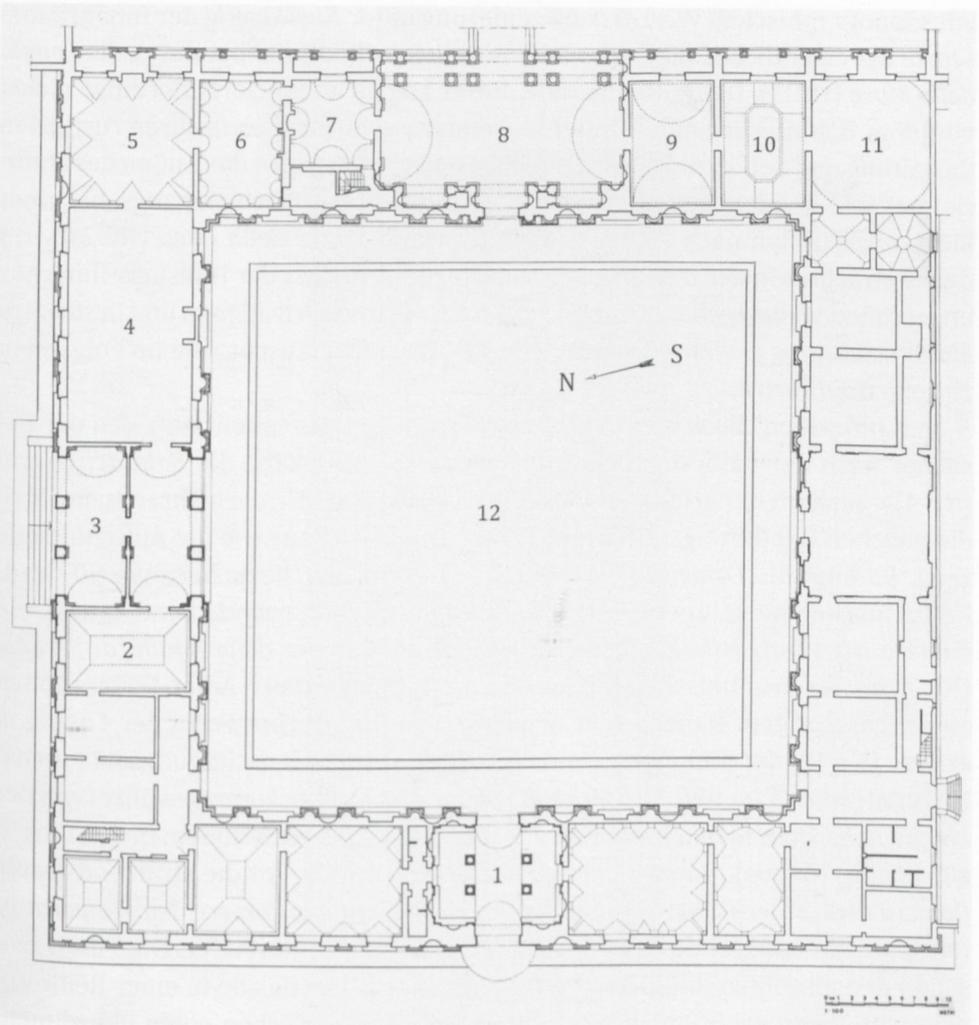


Abb. 4: Palazzo del Te, Mantua, Grundriss: 1 Westvestibül, 2 Camera del Sole e della Luna, 3 Loggia delle Muse, 4 Sala dei Cavalli, 5 Camera di Psiche, 6 Camera dei Venti/dello Zodiaco, 7 Camera delle Aquile/di Fetonte, 8 Loggia di Davide, 9 Camera degli Stucchi, 10 Camera degli Imperatori, 11 Sala dei Giganti, 12 Innenhof

Übergangsorte von Außen nach Innen, vom öffentlichen in den mit Zugangsbeschränkungen regulierten Innenraum. Jedoch suggerieren die geschlossenen Hoffassaden mit ihren vermauerten Fenstern und leeren Nischen ihrerseits, Wände eines Gebäudeinneren zu sein, und stellen damit eine invertierte Referenz auf Michelangelos Vestibül der Biblioteca Laurenziana dar, das ja den Eindruck von nach innen verlagerten Außenfassaden erweckt.

Wegeführung und Blicklenkung des zweiten möglichen Besichtigungsparcours, der diesmal dann doch ins Innere führt, sind wesentlich subtiler: Im Gegensatz

zur szenographischen West-Ost-Inszenierung unter Auslassung der Innenräume führte der eigentliche Eingang von der nördlichen Stadtseite her durch die *Loggia delle Muse* (Nr. 3). Die Außenfassade dieser Loggia annonciert allerdings nichts von dem dahinterliegenden Inneren, sondern schirmt dies in ihrer rustikalen Gestaltung und den zu überwindenden Treppenstufen gegen das Außen des Stadtraumes und damit gegen unerwünschte Besucher ab. Gleich eingangs, bei einer kleinen Exkursion nach rechts in die *Camera del Sole e della Luna* (Nr. 2), wird dem Betrachter in der Deckengestaltung suggeriert, dass der Hausherr ihm ganz ungeschützt weitestgehende Einblicke in sein pikantes Privatleben und in sonstige *hidden treasures* gewähren wird (Abb. 5) – doch das täuscht, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Im „offiziellen“ Besichtigungsparcours war der erste Innenraum, den der Besucher nach der halböffentlichen Loggia zu sehen bekam, die *Sala dei Cavalli* (Nr. 4) – zugleich der größte Raum des gesamten Palazzo –, die in ihrer Ausmalung die gleichen Gliederungselemente (Pilaster und Nischen) wie die Außenfassade zeigt. Es folgt die *Camera di Psiche* (Nr. 5) in der der Besucher eine 90-Grad-Kehre machen muss, um im Ostflügel des Palazzo zuerst zwei kleine Räume, die *Camera dei Venti/dello Zodiaco* (Nr. 6) und die *Camera delle Aquile/di Fetonte* (Nr. 7) mit ihren antikischen Büsten und den monumentalen Adler-Dekorationen zu durchschreiten. Danach tritt er erneut ins überdachte Freie der *Loggia di Davide* (Nr. 8), die ihm einen weiteren dieser für den Besichtigungsablauf charakteristischen Ein- und Ausblicke in Innen- und Außenräume gewährt (von der *Loggia delle Muse* in den Innenhof, von der *Loggia di Davide* zudem in den Garten zur Exedra hinaus). Danach geht es wieder ins Innere, wo die strahlend-weiße *Camera degli Stucchi* (Nr. 9) mit ihrer Quertonne und die *Camera degli Imperatori* (Nr. 10) widerstreitende Eindrücke beim Betrachter hinterlassen. Die Türen zwischen den einzelnen Räumen sind hier jetzt enfiladeartig alle in einer Reihe angebracht. Wenn sie offen stehen, erahnt der Besucher schon einen überdimensionalen Arm (der ihn an den Polyphem in der *Camera di Psiche* erinnert), bevor er ins Ende der tageslichtlosen Sackgasse, in die *Sala dei Giganti* (Nr. 11), geführt wird.<sup>31</sup>

Dieser „Zeremonialweg“ durch den Palazzo del Te zielt auf größtmögliche Verwirrung und ästhetische Überwältigung des Betrachters, der im Laufe der Besichtigung durch ständige harte Kontraste, mehrere „Kehren“ im Ablauf und durch aus der Mittelachse nach rechts oder links versetzte Türen in die Orientierungslosigkeit geführt wird. Er sollte ganz in diesen künstlichen Mikrokosmos eintreten, durfte sich nicht mehr in Beziehung zur Außenwelt setzen und damit distanzieren können, sondern sollte der künstlichen Welt mit ihren ganz eigenen Gesetzen vollkommen ausgeliefert sein. Wie der Rückzug und damit der Ausgang aus dieser Sackgasse völliger phänomenologischer Überwältigung erfolgte, ist nicht bekannt; dass der gesamte Zeremonialweg noch einmal rückwärts zurück-



Abb. 5: Giulio Romano und Werkstatt, Apoll und Diana, um 1527/28. Deckenfresko in der Camera del Sole e della Luna, Palazzo del Te, Mantua

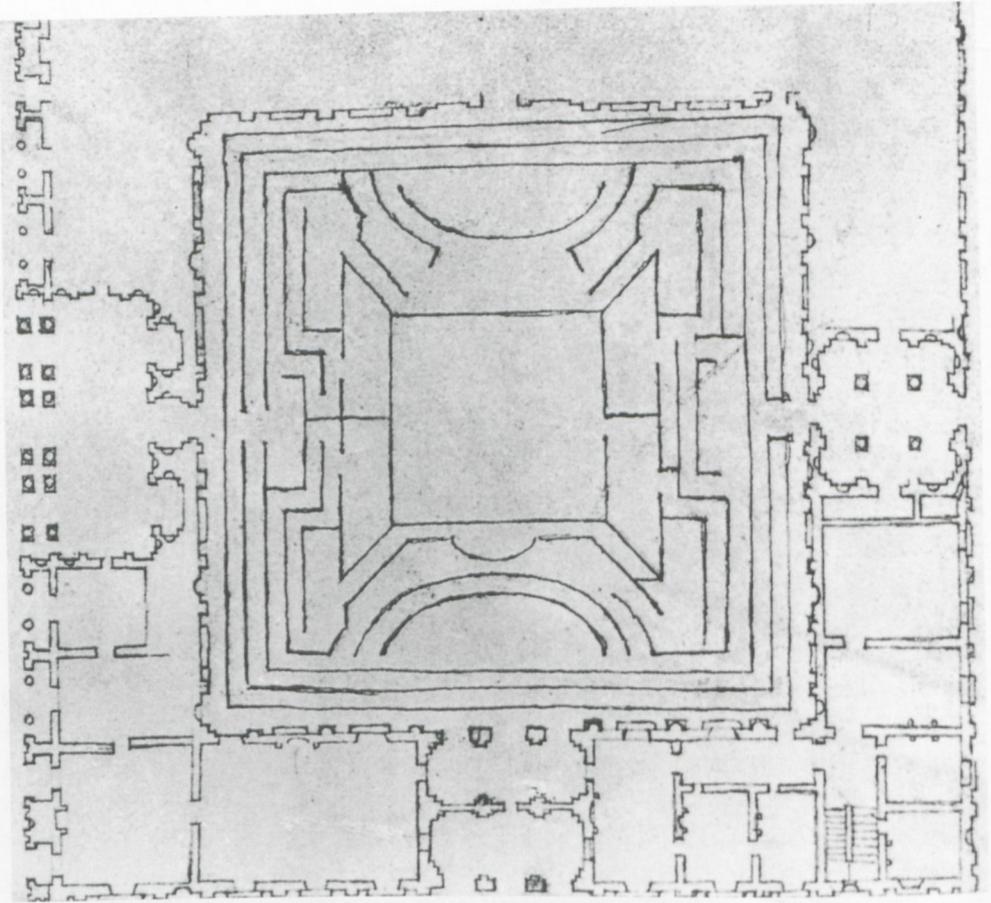


Abb. 6: Anonym, Zeichnung für das unausgeführte Labyrinth im Hof des Palazzo del Te. Tacchino mantovano, fol. 23 v<sup>o</sup>, in: Marten van Heemskerck, Römische Skizzenbücher

gelegt wurde, scheint nach der beschriebenen Strukturlogik kaum plausibel. Wahrscheinlich wurde der verwirrte Betrachter durch den Innenhof (Nr. 12) entlassen. Wäre allerdings das von Giulio Romano hierfür geplante Labyrinth je so ausgeführt worden, wie es der *Tacchino mantovano* überliefert hat (Abb. 6),<sup>32</sup> so wäre der Künstler hier nicht nur erneut zu einem zweiten Daidalos geworden, sondern der Besucher hätte sich nach dem sinnverwirrenden Besichtigungsgang dort dann auch endgültig in der Orientierungslosigkeit verloren.

Die Inszenierung dieser Überwältigungseffekte, die dem Betrachter ein Kunst-erlebnis im ästhetischen Modus der Erhabenheit bietet, wie Hana Gründler gezeigt hat,<sup>33</sup> gelingt Giulio durch verschiedene architektonische und malerische Kunstgriffe: wechselnde Grundrisse und Gewölbeformen, längs und quer gelagerte Räume, unterschiedlichste Raumgrößen (was zu den in der Literatur schwankenden Bezeichnungen der Räume als *Camera* respektive *Sala* führt), wechselnde

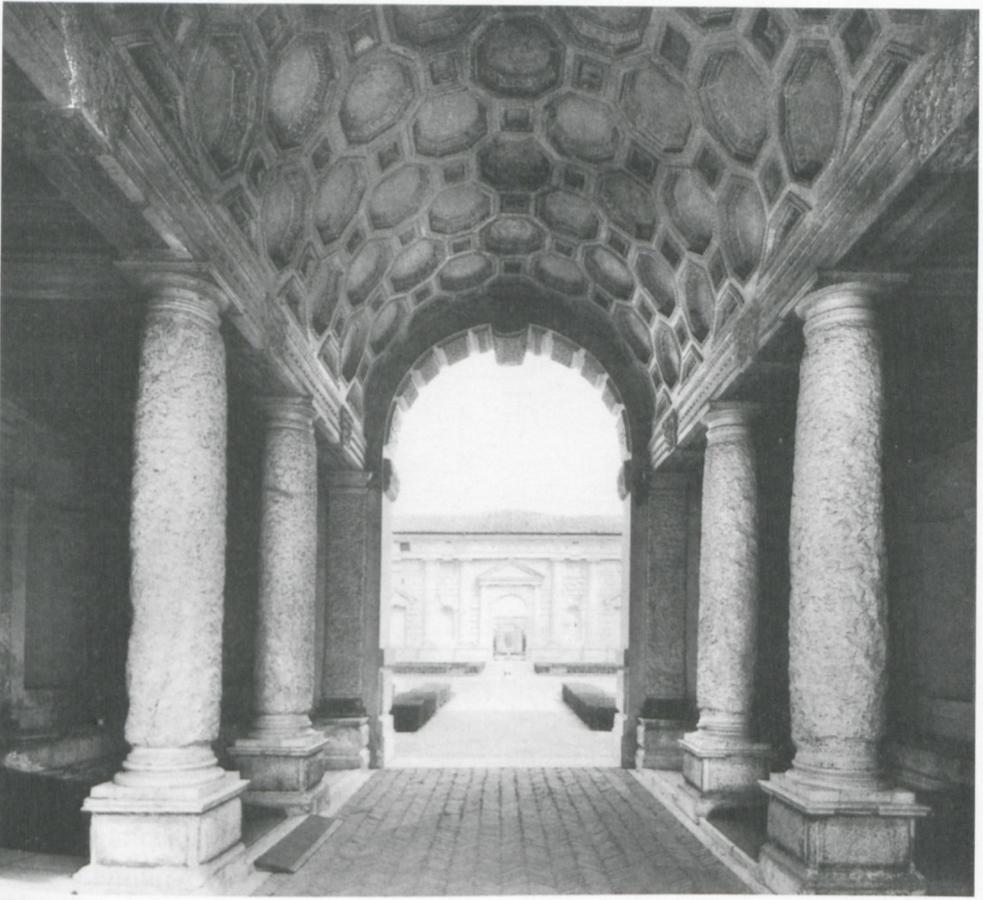


Abb. 7: Giulio Romano, Westvestibül des Palazzo del Te, Mantua, um 1524–1526

Beleuchtungssituationen mit und ohne Tageslicht, die Hell-Dunkel-Kontraste und Schleusensituationen erzeugen, Materialkontraste von Raum zu Raum (Fresken versus Stuck), aber auch innerhalb eines Raumes (im Westvestibül; Abb. 7), grobe und feine Materialbearbeitungen („asprezze e finezze“, um den schönen Aufsatztitel von Renato Cevese zu zitieren<sup>34</sup>), kontrastierende Farbwerte (starke Primärfarben in der *Camera di Psiche* und der *Sala dei Giganti* versus gebrochene, zarte Pastelltöne in der *Sala dei Cavalli*), Wechsel von Stillagen, von knallbunten und monochrom-weißen Ausmalungen, Maßstabssprünge in den Größendarstellungen der einzelnen Figuren (die Giganten gegen die kleinen Tondi in der *Camera dei Venti*), unterschiedlichste Grade der Wandfüllung (zum Teil bleibt die untere Wandzone schlicht leer, wie in der *Camera delle Aquile*), und vieles mehr. Kein Raum gleicht dem nächsten, jeder ist in seiner individuellen Gestaltung ein Unikat, so dass jeder neue Seheindruck für den Betrachter mit einer einzigartigen Überraschung verbunden ist.



Abb. 8: Giulio Romano, „Horrorfigur“, um 1534. Südwand der Sala dei Giganti, Palazzo del Te, Mantua

An verschiedenen Stellen seiner Besichtigung findet der Betrachter dann aber doch immerhin Elemente und Motive, die er wiederzuerkennen glaubt: So wird beispielsweise der Polyphem aus der *Camera di Psiche* in der *Sala dei Giganti* unter den zusammenstürzenden Gesteinsmassen begraben, die beiden Pferdegespanne aus der *Camera del Sole e della Luna* sind mittlerweile im Olymp darüber angekommen, obwohl eines doch zuvor in der *Camera delle Aquile* mit Phaeton auf den Betrachter herabgestürzt war und ihm so einen kleinen Vorgeschmack auf die Brutalitäten in der *Sala dei Giganti* gegeben hatte. Der obszöne Flussgott aus der *Camera di Psiche* schließlich war eine Präfiguration des zerquetschten Giganten mit dem schlohweißen Haar. Doch zeigen diese Beispiele schlagend, dass die Dynamik einer metamorphotischen Progression, das unstete „Wandern“ von Motiven durch den gesamten Palazzo mit einer gleichzeitigen Transformation ihrer Bedeutungen einhergeht, die nur weiter zur Verwirrung und zum *inganno* des Betrachters beiträgt. Dieser hat auch in der *Sala dei Giganti* eine Spiegelungsfigur, die in ihrem Horror offenbar gar nichts mehr sehen will (Abb. 8).

## Kreative Zerstörungen

Die Wirkabsicht der Raumabfolge im Palazzo del Te mit ihren Grundprinzipien *variatio* und *bizarrie* ist darauf angelegt, den Betrachter im Bezug auf die Evidenz des Gesehenen zu fordern, wenn nicht zu überfordern, gleichzeitig aber gerade dadurch sein ästhetisches Erlebnis zu steigern. Im Gegensatz zur sich schrittweise im repräsentativen Aufwand steigenden Raumfolge eines „klassischen“ Hochrenaissancebaus herrscht im Palazzo del Te eine Ästhetik der Spannungen, der Paradoxien, der Brückierung und der Überwältigung des Betrachters vor. Er soll hier nicht durch ein durchgängig gelehrt-humanistisches Gesamtprogramm gelenkt werden, das ihn gleichsam gradualistisch zum ikonographischen Erkenntnisgewinn und zur Einsicht in die (dadurch unhinterfragbar legitimierte) Machtdemonstration des Auftraggebers führt. Vielmehr soll er in eine perzeptiv Krise geführt sowie durch Reizüberflutung beeindruckt und dominiert werden.

Ausgerechnet Karl V., der den Palazzo del Te zweimal, 1530 und 1532, besuchte, zeigte die gewünschte Betrachterreaktion der intellektuellen und visuellen Überforderung. Federico Gonzaga führte ihn höchstpersönlich durch die Räume, deren Ausstattung 1530 erst bis zur *Camera delle Aquile* fertiggestellt war. Der Besucher, der dem Markgrafen von Mantua anlässlich seines Aufenthalts die Herzogswürde verlieh, war um Verstehen bemüht und verlangte nach einer detaillierten Erläuterung der Ikonographie: „sua M.<sup>tà</sup> si ritirò nella camara delli venti, et ragionò per un' hora così pubblicamente con il Car.<sup>le</sup> Cibo, laudando molto queste camare, et così il M.<sup>te</sup> et inventore di esse et di tante diversitati di cose vi furno et erano, et così minutamente sua M.<sup>tà</sup> volse intendere il tutto.“<sup>35</sup> Insbesondere die präziös gestalteten Räume mit den kleinteiligen Deckenfeldern waren somit erläuterungsbedürftig. Die großflächiger konzipierten Säle wie die *Sala dei Cavalli*, die *Camera di Psiche* und die *Sala dei Giganti* hingegen dürften dem Kaiser weniger Verständnisschwierigkeiten bereitet haben. In letzterer war zum Zeitpunkt seines Besuches ohnehin erst der affirmative Götterhimmel fertiggemalt, die karikaturhaften Riesen – die auf einem ganz anderen als dem intellektuellen Wege den Betrachter überwältigen sollten – wurden erst 1534, nach Karls zweitem Mantua-Aufenthalt, fertiggestellt. Dennoch hatte Federico den Raum eigens für den kaiserlichen Gast von seinen Einrüstungen befreien lassen. Jupiter als Gigantenstürzer an der Decke war ein dem Kaiser unmittelbar einleuchtendes Thema,<sup>36</sup> mit dem er sich sicher gerne identifizierte.<sup>37</sup>

Giulios Malweise in der *Sala dei Giganti* lässt in ihren fast comicartig zu nennenden Übertreibungen, ihre – zudem nicht sonderlich subtile Botschaft – offen und ungeschützt zu Tage treten. Und sie wird nicht mit den Mitteln der sequenziellen Narration vorgetragen, sondern erscheint in der Simultaneität schierer überwältigender Omnipräsenz. Doch nicht nur der Betrachter wird hier physisch attackiert, auch die Räume und ihre Begrenzungen selbst sind in Auflösung



Abb. 9: Giulio Romano, Ostwand der Sala dei Giganti im Palazzo del Te, Mantua, um 1534

begriffen, wie bereits Vasari in seinem Augenzeugenbericht nach seinem Besuch 1541 in Mantua konstatiert hatte: Giulio „vi fece per lo girare di quella a' suoi luoghi murare le porte, le finestre et il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte, che parea proprio pendessero in sur un lato e rovinassero veramente.“<sup>38</sup> Das Horror-Szenario der stürzenden Steine und Architekturfragmente, welche die Giganten unter sich begraben, war bei geschlossenen Fensterläden und Türen, die von innen bemalt waren, als durchgängiges Panorama konzipiert. Die flackernde Beleuchtung durch das Kaminfeuer trug noch weiter zur Beunruhigung der Atmosphäre bei (Abb. 9): „In un'altra parte figurò Giulio altri Giganti, a' quali rovinano sopra tempj, colonne et altri pezzi di muraglie, facendo di quei superbi grandissima strage e mortalità; et in questo luogo è posto, fra queste muraglie che rovinano, il camino della stanza, il quale mostra, quando vi si fa fuoco, chi i Giganti ardonno [...]. Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa né più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte et altre

così fatte cose torcersi e quasi per rovinare, et i monti e gl'edifizj cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso [...].“<sup>39</sup>

Giulios panoramatische Malerei überdeckt und überwuchert in der *Sala dei Giganti* die Raumgrenzen, die für den Betrachter nicht mehr sichtbar sind; dessen Auge findet keinen Ruhepunkt. Die gemalten Landschaftsausblicke und die Blitze Jupiters, die, den Illusionsraum durchdringend, überall zugleich zu sein scheinen, lassen die Kunstwelt bedrängend omnipräsent und omnipotent erscheinen, wie Vasari zutreffend schreibt: „e quello che è in questa opera maraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, et attaccata tutta e tanto bene continuata insieme senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono



Abb. 10: Pietro Bartoli, Nachstich der Fresken auf der Süd- und Westwand in der Sala dei Giganti des Palazzo del Te, Mantua, um 1680

appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito [...].“ Außerdem „essendo il pavimento di sassi tondi piccioli murati per coltello, et il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi“<sup>40</sup>, so dass auch der Übergang zwischen der aufgehenden Wand und dem Boden des Raumes, der den Betrachter durch seine unebene Oberfläche ins Schwanken, wenn nicht zu Fall bringen sollte wie die Riesen, fließend wurde. Allerdings wird nur derjenige Betrachter von der Wirkung der Kunst überwältigt und muss um sein Leben fürchten, der der malerischen Illusion aufsitzt und nicht in der Lage ist, sie *als* Illusion und damit als raumerweiternde Fiktion zu durchschauen. Giulios Riesengemälde will es ihm unmöglich machen, vor der Bedrohung einer außer Rand und Band geratenen autonomen Malerei auf Distanz zu gehen und überhaupt in einen Prozess distanzierender Reflexion einzutreten.

Die Malerei greift aggressiv in den Betrachterraum aus,<sup>41</sup> die Emersion der Fiktion ist nicht aufzuhalten, sie erobert den Raum und erweist sich damit als real wirkmächtig. Die Position des Betrachters, die Alberti in seiner Perspektivkonstruktion als den das Bild beherrschenden, zentralen Blick definiert hatte,<sup>42</sup> ist in ihrem Machtanspruch gefährdet, das künstlerische Geschehen um ihn herum

ist so dominant, dass er von der Kunstwelt der *Sala dei Giganti* vollkommen beherrscht wird, wie Paula Carabell in ihrem Aufsatz mit dem treffenden Titel „Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti“ gezeigt hat (der Rahmen, der hier zerbrochen wird, ist der von Albertis *finestra aperta*).<sup>43</sup> Der Betrachter muss daher befürchten, dass ihm dasselbe Schicksal wie den Giganten zuteil wird, dass ihn einer der wahllos geschleuderten Blitze Jupiters (als das Double des Hausherrn) trifft, indem dieser ihm das Recht zu sehen und Einblicke in die Geheimnisse des Palazzo wie seiner Herrschaft zu nehmen, abspricht.

Die Stiche nach Motiven aus der *Sala dei Giganti*, die Pietro Bartoli um 1680 anfertigte, scheinen diese hochgradig gefährdete Betrachterposition zu reflektieren (Abb. 10): Den beiden kleinen Figuren links, in denkbar marginalisierter Stellung, gelingt der Übergriff in den Bildraum nicht, der Türrahmen kappt die Hand des nur im Kontur gegebenen Betrachters, der in seinem „ästhetischen Horror“<sup>44</sup> auf die Zweidimensionalität des reinen *disegno* reduziert und verblasst scheint. Er wirkt plan und hat, im Gegensatz zu den illusionistisch gegebenen vollplastischen Giganten, keine Perspektive mehr, weil er, im strikten Kontur gegeben, wie Polyphem nur mit einem Auge sieht. Aber er ist auch ein Double des von Jupiters Blitz geblendeten Philipp von Makedonien, eines einäugigen Voyeurs, der nur die Oberfläche ohne sinnvolle Tiefen sehen und somit Giulios illusionistische Raumkonstruktionen nicht als *inganno* durchschauen kann. Das Eigentliche bleibt ihm verborgen, da er einer überholten Ästhetik anhängt – eben der von Albertis Zentralperspektive und dessen auf Affekt- und Expressivitätsdämpfung abzielendem frühhumanistischem Ideal der harmonisch ausgeglichenen *mediocritas*, *concinnitas* und *harmonia*.

Die Besichtigung der *Sala dei Giganti* bildete den Höhe- und Schlusspunkt jedes zeitgenössischen Rundgangs durch den Palazzo del Te. Giulio Romano entwarf hier ein antikes Götterfest der Zerstörung und damit ein explizites Gegenmodell zum Genesis-Konzept in Michelangelos Sixtinischer Kapelle. Das Gliederungsprinzip der Sistina-Decke wird komplett konterkariert: Die dort in vielfacher Staffelung quasi-architektonischer Elemente verschränkten Illusionsräume von unterschiedlichstem Realitäts- und Fiktionalitätsgrad werden in Mantua in einem panoramatischen Gesamtraum aufgelöst, in dem die Malerei alle Raumgrenzen aufhebt und negiert. Der Auflösung von normierten Strukturen wird damit in diesem äußerst modernen Konzept von künstlerischer Produktion ein vergleichbarer ästhetischer Wert zugeschrieben wie ihrer Etablierung durch die „klassischen“ und „kanonischen“ Künstler der Hochrenaissance. Giulio schafft einen revolutionären Kunstraum, in dem die „normale“ Welt aus den Fugen geraten ist, oder, wie Vasari schreibt: „che sia tutto il mondo sottosopra e quasi al suo ultimo fine.“<sup>45</sup> Gewaltsamer konnte die Zertrümmerung der Weltenharmonie nicht vollzogen werden. Die Giganten gewinnen in ihren grotesk-verzweifelten Versuchen,

das Fundament ihrer dem Untergang geweihten Welt zu stützen und aufrecht zu erhalten, selbst quasi-architektonische Funktion und werden damit zu pervertierten *Ignudi*, die ihre Pendants an der Sistina-Decke ironisieren, die ja nur vorgeben, statische Funktion im dortigen Dekorationssystem zu übernehmen, faktisch aber als *Jeunesse dorée* nur sich selbst repräsentieren. Ihre gewundenen und manierten Körperhaltungen sind wesentlich weniger motiviert als die Torsionen der verzweifelten manieristischen Riesen Giulios, die sich um ihr Leben winden.

In einem Akt aemulatorischer Zerstörung überbietet Giulio so die größten römischen Kunstvorbilder aus päpstlicher Auftraggeberschaft. Und er geht mit seiner malerisch demonstrierten Verfügungsgewalt über diese Vorbilder sogar noch einen Schritt weiter: Jupiter, dem der Künstler wie der Auftraggeber gleichermaßen nacheifern, hält hier sein ultimatives Kunstgericht. Giulio hat sich damit selbst zum Schiedsrichter über seinen Sieg gemacht, indem er die Vorkämpfer der etablierten römischen *maniera*, Raffael und Michelangelo, durch eine gezielte stilistische Konfrontation in der *Sala dei Giganti* erneut in die Arena des Kampfes um den Vorrang der Stile schickt. Während der klassische Götterhimmel eher in raffaelesker Malweise gegeben ist, herrscht an den bodennahen Wänden des Gigantenchaos michelangeleske *terribilità* vor (Abb. 11). Dieser Kontrast war vor der Restaurierung in den späten 1980er Jahren noch deutlicher zu erkennen.

### Vorbilder beherrschen, Kunsträume dominieren

Doch nicht nur Raffael und Michelangelo sind in der *Sala dei Giganti* zu überbietende Konkurrenten, auch Correggio wird zur *pietra di paragone* mit seiner Ausmalung der Domkuppel in Parma (Abb. 12). Die Mantuaner Riesen substituieren die monumentalen Apostelfiguren, die atlantenartig auf dem Kalottenrand stehen. Vor allem aber ließ sich Giulio hier einmal mehr mit Mantegnas *Camera Picta* und dem dortigen Okulus (Abb. 13) wie auch mit der architektonischen Gestaltung der *Casa Mantegna* auf ein herkulisches Kräftenessen ein (Abb. 14).<sup>46</sup> Allerdings transformierte er die gelassen-geordnete Welt im Palazzo Ducale in eine real wirkende Bedrohung des Betrachters durch die ihn umgebende Kunst, deren Artificialität durch physiognomische Übertreibungen unterstrichen wird und in fast unerschämter Weise Michelangelos anatomische Gestaltungen persifliert (insbesondere dessen Propheten-Giganten der Sistina-Decke, allen voran den monumentalen Jona mit seinem nicht minder riesigen Fisch). Einerseits wird die Virtuosität von Michelangelos Körperbildung als Leerlauf decouviert, sind doch Giulios eindeutig michelangelesken Riesen, Zyklopen und sonstigen Muskelmänner dem unaufhaltsamen Untergang geweiht. Nicht in ihnen liegt die Zukunft, so scheint die Botschaft zu lauten, sondern in seiner eigenen *maniera*, die eine durch



Abb. 11: Giulio Romano, Götterhimmel mit Jupiter als Blitzeschleuderer und Gigantensturz, um 1532. Sala dei Giganti, Palazzo del Te, Mantua



Abb. 12: Correggio, Kuppelausmalung mit Apostelfiguren, um 1526–1530. Duomo, Parma



Abb. 13: Andrea Mantegna, Okulus, um 1465–1474. Camera picta, Palazzo Ducale, Mantua

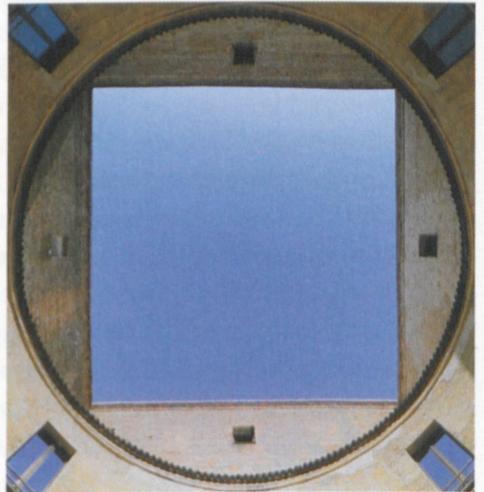


Abb. 14: Innenhof der Casa Mantegna, um 1476. Mantua



Abb. 15: Giulio Romano, Westwand der Sala dei Giganti im Palazzo del Te, Mantua, um 1534

Witz und Brechung gesteigerte und damit überlegene zu sein beansprucht. Damit überbietet er auch seinen Lehrer Raffael, dem solche Brechungen und Persiflagen eher fern standen: Dessen berühmter „Mauerspringer“ aus der vatikanischen Stanza dell'Incendio ist mit vergeblichen Stützungsversuchen beschäftigt und stürzt in verschiedenen Stellungen – *modi* – in die reißenden Gewässer, so auf der Westwand (Abb. 15). Die Vertreibung aus diesem arkadisch-antikisch-römischen Paradies, die sich natürlich auf die beiden berühmten Vertreibungsszenen aus der Sistina-Decke und den Stanzen bezieht – die Brancacci-Kapelle nicht zu vergessen –, hat auf der Südwand unwiederbringlich stattgefunden (Abb. 16). Jetzt gibt es nur noch die sarkastischen Kommentare der Nachgeborenen, die als Meta-Kunst stets Überlegenheit beanspruchen. Andererseits wird die kritische Auseinandersetzung mit Michelangelos Figurenbildung zum Ausgangspunkt und Movens für innovative formale und ikonographische Bildfindungen.

Auch im Sinne einer pointierten Autonomiedemonstration Giulios stellte die *Sala dei Giganti* den End- und Höhepunkt des Besichtigungsparcours dar: Denn



Abb. 16: Giulio Romano, Südwand der Sala dei Giganti im Palazzo del Te, Mantua, um 1534

der Maler erlaubte sich dort, alles Vorherige in einem vermeintlichen Akt der Willkür zu zerstören, um seine uneingeschränkte künstlerische Macht unter Beweis zu stellen. Selbstironisierung wird hier zu einer machtvollen Strategie, die nicht nur der Hausherr als sublimierte Machtdemonstration, sondern auch der ausführende Künstler für sich und sein Werk übernahm: Beruht doch die Originalität und Einmaligkeit des Palazzo del Te und seiner Ausstattungen auch auf Giulios architektonischer „Ironie“, wie Volker Hoffmann gezeigt hat,<sup>47</sup> die die Vitruvianische *firmitas* persifliert und die architektonischen Elemente als reine Konstrukte bzw. zeichnerisch-autonom platzierte Fragmente eines klassischen Kanons erscheinen lässt.

Klassizität wird in der Ausmalung der *Sala dei Giganti* ad absurdum geführt – nachdem sie vorab dem Betrachter noch einmal in ihrer ganzen harmonischen Schönheit in der *Loggia di Davide* und in der *Camera degli stucchi* vor Augen geführt worden war. Hat er diese letzte Schleuse der beruhigten Kunstbetrachtung durchschritten, schlägt das Chaos und die Zerstörung über ihm zusammen. Denn an den Wänden der *Sala dei Giganti* inszeniert Giulio einen ultimativen Akt der Zerstörung, der auch vor dem eigenen Œuvre nicht Halt macht: auf der Nordwand bricht diejenige Serliana zusammen (Abb. 17), die der Betrachter eben noch an der östlichen Außenfassade bewundert hatte (Abb. 18) – und die Raffael im *In-cendio del borgo* als höchste architektonische Würdeform für die Darstellung des



Abb. 17: Giulio Romano, Nordwand der Sala dei Giganti im Palazzo del Te, Mantua, um 1534

päpstlichen Palastes eingesetzt hatte. Wendet er sich nach dem Durchschreiten der illusionistisch verkleinerten Eingangstür der *Sala dei Giganti* noch einmal um und zurück auf das, was er schon durchschritten und erlebt hat, so sieht er im Fresko den gesamten Palazzo zusammenstürzen.

Der Palazzo del Te wird damit zu einer einzigen großen Fiktion. Wie bereits Ernst Gombrich herausgestellt hat, werden hier architektonische Druck- und Zug-Kräfte ornamentalisiert. Die einzelnen Formen werden ohne funktionale Notwendigkeit zitathaft und modularisiert einsetzbar, da das Baumaterial zur plastisch frei bildbaren Masse mutiert.<sup>48</sup> Dies wiederum garantiert die autonome Verfügungsgewalt des Künstlers über seinen Formenkanon, dessen er sich in einem eklektischen Zugriff *avant la lettre* bedienen kann. Giulio als Meister des *inganno* hat in der *Sala dei Giganti* seinen ultimativen Auftritt, indem er den Betrug als solchen offenlegt.<sup>49</sup> Er gewährt dem Betrachter damit „Einblick in die Konstruktion von Illusion.“<sup>50</sup> Aber er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem



Abb. 18: Giulio Romano, Serliane an der östlichen Außenfassade des Palazzo del Te, Mantua, um 1524–1526

er letztlich seine unter Auferbietung sämtlicher illusionistischer Kunstgriffe geschaffene Fiktion mit künstlerischen Mitteln selbst destruiert.<sup>51</sup> Allein schon das Material, aus dem der in der Malerei einstürzende reale Neubau errichtet wurde, offenbart den „Fake“: Es sind aufgemauerte Backsteine, die durch den Verputz fiktiv zu Sandstein, wenn nicht zu Marmor nobilitiert werden – ein Befund, den Andreas Tönnemann treffend als „materielle Fiktionalität der Fassade“ bezeichnet hat.<sup>52</sup> Auch diese Materialillusion enttarnt Giulio dann in der *Sala dei Giganti*, indem er dort das kaschierte aufgemauerte Ziegelwerk in den gemalten einstürzenden Architekturen gnadenlos durchbrechen lässt.<sup>53</sup>

Hinweise auf das zerstörerische Inferno, das ihn am Ende erwartet, hätte der aufmerksame Betrachter bereits im Innenhof des Palazzo del Te finden können (Abb. 19), wo die Mauer an manchen Stellen durchlöchert erschien, wo Triglyphen aus dem Gesims nach unten durchsackten, wo energetisch aufgeladene Schlusssteine die Gesetze der Schwerkraft suspendiert und Giebel aufgebrochen hatten und wo das architektonische Rohmaterial als frei formbare Masse präsentiert worden war, indem es sich über der *Loggia delle Muse* in dem merkwürdigen Rollornament wie eine unter Spannung stehende Buchseite aufzuwellen schien.



Abb. 19: Giulio Romano, Triglyphe und Giebel im Innenhof des Palazzo del Te, Mantua, um 1524–1526

Giulios Umgang mit den architektonischen Versatzstücken ist also weniger tektonisch als skulptural, die einzelnen Elemente gehorchen der Verfügungsgewalt eines mit aggressiven Mitteln operierenden Formgestalters.

Giulio überbietet sich in gewisser Weise selbst, indem er die verschiedenen Kunstgattungen, die er beherrscht, in einem expliziten *paragone* gegeneinander ausspielt – denn es ist ja seine Malerei, die seine Architektur annulliert. Der Künstler geriert sich also auch gegenüber seinem Auftraggeber und Förderer als autonom, weil er zeigt, dass er weder sich noch seine Kunst instrumentalisieren lässt, sondern über seine eigenen Hervorbringungen bis zur Selbstzerstörung verfügen kann. Er erlaubt sich je nach Bedarf, formgebend zu operieren, aber auch formzerstörend; konstruktiv, aber auch genauso destruktiv.<sup>54</sup> Allerdings wird dieser selbstzerstörerische Akt im Kunstwerk auf Dauer gestellt und damit als rein fiktiv im Sinne einer potentiell auszuübenden Macht des Künstlers präsentiert. Auch wird dieser ostentative Akt der dekonstruktiven Autonomiedemonstration klug im Gleichgewicht der Interessen der Patronagebeziehung gehalten: Der Künstler zeigt dem Auftraggeber durch die spezifische Gestaltung seiner Ausstattung, dass er den von ihm geforderten Freiraum nur im Sinne der repräsentativen Bedürfnisse seines Herrn einsetzen wird – dies freilich ein weiteres Mal allein aus freien Stücken.<sup>55</sup>

Giulio Romano schafft zwar einen autonomen Raum, in dem ausschließlich die Gesetze seiner Kunst Geltung beanspruchen können, zugleich etabliert er



Abb. 20: Giulio Romano, Ostwand der Sala dei Cavalli im Palazzo del Te, Mantua, um 1527/28

aber für Federico Gonzaga eine ungeahnte Perspektive auf *seine* Räume, die ihm eine neue, fiktionale Sicht auf seine Herrschaft im Medium der Kunst eröffnet. Die Giganten, die in der antiken literarischen Überlieferung mit Hilfe eines architektonischen Kunstwerks (eines überdimensionalen Turms, Nimrods babylonischem Bauwerk vergleichbar) versucht hatten, den Götterhimmel zu erstürmen, könnten in dieser Lesart auch für die Hybris eines allzu autonomen Künstlers stehen, der sich über die Bedürfnisse seines Auftraggebers erhebt und von dessen gerechtem Zorn getroffen würde. Denn der Verfügungsmacht des Künstlers über die Mittel und Vorbilder seiner Kunst korrespondiert ein zweites zentrales Herrschaftsrecht des Auftraggebers neben der beschriebenen Deutungshoheit: die Verfügungsgewalt über die von ihm in Auftrag gegebene Kunst. Giulio hat die Strukturlogik einer funktionierenden Patronagebeziehung offenbar verstanden, denn er ist sogar so geschickt im Umgang mit seinem Auftraggeber, dass er ihn als den eigentlichen „Anreger“ des Kunstwerks erscheinen lässt: Jupiter als Blitzeschleuderer, der hier das grandiose Werk der Zerstörung vollbringt, ist ein weiteres Rollenportrait von Federico Gonzaga.

Bereits ganz am Anfang seines Besichtigungsganges hätte der aufmerksame Betrachter diese Botschaft einer autoritativen Verfügungsmacht des Auftraggebers über „seine“ Kunst in der Ausmalung der *Sala dei Cavalli* ablesen können (Abb. 20),

denn auch dort findet sich eine subtile Form von Raumbeherrschung mit künstlerischen Mitteln. Die *Sala* spricht jeder Betrachtererwartung an einen Repräsentationsraum in einem Palazzo Hohn, indem sie die Unverschämtheit besitzt, die Lieblingspferde des Hausherrn für portraitwürdig zu erklären<sup>56</sup> (auch Mantegna hatte in der *Camera picta* ein Bildnis von Ludovico Gonzagas Schoßhund Rubino gemalt) und damit jedes heldenorientierte *uomini-famosi*-Konzept persifliert. Der Tabubruch findet jedoch nur auf der inhaltlichen Ebene statt, formal wird das *decorum* gewahrt: Denn das höchst raffinierte und anspielungsreiche Raumkonzept, das sich erneut auf Michelangelos Sistina-Decke und Mantegnas *Camera picta* bezieht, verbindet die in der „Vergangenheit“ angesiedelten monochromen Herkules-Reliefs und die gemalten Skulpturen mit den in der Jetztzeit der 1520er Jahre befindlichen Pferdeportraits und den zeitlosen Landschaftsausblicken in einem Bildraum. Diese homogene Strukturierung hochdifferenzierter Raum- und Zeitschichten in der Wandgliederung kommt einer Machtdemonstration gleich: Die Pferde schaffen sich allein durch ihre malerische Präsenz eine weitere, völlig fiktive Raumschicht im Bild, denn in der Realität könnten sie niemals auf den schmalen Simsen und zudem noch vor den kanellierten Pilastern stehen. Sie führen sich damit funktional selbst *ad absurdum* und markieren sich als reine Kunst, die mindestens ebenso raffiniert operiert wie Mantegna mit seinen Höflingen über dem Kaminsims der *Camera picta* im Palazzo Ducale.

Giulio Romano greift hier das in Mantua virulente Thema selbstgeschaffener Kunsträume auf, über die der Künstler in einem Akt virtueller Raumbeherrschung autonom verfügt. Seine Malerei signalisiert in ihrer expressiven Überschreitung von Raumgrenzen expansive Tendenzen in der Raumbeherrschung – ein durchaus auch politisch zu deutender Akt der Transgression, der Federico Gonzaga in seinen repräsentativen Absichten entgegenkam. Denn die faktische Abhängigkeit von Kaiser und Reich<sup>57</sup> und die prekäre Lage des im Vergleich zu den Staaten der italienischen Pentarchie politisch unbedeutenden kleinen Mantuaner Hofes sollte offenbar durch demonstrative Selbstbehauptung im künstlerischen Bereich, durch eine prononciert vorgetragene Stilpolitik konterkariert werden und damit explizit Unabhängigkeit demonstrieren. Giulio schuf so für Federico genau dasjenige symbolische Kapital, dessen dieser bedurfte, um sich wenigstens gedankenexperimentell in seinem künstlichen Territorium gegenüber seinem Umfeld zu emanzipieren – seien es nun die konkurrierenden italienischen Potentaten, der Kaiser oder seine dominante Mutter.

- 1 Hierzu: Ulrich OEVERMANN, Johannes SÜSSMANN und Christine TAUBER (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007; Christine TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I<sup>er</sup>* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 10), Berlin 2009, Kapitel 5: „Rex artifex“: Spezifika der Kunstpatronage unter François I<sup>er</sup>“, S. 131–193.
- 2 Ulrich OEVERMANN, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: OEVERMANN/SÜSSMANN/TAUBER 2007 (wie Anm. 1), S. 13–23, bes. S. 18 f.
- 3 Vgl. Luigi PESCASIO, *Federico II Gonzaga, Suzzara 1997*; Francesca MATTEI (Hg.), *Federico II Gonzaga e le arti*, Rom 2016.
- 4 Giorgio VASARI, *Vita di Giulio Romano pittore*, in: DERS., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Paola BAROCCHI und Rosanna BETTARINI, Bd. 5, Florenz 1984, S. 54–82, hier S. 76.
- 5 VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 78.
- 6 VASARI 1984, S. 77 f.: „e se bene fu adoperato quasi sempre in cose grandi, non è però che egli non mettesse anco talor mano a cose menomissime per servizio del suo signore e degl'amici, né aveva sì tosto uno aperto la bocca per aprirgli un suo concetto, che l'aveva inteso e disegnato.“
- 7 Zu Giulio Romano als Hofkünstler in Mantua vgl. Daniela FERRARI, Giulio Romano artista e cortigiano nell'età di Federico II, in: Cesare MOZZARELLI und Robert ORESKO (Hg.), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, Rom 1997, S. 369–382; Daniela FERRARI (Hg.), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie. Archivio di stato di Mantova, 2 Bde.*, Rom 1992; Piera CARPI, Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga. 1524–1540 (con nuovi documenti tratti dall'Archivio Gonzaga), in: *Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, N. S. 13, 1920, S. 35–145; Barbara FURLOTTI und Guido REBECCHINI, *The Art and Architecture of Mantua. Eight Centuries of Patronage and Collecting*, London 2008, chapter 4: „Giulio Romano at the Court of Federico Gonzaga“, S. 116–199; Charles HOPE, *Federico II Gonzaga as a Patron of Painting*, in: David CHAMBERS und Jane MARTINEAU (Hg.), *Splendours of the Gonzaga*, London 1981, S. 65–72.
- 8 VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 55 (nur in der 1550er Textfassung); vgl. Wolfgang PROHASKA, *Concetti anticamente moderni e modernamente antichi*, in: Sylvia FERINO-PAGDEN und Konrad OBERHUBER (Hg.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, S. 275–301.
- 9 Vgl. Paolo CARPEGGIANI und Chiara TELLINI PERINA, Giulio Romano a Mantova. „... una nuova e stravagante maniera“, Mantua 1987; Kurt W. FORSTER, Giulio Romano „Fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abondante ed universale“, in: *Annali di architettura* 1, 1989, S. 9–28.
- 10 VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 55: „Per il che ben doveva Mantova piagnere, quando la morte gli chiuse gli occhi, i quali furono sempre vaghi di beneficarla, salvandola da le inondazioni dell'acque e magnificandola nei tanti edifizî, che non più Mantova, ma nuova Roma si può dire: bontà dello spirito e del valore dello ingegno suo maraviglioso. Il quale di modi nuovi che abbino quella forma, che leggiadramente si conoschino nella bellezza degli artefici nostri, più d'ogni altro valse per arte e per natura.“
- 11 Vgl. Sabine POESCHEL, *Raphael's nudes painted by Giulio's hand*, in: Henk Th. VAN VEEN (Hg.), *The Translation of Raphael's Roman Style*, Leuven 2007, S. 35–47; Hubertus GÜNTHER, *Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*, in: *artibus et historiae* 22, 2001, S. 149–166; vgl. auch John SHEARMAN, Giulio Romano. Tradizione, licenze, artifici, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 9, 1967, S. 354–368.
- 12 Hierzu: Rodolfo SIGNORINI, *Il Palazzo del Te e la camera di Psyche. Miti e altre fantasie e storie antiche nella villa di Federico II Gonzaga ideata da Giulio Romano a Mantova*, Mantua

- 2001; Egon VERHEYEN, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore/London 1977.
- 13 Dora und Erwin PANOFKY, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, London 1956, S. 59; vgl. TAUBER 2009 (wie Anm. 1), S. 42–46; vgl. auch Raymond B. WADDINGTON, *The Bisexual Portrait of Francis I. Fontainebleau, Castiglione, and the Tone of Courtly Mythology*, in: Jean R. BRINK u. a. (Hg.), *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, Urbana 1991, S. 99–132; Martin WARNKE, *Das Kompositbildnis*, in: Andreas KÖSTLER und Ernst SEIDL (Hg.), *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln 1998, S. 143–149.
- 14 Klaus ENDEMANN hat dies in vergleichbarer Weise für die Landshuter Stadtresidenz herausgearbeitet: *Giulio Romano und Andrea Palladio. Die Landshuter Residenz Herzog Ludwigs X. und ihre Rezeption in den frühen Palastkonzepten Palladios*, erscheint in Kürze in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*.
- 15 Vgl. Maria Frances MAURER, *The trouble with Pasiphaë. Engendering a myth at the Gonzaga Court*, in: Marice ROSE und Alison C. POE (Hg.), *Receptions of antiquity, constructions of gender in European art, 1300–1600*, Leiden/Boston 2015, S. 199–229.
- 16 Vgl. Ernst H. GOMBRICH, *Zum Werke Giulio Romanos. I. Der Palazzo del Te; II. Versuch einer Deutung*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 8*, 1934, S. 79–104; *N. F. 9*, 1935, S. 121–150; Frederick HARTT, *The Architecture of the Palazzo del Te*, in: DERS., *Giulio Romano*, 2 Bde., New Haven 1958, Bd. 1, S. 91–103; Kurt W. FORSTER und Richard J. TUTTLE, *The Palazzo del Te*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1971, S. 267–293; Ernst H. GOMBRICH, *Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Te*, in: DERS., *New Light on Old Masters*, Oxford 1986, S. 161–170; *Ausst.-Kat. Giulio Romano (Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale)*, Mailand 1989, S. 317–379; Daniel ARASSE und Andreas TÖNNESMANN, *Der europäische Manierismus 1520–1610*, München 1997, S. 51–63; Amedeo BELLUZZI (Hg.), *Palazzo del Te a Mantova*, 2 Bde., Modena 1998.
- 17 Vgl. Bette Lou TALVACCHIA, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, bes. S. 21–47 zu Giulio Romanos Illustrationen von *Aretinos I modi*; Alessandro NOVA, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana nel Cinquecento*, in: Catherine MONBEIG GOGUEL und Philippe COSTAMAGNA (Hg.), *Francesco Salviati e la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Paris/Rom 2001, S. 149–169; Konrad OBERHUBER, *Visual teaching of love: Farnesina and Palazzo Te*, in: Sonia CAVICCHIOLI (Hg.), *Dal testo all'immagine. Amore e psiche nell'arte del Rinascimento (Fontes. Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica 5/6)*, La Spezia 2000, S. 173–180.
- 18 ARASSE/TÖNNESMANN 1997 (wie Anm. 16), S. 63.
- 19 Hierzu: TAUBER 2009 (wie Anm. 1).
- 20 Hierzu: Frederick HARTT, *The Palazzo del Te. Interior*, in: DERS. 1958 (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 105–160; Michael ROHLMANN, *Mantua, Palazzo del Te. Sala di Psiche, Sala dei Giganti. Giulio Romano und Werkstatt*, in: DERS. und Julian KLIEMANN, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510–1600*, München 2004, S. 294–315.
- 21 Jérémie KOERING, *La „sala di Troia“ de Jules Romain. L'histoire et ses complications*, in: *Studiolo* 3, 2005, S. 191–218; DERS., *La visite programmée. Le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors*, in: Michel HOCHMANN und Julian KLIEMANN (Hg.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Paris 2008, S. 353–370; vgl. auch DERS., *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2013; zur *Sala di Troia* auch Bette Lou TALVACCHIA, *Homer, Greek heroes and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, S. 235–242; DIES., *Giulio Romano's Sala di Troia. A synthesis of epic narrative and emblematic imagery*, Ann Arbor 1981 (UMI).
- 22 Zum vergleichbaren Besichtigungsmodus der Grande Galerie in Fontainebleau vgl. TAUBER

- 2009 (wie Anm. 1), Kapitel 6: „*Arcana Imperii et Artis*. Die *Grande Galerie* und die königliche Deutungshoheit“, S. 195–289.
- 23 Daniel ARASSE, Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità, in: Te. Quaderni di Palazzo Te 4, 1987, Heft 6, S. 45–64; vgl. auch Sven SANDSTRÖM, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance, Uppsala 1963.
- 24 Zur *Camera picta* vgl. auch Claudia CIERI VIA, Il luogo della Corte. La „*Camera picta*“ di Andrea Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova, in: Te. Quaderni di Palazzo Te 4, 1987, Heft 6, S. 23–44; Daniel ARASSE und Claudia CIERI VIA, A proposito della Camera degli Sposi. Una discussione di metodo, in: Te. Quaderni di Palazzo Te 4, 1987, Heft 6, S. 19–22; Filippo TREVISANI, La Camera Picta. Il primato della pittura, in: DERS. (Hg.), Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio, Mailand 2006, S. 36–57; Rodolfo SIGNORINI, Opus hoc tenve. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica, iconografica, iconologica, Mantua 1985; DERS., La più bella camera del mondo. La Camera Dipinta di Andrea Mantegna detta „degli Sposi“, Mantua 1992; Steffi ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2, München 1996, S. 12–39.
- 25 Andreas HAUSER, Andrea Mantegnas „camera picta“ im Kastell von Mantua. Ein Kraftwerk für intelligentes Sehen, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus 9, 2005, S. 1–38; Jérémie KOERING, Changing Forms. Mantegna's Poietics in the Camera Picta, in: Art history 37, 2014, Heft 2, S. 294–312.
- 26 Hierzu u. a.: Rodolfo SIGNORINI, L'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 20, 1976, S. 205–212; vgl. auch Randolph STARN, Places of the Image in Italian Renaissance Art. Clues, Symbols, and Signatures in Mantegna's *Camera Picta*, in: Alvin Vos (Hg.), Place and Displacement in the Renaissance, Binghampton (N.Y.) 1995, S. 207–230.
- 27 Daniel ARASSE, Giulio Romano e il labirinto di Psiche, in: Te. Quaderni di Palazzo Te 2, 1985/86, Heft 3, S. 7–18; DERS., L'art et l'illustration du pouvoir, in: Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15–17 octobre 1984) à l'École Française, Rom 1985, S. 231–244.
- 28 Hierzu: Sally HICKSON, More Than Meets the Eye. Giulio Romano, Federico II Gonzaga and the Triumph of Trompe-l'œil at the Palazzo del Te in Mantua, in: Leslie BOLDT-IRONS, Corrado FEDERICI und Ernesto VIRGULTI (Hg.), Disguise, deception, trompe-l'œil, New York u. a. 2009, S. 41–59.
- 29 Vgl. hierzu und zum Folgenden: Renato CEVESE, Asprezze e finzze nello scenografico Palazzo del Te, in: Giulio Romano. Atti del Convegno internazionale di studi su „Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento“, Mantua 1991, S. 109–125, hier S. 109–112.
- 30 Vgl. GOMBRICH 1934 (wie Anm. 16), S. 86 f.
- 31 Hierzu: Bodo GUTHMÜLLER, Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 21, 1977, Heft 1, S. 35–68; Chiara TELLINI PERINA, La camera dei giganti. Fonti letterarie ed interpretazioni simboliche del mito; DIES., Il mito della caduta di giganti. Messaggio politico e allegoria morale, in: Carlo Maria BELFANTI u. a., I Giganti di Palazzo Te, Mantua 1989, S. 25–41; 61–78.
- 32 Hierzu: Paolo CARPEGGIANI, Zwischen Symbol und Mythos. Das Labyrinth und die Gonzaga/Between Symbol and Myth. The Labyrinth and the Gonzaga, in: Daidalos 3, 1982, S. 25–37, v. a. S. 30–34; vgl. auch Frederick HARTT, Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13, 1950, S. 151–188.
- 33 Hana GRÜNDLER, „La più orrende pittura.“ Zu einer Ästhetik des Erhabenen in Vasaris *Vite*, in: Vera Fionie KOPPENLEITNER u. a. (Hg.), Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit, Berlin/München 2011, S. 61–79.

- 34 CEVESE 1991 (wie Anm. 29).
- 35 Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia, hg. von Giacinto ROMANO, Mailand 1892, S. 266 f.; vgl. auch Amedeo BELLUZZI, Carlo V a Mantova e Milano, in: Marcello FAGIOLO (Hg.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Rom 1980, S. 47–62.
- 36 Zu den politischen Konnotationen des Gigantensturzes vgl. Andreas W. VETTER, *Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext*, Weimar 2002.
- 37 William L. Eisslers These, dass die Südseite des Palazzo speziell als künftige Residenz Karls V. bei allfälligen Besuchen geplant war, ist nicht haltbar, denn erst im performativen Moment der Besichtigung des Palazzo durch den Kaiser entfaltete sich seine Bedeutung ganz. Eissler geht so weit zu behaupten, dass Karl der eigentliche „geistige Auftraggeber“ des Baus gewesen sei, da dieser doch „created in anticipation of the emperor's visit“, seine „meaning crystallized in the moment of careful scrutiny by the sovereign for whom [he was] intended“ (EISSLER, *The impact of Emperor Charles V upon the Visual arts*, Ph.D. Diss. Pennsylvania State University 1983, S. 279). In seinem 1987 erschienenen Aufsatz „Patronage and Diplomacy. The North Italian Residences of the Emperor Charles V“ (in: Francis W. KENT und Patricia SIMONS [Hg.], *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford/Canberra 1987, S. 269–282) modifiziert er diese Behauptung dann: Erst die Tatsache, dass im Rahmen der ephemeren Inszenierungen der kaiserlichen Besuche, für die Giulio Romano verschiedene *apparati* und vor allem eine von einer Viktoria bekrönte Triumphsäule entwarf, ein weiteres Zeichensystem über das permanente der Ausstattung des Palazzo del Te gelegt wurde, sei letzteres im Hinblick auf die Person Karls kurzzeitig aktualisiert worden.
- 38 VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 69 f.
- 39 VASARI 1984, S. 71 f.
- 40 VASARI 1984, S. 72.
- 41 Andreas PLACKINGER hat zutreffend von einem „formal übergriffigen“ Kunstwerk gesprochen; DERS., *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin/Boston 2016, S. 328–333.
- 42 Vgl. GRÜNDLER 2011 (wie Anm. 33), S. 72 f.
- 43 Paula CARABELL, *Breaking the Frame. Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti*, in: *artibus et historiae* 18, 1997, S. 87–100 (erneut in: Anna-Teresa TYMIENIECKA [Hg.], *The Aesthetic Discourse of the Arts*, Dordrecht 2000, S. 19–34); vgl. auch HICKSON 2009 (wie Anm. 28), v. a. S. 50.
- 44 HICKSON 2009, S. 50: „aesthetic horror“; vgl. VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 71: „[...] dove sono tanto bene espressi tutti gl'affetti della paura, così in coloro che stanno come in quelli che fuggono, che non è possibile, non che vedere, immaginarsi più bella fantasia di questa in pittura.“
- 45 VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 71.
- 46 Vgl. John SHEARMAN, *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington/Princeton 1992, bes. Kapitel IV: „Domes“, S. 149–191.
- 47 Volker HOFFMANN, *Giulios Ironie. Eine Bemerkung zum Palazzo del Tè in Mantua*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43, 1999, S. 543–558.
- 48 GOMBRICH 1934 (wie Anm. 16), S. 83 f.
- 49 Vgl. VASARI 1984 (wie Anm. 4), S. 69: „Giulio, che era capricciosissimo e ingegnoso [...] disegnò di fare una stanza la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gl'uomini che dovevano vederla.“
- 50 HAUSER 2005 (wie Anm. 25), S. 21.
- 51 GOMBRICH 1934 (wie Anm. 16), S. 101, spricht zutreffend von der „Katastrophe“ der „zer-

- schmetterten Form“. Er stellt als besonderen Kunstgriff Giulio Romanos heraus, in seinem Bau erfahrbar zu machen, „daß Störung der Form Intensivierung des Ausdrucks bewirken kann“ (S. 85).
- 52 ARASSE/TÖNNESMANN 1997 (wie Anm. 16), S. 56. Vgl. auch den Beitrag von Dietrich ERBEN in diesem Band.
- 53 Vgl. David MAYERNIK, *The winds in the corners. Giulio Romano, the elements, and the Palazzo Te's „Fall of the Giants“*, in: Barbara KENDA (Hg.), *Aeolian winds and the spirit in Renaissance architecture. Academia Eolia revisited*, London u. a. 2006, S. 125–149.
- 54 Hierzu: Renzo MARGONARI, *Palazzo Te. Sala dei Giganti... ovvero dei Titani*, in: *Civiltà mantovana* 3. Ser., 44, 2009, S. 34–48.
- 55 Vgl. OEVERMANN 2009 (wie Anm. 2), S. 21 f.: Der kulturell Schaffende muss im Rahmen des hier entwickelten Strukturmodells „der Symmetrie der Wechselseitigkeit in der doppelten Asymmetrie der Abhängigkeit zwischen den beiden Sphären der Erzeugung des Neuen [...] seinen Anspruch auf Exklusivität und Einzigartigkeit immer in der Demut des Dienenden vortragen, der die Demut des hinter eine Sache Zurück- und in ihren Dienst Tretenden korrespondiert. Aber er wäre verloren, wenn er nicht eigenständig aus der Perspektive seiner Sphäre eine Strategie für geeignete und ungeeignete Konstellationen entwickelt hätte.“
- 56 Vgl. Clare BRADLEY, *Giulio Romano's Sala dei Cavalli at Palazzo Te in Mantua and the tradition of Gonzaga horse portraiture*, in: *Civiltà mantovana* 4. Ser., 49, 2014, S. 82–105.
- 57 Vgl. Diane BODART, *Frédéric Gonzague et Charles Quint. Enjeux politiques et artistiques des premiers portraits impériaux par Titien*, in: Sylvia FERINO-PAGDEN und Andreas BEYER (Hg.), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund, Turnhout 2005*, S. 19–33; Molly BOURNE, *The Art of Diplomacy. Mantua and the Gonzaga, 1328–1630*, in: Charles ROSENBERG (Hg.), *The Court Cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*, Cambridge 2010, S. 138–195; Karl SCHÜTZ, *Die Beziehungen der Habsburger zu den Gonzaga im 16. Jahrhundert*, in: FERINO-PAGDEN/OBERHUBER 1989 (wie Anm. 8), S. 324–330.