

DER IDEALSTADTGRÜNDER ALS KUSTOS IM MONUMENTENMUSEUM

RETROSPEKTIVE MEMORIA-STIFTUNG IN SABBIONETA

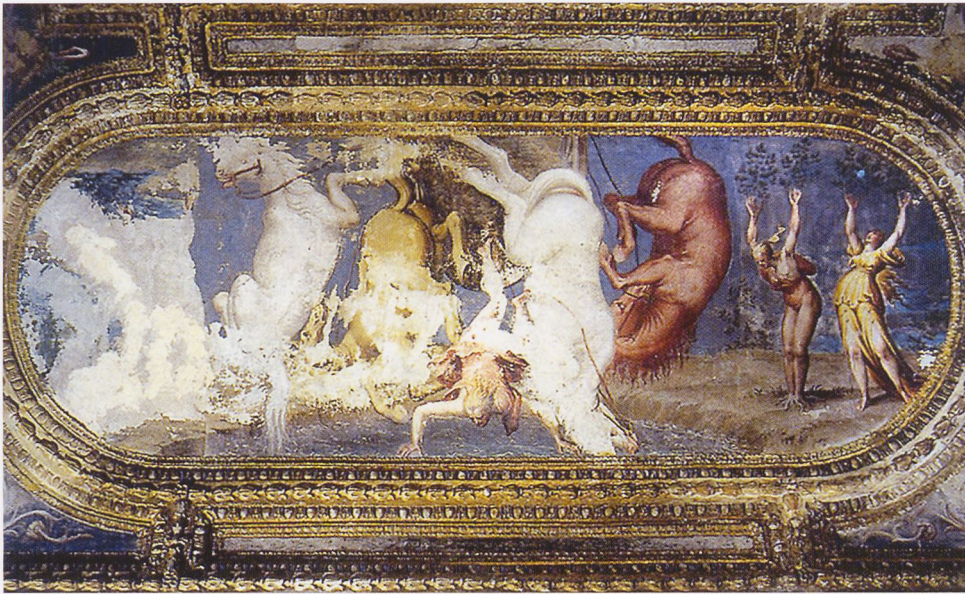
Von *Christine Tauber*

Anlässlich der feierlichen Eröffnung der Akademie von Sabbioneta rühmte der Humanist und Philologe Mario Nizzoli in seiner Rede schon 1563, drei Jahre nach ihrer Gründung, die Idealstadt als gelungenes Kunstwerk.¹ Der Stadtgründer Vespasiano Gonzaga Colonna wird bereits im Titel der ›Oratio, habita in principio Academiae Sabulonetanae, tam graecae quam latinae ab Illustrissimo Principe Vespasiano Gonzaga in Sabuloneta sua nuper a se condita, nuper institutae‹ zum ›conditor et artista‹² stilisiert, denn ›Sabuloneta nova‹ sei ›oppidum suum‹ – sein Werk.³ Hiermit spielt Nizzoli auf den seit der Renaissance geläufigen Topos des ›principe architetto‹ an,⁴ der in staatsbildender wie architektonischer und urbanistischer Hinsicht eine dem Schöpfergott vergleichbare perfekte rationale Ordnungsleistung ›ex nihilo‹ vollbringt – und das in kürzester Zeit: ›quam brevi temporis spatio [...] perfecit‹. Nizzolis Panegyrik feiert Vespasiano als zweiten Romulus, der aus Sabbioneta ein neues Rom gemacht habe, das den Vergleich mit der antiken ›urbs condita‹, die anfänglich auch nicht eben groß war, nicht scheuen muss: ›sic Sabuloneta nuper condita non magna est, hoc est, non multo minor vel maior, quam Roma nova.‹⁵

Als weitere ruhmreiche Vergleichsgrößen aus der Antike werden dann sukzessive Trajan, Alexander der Große und Caesar als ›principes docti‹ aufgerufen. Caesar wird insbesondere als Historiograph zum ›exemplum‹, das Vespasiano freilich als Gelehrter, ›litteratus‹ und begnadeter Redner durch das Errichten seiner ›monument[a] historiarum‹ leicht überbietet.⁶ Mit der Aufstellung einer Kybele-Büste mit zinnenbewehrter Stadtkrone auf der Balustrade im Theater von Sabbioneta neben denjenigen von Alexander dem Großen als Begründer eines Weltreichs und Seleukos I. als Gründer des Seleukidenreichs setzte Vespasiano seinem Gründungsakt ein Denkmal. Jacob Burckhardt hat in diesem Sinne die italienischen Kleinstaaten als Kunstwerke beschrieben, und auch Nizzoli hebt bereits die aus der Rationalität ihrer Ordnung resultierende Schönheit der quasikünstlerischen Neuschöpfung hervor: ›Ac celeritas quidem oppidi huius condendi quamvis valde admirabilis sit, nihilo tamen admirabilior fuit, quam nunc est eiusdem

conditi vel pulchritudo, vel communitio, duo maxima conditorum oppidorum ornamenta.‹⁷ Doch Gott und der hl. Nikolaus hatten nicht auf Nizzoli hören wollen, der am Ende seiner Rede der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass der Stadtgründer mit göttlicher Hilfe möglichst lange das Werk seiner eigenen Hände in seiner Schönheit und Wohlgeordnetheit möge genießen können: ›quam longissimo temporis spatio perfruaris tuo isto tam pulchro, tamquam munito oppido, quod tu tibi ipse condidisti, & prope dicam manibus tuis construxisti [...].‹⁸ Das war dem Stadtgründer nicht vergönnt: Für Vespasiano entwickelte sich nach dem Tod seines einzigen männlichen Erben im Jahr 1580 die Ausgestaltung seines Stadtkunstwerks vielmehr zunehmend zu einer Strategie des Erhalts der Memoria seines Herrschaftskonzepts und seiner Lebensleistung, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

In der Person des 1531 geborenen Vespasiano Gonzaga Colonna, Sohn des Luigi Gonzaga und der Isabella Colonna aus dem bedeutenden römischen Adelsgeschlecht, lassen sich die auch an anderen oberitalienischen Höfen wie Mantua, Ferrara und Urbino aufzeigbaren Strukturen des politischen Aufstiegs der kleinen Renaissancefürsten und einer gezielt zum Einsatz gebrachten Kunst- und Stilpolitik⁹ sozusagen in Potenz finden. Für Vespasiano, aus einer Nebenlinie der Gonzaga stammend, die ebenfalls in ihren Anfängen Aufsteiger gewesen waren, war der Erhalt der von ihm mühsam für sein Kleinstreich errungenen Machtposition alles entscheidend. Es verwundert daher nicht, dass sich der Impetus der Selbstinszenierung des Stadtgründers nach 1580, mit dem Tod seines 15-jährigen Sohnes Luigi, deutlich verstärkte. Nicht primär der Fortbestand einer idealen Staatsform, sondern der einer der ›großen Familien Italiens‹¹⁰ stand hier zur Disposition. Es handelte sich im Falle von Sabbioneta um die potentielle Gefährdung der gerade mühevoll etablierten Machtbasis einer neu gegründeten Dynastie. Nach dem heroischen Gründungsakt wurde die Stadt mit ihrer Konstellation aus zentralen Bauten immer mehr zu einer Allegorie des politischen Konzepts und zu einem Porträt der von ihrem Erbauer beanspruchten Ordnungsmacht und seiner spezifischen Konzeption von



1 Bernardino Campi, Phaetons Sturz. Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Miti

Herrschaft.¹¹ Die Bewohner und Besucher der Stadt wurden zunehmend zu Zuschauern dieser szenographisch perfekten Selbstinszenierung des Stadtherrn.

Der Paragone mit den Familienmitgliedern aus Mantua wurde hier nicht nur in machtpolitischer Hinsicht ausgetragen. Im gesamten Ausstattungssystem der Stadt ist ein ständiger Wettstreit auch mit der Kunstförderung der bedeutenderen Mantuaner Verwandten zu konstatieren. Referenzen an den Mantuaner Palazzo Ducale und Palazzo del Te sind in Sabbioneta auf engstem Raum präsent und beanspruchen die Überbietung der illustren Vorbilder. Hier seien nur einige wenige Beispiele genannt:¹² Der Salone dei Cavalli im Palazzo Ducale in Sabbioneta, der ursprünglich größte, zweigeschossige Raum des Gebäudes, bezieht sich auf die Sala dei Cavalli im Palazzo del Te, auch dort der größte Saal.¹³ Der Phaeton-Sturz aus der Camera delle Aquile als Inversion des Giganten-Sturzes in der Sala dei Giganti im Palazzo del Te findet sich in Sabbioneta in der Sala dei Miti im Palazzo del Giardino in übersteigerter Weise wieder (Abb. 1): Die in ihren Haltungen überdrehten Pferdedarstellungen stehen erneut im Zusammenhang mit den naturalistischen Pferdeporträts in der Sala dei Cavalli und überbieten sie virtuos, aber auch angestrengt-übertrieben. Thematisch ist die Saletta di Enea mit der Sala di Troia im Palazzo Ducale in Mantua verwandt, wenn auch in ganz anderen Dimensionen ausgeführt. Einen Camerino

dei Cesari gibt es sowohl im Palazzo del Giardino in Sabbioneta als auch in Giulio Romanos Appartamento di Troia im Mantuaner Herzogspalast: Dort hing Tizians berühmte Reihe von elf Imperatorenporträts, die er von 1538 bis 1540 für Federico II Gonzaga gemalt hatte und die Vespasiano Gonzaga von Bernardino Campi 1584/85 für Sabbioneta kopieren und um ein Domitian-Porträt ergänzen ließ.¹⁴ Der obszöne Apoll aus der Camera del Sole e della Luna im Palazzo del Te mit seinem Sonnenwagen kehrt an der Decke der Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale von Sabbioneta (Abb. 2) wieder. Auch verschiedene Elemente aus Andrea Mantegnas Mantuaner Camera picta finden sich in Sabbioneta wieder: so das Orpheus-Thema im Palazzo del Giardino und die Caesarengisailien nach der in Sabbioneta kanonischen Sueton-Reihe. In der Sala dei Miti schließlich ist der Ikarus-Sturz nach einer Giulio-Romano-Zeichnung ausgeführt – ein raffinierter Verweis auf den Vater Daidalos als Stadt- und Labyrinthbauer, mit dem sich Giulio in der Camera di Psiche im Palazzo del Te identifiziert hatte,¹⁵ und dessen tragischster Lebensmoment mit dem Verlust des Sohnes hier als Illustration des Schicksalschlags für Vespasiano zitiert wird. Auch die Gonzaga-Impresen und -Embleme aus Mantua sind in Sabbioneta omnipräsent, insbesondere der imperiale Blitz Jupiters, den der Göttervater in der Sala dei Giganti im Palazzo del Te zur Wiederherstellung der Ordnung durch Zerstörung auf die

unbotmäßigen Riesen herabgeschleudert hatte.¹⁶ Der ›fulmine alato‹ hat sich in Vespasianos Privatikonographie als Emblem höchster Machtvollkommenheit verselbstständigt.

›Mastermind‹ und ›Conditor‹ – Vespasiano Gonzaga Colonna und seine Neustadtgründung

Schon einer der ersten Biographen Vespasianos, Giulio Faroldi, nannte die Stadt die ›erstgezeugte Tochter‹ des Stadtherrn: »la Primogenita, tutta creatura sua.«¹⁷ Es ist nicht ohne Ironie des Schicksals, dass diese Tochter dann zur eigentlichen Bewahrerin des Erbes ihres Schöpfer-Vaters ohne männliche Nachkommen werden sollte. Für die Annahme, dass Vespasiano tatsächlich der konzeptionelle Kopf hinter dem Stadtentwurf für Sabbioneta war, spricht einiges: Nicht nur hatte er vor allem in seiner Zeit als Condottiere Philipps II. von Spanien auf seinen zahlreichen Feldzügen in Spanien, Flandern und Nordafrika praktische Erfahrungen mit Fortifikations- und Städtebau sammeln können.¹⁸ Auch theoretisch beschäftigte er sich eingehend mit Bastionsarchitektur und antiker wie zeitgenössischer Urbanistik, wie die Bestände seiner Bibliothek belegen, in

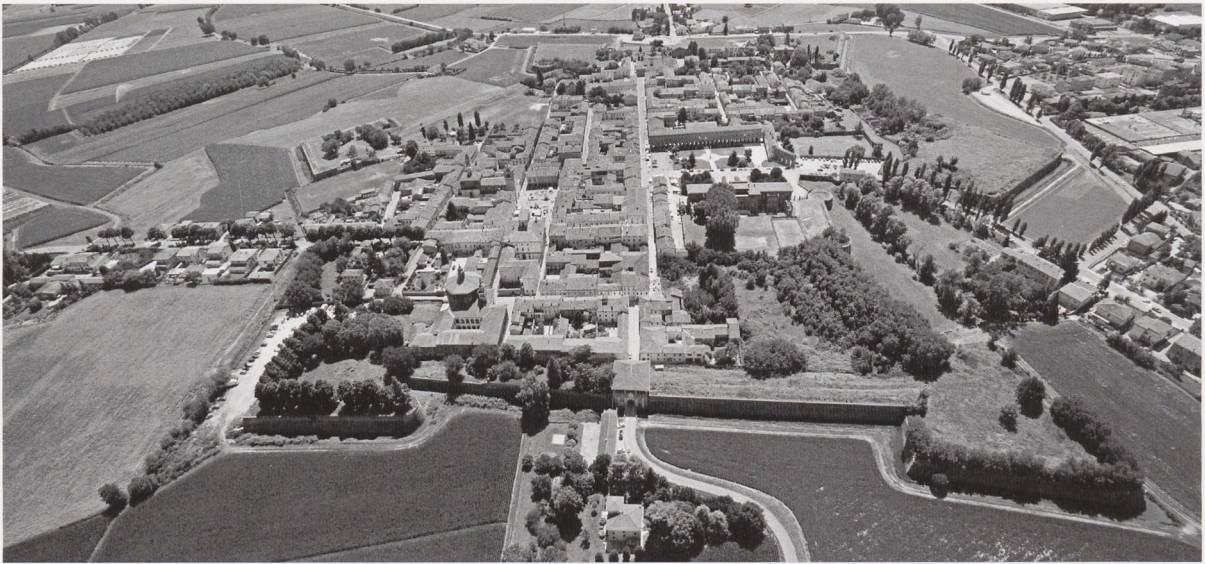
der unter anderem eine Vitruv-Ausgabe nachweisbar ist. Zudem stand er mit dem Festungsbautheoretiker Girolamo Cattaneo in Kontakt, in dessen ›Quattro primi libri di architettura‹ von 1554 ein sechseckiger, reguliert-symmetrischer Idealstadtentwurf zu finden ist, der als Vorbild für den Stadtgrundriss von Sabbioneta gelten kann (Abb. 3). Der ausführende Stadtbaumeister war Domenico Giunti, der bereits im nahe gelegenen Guastalla einen ähnlichen Grundriss bei den Maßnahmen Ferrante Gonzagas zum Einsatz gebracht hatte.¹⁹ Auch dort ist in den zeitgenössischen Quellen ›ordine‹ das Schlüsselwort; die Etablierung einer rationalen und semantisch hoch aufgeladenen Ordnung steht bei den Neustadtgründungen wie auch bei urbanistischen Maßnahmen im Vordergrund. Das neue Ordnungssystem kann ein politisch-soziales oder ein primär künstlerisch-ästhetisches sein. In Sabbioneta bilden die Stadtbefestigungsmauern eine unregelmäßige, longitudinal orientierte, hexagonale Anlage: Sechs annähernd dreieckige Bastionen befinden sich jeweils an den vier Ecken des Grundrisses sowie etwa in der Mitte der beiden Längsseiten. So ist die Maueranlage zwar nicht wirklich symmetrisch, doch lassen sich gewisse Symmetrisierungsbestrebungen erkennen, zum Beispiel liegen sich die Bastionen in etwa gegenüber.

Bauhistorische Untersuchungen der RWTH Aachen (›Sabbioneta – Die Maßfigur einer Idealstadt‹) unter der Leitung von Jan Pieper haben jüngst gezeigt, dass die konzeptuellen Eingriffe des Stadtgründers in ›sein‹ Sabbioneta weiterreichende Formen annahm als bislang angenommen.²⁰ Der asymmetrische Grundriss der Stadt beruht auf einer höchst kalkulatorischen Strategie der Semantisierung des Stadtraums: Dass ein veritabler Masterplan für Sabbioneta, das man als ›erste völlig autonome Stadtgründung der Renaissance‹²¹ qualifizieren kann, bestanden haben muss, lässt sich anhand der noch zahlreich erhaltenen Ecksteine (›cippi‹) aufzeigen, die in der Anfangsphase der Planungen als flächendeckende Markierungen für die Begrenzung der geplanten Blockbebauung fungierten und die das römische ›castrum‹ sozusagen generalstabsmäßig am Reißbrett absteckten. Die leichten Asymmetrien im Grundriss lassen sich aber auch als Vitruv-Rezeption interpretieren, der bekanntlich im Kapitel ›Von der Wahl gesunder Plätze‹ seines Architekturtraktats vorschreibt, das sich aus der Vervielfältigung von ›cardi‹ und ›decumani‹ ergebende schachbrettartige Grundrissmuster für antike Städte leicht zu verschieben, damit stets ein reinigender Luftzug durch die Stadt gehe.

Doch ging die identifikatorische Verschmelzung des Stadtgründers mit dem von ihm hervorgebrachten idealen



2 Sabbioneta, Palazzo Ducale, Galleria degli Antenati



3 Luftbild von Sabbioneta

Plan in »Sabuloneta sua« und damit die von Nizzoli panegyrisch überhöhte Identifizierung von Künstler²² und Werk, das seinen Namen tragen und in »Vespasiana« umbenannt werden sollte,²³ noch wesentlich weiter: Die Struktur des Stadtgrundrisses war unter anderem durch den Sonnenstand zur Geburtsstunde Vespasianos am 6. Dezember 1531 determiniert, der damit zu einem zweiten Sol-Augustus wurde. Der Stadtgründer als ultimativer urbanistischer Ordnungsstifter richtete das Straßensystem seines Kunstwerks nach dem Sonnenstand seiner Geburtsstunde aus – hierin einer antiken kaiserzeitlichen Praxis folgend – und schrieb damit seinen Geburtstag als Ursprungsmythos signaturartig in die Stadtstruktur ein.²⁴ Zugleich verfolgte er damit eine raffinierte Verewigungsstrategie: Er selbst und sein Konzept einer idealen Herrschaft erstanden jeden Morgen neu mit »Apollo Archagetes« auf seinem Sonnenwagen an der Decke der Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale,²⁵ auf ewig im immer gleichen Kreislauf der Tageszeiten und Gestirne aufgehoben.

Die urbanistische Entwicklung der Stadtgründung verlief »From »rocca« to »civitas«, wie der Pionier der Sabbioneta-Forschung Kurt W. Forster einen seiner beiden frühen zentralen Aufsätze zum Thema betitelt hat:²⁶ Auch hier wird die fortifikatorische Funktion zunehmend (wie zum Beispiel in Urbino und Ferrara, aber auch in Mantua) zugunsten der Residenz- und Repräsentationsfunktion zurückgedrängt, symbolisches Kapital tritt im Sinne von Pierre Bourdieu an

die Stelle des militärisch-realen. Die Ende des 18. Jahrhunderts niedergelegte Rocca, die neben wenigen Häusern und einer Kirche mit Marienpatrozinium den Nukleus der Neustadt bildete, wurde in die sechseckige Umfassungsanlage mit Bastionen integriert. Das ehemalige Castello in der Rocca war dann in der Folge der Stadtentwicklung nur eine von drei Residenzen, in denen sich der Stadtgründer allerdings der Öffentlichkeit mehr entzog als präsentierte. Terminologisch bildet sich diese Entwicklung von der Rocca zur Residenzstadt in den Quellen ab: In einem kaiserlichen Dekret von 1543 ist von »castrum cum Rocca« die Rede (das antike »castrum« ist als Militärlager auf schachbrettartigem Grundriss dem »oppidum«, der Befestigung oder Schanzanlage, vergleichbar), 1557 heißt es nach wie vor »fortezza«, ein Jahr später nannte der Stadtplaner selbst Sabbioneta dann »città« (»civitas«) und bezeichnete damit eine Stadt als geschlossenes Sozialgefüge mit »cives«, Stadtbürgern, die automatisch Untertanen des Stadtgründers waren.

In drei Bauphasen²⁷ wuchs das urbane Gebilde in nur 35 Jahren zu einer (wenn auch kleinen) Idealstadt heran: In der ersten Phase ab 1554 wurde mit der Stadtbefestigung begonnen, der Palazzo Grande (später: Ducale) und die Bauten an der Piazza Maggiore mit dem Palazzo del Luogotenente (als »rechte Hand« des Herzogs rechts von dessen Palast), der Zecca und dem Palazzo Comunale wurden errichtet. Der zügige Fortgang des Stadtausbaus wurde in den folgenden Jahren durch die lange Abwesenheit des Stadt-

herrn verzögert: Vespasiano war zwischen 1568 und 1577 in den Dienst Philipps II. nach Spanien zurückgekehrt, wo eine seiner Hauptaufgaben in der Überwachung von Befestigungsbauten (unter anderem in Cartagena und in Pamplona) bestand. Die eigentliche Umwandlung und Ausgestaltung Sabbionetas zur Residenzstadt begann erst nach 1578, nach der Rückkehr des Stadtgründers. In der zweiten, entscheidenden Bauphase wurde die Stadtbefestigung fertiggestellt, das zweite Stadttor, die Porta Imperiale, 1579 als Pendant zur Porta della Vittoria von ca. 1565 errichtet. In diese Phase fiel auch der Bau des Palazzo del Giardino, der Antikengalerie, der Pfarrkirche Santa Maria Assunta und die (Neu-)Errichtung ganzer Straßenzüge. In der dritten und letzten Bauphase ab 1583 wurden dann die Ausmalungen im Palazzo Ducale teilweise erneuert und diejenigen im Gartenpalast und in der Antikengalerie ausgeführt. 1586 wurde mit dem Bau der Grabkirche (Beata Vergine Incoronata) für Vespasiano begonnen. 1588 folgten dann als letzter Bau das Theater und die Aufstellung seiner Porträtstatue auf der Piazza Maggiore.

Überblickt man diese Entwicklung, so lässt sich eine funktionale Diversifizierung und Differenzierung der Raumdispositionen innerhalb der Stadtmauern²⁸ ebenso konstatieren wie die immer stärkere Zentrierung auf die Person des Fürsten und dessen Repräsentation nach innen, die sich auch darin manifestiert, dass die Sphären der öffentlichen und der privaten Selbstdarstellung zunehmend ineinander übergingen,²⁹ wie man am Beispiel Palazzo Ducale versus Palazzo del Giardino sehen kann. In den engen Dimensionen der Kleinstadt Sabbioneta – gäbe es nicht die von städtischem Gestaltungswillen zeugenden Bauten, würde man eher von einem Dorf sprechen –, in der die beiden Bauten nur ca. 300 Meter voneinander entfernt liegen, war es eigentlich überflüssig, wie in Mantua mit dem Palazzo Ducale und dem Palazzo del Te eine strikte geographische Trennung zwischen dem Zentrum öffentlicher Repräsentation im Stadtkern und der dem ›otium‹ gewidmeten Villa Suburbana an der Peripherie, knapp außerhalb der eigentlichen Stadt, vorzunehmen. Letztere Funktion hatte in Sabbioneta das (nicht mehr erhaltene) Casino del Giacinto außerhalb der Stadtmauern, das mit dieser Lage ›extra muros‹ sinnfällig die Sicherheit des Terrains und die realpolitische Absurdität fortifikatorischer Maßnahmen durch den Bastionenbau dokumentierte. In Sabbioneta besteht trotz der geringen Distanz zwischen den zentralen Gebäuden kein prospekthafter Blickkontakt vom einen zum anderen.³⁰ Sie bilden zwei unabhängige Nuklei mit je einer Platzanlage davor.

Kurt W. Forster hatte den Palazzo Ducale³¹ noch ganz der Sphäre des öffentlichen Auftretens des Herrschers im politisch-religiös-juristischen Zentrum der Stadt an der Piazza Grande, die funktional dem antiken Forum entsprach, zugeordnet.³² Die neuere Forschung hat demgegenüber zu Recht darauf hingewiesen, dass auch dieser Bau in Teilen der Logik des Rückzugs ins Private folgt.³³ Zwar öffnen Loggien den Palazzo zur Piazza hin, so als wollten sie dem von Vespasiano da Bisticci am Beispiel von Federigo da Montefeltro etablierten Topos eines stets um die Belange seiner Untertanen besorgten und jederzeit zugänglichen Renaissancefürsten Ausdruck verleihen. Aber die etwa in der Mitte der 1580er-Jahre errichtete, nicht erhaltene private Camera mit Bibliothek und ›Fürstenbad‹, die im Mezzanin des Obergeschosses gewissermaßen versteckt wurde, macht den Palazzo auch zu einem fürstlichen Rückzugsort.

Sabbioneta als Idealstadt mit Utopiepotential

In der bisherigen Forschungsliteratur³⁴ ist Sabbioneta vor allem unter dem Aspekt einer Idealstadtgründung behandelt worden: Die Stadt wurde als inszeniertes Bild einer ›Nea Roma‹, der Stadtraum als Bühne für die Imagination eines neuen Rom interpretiert.³⁵ Hanno-Walter Kruft nennt Sabbioneta den Versuch, ›ein humanistisches Weltbild in Architektur umzusetzen‹, eine realisierte (Staats-)Utopie nach antik-republikanischem Vorbild. Der Stadtgründer avanciert hier zum Repräsentanten des ›idealen Bürgers‹ in seinem idealen Stadtstaat³⁶ – doch dabei wird übersehen, dass dieser letzte Spross eines aussterbenden Familienzweiges zunehmend Ambitionen eines Alleinherrschers entwickelte und in eine Art rückwärtsgewandter ›autocontemplazione‹,³⁷ wenn nicht ›autocelebrazione‹,³⁸ vor allem aber ›autoaffermazione‹³⁹ verfiel.⁴⁰ Idealstädte sind autonome Planungen ›ex nihilo‹ mit utopischem Potential. Dies beinhaltet auch die selbstbewusste Setzung neuer Maßstäbe – Vespasiano Gonzaga führte eine neue Maßeinheit für seine Bauten ein, die ›braccia di Sabbioneta‹.⁴¹ Für Karl Mannheim ist jedes ›Bewußtsein, das sich mit dem es umgebenden ›Sein‹ nicht in Deckung befindet‹, utopisch. Es stellt eine ››wirklichkeitstranszendierende‹ Orientierung‹ dar, ››die, in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt‹.⁴² Demgemäß lässt sich mit Thomas Nipperdey präzisierend sagen: ››Utopia ist das Land Nirgendwo, das einmal – nicht in Gänze, aber in wesentlichen Strukturen – Irgendwo sein soll. Die Utopie entwirft – gleichsam in einem Sprung – eine Welt, die stimmt, eine Welt, die institutionell so

geordnet ist, daß in ihr dem Menschen sein Leben glückt.«⁴³ Im Fall von Vespasiano Gonzaga scheint die Utopie eher dazu bestimmt, ein Scheitern – den Schicksalsschlag des Abreißens der Dynastie – zu kompensieren.

Zum Konzept der Idealstadt wie auch zur Utopie gehört immer auch der Aspekt einer forcierten Raumbeherrschung: Der Stadtgründer beherrscht den Stadtraum durch das von ihm etablierte urbanistische Ordnungssystem und die Raumchoreographie, die immer auch ein Akt der Platzanweisung für die Bewohner und Besucher der Stadt ist.⁴⁴ Die »civitas« als Herrschaftsbereich des Fürsten wird durch die von ihm bestimmten Raumdistributionen auch als soziales System hierarchisch strukturiert. Ein häufig anzutreffendes Strukturmerkmal utopischer Staatsgebilde ist ihre Errichtung auf einem runden oder quadratischen Territorium, und Idealstadtpläne zeigen ebensolche punktsymmetrischen Grundrisse mit einem Zentrum, das zumeist vom Palast des Herrschers oder des Vorstandes der Gemeinschaft eingenommen wird und somit den Mittelpunkt der Macht markiert. Vom Mittelpunkt aus findet Raumbeherrschung auf höchstem Niveau statt: Der runde Grundriss garantiert ein System des Panoptismus, wie es Michel Foucault in seinem Klassiker »Überwachen und Strafen« anhand der Theorien von Jeremy Bentham und der Gefängnisbauten des 18. und 19. Jahrhunderts in seiner ganzen Drastik dargestellt hat.⁴⁵ Derjenige, der den Zentralpunkt besetzt, hat absolute Macht über seine Untertanen.⁴⁶ So etwa konnte Vespasiano Gonzaga vom Bett seines privaten Appartements im Palazzo Ducale in Sabbioneta aus auf den Hauptplatz blicken, ohne von seinen Untertanen gesehen zu werden.⁴⁷

Neben Filaretos literarischem und zeichnerischem Idealstadtentwurf »Sforzinda« aus dem 15. Jahrhundert könnte man hier prototypisch als Beispiel für eine Stadtplanung auf kreisrundem Grundriss Palmanova nennen. Bei dieser um 1620 gegen die Osmanen errichteten Festungsstadt in der venezianischen Terraferma waren fortifikatorische Gründe ausschlaggebend für die Grundrissgestaltung. Im Falle von Sabbioneta könnte die Gründungslegende Roms einen Anhaltspunkt für die Stadtgestaltung auf gerade nicht symmetrischem Grundriss geben. Plutarch schreibt in seiner Romulus-Vita (II,1 f.): »Nachdem Romulus den Remus [...] begraben hatte, gründete er die Stadt, wozu er aus Etruria Männer kommen ließ, die nach gewissen heiligen Regeln und Aufzeichnungen zu allem die Anweisung und Anleitung gaben, wie bei Mysterien. Es wurde nämlich auf dem jetzigen Comitium eine runde Grube ausgehoben und Erstlinge von allem, was man der Sitte nach als gut und der Natur nach als notwendig in Gebrauch hatte, hineingelegt.

Zuletzt brachte jeder eine Handvoll Erde aus dem Lande, woher er gekommen war, und warf sie darauf, und dann mischte man alles. Diese Grube benennen sie mit demselben Wort wie das Weltall: mundus. Hierauf beschrieb man um sie wie um das Zentrum eines Kreises die Stadtgrenze.« Der sogenannte »Umbilicus Urbis« findet sich noch heute auf dem Forum Romanum:⁴⁸ ein kleiner Tempel, der den zentralen Kreuzungspunkt von »cardo maximus« in West-Ost-Richtung und »decumanus maximus« in Nord-Süd-Richtung markiert und in der Antike als Mittelpunkt des gesamten Imperium Romanum galt. Er wurde daher als »Nabel der Welt« auch »Mundus« genannt,⁴⁹ denn er war zugleich der Ort, an dem sich Ober- und Unterwelt berührten. Aus der Grundstruktur von »cardo maximus« und »decumanus maximus« ergibt sich in der parallelen Vervielfältigung ein schachbrettartiges Straßensystem, das die einzelnen Häuserblöcke (»insulae«) umfasst.

Doch diese strikt rechtwinklige Stadtstruktur ist in Sabbioneta vielfältig gebrochen: Das nicht ganz bis an die Befestigungsmauern bebaute Stadtgebiet ist von rasterförmigen Straßen durchzogen, die häufig T- oder L-Formen aufweisen und den Besucher so vor Wände und in Sackgassen laufen lassen. Auch die zentralen Plätze der Stadt, zum einen die Piazza Maggiore, zum anderen die Piazza d'Armi mit dem Palazzo del Giardino und der Antikengalerie, liegen nördlich beziehungsweise südlich der Hauptachse und nicht im Zentrum des Stadtgrundrisses. An den beiden Querseiten im Osten und Westen ist die Maueranlage durch die beiden Stadttore geöffnet; auch diese liegen sich nicht exakt gegenüber. Die zentrale Längsachse, die Via Giulia, die nahezu über die gesamte – wenn auch sehr knapp bemessene – Länge der Stadt reicht, verbindet die Stadttore nicht miteinander, sondern verläuft ebenfalls leicht versetzt. Ein labyrinthischer Eindruck wird so erzeugt, der unter anderem als urbanistische Umsetzung des Gonzaga-Emblems des »Mons labyrinthus« interpretiert worden ist.⁵⁰

Die Forschungsmeinung, es gehe bei diesem labyrinthischen Straßensystem des Idealstädtchens darum, eindringende Feinde zu verwirren und damit fernzuhalten, überzeugt in Anbetracht der Größe und der politisch-strategischen Relevanz der Provinzstadt an der äußersten Peripherie der Po-Ebene nicht. Nach Jan Pieper dient der die Symmetrien verhehlende Grundriss der Stadt zum einen dem Ausdruck einer spezifisch manieristischen Bauauffassung,⁵¹ zum anderen – und das überzeugt wesentlich mehr als die Feinde-Verwirrungs-These – will er den Eindruck im Betrachter erwecken, es mit einer historisch über die Jahrhunderte additiv gewachsenen und vielschichtigen Stadtstruktur zu



4 Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Antikengalerie. Fotografie vor der Versetzung der Pallas-Athene-Säule auf die Platzmitte, 1931

tun zu haben und eben gerade nicht mit einer der ersten Planstädte der Renaissance, »la prima città del Rinascimento fondata ex novo«. ⁵² Auch suggeriert der labyrinthische Stadtplan größere Erstreckungsdimensionen, ⁵³ ein Effekt der fiktiven Weitläufigkeit eines herrschaftlichen Territoriums, der noch dadurch verstärkt wird, dass es keinerlei Blickachsen durch den Stadtraum mit »points de vue« zentraler Gebäude gibt. Und er erfüllt schließlich die Funktion, die Bewegungsabläufe des Besuchers im semantisch strukturierten Stadtraum in bestimmte Richtungen zu lenken und damit die Perspektive auf eine bestimmte Deutung des Sinnes der urbanistischen Gestaltung zu eröffnen.

Aber auch in Sabbioneta gab es wie im antiken Rom einen Mittelpunkt am Kreuzungspunkt der Hauptstraßenachsen, der seit dem 30. Juni 1584 mit einer Statue der Pallas Athene auf einer Säule mit Bronzeplinthe und -kapitell als »Mundus« ausgewiesen war. ⁵⁴ Die Minerva-Statue ist eine Arbeit aus der mittleren Kaiserzeit in griechischem Marmor, die – selbst schon »historistisch« – verschiedene Stillagen in sich vereint. Ähnlich der römischen Trajanssäule auf dem gleichnamigen Forum ⁵⁵ markierte sie die Grenze zwischen dem »Forum« der Piazza Grande und dem Palazzo del Giardino mit seiner Antikengalerie; später wurde sie dann sinnwidrigerweise auf die Platzmitte versetzt (Abb. 4). Diese Statuenerrichtung erinnert an den Akt der urbanistischen Ordnungstiftung durch gezielte Zeichensetzung, wie ihn

Papst Sixtus V. durch die Aufstellung antiker Obelisken auf zentralen Plätzen in Rom vollzog. Minerva als Inkarnation der »arma et litterae« richtete ihren Blick auf die Bauten an der Piazza d'Armi und damit auf den Stadtherrn. ⁵⁶ Sie besetzte so das »centro ideale della città«. ⁵⁷ Der zweite Romulus, der ihr diesen zentralen Platz zugewiesen hatte, war ebenfalls inschriftlich auf der Säule präsent: »VESPASIANUS / DEI GRATIA / SABLONETAE / DUX PRIMUS«. Romulus als Stadtgründer war in der Sala degli Specchi im Palazzo del Giardino in einem der antikisierenden Stuckreliefs über den Fenstern mit Blick auf die Minerva-Statue als Indikator einer romgleichen Gründung dargestellt.

Die früheste und meist rezipierte literarische Utopie der Renaissance ist Thomas Morus' »Utopia« von 1516. Seit dem bahnbrechenden Aufsatz von Alfred Doren aus dem Jahr 1927 ⁵⁸ unterscheidet die Utopieforschung zwischen der Sehnsuchtsprojektion in Wunschräume und Wunschzeiten. Neben einer spezifischen Raumordnung verfügen Utopien – wie Idealstädte – auch über ihre ganz eigene Zeitlogik. Zumeist handelt es sich hierbei um ein von der erdachten utopischen Gesellschaft selbst errichtetes Zeitsystem, das sich an den kosmologischen Rhythmen orientiert, daher zyklisch ist und stets identische Handlungsanweisungen für bestimmte Zeiten vorsieht. In seiner räumlichen Disposition ist Morus' Utopia eine Insel in der größtmöglichen Abschottung gegenüber der als bedrohlich für das utopische

Konzept verstandenen Außenwelt. In Sabbioneta wird der insuläre Eindruck der Stadt durch einen den Befestigungsring umfließenden Wassergraben verstärkt, der bei hochgezogenen Hebebrücken und geschlossenen Stadttoren den Zugang zusätzlich erschwerte.

Staatsutopien sind häufig egalitär beziehungsweise ›kommunitär‹ verfasst,⁵⁹ was man von Sabbioneta und seinem Fürsten nicht behaupten kann: Hier findet man vielmehr ein elitäres Konzept der autokratischen Vereinzelung und Konzentration auf den Alleinherrscher unter dem Deckmantel des *Primus inter Pares*. Diese insuläre Abschottung war ebenfalls bereits bei Morus vorgegeben: Zu Beginn seines Berichts über die beste aller möglichen Staatsverfassungen lässt er seinen Erzähler Raphael Hythlodius die Lage der Insel Utopia beschreiben: »Die Küsten bilden einen wie mit dem Zirkel gezogenen Kreisbogen von fünf-hundert Meilen Umfang und geben der Insel die Gestalt des zunehmenden Mondes. [...] Die Einfahrt in [hafentartige Buchten] ist auf der einen Seite infolge von Untiefen, auf der anderen durch Klippen gefährlich. Ungefähr in der Mitte ragt ein einzelner Felsblock empor, der aber ungefährlich ist; auf ihm ist ein Wachturm errichtet. Die übrigen Riffe sind verborgen und heimtückisch. Die Fahrinnen sind allein ihnen selbst bekannt; und so kommt es nicht leicht vor, daß ein Fremder ohne einen Lotsen der Utopier in diese Bucht eindringt.«⁶⁰ Auch Sabbioneta war durch seinen Befestigungsring gegenüber der Außenwelt abgeschottet; innerhalb dieser Mauern konnte sich die Wunsch-Innenwelt des Stadtgründers in einem von ihm ›all'antica‹ durchgestalteten Kunstraum ungehindert entfalten, eine letzte Insel für den dynastisch Zukunftslosen bilden. Eine peripherere Lage als die in der *Splendid Isolation* inmitten der moskitoverseuchten Sumpfebene des Po, in der der Legende nach Phaeton final abgestürzt sein soll, 33 Kilometer südwestlich von Mantua, war als Bauplatz für diese ›Insel‹ wohl kaum denkbar.

Außerdem gab es in der Stadt ein als ›geheim‹ stilisiertes Gängesystem, das den Palazzo del Giardino mit der Rocca, dem Theater, dem Palazzo Ducale und den beiden Hauptkirchen, der Santa Maria Assunta und der als Grabkirche für den Stadtgründer geplanten Chiesa dell'Incoronata, verband.⁶¹ Es existierte damit ein dem Herrscher vorbehaltenes ›privates‹ Laufsystem durch die Hochkorridore seiner Stadt, dem Corridoio Vasariano in Florenz, der Via Coperta in Ferrara, die das ›studiolo‹ Alfonsos II. d'Este beherbergte,⁶² oder auch dem päpstlichen *Passetto di Borgo* vom Vatikan zur Engelsburg vergleichbar. Dieser ›ulteriore e superiore livello urbanistico‹⁶³ befand sich über die Alltagsgeschäfte

der Stadtbürger erhoben. Die gesamte Stadt wird damit zu einem einzigen Palazzo, in dem der Stadtherr sich ausschließlich im ›piano nobile‹ bewegen konnte und gar nicht in Kontakt mit seinen Untertanen treten musste, für die seine Stadt als Kunstwerk auch nicht primär erbaut war. Dennoch bedurfte er der Untertanen, um überhaupt faktisch Macht ausüben zu können. Die geistesaristokratische Stoßrichtung seiner Stadtgründung mit quasikünstlerischen Mitteln war jedoch eine ganz andere, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Auch sein privates Appartement im Palazzo Ducale war allein dem Herrscher unter Ausschluss der Öffentlichkeit über eine ›scala segreta‹ zugänglich.⁶⁴ Es war so als eine »dem Fürsten – und nur ihm allein – auf allen Ebenen vorbehaltene Aufenthaltszone« indiziert.⁶⁵ Das Geheimnis des Zugangs zur Insel Utopia muss gewahrt bleiben, das Arkanum des versteckten Reiches soll geschützt werden, damit das ideale Herrschaftssystem der Utopier nach außen abgesichert ist. Dieser Aspekt der Abschottung der Idealstadt nach außen wird in Sabbioneta – wie so vieles – nur zitathaft-ironisierend alludiert durch das inszenierte ›Vor-die-Wand-Laufen-Lassen‹ des Besuchers bei seinem Eintritt in die Stadt: Tritt man durch eines der Stadttore, stößt man auf eine quer verlaufende Mauer.

Die Katastrophe von 1580 und die Inversion der Utopie nach innen

Utopische Architekturen und Idealstädte zeichnen sich weiterhin durch eine deutliche Diskrepanz ihrer Repräsentation nach außen und nach innen aus. So entstand beispielsweise auf der Alhambra in Granada zwischen 1527 und 1568 als nach außen hin abgeschlossener Fremdkörper auf quadratischem Grundriss der zu Lebzeiten Kaiser Karls V. nicht fertiggestellte Renaissancepalast. Die Fassade lässt nicht erahnen, was sich hinter ihr verbirgt; das Prinzip der Fassade als Ankündigung des hinter ihr liegenden Sinn- und Repräsentationsgehalts wird hier bewusst ad absurdum geführt: Im Inneren bewirkt ein ins Quadrat eingeschriebener, kreisrunder Hof beim Besucher eine merkwürdige Raum- und Zeiterfahrung, die aus der geschlossenen Kreisform resultiert: Ohne Anfang und ohne Ende erzeugt sie als perfekte, da absolut symmetrische Form, den utopischen Effekt einer räumlichen Entgrenzung und des Maßstabsverlusts, dem zugleich der Eindruck von Entzeitlichung und damit einer auf ewig in Stein gehauenen Kontinuität entspricht. Eine bessere architektonische Metapher lässt sich kaum vorstellen, um einen universalmonarchischen Anspruch über alle Zeiten und Länder hinweg vorzutragen, wie ihn dieser Kai-

ser, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, vertrat. Diese utopische Architektur orientierte sich ihrerseits an Idealkonstruktionen der italienischen Frührenaissance, wie sie Leon Battista Alberti in seinen Entwürfen oder auch Andrea Mantegna in seinem Mantuaner Künstlerhaus mit dem in den quadratischen Grundriss eingeschriebenen kreisrunden Innenhof als höchste künstlerische Virtuositätsbeweise konzipiert hatten.

In Sabbioneta richtet sich die Repräsentation zwar auch zunehmend nach innen, aber die Porta della Vittoria im Westen annouciert dem von Cremona Kommenden, die Porta Imperiale im Osten dem aus Mantua Anreisenden das, wohinein sie Eintritt gewähren, doch als utopische Kunstwelt, indem sie eine bloße Fiktion von Wehrhaftigkeit darstellen. Tatsächlich ist die Porta della Vittoria ein reines Kunstzitat nach Sebastiano Serlios Bühnenprospekt der ›Scena tragica‹ und weiteren Versatzstücken aus dessen Architekturtraktat, die Porta Imperiale zitiert Stadttore von Giulio Romano und Michele Sanmicheli. Beide präsentieren damit die hinter ihr liegende Stadt als Kunstgebilde beziehungsweise als musealisierten Präsentationsort von Kunstzitat und höchsten Vorbildern der Kunst.⁶⁶ Auch hat sich der Stadtgründer hier noch einmal affirmativ in seiner kulturstiftenden Funktion inschriftlich verewigt: »VESPASIANVS / SABLO(ETAE) MARCH(IO) / ET CONDITOR / PORTAM HANC / BENE AVGV RATVS / VICTORIAE DIXIT.«

Nach dem Tod seines Sohnes 1580 lässt sich eine zunehmende Rückwendung der Repräsentation und Ausstattung in die Vergangenheit konstatieren. Diese Tendenz verstärkte sich nach 1582 weiter, als klar wurde, dass auch die zweite Wiederverheiratung mit Margherita Gonzaga aus Guastalla keine Nachkommenschaft mehr für die Aufsteigerdynastie versprach. Hatte die Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale mit ihren Ausstattungen aus den Jahren von 1565 bis 1573 noch ganz der Verherrlichung der Stadtgründung als primär in die Zukunft gerichteter Akt der Begründung einer neuen Dynastie gedient, so weist der herzogliche Auftrag von 1588 für zwölf hölzerne Reiterstatuen, die ihn selbst im Verbund mit seinen männlichen Vorfahren zeigen sollten, deutlich retrospektive Züge auf. Die abgehalfterte Armee der Ahnengalerie aus Reiterdenkmälern à la Marc Aurel im Salone dei Cavalli erinnerte nur noch im melancholischen Rückblick an die ruhmreichen Karrieren der Gonzaga (und insbesondere Vespasianos) als Militärs,⁶⁷ denn sie waren nur noch als Staffagefiguren präsent.

Die Galleria degli Antenati war mit 21 stuckierten Halbfigurenreliefs mit den Porträts der bedeutendsten

Familienmitglieder ausgestattet⁶⁸ – vom Begründer der Gonzaga-Dynastie, Luigi, dem ersten Capitano von Mantua (1278–1360), bis zu Vespasiano selbst mit seiner zweiten Frau Anna d’Aragona und seinem zum Zeitpunkt der Ausstattung noch lebenden einzigen Sohn, Luigi, wobei besonderer Wert auf die Porträtähnlichkeit der Dargestellten gelegt wurde. In diesem zentralen Repräsentationsraum gab es wie schon in der Mantuaner Camera picta neben antiken auch zeitgenössische Porträts – neben den Familienmitgliedern Vespasianos findet man die drei antiken Philosophen-Kaiser Trajan, Hadrian, Antoninus Pius sowie Nerva und römisch-republikanische Tugendhelden – gleichsam zeitenthoben in einem Raum der die Zeiten überbrückenden Vorbildlichkeit. Das Porträt des verstorbenen Sohnes verwandelt sich ex post in dieser Zeitenkontraktion, die auch die Protagonisten der zeitlich sehr weit voneinander entfernten und inhaltlich höchst unterschiedlichen Regierungsformen des antiken Rom in ein und demselben Raum darstellt, zu einem Memorialbild mit ewigem Gültigkeitsanspruch. Auch die in der Holzdecke der Sala degli Imperatori angebrachten (Habsburger) Doppeladler mit dem Blitzbündel,⁶⁹ welches seit 1557 die persönliche Imprese Vespasianos war und als Devise ein Zitat aus den Oden des Horaz – (II,10,11 f.) »Feriunt summos fulmina montes« (»Blitze treffen die höchsten Berge«) – aufwies, sind nicht mehr so siegesgewiss wie in der Gründerzeit von Sabbioneta, vielmehr gewinnt diese Devise im Rückblick den bitteren Beigeschmack einer abgeschnittenen Aufsteigerkarriere.

Ein weiteres Beispiel für die zunehmende retrospektive Verinnerlichung der Repräsentation im Stadtraum ist der letzte in Sabbioneta ausgeführte Bau: An der Scharnierstelle von der eher öffentlichen zur privaten Sphäre und mit Blick zum Palazzo Ducale hin, im geographischen Mittelpunkt der Stadt, liegt das Teatro Olimpico (1588–1590),⁷⁰ ausgeführt vom kosmopolitischen Architekten Vincenzo Scamozzi, vier Jahre nachdem er Palladios Teatro Olimpico in Vicenza fertiggestellt hatte. Auch hier zeigt sich eine ähnlich deutliche Diskrepanz von Außenbau und Innerem wie beim Palast Karls V. auf der Alhambra: Die Fassade gibt die Funktion dieses Gebäudes nicht nach außen hin preis, suggeriert eher einen Palazzo nobile in einer Großstadt wie Rom.⁷¹ In der Kleinstadt Sabbioneta wirkt es wie ein versatzstückartiger Fremdkörper (Abb. 5). Die vierfache Kapitalinschrift »ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET« umfängt das Gebäude als abstrahierte Idee (da als Text) wie ein Endlosband und hält es zusammen, indem sie es davor bewahrt, selbst zur Ruine zu werden. Sie garantiert paradoxerweise die ›stabilitas‹ und damit das Überleben des Baues.



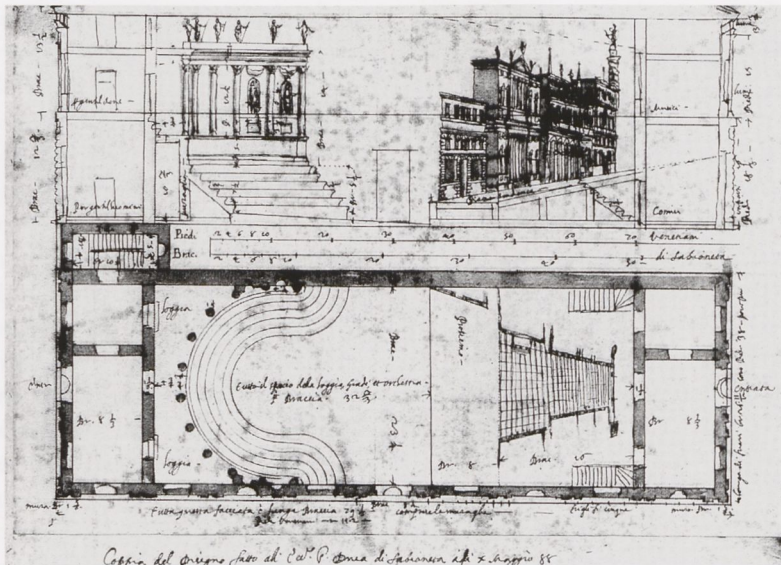
5 Vincenzo Scamozzi, Teatro all'Antica, 1588. Sabbioneta

Innen, im zweigeteilten Zuschauerraum, der in der topographischen Fiktion zwischen den Fresken vom Kapitol und dem Hadriansmausoleum angesiedelt ist und damit den Ort des Circus Agonalis (Domitiani), die spätere Piazza Navona, oder des Circus Flaminius einnimmt,⁷² scheinen die olympischen Götter nach Sabbioneta ins Exil gegangen zu sein. Dort stehen sie (von Jupiter ganz rechts bis Herkules ganz links) in klassischer Nacktheit und im antikischen Kontrapost auf der Kolonnade des Balkons, hinter der der Stadtgründer seine privilegierte Betrachterposition mit Überblick und nur von diesem Blickpunkt aus korrekt konstruierter Zentralperspektive auf das als dreidimensionale Straße in einer Stadt gestaltete Bühnenbild bezieht. Dieser von Scamozzi in Anlehnung an Serlio entworfene Bühnenprospekt (Abb. 6) bot im Inneren einen illusionistischen Ausblick auf ein fiktives Äußeres,⁷³ so wie im antiken Rom der Theaterbesucher auf ein reales Äußeres blicken konnte. Im Theater von Sabbioneta wähnt sich der Zuschauer in die Straßen Roms um den Circus Flaminius entrückt. Der Bühnenprospekt ist ein sich nur noch illusionistisch nach außen öffnendes Inneres, er schafft eine Fiktion von Außenwelt.⁷⁴ Tritt man nach der Aufführung wieder aus dem Theater heraus, so glaubt man in die Realität des Bühnenprospekts mit seiner von Renaissancegebäuden flankierten Straße einzutreten, bildet er doch ein Außen, das im Theater ein Innen ist, im Inneren ab. Er stellte damit den Höhepunkt der Evokation des antiken Rom dar, das im gesamten Stadt-

raum von Sabbioneta als fiktives Bild rekonstruiert wurde.⁷⁵ Dieselbe Funktion haben die Fresken mit den Rom-Veduten und die Ausblicke auf eine zentralperspektivisch komponierte Stadtansicht in der Art von Serlios Bühnenentwürfen für eine »Scena tragica« und eine »Scena comica« in der Sala dei Circhi im Palazzo del Giardino und, auf der anderen Seite des Raumes, in einen Garten – letzterer durch einen gemalten Triumphbogen, der sich unmittelbar auf denjenigen im Theater bezieht.⁷⁶

Kurt W. Forster hat diese Verschränkung von Innenraum und Außenraum im Stadtkörper und in der kleinen Welt des Theaters treffend beschrieben: »spectators and actors, cavea and stage, were to be brought together in one unified, but highly differentiated space. The interior of the theater building was to be treated like an exterior.«⁷⁷ Damit griff Scamozzi ein architektonisches Prinzip auf, das erstmals Michelangelo im Vestibül seiner Biblioteca Laurenziana zur Anwendung gebracht hatte und das Giulio Romano im Innenhof des Palazzo del Te zitierte.⁷⁸ Auch das ausgeklügelte Straßensystem in Sabbioneta ist den vielfältigen realen und gemalten Blickachsen vergleichbar, die den Außenraum der Stadt mit ihren Innenräumen ebenso verbinden wie mit der Welt außerhalb der Umfassungsmauern der Idealstadt, im Idealfall mit dem fernen Rom.

Die reale Einflussmöglichkeit der Götter auf das Herrscherhandeln und die irdische Welt ist freilich ebenso vergangen, wie es die Dynastie Vespasianos bald sein sollte.



6 Vincenzo Scamozzi, Entwurfszeichnung für das Teatro all'Antica in Sabbioneta mit Aufriss eines Bühnenprospekts. Lavierte Federzeichnung, 1588. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 191A



7 Sabbioneta, Teatro all'Antica, Emporenrückwand mit gemalten Kaiserporträts

Sie sind zu Ausstattungsstücken einer Bühnenwelt erstarrt. Der hier aufgerufene Topos der Welt als Theater bekam in Sabbioneta nach 1580 einen bitteren Beigeschmack, denn das politische Leben fand hier generell nur noch im Modus des ›Als ob‹ statt.⁷⁹ Die Rückwand der Empore ist als fiktive Palastfassade mit sieben Kaiserporträts in den gemalten Ädikulen gestaltet (Abb. 7). In der Mitte findet man hier den

antiken Kaiser Titus Flavius Vespasianus mit porträthaftern Zügen, der so den vor ihm sitzenden Herzog zu seinem Stellvertreter macht. Auch die Empore des Theaters war mit dem Palazzo Ducale über versteckte Gänge verbunden, so dass der Fürst jederzeit eine imperiale ›apparitio‹ inszenieren konnte. Er konnte aber auch auf einem alternativen Weg seine ›entrée‹ durch die Tür auf der rechten Seite

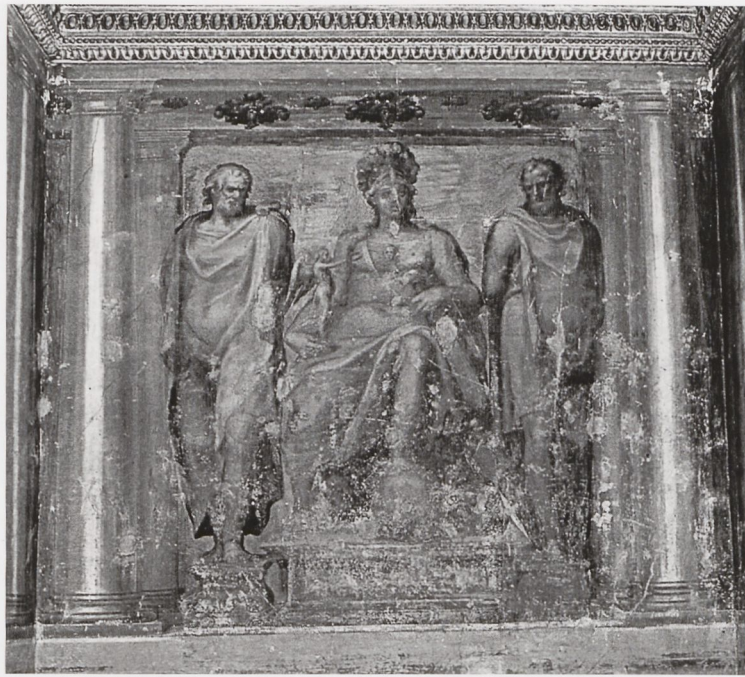
des Gebäudes und damit durch den gemalten Triumphbogen halten.⁸⁰ Der Herrscher ist so nur bisweilen leibhaftig anwesend, in effigie (in der bildlichen Repräsentation) aber ist er in seiner Stadt omnipräsent. Das Theater von Sabbioneta erlebte nur eine einzige Spielsaison anlässlich seiner Einweihung zum Karneval 1590. Nach Vespasianos Tod am 27. Februar 1591 verwaiste es wie sämtliche utopische Bauten der Idealstadt.⁸¹ Als Anti-Palladio-Bau⁸² – im Teatro Olimpico in Vicenza wurden bevorzugt Tragödien gegeben – war das Theater in Sabbioneta vor allem für Aufführungen von Komödien gedacht. Hier wurde eine Art Satyrspiel zum tragischen Ende der ›stirps Vespasiani‹ gegeben.

Der Palazzo del Giardino als Höhepunkt der Repräsentation nach innen

In den Ausstattungen der repräsentativen Gebäude der Stadt taucht das gemalte imperiale Double des Stadtherrn von der Empore des Theaters gleich mehrfach auf – so in der Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale, im Camerino dei Cesari im Palazzo del Giardino, außerdem in den römischen Kaiserporträts nach Tizian. Zudem scheint sich die Selbststilisierung Vespasiano Gonzagas zunehmend an Suetons Vita seines Namensvetters ausgerichtet zu haben. In seiner Bibliothek befand sich neben Caesars ›Commentari‹, Tacitus' ›Annalen‹ und ›Historien‹ auch eine Ausgabe von Suetons ›De vita Caesarum‹ (Lyon 1565).⁸³ Die Vespasian-Vita bot als eine Art antiker Parallelvita an verschiedenen Stellen Identifikationspotential: So entstammte auch Suetons Protagonist einer Aufsteigerfamilie, dem Geschlecht der Flavii, das »zwar von dunkler Herkunft« sei und »nicht über die Bilder berühmter Ahnen« verfüge, dennoch den Staat umsichtig führe.⁸⁴ Er selbst sei ein klassischer »homo novus«, dem – da er »wider alles Erwarten als ganz neuer Fürst den Thron bestiegen hatte« – »das Ansehen und eine von Gott bestätigte Majestät«⁸⁵ fehlten, die er sich (hierin Vespasiano vergleichbar) »meritokratisch« zuerst durch militärische Erfolge und dann durch eine ganz nach innen gerichtete Reform des »fast am Rande des Abgrunds stehenden Staat[es]«⁸⁶ erarbeiten müsse. Der Heimatort seiner Mutter, Nursia, hatte in der Antike den Namen Vespasiä getragen und wurde damit zum Vorbild für Sabbioneta: »Man sieht dort noch mehrere Denkmäler der Vespasii als deutlichen Beweis für den Glanz und das Alter der Familie.«⁸⁷ Vespasianus hatte die Villa konserviert, in der »seine Wiege stand«, indem er sie »ganz in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten« gelassen habe, und habe sich, nachdem er seine Provinz Africa vorbildlich verwaltet hatte, dann aber bei Nero in

Ungnade gefallen war, weil ihn dessen musikalische Verführungen langweilten, »in eine kleine abgelegene Stadt« zurückgezogen.⁸⁸ Das antike kaiserliche Vorbild und der Namensvorfahr Vespasiano Gonzagas, von 69 bis zu seinem Tod 79 n. Chr. römischer Kaiser, war ein ›restaurator Romae‹: Er hatte das Kapitol wieder aufbauen lassen (was Vespasiano im oben erwähnten Fresko ebenfalls in einer Art restaurativem Akt tat), den Friedenstempel errichtet, vor allem aber hatte er den Bau des Amphitheatrum Flavium (des heutigen Colosseums) initiiert, das frisch restaurierte Theater des Marcellus mit Aufführungen der »alten Künstler« eröffnet,⁸⁹ die er mäzenatisch gefördert hatte, und so die »durch die Trümmer und den Schutt von früheren Bränden« entstellte Stadt restauriert, indem er sie quasi neu gegründet hatte.⁹⁰ Insbesondere die Maßnahme, »dreitausend dort beim Brande des Archivs geschmolzene Erztafeln nach von überall zusammengesuchten Kopien wiederherzustellen«, machten ihn zu einem Konservator der ruhmreichen Vergangenheit »fast seit Gründung Roms«.⁹¹ Zudem hatte er sich als veritabler »Pontifex maximus« durch groß angelegte Infrastrukturmaßnahmen in den Provinzen mit Straßen- und Brückenbau ausgezeichnet. Im Gegensatz zu Vespasiano Gonzaga war es ihm allerdings gelungen, seine restaurativen Errungenschaften auf Dauer zu stellen, indem er dem Senat die Zusicherung der Erbfolge seines Geschlechts in der Kaiserwürde abgerungen hatte.⁹²

Der antike Vorname und die eigene Abstammung mütterlicherseits aus der altherwürdigen römischen Familie Colonna verpflichteten Vespasiano zur ›imitatio Romae‹: An verschiedenen Stellen der Stadt wurden Säulen angebracht, um die römische Herkunft des Herzogs zu betonen,⁹³ ebenso wie in den Ausmalungen bevorzugt antike und moderne römische Kunstvorbilder rezipiert wurden, wie die Reliefs des Konstantinsbogens für die Darstellung des antiken Triumphs in der Saletta di Enea, Raffael mit seinem Parnass für den Orpheus-Gang, Michelangelo, vor allem aber Giulio Romano. Die Stilisierungen nach dem antiken Vorbild der Sueton-Vita fanden dann in dem von einem nicht namentlich bekannten Architekten errichteten Palazzo del Giardino (1578–1588) ihren Höhepunkt.⁹⁴ Der nach außen hin unscheinbare Bau, in dem Repräsentation einmal mehr nach innen hin stattfindet, wurde in der jüngeren Forschung zutreffend als »sfera [...] ›riservata‹ e ›di rappresentanza‹« charakterisiert.⁹⁵ Seine Bezeichnung als ›Villa in città‹ oder ›Casino‹ betont den inoffiziellen, suburbanen, ›privateren‹ Charakter dieses Baues. Dennoch bildet er, wie im Folgenden gezeigt werden soll, das Herzstück der herrschaftlichen Repräsentation Vespasiano Gonzagas. Der



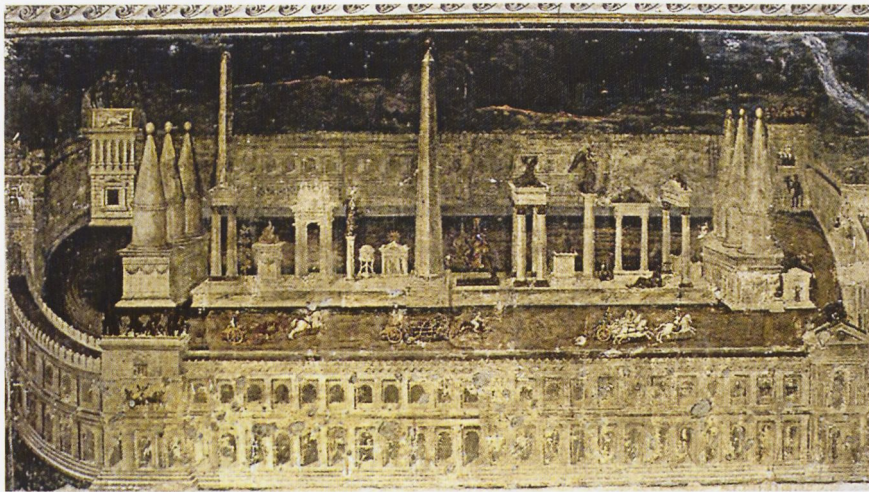
8 Dea Roma mit zwei besiegten Barbaren. Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Camerino dei Cesari

Betrachter wird hier in einem strikt festgelegten Besichtigungsparcour von außen nach innen gelenkt, wie im Palazzo del Te in Mantua ist dieser auf einer Ebene angesiedelt, allerdings muss man in Sabbioneta in die erste Etage aufsteigen, um Zugang zur repräsentativen Welt »a parte« zu erhalten.⁹⁶

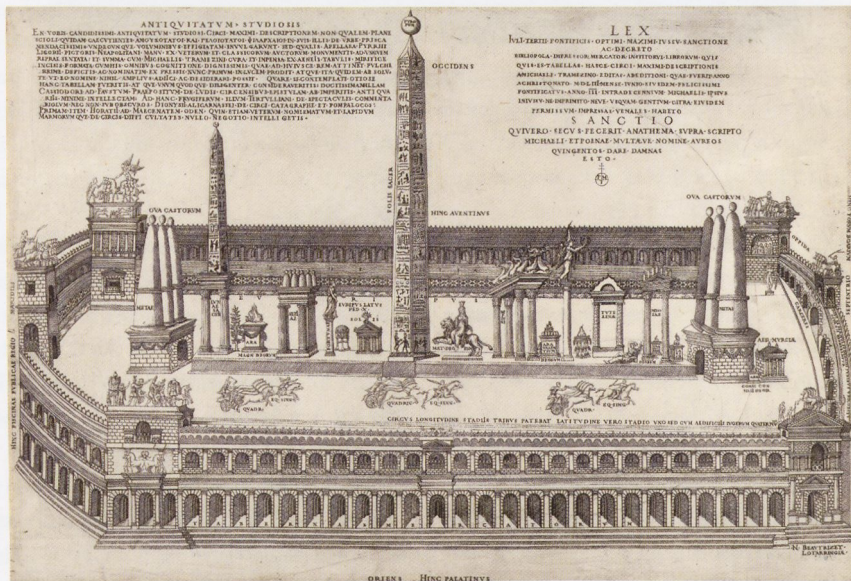
Diese utopische Welt war natürlich nicht öffentlich zugänglich, sondern strikten Zugangsbeschränkungen unterworfen – es war der höchste Gnadenerweis, vom Hausherrn in seine als privater Rückzugsort stilisierte Residenz eingelassen zu werden.⁹⁷ Der Besichtigungsgang macht nur in eine Richtung Sinn, er folgt einem »senso unico« der sicheren sinnerschließenden Lektüre.⁹⁸ Der erste Raum im Obergeschoss, der Camerino dei Cesari, annonciert dabei die in der Folge durch ständige Wiederholung verdichtete Ikonographie, die persuasiv auf eine eindeutig zu vermittelnde Botschaft ausgerichtet ist, und gibt dem Betrachter eine Art Schlüssel zum Verständnis der intendierten Botschaft an die Hand.⁹⁹ Es handelt sich hierbei um eine genuin politische Botschaft, die aber in einem Erinnerung konservierenden Sammlungsraum vorgetragen wird. Wie im Theater, aber auch wie in Mantegnas Camera picta, simuliert die gemalte Raumstruktur eine nach außen hin geöffnete Pavi-

lonarchitektur. Die monochromen Kaiserstatuen an den Längswänden, beschriftlich als die letzten sechs römischen Kaiser Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian aus Suetons »Caesarenleben« identifiziert, werden ergänzt durch bronzefarbene Medaillons mit den Darstellungen der Imperatoren Augustus, Germanicus, Claudius und Tiberius als Imitationen römischer Münzporträts.

An der einen Schmalseite des Raumes thront matronenhaft (als ironisches Zitat der Barbara von Brandenburg in der Camera picta) eine monumentale Dea Roma (Abb. 8) mit einer Viktoria-Statuette und zwei sie flankierenden besiegten Barbaren. Sie folgt dem Darstellungstypus des »Jupiter conservator« auf dem Thron, mit dem Blitzbündel – und damit mit der Imprese Vespasianos – in der Hand. In den Lünetten findet man monochrome Darstellungen der römischen Tugendhelden »Mucius Scaevolo vor Porsenna« und »Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke gegen die Etrusker«. Im Camerino dei Cesari ist somit programmatisch der antike Triumph einer imperialen Universalmacht dargestellt, eine »Roma trionfante«, auf die der vom Fuß der Dea Roma dominierte Globus verweist.¹⁰⁰ Dass diese Universalmacht die beste aller möglichen Herrschaftsformen ist, belegen die Darstellungen der vier Kardinaltugenden und



9 Circus Maximus. Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Circhi



10 Nicolas Beatrixet, Circus Maximus. Kupferstich nach Pirro Ligorio, in: Antoine Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae, Rom o. J. (1581 ?), Taf. 43

der drei christlichen Tugenden an der Decke sowie die Personifikation des »buon governo«, der sich im Rekurs auf Fortitudo und Justitia gleichermaßen der »arma« wie der »leges« bedient. Die mit Abstand für Vespasianos Botschaft wichtigste allegorische Figur ist jedoch die Fama, denn sie garantiert den immerwährenden Fortbestand seiner Utopie in der Erinnerung an ihre Geschichte.¹⁰¹

Auf diesen hoch programmatischen Einstiegsraum folgen dann die Sala dei Circhi und die Sala dei Miti, die die Eckpunkte des sich im Durchschreiten der Räume entfaltenden Zeitregimes der Ausstattung markieren: Es handelt sich um ein aus dem zeitenthobenen Mythos mit zeitenüberdauerndem Symbolisierungsanspruch und antiker Historie mit ihrer didaktisch-memorialen Funktion der »historia magistra

vitae« zusammengesetztes Programm, das mit dem Mythos von Philemon und Baucis in der Sala dei Circhi auch die ovidischen »Metamorphosen« mit ihrer spezifischen »gemischten« Zeitstruktur zwischen Götter- und Menschenwelt aufruft. Die römischen Imperatoren als oberste Brückenbauer garantieren in diesem Programm die Möglichkeit des Übergangs von der Antike in die Gegenwart. Dieser Übergang vollzieht sich vor allem in der Sala dei Circhi: Neben der idealen Rekonstruktion des antiken Rom in den Veduten des Circus Flaminius und des Circus Maximus (Abb. 9 und 10) nach Pirro Ligorio¹⁰² (wohl nach dem Stich von Nicolas Beatrizet von 1552/53 beziehungsweise aus der erneuten Publikation 1581 im »Speculum Romanae Magnificentiae«¹⁰³) findet man dort eine gemalte Stadtlandschaft (Abb. 11), die zugleich den realen Ausblick auf die Piazza del Castello (heute Piazza d'Armi) verdoppelt und den schon erwähnten illusionistischen Landschaftsausblick zur Gartenseite hin (mit Hügeln als erneute Anspielung auf das antike Rom). Diese Ausblicke in den Außenraum der Gegenwart implizieren eine topographische Gleichsetzung Sabbionetas mit dem imperialen antiken Rom, verstärkt durch die Inschrift »HINC PALATINUS« auf dem Stich, der die Vorlage für die Darstellung des Circus Maximus abgab: Sie verweist auf die Verwandtschaft des Raumensembles mit dem römischen Palatin und den dort angesiedelten Kaiserresidenzen.¹⁰⁴ In den folgenden Räumen wird dann das Thema der Stadtgründung Roms (und damit Sabbionetas) mythologisch verklärt. Die genealogische Verbindung der antiken Herrscher zum Hausherrn wird in den Malereien über die zahlreichen Wappen, Devisen, Embleme und Impresen hergestellt.

In den Besichtigungsparcours war etwa in dessen Mitte ein Abstecher in die Saletta di Enea vorgesehen, dem ersten von der bis dahin durchgehenden Raumfolge separierten Höhepunkt der Indoktrinierung im Sinne des zu vermittelnden Selbstbilds des Hausherrn. Dieser war sicherlich bei jedem Besuch seines »piano nobile« anwesend, er war der »Cicerone« bei den Besichtigungsgängen, der bei diesen nicht sehr häufigen Anlässen die Deutungshoheit über seine Kunst mit Hinweisen auf die zu vermittelnde Botschaft ausübte.¹⁰⁵ Als Indikatoren eines nur dem Herrscher zustehenden Arkanwissens über die Grundlagen, aber auch über die Grenzen seiner Macht findet man ägyptische Motive, so beispielsweise in der Sala dei Miti zwei die Impreses Vespasianos flankierende Sphingen.¹⁰⁶ Textgrundlage für die Ausmalung der Saletta di Enea sind die ersten sechs Bücher aus Vergils »Aeneis«, die im Cinquecento eher als Geschichtserzählung über die Gründung Roms, denn als literarisches



11 Stadtvedute. Fresko. Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Circhi

Werk rezipiert wurde.¹⁰⁷ Vespasiano wird hier wie in Nizzolis Panegyrik noch einmal sichtlich zum Double des Stadtgründers Aeneas (der im Fresko seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja rettet und nach Italien aufbricht); seine »urbs condita« ist Sabbioneta. Aeneas hatte seine städtebaulichen Kenntnisse bei der Errichtung von Karthago erworben, ein Fresko in der Saletta zeigt ihn als Überwacher des Baufortschritts – so wie Vespasiano im Dienste Philipps II. den Festungsbau in Spanien und Norditalien überwacht hatte, bevor er seine Roma nova, Sabbioneta, gründete. Indem in der Saletta di Enea zunächst die Vorgeschichte der Gründung Roms erzählt worden war, hatte der Raum zugleich dem Studium der eigenen Vorgeschichte, der mythischen Abstammung der »stirps Vespasiani«, gedient. Er hatte zudem eine Art rückblickenden Kommentar zur Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale abgegeben, die noch unter der Prämisse einer bruchlosen Genealogie der Gonzaga-Familie ausgestattet worden war. Nachdem später klar war, dass die Dynastie keine Zukunft hatte,

wurde die Saletta di Enea¹⁰⁸ als rückwärtsgewandter Memorialraum für den Stadtgründer von Rom, Aeneas, ausgestattet, dem der berühmteste Sohn von Mantua, Vergil, mit seiner ›Aeneis‹ ein bleibendes literarisches Denkmal gesetzt hatte.¹⁰⁹

Die sieben von dem zwischen 1582 und 1587 in Sabbioneta nachweisbaren Cremoneser Künstler Bernardino Campi und seinen Mitarbeitern ausgemalten und stuckierten Räume im ›piano nobile‹ des Palazzo del Giardino zielen wie der ›Zeremonialweg‹ im Palazzo del Te auf größtmögliche Verwirrung und ästhetische Überwältigung des Betrachters, der im Laufe der Besichtigung durch häufige Materialkontraste, wechselnde Raumgrößen, große ›variatio‹ der Gestaltung, aus der Mittelachse nach rechts oder links versetzte Türen, überraschende, fast ausschließlich fiktive, da gemalte Ein- und Ausblicke in die römische Vergangenheit wie in die gegenwärtige Idealstadt und mehrfache Kehren im Besichtigungsablauf in die Orientierungslosigkeit geführt werden soll – das beginnt schon mit dem Aufstieg über eine die Laufrichtung invertierende Wendeltreppe.¹¹⁰ In der Sala degli Specchi mit ihren venezianischen Spiegeln, dem letzten Raum vor dem End- und Höhepunkt des Parcours, wurde er in potentiell endlosen Reflexionen noch weiter in die Vergangenheit zurückgeführt, indem hier mit Paris und Helena die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges und damit die am weitesten zurückreichende Vorgeschichte der Vorgeschichte der Gründung Roms thematisiert ist.¹¹¹ Die Realität der Gegenwart wird ins Innere der perfekten Illusion verlegt, der Blick nach außen kann nur noch einer zurück in die vorbildliche römisch-antike Vergangenheit sein. Letztlich aber wird der Betrachter in diesen wiederholten Spiegelungen auf sich selbst zurückgeworfen.¹¹² Er soll ganz in diesen künstlichen Mikrokosmos eintreten, darf sich nicht mehr in Beziehung zur Außenwelt setzen und damit distanzieren können, sondern soll der künstlichen Botschaft mit ihren ganz eigenen Gesetzen vollkommen ausgeliefert sein.

In diesem Sinne führt der Weg danach dann (wie im Palazzo del Te in Mantua in der Sala dei Giganti) ins Allerheiligste, in die im rechten Winkel aus dem Spiegelsaal »abknickende« Antikengalerie – zugleich mit ihren knapp 100 Metern Länge in den größten Raum der gesamten ›Enfilade‹.¹¹³ Die Galleria degli Antichi (1583/84) ist die längste Sackgasse der Stadt, sie führt die ursprüngliche Funktion einer Galerie, nämlich ein Verbindungsgang zu sein, ad absurdum. Sie endet für den Besucher sozusagen blind, obgleich sie die spektakulärste zentralperspektivische Konstruktion im gesamten Stadtraum darstellt (Abb. 12). Die

Galerie in Sabbioneta weist verschiedene Vergleichspunkte mit der Galerie François I^{er} in Fontainebleau auf, denn auch diese ist bei geschlossenen Türen ein rundum laufender Raum ohne Ausgang. Beide Räume waren gerade nicht als Durchgangsraum konzipiert, vielmehr kann der Ausgang allein nach einer erzwungenen Kehrtwende erneut durch den Eingang erfolgen. In Sabbioneta hatte der Hausherr als einziger einen Notausgang aus dieser Sackgasse durch den Hochkorridor nach Norden oder aber über eine weitere ›scala segreta‹, die neben dem an die Sala degli Specchi angrenzenden Gabinetto delle Grazie ins Gabinetto della Venere im Erdgeschoss (und damit in den Memorialraum für die Mutter des Aeneas) führt.

Allerdings findet man in Sabbioneta, anders als in Fontainebleau, keine hermetische Ikonographie als Beleg herrscherlicher Deutungshoheit oder gar eine (selbst-)ironische Brechung der hier zu vermittelnden Botschaft, wie im Palazzo del Te in Mantua. Für solche elitären Machtdemonstrationen intellektueller Überlegenheit war die realpolitische Lage zu ernst. Da es hier in der Zukunft für den Fortbestand der Nebendynastie keine Hoffnung mehr geben sollte, musste der Zeitstrahl umgekehrt und mit allen Mitteln für den Fortbestand der ›memoria‹ der ruhmreichen Taten und Tugenden des Vespasiano Gonzaga Colonna gesorgt werden. Und diese Erinnerung musste ohne jede Doppeldeutigkeit tradiert werden, damit die Fama des einstigen Ruhmes des Hauses von der Nachwelt unmissverständlich verstanden und weitergetragen werden konnte.¹¹⁴ Deshalb sind wohl in der Sala di Alessandro Magno e Giulio Cesare im Erdgeschoss auch nur die drei affirmativen der vier platonischen Kardinaltugenden dargestellt¹¹⁵ – ›temperanza‹ wäre bei diesem hoch aufgerüsteten Symbolisierungsaufwand fehl am Platze. So müssen die immer gleichen römischen Tugendhelden Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Cincinnatus und Marcus Curtius in der Stadt eine ›insistita presenza‹¹¹⁶ zeigen; sie haben ihren Auftritt im Theater, in der Galleria degli Antenati im Palazzo Ducale, im Camerino dei Cesari und in der Sala degli Specchi im Palazzo del Giardino. Die Wiederholung ist das wirkungsvollste mnemotechnische Instrument; die Botschaft darf nie in Vergessenheit geraten.¹¹⁷

Die repetitiven Tendenzen in diesen ›ad nauseam‹ wiederholten Ikonographien zeigen sich vor allem in der Omnipräsenz von Imperatorenporträts. Der Besucher trifft in Sabbioneta auf diverse vollständige ›Imperatoren-Reihen‹ nach Suetons literarischer Vorgabe: in antiken und modernen, protohistoristisch beziehungsweise -klassizistisch ›all'antica‹ gestalteten Büsten, in der Galleria degli Antenati im Palazzo



12 Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Innenraum der Antikengalerie, gen. »Corridor Grande«

Ducale in den Medaillonreliefs der römischen Kaiser und im Theater als Skulpturen und Gemälde auf der Empore. In der Sala degli Imperatori im Palazzo Ducale begegnen sie ihm nicht nur in Bernardino Campis Kopien der Mantuaner Caesarenporträts von Tizian in einer friesartig-umlaufenden Hängung, sondern auch in den zwischen den Bildern aufgestellten acht antiken Imperatorenbüsten vor »clipea«. Während Sueton (und auch Tizian) die moralische Dekadenz der Imperatoren betonte, sollten die gemalten, monochromen Caesarenporträts der »Kriegskaiser« in der Camera dei Cesari im Palazzo del Giardino hingegen den »buon governo« Vespasianos über seine Idealstadtgründung und seine »virtus romana«¹¹⁸ hervorheben, indem hier die am wenigsten moralisch verkommenen Kaiser Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian als porträtwürdig ausgewählt wurden.

In der Enfilade im »piano nobile« des Palazzo del Giardino bestand der Herrschaftsakt im Konservieren und Tradieren einer für richtig erachteten Idee von Herrschaft, einer historistischen Utopie: Offenbar war das Rom der Caesaren für Vespasiano die einzig wahre Herrschaftsform. Sie ermöglichte es ihm in ihrer Rom-Referenz zudem, dem gegenwärtigen römisch-deutschen Kaiser seine Reverenz zu erweisen,

ohne den Sabbioneta keine reale Machtbasis gehabt hätte. So befand sich im Palazzo Ducale mit der Sala degli Imperatori ein den gegenwärtigen Kaisern gewidmeter Raum mit den Porträts von Maximilian II. und Rudolf II. Über dem Fresko mit dem Hadriansmausoleum war die Widmungsschrift »D(IVO) RUDOLFO II CAES(ARI) AUG(USTO) FOEL(ICITER) P(RINCIPANTI)«¹¹⁹ angebracht, die Porta Imperiale war ebenfalls Rudolf II. gewidmet, denn die Karriere Vespasianos war eine noch wesentlich enger mit den Habsburgern verknüpfte, als das bei Federico II Gonzaga in Mantua der Fall gewesen war.¹²⁰ Vespasianos gesamte Aufsteigerkarriere war nur von Habsburgs Gnaden möglich gewesen.¹²¹ Er markierte den jeweils nächsten Schritt seines Aufstiegs in seinen Bauten, indem er seine Wappen und Impresen mit den neu hinzugewonnenen Herrschaftszeichen »aufrüstete« und damit gerade im Palazzo Ducale seiner kunsthistorischen Nachwelt Indizien für die Datierung der einzelnen Raumausstattungen hinterließ.¹²² 1545 (eventuell auch schon 1542) war er als Ehrenpage des spanischen Kronprinzen an den Hof Kaiser Karls V. gekommen. In den folgenden Jahren stieg er vom Condottiere bis zum Vizekönig einzelner Provinzen wie Valencia und Navarra auf und unternahm später im Dienst Philipps II. von Spanien mehrere

Feldzüge, die ihn von Flandern bis nach Nordafrika führten. 1574 wurde er vom Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Maximilian II., in den Markgrafen- und 1574 in den Reichsfürstenstand erhoben, 1577 dann von Kaiser Rudolf II. zum Herzog von Sabbioneta ernannt. Als letzte Ehrenbezeugung seitens der Habsburger verlieh ihm Philipp II. 1585 den Orden vom Goldenen Vlies.

*Sabbioneta als Monumentenmuseum und sein
»bellissimo ordine«*

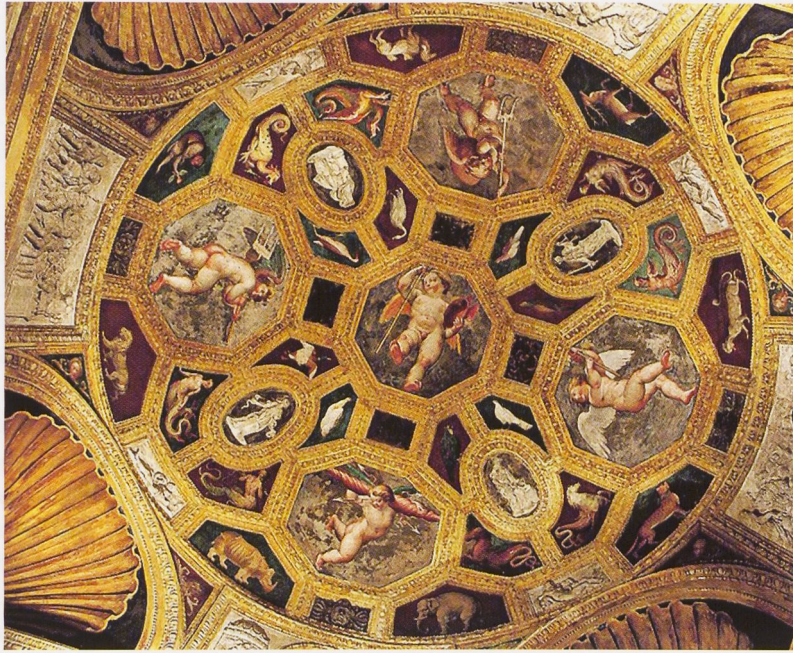
Für Sabbioneta scheint weniger der primär zukunftsorientierte Aspekt einer Idealstadtgründung beziehungsweise der staatstheoretisch-didaktische utopischen Denkens entscheidend gewesen zu sein als vielmehr, zumindest nach der unabwendbaren Einsicht in das Abreißen der Genealogie, der Impetus der Historisierung, der Stiftung von »memoria« für die vergangene Größe dieser Aufsteigerlinie Gonzaga und des in den früheren Jahren seiner Karriere militärisch höchst erfolgreichen Stadtgründers.¹²³ Nachdem sich die in die Zukunft gerichtete utopische Hoffnung – etymologisch zum Stadtnamen passend – als auf Sand gebaut erwiesen hatte,¹²⁴ wurde Sabbioneta daher von ihrem Gründer nach etwa 1580 sukzessive in ein Monumentenmuseum transformiert, das einem System der Herrschaftsrepräsentation ein Denkmal setzen sollte, das sich generell an den oberitalienischen Höfen der Renaissance in seiner sich immer weiter politisch wie ästhetisch verfeinernden Ausprägung und zunehmenden Differenzierung verfolgen lässt und das vielleicht um 1600 langsam an sein Ende kommen sollte. Vespasianos rückwärtsgewandte Mission war es offenbar, ein historisches Monumentenmuseum zu errichten, das Zeugnis ablegen sollte über den vergangenen Ruhm des römischen Imperiums wie über den kometenhaften Aufstieg des Gonzaga-Herrschers in Sabbioneta als neuem Rom. Geschichte wird im Monumentenmuseum museal konserviert und damit auf Dauer gestellt. Der Ruhm der »stirps« soll auf ewig für die Nachwelt konserviert werden. In der retrospektiven Musealisierung wird die Zukunftsorientierung aufgekündigt, man kehrt ihr den Rücken und wendet sich der Vergangenheit zu. Vespasiano selbst wird in dieser invertierten Chronologie zur letzten Blüte einer langen Entwicklung.

Dieses Konzept der Musealisierung könnte auf Vergils Bericht in der »Aeneis« zurückgehen, dass Andromache im griechischen Buthrotum als Gattin des Priamos-Sohnes Helenus nicht nur einen »tumulus« für Hektor als Erinnerungsort an ihren verstorbenen Gatten hatte errichten lassen (also einen Grabhügel, der in der Antike meist kreisrund war, wie

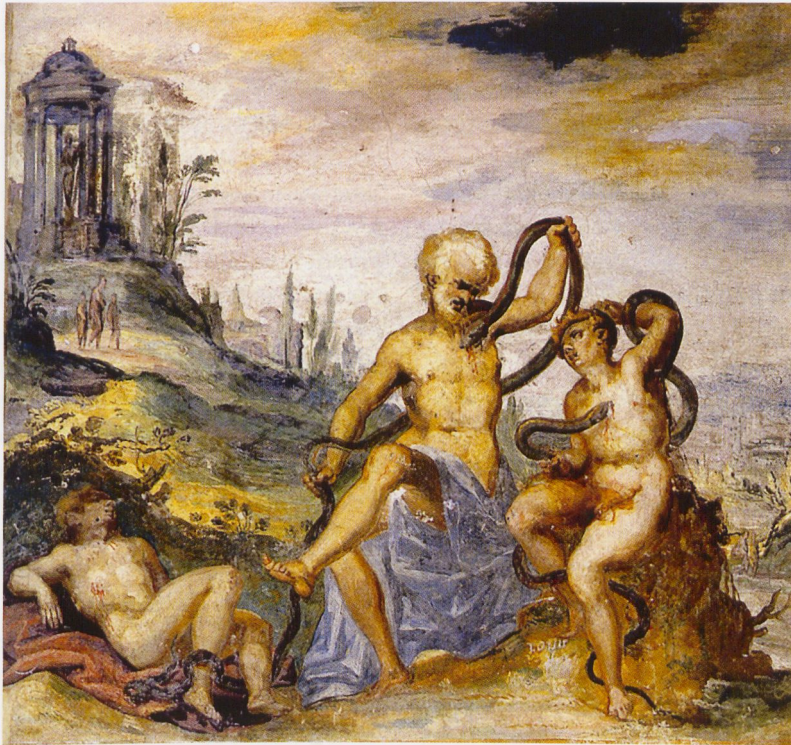
das im Teatro zu sehende Hadriansmausoleum und auch die Grabstätte Vespasianos im Zentralbau der Incoronata). Andromache und Helenus hatten die neue Heimatstadt in der Art einer »parva Troia« gestaltet und die einzelnen Bau- denkmäler und geographischen Gegebenheiten nach dem verlorenen Troja benannt: »Er [Helenus] erkannte die Seinen und führte sie froh zu seinem Palast, doch vergoß er oftmals Tränen während der einzelnen Gespräche [weil ihm der Verlust Trojas und so vieler der Seinigen in Erinnerung gerufen wird]. Ich [Aeneas] gehe mit und finde ein kleines Troja vor, auch ein Pergamum, der großen Burg nachgestaltet, ein trockenes Bachbett, Xanthus genannt, und dann lege ich die Hände auf die Schwelle des skäischen Tores.«¹²⁵ Diese »parva Troia« ist in Vergils Text die Präfiguration des zu gründenden römischen Weltreichs. Sabbioneta wäre somit auch als frühhistoristische Abbeviatur Roms zu verstehen, als »piccola Roma« konzipiert, die alle funktional wichtigen Bauten des antiken Rom der Imperatoren exemplarisch und »en miniature« in sich vereint.¹²⁶

Der (inhaltlich wie von der Lokalisierung her) zentrale Raum des Parcours durch den Palazzo del Giardino, die Saletta di Enea,¹²⁷ war nicht von ungefähr als der »privateste« Raum als einziger von der Enfilade separiert und damit als Memorialraum für den Stadtgründer von Rom »privatisiert.«¹²⁸ Zugleich weist der kleine quadratische Raum auf zentralem Grundriss mit Kuppeldecke museale Aspekte auf, denn an der Decke evozieren exotische Tiere und Fabelwesen die museale Ordnung einer Wunderkammer, in der neben den »artificialia« auch »naturalia« präsentiert wurden (Abb. 13).¹²⁹ Die architektonischen Versatzstücke in den Fresken, wie zum Beispiel der Juno-Tempel in Karthago und die dort aufgestellten Skulpturen, machen diesen Raum zudem zu einer Art gemaltem Antikenmuseum, das eine Musterkollektion aus Rom-Zitaten beherbergt.¹³⁰ Gleiches gilt für die übrigen Räume der Enfilade, so beispielsweise für die capricciohafte Ausmalung des Camerino delle Grazie, die die »Domus aurea« zitiert.¹³¹ In der Sala degli Specchi findet man in den Wandmalereien sogar einzelne Stücke und Rüstungen aus der Sammlung Vespasianos.¹³² Eine Art mediale Vervielfältigung der Antikendarstellungen zeigt sich auch in der Camera dei Miti, in der der gemalte schlafende Putto in der Szene »Saturn und Philyra« durch die Skulptur eines schlafenden Amor über dem Fenster verdoppelt wurde.¹³³

In der Saletta di Enea bildet Laokoon den Ausgangspunkt der Erzählung (Abb. 14), dessen wenigstens malerische Darstellung in Vespasianos Antikenmuseum natürlich nicht fehlen durfte, wenn schon die berühmte Figurengruppe



13 Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Saletta di Enea,
Decke mit Putten, Tieren und Fabelwesen



14 Bernardino Campi, Laokoon. Sabbioneta, Palazzo del Giardino,
Saletta di Enea

unwiederbringlich in päpstlichen Besitz im Belvederehof übergegangen war. Hatte der französische König François I^{er} noch eigens Primaticcio als ›modernen‹ Bildhauer nach Rom geschickt, um Bronzeabgüsse der Belvedere-Antiken für seine Inszenierung der ›translatio Romae‹ nach Fontainebleau anfertigen zu lassen, so setzte Vespasiano ganz auf den noch moderneren Medienwechsel,¹³⁴ indem er die Skulpturen und Architekturen malerisch duplizieren ließ.¹³⁵ Zugleich stellt dieser Medienwechsel eine konservative Maßnahme dar, indem die Ausstattungen eine gemalte und somit dokumentierte Antike präsentieren, die im Idealfall auf ewig in den Innenräumen auf die Wand gebracht und damit durch einen potentiellen Kunstraub weniger gefährdet ist als Skulpturen.

Die Saletta di Enea als mit Mitteln der Kunst geschaffener historistischer Konservierungsraum war wahrscheinlich das ›studiolo‹ Vespasianos, wenn man nicht sogar den gesamten Palazzo del Giardino als eine Art ›Enfilade‹ verschiedenster ›studioli‹ deuten möchte. Die Forschung ist sich dementsprechend uneinig, welchem Raum dort (dem Camerino dei Cesari¹³⁶ oder der Saletta di Enea¹³⁷), aber auch im Palazzo Ducale (der Galleria degli Antenati¹³⁸ oder aber der Camera und der Libreria piccola im Obergeschoss als dem ›secretum des Fürsten¹³⁹) diese spezifische Funktion zukam. Utopische Räume – und als solche sollen nicht nur die Saletta di Enea, sondern auch die Sala degli Specchi und die Galleria degli Antichi hier interpretiert werden – sind abgeschlossen, vor allem wenn ihre Wandgestaltung bei geschlossenen Türen ein Kontinuum bildet. Sie wecken im Betrachter den Eindruck von Unendlichkeit. Zeit wird in der ewigen Wiederkehr des Gleichen in diesen Räumen wie im Innenhof des Palastes Karls V. auf der Alhambra faktisch aufgehoben – und zwar im doppelten Wortsinn suspendiert wie konserviert. In ihnen wird die Zeit in der rückwärtsgewandten Historisierung stillgestellt.

Solche Räume schotten den in ihnen Lebenden von der Außenwelt ab und ermöglichen ihm den Rückzug in künstliche, selbsterrichtete Schutzräume, in denen er sich meditativ und kommensorierend auf das Eigentliche, Innerste konzentrieren kann. Zugleich wird das in diesen ›monastischen‹ Räumen Befindliche von der Außenwelt und vom gnadenlosen Verstreichen der Zeit abgeschirmt und im zeitlosen Raum des Museums für immer aufgehoben. In diesem Sinne bilden auch ›studioli‹ Schutzzonen, intime Nischen für das in ihnen Verwahrte. Und sie sind seit der Einrichtung des berühmten Mantuaner Vorbilds der beiden ›studioli‹ und ›grotte‹ der Isabella d'Este zugleich Orte der Sammlungspräsentation. Der in Mantua mit dem ›giardino

segreto‹ in Isabellas zweitem ›studiolo‹ in der Corte nuova oder in Urbino mit seinem spektakulären Landschaftsausblick von der Doppelturmloggia vorgegebene Natur- beziehungsweise Landschaftsbezug findet sich in Sabbioneta ebenfalls: Der heute in seiner ursprünglichen Gestaltung nicht mehr vorhandene Garten hinter dem Casino,¹⁴⁰ auf den man aus verschiedenen Räumen der Enfilade hinablicken konnte, war unter anderem zur Aufstellung von Antiken in natürlichem Kontext gedacht. Die Galleria degli Antichi war in ihrer ersten Ausstattung von 1583/84 mit Porträts von ›uomini antichi‹ und von ›capitani generali‹ ausgemalt: In der Darstellung von ›uomini illustri‹ knüpfte sie damit an die Ausstattung von ›studioli‹ an – vor allem an den in Urbino, in dem Federico da Montefeltro eine Art geistiger Familie, eine ideelle Geistesgemeinschaft mit einer selbstgewählten Genealogie aus ›uomini illustri‹ von der Antike bis zur Gegenwart versammelt hatte.

Für Vespasiano scheint der gesamte von ihm gestaltete und zunehmend ›privatisierte‹ Stadtraum mit seinem immer dichter gestalteten ›continuum spaziale e ideologico‹¹⁴¹ die Funktion eines ›studiolo‹ übernommen zu haben. Der reale Stadtraum und die fiktive Rauminzenierung sind untrennbar miteinander verbunden: Die gesamte Stadt mit ihrer Präsentation exemplarischer Stücke verwandelt sich in ein Museum. Die Anmutung, sich in ihren Straßen im Inneren eines Gebäudes zu befinden, wurde um 1586 durch die einheitliche Dekoration der Häuserfassaden mit illusionistischer Quadraturmalerei noch unterstrichen. So entstand der Eindruck einer Enfilade von Bühnenprospekten zur Straßenseite hin.¹⁴² Der regressive ›rite de passage‹ in diesen Innenraum wurde mithilfe der illusionistischen Malereien möglichst unmerklich und stufenlos vollzogen, damit die Fiktion Realität werden konnte. Beim täglichen Rundgang in seinem Museum lernte der Herrscher aus der Geschichte, dass militärischer Ruhm und hochfliegende Pläne am Ende trotz aller Bemühungen zum Scheitern verurteilt sein können, wie man den Fresken in der Sala dei Miti entnehmen kann, auf denen Phaeton und Ikarus, Marsias und Arachne als Exempla für die Bestrafung von ›superbia‹ dargestellt sind¹⁴³ – verstärkt durch die auch hier noch einmal angebrachte, zur Bescheidenheit gemahnende Devise Vespasianos ›Feriunt summos fulmina montes‹. Zu dieser pessimistischen Einsicht gelangte er durch die Reflexion über die überall im musealisierten Stadtraum augenfällig platzierten antiken Vorbilder.

Vespasiano Gonzaga, der nur noch den Namen eines römischen Kaisers trug, sich zumindest anfangs von seinem Repräsentationsanspruch her aber zum ›novello Cesare tra

i Cesari del passato« und zum »neo-imperatore fra gli imperatori« stilisierte,¹⁴⁴ wurde jetzt zum Historiographen, der die römische Geschichte als verspäteter Römer einer Verfallszeit zurück in die guten alten Hoch-Zeiten des Imperium Romanum bis in ihre mythischen Ursprünge bei Romulus und Aeneas rekonstruierte und dem »mito del principe fondatore«¹⁴⁵ ein Denkmal setzte. Ein Großteil der Sammlung Vespasianos bestand aus Porträtbüsten antiker Kaiser: Er versammelte mit ihnen einen idealen Hofstaat um sich. Nach 1580 wurde die eigentliche »famiglia« durch eine mythisch verklärte Genealogie ersetzt, die über die antiken Imperatoren bis zu Aeneas zurückreicht. Suetons Chronologie in »De vita Caesarum« musste in der Darstellung der Kaiserreihen strikt gewahrt werden, es durfte sich keine Lücke in dieser rückwärtsgewandten Genealogie und in der Suche nach illustren Vorfahren für die mythisch wie historisch abgesicherte Herkunftslegende auftun.¹⁴⁶ Wenn die Kontinuität der Dynastie schon in der Realität unwiederbringlich durchbrochen war, so sollte sie unter Aufbietung aller Kunstkräfte doch wenigstens kulturell, in einem utopischen Akt der »translatio« in der Gegenwart gewahrt werden.¹⁴⁷ Das utopische Museum musste wie die Insel Utopia nach außen hin abgeschottet und vor Eindringlingen geschützt werden, die nicht imstande wären, diese Überlebensbotschaft zu verstehen. Der Stadtherr wird zunehmend zum einzig würdigen Bewohner – nicht von ungefähr musste er seine Untertanen auch gegen deren Willen in der Stadt ansiedeln. Die gesamte Stadt wird zu einem einzigen Innenraum für die Aufführung eines vergangenen politischen Ideals,¹⁴⁸ mit verschiedenen kleinen »Bühnen«, die dem Stadtherrn vielfältige Auftrittsmöglichkeiten boten. Ebenso ist das »studiolo« als Raumtypus – zumindest in seiner Stilisierung zum »privatissimum« des Hausherrn – ein primär dem Herrscher vorbehaltenen Erinnerungsort, ein »spazio privilegiato, creato a misura d'(un) uomo«,¹⁴⁹ in dem der Fürst der einzig akkreditierte Betrachter seiner Sammlung ist. Innerhalb des Befestigungsringes war seine Herrschaft vollkommen, doch die Grenzen seiner Utopie waren zugleich die Grenzen seiner Machtvollkommenheit – er kam im wörtlichen wie im übertragenen Sinne nicht mehr aus ihr heraus.

Verewigte Memoria in der rückwärtsgewandten Utopie

In der Galleria degli Antichi ist der Betrachter im Herzstück der Repräsentation des Stadtgründers angelangt, aus dem er nur als vollkommen Überzeugter und historisch-vorbildlich Belehrter herausgehen kann. Als »autonomes« Gebäude zur Sammlungspräsentation beherbergte sie die bedeutende

Skulpturensammlung Vespasianos und war damit ein veritables Antikenmuseum (in Konkurrenz zu den Farnese, den Gonzaga in Mantua, vor allem aber zum Belvederehof im vatikanischen Palast)¹⁵⁰ mit utopischen Qualitäten: Mit ihrem Modulsystem von 26 im Erdgeschoss offenen Arkaden war sie potentiell ins Unendliche verlängerbar. In der Neuausmalung durch die Brüder Alessandro, Cherubino und Giovanni Alberti von 1589 bis 1591 mit allegorischen Frauengestalten¹⁵¹ stellte die erste Figur rechts von der Eingangstür die »Operazione perfetta« dar¹⁵² – ein dem Idealstadtenwurf höchst angemessenes Emblem.

Die Forschung ging bislang davon aus, dass Vespasiano die von ihm sukzessive angereicherte Sammlung von seinem Großvater Ludovico und seinem Vater Luigi Gonzaga, genannt Rodomonte, geerbt habe. Letzterer hatte auf kaiserlicher Seite am Sacco di Roma teilgenommen, sodass es sich bei dessen Erbe in der heutigen Kategorisierung zum Teil um Raub- beziehungsweise Beutekunst gehandelt hätte. Neuere Forschungen haben hingegen herausgestellt, dass Vespasiano den Großteil seiner Skulpturensammlung selbst gekauft hat.¹⁵³ Hierbei ging es ihm weniger um den Kunstwert der einzelnen Stücke, wie Leandro Ventura überzeugend dargelegt hat, als vielmehr um »loro capacità evocativa di ricreare ambienti all'antica«.¹⁵⁴ Der Eklektizismus in der Auswahl der Statuen und Büsten, die antik sein konnten, ihren Zweck der Bedeutungskonstitution in symbolischer Hinsicht aber ebenso gut erfüllten, wenn sie moderne Stücke »all'antica« waren,¹⁵⁵ erklärt sich aus dieser primär ideologischen Funktion.¹⁵⁶ Daher handelte es sich zum überwiegenden Teil eben auch um eine Bildnissammlung antiker Imperatoren, die als selbstgewählte Vorfahren präsentiert wurden: Allein 32 Caesarenstatuen und 18 -büsten waren in der Galerie aufgestellt. Vespasiano kaufte sich sein Museum vor allem in den Jahren von 1579 bis 1584 in Venedig, Rom und im Königreich Neapel entsprechend seinen Bedürfnissen nach Bedeutungsaufladung zusammen. Er agierte eklektisch im positiven Sinne der Verfügungsgewalt über die Rudimente der Vergangenheit, die er gezielt für die eigene politische Botschaft einsetzte und einem neuen, dieser Botschaft entsprechenden musealen Ordnungssystem unterwarf. Der Stadtgründer als Ordnungsstifter tradiert den guten alten »ordo« in seiner in ein Museum verwandelten Stadt, in der selbst die Natur ihre potentiell chaotischen und bedrohlichen Aspekte verloren hat und nur noch in Form von Wunderkammer-Naturalien als Museumsexponaten oder eines wohlgestalteten Gartens in Erscheinung tritt – von den Festungsmauern wie ein »hortus conclusus« oder ein Paradiesgärtlein von der Außenwelt abgeschottet.¹⁵⁷



15 Sebastiano Serlio, »Tutte l'Opere d'Architettura et Prospectiva«. Terzo Libro. Frontispiz.
Ausgabe Venedig 1544

Diese »terza Roma« sollte über eine mindestens so lange Tradition wie die Ewige Stadt selbst verfügen, in der die antiken Bauten in der Renaissancearchitektur weiterlebten respektive von den Zeitgenossen umgebaut und verwertet wurden wie im Falle der römischen Palazzi im antiken Marcellus-Theater. Und der Baustoff für den Palazzo della Cancelleria – antike Kalksteine – stammte aus dem Colosseum. Daher erheben die Sabbionetaner Bauten in ihrer Formgebung, ihrer Materialität und ihrer Ausstattung Anspruch auf historische Authentizität: So imitiert der Backstein des Galeriebaus antikes »opus reticulatum«, und ihre aquäduktartigen Außenseiten¹⁵⁸ spiegeln die Aufbauten um den Circus Maximus im Stich aus dem »Speculum Romanae Magnificentiae« und laden beim Blick aus der Sala dei Circhi zum Direktvergleich mit dem dortigen gemalten Circus ein,¹⁵⁹ simulieren also erneut authentische »romantitas«. Die mehrfach am Theater zu findende Inschrift »Roma quanta fuit ipsa ruina docet« (»Wie groß/bedeutend Rom war, lehrt selbst diese Ruine als der Abglanz vergangener Größe noch«) ist den protohistoristischen Versatzstücken auf

dem Holzschnitt des Frontispizes zum 3. Buch von Serlios Architekturtraktat von 1540 entnommen (Abb. 15),¹⁶⁰ auf dem er durch die Darstellung von ruinösen Architekturfragmenten auf Petrarcas melancholische Ruinenmeditationen verweist. Auch das große antike Vorbild ist vergänglich, soll hier zum Ausdruck gebracht werden, die Ruine indiziert die Antike als vergangen und damit als Geschichte.¹⁶¹ Sie kann allein durch ihre künstlerische »Konservierung« in die Renaissance hinübergerettet werden. Es ist sinnlos, eine solche Inschrift an einem intakten Gebäude anzubringen; der Begriff Ruine ist hier im Sinne eines zu bewahrenden Relikts aus der Vergangenheit zu verstehen, das auch als Fragment noch über die einstige Größe Roms Lehren erteilen kann. Die auf die Vergangenheit recurrierenden Denkmäler in Sabbioneta konservieren die einstige Größe Roms, indem sie ästhetisch überformte Erinnerungszeichen sind. Vespasiano wird so in seiner Idealstadt zum Kustoden eines Monumentenmuseums »all'antica«, zum Geschichtskonservator, der den Ruhm der Vergangenheit in der Historisierung durch die Gegenwart bewahrt.

Die Galerie mit ihrer umlaufenden und sie nach innen schließenden Ausmalung illustriert aber auch, dass diese Form der Herrschaftsrepräsentation keine Zukunft hat, sondern abgeschlossen ist. Vespasiano ist der letzte »princeps optimus« auf verlorenem Posten; mit seinem Tod erlosch diese Nebenlinie der Gonzaga. Was blieb, war allein das Konservieren der ruhmreichen Vergangenheit, die historische und mit höchstem künstlerischem Aufwand betriebene Memoria und die museale Verwaltung des historischen Erbes. Statuen waren an den unterschiedlichsten Stellen im Stadtraum platziert, an öffentlichen Außenfassaden und in privaten Innenräumen. Diese Omnipräsenz von Skulpturen machte aus Sabbioneta eine von der Antike durchdrungene, geradezu imprägnierte Stadt,¹⁶² wie Leandro Ventura betont hat: »Le notizie superstiti ci consentono di immaginare una cittadina completamente permeata dall'antichità classica nelle sue emergenze architettoniche, tanto da costituire un continuum decorativo ricco di significato.«¹⁶³ Damit wird die Stadt zum öffentlichen Präsentationsraum der privaten Sammlung ihres Gründers. Die »nova urbs« ist aus Versatzstücken der Vergangenheit zusammengesetzt, erst so kann sie zu einem würdigen Memorialraum für die »vecchia Roma« werden, wie sie die freskierte Idealvedute im Palazzo del Giardino zeigt (Abb. 16), auf der klassisch-römische Monumente in einem Architekturcapriccio wie in einem Stadtlandschaftspark (oder eben einem Monumentenmuseum) versammelt sind. Selbst die Stadtbefestigung wird hier Teil der musealen Inszenierung, denn reale fortifikatorische

Aufgaben musste sie schon lange nicht mehr übernehmen. Sie war vielmehr zu einem Denkmal ihrer früheren Funktion erstarrt.

Vom altanartigen, rundum durchfensterten Aussichtspavillon aus, der mit seinen – in der Privatikonographie eines Colonna-Nachfahren und Parteigängers der Habsburger zentralen, immer auch über das Material und die Form imperial konnotierten – korinthischen Bronzedoppelsäulen¹⁶⁴ auf den Palazzo Ducale als »Geschlechterturm mit dem quasi gläsernen Belvedere«¹⁶⁵ aufgesattelt wurde, war der Herzog der einzige, der den dominierenden Rundumblick¹⁶⁶ über seine Museumsutopie mit ihren Ordnungsmechanismen behalten konnte, die nur von oben als dauerhaft konservierter (quasi einbalsamierter) Staatskörper in ihrer Gänze zu überschauen ist. Denselben Blick aus einer ins »piano nobile« erhobenen Herrscherperspektive hatte er von der Empore des Theaters auf seine im Bühnenprospekt verdoppelte Stadt geworfen. Dabei blieben die Sphären des Herrschers als utopischer Raum und die der übrigen Besucher unten im Amphitheater strikt hierarchisch voneinander getrennt¹⁶⁷ – ein Übergang von einem Raum in den anderen war nicht vorgesehen, schon gar nicht von unten nach oben. Bereits die (ebenfalls in Bezug auf den dahinterliegenden Raum fiktive) Zweigeschossigkeit der Fassade hatte diese Sphärentrennung angedeutet. Auf die Stadtbevölkerung bezogen war das Theater per se ein Ort mit Zugangsbeschränkung, der der (sehr kleinen) sozialen Elite der

Stadt vorbehalten war; diese wurde dann erneut im Hinblick auf den Alleinherrscher im unteren Zuschauerraum deklassiert.¹⁶⁸

Beim Bühnenprospekt funktionierte die Illusion der Perspektivkonstruktion allein für den Blick des Herrschers von oben perfekt. Auch in der Sala dei Circhi hatte Vespasiano diesen herrschaftlichen Blick von oben auf den von ihm ins Werk gesetzten Stadtraum als fiktiven Ausblick auf die Wand bringen lassen.¹⁶⁹ Den »point de vue« dieses Freskos mit antikischen architektonischen Versatzstücken der Renaissance bildet ein Gebäude, das sich wie der Palazzo Ducale im Erdgeschoss loggienartig öffnet und im »piano nobile« korinthische Doppelsäulen aufweist. Vespasiano nimmt in seiner Stadt durchgängig die Perspektive des Apoll/Sol aus der Galleria degli Antenati ein, obwohl er weiß, dass er eigentlich ein Phaeton ist.

Der resignierte Stadtgründer hat sich 1588, drei Jahre vor seinem Tod, in seinem Monumentenmuseum zur Ruhe gesetzt. Im Mai desselben Jahres ließ er in einer ganz persönlichen Statuenstiftung seine überlebensgroße vom Habsburger Hofkünstler Leone Leoni 1578/79 in Bronze ausgeführte Porträtstatue vor dem Palazzo Ducale aufstellen.¹⁷⁰ Der Handgestus der Sitzfigur ruft eine andere berühmte römische Antike auf. Die in der Statuenstiftung Papst Pauls III. Farnese 1538 vom Lateranpalast auf das Kapitol transferierte Reiterstatue des Marc Aurel hatte an verschiedenen Stellen in Sabbioneta ihren Auftritt: Ihr Aufstellungs-



16 Fornarino Mantovano, Römische Idealvedute. Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Gabinetto delle Grazie



17 Reiterstatuen der Gonzaga, nach 1588. Sabbioneta, Palazzo Ducale, Sala delle Aquile

ort war im Fresko im Theater präsent,¹⁷¹ direkt zitiert wird sie in der ›Cavalcata‹ der Reiterstatuen im Salone dei Cavalli (heute in der Sala delle Aquile; Abb. 17) im Palazzo Ducale,¹⁷² die wie im antiken Triumphzug chronologisch mit dem Reiterstandbild Vespasianos ihren End- und Höhepunkt fand.¹⁷³ Der Handgestus der Leone-Leoni-Sitzstatue auf der Piazza Grande, die das Pendant zu jenen vervielfältigten Marc Aurels im Inneren des Palazzo Ducale bildete, ist jedoch durch das Zitat gebrochen: Als imperialer Gestus der ›adlocutio‹ vor der entscheidenden Schlacht und somit als militärischer Machtgestus ist er in dem kleinen Provinzstädtchen mit seinen kaum 500 Einwohnern obsolet. Zudem erscheint er resignativ gesenkt und auf immer im Bronzeguss stillgestellt, »un gesto che non conosce storia«.¹⁷⁴ Er scheint eher den Kunstwerken in der Stadtlandschaft den ihnen gebührenden Platz anzuweisen, sie möglichst memoriafördernd platzieren zu wollen.

Höhepunkt der persönlichen Memoria-Stiftung Vespasianos ist der Bau der Grablege des Stadtgründers mit der Kirche Beata Vergine Incoronata hinter dem Palazzo Ducale. Schon in der Sala dei Circhi im Palazzo del Giardino war als Vorbild für eine solche Memorialstiftung der Tempel als

Zentralbau zu sehen, in dem Philemon und Baucis ihren Götterdienst verrichten und der sich nach ihrem Tod als ewiges Gedächtniszeichen in ihr Mausoleum verwandelt.¹⁷⁵ So wird auch Vespasiano zum ewigen Tempelwächter und Wächter über die Erinnerung an seine eigene einstmals ruhmreiche Aufsteigerkarriere. Der gescheiterte Politiker zieht sich in seinen finalen Rückzugsort, seine Grabkirche, zurück. Testamentarisch hatte er bestimmt, dass seine Sitzstatue nach seinem Tod aus dem öffentlichen Stadtraum in den privaten Innenraum seiner Grablege transloziert und in seinem Grabmonument von Giovan Battista della Porta zwischen den allegorischen Frauenfiguren der Justitia¹⁷⁶ und der Fortitudo platziert werden sollte (Abb. 18). Hatte Vespasiano sich mit den anderen imperialen Doubles in seinem Stadtmuseum nur identifiziert, so wird er jetzt selbst zu einem römischen Feldherrn und Imperator im antiken Brustpanzer mit dem Gorgeion der Pallas Athene auf der ›sella curulis‹. Aber seine linke Hand ist auf ein geschlossenes Buch gestützt. Ob es sich hierbei um einen Gesetzbuch oder vielmehr um ein Geschichtsbuch handelt, aus dem der weise Herrscher seine Lehren gezogen hat, in dem er aber auch sein arkanes Wissen für alle Ewigkeit verschlos-

sen hält, ist nicht abschließend zu klären.¹⁷⁷ Nach der Translozierung der Statue in die Grablege verwandelt sich der Handgestus erneut und wird zu einer das Werk des Verstorbenen ›in effigie‹ absegnenden Geste. Die Gebärde der im Vergleich zur Erstaufstellung erhöht positionierten Sitzstatue ließe sich aber auch als Legat seines letzten Willens an die Zukunft lesen.

Ein Herrscher, der keinen männlichen Nachfolger aufzubieten hat, kann sein Legat an die Zukunft nur mit Mitteln der Utopie und mittels eines kategorialen Sprungs bewältigen – doch in welche Richtung soll dieser erfolgen? Da es bereits Welten gegeben hat, deren politische und kulturelle Ordnung in Vespasianos Augen einem Idealzustand gleichkamen, konnte die Strategie nur darin bestehen, diese in der Erinnerung zu konservieren. In der Terminologie Karl Mannheims heißt dieser rückwärtsgewandte Typus der Sehnsuchtsprojektion eine »konservative Utopie«. Der Sprung musste wenigstens bis vor den Sacco di Roma, vor den Moment der endgültigen Zerstörung dieser utopischen Welt des Imperium Romanum und vor die Leichenfledderei der Ewigen Stadt durch die Lanzknechte Karls V. führen. In einer Art Sühneleistung konservierte Vespasiano seine Idealvorstellung, indem er die Zeit in seinem Antikenmuseum stillstellte, und transferierte die Relikte des antiken Kulturerbes in seinen noch erhaltenen Fragmenten an einen sicheren, da abgelegenen und von der Außenwelt abgeschotteten Ort, der damit zum Erinnerungsort par excellence werden kann. Wie gut zwei Jahrhunderte später in Alexandre Lenoirs ›Musée des monuments français‹ im nachrevolutionären Paris wurden die vor dem Untergang geretteten Versatzstücke der römischen Vergangenheit in ihrem neuen musealen Kontext einer protohistorisch zu nennenden Neuordnung im Rahmen der Neustadtgestaltung unterzogen. Der Eindruck des phaetonischen Aus-der-Zeit-Gefallen-Seins vermittelt sich auch dem heutigen Besucher von Sabbioneta noch, auch wenn die meisten antiken Stücke der Sammlung seit 1773 bis 1775, als sie in einer erneuten ›translatio‹ in das neu gegründete Mantuaner ›Museo Statuario dell'Accademia di Belle Arti‹ überführt wurden, nicht mehr in situ zu sehen sind.¹⁷⁸

Zugleich ermöglicht der Rückschritt in die Vergangenheit dem Kunstbetrachter beziehungsweise dem Stadtgründer mit seinem urbanistischen ›Masterplan‹ und Monumentenerrichter, in der von ihm erbauten Utopie aufzugehen. Er durchschreitet in der Sala degli Specchi wie Alice den Spiegel, um in ein Wunderland zu gelangen, in dem wie im Mär-

chen oder im Mythos die Befreiung von Raum und Zeit möglich ist. Es geht hier nicht mehr um eine Wiedergeburt oder eine Wiederbelebung¹⁷⁹ in der ›renovatio‹, sondern um die Bewahrung des in der Vergangenheit angehäuften vorbildlichen Bildungskanons, um retrospektive Memoria-Stiftung.¹⁸⁰ Sabbioneta ist keine ›Nuova Roma‹, auch keine ›petite Athènes‹¹⁸¹ und erst recht kein Renaissance-Brasilia,¹⁸² sondern am Ende ein antikes Monumentenmuseum, dessen Begründer als letzter Spross einer Aufsteigerfamilie die Erinnerung an das Fundament vergangener Macht – nämlich die Antike als vorbildliche, aber vergangene politische wie künstlerische Leitkultur und somit abgeschlossene Herrschafts- und Kulturepoche – verewigen wollte.



18 Giovan Battista della Porta, Grabmonument mit der Sitzstatue Vespasiano Gonzagas von Leone Leoni (1578/79), nach 1591. Sabbioneta, Chiesa di Santa Maria Incoronata

Der Aufsatz versucht eine neue Deutung der von Vespasiano Gonzaga Colonna gegründeten Idealstadt Sabbioneta. Nach 1580, mit dem Tod seines einzigen männlichen Nachkommen, ist in den Bauten und ihrer ikonographischen Ausstattung eine stärkere Historisierung, die Bemühung um »memoria« für die vergangene Größe der Aufsteigerfamilie Gonzaga und des in den früheren Jahren seiner Karriere militärisch höchst erfolgreichen Stadtgründers zu erkennen. Als sich die Hoffnung auf dauerhafte Sicherung der Macht – etymologisch zum Stadtnamen passend – als vergeblich erwiesen hatte, wurde Sabbioneta, nachdem ihr Gründer eingesehen hatte, dass die Genealogie abbrechen würde, nach und nach in ein Monumentenmuseum transformiert. Dieses sollte Denkmal für ein System der Herrschaftsrepräsentation sein, das sich an den oberitalienischen Höfen der Renaissance in einer politisch wie ästhetisch immer weiter verfeinerten Ausprägung und zunehmenden Differenzierung verfolgen lässt und wohl um 1600 endete. Vespasiano verstand seine rückwärtsgewandte Mission darin, ein historisches Monumentenmuseum zu errichten, das Zeugnis ablegen sollte über den vergangenen Ruhm des römischen Imperiums wie über den kometenhaften Aufstieg des Gonzaga-Herrschers in Sabbioneta als dem neuen Rom. Geschichte wird hier museal konserviert und damit auf Dauer gestellt. Der Ruhm der »stirps« soll auf ewig für die Nachwelt konserviert werden. In der retrospektiven Musealisierung wird die Zukunftsorientierung der Utopie aufgekündigt.

This essay aims to provide a new interpretation of the »ideal city« of Sabbioneta founded by Vespasiano Gonzaga Colonna. After 1580, following the death of his sole male heir, a heightened historicisation, a striving to create a »memoria« to the former importance of the ambitious House of Gonzaga and to the founder of the city, who enjoyed considerable military success at the beginning of his career, can be seen in the buildings and their iconographic features. As the hope in securing power on a permanent basis proved to be in vain – etymologically fitting to the name of the city – Sabbioneta was transformed more and more into a museum of monuments once the founder had recognised that the genealogical line would become extinct. The city was to become a memorial to a system of representation by ruling families which can be traced in a politically and aesthetically increasingly refined and differentiated form in the courts of Upper Italy during the Renaissance, that ended around 1600. Vespasiano saw his backward-looking mission in establishing an historical museum of monuments that was to testify to the past glory of the Roman Empire and the meteoric rise of the Gonzaga rulers in Sabbioneta, as the new Rome. History has been conserved here in a museum-like form on a permanent basis. The fame of the »stirps« was to be preserved for posterity. Through the retrospective musealisation, the future orientation of Utopia has been rescinded.

- 1 Marii Nizolii Brixellensis oratio, habita in principio Academiae Sabulonetae, tam graecae quam latinae ab Illustrissimo Principe Vespasiano Gonzaga in Sabuloneta sua nuper a se condita, nuper institutae, Parma 1563.
- 2 Ebd. (wie Anm. 1), o. S. [fol. 4r]: »sapientissimo conditore nostro.«
- 3 Ebd., o. S. [fol. 3v]: »Quae cum videret & diligenter consideraret magnanimus Princeps noster, more veterum heroum, qui fere omnes urbium conditores fuerunt, nullo labore, nulla difficultate, nullo sumptu perterritus, statim adiecit animum ad tam difficilem tamquam laboriosam oppidi molem condensam, hoc est, ad opus vere heroicum & divinum.«
- 4 Vgl. Alberto Tenenti, *Il principe architetto*, in: *Il principe architetto. Atti del convegno internazionale*, Mantova, 21–23 ottobre 1999, hg. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore und Alberto Tenenti, Florenz 2002, S. 1–9.
- 5 Nizzoli 1563 (wie Anm. 1), o. S. [fol. 5r]; die Besiedlungspolitik Vespasianos wird dann als wesentlich gerechter und besser beschrieben als die des Romulus, der sich des Frauenraubes bedienen musste; ebd., o. S. [fol. 5v].
- 6 Ebd., o. S. [fol. 7v].
- 7 Ebd., o. S. [fol. 4r]. Er fährt fort: »Nam quod ad pulchritudinem attinet, si diligenter inspiciamus, & elegantem domorum constructionem, & directam viarum latitudinem, & quadrilateram plateae amplitudinem, & aliarum partium dispositionem atque ordinem, quo nihil pulchrius cerni potest.«
- 8 Ebd., o. S. [fol. 8v].
- 9 Hierzu: Christine Tauber, *Stilpolitik im Palazzo del Tè in Mantua*, in: *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau 2016, S. 93–127.
- 10 Volker Reinhardt, *Die großen Familien Italiens*, Stuttgart 1992.
- 11 Vgl. Leandro Ventura, *Dal ritratto alla città. Allegorie del principe nell'Italia della prima età moderna*, in: *Le noyau et l'écorce*, hg. von Colette Nativel, Paris 2009, S. 55–69, hier S. 62 und S. 65: »[...] l'ordine urbanistico imposto dal fondatore diventa allegoria spaziale dell'ordine politico stabilito da Vespasiano Gonzaga. [...] La città nel suo complesso diventa quindi essa stessa allegoria del principe-fondatore, ed espressione di una volontà ordinatrice che determina gli spazi e ne configura i significati simbolici. La città così intesa è ritratto del principe e si affianca ai ritratti strictu sensu [...]« Vgl. auch Leandro Ventura, *Vespasiano e i Gonzaga. Un percorso di celebrazione dinastica nelle fabbriche sabbionetane*, in: *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta. Atti del Convegno Sabbioneta-Mantova 12–13 ottobre 1991*, hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari und Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 206–219.
- 12 Vgl. u. a. Ventura 1993 (wie Anm. 11), S. 207.
- 13 Vgl. Maurizio Ruina, *La sala di Alessandro Magno e Giulio Cesare*, in: *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, hg. von Leandro Ventura, Rom 2008, S. 85–97, hier S. 93.
- 14 Hierzu: Giovanni Sartori, *La copia dei Cesari di Tiziano per Sabbioneta und I Cesari di Bernardino Campi della Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli*, in: *La sala degli imperatori di Palazzo Ducale a Sabbioneta*, hg. von Gianluca Bocchi und Giovanni Sartori, Sabbioneta 2015, S. 15–28 und S. 33–62.
- 15 Vgl. Tauber 2016 (wie Anm. 9), S. 96.
- 16 Vgl. ebd., S. 113–121. Weiterhin könnte man die Saletta di Enea im Palazzo del Giardino nennen, die die gleiche Ecklösung aufweist wie die Camera delle Aquile im Palazzo del Tè. Der Caesar in der Sala di Alessandro Magno e Giulio Cesare scheint aus der Camera dei Venti im Palazzo del Tè entliehen, von der auch die Deckgliederung für die Saletta di Enea übernommen wurde.
- 17 Zitiert nach Leandro Ventura, *Sabbioneta Quanta fuit. Una capitale padana tra »antico« e »maniera«*, in: *Lombardia manierista*, hg. von Maria Teresa Fiorio und Valerio Terraroli, Brescia 2009, S. 253–273, hier S. 254. Faroldi wie auch vor ihm schon Nizzoli lieferten damit ein weiteres Beispiel für den Topos, die Werke des Künstlers als die von ihm gezeugten Kinder zu bezeichnen. Vgl. hierzu: Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014; Paolo Sanvito [und Stefan Weinzierl], *Theatre Theory and Acoustics in Sabbioneta. The Invention of an Experimental Architectural Typology*, in: *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, hg. von Franco Barbieri, Maria Elisa Avagnina und Paolo Sanvito, Vicenza 2016, S. 54–77, spricht in Anlehnung an die Signaturformel »X inventit« vom »inventor of the city« (S. 57).
- 18 Vgl. Bettina Marten, *Die Festungsbauten Vespasiano Gonzaga unter Philipp II. von Spanien*, Diss. Hamburg 1995.
- 19 Hierzu: Nicola Soldini, *La costruzione di Guastalla*, in: *Annali di architettura* 4/5, 1992/93, S. 57–87; dies., Domenico Giunti, *Pianta per Guastalla, 1553*, in: *Rappresentare la città*, hg. von Marco Folin, Reggio Emilia 2010, S. 179–199; vgl. auch Kurt W. Forster, *From »Rocca« to »Civitas«*, *Urban Planning in Sabbioneta*, in: *L'arte* 2/5, 1969, S. 5–40, hier S. 16 f.; Donatella Calabi, *Il principe architetto 2002* (wie Anm. 4), S. 229–256, hier S. 242.
- 20 Jan Pieper, *Sabbioneta. La genesi geometrica della città ideale*, in: *Nonsolosabbioneta secondo. Atti della giornata di studi (Sabbioneta, 29 maggio 2010)*, hg. von Giovanni Sartori und Leandro Ventura, Sabbioneta 2013, S. 63–68.
- 21 Hanno-Walter Kruft, *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München 1989, S. 35.
- 22 So lässt sich die fast ohne Tradition auftauchende Ikonographie des Orpheus-Ganges im Palazzo del Giardino vielleicht auch im Hinblick auf die Darstellung eines Künstlerthemas lesen und weniger als Liebesikonographie, wie von Raffaele Capozzi, *Il corridoio di Orfeo*, in: *Dei ed eroi 2008* (wie Anm. 13), S. 169–181, angenommen.
- 23 Nizzoli 1563 (wie Anm. 1), o. S. [fol. 5r].
- 24 Jan Pieper, *Das Fürstenbad im Palazzo Ducale von Sabbioneta (1554–1591)*, in: *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*, hg. von Kristina Deutsch, Claudia Echingermaurach und Eva-Bettina Krems, Berlin/Boston 2017, S. 170–188, hier S. 175–178.

- 25 Vgl. Abb. 2.
- 26 Forster 1969 (wie Anm. 19). Vgl. auch Giovanni Sartori, Sabbioneta, dall'antico borgo medievale alla »nova civitas«, in: Vitelliana 10, 2015, S. 27–40.
- 27 Vgl. ebd.
- 28 Vgl. Forster 1969 (wie Anm. 19), S. 17–25, welcher der urbanistischen Raumgestaltung in der Stadtlandschaft als Funktion »the spatial distribution of planned activities [...]« (S. 25) zuschreibt.
- 29 Axelle de Broglie, Sabbioneta, une Brasilia au XVI^e siècle, in: *Connaissance des arts* 268, 1974, S. 106–113, hier S. 109, hat diesen Prozess als »Verspinnung« des Stadtherrn im Inneren seiner Stadt beschrieben: »Avec la minutie d'une araignée tissant sa toile, il s'entoure peu à peu d'une unité urbaine autonome, repliée sur elle-même [...]«. – Jean-Pierre Néraudau, Sabbioneta, »nouvelle Rome« et »petite Athènes«, in: *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains. Hommage à Paul Dufournet*, hg. von Raymond Chevallier, Paris 1983, S. 231–247, hier S. 236 und 240, vergleicht Sabbioneta wenig zutreffend mit einem Traum, in den der desillusionierte Fürst sich flüchtete. Die Bezeichnung als »ville imaginaire« (S. 236) ist hier passender. Ähnlich irreführend, nicht nur im Titel: Leandro Ventura, Sabbioneta. La città e il suo principe: un sogno di pietra, in: *Art e dossier* 13, Nr. 139, 1998, S. 31–36.
- 30 Vgl. Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 58: »Differently from most ideal cities of the early modern era, Sabbioneta has not been developed around a cross of axes or, respectively a regular grid of streets; on the contrary, its generative principle is based on crucial knots and turning points – each time determining the space around them.«
- 31 Die Untersuchung des Palazzo Grande (später, nach der Verleihung der Herzogswürde an Vespasiano, Ducale) ist noch nicht sehr weit fortgeschritten, eine erwähnenswerte Ausnahme bildet Floriana Petracco, I soffitti lignei di Palazzo Ducale, in: *Nonsolosabbioneta secondo* 2013 (wie Anm. 20), S. 93–120, die weit mehr als die Holzdecken des Gebäudes analysiert; vgl. auch Luciano Roncai, Il Palazzo Ducale di Sabbioneta. Consistenza e progetti di trasformazione tra XVII e XIX secolo, in: *Vespasiano Gonzaga nonsolosabbioneta. Giornata internazionale di studi* 2005, Sabbioneta 2008, S. 115–127.
- 32 Forster 1969 (wie Anm. 19), S. 23; vgl. auch Jan Pieper, Forum und Szene. Zur Ikonographie idealtypischer Prospektive in Stadtraum und Bühnenraum der italienischen Frührenaissance, in: *La Piazza*, hg. von Gisela Felber und Gerhart Schröder, Stuttgart 1992, S. 56–69. Ventura 2009 (wie Anm. 11), S. 63–65, unterscheidet drei Bereiche im Stadtraum: denjenigen von Palazzo Ducale und Grabkirche, der dem »ruolo pubblico del principe« vorbehalten sei, das Theater als Ort der »manifestazione rituale del potere«, schließlich die »luoghi della manifestazione simbolica del potere« mit dem Palazzo del Giardino und der Antikengalerie.
- 33 Pieper 2017 (wie Anm. 24); Petracco 2013 (wie Anm. 31), S. 94: »Il Palazzo Ducale di Sabbioneta ha un impianto distributivo basato sul modello della dimora di un nobile privato, e molte fonti riportano con convinzione la paternità dello stesso Vespasiano per l'ideazione del progetto.«
- 34 Vgl. u. a. Paolo Carpeggiani, Sabbioneta, Mantua 1972; Gerrit Confrurius, Sabbioneta oder die schöne Kunst der Stadtgründung, München u. a. 1984; Alberto Cavallari, Sabbioneta. Una stella e una pianura, Mailand 1985; Chiara Tellini Perina, Sabbioneta, Mailand 1991; Umberto Maffezzoli, Sabbioneta. Guida alla visita della città, Modena 1992; Susanne Grötz, Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers, Marburg 1993; Judith Stallmann, Sabbioneta. Die Wiederentdeckung einer inszenierten Stadt, München 1997; Gisela Heinrich, Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999; Giovanni Sartori, Sabbioneta. La nuova Roma, Viadana 2004; ders., Sabbioneta Illustrissima. La memoria ritrovata, Sabbioneta 2005.
- 35 Kurt W. Forster, Stagecraft and Statecraft. The Architectural Integration of Public Life and Theatrical Spectacle in Scamozzi's Theater at Sabbioneta, in: *Oppositions* 9, 1977, S. 63–87; Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 58.
- 36 Krufft 1989 (wie Anm. 21), S. 50 und S. 40. Zu Sabbioneta als Idealstadt vgl. jüngst auch *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*, hg. von Paolo Bertelli, Mantua 2017.
- 37 Stefano Mazzoni, Temi aulici e motivi comici nel teatro di Sabbioneta, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 24, 1987, S. 103–136, hier S. 120.
- 38 Soldini 1992/93 (wie Anm. 19), S. 79, spricht von der »unitarietà del sogno autocelebrativo, che svaporerà con la morte di Vespasiano.«
- 39 Elena Camilli Giammei, Il Camerino dei Cesari. L'antico come exemplum etico, civile e antropologico, in: *Dei ed eroi* 2008 (wie Anm. 13), S. 99–125, hier S. 124.
- 40 Als weiteres Beispiel für eine frühe Idealstadtplanung im Quattrocento sei hier nur Pienza genannt. Der Gründer Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., schreibt auch hier der vormals Corsignano heißen Stadt seinen Namen ein. Im Falle von Pienza handelt es sich im Gegensatz zu Sabbioneta nicht um eine Neustadtgründung, sondern um den Aus- und Umbau durch Bernardo Rossellino in den Jahren ab 1459 mit der Setzung neuer ästhetischer Akzente an der zentralen Piazza. Daher bestand hier auch keine Freiheit im Hinblick auf einen selbstgewählten symmetrischen Grundriss. Vgl. zu Pienza: Krufft 1989 (wie Anm. 21), S. 20–33; Andreas Tönnemann, Pienza. Städtebau und Humanismus, München 1990; Jan Pieper, Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht, Stuttgart 1997.
- 41 Vgl. Pieper 2013 (wie Anm. 20), S. 65: »misura introdotta da Vespasiano Gonzaga, elaborata sulla base del piede romano portato a braccia, equivalente a m. 0,493.«
- 42 Karl Mannheim, *Utopie und Ideologie*, 8. Aufl., Frankfurt am Main 1995, S. 169.
- 43 Thomas Nipperdey, Die Funktion der Utopie im politischen Denken der Neuzeit, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 44, 1962, S. 357–378, hier S. 359; vgl. auch Wolfgang Hardtwig, Einleitung. Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit, in: *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, hg. von dems., München 2003, S. 1–12.
- 44 Hierzu Tenenti 2002 (wie Anm. 4).
- 45 Vgl. zur Überwachung der Stadtbürger von oben: Forster 1977 (wie Anm. 35), S. 71–74. Zum »Panoptismus« vgl. auch Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 46, die Alberti zitiert: »Den Palast

- wird ein Turm überragen, wodurch die Bewegung jedes einzelnen sofort umso sicherer bemerkt wird.«
- 46 Forster 1977 (wie Anm. 35), S. 74: »From his loggia above the crowd of spectators, Vespasiano overlooked the urban square of the stage and the movement of actors as if he were standing on the balcony of his palace with its commanding view of the nearby square.«
- 47 Jan Pieper hat diese Art der Blickinszenierung zu Recht als »Architektur eines alten Mannes« charakterisiert und mit den Herrscherblicken Karls V. in Yuste und Philipps II. im Escorial auf seine künftige Grabstätte im Chor von San Lorenzo verglichen, Pieper 2017 (wie Anm. 24), S. 182.
- 48 Das Konzept des »Umbilicus Urbis« greift auch Vitruv in seinem Architekturtraktat bei der Beschreibung des sogenannten Vitruv-Manns auf: »Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.« (Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, hg. und übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 138f.).
- 49 Vgl. Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 60.
- 50 Forster 1969 (wie Anm. 19), S. 17. Hier wäre noch einmal auf Giulio Romanos nicht ausgeführtes Labyrinth im Innenhof des Palazzo del Te in Mantua zu verweisen, als dessen Ausführung man den Grundriss von Sabbioneta interpretieren könnte; vgl. Tauber 2016 (wie Anm. 9), S. 106.
- 51 Vgl. auch Jan Pieper, Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur, Braunschweig u. a. 1987, Neuauf. Gütersloh u. a. 2009.
- 52 Pieper 2013 (wie Anm. 20), S. 63.
- 53 Vgl. Krufft 1989 (wie Anm. 21), S. 38.
- 54 Elisabetta Roffia, Qualche considerazione sul monumento di »Pallade Atena«, in: Nonsolosabbioneta secondo 2013 (wie Anm. 20), S. 79–88. Die materialtechnischen Untersuchungen haben ergeben, dass es sich nicht um eine eigens aus Rom beschaffte antike Säule handelt, wie die Forschung bislang annahm; vgl. zum Beispiel Victor Plahte Tschudi, Serlio and Sabbioneta. A City Built of Prints, in: Rhetoric, Theatre and the Arts of Design, hg. von Clare Lapraik Guest, Oslo 2008, S. 108–125, hier S. 109.
- 55 Im Teatro all'antica in Sabbioneta ist das Trajansforum in einer Ruinenansicht neben dem Kapitölsfresko zu sehen.
- 56 Die Wahl dieser Göttin als Stadtpatronin, die gleichermaßen die »vita activa« und die »vita contemplativa« verkörpert, scheint auch ein Hinweis auf die militärischen Grundlagen der hier entfalteten Kulturförderung zu sein. Kunst kann nur in Friedenszeiten gedeihen, wenn der Mäzen im Krieg genügend pekuniäre Mittel zu ihrer Entfaltung erworben hat.
- 57 Roffia 2013 (wie Anm. 54), S. 82.
- 58 Alfred Doren, Wunschräume und Wunschzeiten, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, hg. von Fritz Saxl. Vorträge 1924–1925, Leipzig/Berlin 1927, S. 158–205.
- 59 Vgl. Wolfgang Hardtwig, Von der Utopie zur Wirklichkeit der Naturbeherrschung. Von Thomas Morus zur Industriellen Revolution, in: Neue Wege der Ideengeschichte. Festschrift für Kurt Kluxen zum 85. Geburtstag, hg. von Frank-Lothar Kroll, Paderborn/München u. a. 1996, S. 217–233.
- 60 Thomas Morus, Utopia, übers. und hg. von Klaus J. Heinisch, in: Der utopische Staat, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 7–110, hier S. 48.
- 61 Jan Pieper hat darauf hingewiesen, dass sich dieses System von Hochkorridoren an die neronische »domus transitoria« anlehnte, die die kaiserlichen Paläste auf dem Palatin untereinander verband und Rom so (laut Sueton) zu »einem Haus« machte; vgl. Pieper 2017 (wie Anm. 24), S. 172 f.; auch schon Néraudau 1983 (wie Anm. 29), S. 237.
- 62 Vgl. Mazzoni 1987 (wie Anm. 37), S. 110; Claudia Cieri Via, Collezionismo e memoria alla Corte di Vespasiano Gonzaga: dalla Galleria degli Antenati alla Galleria degli Antichi, in: Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta 1993 (wie Anm. 11), S. 49–75, hier S. 58.
- 63 Fulvio Avignonesi Della Lucilla, Il Palazzo del Giardino di Sabbioneta. Tipologia, funzione e uso di un spazio »riservato«, in: Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), S. 23–65, hier S. 37.
- 64 Pieper 2017 (wie Anm. 24), S. 179.
- 65 Ebd.
- 66 Vgl. Tschudi 2008 (wie Anm. 54), S. 120–124.
- 67 Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 62 f., verweist zu Recht auf den retrospektiv-spätmittelalterlichen Stil der Reiterstandbilder, die an spätgotische Grabmäler erinnern: »Dem heutigen Betrachter erscheint hingegen die inzwischen reduzierte Versammlung der gravitätischen Reiter eher als Abglanz einer untergegangenen ritterlichen Welt. [...] Auffallend sind insbesondere die rückwärts gewandten Züge der Bildpolitik Vespasianos, dessen Ahnen- und Ritterkult eine tatsächlich nicht gegebene staatspolitische Bedeutung der Residenz imaginiert.« Vgl. ebd., S. 116, wo die Autorin Vespasiano generell ein Weltbild mit retrospektiven Zügen attestiert. Vgl. auch Ventura 2009 (wie Anm. 17), S. 258: »nei »cavalli« tutto e retrospettivo e malinconico.«
- 68 Vgl. Abb. 2.
- 69 Vgl. das Jupiter-Thron-Relief in Mantua, heute in der Scalcheria im »studiolo« der Isabella d'Este.
- 70 Hierzu u. a.: Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.–19. Jahrhunderts, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Marburg 2001; Stefano Mazzoni, Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo, in: Vincenzo Scamozzi, hg. von Franco Barbieri und Guido Beltramini, Venedig 2003, S. 70–87; ders. und Ovidio Guaita, Il teatro di Sabbioneta, Florenz 1985; Il Teatro all'Antica di Sabbioneta, hg. von Mauro Bini, Modena 1991; Antonio Paolucci und Umberto Maffezzoli, Sabbioneta. Il Teatro all'Antica, Modena 1993.
- 71 So beispielsweise die von Tschudi 2008 (wie Anm. 54), S. 114, abgebildete »Habitatione dentro alla Città, in luogo nobile, ventesimaquinti« von 1575 aus Serlios Buch VII, Kapitel 25.
- 72 So Forster 1977 (wie Anm. 35), S. 82, und Thomas Hirthe, Vincenzo Scamozzi und das Theater, in: Der unbestechliche Blick,

- hg. von Martin Gaier, Bernd Nicolai und Tristan Weddigen, Trier 2005, S. 319–326, hier S. 325. Sueton berichtet in seiner Nero-Vita von der Errichtung eines ephemeren Amphitheaters auf dem Marsfeld; Sueton, Cäsarenleben, übertr. und erl. von Max Heinemann, 7. Aufl., Stuttgart 1986, S. 336.
- 73 Das gilt auch bereits für Mantegnas ›Staatsporträt‹ in der Camera picta im Palazzo Ducale in Mantua; vgl. Ventura 2009 (wie Anm. 11), S. 56–61.
- 74 Stefano Mazzoni hat in seiner luziden Untersuchung von 1987 (wie Anm. 37) dieses Spiel mit Innen und Außen, mit Öffentlichem und Privatem als Strukturmerkmal der Theater- und Festkultur der Renaissance herausgestellt.
- 75 Vgl. Krufft 1989 (wie Anm. 21), S. 50: »Es wird ein ständiges Vexierspiel von Stadt und Bild der Stadt betrieben.«
- 76 Hierzu Elsa Felisatti, La sala dei Circhi, in: Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), S. 127–140.
- 77 Forster 1977 (wie Anm. 35), S. 69.
- 78 Vgl. Tauber 2016 (wie Anm. 9), S. 102 f.
- 79 Hierzu ausführlich Forster 1977 (wie Anm. 35).
- 80 Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 65.
- 81 Vgl. Mazzoni 1987 (wie Anm. 37), S. 122: »Dopo la morte di Vespasiano (27 febbraio 1591) il teatro cadde praticamente in disuso, riflettendo così, ancora una volta, il destino comune a tutte le illustri emergenze monumentali di Sabbioneta. Nate – come l'intera città – per volontà di un principe, esse ebbero reale esistenza sino a quando quel principe visse [...].«
- 82 Hierzu Stefano Mazzoni, L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua ›perpetua memoria‹, Florenz 1998; Mazzoni 2003 (wie Anm. 70), S. 71.
- 83 Sartori 2015 (wie Anm. 14), S. 17 f.
- 84 Sueton 1986 (wie Anm. 72), S. 435.
- 85 Ebd., S. 445.
- 86 Ebd., S. 446.
- 87 Ebd., S. 436.
- 88 Ebd., S. 437 und 439.
- 89 Ebd., S. 453.
- 90 Ebd., S. 447.
- 91 Ebd.
- 92 Ebd., S. 457.
- 93 Susanne Grötz, La saletta di Enea e il mito della città ideale, in: Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), S. 183–197, hier S. 192.
- 94 Zum Palazzo del Giardino und seiner Ausstattung: Ventura 2009 (wie Anm. 17), S. 259–271; Leandro Ventura, Il Palazzo del Giardino a Sabbioneta e la sua decorazione. Anticipazioni e note sulla cultura per immagini di un principe europeo, in: Vespasiano Gonzaga Colonna, 1531–1591. L'uomo e le opere. Convegno di Studi, Sabbioneta 1999, S. 57–77; vor allem aber der umfangreiche Band Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), der jedem Raum und seiner Ausstattung ein eigenes Kapitel widmet. Zu den Zuschreibungen und Datierungen des Ausstattungsprogramms an die einzelnen in Sabbioneta beschäftigten Künstler vgl. Giovanni Sartori, Il cantiere del Palazzo del Giardino. Considerazioni intorno alla cultura artistica sabbionetana negli anni Ottanta del Cinquecento, in: ebd., S. 67–83.
- 95 Ebd., S. 26.
- 96 Vgl. Avignonesi Della Lucilla 2008 (wie Anm. 63), S. 56: »All'interno, gli ambienti, [...] si susseguono senza soluzione di continuità [...]: dissimulata rappresentanza informale e predisposizione museografica.«
- 97 Vgl. ebd., S. 31 f.: »[...] questa Selbstdarstellung in chiave metaforica e culturale, dovrà ritenersi precluso al più ampio pubblico comune, e destinato, invece, a un pubblico autorizzato ed esclusivo, colto e selezionato; un messaggio, in una parola, ›riservato.«
- 98 Ebd., S. 59: »[...] una progressione monodirezionale che non offre alternative di percorso [...]«. Vgl. auch Laura Di Calisto, La sala dei Miti. Evocazione dell'assenza ed elogio della virtù tra memoria familiare e affermazione dinastica, in: Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), S. 141–167, hier S. 158, die von einem »percorso obbligato« spricht.
- 99 Vgl. hierzu die hervorragende Analyse von Elena Camilli Giamei 2008 (wie Anm. 39), S. 124: »Il camerino dei Cesari, nonostante le dimensioni ridotte, doveva certo assolvere a una funzione rappresentativa, necessariamente determinata dalla sua posizione ›chiave‹ rispetto all'economia complessiva dei percorsi.«
- 100 Vgl. ebd., S. 106 und S. 113.
- 101 Vgl. ebd., S. 120: »[...] alla Fama sia affidato non soltanto il compito di rendere immortale la memoria delle virtù e delle più nobili imprese compiute dagli uomini consegnandole alla storia, ma anche quello di stimolare le azioni lodevoli attraverso una promessa di eternità.«
- 102 Hierzu Tschudi 2008 (wie Anm. 54), S. 109, der Sabbioneta als Rom-Kopie nach Druckgraphiken interpretiert. Auch diese Art von Kopie ist historistisch ›avant la lettre‹, da sie dem Leser eine Art Musterbuch antiker architektonischer Versatzstücke liefert, die er im eklektischen Zugriff nachbauen kann. So werden sie vor dem Verfall gerettet und für alle Zeiten als lehrreiche Ruinen konserviert.
- 103 Grötz 1993 (wie Anm. 34), S. 19.
- 104 Vgl. Forster 1969 (wie Anm. 19), S. 27 und 33; dagegen Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 67 f.
- 105 So wie bei François I^{er} in seiner Galerie in Fontainebleau oder wie Federico II Gonzaga im Palazzo Ducale und im Palazzo del Te in Mantua; vgl. zu Fontainebleau: Christine Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}, Berlin 2009, Kapitel 6: ›Arcana Imperii et Artis‹. Die ›Grande Galerie‹ und die königliche Deutungshoheit, S. 195–289; zu Mantua: Jérémie Koe-ring, 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: Programme et invention dans l'art de la Renaissance, hg. von Michel Hochmann und Julian Kliemann, Paris 2008, S. 353–370; Tauber 2016 (wie Anm. 9), S. 98–102; jüngst zu Florenz, mehr auf den Künstler als Selbstinterpreten seiner Kunst gegenüber dem Auftraggeber ausgerichtet: Fabian Jonietz, Das Buch zum Bild. Die Stanze nuove im Palazzo Vecchio. Giorgio Vasaris Ragonamenti und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento, Berlin/München 2017.
- 106 Vgl. Di Calisto 2008 (wie Anm. 98), S. 162.
- 107 Grötz 2008 (wie Anm. 93), S. 184.
- 108 Dieser Raum wurde von Federica Cozzi als Studiolo interpretiert: ders., Vespasiano Gonzaga e lo Studiolo del Palazzo del Giardino a Sabbioneta, in: Laocoonte in Lombardia. 500 anni dopo la sua scoperta, Mailand 2007, S. 65–70. Ihm deshalb

- abzusprechen, eine »sala di rappresentanza« gewesen zu sein, erkennt die raffinierte Strategie dieses höchst repräsentativen Raumtypus, sich als privat zu stilisieren, sodass der Zugang in diesen intimen Raum die größtmögliche Ehrbezeugung darstellt.
- 109 Im Erdgeschoss des Palazzo del Giardino, in der Camera dei Sogni, war eine Büste ausgestellt, die angeblich Vergil zeigte; vgl. Leandro Ventura, *Il collezionismo di un principe*. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna, Modena 1997, hier S. 21. In Girolamo Carlis *Inventar der von Sabbioneta nach Mantua verbrachten Stücke* ist darüber hinaus eine »sedia di marmo con iscrizione greca, detta volgarmente la sedia di Virgilio« erwähnt; Paolo Sanvito, *Collezionismo imperialregio e collezionismo a Sabbioneta*. L'influenza del modello asburgico, in: *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta 2013* (wie Anm. 20), S. 180–205, hier S. 200.
- 110 Vgl. Tauber 2016 (wie Anm. 9), S. 104–107.
- 111 Vgl. Valentina Aulenta, *La sala degli Specchi*, in: *Dei ed eroi 2008* (wie Anm. 13), S. 199–213, hier S. 212.
- 112 Zu solchen Rauminszenierungen und Strategien der Enträumlichung und Entzeitlichung in utopischen Architekturen des 19. Jahrhunderts vgl. Christine Tauber, *Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern*, München 2013. Vgl. auch Krufft 1989 (wie Anm. 21), S. 45.
- 113 Vgl. Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 60: »The foreign visitor entering the city had to finally be imagined, in the Cinquecento vision, as moving from outside towards the Prince; they should meet a sequence of calculated artistic effects on their route. The ruler himself, Vespasiano, here is understood as the organiser of the civic space, just as a central ›lonely column‹ would do.«
- 114 Avignonesi Della Lucilla 2008 (wie Anm. 63), S. 32, betont die kommunikativ zu vermittelnde und nur im Akt des Zeigens durch den Hausherrn sich offenbarende Botschaft der Ausstattung des Palazzo del Giardino, wenn er von »singoli enunciati strappati a un insieme discorsivo, intelligibili soltanto se ricondotti a un'unica e sovrastante sintassi tesa ad asserire l'identità fra la città e il suo artefice, la somiglianza fra la ›primogenita‹ e il suo ›genitore‹« spricht.
- 115 Vgl. Ruina 2008 (wie Anm. 13), S. 96.
- 116 Camilli Giammei 2008 (wie Anm. 39), S. 101.
- 117 Daniela Lai hat in ihrem Beitrag *Fonti classiche nel camerino di Venere*, in: *Dei ed eroi 2008* (wie Anm. 13), S. 221–236, gezeigt, dass es sich bei den Quellentexten für die Venus-Ikonographie um den Kanon der antiken wie zeitgenössischen Literatur – also Homer, Ovid, Lukrez, Plinius d. Ä., Apuleius, Horaz, Statius, Apollodor, Hygin, Makrobius, Marzianus Cappella, den Physiologus, Boccaccio, Cartari, Ripa u. a. – handelt.
- 118 Sartori 2015 (wie Anm. 14), S. 26.
- 119 Zitiert nach Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 99.
- 120 Hierzu jüngst der Sammelband *Federico II Gonzaga e le arti*, hg. von Francesca Mattei, Rom 2016.
- 121 Paolo Sanvito 1993 (wie Anm. 109) hat diese habsburgische Prägung überzeugend bis in die Sammlungstätigkeit Vespasianos verfolgt. Einige der von Vespasiano 1589 vor allem aus dem Bereich der »naturalia« erworbenen Stücke stammten aus der kaiserlichen Sammlung in Prag.
- 122 Vgl. zum Beispiel Petracco 2013 (wie Anm. 31), S. 102 f.; ebd., S. 114, von ihr wird der gesamte Palazzo Ducale als »la ›scena‹ ideale per il racconto dell'ascesa del casato« interpretiert. Vgl. auch im Hinblick auf den Palazzo del Giardino: Di Calisto 2008 (wie Anm. 98).
- 123 Calabi 1999 (wie Anm. 19), S. 249, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass urbanistische Maßnahmen immer auch ein spezifisches Zeitregime durch Architektur einführen: »[...] i principi tentano di imporre alla città l'immagine che si costruiscono di loro stessi. Costruire non è solo occupare lo spazio, ma anche organizzare il tempo (il tempo della memoria di una città): la magnificenza principesca si scontra con le logiche sociali che danno trama allo spazio urbano.« Vgl. auch Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditairiale à Milan (XIV–XV siècle)*, Rom 1998.
- 124 Vgl. Néraudau 1983 (wie Anm. 29), S. 242.
- 125 Aen. 3, 294–355, vor allem 349 ff.
- 126 Vgl. Mazzoni 2003 (wie Anm. 70), S. 80, der Sabbioneta als »sogno tardo umanistico di in principe magnanimo« charakterisiert, »che volle e seppe fondare un'anachronistica città ideale, una ›nuova Roma‹ in miniatura«. Als Vergleichsbeispiel bietet sich hier die Fontana di Rometta mit ihrer Miniaturruinenslandschaft des antiken Rom im Garten der Villa d'Este in Tivoli von 1560–1572 des Antiquars und Architekten Pirro Ligorio an.
- 127 Grötz 2008 (wie Anm. 93), S. 183 spricht vom Aeneas-Zimmer als dem »punto cruciale del percorso tra la galleria degli Antichi e la Rocca«, wobei das Itinerar mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in umgekehrter Richtung verlief. Ihrer etwas schematischen Deutung zufolge bilde der Raum »l'incontro fra le litterae, simboleggiate nella galleria, e l'arma, simboleggiata dalla Rocca« ab. Vespasiano präsentiere sich in der Ikonographie der Ausstattung des Aeneas-Raumes als »sovrano filosofo, che possiede già le virtù della vita activa e aspira alla vita contemplativa.«
- 128 Der ebenfalls nicht in die Enfilade integrierte Camerino delle Grazie wurde als Bad genutzt, was seine Separierung aus hygienischen Gründen erklärt.
- 129 Vgl. Sanvito 1993 (wie Anm. 109), S. 199. Auch die Tiere in der Sala di Alessandro Magno und Giulio Cesare – vor allem das Einhorn – verwiesen schon im Erdgeschoss hierauf; vgl. Ruina 2008 (wie Anm. 13), S. 86.
- 130 Vgl. auch die von Philemon und Baucis im Tempel verehrte gemalte Jupiter-Statue in der Sala dei Circhi.
- 131 Vgl. Luisa Capodiceci, *Sabbioneta. Il camerino di Venere e il camerino delle Grazie*. Le Grazie del principe, in: *Art e dossier* 13, Nr. 139, 1998, S. 37–42, hier S. 38.
- 132 Vgl. Valentina Aulenta, *La sala degli Specchi*, in: *Dei ed eroi 2008* (wie Anm. 13), S. 199–213, hier S. 205.
- 133 Vgl. Sartori 2015 (wie Anm. 14), S. 24.
- 134 Camilli Giammei 2008 (wie Anm. 39), S. 102, geht noch einen Schritt weiter, indem sie die nur virtuelle Präsenz der antiken Statuen in der Ausmalung des Camerino dei Cesari unterstreicht.
- 135 Vgl. zu den Primaticcio-Abgüssen: Tauber 2009 (wie Anm. 105), Kapitel 7: Strategien der Souveränität. Antikenimport und Reproduktionshoheit, S. 291–338; auch in der Grande Galerie in Fontainebleau gab es malerische Referenzen auf die Belve-

- dere-Antiken, so in Rosso Fiorentinos Fresko ›La jeunesse perdue‹ auf die Kleopatra/Ariadne; vgl. ebd., S. 218 f.
- 136 Camilli Giammei 2008 (wie Anm. 39), S. 124 und S. 101, wo sie den Raum in diesem Sinne als »luogo privilegiato del collezionismo antiquario« und als »galleria di antichità« bezeichnet.
- 137 Sartori 2008 (wie Anm. 94), S. 68.
- 138 So Cieri Via 1993 (wie Anm. 62), S. 54.
- 139 So Pieper 2017 (wie Anm. 24).
- 140 Hierzu Leandro Ventura, *Lo spazio del principe, tra natura e artificio*, in: *Nonsolosabbioneta secondo 2013* (wie Anm. 20), S. 11–19, hier S. 15.
- 141 Mazzoni 1987 (wie Anm. 37), S. 117.
- 142 Vgl. Forster 1969 (wie Anm. 19), S. 27.
- 143 Leandro Ventura, *La virtuosa utopia. Miti e allegorie per Vespasiano Gonzaga Colonna*, in: *Dei ed eroi 2008* (wie Anm. 13), S. 237–249, hier S. 245 spricht von »superbi trasgressori dell'ordine superiore.«
- 144 Mazzoni 1987 (wie Anm. 37), S. 111.
- 145 Ventura 2009 (wie Anm. 17), S. 256.
- 146 Vgl. Ventura 1993 (wie Anm. 11), S. 209: »[...] le immagini degli imperatori antichi affrescate sulle pareti, o di cui si mostravano statue e busti, rinviano alla romanità in un anelito ideale alla continuità tra le due sfere del presente e del passato.«
- 147 Der Titel von Ventura 2008 ›La virtuosa utopia. Miti e allegorie per Vespasiano Gonzaga Colonna‹ (wie Anm. 143) lässt Aufschlüsse über die utopische Konstruktion der Stadt vermuten, doch belässt er es bedauerlicherweise bei Andeutungen, so S. 239: »[...] un importante esempio di traduzione in immagini di un articolato discorso su principe e sulle sue virtù [...]«. Auf S. 244 ist die Rede davon, dass die zum Einsatz gebrachten Ikonographien »indicanò che il buon governo, esercitato virtuosamente, consente di dare alla natura un ordine che diventa immagine simbolica dell'ordine sociale garantito dal principe.«
- 148 Vgl. Sanvito 2016 (wie Anm. 17), S. 56: »Because of the peculiar design of the city, its streets and squares are conceived as the immediate continuation of the inner spaces and in most cases visually operate just as interiors.«
- 149 Camilli Giammei 2008 (wie Anm. 39), S. 124, die ihrerseits Claudio Franzoni, »Rimembranze d'infinito cose«. Le collezioni rinascimentali di antichità, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 1: *L'uso dei classici*, Turin 1984, S. 299–360, hier S. 304, zitiert.
- 150 Zur Galleria degli Antichi als Antikenmuseum vgl. Michela Michelotti, *La Galleria degli Antichi di Sabbioneta. Il museo di Vespasiano Gonzaga*, in: *Civiltà mantovana N. F.* 25, 1989, S. 61–82; Cieri Via 1993 (wie Anm. 62); vor allem Ventura 1997 (wie Anm. 109), der in seiner Einleitung (S. 6 f.) auf die Funktion von Galerien in Italien als Sammlungsräume im Gegensatz zum französischen »déambulatoire« verweist. Zur Galerie und den wechselnden Funktionen dieses Raumtypus vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970; Tauber 2009 (wie Anm. 105), vor allem S. 197–200. Vgl. auch Franzoni 1984 (wie Anm. 149).
- 151 Hierzu Hildegard Wulz, *Die ›Galleria degli Antichi‹ des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta*, Petersberg 2006.
- 152 Cieri Via 1993 (wie Anm. 62), S. 64, und nicht, wie Wulz 2006 (wie Anm. 151), S. 128–132 meint, die »Astronomia«.
- 153 Vgl. Roffia 2013 (wie Anm. 54), S. 86; Ventura 1997 (wie Anm. 109), vor allem S. 14 f.
- 154 Ebd., S. 7.
- 155 Cozzi spricht zutreffend von einer antiken Anmutung (»suggerimento dall'antico«); Cozzi 2007 (wie Anm. 108), S. 57; in Avignonesi Della Lucilla 2008 (wie Anm. 63), S. 42, ist die Rede von »pezzi in grado di conferire agli ambienti un habitus antichizzante«.
- 156 Vgl. Ventura 1997 (wie Anm. 109), S. 18: »[...] il duca di Sabbioneta avesse interessi più che altro iconografici, tematici e di arredamento, dato che busti di imitazione di buona qualità potevano egregiamente completare il sistema decorativo all'antica pensato per gli edifici sabbionetani.«
- 157 Vgl. hierzu in Kürze: Christine Tauber, *Vergleichendes Sehen mit Zeuxis. Manierismus und Eklektizismus*, in: *Rang oder Ranking? Dynamiken und Grenzen des Vergleichs in der Vormoderne*, hg. von Franz-Josef Arlinghaus und Peter Schuster.
- 158 Vgl. Abb. 4.
- 159 Vgl. Abb. 9, 10.
- 160 Tschudi 2008 (wie Anm. 54), S. 118: »a translation of a book page into solids.«
- 161 Vgl. Ventura 1997 (wie Anm. 109), S. 13: »[...] l'antichità insegna anche solo attraverso le sue rovine, e addirittura un suo frammento permette di ricostruire idealmente un intero universo storico, politico, culturale e di immagini.«
- 162 Ventura 2013 (wie Anm. 140), S. 15: »[...] le statue antiche erano diffuse in tutta la città, sia negli spazi interni che in quelli esterni, costituendo un percorso simbolico unitario finalizzato a confermare a Sabbioneta, se non il ruolo, almeno l'immagine di nova Roma.« Dort ist auch vom Garten als »spazio espositivo« die Rede; vgl. auch Ventura 2009 (wie Anm. 17), S. 271.
- 163 Vgl. Ventura 1997 (wie Anm. 109), S. 22.
- 164 Petracco 2013 (wie Anm. 31), S. 96.
- 165 Pieper 2017 (wie Anm. 24), S. 186.
- 166 Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 46.
- 167 Vgl. Forster 1977 (wie Anm. 35), S. 71.
- 168 Vgl. Mazzoni 1987 (wie Anm. 37), S. 115: *Das Theater war »riservato esclusivamente allo svago privato della corte, dei funzionari e dei ceti più elevati della città: ovvero al Duca, ai suoi gentiluomini, alle sue gentildone.« Das »gemeine Volk« war nur in den fiktiven Ausmalungen als Zuschauer präsent.*
- 169 Vgl. Abb. 11.
- 170 Vgl. Ventura 1993 (wie Anm. 11), S. 210: »al lato destro della scala d'ingresso, su un piedestallo, la scultura costituiva quasi un propileo od un'introduzione alla sequenza di ritratti che si svolgeva all'interno dell'edificio.«
- 171 Über der Kapitoldarstellung steht eine die Außeninschrift variierende Superscriptio, »QVANTVM ROMA (FUIT IPS)A RUINA DO(CET)«, und nicht, wie Heinrich 1999 (wie Anm. 34), S. 98, behauptet »QUANTUM ROM(AE EXTAT) A RVINA D(ICATVM)«.
- 172 Vgl. Avignonesi Della Lucilla 2008 (wie Anm. 63), S. 44.
- 173 Hierzu Ventura 1993 (wie Anm. 11).
- 174 Soldini 1992/93 (wie Anm. 19), S. 79.
- 175 Felisatti 2008 (wie Anm. 76), S. 136.
- 176 Laut Sueton 1986 (wie Anm. 72), S. 451, war die herausstechende Tugend des antiken Vespasian sein Gerechtigkeitssinn. In

- der Sala di Alessandro Magno e Giulio Cesare im Palazzo del Giardino waren das Salomon-Urteil als Akt der Gerechtigkeit und die Großmut Alexanders des Großen nach Valerius Maximus' ›Factorum et dictorum memorabilium‹ dargestellt.
- 177 Für die Darstellung des Herzogs als ›ex utroque Caesar‹ mit Rüstung und Buch könnte das Fresko ›L'Ignorance chassée‹ in der Galerie François I^{er} in Fontainebleau vorbildlich gewesen sein, vgl. Tauber 2009 (wie Anm. 105), S. 282–288.
- 178 Zur »dispersione della raccolta« vgl. Ventura 1997 (wie Anm. 109), S. 27–31.
- 179 So unzutreffend Capodiceci 1998 (wie Anm. 131), S. 37, die die antiken Autoren als »testimoni di una perduta età dell'oro, quella della Roma imperiale« beschreibt, »che egli [Vespasiano Gonzaga] sperava di far rivivere virtualmente nella sua città ideale.« Vgl. auch erneut: dies., Il gabinetto delle Grazie, caleidoscopio della natura, in: Dei ed eroi 2008 (wie Anm. 13), S. 215–220.
- 180 Sanvito 1993 (wie Anm. 109), S. 189 f., betont den retrospektiven Charakter (»gusto piuttosto retrospettivo«) der Antikensammlung Vespasianos und die Unzeitgemäßheit, am Ende des 16. Jahrhunderts überhaupt noch eine solche aufzubauen, und schließt daraus, dass die Intentionen des Sammlers unmöglich rein antiquarische sein können: »Una collezione di antichità, quale vide la propria nascita in età moderna, aveva evidentemente precise funzioni, e ben diverse. Era il simbolo di un modello di civiltà, che si sentiva lontano, ma che se avocava continuamente a sé.«
- 181 Vgl. Néraudau 1983 (wie Anm. 29). Néraudau ist der Einzige in der breiten Literatur zu Sabbioneta, der den Aspekt eines Historismus ›avant la lettre‹ zwar benennt (S. 241: »démarche historiciste«), aber nicht weiter ausführt.
- 182 Vgl. Broglie 1974 (wie Anm. 29).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Reproduktionen aus: Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta, hg. von Leandro Ventura, Rom 2008, S. 333, Abb. 118, S. 281, Abb. 34, S. 321, Abb. 96; S. 269, Abb. 17; S. 383, Abb. 180, S. 266, Abb. 13; Abb. 1, 2, 11, 12, 16, 18; <http://wffm2017.eu/portfolio/sabbioneta/>; Abb. 3; Leandro Ventura, Il collezionismo di un principe, Modena 1997, fig. 8; Abb. 4; <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Sabbioneta-teatro.jpg>; Abb. 5; Stefano Mazzoni und Ovidio Guaita, Il Teatro di Sabbioneta, Florenz 1985, fig. 11; Abb. 6; Il Teatro all'Antica di Sabbioneta, hg. von Mauro Bini, Modena 1991, S. 29; Abb. 7; Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta, hg. von Leandro Ventura, Rom 2008, S. 302, fig. 64, S. 312, fig. 80; Abb. 8, 9; Speculum Romanae Magnificentiae, <http://fotothek.biblertz.it/bh/2048px/bhpd27352.jpg>; Abb. 10; Vespasiano Gonzaga e il Ducato di Sabbioneta, hg. von Ugo Bazzotti u. a., Mantua 1993, S. 166, fig. 73, S. 161, fig. 65; Abb. 13, 14; <http://digiub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544/0001>; Abb. 15; Archiv der Autorin: Abb. 17.