

# Das Odeo Cornaro, die Villa Farnesina und der Oecus kyzikenos: Wandmalerei und Architektur im Spannungsfeld zwischen vitruvianischer Textexegese und Interpretation

## I. Einführung

Unmittelbar neben der Kirche des heiligen Antonius steht in Padua ein Gebäude, an das trotz zahlreicher Einzelstudien, die im Laufe der letzten Jahrzehnte über die Architektur und die wandfeste Innendekoration verfasst worden sind, weiterhin viele Fragen gerichtet werden müssen.<sup>1</sup> Insbesondere die Forschung zur Vitruv-Rezeption im Cinquecento hat diesen Bau und seine innovative illusionistische Landschaftsmalerei in ihrer Bedeutung noch nicht wahrgenommen; und das, obwohl sich hier in Padua eine kritische Auseinandersetzung mit dem antiken Architekturtraktat *De Architectura Libri Decem*, seinen frühneuzeitlichen Kommentaren und dem Bild als Medium einer malerischen Evokation eines vitruvianischen Raumschemas nachweisen lässt, die

das hohe künstlerische Niveau dieses Projekts vor Augen führt.

Die Rede ist vom Odeo Cornaro, das der Humanist, Schriftsteller und Agrarökonom Alvise Cornaro (ca. 1484–1566) ab etwa 1537 als Erweiterung seines Stadthauses nach eigenen sowie nach Plänen des 1535 verstorbenen Malers und Architekten Giovanni Maria Falconetto errichten ließ (Abb. 1).<sup>2</sup> Es kann hier gezeigt werden, dass die dortige Stanza dei Paesaggi und ihre Freskodikoration auf eine Auswertung einer von Vitruv überlieferten Architekturbeschreibung zurückzuführen sind; oder genauer: Das Odeo Cornaro liefert am Beginn der Hauptphase der venezianischen Villeggiatura den Prototyp einer alle Raumwände umfassenden illusionistischen Landschaftsmalerei, die auf die Evokation des antiken, in Kapitel VI, 3, 10 von *De Architectura* beschrie-

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist die ergänzte Fassung meines Vortrags *Gebäude und gemalte Räume: Neue Beobachtungen zur Vitruv-Rezeption in der venezianischen Villa des mittleren Cinquecento* für das 1. Architekturtheoretische Kolloquium – Vitruv: Text, Kommentar und Bild. Stiftung Bibliothek Werner Oechslin Einsiedeln vom April 2012. Mit dem Schwerpunkt auf dem Vergleich des Odeo Cornaro mit der Villa Farnesina erweitert diese Untersuchung zudem Kapitel III.5a meiner Dissertation *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Susstris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014. Die Recherchen zu diesem Aufsatz wurden großzügig unterstützt von den Musei Civici di Padova, Davide Banzato und dem Deutschen Studienzentrum in Venedig. Dafür sei herzlich gedankt. Gedankt sei auch Claudio Bellinati, Guido Beltrami, Gerd Blum, Klaus Bergdolt, Howard Burns, Pierre Gros, Uwe Israel, Matthias Müller, Werner Oechslin, Elisabeth Oy-Marra sowie Elisabetta Saccomani für Unterstützungen, Hinweise und Dialoge.

<sup>2</sup> Literatur in Auswahl zur Architektur und Innendekoration des Odeo: Wolfgang Wolters, Tiziano Minio als Stukkator im Odeo Cornaro zu Padua, in: *Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst* 21, 1963, 20–28 u. 222–230; Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento a Padova*, Mailand 1966, 241–249; Wolfgang Wolters, La de-

corazione interna della Loggia e dell'Odeo Cornaro, in: *Alvise Cornaro e il suo tempo*, hrg. v. Lionello Puppi, Ausst.-kat. Padua, Palazzo della Ragione, Padua 1980, 72–79; Vincenzo Mancini, *Lambert Susstris a Padova, La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993, 33–45; Gerd Jan van der Sman, *La decorazione a fresco delle ville venete del cinquecento*, Florenz 1993, 15–21, bes. Anm. 17; Annamaria Spiazzi, La decorazione della Loggia e dell'Odeo, in: *Angelo Beolco detto Ruzante*, Atti del convegno di studi e programma generale 1995, hrg. v. Filippo Crispo, Padua 1997, 211–228; Elisabetta Saccomani, Le Venetie, in: *Pittura murale in Italia, Il Cinquecento*, hrg. v. Mina Gregori, Bergamo 1997, 128–155, hier 144; dies., Padova 1540–1570, in: *La pittura nel veneto, Il Cinquecento*, hrg. v. Mauro Lucco, Mailand 1998, 555–616, hier 573; Sören Fischer, *Studien zum Dekorationssystem und zur Ikonografie der wandfesten Ausstattung im Odeo Cornaro von Padua*, Magisterarbeit, Mainz 2007; Elisabeth Anzi-Hauer, *Das Odeo Cornaro in Padua, Kulturaspekte und Landschaftsmalerei eines humanistischen Theaters*, Diplomarbeit, Universität Wien 2008; Fischer 2014 (wie Anm. 1), III. 4a, III. 5a. Die Urhebererschaft von Cornaro für das Odeo überliefert Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florenz 1568, hrg. v. Maurizio Marini, Rom 2007, Vita di Falconetto, 815: »[...] per far poi il palazzo secondo il modello fatto da Messer Luigi stesso.«



1. Alvise Cornaro u. Giovanni Maria Falconetto, Odeo Cornaro, Padua, ab ca. 1537

benen Griechischen Speisesaals, des Oecus kyzykenos, ausgerichtet war.<sup>3</sup> In der Nachfolge besonders der von Baldassare Peruzzi ausgemalten Sala delle Prospettive (Villa Farnesina, kurz vor 1519)

reicht sich das Odeo damit in eindrucksvoller Weise in die während der Renaissance vitale Tradition der vitruvianischen Textexegese und deren bild- wie architekturkünstlerische Umsetzung ein, bei

<sup>3</sup> Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur, De Architectura Libri Decem*, Lateinisch u. Deutsch übers. v. Franz Reber, Wiesbaden 2009, VI, 3, 10.

<sup>4</sup> Zur Wandmalerei der Sala delle Prospettive Manfred Luchterhandt, *Im Reich der Venus. Zu Peruzzis Sala delle Prospettive in der Farnesina*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, 207–243; Julian Kliemann u. Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien, Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004, 194–213.

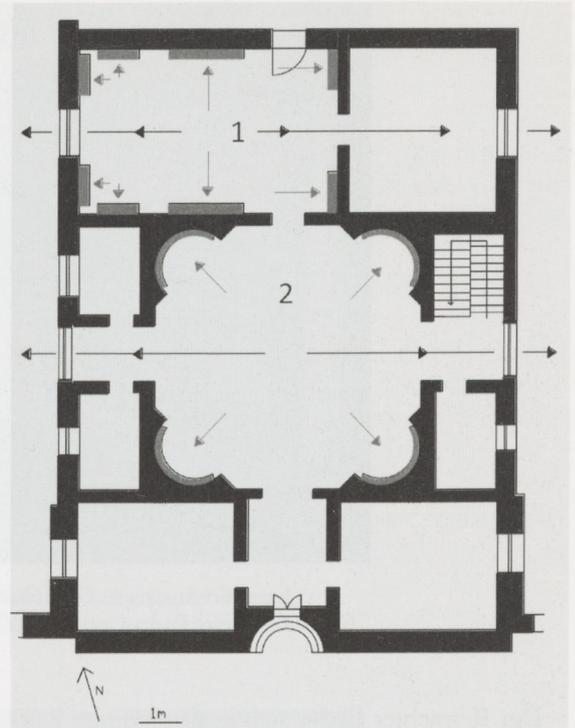
<sup>5</sup> Schon Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venedig 1584, 2 Bde., fotomechan. Nachdruck, Venedig 1987, Bd. 2, VII, 3, 1, ordnete das Gebäude zusammen

mit anderen »Palazzi« dem Land zu und nicht der Stadt. Wie mehrere erhaltene Architekturzeichnungen u. a. von Giuliano da Sangallo belegen, war die Rekonstruktion der Varronischen Villa um 1500 sehr populär. Ausgrabungen von 1940 belegten für die Thermenanlage in Cassino die Existenz eines römischen Oktogons mit vier Nischen, das die Grundlage dieser Zeichnungen gewesen sein dürfte. Da das sog. Casino aber einem antiken Badekomplex angehörte, entlarvt sich die Zuordnung zur Villa des Varro als Fehldeutung der Renaissance. Hierzu Fritz-Eugen Keller, Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino, in: *L'arte* 14, 1971, 29–53, hier 29–32.

der es allzeit darum ging, die literarische Unschärfe, die *Oscurità*, der antiken Quelle für die eigenen, modernen Projekte nutzbar zu machen und sie im Sinne von *Electio* und *Invenzio* mit neuem Leben zu füllen.<sup>4</sup>

Ursprünglich am Rande der Stadt gelegen und von Gärten umgeben, folgt das Odeo Cornaro, das mit seinem zentralen oktogonalen Saal und dessen seitlichen Räumen eine architektonische Rekonstruktion des sog. *Studio* des Marcus Terentius Varro in Cassino anstrebt, dem Typus der antiken *Villa suburbana*.<sup>5</sup> Wie Sebastiano Serlio überlieferte, diente das Gebäude vorrangig als Veranstaltungsort für musikalische Darbietungen: »Per la qual cosa ricordandomi d'aver veduto in Padova in Italia nella casa di Misser [sic] Luigi Cornaro un'appartamento nell'entrar del cortile di quà dalla bella loggia: il quale il nobile gentiluomo fece fare per le musiche [...]«. <sup>6</sup> Neben der Architektur, die wie bereits die 1524 von Falconetto errichtete Loggia Cornaro als eine der frühesten Beispiele eine klassisch-antike Formensprache auf der Terraferma etablierte, ist es vor allem die Innendekoration all'antica, die das Odeo zu einem Schlüsselobjekt für die ab den 1530er Jahren erblühende venezianische Villeggiatura macht.

Die großen Villendekorationen der palladianischen Ära maßgeblich vorbereitend, legten hier die bisher identifizierten Künstler Gualtiero Padovano (1505/10–1552/1553), Tiziano Minio (ca. 1517–1552) sowie der aus Amsterdam stammende Lambert Sustris (1505/1510–1570 oder kurz nach 1591) zwischen ca. 1539 und 1541 eine an zeitgenössischen römischen Mustern orientierte Bildwelt vor, die impulsgebend auf die Innendekorationen zahlreicher venezianischer Landhäuser, so etwa auf die von Andrea Palladio erbauten Villen Godi, Poiana, Barbaro und Emo, gewirkt



2. Odeo Cornaro, Grundriss des Erdgeschosses mit der Stanza dei Paesaggi (1) und dem Oktagon (2). Die illusionistischen Landschaften mit grauen Pfeilen, die realen Fenster und Ausblicke mit schwarzen Pfeilen markiert.

hat. Sustris, der maßgeblich für die Einführung und Etablierung der großformatigen, von einer Storia unabhängigen Landschaft in der venezianischen Wandmalerei verantwortlich war und es wie kaum ein anderer zeitgenössischer Künstler verstand, die transalpine Tradition der ›Weltlandschaft‹ mit der venezianischen Stimmungslandschaft zu amalgamieren, nahm bei der Dekoration des Odeo die Führungsrolle ein.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Serlio (wie Anm. 5), Bd. 2, VII, 3, 218.

<sup>7</sup> Weiterführend zum Werk von Lambert Sustris (in Auswahl): Rudolf Arthur Peltzer, Lambert Sustris von Amsterdam, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 31, 1913/1914, 221–246; Alessandro Ballarin, Lambert d'Amsterdam, Le fonti e la critica, in: *Atti dell'Istituto di Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 12, 1962–63, 335–366; ders.,

Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris), in: *Arte Veneta* 16, 1962, 61–81; ders., Una villa interamente affrescata di Lamberto Sustris, in: *Arte veneta* 20, 1966, 244–249; ders., La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento, La Villa di Luvigliano, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10, 1968, 115–126; Mancini (wie Anm. 2), 33–45; Vincenzo



3. Lambert Sustris u. Gualtiero Padovano, Stanza dei Paesaggi, Odeon Cornaro, Padua, 1540/1541. Illusionistische Landschaftsmalerei

Der Betrachter findet sich in den kleinen Erdgeschossräumen von Grottesken, Triumphzügen, Götterbildern und christlichen Themen umgeben, die in Stuck sowie in Fresko- und Seccomalerei ausgeführt wurden (Abb. 2). Der Tradition antiker römischer Palastarchitektur verpflichtet und zugleich Mustern des sehr populären Palazzo del Te in Mantua folgend, sind die kabinettartigen Räume von reich verzierten Tonnen-, Spiegel- und Schirmgewölben überspannt. Das besondere Augenmerk der Dekoration aber liegt auf Landschaften, die auf den Wänden in Verbindung mit gemalter, augentäuschender Architektur als Ausblicke im Innenraum inszeniert werden. Inspiriert von zentralitalienischen Vorbildern bilden neben den Fresken des zentralen Oktogons vor allem die Landschaften der sog. Stanza dei

Paesaggi die eigentliche Errungenschaft dieses Projekts (Abb. 3–5).<sup>8</sup>

Lambert Sustris und Gualtiero Padovano, denen die Malerei über Vergleiche mit den Fresken der Villa dei Vescovi in Luvigliano (Colli Euganei, 1542/1543), der Villa Godi (Lugo di Vicenza, 1548/1550) sowie weiteren Werken – etwa den Gemälden *Die Taufe Christi* (Caen, Musée des Beaux-Arts, 1552) und *Pecunia und die Münzprägung* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 1548/1550) – zugeschrieben werden kann, nutzten die mimetische Leistungsfähigkeit der Malerei hier innovativ um eine arkadisch gestaltete Außenwelt in Form inszenierter Ausblicke glaubhaft in der Betrachterwirklichkeit zu verorten.<sup>9</sup> Eine umlaufende gemalte Kolonnade ionischer Doppel- und Einzelsäulen bildet in der Stanza den in-

Mancini, Aggiornamento su Lambert Sustris, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 24, 2000, 13–29; Fischer 2014 (wie Anm. 1), III.4 u. III.5.

<sup>8</sup> Das flache Spiegelgewölbe, welches auf der gemalten Kolonnade aufliegt, ist in gleichmäßige Flächen unterteilt und wird von zwei Stuckmedaillons mit Szenen aus dem Leben des Herkules, Grotteskenmalerei sowie einer allegorischen Darstellung des Morgens, des Tages und

der Nacht verziert. Das Gewölbe liefert mit dem um den Kardinalshut erweiterten Stemma von Pietro Bembo, eines Freundes Alvise Cornaros, einen terminus post quem für die Dekoration. Da Bembo dieses Amt 1539 verliehen wurde, wird die Stanza dei Paesaggi frühestens ab diesem Jahr dekoriert worden sein.

<sup>9</sup> Die Zuschreibung der Fresken der Villa dei Vescovi an Lambert Sustris wurde von Ballarin 1966 (wie Anm. 7)



4. Lambert Sustris u. Gualtiero Padovano, Stanza dei Paesaggi, Odeon Cornaro, Padua, 1540/1541. Illusionistische Landschaftsmalerei



5. Lambert Sustris u. Gualtiero Padovano, Stanza dei Paesaggi, Odeon Cornaro, Padua, 1540/1541. Illusionistische Landschaftsmalerei

über stilistische Vergleiche mit dem sicheren Gemäldekörper des Niederländers vorgeschlagen und ist unumstritten. Die Tätigkeit von Gualtiero Padovano in Luvigliano lässt sich über eine Schriftquelle von 1543 belegen, die den Künstler im Kontext der Innenausstattung nennt. Siehe: Archivio di Stato di Padova, Orso, t. 203, fasc. 9, c. IV, 17 dic. 1543. Zit. nach Erice Rigoni, *L'Architetto Andrea Moroni*, Padua 1939. 40, Anm. 3; zur

Neudeutung des Gemäldes *Pecunia und die Münzprägung* von Gualtiero Padovano siehe Sören Fischer, *Pecunia und die Münzprägung: Gualtiero Padovano und die Kunstkammer des Marco Mantova Benavides in Padua*, in: *Dresdener Kunstblätter, Kunsthistorische Quartalsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1, 2014, 48–58.

szenatorischen Rahmen für sechs hochrechteckige und zwei quadratische, fast bis auf den Boden reichende Fenster, die den Blick auf umliegende Fluss-, Wiesen- und Berglandschaften führen. Der Bildträger, d.h. die Wandfläche, ist als das konstituiert, was Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat *De Pictura* kunsttheoretisch verlangt hatte: Die Wandfläche erscheint als »finestra aperta«<sup>10</sup>, als geöffnetes Fenster, das in seiner jenseitigen Realität eine bruchlose Fortsetzung der diesseitigen Betrachterwelt eröffnet.<sup>11</sup>

Die gemalte Architektur wandelt den Raum in ein scheinbar loggienartiges Gebäude, in ein Belvedere, der sich zu allen Seiten zur Landschaft öffnet und damit das zeitgenössische Interesse an der Ästhetik des gerahmten Ausblicks in Szene setzt.<sup>12</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle beispielhaft auf die in realer Architektur ausgeführten Aus- und Durchblicksloggien der Villa Imperiale (Pesaro, 1530–1537), Villa Giulia (Rom, 1550–1553) und des vatikanischen Casino von Pius IV. (1558–1563), die aufgrund ihrer architektonischen Rahmung der Außenwelt konzeptuell mit der Paduaner Stanza verglichen werden können.<sup>13</sup>

Der realen topografischen Lage war die Wandmalerei des Odeo schon im 16. Jahrhundert enthoben, zeigte der wirkliche Fensterausblick an der Nordseite doch mitnichten die in den Fresken

dargestellten Fluss- und Hügeltopografien, sondern, wie auch von Serlio und Cornaro überliefert, Gärten und die nahe urbane Bebauung, etwa die Kirche Il Santo und die sich anschließenden Wohnhäuser an der heutigen Via Caesarotti.<sup>14</sup> Wie vom Verfasser an anderer Stelle aufgezeigt, geben sich die Ausblicke mit ihren fruchtbaren Wiesen und zahlreichen Wasserläufen dabei zugleich als allegorische Anspielungen auf die zeitgenössische Politik der Landkultivierung auf der Terraferma zu erkennen.<sup>15</sup> Alvise Cornaro, einer der führenden Promotoren der Hinwendung zur sog. »Santa Agricoltura«, führte seinen Gästen damit die Landschaften als visionäre, auch propagandistisch aufgeladene Chiffren der Urbarmachungsideologie vor Augen.

Der urbane Kontext wird durch die Landschaften dennoch bewusst verschleiert. Die gemalten Ausblicke fungieren auf diese Weise als Ersatz für eine in der Stadt unmögliche weite Landschaftsschau, wie sie seit den frühkaiserzeitlichen Villenbriefen von Plinius dem Jüngeren (61/62–um 113 n. Chr.) zum Kanon der Villenästhetik gehörte.<sup>16</sup> Schon bei Plinius schaute die Villa »gleichsam von oben in die Welt«<sup>17</sup>. Dass die Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit durchaus in einer Stellvertreterfunktion für real nicht vorhandene Ausblicke anerkannt wurde, belegt u.a. eine Äuße-

10 Leon Battista Alberti, *Della Pittura, Über die Malerei*, hrg., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, II, 19, 92.

11 Zur Fenstergestalt des Bildes bei Alberti einleitend Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, 27–45.

12 Zur Ästhetik des Ausblicks in der Profanarchitektur der italienischen Renaissance siehe bes. Gerd Blum, *Fenestra prospectiva, Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino*, in: *Leon Battista Alberti, Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hrg. v. Joachim Poeschke u. Candida Syndikus, Münster 2008, 77–122; ders., *Naturtheater und Fensterbild: Architektonisch inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit*, in: *Das Auge der Architektur*, hrg. v. Andreas Beyer, Matteo Burioni u. Johannes Grave, München 2011, 177–219; ders., *Idealer Ort und inszenierter Ausblick. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance. Von Leon Battista Alberti über Andrea Palladio bis zu Giovanni Battista Agucchi*, Habilitationsschrift Universität Basel

2010, erscheint 2014 in den »Studien aus dem Warburg-Haus«, Akademie-Verlag Berlin; Fischer 2014 (wie Anm. 1), II, 3.

13 Zur Ausblicksästhetik in diesen Bauten siehe Fischer 2014 (wie Anm. 1), III, 3c.

14 Dies überliefert die von Alvise Cornaro verfasste Lobsschrift: »[...] sia circondata da sei belli giardini de diverse forme [...]«. Giacomo Alvise Cornaro, *Elogio*, zit. nach Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, 201. Einen schönen Garten an der Ostseite des Odeo schilderte auch Serlio (wie Anm. 5), Bd. 2, VII, 3, 218: »Et all'uscir della saletta [Stanza dei Paesaggi, Anm. d. Verf.], s'entra in un giardinetto dilicato [...]«.

15 Sören Fischer, *The Allegorical Landscape: Alvise Cornaro and his Self-Promotion by the Landscape Paintings in the Odeo Cornaro in Padua*, in: *Kunstgeschichte, Open Peer Reviewed Journal*, 2013, 26 S. [<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/321/>].

16 Zu den Villenbriefen einleitend Guido Mansuelli, *La villa nelle epistulae di C. Plinio*, in: *Studi romagnoli* 24, 1978, 59–76; Reinhard Förtltsch, *Archäologischer Kom-*

rung des Erzbischofs und Kardinals Federico Borromeo (1564–1631). Die 1628 von Paul Brill ausgeführten Landschaftsbilder seines bischöflichen Palastes in Mailand beschreibend, schilderte er diese als Orte »geistiger Spaziergänge«: »Ich ließ meinen Raum mit Gemälden ausstatten, und ich habe mich dabei versichert, dass sie alle hervorragend sind [...]. Und der Genuss, den ich empfinde, wenn ich auf diese gemalten Ausblicke schaue, schien mir immer genauso schön wie bei offenen und weiten [wirklichen, Anm. d. Verf.] Ausblicken; [...] und wir durchstreifen sie und machen lange geistige Wanderungen, während wir doch ruhig in unserem Zimmer stehen.«<sup>18</sup> In diesem Sinne ist auch im Odeo der illusionistische Ausblick durch die Wand ein Ersatz für den idealen weiten Ausblick, der in Padua nicht zu genießen war.

Erstmals in einer venezianischen Villa des 16. Jahrhunderts überhaupt wurden für diesen Täuschungseffekt alle Wände eines Raumes mit Hilfe illusionistischer Landschaftsfresken verklammert. Auf den ersten Blick zeigen die Fresken viele Übereinstimmungen mit den auch von Vitruv und Plinius dem Älteren überlieferten antiken Landschaftsbildern. So finden sich in ihnen »Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Haine, Berge«<sup>19</sup> sowie

mentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius, Mainz 1993; Harald Mielsch, Traditionelle und neue Züge in den Villen des Plinius, in: Luigi Castagna u. Eckard Lefèvre, *Plinius und seine Zeit*, Leipzig 2003, 317–323; Fischer 2014 (wie Anm. 1), I.b u. II.1.

17 Plinius der Jüngere, *Briefe, Epistularum libri dieci*, Lateinisch u. Deutsch, hrsg. u. übers. v. Helmut Kasten, Berlin 2011, V, 6, 14.

18 Federico Borromeo: *Pro suis studiis*. MS, Bibl. Ambrosiana, fol. 252r–253r. Zit. nach: Pamela M. Jones, Federico Borromeo as a Patron of Landscape and Still Life, Christian Optimism in Italy c. 1600, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, 261–272, hier 268. Der von Jones in englischer Übersetzung zitierte Text liegt hier in deutscher Sprache vor.

19 Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VII, 5, 2: »[...] portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes [...]«.

20 Plinius der Ältere, *Naturalis historiae libri XXXVII, Naturkunde*, Buch XXXV, Lateinisch u. Deutsch, übers. v. Roderich König, Darmstadt 2007, XXXV, 116: »[...] lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, am-

»Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade, und was man sich nur wünscht, sowie verschiedene Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden«<sup>20</sup>. Diese Parallelen führten zur oft formulierten Annahme, die Landschaftsfresken im Odeo, aber auch in anderen venezianischen Villen der Zeit seien rein dekorativen und imitativen Charakters.<sup>21</sup>

Darüber hinaus liegt die Vermutung nahe, die Sala dei Paesaggi sei eine Variation der von Baldassare Peruzzi kurz vor 1519 gestalteten Sala delle Prospettive in der römischen Villa Farnesina (Abb. 6). Diese wurde schon von Serlio als beispielhaft für eine raumumfassende Augentäuschung zitiert und bildet einen wichtigen Höhepunkt der illusionistischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts.<sup>22</sup> Im Auftrag des Bankiers Agostino Chigi (1465–1520) hatte Peruzzi – zu diesem Zeitpunkt bereits sehr erfahren in der Konzeption von Theaterkulissen und Fassadenmalereien – eine monumentale illusionistische Landschaftsmalerei ausgeführt, die den Betrachterblick vorbei an Buntmarmorsäulen auf Veduten des zeitgenössischen Roms lenkt, und die, so auch Frommel, baulich zu realisieren wäre.<sup>23</sup> Die Malerei mit ihrer Imitation der Gesteinsarten Verde antico, Portasanta, Giallo Antico, Africano und polychromen Brekzien entstand vermutlich

nes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium [...]«.

21 Die Bezeichnung der illusionistischen Landschaften in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts als »paesaggi decorativi« oder »paesi ideali« findet sich etwa bei Ballarin 1966 (wie Anm. 7), 247; Ballarin 1968 (wie Anm. 7), 121; Wolters 1963 (wie Anm. 2), 224; Wolters 1980 (wie Anm. 2), 73; Fabrizio Magani u. Chiara Gini, *Ville delle Provincia di Padova. Villa dei Verscovi, Luvigliano*, Padua 1996, 35.

22 Serlio (wie Anm. 5), Bd. 1, IV, 11, fol. 191v–192r.

23 Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien/München 1967/1968, 88. Neben der Scheinarchitektur der Villa Farnesina belegen auch die erhaltenen Perspektivzeichnungen für Bühnenbilder (Biblioteca Reale, Turin, 15728, II. 45; Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Florenz, 268 A r.; 269 A r.) Peruzzis Geschick im Kontext gemalter Architekturen. Zum theatralischen Charakter der illusionistischen Wandmalerei bes. Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, 91–92.



6. Baldassare Peruzzi, Sala delle Prospettive, Villa Farnesina, Rom, kurz vor 1519

in Vorbereitung der an diesem Ort im August 1519 gefeierten Hochzeit des Auftraggebers mit seiner venezianischen Geliebten.<sup>24</sup>

Am deutlichsten formulierte Peruzzi die theatrale Raumaufspaltung an den Stirnseiten der Sala, wo Loggien mit Doppelkolonnaden die materielle Existenz der festen Wand in Frage stellen. Illusionistische Räume entstehen, die betretbar scheinen. Die Malerei, die, wie von Luchterhandt vorgeschlagen, als freie Rekonstruktion des von Vitruv überlieferten Griechischen Speisensaals, des Oecus kyzikenos, und weiterer antiker Festsaalbeschreibungen gedeutet werden kann, konstituierte damit einen Zusammenfall von Realraum, fingiertem Architekturraum und Landschaftsraum.<sup>25</sup> Von diesen literarisch tradierten Mustern inspiriert, gestaltete Peruzzi die große Sala durch eine bühnenartige Pilaster- und Säulenkolonnade als eine ein Joch tiefe Loggia, deren Innenfries oberhalb des Betrachters ein mythologisches Figurenprogramm enthält. Jüngst hat auch Bertsch auf die Bedeutung der perspektivisch

aufgebauten Renaissancebühne für die Entwicklung des Landschaftsausblicks hingewiesen: »Der perspektivische Ausblick wird nicht zuletzt durch diese Prospekte beeinflusst und die Sehgewohnheiten der Renaissance dadurch wesentlich revolutioniert.«<sup>26</sup>

Wie die folgende Untersuchung allerdings für das Odeo Cornaro verdeutlichen wird, verkennt die Rückführung auf die antiken Landschaftsschilderungen von Vitruv und Plinius dem Älteren die kunsthistorische Bedeutung der dortigen Raumdekoration; und auch die Beziehung zur Sala delle Prospettive wird in Padua weniger durch eine reine Imitation bestimmt, als vielmehr durch eine überzeugendere Textexegese der Vitruvianischen Beschreibung des Oecus und seiner zeitgenössischen Interpretationen. Als wichtige Inspirationsquelle für die venezianische Villa des Cinquecento wurde der antike Architekturtraktat bereits oft angesprochen. Insbesondere Palladio diente der Autor Vitruv neben Leon Battista Albertis *De Re Aedificatoria* als Belegstelle

24 Luchterhandt (wie Anm. 4), 224; Kliemann/Rohlmann (wie Anm. 4), 197, 199.

25 Luchterhandt (wie Anm. 4), 235–237.

26 Christoph Bertsch, *Villa Garten Landschaft: Stadt*

*und Land in der florentinischen Toskana als ästhetischer und politischer Raum*, Berlin 2012, 201.

27 Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570, I, Proemio, 5.

einer allgemeingültigen Architekturtheorie. So heißt es in Palladios Vorwort der *I Quattro Libri dell'Architettura* von 1570 zum Exempelcharakter Vitruvs: »La onde veggendo, quanto questo comune uso di fabricare, sia lontano dalle osservazioni da me fatte ne i detti edifice, & lette in Vitruvio, & in Leon Battista Alberti, & in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati [...]«. <sup>27</sup>

Nicht nur aber die Architektur Palladios auch die Innendekoration der venezianischen Villen ist in zahlreichen Fällen unter Auswertung des vitruvianischen Textes entstanden. So konnte schon beschrieben werden, dass die von Giovanni Battista Zelotti im Salone der Villa Emo (Fanzolo) gegen 1565 ausgeführte Scheinarchitektur mit ihren vier vor die Wände geblendeten Monumentalsäulen auf den vitruvianischen Viersäulensaal zurückgeht, wie er zeitnah von Palladio in den Villen Cornaro (Piombino Dese) und Pisani (Montagnana) als wirklich Gebautes ausgeführt und in den *I Quattro Libri* illustriert wurde. <sup>28</sup> Zu nennen ist auch Paolo Veronese, der Teile der Innendekoration der Villa Barbaro um 1560 ebenfalls von Vitruv ableitete. Dort bieten sich dem Betrachter scheinarchitektonische Rekonstruktionen des Ägyptischen und des Griechischen Saals, die der antike Autor in Kapitel VI, 3 überlieferte, und die auch von Palladio in sein Traktat aufgenommen und zeichnerisch dargestellt wurden. <sup>29</sup> Veronese und Zelotti legten bei diesen Projekten ihre Aufmerksamkeit auf eine Umsetzung antiker Architektur durch das Medium der Malerei, hielten sich aber nicht sklavisch an den Urtext, sondern passten ihn an die jeweiligen örtlichen Gegebenheiten an.

Stets aufs neue überraschend ist dabei die Harmonie zwischen den Scheinarchitekturen und den realen Räumen, die Palladios Konzeptionen keine Gewalt antun, sondern sie statt dessen – und durch Vitruv literarisch gerechtfertigt – illusionistisch erweitern und aufwerten: <sup>30</sup> Die Verblüffung und die intellektuelle Reizung des Betrachters sind dabei zwei Seiten einer Medaille; eine Wechselbeziehung, die hier am Beispiel des Odeo Cornaro näher herausgearbeitet werden soll.

## II. Zur Tradition illusionistischer Landschaftsmalerei

Das Konzept einer allseitigen, illusionistischen Landschaftsmalerei ist bekanntlich kein originär venezianisches. Vielmehr lassen sich bereits ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zahlreiche Wandmalereien nennen, die die Raumgrenzen aufzulösen versuchten. <sup>31</sup> Was dort durch die Künstler thematisiert wurde, war die Verschleifung von Bild- und Betrachtterraum und die Fokussierung auf die transitorische Fähigkeit der Bildfläche. Exemplarisch genannt werden können Andrea Mantegnas Camera degli Sposi (Mantua, ca. 1465–1474), die anonyme Loggia dei Cavallieri di Rhodi (Rom, ca. 1471) und die Sala Baronale im Castello Challant (Issogne, ca. 1494–1502), Giulio Romanos Sala dei Cavalli im Palazzo del Te (Mantua, 1527/1528) sowie kurz vor Ausmalung des Odeo Cornaro Girolamo Gengas Stanza dei Semibusti in der Villa Imperiale (Pesaro, ab 1530). Konzeptionell vergleichbar mit der Stanza dei Paesaggi imitieren in diesen Räumen illusionistische Architekturen Fensterausblicke auf gemalte Landschaften.

<sup>28</sup> Wolfram Prinz, La »Sala di quattro colonne« nel'opera di Palladio, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 11, 1969, 370–386; Erik Forssman, Palladio e la pittura a fresco, in: *Arte Veneta* XXI, 1967, 71–76.

<sup>29</sup> Ebd. Siehe auch Konrad Oberhuber, Gli affreschi di Paolo Veronese nella Villa Barbaro, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10, 1968, 188–200.

<sup>30</sup> Zur Diskussion der illusionistischen Wandmalerei in den Villen Andrea Palladios siehe Fischer 2014 (wie Anm. 1), III.4d.

<sup>31</sup> Eine Einführung in die Tradition der illusionistischen Landschaftsmalerei im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts bei Fischer 2014 (wie Anm. 1), I.c. Wichtige Arbeiten zur Architekturmalerei dieser Zeit legten mit jeweils unterschiedlichem Schwerpunkt Anthony Blunt, Illusionistic decoration in central italian painting of the Renaissance, in: *Royal Society of Arts, Journal* 4, 1959, 309–326; Sandström (wie Anm. 23) sowie Michaela Krieger, Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch, in: *Bruckmanns Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst* 54, 1996, 4–18 vor.

Legitimiert wurde die Täuschungsabsicht der Malerei wohl vor allem durch Vitruv, der in seinem Traktat definierte, dass ein Wandbild oder Gemälde eine Nachbildung dessen sei, was ist oder sein kann.<sup>32</sup> So heißt es im Abschnitt zu den augmentäuschenden Möglichkeiten der (antiken) Wandmalerei: »Darauf machten sie den Fortschritt, dass sie auch Gebäude und Säulen, wie hochragende und weit ausladende Giebel, in ihren Wandgemälden nachahmten [»imitarentur«], [...]«.<sup>33</sup> Dass die antike Malerei auf eine bewusste Nachahmung realer Architekturen ausgerichtet war, belegt auch das Verb *imitari*, das mit *nachahmen* zu übersetzen ist. Insbesondere im Kontext räumlicher Bühnenmalereien hob Vitruv diese Wirkung auf den Betrachter hervor. Für ihn löste sich die flache Wand in ein tiefes Relief aus scheinbar fassbarer Architekturwirklichkeit auf, während doch das Gemälde »ohne Zweifel nach der Schnur gerade ist«<sup>34</sup>.

Derart die mimetische Qualität unterstreichend lieferte Vitruv der Renaissance die antike Belegstelle für die Rechtfertigung gemalter Architekturen, welche die Voraussetzung illusionistischer Landschaftsmalerei war. Meisterhaft wurde dieses Täuschungsvermögen durch Peruzzi in der Sala delle Prospettive in Szene gesetzt. Diese öffnet sich mit Hilfe von Säulenloggien, die aus der Ferne kaum als Malerei zu entschleiern sind. Unter Rückgriff auf Vitruv hatte dann auch Sebastiano Serlio in dem 1537 veröffentlichten *Libro Quarto* seines Architekturtraktats gerade diesen Raum als Exempel einer perfekten Illusion, eines perfekten *imitari*, hervorgehoben (Kapitel: *De gli ornamenti della pittura, fuori, & dentro de gli edifici*): »Et se'l pittor vorrà tal volta con l'arte della prospettiva far parere una sala, o altra stanza piu lunga; potrà in quella parte, che guarda all'entrata, con alcuni ordini d'Architettura, tirati con tal arte far-

lo parere assai più lunga, di quel che ella non sarà in effetto. Et questo fece Baldassare così dotto in questa arte [...]«.<sup>35</sup>

Sein Augenmerk legte Serlio zudem auf die Täuschungsmöglichkeiten illusionistischer Landschaften, die es erlauben, feste Wände in Form von Ausblicken optisch aufzubrechen: »Ma se dentro gli edifici si vorrà ornar con la pittura di diversi colori; si potran con buon giudicio, messo dalla ragione, & nelle mura di loggie intorno a giardini, & ai cortili *fingerè alcune aperture, & in quelle far paesi* da presto & di lontano, aere, casamenti, figure, animali, & ciò che si vuole, tutte cose colorite: perche così si finge il vero, che guardando fuori de gli edifici, si possono vedere tutte le sopradette cose.«<sup>36</sup>

Der Malerei wird damit nicht nur eine rein dekorative Funktion im Sinne einer Wandverzierung zugesprochen; die illusionistischen Landschaftsbilder haben vielmehr die Fähigkeit das Wahre nachzuahmen und den Blick des Betrachters durch scheinbar reale Fenster zu lenken: »si finge il vero, che guardando fuori de gli edifici«<sup>37</sup>. Diese Gleichsetzung von realem und gemaltem Ausblick und die damit bewusst gesuchte Gegenüberstellung zwischen realer und gemalter Landschaft, wie sie auch im Odeo Cornaro anzutreffen ist, findet sich ebenfalls literarisch beschrieben in dem Text *Lettera in Laude della Villa*, der 1544 von Alberto Lollio veröffentlicht wurde. Dort wird die von der Natur erschaffene Landschaft mit gemalten Landschaften gleichgesetzt, der reale Landschaftsausblick dem fingierten (»[...] finte dell'arte [...]«) gegenübergestellt: »Lequai cose nel dilettarci hanno tanta efficacia, che non pur vive & vere fatte per le mani della Natura, ma morte & finte dall'arte, rallegrano gli spiriti, & confortano gli occhi nostri mirabilmente.«<sup>38</sup>

32 Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VII, 5, 2: »[...] namque pictura imago fit euis, quod est seu potest esse [...]«

33 Ebd., VII, 5, 2: »Postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur.«

34 Ebd., VI, 2, 2: »Non enim veros videtur habere visus effectus, sed fallitur saepius iudicio ab eo mens. Que-

madmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ephorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana.«

35 Serlio (wie Anm. 5), Bd. I, IV, 11, fol. 192r.

36 Ebd., 11, fol. 191v–192r. Textstelle hervorgehoben vom Verf.

Kunsttheoretisch stehen die Fresken der Stanza dei Paesaggi in der hier angerissenen Tradition des inszenierten Landschaftsausblicks. Lambert Sustris und Gualtiero Padovano täuschten Landschaftsausblicke vor, die den realen Fensterblick sowohl quantitativ als auch durch ihre Stimmungshaftigkeit und topografische Varietas qualitativ zu übertreffen versuchten. Die gemalten Ausblicke bieten dem Betrachter auf diese Weise Räume für geistige Wanderungen durch eine von der zeitgenössischen Literatur inspirierte arkadisch-pastorale Welt. Das Odeo wandelt sich mit seinen fingierten Ausblicken in der Nachfolge der Villa Medici in Fiesole oder etwa der Villa Imperiale in Pesaro zum Locus amoenus.

### III. Der Oecus kyzikenos bei Vitruv

Wie im Folgenden gezeigt wird, ist im Odeo die Ästhetik der gerahmten Landschaftsschau eng eingebunden in die antiquarische Rekonstruktion des sog. Griechischen Speisezimmers.<sup>39</sup> Für die weiterführende Analyse muss der Blick daher auf zwei Besonderheiten der Stanza dei Paesaggi gelegt werden. Betrachtet man den Grundriss des Erdgeschosses, tritt dieser in einer streng symmetrischen Anordnung vor Augen, in der das Oktogon den zentralen Dreh- und Angelpunkt bildet (Abb. 2). Es verwundert jedoch, dass die Stanza dei Paesaggi als einziger Raum aus dieser Achsensymmetrie herausfällt. Statt wie die gegenüberliegende Stanza delle Grottesche von annähernd quadratischer Gestalt zu sein, ist sie über die Mittelachse des Odeo hinaus gen Süden verschoben. Als Ergebnis präsentiert sie sich mit einer nun rechteckigen Grund-

fläche von ca. 25 m<sup>2</sup> neben dem Oktogon als der größte Raum im Erdgeschoss. Charakteristisch für die Stanza sind zudem die großen rechteckigen Ausblicksfenster, deren tiefe Leibungen bis fast auf den Fußboden hinabreichen, jedoch, und anders als in der Sala delle Prospettive, ihren Fenstercharakter nicht verlieren.

Vitruv beschrieb den Oecus kyzikenos mit folgenden Worten: »Es werden aber auch Säle gebaut, die in Italien nicht gebräuchlich sind und welche die Griechen Kyzikenoi nennen. Diese werden nach Norden gewendet angelegt und zumeist auf das Grüne hinaus offen, und haben in der Mitte Türen. Diese Säle aber sind so lang und breit, dass zwei Tafeltische mit ihren Umgängen gegeneinander schauend angebracht werden können [...].«<sup>40</sup> Der Oecus kyzikenos zeichnete sich also durch eine rechteckige Gestalt aus, die Vitruv schon zuvor als verbindlich für Speiseräume festgelegt hatte: »Die Länge der Speisesäle muss zweimal so groß gemacht werden, als ihre Breite misst.«<sup>41</sup> Begründet wird dies über die Aufstellung von u-förmigen, aus je drei Klinen bestehenden Speisebänken (>duo triclinia cum circuitationibus«). Auch solle der Raum nach Norden gelegen sein, weil er dann, so Vitruv, von der Sonne abgewendet sei: »Die Sommerspeisesäle sollen gegen Norden gerichtet sein, weil diese Himmelsgegend nicht, wie die übrigen um die Zeit der Sommer Sonnenwende, wegen der Hitze schwül wird, und weil sie, von der Sonnenbahn abgewendet, immer kühl bleibend, im Gebrauch als gesund und angenehm sich bewähren.«<sup>42</sup>

Neben der Orientierung am Sonnenlauf unterstrich Vitruv im Anschluss eine weitere Bezug-

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Alberto Lollio, *Lettera di M. Alberto Lollio, nel quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa, et lauda molto l'agricoltura*, Ferrara 1544, o.S.; Alberto Lollio, *Lettera di M. Alberto Lollio a M. Hercole Perinato in laude della villa*, in: ders., *Delle orationi volume primo*, Ferrara 1563, 211–244, hier fol. 221r–221v.

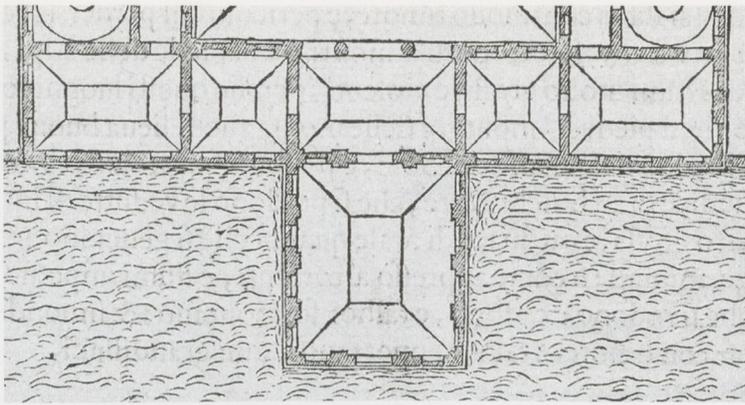
<sup>39</sup> Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VI, 3, 10.

<sup>40</sup> Ebd.: »Fiunt autem etiam non Italicæ consuetudinis oeci, quos Graeci [Kyzikenovç [Kyzikenouç, Anm. d. Verf.] appellant. Hi collocantur spectantes ad septen-

trionem, et maxime viridia prospicientes, valvasque habent in medio. Ipsi autem sunt ita longi et lati, uti duo triclinia cum circuitationibus inter se spectantia possint esse collocata [...].«

<sup>41</sup> Ebd., VI, 3, 8: »Tricliniorum quanta latitudo fuerit, bis tanta longitudo fieri debet.« Von den Speiseräumen unterscheidet Vitruv die quadratischen sog. Korinthischen, Viersäulen und Ägyptischen Säle. Vgl. *ibid.* VI, III, 8.

<sup>42</sup> Ebd., VI, 4, 2: »Aestiva ad septentrionem, quod ea regio est aversa a solis cursu, semper refrigerata et salubritatem et voluptatem in usu praestat.«



7. Rekonstruktion der Plinianischen Villa Laurentina, Detail:  
Das Strandtriklinium mit Ausblicken nach drei Seiten, in: Vincenzo  
Scamozzi, *L'idea della Architettura Universale*, Venedig 1615, 269

nahme zur Umwelt. So werde der Oecus kyzikenos meist auf umliegendes Grün ausgerichtet und biete verschiedene Ausblicke: »[...] und haben rechts und links türähnliche Fenster, damit man von den Speisebänken aus durch die Fensteröffnungen auf das Grün sehe. Die Höhe derselben wird nach der anderthalbfachen Breite bestimmt.«<sup>43</sup> Demnach war der an sich schlichte Raum mit türähnlichen Fenstern ausgestattet (»lumina fenestrarum valvata«), und zwar nicht einseitig, sondern auf zwei sich gegenüberliegenden Wänden. Ob hiermit Fenster zu den Seiten der Mitteltür oder aber an den Längswänden gemeint sind, geht aus diesem Passus nicht hervor.<sup>44</sup>

Gerade die Fenster, die wie Türen fast oder ganz bis auf den Boden reichten und eine aufrecht stehende Rechteckform aufwiesen, erfüllten in der Raumnutzung eine zentrale Funktion.<sup>45</sup> Nur

durch die starke Absenkung der Rahmungen wurde dem auf der Kline Speisenden ein Blick auf die Natur gewährt: Der Ausblick steigerte sich zum Bild. Die Fenster wandelten sich im Oecus somit zu Medien bewusst inszenierter Aus- und Durchblicke, die, wie Drerup grundlegend herausarbeiten konnte, in der antiken Hausarchitektur maßgebliche ästhetische Momente in der Raum- und Landschaftswahrnehmung waren.<sup>46</sup> In Bezug auf die antike Villa schrieb er: »Was die Villa als Bauform ins Leben gerufen, sie vorangetrieben hat, ist, um es einseitig zu formulieren, die umgebene Landschaft als Komplettierung ihrer Bauform, d. h. die als ästhetischer Reiz genossene Spannung zwischen drinnen und draußen. Es sind bestimmte, durch das lohnende Motiv geprägte Landschaftsausschnitte, die als Zielpunkte vorgebauter Perspektiven, als optische Achsen in

43 Ebd., VI, 3, 10: »[...] habentque dextra ac sinistra lumina fenestrarum valvata, uti viridia de lectis per spatia fenestrarum prospiciantur. Altitudines eorum dimittia latitudinis addita constituuntur.«

44 Luchterhandt (wie Anm. 4), 233.

45 Ebd., VI, 3, 10: »Altitudines eorum dimittia latitudinis addita constituuntur.«

46 Die Bedeutung des gelenkten Blicks innerhalb des Oecus drückt sich auch durch die viermalige Verwendung von Verben des aktiven Sehens aus (»spectare« und »prospicere«): Die Architektur selbst scheint zu schauen. Zur Blickführung und Blickinszenierung in antiker Architektur bes. Heinrich Drerup, *Die römi-*

sche Villa, in: *Marburger Winkelmannprogramm*, 1959, 1–24, [zit. 1959a]; ders., Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, in: *Mitteilungen des Archäologischen Institutes, Römische Abteilung* 66, 1959, 147–174. Siehe auch Eckard Lefèvre, Plinius-Studien I, Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2.17; 5.6), in: *Gymnasium, Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung* 84, 1977, 519–541.

47 Drerup 1959a (wie Anm. 46), 19.

48 Zur Pliniusrezeption ab dem frühen 15. Jahrhundert bes. Fischer 2014 (wie Anm. 1), I, b.

49 Plinius der Jüngere (wie Anm. 17), II, 17, 5.

den Wohnbereich der Villa hineingelassen werden [...]».<sup>47</sup> In diesem Sinne zeigen sich Speisen und Landschaftsgenuss bei Vitruv aufs Engste verklammert und bereiteten damit ein Thema vor, das gut ein Jahrhundert später bei Plinius dem Jüngeren in seinen ab ca. 1420 im humanistischen Diskurs stark rezipierten Villenbriefen zu einem Leitthema werden sollte.<sup>48</sup>

Auch bei Plinius sind es türhohe Fenster (»undique valvas aut fenestras non minores valvis« – »Flügeltüren oder ebenso hohe Fenster«<sup>49</sup>), die im Strandtriklinium seiner Villa Laurentina südlich von Ostia einen maximalen Landschaftsgenuss gewährleisteten:<sup>50</sup> »Mitten gegenüber befindet sich ein freundliches Empfangszimmer, anschließend ein recht hübscher Speiseraum, der bis an den Strand vorspringt, und wenn der Südwest das Meer aufwühlt, wird er von den Ausläufern der bereits gebrochenen Wogen bespült. Ringsum hat er Flügeltüren oder ebenso hohe Fenster und gewährt somit nach links und rechts und vorn Ausblick sozusagen auf drei Meere; nach hinten blickt er auf das Empfangszimmer, Arkaden, Hofraum, wieder Arkaden, dann auf die Vorhalle, auf Wälder und die Berge in der Ferne.«<sup>51</sup> So wie das Strandtriklinium, das erstmals von Scamozzi in seinem 1615 publizierten Traktat *L'Idée della Architettura Universale* illustriert wurde, bei Plinius als risalitartig vorgeschobener Bau geschildert wird, kann man vielleicht auch die Gestalt des Oecus kyzikenos rekonstruieren, der ebenfalls auf zwei sich gegenüberliegenden Wänden Ausblicke erlaubte (Abb. 7).<sup>52</sup>



8. Antikes Triklinium mit Ausblicksfenster in *Vitruvius Teutsch, nemlichen des aller namhaftigsten und hocherfarnesten, römischen Architecti, [...] erstmals verteutscht durch Gualtheru[m] H. Rivium [...]*, Nürnberg 1548, fol. 206r

Die enge ästhetische Verbindung von Landschaftsausblick und Speisekultur, die sowohl bei Vitruv als auch bei Plinius dem Jüngeren deutlich formuliert ist, war der Frühen Neuzeit sehr vertraut. Als wichtiges Bilddokument hierfür kann ein von Walther Hermann Ryff in seinem Vitruvkommentar von 1548 publizierter Holzschnitt genannt werden (Abb. 8).<sup>53</sup> Dort ruht ein Römer auf einem klingenartigen Bett, während sein Diener Speis und Trank herbeischafft. Ergänzt wird der prächtige Raum – man sieht Säulen, drapierte Stoffe, marmorne Sockel und Vasen – durch ein

<sup>50</sup> Zur Landschaftsästhetik des Plinius siehe Fischer 2014 (wie Anm. 1), II.1. Auch Förtsch (wie Anm. 16), 103–104 sah im Strandtriklinium Einflüsse des griechischen Oecus: »Das Charakteristikum [der Speiseräume bei Vitruv und Plinius, Anm. d. Verf.] war die intensive Öffnung auf den Umland; dazu dienten große Flügeltüren an der Eingangsseite und links und rechts Fenster, die wie die Türen Flügel besaßen.«

<sup>51</sup> Plinius der Jüngere (wie Anm. 17), II, 17, 5: »est contra medias cavaedium hilare, mox triclinium satis pulchrum, quod in litus excurrit ac, si quando Africo mare impulsus est, fractis iam et novissimis fluctibus leviter adluitur. undique valvas aut fenestras non minores valvis habet atque ita a lateribus, a fronte quasi tria maria prospectat; a tergo cavaedium, porticum,

aream, porticum rursus, mox atrium, silvas et longinquos respicit montes.«

<sup>52</sup> Vincenzo Scamozzi, *L'Idée della Architettura Universale*, Venedig 1615, III, 12, 265–269; siehe auch Marianne Fischer, *Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren*, Berlin 1962.

<sup>53</sup> *Vitruvius Teutsch, nemlichen des aller namhaftigsten und hocherfarnesten, römischen Architecti, und kunstreichen Werck oder Baumeisters, Marci Vitruvii Polionis, zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bawen [...] erstmals verteutscht ... durch Gualtheru[m] H. Rivium [= Walther Hermann Ryff] ...*, Nürnberg 1548, fol. 206r.

rechteckiges Fenster, hinter dem die Blätter eines Baumes zeichenhaft auf den dort liegenden Garten, die dort liegende Landschaft verweisen. Das Bild verdeutlicht, wie sehr der Ausblick ebenso zur Ausstattung des Trikliniums gehört wie die Architektur selbst.

Auf das Odeo Cornaro zurückkommend werden die Entsprechungen zwischen der vitruvianischen Architekturbeschreibung und der Stanza dei Paesaggi deutlich. Nicht nur ist der Raum mit seinem echten Fenster zur kühlen Nordseite hin ausgerichtet, auch weist er sich gegenüberliegende gemalte Ausblicke auf, die in ihrer türähnlichen Gestalt ebenso wie im Oecus bis fast auf den Boden reichen. Ob Vitruv die Tür an der Schmalseite des Oecus von Fenstern gerahmt sehen wollte, wie dies im Odeo der Fall ist, ist anhand des Textes nicht ersichtlich (Abb. 4). Vergleichbar hatte aber bereits Leonardo da Vinci das Triklinium im Mailänder Abendmahlsfresko (Convento di Santa Maria delle Grazie, um 1495–1498) gestaltet; eine Bilderfindung, die aufgrund ihrer Popularität vielleicht auch inspirierend auf die Landschaften der Stanza dei Paesaggi gewirkt haben mag.<sup>54</sup>

Die durch die Absenkung erreichte Vergrößerung der Fenster, die sich auch im Vergleich mit früheren illusionistischen Landschaften, etwa denen der bereits genannten Loggia di Casa dei Cavalieri di Rodi in Rom, der Mantuaner Sala dei Cavalli oder der Stanza dei Semibusti in der Villa Imperiale, als ein singuläres Merkmal der Wandgestaltung darstellt, entpuppt sich als zentrales Moment in der Imitation der von Vitruv überlieferten Ekphrasis (Abb. 3). Mit ihren tiefen, vom realen Fensterlicht scheinbar beleuchteten Laibungen, imitiert die Malerei eine elegante Ausblicksarchitektur inmitten eines geschlossenen Baukörpers: Das Wandbild wandelt sich im Auge des Betrachters zum Fenster.

Die bei Vitruv nicht beschriebenen Säulen sind in diesem Kontext ein Ausdruck für die reflek-

tierte Antikenrezeption der Renaissance, die sich bei ihrer »Aufholjagd nach den Erkenntnissen und Fähigkeiten der Antike [...] vor allem in der Lust am Konflikt und der Synthese«<sup>55</sup> begeisterte. Auf der Grundlage Vitruvs ging es Alvise Cornaro und seinen Künstlern somit auch um eine künstlerische Veredelung der antiken Vorlage. Schlussendlich erklärt sich in dieser Folge auch die das achsensymmetrische Raumgefüge des Erdgeschosses sprengende Rechteckgestalt der Stanza. Der Bruch in der Innenraumharmonie wurde in Kauf genommen, um den für ein Speisezimmer kanonischen Grundriss zu gewährleisten.

Die Absicht, die Stanza dei Paesaggi in ein der Antike nachempfundenen Griechisches Speisezimmer zu verwandeln, wird bereits bei der Grundsteinlegung festgelegt haben. Spätere Veränderungen des Grundrisses sind nicht erkennbar und wären zudem mit einem erheblichen Mehraufwand verbunden gewesen. Das literarische Vorbild bestimmte also von vornherein die architektonische Gestalt. Die Malerei wiederum passte sich eloquent der vitruvianischen Matrize an und ergänzte das, was die Architektur mit ihren Mitteln nicht zu zeigen vermochte und die Lage im urbanen Kontext verhinderte: Allseitige genussvolle Ausblicke auf Fluss- und Wiesenlandschaften. Dies ist Beleg dafür, wie eng Architektur und Malerei schon in diesem frühen Projekt der venezianischen Villenkultur verbunden waren.

Mit seiner antiquarischen Evokation des Griechischen Speisezimmers steht das Odeo Cornaro in der Nachfolge der Villa Farnesina, die bereits kurz vor 1519 eine Wiederherstellung des antiken Oecus angestrebt hatte (Abb. 6).<sup>56</sup> Dafür musste dort sogar eine Schmalwand versetzt werden, um die für Speisesäle kanonische Rechteckgestalt zu gewährleisten. In dem als Festsaal überlieferten Raum imitiert die Malerei nicht nur eine umlaufende, ein Joch tiefe Pfeiler- und Säulenstellung, sie verweist mit ihren allseitigen fingierten Landschaftsausblicken, die anders (!) als im Odeo nicht

<sup>54</sup> Vgl. Luchterhandt (wie Anm. 4), 233.

<sup>55</sup> Horst Bredekamp, *Sandro Botticellis Primavera*, Berlin 2009, 83.

<sup>56</sup> Luchterhandt (wie Anm. 4), 230–239.

<sup>57</sup> Zur Nutzung des Raumes als Fest- und Speisesaal bes. Christoph Luitpold Frommel, *Die Farnesina und*

von den vitruvianischen türähnlichen Fenstern gerahmt werden, sondern von Pfeiler- und Säulenstellungen, auf die literarisch tradierte Verbindung von Speisekultur und Ausblick.<sup>57</sup> Dabei funktionieren insbesondere die Zweisäulenkolonnaden und ihre anschließenden Balustraden als Orte einer ausgesprochen starken Ausblicksszenierung, die typisch etwa auch für die Speisesäle der antiken Villa Hadriana war.<sup>58</sup>

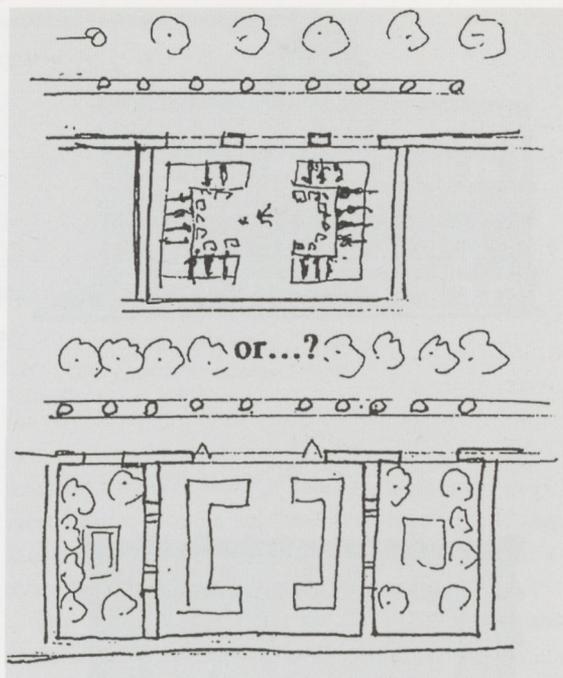
Die Scheinarchitektur, die mit ihren vielfältigen Buntmarmorsorten auch an kaiserzeitliche von Statius überlieferte Palastarchitekturen erinnert und wohl bewusst auf diese anspielt, tritt in Rom mit deutlich mehr Pracht vor den Betrachter, als dies in Padua der Fall ist.<sup>59</sup> Vor allem aber fehlen im Odeo Cornaro die gestaffelten, in den Bildraum vermittelnden Säulenstellungen. Allerdings sind hier die unterschiedlichen Abmessungen der Räume zu berücksichtigen, die im Odeo eine monumentale, aus größerer Distanz zu betrachtende Wandgliederung von vornherein ausschloss, wohingegen in der großen römischen Sala ein entfernt stehender Betrachter vorausgesetzt werden konnte.

Auch stand in Padua, wie die schlichten weißen Säulchen zeigen, weniger der überwältigende Trompe-l'œil-Effekt im Mittelpunkt, als vielmehr eine an die übrigen kleinen Zimmerchen des Erdgeschosses angepasste Eleganz *all'antica*; und vielleicht mag man in der Puristik des Raumes auch einen gewissen venezianischen Vorbehalt gegen allzuviel römische *Magnificenza* erkennen. Diese Vermutung wird durch einen Blick auf die ab ca. 1550 folgenden illusionistischen Wandmalereien, etwa in den Villen Godi, Pojana, Barbaro und Emo gestützt. Auch dort sind es stets monochrome Scheinarchitekturen aus weißen Säulen und Pilastern, die den realen Baukörpern unter Verzicht auf Buntmarmor als unaufdringliche aber würdevolle Gliederungsgerüste hinzugefügt wurden.

<sup>57</sup> Peruzzis *architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961 9;

Frommel (wie Anm. 23), 14.

<sup>58</sup> Luchterhandt (wie Anm. 4), 231.



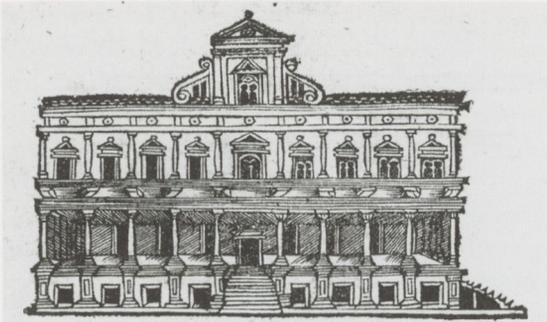
9. Rekonstruktionsvorschläge für den Oecus kyzikenos, in Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, ed. by I. D. Rowland, T. Noble Howe, Cambridge 1999, 259

#### IV. Zu den Rekonstruktionsversuchen des Oecus kyzikenos im 16. Jahrhundert

Die Rekonstruktion der Vitruvianischen Beschreibung bereitet bis in die Gegenwart Schwierigkeiten. Insbesondere wird aus dem Text nicht abschließend ersichtlich, ob der Oecus vollständig in ein Haus integriert war. In diesem Sinne deuteten ihn Rowland und Noble Howe in ihrem Vitruvkommentar.<sup>60</sup> Dort ist der Oecus als rechteckiges, in das Haus eingebundenes Zimmer rekonstruiert, das über Fenster und Türen zu den Gärten geöffnet ist (Abb. 9). Neben dieser Interpretation ist jedoch auch eine Erker-Gestalt des Griechischen Speisesaals möglich, und damit dessen teilweise Herauslösung aus dem eigentlichen

<sup>59</sup> Zu den Buntmarmorsorten siehe ebd., 228–229.

<sup>60</sup> Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, ed. by I. D. Rowland, T. Noble Howe, Cambridge 1999, 259.



10. Rekonstruktion des Vitruvianischen Oecus kyzikenos in *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece* [...], Como 1521, fol. 99v

Haus. Ein erkerförmiges Triklinium ist für die römische Antike besonders prominent etwa bei Plinius dem Jüngeren überliefert. In dessen bereits erwähnter Villa Laurentina erlaubte dieses Ausblicke zu drei Seiten: »An allen Seiten hat er Flügeltüren oder ebenso hohe Fenster und gewährt somit nach rechts und links und vorn Ausblick sozusagen auf drei Meere [...]«. <sup>61</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Oecus kyzikenos eben-

falls eine solche risalitartige Gestalt gehabt haben mag. Diese Vermutung deckt sich auch mit den durch Vitruv überlieferten Ausblicksfenstern auf zwei sich gegenüberliegenden Seiten, wohingegen eine Wand wohl direkt mit dem Haus verbunden war. <sup>62</sup>

Dass die Malerei der Stanza dei Paesaggi nun dennoch ein solitäres, freistehendes Gebäude fingiert, scheint sonderbar, erklärt sich aber mit den Deutungsversuchen des Oecus im 16. Jahrhundert, die von Luchterhandt im Kontext der Sala delle Prospettive bereits kurz zusammengefasst wurden. <sup>63</sup> Eine maßgebliche Rolle spielten in diesem Zusammenhang die Vitruvausgaben von Fra Giocondo (1511) und Cesare Cesariano (1521), die den Oecus als freistehendes Gebäude mit umlaufender Säulenstellung rekonstruierten. <sup>64</sup> So bezeichnete Cesariano den Oecus als »ein großes Gebäude«, das zwei eigenständige Trikliniumsarchitekturen beherberge: »Per laqual cosa Vitruvio (se Io non erro) intende dimonstrarne una casa magna composita in siema como dui triclinii, che intra epsi siano spectanti.« <sup>65</sup>

Der Idee eines großen, freistehenden Hauses verpflichtet, ergänzte Cesariano seine Interpretation durch eine Illustration, die den Grundriss des Griechischen Oecus detailliert wiedergibt (Abb. 10). Ein rechteckiger Saal im Erdgeschoss, der durch zahlreiche Fenster und Türen beleuchtet wird, bietet Platz für die Aufstellung sich gegenüberstehender Triklinien. Umschlossen wird er durch eine Säulenstellung, so dass ein umlaufender Wandelgang entsteht. Die eingezeichneten ornamentalen Muster beziehen sich mit ihren Rosetten wohl auf die Gestaltung der Kassettendecke und nicht auf den Fußboden. Eine dem Grundriss hinzugefügte zweigeschossige Fassadenansicht – hier handelt es sich um den ersten bekannten Versuch einer räumlichen Rekon-

61 Plinius der Jüngere (wie Anm. 17), II, 17, 5.

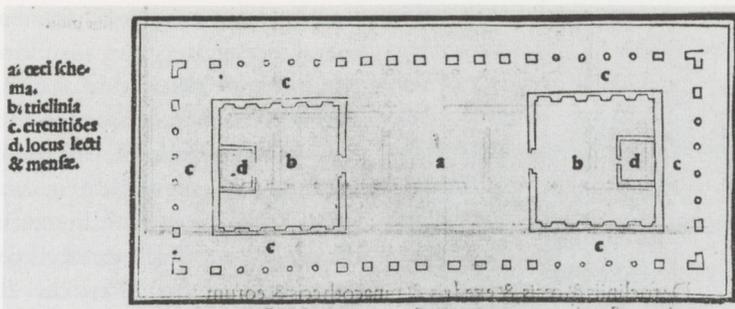
62 Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VI, 2, 10: »[...] habentque dextra ac sinistra lumina fenestrarum valvata, uti viridia de lectis per spatia fenestrarum prospiciantur.«

63 Luchterhandt (wie Anm. 4), 230–239.

64 Ebd., 235–237.

65 *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece* :

*traducti de latino in vulgare, affigurati, cōmentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera, Como 1521, fol. 99v.*



11. Rekonstruktion des Vitruvianischen Oecus kyzikenos in *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit* [...], Venedig 1511, fol. 63v

struktion dieses Gebäudetyps in der Frühen Neuzeit – macht dem Leser abschließend dessen autarken Gebäudecharakter klar: Einer monumentalen Palastarchitektur ähnlich ist der Oecus als freistehendes, rechteckiges Gebäude rekonstruiert. Dabei ist es bemerkenswert, dass sich die Fassade mit ihrer Säulenkolonnade, den rhythmisierten Giebelfenstern im Piano nobile und dem Volutengiebel weniger an antiken Bauten orientiert als an Renaissance-Architekturen des öffentlichen Raums.

Die Deutung Cesarianos wurde maßgeblich durch die wenige Jahre zuvor von Fra Giocondo publizierte Vitruvsausgabe inspiriert (Abb. 11), wobei dieser die u-förmigen Klinenbänke Vitruvs (»duo triclinia cum circuitationibus«<sup>66</sup>) als sich gegenüberliegende und auf zwei Seiten befensterte Triklinienräume gedeutet hatte (bezeichnet mit b).<sup>67</sup> Eine die zwei Oeci umschließende Säulen- und Pfeilerstellung vermutete schon Giocondo (bez. mit c).<sup>68</sup> Gerade mit diesem architektonischen Vorschlag weicht die Illustration von Vitruv ab. Dieser nämlich schilderte zwar Umgänge, meinte damit aber den begehbaren Abstand zwischen den Speiseliagen und den Innenraumwänden und keine monumentale Säulen-

architektur. Welche Quellen Fra Giocondo inspiriert haben mögen, seinen Oecus mit einem umlaufenden und den Ausblick rahmenden Stützensystem zu versehen, ist nicht bekannt.

Die Verbindung von Säulenstellung und antikem Triklinium lässt sich literarisch besonders prägnant aber bereits in den Villenbriefen von Plinius nachweisen.<sup>69</sup> Dort fällt der Blick des Speisenden architektonisch inszeniert »auf das Empfangszimmer, Arkaden, Hofraum, wieder Arkaden, dann auf die Vorhalle, auf Wälder und die Berge in der Ferne«<sup>70</sup>. Möglicherweise wertete Fra Giocondo für seine Rekonstruktion auch Ruinen antiker Architekturen aus. So weist etwa das sogenannte *Gartenstadion* der Villa Hadriana, die bereits während des Pontifikats von Papst Pius II. bekannt war, eine vergleichbare, rechteckige Raumanlage mit Säulenstellung auf.<sup>71</sup> Auch Einflüsse aus der nachantiken Speisesaalarchitektur sind denkbar. So war eines der Triklinien von Papst Leo III. im Lateranspalast ebenfalls mit einem vorgelagerten Säulenprospekt versehen.<sup>72</sup> Ist der Oecus von 1511 nun aber wie bei Cesariano ebenfalls freistehend? Zwar wird es durch die Illustration nicht zweifelsfrei ersichtlich, betrachtet man die umlaufende Säulenstellung sowie die feh-

66 Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VI, 3, 10.

67 *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venedig 1511, fol. 63v.

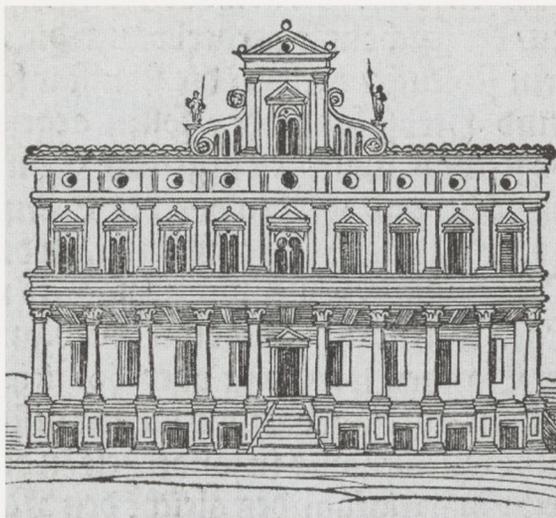
68 Ebd.

69 Hierzu ausführlich Fischer 2014 (wie Anm. 1), II.1.

70 Plinius der Jüngere (wie Anm. 17), II, 17, 5: »[...] a tergo cavaedium, porticum, aream, porticum rursus, mox atrium, silvas et longinquos respicit montes.«

71 Luchterhandt (wie Anm. 4), 231, Abb. 21.

72 Ebd., 233–234, Abb. 27, 28.



12. Rekonstruktion des Vitruvianischen Oecus kyzikenos (rechts) nach Cesare Cesariano (1521) aus Abb. 10, in *Vitruvius Teutsch, nemlichen des aller namhaftigisten und hocheffarnesten, römischen Architecti, [...] erstmals verteutschet durch Gualtheru[m] H. Rivium [...]*, Nürnberg 1548, fol. 207r

lende architektonische Verbindung zu einer übergeordneten Hausarchitektur drängt sich die Vermutung auf, dass auch Giacondo den Griechischen Speisesaal als freistehendes Gebäude rekonstruiert hat.<sup>73</sup>

Den nachfolgenden Vitruvausgaben dienten die Interpretationen von Giacondo und Cesariano als Grundlagenquellen für die Herausforderung einer möglichst textnahen Deutung des antiken Originals. So übernahm Francesco Lutio Duran-

<sup>73</sup> Vitruv (wie Anm. 67), fol. 63v.

<sup>74</sup> M. L. Vitruvio Pollione *De architectura traducto di latino in vulgare dal vero exemplare con le figure a li soi loci con mirando ordine insignito, con la sua tabula alphabetica, per la quale potrai facilmente trovare la moltitudine de li vocabuli a li soi loci con summa diligentia expositi, et enucleati, mai piu da niuno altro fin al presente facto ad immensa utilitate di ciascuno studioso*, Venedig 1524, fol. 63r.

<sup>75</sup> M. Vitruvii. *viri suae professionis peritissimi, De architectura libri decem, ad Augustum Caesarem accuratiss, conscripti; & nunc primum in Germania qua potuit diligentia excusi [...]*, In officina Knoblochiana per Georgium Machaeropioeum, Straßburg 1543, 154–155.

<sup>76</sup> Vitruv/Ryff (wie Anm. 53), fol. 207r. Es sei am Rande

tino in seiner 1524 erschienenen italienischen Vitruv-Übersetzung den Grundriss von Fra Giacondo unverändert und setzte damit die Normierung des freistehenden Trikliniums fort.<sup>74</sup> Dies gilt ebenfalls für die im Deutschen Reich herausgegebene Ausgabe in lateinischer Sprache (1543), der 1548 die Übersetzung ins Deutsche durch Walther Hermann Ryff gefolgt war.<sup>75</sup> Beide Ausgaben wiederholten die Illustrationen von 1521 und verbreiteten die Idee des freistehenden Oecus somit auch im deutschen Sprachraum (Abb. 11). In diesem Sinne liest man bei Ryff: »Aber in diesem capitel will Vitruvius durch das Griechisch wörtlein Oeci ein groß weit haus eins grossen gesinds verstehen / wie ein Kloster oder ein Spital [...].«<sup>76</sup>

Die zitierten Vitruvausgaben aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdeutlichen, dass die durch Giacondo und Cesariano normierte Deutung des Oecus kyzikenos als freistehende Säulen- und Pfeilerarchitektur allgemein anerkannt war. Die von Luchterhandt in seiner Untersuchung der Sala delle Prospettive vorgelegte Rekonstruktion der illusionistischen Architektur hat zeigen können, dass diese auch für die Evokation des dortigen antiken, auf den Oecus zurückgehenden Raumerlebnisses Pate stand.<sup>77</sup> Peruzzi orientierte sich demnach mehr an den Illustrationen, die ihm durch die Kommentare vorlagen, als am eigentlichen vitruvianischen Text. Obgleich die bühnenhafte Sala prächtig und sehr augentäuschend vor den Betrachter tritt, ist das antike Architekturschema des Oecus kyzikenos als eine in

erwähnt, dass die Schwierigkeiten, welche die Vitruvexegese den Autoren des Cinquecento auch aufgrund fehlender archäologischer Befunde zu diesem Raumtypus bereitete, bereits im 15. Jahrhundert die Lektüre des antiken Textes behindert hatte. So äußerte sich Francesco di Giorgio Martini in seinem nur als Manuskript erhaltenen Architekturtraktat *Trattato di architettura civile e militare* u. a. zum Griechischen Speisesaal. Er hatte aber offenbar Probleme das griechische (Kyzikenovc [Kyzikenoüs, Anm. d. Verf.]) korrekt zu übersetzen und verwandelte den vitruvianischen Rechtecksaal in einen runden Raum (»circini per la riondità«). Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*, hrg. v. Corrado Maltese, transkribiert v. Livia Maltese Degrassi,

ein Haus eingebundene Architektur damit nicht in ihr aufgegangen.<sup>78</sup>

Anders hingegen im Odeo von Padua. Dort entwickelten die Freskantenn – und wahrscheinlich beraten von ihrem belesenen und mit der antiken Architektur sehr vertrauten Auftraggeber Alvise Cornaro – eine architektonische Rekonstruktion des Griechischen Trikliniums, die in dieser Konsequenz für die Malerei und die Architektur des 16. Jahrhunderts neuartig war. Sie verzichteten bewusst auf die ein Joch tiefe Säulen- und Pfeilerstellung, die seit Fra Giocondo den Blick auf das Griechische Speisezimmer bestimmt hatte und schufen mit den türhohen, bis fast auf den Boden reichenden Ausblicksfenstern ein kompaktes Raumvolumen, und so eine an Vitruv angelehnte antike Bild- und Raumarchitektur (Abb. 3–5). Eben diese rechtwinkligen Ausblicksfenster und -türen gibt es als Kernmotive des Oecus in Peruzzis Sala nicht; eine Tatsache, die bisher noch nicht deutlich genug herausgearbeitet werden konnte.

Stattdessen blickt man in Rom durch von Pfeilern und Säulen gerahmte Wandelgänge; und auch die architektonisch inszenierten Landschaften unterscheiden sich in den beiden Objekten grundlegend. Zeigt die römische Sala detaillierte Veduten der Ewigen Stadt und ihres Umlandes und damit eine realistische, ortsspezifische Verortung – diese ist sicherlich auch als programmatische Chiffre zu lesen für Chigis aktive Einbindung in die römische Politik- wie Gesellschaftswelt –, setzt sich das Odeo Cornaro motivisch

über die reale Topografie hinweg. Dort verwandeln die stadtfernen, arkadischen Landschaftsausblicke den Raum in eine Bühne für die humanistische Wiederbelebung antiker Lebenskultur. In diesem Sinne gibt sich die Paduaner Stanza als nähere Rekonstruktion des Oecus zu erkennen als die Version Peruzzis.

Es wird deutlich, dass sich der Belvedere-Charakter sowohl im Odeo als auch in der Villa Farnesina nicht mit der originären Gestalt der vitruvianischen Vorlage vereinbaren lässt. Nach den zurückliegenden Analysen der zeitgenössischen Interpretationsversuche in den Vitruvsausgaben von Fra Giocondo, Cesare Cesariano, Francesco Lutio Durantino und Walther Hermann Ryff klärt sich dieser Irrtum allerdings auf. Diese Schriften und die durch sie verbreitete kanonische Deutung des Oecus als freistehend und allseitig zur Landschaft geöffnet, werden auch Sustris, Padovano und Cornaro bei der Konzeption der Innenausstattung der Stanza dei Paesaggi beeinflusst haben. Darüberhinaus ist auch der direkte visuelle Einfluss der Sala delle Prospettive nicht gänzlich auszuschließen, wissen wir doch, dass sowohl Sustris als auch Cornaro in Rom waren und sich mit den dortigen Kunstdenkmälern auseinandergesetzt haben.<sup>79</sup>

Erstmals korrigiert werden konnte die Interpretation des Oecus als freistehendes Gebäude im übrigen durch die zweite reich illustrierte Ausgabe des Vitruvkommentars von Daniele Barbaro aus dem Jahr 1567, die der Ausgabe von 1556 gefolgt war.<sup>80</sup> Im Gegensatz zu Giocondo, Cesaria-

Mailand 1967, 85. Ähnliche Schwierigkeiten lässt auch die Deutung des Oecus von Antonio da Sangallo dem Jüngeren erkennen. Auf einer ihm zugeschriebenen Zeichnung (*Gabinetto dei Disegni degli Uffizi*, Florenz, U 1161 Av) bildete er den Griechischen Speisesaal (bez. mit »almodo greco«) ebenfalls mit einer umlaufenden Säulenstellung ab, lässt in seinem quadratischen Grundriss aber genug Raum für zwei Klinen. Siehe Linda Pelleccia, *Reconstructing the Greek House*, Giulio da Sangallo's Villa for the Medici in Florence, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, 1993, 323–338, hier 332, Abb. 1. Obgleich es etwa von Fabio Calvo bereits frühzeitig Korrekturen an diesen Darstellungen gab, bestimmten sie, verbunden mit den vorgelegten Illustrationen der

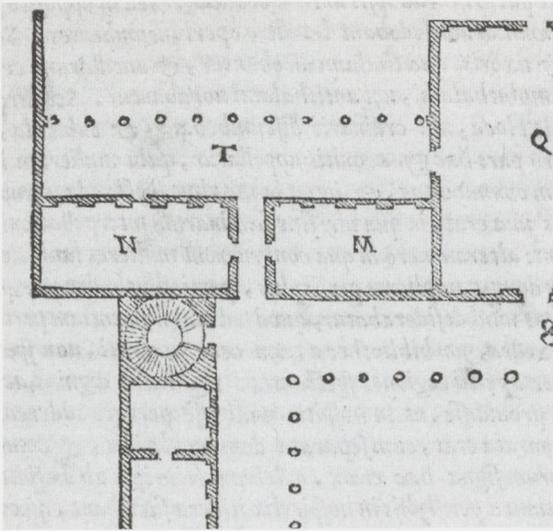
Kommentare, in der ersten Hälfte des Cinquecento die Sichtweise auf den Griechischen Speisesaal. In seinem als Manuskript erhaltenen Vitruvkommentar, der auf 1514/1515 angesetzt wird, korrigierte Calvo die Deutung Fra Giocondos und erläuterte die »duo triclinia« Vitruvs mit der Anmerkung »cioè due mense«. Hierzu Pelleccia, op. cit., 332, Anm. 36; Luchterhandt (wie Anm. 4), 237, Anm. 137.

77 Luchterhandt (wie Anm. 4), 237, Abb. 32.

78 Ebd., 237.

79 Nicole Dacos, *Roma quanto fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rom 2001, 17–21.

80 *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venedig 1556; *M. Vitruvii Pollionis De*



13. Rekonstruktion des Griechischen Hauses mit dem Oecus kyzikenos (N) in *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari*, [...], Venedig 1567, 227

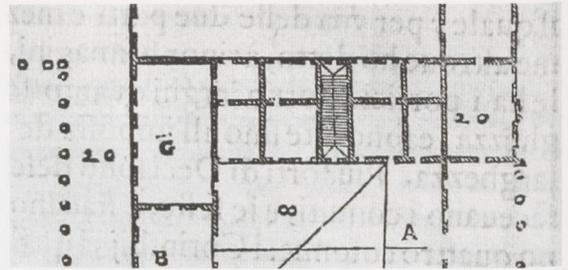
no und Ryff deutete Barbaro den Oecus nicht mehr als »casa magna«<sup>81</sup> oder »ein groß weit haus«<sup>82</sup>, sondern grundlegend neu als »großes Triclinium«: »Oecos vocarem magna triclinia, & triclinia parvos oecos [...].«<sup>83</sup> Wie die dort vorgelegte Rekonstruktion des griechischen Hauses illustriert, ist der Oecus nun nicht mehr freistehend, schon gar nicht palastartig (Abb. 13). Stattdessen liegt er als rechteckiger Raum zwischen dem großen, offenen Säulenhof (»peristylum amplum«) und einer Portikusanlage (»porticus ad triclinia cizcena«) an der Stirnseite der Hausanlage. Mit dem Hinweis darauf, dass die Gestalt des Oecus auf Basis der vorherigen Beschreibungen für den Leser leicht zu ermitteln sei, verzichtete Barbaro

*architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchae aquileiensis, multis aedificiorum, horologiorum et machinarum descriptionibus, et figuris, [...] auctis & illustrates*, Venedig 1567.

81 Vitruv/Cesariano (wie Anm. 65), fol. 99v.

82 Vitruv/Ryff (wie Anm. 53), fol. 207r.

83 Vitruv/Barbaro 1567 (wie Anm. 80), VI, 6, S. 221. So auch schon in der Ausgabe Vitruv/Barbaro 1556 (wie Anm. 80), VI, 6, S. 174–175: »[...] pero io direi, che Oeci sono Triclini grandi, & Triclini oeci piccioli.«



14. Rekonstruktion des Griechischen Hauses mit den Luoghi per la Estate (G), die dem Oecus kyzikenos in der Erläuterung Palladios von der Lage her gleichgesetzt werden, in *Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570, II, 7, 33–34

allerdings auf eine grafische Detail-Darstellung des Griechischen Tricliniums.<sup>84</sup>

Bemerkenswert ist dort die über Vitruv hinausgehende Beschreibung der Ausblicke, die verdeutlicht, welchen Stellenwert die humanistischen Leser des mittleren 16. Jahrhunderts dem Landschaftsausblick einräumten. Schilderte Vitruv lediglich summarisch das Grün (»maxime viridia prospicientes«<sup>85</sup>), blickt der Leser bei Barbaro auf Wiesen und grüne Gewächse: »Queste dice egli, che si chiamavano Cizicene, cosi dette da una terra de' Milesij nella Propontide. Erano poste al Settentrione, riguardavano i campi, & le verdure, havevano le porte nel mezo, capivano due Triclinij con quello, che gli sta intorno opposti l'uno all'altro, da i letti de i quali si potevano vedere le verdure per le finestre.«<sup>86</sup>

Andrea Palladio folgte in seinen *I Quattro Libri dell'Architettura* von 1570 der Deutung des Oecus als eines in übergeordnete Architektur eingebundenen Raumes (Abb. 14).<sup>87</sup> So zeigt die Rekonstruktion des antiken griechischen Hauses

84 Vitruv/Barbaro 1556 (wie Anm. 80), VI, 6, S. 174: »Le misure di queste sale sono bene da Vitruv. dichiarate, ne ci accade figura, perche dalle figure sopraposte, & dalle regole tante siate dichiarate uno studioso, e diligente ne può cavare le forma.«

85 Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VI, 3, 10.

86 Vitruv/Barbaro 1556 (wie Anm. 80), VI, 6, S. 175. In diesem Sinne auch die lateinische Übersetzung Vitruv/Barbaro 1567 (wie Anm. 80), VI, 6, S. 221.

87 Palladio (wie Anm. 27), II, 7, 33–34.

zwei symmetrisch angeordnete rechteckige »Luoghi per la Estate«. Ebenso wie bei Barbaro ist der Speiseraum aber auch bei ihm von anderen Räumen umgeben, erlaubt damit eben nicht die typischen Ausblicke auf zwei sich gegenüberliegenden Seiten, wie sie Vitruv schilderte.<sup>88</sup> Dass Palladio zuvor die Ausblicksfähigkeit auf Gärten und Pflanzen in diesen »Oeci Ciziceni« hervorgehoben hat, findet in der Illustration sonderbarer Weise keine Entsprechung: »[...] e guardavano sopra giardini, & altre verdure. Vi si facevano anchor altri Oeci, che chiamavano Ciziceni: i quali servivano ancor essi à i comodi sopradetti.«<sup>89</sup> Es ist bemerkenswert, dass gerade der Architekt Palladio, wie schon Maiuri festgestellt hat, keine wirklich textnahe grafische Rekonstruktion des Oecus vorlegte und sich mit dem Oecus und seinen inszenierten Fensterausblicken auch in seinen Bauwerken nicht näher auseinandergesetzt hat.<sup>90</sup>

#### V. Schlussbetrachtung:

##### *Alvise Cornaro und der Oecus kyzikenos*

Die Analyse der illusionistischen Landschaftsfresken hat zeigen können, dass im Odeo Cornaro über das Medium der Wandmalerei eine Evokation des Oecus kyzikenos angestrebt wurde. Nicht nur bieten die gemalten Fenster die für den Oecus typischen Landschaftsausblicke, auch ihre fast bis auf den Boden reichende Rechteckgestalt lässt sich in der Stanza dei Paesaggi als Umsetzung der von Vitruv geschilderten türähnlichen Fenster deuten. Bereits in dieser frühen Ausstattung eines suburbanen Villenprojekts waren die illusionistische Landschaftsmalerei und die durch sie inszenierten Ausblicke demnach kein unabhängiges, rein dekoratives Bildthema, sondern – und ebenso wie in der römischen Sala delle Prospettive – ein

wesentlicher Bestandteil der architektonischen und ikonografischen Gesamtkonzeption. Die vielfach wiederholte These, die gemalten Landschaften seien hier wie auch in anderen Villen lediglich Nachahmungen der von Vitruv und Plinius dem Älteren beschriebenen antiken Wandbilder, wird damit abschließend sehr unwahrscheinlich.

Wie die antike Architektur des Oecus mit ihren allseitigen, mit Hilfe von Architektur inszenierten Ausblickssituationen trennt und vereint die Stanza dei Paesaggi die Außenwelt in zahlreichen Fenstern, vereint Lebenskultur und Landschaftsausblick.<sup>91</sup> Die zeitgenössische Nutzung der Stanza als Speiseraum für Alvise Cornaro und seine Gäste drängt sich damit auf. Hier konnten sie nach einem Konzert im oktogonalen Erdgeschossaal zusammenkommen, speisen, diskutieren und bei Tag und Nacht die Ausblicke auf erfreuliche Fluss- und Hügellandschaften genießen.

Die Stanza dei Paesaggi antizipiert mit ihrer Vereinheitlichung von Malerei und Architektur die eingangs beschriebenen Fresken Veroneses und Zelottis in den Villen Barbaro und Emo: Mit dem Ziel einer »casa di villa degli antichi«<sup>92</sup> dient die illusionistische Malerei dort wie hier der antiquarischen Wiederherstellung vitruvianischer Raumschemata und Raumerlebnisse, die aufgrund der Unschärfe des Quellentextes stets mit der Herausforderung der Interpretation belastet war – oder aber gerade aus dieser Freiräume für eigene, kreative Deutungsvorschläge gewann. Es wird erkennbar, welche Stellung dem Odeo Cornaro für die literarisch inspirierte Evokation und Rekonstruktion antiker Architektur innerhalb des 16. Jahrhunderts zuzuweisen ist.

Dieses Bauwerk und in erster Linie die illusionistische Landschaftsmalerei in der Stanza dei Paesaggi müssen der Liste der architektonischen

<sup>88</sup> Vitruv/Reber (wie Anm. 3), VI, 3, 10.

<sup>89</sup> Palladio (wie Anm. 27), II, 7, 33–34.

<sup>90</sup> Amedeo Maiuri, *Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanese*, in: *Palladio*, N.S. II, 1952, 1–8, hier 6.

<sup>91</sup> Vgl. Plinius der Jüngere (wie Anm. 17), II, 17, 20–21: »[...] tot facies locorum totidem fenestris et distinguit et miscet [...]«. Hier zeigt sich auch der große ästhe-

tische Unterschied zu den Landschaftsschilderungen von Plinius dem Älteren und Vitruv: Sprechen die antiken Autoren von Landschaftsbildern, überwinden die Fresken der Stanza dei Paesaggi ganz bewusst ihren bildhaften Charakter und werden zu augentäuschenden Fenstern.

<sup>92</sup> Palladio (wie Anm. 27), II, 16, 69.

Rekonstruktionsversuche des Cinquecento hinzugefügt werden, aus der beispielhaft die Villa Madama (ab 1518), die Villa Giulia (1550–1553), die Villa Godi (1537–1542) oder im besonderen Maße die Villa Barbaro in Maser (ab 1554), in deren Stanza di Baccho mit Hilfe der illusionistischen Malerei eine Synthese aus verschiedenen Gartenpavillons Plinius des Jüngeren gelungen ist, zu nennen sind.<sup>93</sup> In diesem Zusammenhang kann festgehalten werden, dass die Paduaner Stanza zwar mit weniger Pracht und durch den Verzicht auf Buntmarmor mit einem reduzierteren Pathos vor den Betrachter tritt als Peruzzis Sala delle Prospettive, in Padua die antiquarische Rekonstruktion des Oecus schlussendlich aber textgetreuer und glaubwürdiger umgesetzt werden konnte und damit authentischer gelang als in Rom.

Zusammen mit der antikisierenden Dekoration des Gebäudes und dem architektonischen Verweis auf das Studio des Marcus Terentius Varro in Cassino versinnbildlicht die Stanza dei Paesaggi eine programmatische, humanistisch aufgeladene Verbindung mit der Antike, wie sie einige Jahrzehnte zuvor ebenfalls Agostino Chigi mit seiner Villa Farnesina thematisiert hatte. Alvise Cornaro, der sich für seinen eigenen knappen Architek-

turtraktat mit Vitruv und dessen Kommentaren auseinandergesetzt haben dürfte, konnte seinen Gästen nicht nur sein Bildungsniveau vor Augen führen, er unterstrich auch bildhaft seinen Anspruch, vom antiken Geschlecht der Cornelier, einer Casa vecchia, abzustammen und mit dem Dogen Corner, einer Casa ducale, verwandt zu sein.<sup>94</sup> Über diese Genealogie versuchte er einen Adelstitel zu erlangen, was für ihn eine Beteiligung an der Regierung und damit Mitbestimmung und politische Macht zur Folge gehabt hätte.<sup>95</sup> Die Versuche blieben jedoch Zeit seines Lebens vergebens.

Das Odeo und der über die Vitruvlektüre in ihm rekonstruierte Oecus kyzikenos stellt sich so als Bestandteil einer visuellen Strategie dar, die darauf abzielte, das Selbstverständnis des Auftraggebers als eines internationalen Kunstmäzens und belesenen Humanisten in Szene zu setzen. Mit dem Odeo und der in ihm entfalteten antiken Bild- und Raumwelt, die auch den Wettstreit suchte mit der bei Zeitgenossen vielfach gelobten Wandmalerei der Sala delle Prospettive, konnte Alvise Cornaro unzweifelhaft deutlich machen, dass er sich als Mitglied der gesellschaftlichen Bildungselite Paduas verstand.

93 Siehe Fischer 2014 (wie Anm. 1), III, 4e; Sören Fischer, »Denn ein üppiger Rebstock strebt über das ganze Gebäude hin zum First und erklettert ihn«: Paolo Veronese, Andrea Palladio und die Stanza di Baccho in der Villa Barbaro als Pavillon Plinius des Jüngeren, in: *Kunstgeschichte, Open Peer Reviewed Journal*, 2013, 29 S. [<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/329/>]

94 Hierzu siehe Cornaro (wie Anm. 14), 200.

95 Vgl. Martin Gaier, *Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis*. Bildpolitik und Machtanspruch im Pa-

triat Venedigs, in: *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrg. v. Jeanette Kohl u. Rebecca Müller, Berlin 2007, 255–282, hier 267. Eine familiäre Verbindung mit dem venezianischen Adel gelang Cornaro erst durch die Verheiratung seiner einzigen Tochter Chiara mit Giovanni Cornaro Piscopia im Jahr 1537. Dazu Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro, Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, 55; Mirella Blason, La vita di Alvise Cornaro, in: Puppi (wie Anm. 2), 18–26, hier 22.

Abbildungsnachweis: 1–6 fotografiert oder gezeichnet vom Verfasser. – 7 aus Scamozzi, *L'idea della Architettura Universale* (wie Anm. 52), 269. – 8 aus *Vitruvius Teutsch* (wie Anm. 53), fol. 206r. – 9 aus Vitruvius, *Ten Books on Architecture* (wie Anm. 60), 259. – 10 aus *Di Lucio Vitruvio Pollione* (wie Anm. 65), fol. 99v. – 11 aus *M. Vitruvius per Iocundum* (wie Anm. 67), fol. 63v. – 12 aus *Vitruvius Teutsch* (wie Anm. 53), fol. 207r. – 13 aus *M. Vitruvii Pollionis* (wie Anm. 80), 227. – 14 aus Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (wie Anm. 27), II, 7,