

SÖREN FISCHER

*»Denn ein üppiger Rebstock strebt über das ganze
Gebäude hin zum First und erklettert ihn«*

Paolo Veronese, Andrea Palladio und die Stanza di Bacco in der Villa Barbaro als Pavillon Plinius' des Jüngeren

Summary

The present study deals with the illusionistic landscape paintings in the Villa Barbaro, executed by Paolo Veronese and his workshop around 1560/1561 for Daniele and Marcantonio Barbaro in Maser. With the focus on the so called Stanza di Bacco it is the aim of this investigation to illustrate that the painted architecture in this room is based on the examination of the famous villa-letters of Pliny the Younger, that were known to the Renaissance since c. 1420. As already worked out by Burger the villa's architecture was inspired by this key source of ancient villa life: The so called Salone di Crociera imitates with its three views onto real landscapes the beach-triclinium of Pliny's villa Laurentina. Yet also the illusionistic mural decoration was partially inspired by these ancient villa descriptions. The study at hand will illustrate for the first time that particularly the Stanza di Bacco quotes various garden pavilions and dining rooms from Pliny's villas. It therefore expands the knowledge on the interior decoration of the Villa Barbaro and gives new insights into the reception, reconstruction and pictorial evocation of ancient villa architecture by the artists and clients of the Italian Cinquecento.

>1<

I Zielsetzung

Die vorliegende Untersuchung widmet sich den illusionistischen Landschaftsfresken in der Villa Barbaro von Maser, die Paolo Veronese (1528–1588) zusammen mit seinen Gehilfen in den Jahren 1560/1561 für die Brüder Daniele und Marcantonio Barbaro (1514–1570 u. 1518–1595) ausgeführt hat.¹ Das besondere Augenmerk liegt dabei auf der Stanza di Bacco. Ziel des Aufsatzes ist es, zu zeigen, dass die Landschaftsfresken keinesfalls, wie oft zu lesen ist, eine rein dekorative Funktion innerhalb der Villenausstattung erfüllen. Stattdessen dienen sie im Verbund mit der von Andrea Palladio (1508–1580) entworfenen Architektur der Rekonstruktion antiker Pavillone und Gartenräume, wie sie der Frühen Neuzeit durch die zwei großen Villenbriefe von dem frühkaiserzeitlichen Politiker und

Schriftsteller Plinius dem Jüngeren (ca. 61/62–113) überliefert wurden.² Die Untersuchung liefert damit anhand eines Hauptwerkes der italienischen Villenkultur des 16. Jahrhunderts einen Beitrag für das Verständnis antiquarischer und literarisch gestützter Rekonstruktionsversuche antiker Raum- und Bildwelten durch die Medien der Architektur und Malerei. Zudem wird anhand der illusionistischen Landschaftsmalerei die Frage thematisiert werden, ob die Fresken Paolo Veroneses unter Zusammenarbeit mit dem Architekten Andrea Palladio (1508–1580) entstanden sein könnten?



Abb. 1: Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, ca. 1554–1560. Herausgeschobener Salone in der Tradition des Plinianischen Strandtrikliniums.

>2<

Il Veronese, Palladio und die illusionistische Wanddekoration der Villa Barbaro

Wohl kaum eine venezianische Villa des Cinquecento hat von der Nachwelt mehr Lobesworte zu hören bekommen als die von Andrea Palladio konstruierte Villa Barbaro in Maser (ca. 1554–1560) (Abb. 1). Neben der Architektur, die sich harmonisch in die lokale Hügellandschaft einfügt, ist es vor allem die von Paolo Veronese, seinem jüngeren Bruder Benedetto Caliari (1535/1536–1598) und weiteren anonymen Mitarbeitern geschaffene Innendekoration, die mit ihren Götterbildern, Allegorien, Personifikationen und porträtierten Zeitgenossen sowie den zahlreichen illusionistischen Landschaftsausblicken eine abwechslungsreiche Bild- und Raumwelt aufspannt.³

Wie die Komplexität der architektonischen, malerischen und ikonografischen Fragestellungen nahe legt, fußt das Dekorationsprogramm dabei auf der Zusammenarbeit von vier kreativen Köpfen: Andrea Palladio als Architekt, Paolo Veronese als leitender Maler sowie Daniele und Marcantonio Barbaro als humanistisch gebildete Auftraggeber.⁴ Mit der Villa Barbaro gelang auf diese Weise eine Verfeinerung der in den vorangegangenen Villen entwickelten Dekorationskonzepte auf ein hohes, danach kaum noch erreichtes künstlerisches Niveau.⁵ Insbesondere der souveräne Umgang mit den

augentäuschenden Möglichkeiten illusionistischer Landschaftsmalerei behauptet eine Qualität, die die Einmaligkeit dieses Projekts unterstreicht:



Abb. 2: Paolo Veronese, Illusionistische Landschaften im Salone der Villa Barbaro, Maser, 1560/1561. 1935 stark restauriert.

Erstmals in der Venezianischen Republik wurden in Maser alle Räume einer Villa durch eine einheitliche, eng an Palladio orientierte Scheinarchitektur aus kannelierten Säulen und Pilastern ionischer und korinthischer Ordnung verklammert (Abb. 2).⁶ Gegenüber den durch Lambert Sustris (1505/1510–1570) und Gualtiero Padovano (1505/10–1552/1553) zwischen 1540 und 1550 ausgeführten Freskenzyklen, die etwa im Odeo Cornaro in Padua, der Villa dei Vescovi in Luvigliano und der Villa Godi in Lugo di Vicenza jeden Raum als abgeschlossenes Kontinuum betrachten, stellte dies eine beachtliche Innovationsleistung dar.⁷

Paolo Veronese war, wie Forssman treffend formulierte, »von Anfang an mit der Architektur verwachsen«⁸. Bereits in der Villa Soranza hatte er mit dem dortigen Architekten Sanmicheli zusammengearbeitet, der ihn, glaubt man Vasari, geliebt habe »wie seinen Sohn«⁹. Illusionistische Architekturen waren schon dort zusammen mit Landschaftsfresken und figürlichen Malereien als augentäuschende Strukturen im Innenraum verortet worden.¹⁰ Die im Anschluss ab 1555 ausgeführten Bilder in der venezianischen Kirche San Sebastiano verdeutlichten dann, dass der Maler sich vollkommen an der von Sanmicheli, Sansovino und Palladio vertretenen Leitlinie orientierte, mit Hilfe der Architektur an den klassischen Geist der Antike anschließen zu wollen.¹¹ Vor allem sind es die auf 1558 angesetzten korinthischen Säulen der Orgelfügel,

welche die Ädikulaarchitektur im Bild nachahmen und einen tiefen Handlungsraum aufspannen.¹² Was hier im Ansatz mit der Verschränkung von realer und gemalter Architektur angespielt wurde, erlebte seinen Höhepunkt in den Jahren nach der Villa Barbaro. Erst im Anschluss schuf Veronese mit der *Hochzeit von Kanaa* (heute Paris, Musée du Louvre, 1562–1563) und dem *Gastmahl von Emmaus* (Paris, Musée du Louvre, 1562/1563) die souverän beherrschten Monumentalarchitekturen und Bühnenräume, die seine »teatralità veronesiana«¹³ bestimmen sollten, und ihn neben Tizian und Tintoretto zum gefragtesten Maler in Venedig werden ließen. Die Arbeit in der Villa Barbaro ist daher als zentraler Wendepunkt in seinem Schaffen zu benennen.¹⁴

Ob der Architekt Andrea Palladio an der Entwicklung der Dekorationssysteme in der Villa Barbaro beteiligt war, ist anders wie im Falle der Villa Godi über Quellen nicht zu klären.¹⁵ Dass er aber einen zumindestens beratenden Einfluss auf die Freskenausstattung genommen hat, lässt sich, wie schon von Forssman und Oberhuber und jüngst von Burns diskutiert, an zahlreichen Details erkennen.¹⁶ So imitiert die Wandmalerei etwa in der Sala dell'Olimpo nicht eine frei erfundene Architektur, sondern etabliert im Innenraum die von Vitruv überlieferte Sala egizia, wie sie Palladio auch in seinen *I Quattro Libri* beschrieben hatte (Abb. 3, 4).¹⁷



Abb. 3: Andrea Palladio, Rekonstruktion des Ägyptischen Saales in den *Quattro Libri*. Abgedruckt nach Andrea Palladio (1570): II, 9, S. 40 (links) und Abb. 4: Paolo Veronese, Illusionistische Landschaften in der Sala dell'Olimpo der Villa Barbaro, Maser, 1560/1561. Westwand (rechts)

Vergleichbar mit der Illustration des Traktats trägt hier ein hüfthoher umlaufender Sockel eine monumentale korinthische Kolonnade. Zwischen den Säulenschäften liegen Statuennischen und hochrechteckige Fenster, die nach Palladio der Raumerhellung dienen (»davano lume alla Sala«¹⁸), in Maser allerdings fantasiereiche Landschaftsausblicke inszenieren. Identisch sind ebenfalls das kräftige Gebälk sowie die

zwischen den Kapitellen hängenden Girlanden. Auch der monumentale Raumeindruck steht ganz in der Tradition der antiken Sala, die von Palladio mit den Worten »una grandezza mirabile sì per l'ornamento delle colonne, sì ancho per la sua altezza«¹⁹ gelobt wurde.²⁰

Für Palladios Einflussnahme sprechen ferner die illusionistischen Architekturräume der Stanze di Bacco und del Tribunale d'Amore, die korrekt aus dem Aufriss entwickelt wurden (Abb. 5). Hier weisen nicht nur die ionischen Säulen eine erkennbare Entasis auf, übertragen wurde sie auch auf die seitlichen Pilaster. Der fingierte Pavillon erfuhr dadurch eine federnde Leichtigkeit, die das architektonische Verständnis des Paduaner Künstlers quasi zwingend voraussetzt. So folgte auch Burns mit einem Seitenblick auf die illusionistischen Fresken der Villen Pojana und Emo: »Non si può sostenere che la falsa >apertura< del muro sia estranea ai principi o al gusto del Palladio, dato che un simile approccio si osserva anche negli affreschi di villa Emo e villa Poiana.«²¹



Abb. 5: Paolo Veronese, Illusionistische Landschaftsmalerei in der Stanza di Bacco, Villa Barbaro, Maser, 1560/1561.

>3<

III Das Landschaftsbild als inszenierter Ausblick

Illusionistische Landschaftsfresken sind in der Villa Barbaro die eigentlichen Protagonisten. In der Tat liegen die Landschaften, die im kreuzförmigen Salone, der Sala dell'Olimpo und der Stanze del Cane, della Lucerna, di Bacco und di Tribunale d'Amore (auch gen. dell'Amore Coniugale) die Wände verzieren auf Augenhöhe des Betrachters.

Sie beanspruchen damit mehr Aufmerksamkeit als die figürlichen Szenen in den Raumgewölben. Insbesondere in der Sala dell'Olimpo schaut der Betrachter durch vier gemalte Fenster auf Landschaften, die den monotonen landwirtschaftlichen Nutzflächen der Brüder Barbaro mit ihrer Vielfalt überlegen sind (Abb. 4). Hier hat die Malerei, d. h. das Bild, im Sinne des Paragone das künstlerisch berichtigt, was die Natur an ungünstigen Verhältnissen hervorgebracht hat.²²

Dass sich auch Daniele Barbaro der schöpferischen Kraft der Kunst bewusst war, verdeutlichte er in der zweiten Ausgabe seines Vitruvkommentars von 1567. Dort lobte er an der kurz zuvor errichteten Villa d'Este in Tivoli nahe Rom, dass sich »angesichts dieser Schöpfung die Natur eingestehen muss, von der Kunst und vom Glanz des menschlichen Geistes übertroffen worden zu sein« (»essere stata superata dall'arte«²³); und so, wie die Natur in Tivoli geformt und humanisiert wurde durch Gartenkunst, Erdbewegungen und Wasserspiele, sah sie sich in Maser veredelt und domestiziert durch den Pinsel:²⁴ Die Landschaft wurde zum Bild.²⁵

Die inszenierten Ausblicke, die sich mit ihren rahmenden Vordergrundbäumen und ihrer atmosphärischen Qualität formal an den von Lambert Sustris gemalten Fresken im Odeo Cornaro von Padua orientieren, verwandeln die Villa auf diese Weise in einen Ort, an dem sich die Sehnsucht nach einem Paradiso Terrestre und Locus amoenus erfüllt hat (Abb. 6).



Abb. 6: Lambert Sustris, Stanza dei Paesaggi, Odeo Cornaro, Padua, 1540/1541. Illusionistisches Landschaftsfresko.

Die Wiesen, die vom warmen Licht der Sonne verwöhnt werden, sind immergrün, der Schäfer weidet seine Schafe, zeitgenössische Aristokraten spazieren über Felder und stoßen dort immer wieder auf Ruinen, die Zeugnisse der in der Villa wiedererstandenen Antike (Abb. 7, 8).²⁶ In einer der Landschaft der Sala dell'Olimpo liegt im Herzen dieser wohlgeordneten Idylle gar die Villa Barbaro selbst: Das reflexive Porträt – die Villa in der Villa – als medialer Ausdruck einer geistigen Lebensform.

Ein im höchsten Maße idealisiertes Goldenes Zeitalter wird lebendig, das keine körperliche Arbeit, keine Anstrengungen, keine Sorgen kennt. Statt dessen werden die Ausblicksfenster von den Personifikationen der Jahreszeiten, der Vier Elemente und der Liebe, der Fruchtbarkeit, des Reichtums und des Glücks überwölbt, garantieren die Tierkreiszeichen und sieben Planetengötter in einer protektiven Funktion den ewigen Kreislauf der Natur und das damit verbundene Wohl der Landwirtschaft, kurz: der Villeggiatura.²⁷ Die Familie Barbaro, deren Mitglieder sich auf den Balkonen oberhalb der Kolonnade aufhalten, ist mit dieser Harmonie untrennbar verbunden.²⁸ Von dort aus schauen sie zugleich in die Göttersphäre und auf die Landschaften, wobei Veronese durch das ihnen zugeordnete Äffchen im Sinne des Topos der »ars simia naturae« voller Witz darauf verwiesen hat, dass die erblickte Bild- und Raumwelt schlussendlich doch seiner Illusionsleistung entspringt.



Abb. 7: Paolo Veronese, Landschaftsfresko in der Sala dell'Olimpo der Villa Barbaro, Maser, 1560/1561. Detail. Im Zentrum das Porträt der Villa Barbaro (links) und Abb. 8: Paolo Veronese, Flusslandschaft in der Sala dell'Olimpo der Villa Barbaro, Maser, 1560/1561. Detail (rechts).

Die bisherige Forschung hat das dominante Vorkommen der illusionistischen Landschaften in der Villa Barbaro fast durchweg mit der Lektüre antiker Beschreibungen von Landschaftsbildern erklärt, die von Vitruv und Plinius dem Ältern überliefert wurden.²⁹ Auch wurden die Landschaften vielfach lediglich als dekoratives Beiwerk interpretiert. Ein

umfassendes Verständnis ihrer Funktion innerhalb der komplexen Ideologie der Venezianischen Villa blieb daher bisher aus.

Wie die folgende Untersuchung hingegen erstmals zeigen wird, wurde die Vorherrschaft illusionistischer Landschaften in Maser über das Studium der Villenbriefe von Plinius d. J. angeregt. Die Villa Barbaro ist damit eines der vielen Projekte der Frühen Neuzeit, die maßgebliche Impulse durch diese Quellentexte erhalten haben; Briefe, die aufgrund ihrer akribischen, wenn auch oft unscharfen Baubeschreibungen antiker Landhausarchitektur ab ca. 1420 im humanistischen Bewusstsein stets aufs Neue gelesen und interpretiert worden waren.³⁰

Schon Burger hatte in diesem Zusammenhang beobachtet, dass sich die eigentümliche Isolierung des zentralen Baukörpers von den rückseitigen Wohnräumen, d. h. das Vorspringen des Salone und der Stanze di Bacco und del Tribunale d'Amore, überzeugend nur mit Hilfe der antiken Villenbeschreibungen von Plinius d. J. erklären lässt (Abb. 1).³¹ Was in Maser durch die Architektur verwirklicht wurde, war eine Rekonstruktion des Strandtrikliniums der Laurentina und der mit ihr verbundenen Aus- und Durchblickssituationen (Abb. 9).³²

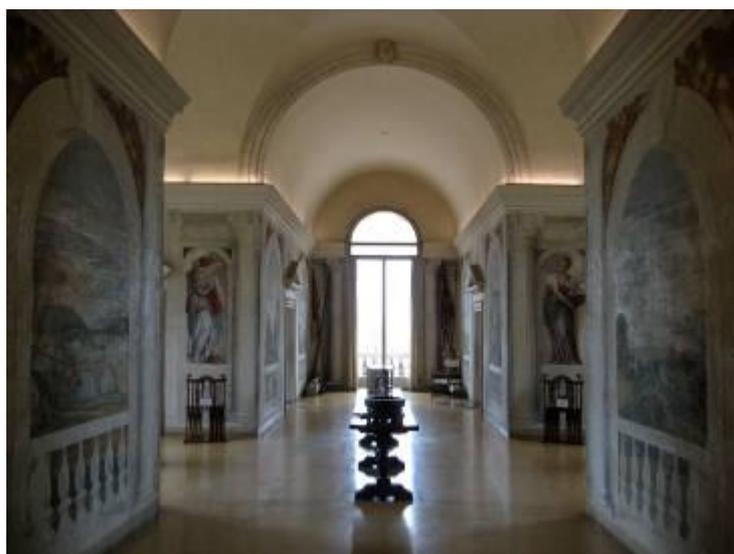


Abb. 9: Paolo Veronese, Fresken im kreuzförmigen plinianischen Salone der Villa Barbaro, Maser, 1560/1561.
Blick gen Süden durch das Ausblicksfenster

Vom Mittelpunkt des Salone aus betrachtet, rücken die Ausblicksbalkone die Felder von Maser in eine distanzierte Ferne, lassen sie nur in einer Ausschnitthaftigkeit in den Innenraum eintreten. Die drei Ausblicke, die sich auf diese Weise zu Bildern steigern, werden ergänzt durch den dramatischen Durchblick, der in den Wasserspielen des Nymphäums endet. Eine vergleichbare Ausblicksdramaturgie hatte Palladio bereits in seinem Erstlingswerk, der Villa Godi, umgesetzt (Abb. 10). Dort fungiert die Loggia als theatralischer Rahmen und teilt das Weltpanorama in drei Landschaftsbilder.



Abb. 10: Andrea Palladio, Villa Godi, Lonedo, 1537-1542. Dreigeteilter Ausblick aus der Loggia.

Die Villa Barbaro wird somit ganz in der Tradition der älteren zentralitalienischen Villen Medici in Fiesole (kurz vor 1459) und Poggio a Caiano (um 1485) oder der Villa Imperiale in Pesaro (1530–1537) zum schauenden Baukörper: Der Landschaftsausblick bekommt, wie in zahlreichen Äußerungen über das Leben in der Villa beschrieben, eine sinnstiftende Bedeutung.³³

Erinnert sei etwa an die Villenbeschreibungen von Giovanni Boccaccio, Leon Battista Alberti, Pietro Bembo, Agostino Gallo oder Alberto Lollio.³⁴ Sie erheben den Ausblick zum Schmuck der Villa. Damit stehen diese Schriften in der Nachfolge der plinianischen Villenbriefe. In ihnen ist der Villengenuss nur dort vollkommen, wo dem Betrachter gerahmte Landschaftsausblicke geboten werden. Kein Raum, der bei Plinius nicht blickte, schaute oder sah (»prospicit«, »videt«, »spectat«, »adspicit«)³⁵, kein Zimmer, das nicht visuell mit anderen Wohnbereichen, den Gärten oder der fernen Landschaft in Beziehung gesetzt wurde. Gerade durch die menschengemachte architektonische Rahmung wurde, wie grundlegend bereits Drerup anhand der antiken römischen Hausarchitektur herausarbeiten konnte, die an sich unendliche, oft wilde Natur ästhetisch gebändigt und visuell erträglich gemacht.³⁶

Dieser Tradition ist auch die Villa Barbaro verpflichtet, sei es durch die Architektur, sei es durch die Malerei. Gerade durch die zahlreichen gemalten Fenster wurde idealtypisch die Gleichsetzung von Landschaftsausblick und Landschaftsbild umgesetzt, mit der Plinius d. J. seinem Freund Apollinaris den Aufenthalt in seiner Tuskischen Villa angepriesen hatte: »Es wird für Dich ein großer Genuss sein, wenn Du von einem Berge aus auf diese Landschaft hinunterblickst. Denn es wird Dir so vorkommen, als sähest Du nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild, an

dessen Buntheit und Gliederung Deine Augen sich erquicken werden, wohin auch immer sie blicken.«³⁷

>4<

IV Die Stanza di Bacco als Plinianischer Pavillon

Nirgendwo in der Villa Barbaro lässt sich überzeugender ablesen, dass die Villenbriefe als Quelle für die Gestaltung der illusionistischen Wandmalerei ausgewertet wurden als in den Stanze di Bacco und del Tribunale d'Amore.³⁸ Wie die Forschung bisher noch nicht gesehen hat, stellen sich diese Räume mit ihren inszenierten Ausblicken als Rekonstruktionen plinianischer Gartenhäuser dar, wie sie in der Laurentinischen und Tuskischen Villa existiert haben.³⁹



Abb. 12: Paolo Veronese, Malerei an der Ostwand der Stanza di Bacco,
Villa Barbaro, Maser, 1560/1561

Beim Betreten der rechteckigen Stanza di Bacco, die stellvertretend für beide Räume untersucht wird, findet sich der Betrachter in einem weißen Marmorpavillon wieder, der allseitig befenstert auf einem Aussichtshügel inmitten einer Landschaft zu thronen scheint (Abb. 12). Vergleichbares hatten etwa in den Villen dei Vescovi und Godi schon Lambert Sustris und Gualtiero Padovano ausgeführt (Abb. 13, 14).⁴⁰



Abb. 13: Lambert Sustris, Stanza del Fanciullo, Villa dei Vescovi, Luvigliano, 1542/1543 (links) und
Abb. 14: Gualtiero Padovano u. Andrea Palladio, Sala dei Cesari, Villa Godi, 1549. Illusionistische
Landschaften der Nordwand (rechts)

Waren in diesen Beispielen allerdings ausschließlich die Wände Träger einer Scheinarchitektur, erstreckt sich die Illusion hier über das Gewölbe. So öffnet sie nicht nur die Wände in Form einer umlaufenden Pilaster- und Säulenkolonnade auf eine fingierte Außenwelt und spannt täuschend echte Bildräume auf, auch das Gewölbe, das Weinergolen und den blauen Himmel einfasst, ist Teil der architektonischen Raumwelt (Abb. 15).⁴¹

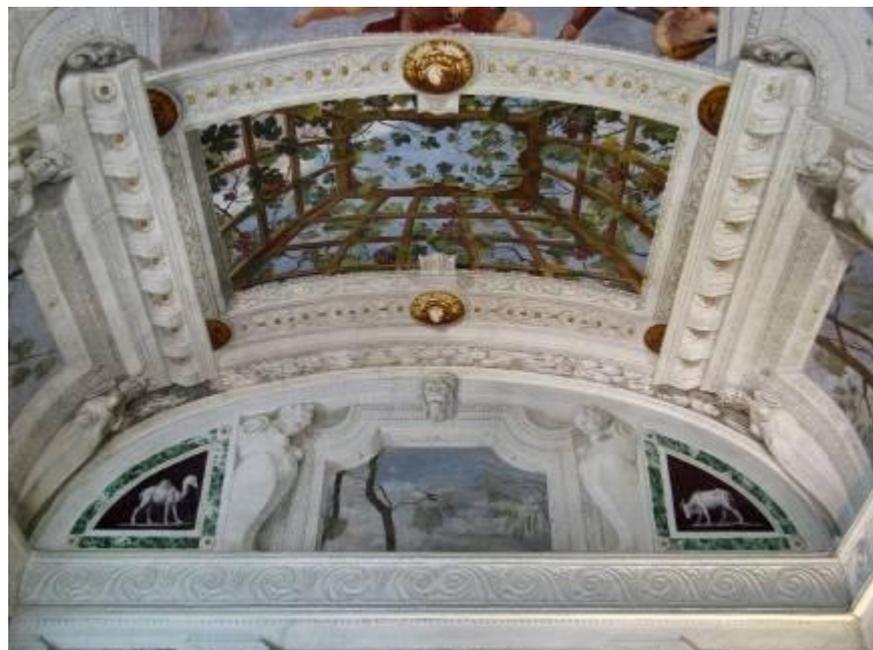


Abb. 15: Paolo Veronese, Gewölbemalerei mit illusionistischer Weinergola, Stanza di Bacco,
Villa Barbaro, Maser, 1560/1561

Insbesondere die scheinbar begehbaren ionischen Säulenloggien, die an der Südseite zum realen, an der Nordseite zum gemalten Ausblicksfenster führen, tragen als malerische Meisterleistung entscheidend zum Überraschungseffekt bei; ein Rückgriff auf die Sala delle Prospettive Peruzzis in Rom (kurz vor 1519) (Abb. 16). Eine derartige Täuschungsabsicht war zuvor bereits von Sebastiano Serlio theoretisch beschrieben worden. So heißt es in dem erstmals 1537 veröffentlichten Libro Quarto seines Architekturtraktats (Kapitel: De gli ornamenti della pittura, fuori, & dentro de gli edifici), dass gemalte Architektur die Räume größer erscheinen lassen könne, als sie seien: »Ma se dentro gli edifici si vorrà ornar con la pittura di diversi colori; si potran con buon giudicio, messo dalla ragione, & nelle mura di loggie intorno a giardini, & ai cortili fingere alcune aperture, & in quelle far paesi da presto & di lontano, aere, casamenti, figure, animali, & ciò che si vuole, tutte cose colorite: perche cosi si finge il vero, che guardando fuori de gli edifici, si possono vedere tutte le sopradette cose.«⁴²



Abb. 16: Baldassare Peruzzi, Sala delle Prospettive, Villa Farnesina, Rom, kurz vor 1519.

Legitimiert wurde die Täuschungsabsicht der Malerei bekanntlich durch Vitruv, der in seinem Traktat definierte, dass ein Wandbild oder Gemälde eine Nachbildung dessen sei, was ist oder sein kann. So heißt es im Abschnitt zu den augentäuschenden Möglichkeiten der (antiken) Wandmalerei: »Darauf machten sie den Fortschritt, dass sie auch Gebäude und Säulen, wie hochragende und weit ausladende Giebel, in ihren Wandgemälden nachahmten [>imitarentur<], [...]«.⁴³ Dass die antike Malerei auf eine bewusste Nachahmung realer Architekturen ausgerichtet war, belegt hier die Verwendung des

Verbes »imitari«, das mit nachahmen zu übersetzen ist. Insbesondere im Kontext räumlicher Bühnenmalereien hob Vitruv diese Wirkung auf den Betrachter hervor. Für ihn löste sich die flache Wand in ein tiefes Relief auf, während doch das Gemälde »ohne Zweifel nach der Schnur gerade ist«⁴⁴. Derart die mimetische Qualität unterstreichend lieferte Vitruv der Renaissance die antike Belegstelle für die Rechtfertigung gemalter Architekturen, welche die Voraussetzung illusionistischer Landschaftsmalerei war.

In diesem Sinne nutzte Veronese die gesamte Wandfläche und hob die tragenden Wände durch eine illusionistische Freskomalerei auf. Die hier vorgelegte zeichnerische Überlagerung der Scheinarchitektur in der Stanza di Bacco mit der realen Villenarchitektur illustriert, wie deutlich die gemalte Bildwelt den Raum in einen Bereich jenseits der realen Wandflächen verschiebt (Abb. 17).

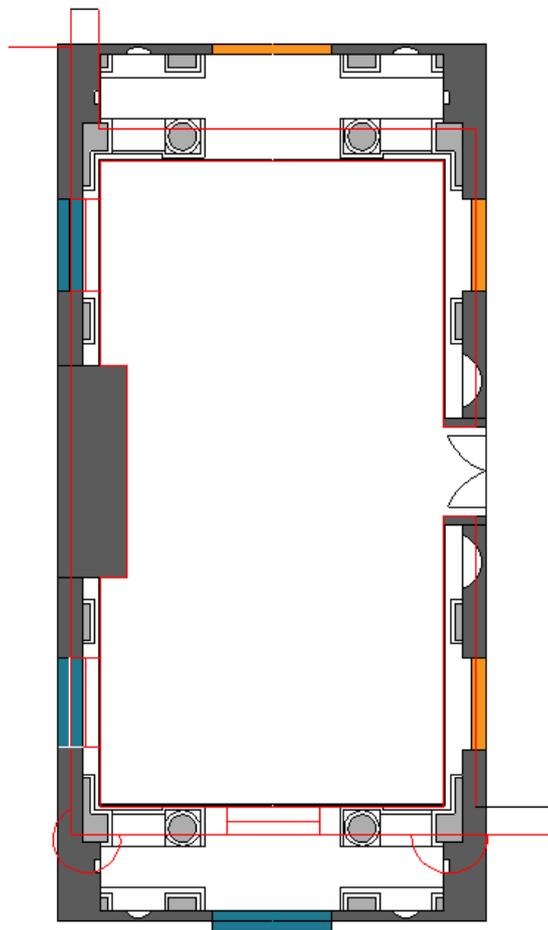


Abb. 17: Villa Barbaro, Stanza di Bacco: Überlagerung der Scheinarchitektur mit dem realen Raumgrundriss der Villa (rot).

Mit dieser augentäuschenden Malerei legte Veronese seine Aufmerksamkeit auf die Fiktion von der »Transparenz der Bildfläche«⁴⁵, und setzte so Albertis Postulat um, dass der Bildraum im Sinne der Sehpyramide als Fortsetzung des Betrachtterraums aufzufassen sei.⁴⁶ Mit den Worten Kebecks »soll der Bildcharakter vom Betrachter [hier] nicht erkannt, oder genauer gesagt, zunächst nicht erkannt werden«⁴⁷. Auf den Punkt gebracht, geht es in Maser um ein intellektuelles Täuschen und Enthüllen, abschließend um die Desillusionierung des Betrachters.

Ergänzt wird die Illusion durch ein mythologisch-allegorisches Figurenprogramm in den mittleren drei Gewölbeöffnungen, das zwei Laren, Bacchus, Somnus, die Allegorie der Musik, Apoll, Venus, Amor, Ceres und Pluto auf himmlischen Wolkenbänken zeigt. Die zentrale Rolle im Gewölbespiegel nimmt Bacchus ein, Gott des Weins und der Landwirtschaft.⁴⁸ Er lehrt die zwei Laren, die Schutz bringenden Hausgötter der antiken Welt, die Zubereitung des Weins, während Somnus döst und fliegende Putti, begleitet von einer Violaspielerin, Musikinstrumente in die Villa tragen. Illustriert wird eine ertragreiche Agricultura – wie Palladio überlieferte, bauten die Barbaro in Maser Wein an – und die mit ihr verbundenen Freuden der Villeggiatura:⁴⁹ Weingenuss, Otium, Musik, Liebe und Fruchtbarkeit.

In den zwei großen Villen Laurentina und Tuskulana von Plinius d. J. nahmen Gartenpavillons eine bedeutende Rolle in der Villenästhetik ein, versprachen sie als Rückzugsort im Rückzugsort doch ein hohes Maß an Ruhe.⁵⁰ Da freistehend, waren die umliegenden Gärten und Landschaften viel unmittelbarer erfahrbar als in den Haupthäusern. Visuell wahrgenommen wurde die Außenwelt auch dort durch Ausblicksfenster wie ein Bild. So heißt es zum Pavillon (»diaeta«) der Laurentina: »Am oberen Ende der Terrasse und weiterhin der Wandelhalle und des Gartens steht ein Gartenpavillon, meine stille Liebe, ja, wirklich Liebe! Ich selbst habe ihn gebaut. In ihm befindet sich ein Sonnenbad mit Ausblick hier auf die Terrasse, dort aufs Meer und beiderseits auf die Sonne [...]. In der Mitte der gegenüberliegenden Wand springt sehr hübsch eine Veranda vor, die sich durch Vor- und Zurückschieben von Glaswänden und Vorhängen mit dem Wohnraum verbinden oder sich von ihm trennen lässt. Sie enthält ein Sofa und zwei Sessel; zu Füßen hat man das Meer, im Rücken Landhäuser, zu Häupten Waldungen; diese drei Landschaftsbilder [>facies locorum<] scheidet und vereinigt sie mit ihren drei Fenstern.«⁵¹

Die solitär stehende Diaeta zeichnete sich demnach vorallem durch ihre zahlreichen Ausblicke aus.⁵² Diese waren nicht einseitig ausgerichtet, sondern umlaufend so in Szene gesetzt, dass sie je verschiedene Nah- und Fernlandschaften einrahmten. Von der eigentlichen Villa entfernt und eingerahmt von der Terrasse (»xystus«) und dem Garten (»hortus«) schaute die Veranda (»zotheca«) durch ihre Fenster auf die Terrasse, das

Meer, auf Nachbarvillen und Wälder, verband und trennte also drei verschiedene Landschaftsausblicke. Die erblickte Natur in Verbindung mit der Architekturräumung ließ die Außenwelt wie Gemälde («*facies locorum*») zu einem Teil des Innenraums werden. Ebenso bildhaft wahrgenommen wird die Landschaft in der Stanza di Bacco. Dort ist es neben der augentäuschenden Rahmung insbesondere die bewusste Gegenüberstellung von wirklichen und fingierten Ausblicksfenstern, die die Grenze zwischen Realität und Illusion verunklärt (Abb. 18).

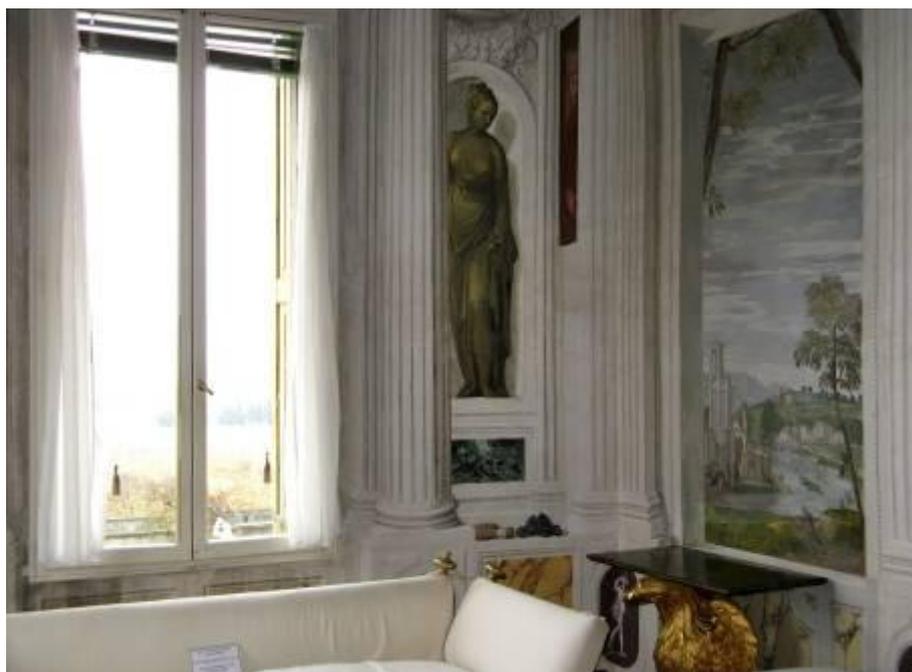


Abb. 18: Paolo Veronese, Zusammenspiel von realem und illusionistischem Ausblicksfenster, Stanza del Tribunale d'Amore, Villa Barbaro, Maser, 1560/1561.

In der zwischen Schein und Wahrheit oszillierenden Raumrealität kann sich der Betrachter daher nicht mehr sicher sein, dass die gemalten Ruinen, Flüsse und Berge nicht vielleicht doch Teil der Weltwirklichkeit sind.

Bemerkenswert, weil durch die fingierte Loggia der nördlichen Schmalseite hervorgehoben, ist die Villa, die jenseits einer Baumallee durch das Rechteckfenster zu sehen ist (Abb. 19).⁵³ Von zahlreichen Aristokraten und Dienern bevölkert illustriert der Durchblick die *Piaceri della Villa* wie Spaziergehen, Reiten, geistreiche Unterhaltungen oder Kutschfahrten.⁵⁴ Das sichtbare irdische Glück existiert natürlich nicht aus sich heraus, sondern ist den im zentralen Gewölbefeld über die Villa wachenden Göttern zu verdanken. Der Ausblick kennzeichnet die Villa damit ebenso »als einen idealen, von den Laren und von Bacchus geschützten Ort der Muße, des *Otiums* und der musisch-geistigen Tätigkeit«⁵⁵, kurz: als *Paradiso Terrestre*, wie die mythologisch-allegorische Figurenwelt.



Abb. 19: Paolo Veronese, Illusionistische Landschaftsmalerei in der Stanza di Bacco, Villa Barbaro, Maser, 1560/1561

Zugleich bildet dieser Ausblick ein raffiniertes Pendant zur stillen Stanza di Bacco. Gegenüber dem vom Trubel des Tages belebten Villenleben dort unterstreicht die Stanza in der Nachfolge der Laurentina seine Funktion als Studien- und Musenort, ja als Parnass.⁵⁶ Auch Plinius d. J. hatte seine *Diaeta* gerade aufgrund der Abgeschlossenheit geliebt. So stellte auch Förtsch fest, dass sie »Plinius als ungestörter Rückzugsort für seine Studien [diente], er unterstreicht den Charakter tiefer Abgeschlossenheit, den die ganze Raumgruppe besitze; selbst von der Villa, die ja bereits ein Rückzugsort war, aber doch eben eine Reihe unvermeidlicher Störungen besaß, fühle er sich hier noch weit entfernt.«⁵⁷ So heißt es unter II, 17, 24: »Wenn ich mich in diesen Pavillon zurückgezogen habe, meine ich sogar von meinem Landhaus weit entfernt zu sein, und habe besonders während der Saturnalien rechte Freude an ihm, wenn die übrigen Teile des Hauses von der Ungebundenheit der Tage und dem Festtrubel widerhallen, denn weder störe ich die Belustigungen meiner Leute noch sie meine Studien.«⁵⁸

Ist die Stanza di Bacco durch die Ausblickssituationen und die scheinbare Abgeschlossenheit nicht unwesentlich von der *Diaeta* der Laurentina beeinflusst, zeigen sich auch im Vergleich zum freistehenden Lusthäuschen (»*cubiculum*«) der Tuskischen Villa Parallelen, die als malerische Umsetzungen der literarischen Ekphrasis gedeutet

werden können. Laut Plinius d. J. stand dieses marmorne Gebäude, das über Flügeltüren und Fenster mit der Außenwelt kommunizierte, am Ende der Reitbahn inmitten eines Schatten spendenden Gartens.⁵⁹ Plätschernde Brunnen (»fons«, »fonticuli«), Weinreben (»vitis«) und ein von einer Pergola überdachtes Speiselager (»stibadium«) bildeten mit ihm zusammen einen abgeschlossenen Mikrokosmos:⁶⁰ »Der Rundbank [Speiselager, Anm. d. Verf.] gerade gegenüber gibt ein kleines Lusthaus der Rundbank das reizvolle Bild zurück, das es von ihr empfängt. Es schimmert von Marmor; mit seinen Flügeltüren öffnet es sich und führt hinaus ins Grüne; auf andres Grün schaut es aus seinen Fenstern oben und unten hinauf und hinab.«⁶¹

Das Gebäude besaß also nicht nur Fenster auf Augenhöhe, sondern war, wie die Textstelle »alia viridia superioribus inferioribusque fenestris suspicit«⁶² rekonstruieren lässt, auch im Gewölbe- oder Dachansatz zur Natur geöffnet.⁶³ Diese Ausblicks-Architektur findet sich ebenfalls in der Stanza di Bacco (Abb. 15). Der Betrachter schaut sowohl durch die sechs Wandfenster als auch durch die im Gewölbeansatz und im Zenit liegenden Öffnungen auf eine blühende Natur in Gestalt illusionistischer Weinpergolen. Ob durch die unteren oder oberen Fenster: das Auge wandert ganz im Sinne der plinianischen Beschreibung hinauf oder hinab. Die hier ausgeführte architektonische Lösung ist derart einmalig in der zeitgenössischen venezianischen Villendekoration, dass sie ohne den literarischen Stimulus von Plinius d. J. kaum denkbar ist.

Als Teil des Cubiculum in Brief V, 6, 38-39 überlieferte Plinius d. J. weiterhin eine kleine Veranda (»zothecula«):⁶⁴ »Aldann springt eine kleine Veranda vor, sozusagen ein Teil des Zimmers und doch ein besonderer Raum. Sie enthält ein Ruhebett und hat auf allen Seiten Fenster und doch gedämpftes Licht, da Schatten auf ihr liegt.«⁶⁵ Ebenso getrennt und doch verbunden sind, wie die grafische Darstellung der Scheinarchitektur verdeutlicht, die illusionistischen Loggien der Schmalwände (Abb. 20).

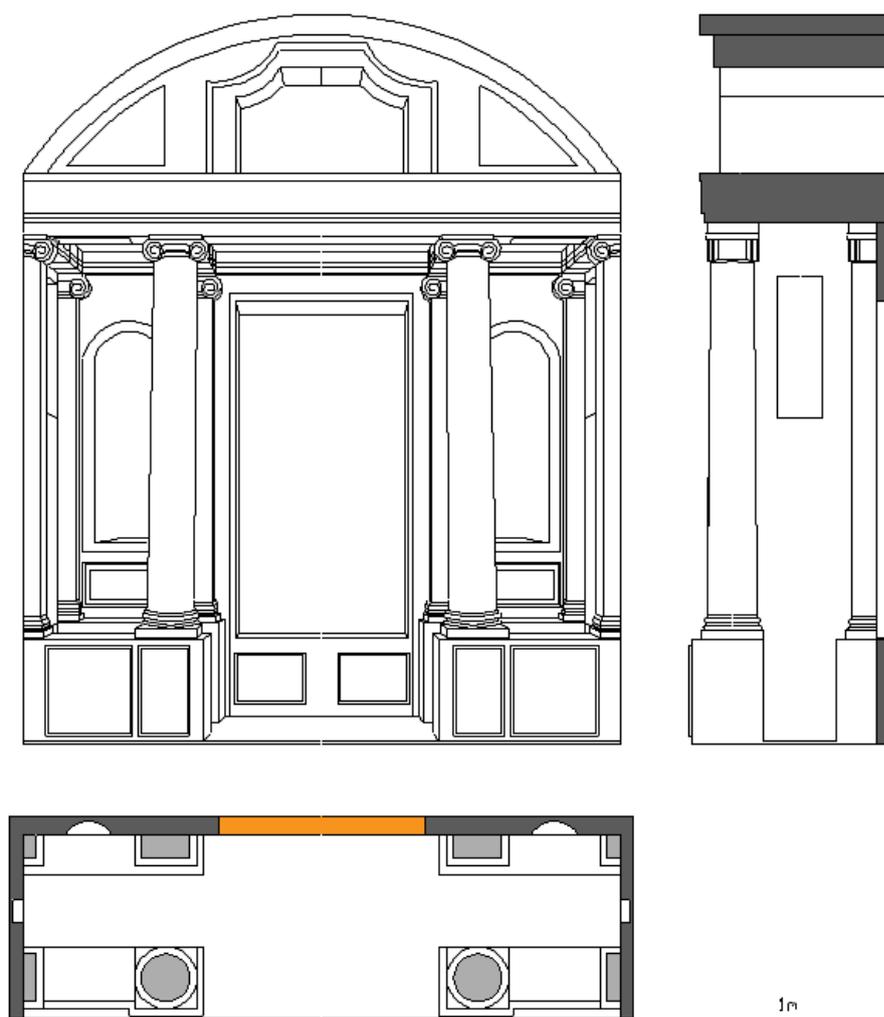


Abb. 20: Villa Barbaro, Stanza di Bacco, Schemazeichnung der Scheinarchitektur, Querschnitt, Grundriss. Illusionistische Landschaft (orange).

Durch die zwei ionischen Säulen und einen unterbrochenen Sockel von der eigentlichen Stanza geschieden, bieten sich dem Betrachter in der Nachfolge der antiken *Zotheclusa* Orte der Abgeschlossenheit, d. h. architektonisch konstituierte *Loci amoeni*. Die Illusion der Begehbarkeit wird an der Südseite durch einen Hund gesteigert, der hinter dem Sockel hervorschaut, sowie in der gegenüberliegenden Stanza del Tribunale d'Amore durch einen Stuhl, der dem Betrachter als Sitzmöglichkeit vor dem gemalten Fenster angeboten wird.⁶⁶ Ähnlich interaktiv hatte bereits Gualtiero Padovano in der Stanza di Bacco e Proserpina (Villa Godi) mit dem angenommenen Betrachter gespielt.⁶⁷ Dort ist es eine leere Fensterbank, die zum Betreten des fingierten Bildraumes auffordert. Neben diesen architektonischen Übereinstimmungen lässt sich auch die physische Nähe zur Natur, wie sie in der Stanza di Bacco zu erleben ist, auf die Villenbriefe zurückführen. So ranken hinter dem nördlichen und den östlichen Ausblicksfenstern kräftige Rebstöcke

empor, wachsen an der Außenseite des Pavillons hoch und vereinen sich im Gewölbe zu Pergolen (Abb. 5). Die gesamte Stanza wird von Weinreben umwuchert und setzt damit folgende von Plinius d. J. überlieferte Baubeschreibung ins Bild: »Denn ein üppiger Rebstock strebt über das ganze Gebäude hin zum First und erklettert ihn. Man liegt dort nicht anders als im Walde, nur den Regen spürt man nicht wie im Walde.«⁶⁸

Abschließend sei der Blick auf den kleinen Vogel gerichtet, der in der Stanza di Bacco hinter dem nördlichen Gewölbefenster auf einem Weinstock sitzt. Hier ließ sich Veronese wohl von einem weiteren, im Tuskischen Villenbrief beschriebenen Pavillon anregen. In ihm, so der Text, sei eine Malerei (»imitata pictura«) zu sehen gewesen, welche Zweige und auf ihnen sitzende Vögel darstellte.⁶⁹ Was bei Plinius d. J. allerdings als Bild überliefert wird, drang hier durch die Malerei, die an dieser Stelle auch einen augenzwinkernden Vergleich mit den zeuxischen Vögeln und damit einen malerischen Kommentar zum Topos der Imitatio vorlegt, als augentäuschende Wirklichkeit in den Innenraum.⁷⁰ So wie die Natur in Maser in Kunst über geht, geht die Architektur, und damit die Kunst, nahtlos in Natur über.⁷¹

>5<

V Zusammenfassung

Die zurückliegende Analyse der Villa Barbaro hat gezeigt, dass sich Andrea Palladio, Paolo Veronese und ihre Auftraggeber intensiv mit den plinianischen Villenbeschreibungen auseinandergesetzt haben. So lässt nicht nur das im Werk Palladios singuläre Vorspringen des Salone der Villa Barbaro eine antiquarische Rekonstruktion des Strandtriklinium der Laurentina erkennen, auch die hier zu erlebenden Aus- und Durchblickssituationen sind auf eine bewusste Inszenierung der realen Landschaften ausgelegt.⁷²

Noch vor der Architektur sind es allerdings die illusionistischen Landschaftsfresken, die das Bauwerk in einen von der antiken Villenästhetik durchdrungenen Ausblicksort verwandeln. Den realen Fenstern des Mittelblocks quantitativ wie qualitativ überlegen, versetzen die gemalten Landschaften den Betrachter in eine Welt, die den einförmigen landwirtschaftlichen Feldern draußen vollständig enthoben ist (Abb. 21).



Abb. 21: Blick aus dem Piano nobile der Villa Barbaro auf die Felder von Maser.

Weit davon entfernt rein dekorativer Natur zu sein, reflektieren die Fresken auf ihre eigene Art über den literarisch tradierten Topos vom inszenierten Ausblick das hohe intellektuelle Niveau der venezianischen Villeggiatura. Das Landschaftsbild, das zum Ausblick wird, ist damit schlussendlich Teil einer großen Erzählung, in deren Mittelpunkt die Villa steht. Diese schaut mit Hilfe der illusionistischen Landschaftsmalerei statt auf Ackerflächen auf anmutige Pastorallandschaften, auf Sinnbilder des Paradiso terrestre und Locus amoenus. Zudem führen die zahlreichen Ruinen das vergangene Zeitalter der Antike vor Augen (Abb. 22).



Abb. 22: Paolo Veronese, Flusslandschaft mit Ruine, Stanza della Lucerna, Villa Barbaro, Maser, 1560/1561. Detail.

Das von Serlio geprägte Motto »ROMA QUANTA FUIT, IPSA RUINA DOCET« ist über die Chiffre der Ruine in jedem Raum gegenwärtig.⁷³ Die gesamte Villa wird zu einem Ort

der Erinnerung und damit zu einem humanistischen Zeichen der Brüder Barbaro.⁷⁴ Die Ruinen führen kombiniert mit augentäuschenden Ausblicken das vom Verfall Bedrohte, das Vergangene vor Augen, inszenieren die Relikte als entrückte und zugleich fassbare Geschichte und das illusionistische Landschaftsbild im Sinne Assmanns als Ausblick der Erinnerung.⁷⁵ Dem Betrachter tritt die Ruine in der Villa Barbaro nicht nur als Antikenzitat vor Augen, sondern als Chiffre der Erinnerung, als »corpo della memoria«⁷⁶, wie Francisco d'Olanda 1548 schrieb. Wie Assmann in diesem Kontext feststellte, fungieren die gemalten Bauwerke als »[...] Doppelzeichen; sie kodieren Vergessen als auch Erinnerung. Sie markieren ein vergangenes Leben, das erloschen und vergessen, das fremd geworden und verloren gegangen ist in der Dimension der Geschichte, und sie markieren zugleich die Möglichkeit einer Erinnerung, die in der Dimension des Gedächtnisses wiedererweckt und belebend zusammenfügt, was die Zeit entrissen und vernichtet hat.«⁷⁷

Indem die gemalten Ausblicksfenster neben dem pastoral-arkadischen Thema die Ruinenlandschaft derart in den Mittelpunkt rücken, inszenieren sie zugleich einen historischen Prozess, der die Blüte der alten Welt, ihren Verfall und die reflektierte Wiedergeburt durch Auftraggeber und Künstler im Kosmos der Villa umschreibt. Die rahmende Scheinarchitektur steigert sich auf diese Weise zum Erzählmotiv, denn so wie der Verfall der Ruinen das Abgeschlossenheit der Geschichte kodiert, verweisen die weißen Fensterrahmen auf die intakte, von einer reflektierten Antikenrezeption motivierte Gegenwart.

Die Überzeugungskraft der Scheinarchitektur bildet in der Wahrnehmung der Ausblicke die zentrale Schlüsselstelle. Insbesondere in den Stanze di Bacco und del Tribunale d'Amore erreicht sie eine augentäuschende Qualität, die gegenüber den früheren Villenfresken einen Paradigmenwechsel darstellte. Erstmals lösten sich die Raumwände und Gewölbe einer venezianischen Villa des 16. Jahrhunderts in eine gemalte Illusion auf, die den Betrachter an der wirklichen Verortung inmitten einer Villa zweifeln ließ.

Inspiziert wurden die primär Fresken von verschiedenen Gartenpavillons der plinianischen Villen.⁷⁸ Neben dem allseitigen Schauen durch Ausblicksfenster in den Wänden und oberhalb des Betrachters, der Lage inmitten einer grünen Natur, der Marmor imitierenden Materialität und den allgegenwärtigen Weinreben, welche die virtuellen Gebäude zu umwuchern scheinen, sind es insbesondere die illusionistischen Architekturräume, die als Rekonstruktionen der plinianischen Zotheuca erkannt werden können.⁷⁹ Im Zusammenspiel mit den realen Ausblicksfenstern bietet die Stanza damit ein beeindruckendes visuelles Schauspiel, das der kundige zeitgenössische Betrachter als reflektiert umgesetztes Pliniuszitat erkannt haben dürfte: In der Villa Barbaro steigern sich Landschaft und Natur ebenso zum Bild, wie in den antiken Villenbeschreibungen von

Plinius dem Jüngeren. Als Ideengeber dieser einfallsreichen antiquarischen Rekonstruktion ist sicherlich Daniele Barbaro zu benennen, der sich durch seine Beschäftigung mit dem Vitruvkommentar selbst intensiv mit antiker Architektur auseinandergesetzt hatte.⁸⁰

Es wird erkennbar, welche Stellung der illusionistischen Landschaftsmalerei in Maser für die literarisch inspirierte Rekonstruktion antiker Architektur innerhalb des 16. Jahrhunderts zuzuweisen ist. Die Villa Barbaro reiht sich somit in eindrucksvoller Weise in die während der Renaissance vitalen Tradition der plinianischen Textexegese ein, bei der es auch immer darum ging, die literarische Unschärfe, die *Oscurità*, der antiken Quelle für die eigenen, modernen Projekte nutzbar zu machen und sie im Sinne von *Electio* und *Invenio* mit neuem Leben zu füllen.⁸¹

Die Qualität der Scheinarchitektur verbunden mit zahlreichen aus der zeitgenössischen Architektur entlehnten Bauformen, sprechen dafür, dass Palladio eine aktivere Rolle bei der Innendekoration der Villa Barbaro eingenommen hat, als bisher vermutet wurde. Ob er, wie etwa für die *Sala dei Cesari* der Villa Godi belegt, auch in Maser Dekorationsentwürfe (»compartimenti«) vorgelegt hat, ist aufgrund der Quellenlage nicht mehr zu klären (Abb. 14).⁸² Die Nähe der Wandgliederungen im *Salone* und der *Sala dell'Olimpo* zu den von Palladio gezeichneten Rekonstruktionen der vitruvianischen *Sala egizia* und der *Sala corinzia*, die zahlreichen Architekturdetails sowie die komplex und aus dem Aufriss heraus entwickelten Scheinarchitekturen machen es m. E. aber mehr als wahrscheinlich, dass Palladio seinem geschätzten Kollegen Veronese beratend zur Seite gestanden hat. Schließlich hatte er auch in seinem Traktat *I Quattro Libri* von 1570 die Freskanten seiner Villen für ihr Können gelobt, was für seine positive Einstellung, ja sein Interesse, gegenüber der Innenausstattung der Bauwerke spricht.⁸³

Insbesondere ist es die harmonische Einbindung der gemalten Pavillonarchitektur in die realen Raumdimensionen der *Stanza di Bacco*, die vor allem in Maser eine Zusammenarbeit von Veronese und Palladio nahe legen. So interagiert die elegante Malerei, die die Überlagerung des Grundrisses der Scheinarchitektur mit dem realen Villenraum vor Augen führt, perfekt mit den Raumbedingungen der *Stanza* und erweitert sie im Sinne Serlios behutsam um illusionistische Räume (Abb. 17).⁸⁴ Die Landschaftsfresken sind also – und ähnlich den Fresken Zelottis in der Villa Emo in Fanzolo – kein störendes Beiwerk, sondern vielmehr literarisch motivierte Bestandteile des architektonischen wie malerischen Gesamtkonzepts. Trotz kleinerer Abweichungen tritt die Malerei im Ganzen mit einem von Palladio inspirierten Geist und einer klassizistischen Feierlichkeit vor den Betrachter, der einen oft unterstellten Konflikt zwischen ihm und Veronese ausschließt.⁸⁵ Vielmehr wird Palladio im Sinne der schon von Brizio formulierten »ideale congenialità«⁸⁶, wie zuvor im Vicentiner Palazzo Porto sowie

im nachfolgenden Refektorium von San Giorgio in Venedig, gerne mit seinem geschätzten Kollegen zusammengearbeitet haben; mit einem Kollegen, den er der Nachwelt nicht ohne Grund als »Pittore eccellentissimo«⁸⁷ überliefert hat.

Gemeinsam schufen sie die Wiederherstellung einer »casa di villa degli antichi«⁸⁸, in der Architektur, Malerei und Skulptur, reale und fingierte Landschaften, plinianische Aus- und Durchblicke, kurz: die Landschaft als Bild und das Bild als Landschaft, einen Synthesegrad erreichten, wie er in der venezianischen Villenkultur des Cinquecento einmalig bleiben sollte.⁸⁹

1 Zu den Fresken der Villa Barbaro siehe einführend Gerd Jan van der Sman: *La decorazione a fresco delle ville venete del cinquecento*, Florenz 1993, S. 189–228; Lionello Puppi: *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Aktualisierte und erweiterte Neuausgabe der 1. Ausgabe von 1973*, herausgegeben und mit einem Nachtrag zum Werkverzeichnis versehen von Donata Battilotti, München 2000, S. 314–317; Julian Kliemann u. Michael Rohlmann: *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 410–431; Giuseppe Pavanello u. Vincenzo Mancini: *Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venedig 2008*, S. 322–346. Der vorliegende Aufsatz folgt Teilergebnissen meiner Dissertation. Siehe Sören Fischer: *Das Landschaftsbild als inszenierter Ausblick: Lambert Sustrius, Gualtiero Padovano, Paolo Veronese, Andrea Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 2011, Druck in Vorbereitung, III.4e.

2 Plinius der Jüngere: *Briefe. Epistularum libri dieci*. Lateinisch u. Deutsch, hrsg. u. übers. v. Helmut Kasten, Berlin 2011, II, 17 u. V, 6. [Im Folgenden zitiert als Plinius d. J.]

3 Die Zuschreibung an Veronese lässt sich neben stilistischen Beobachtungen auch über die Zeugnisse von Giorgio Vasari: *Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Florenz 1568, hrsg. v. Maurizio Marini, Rom 2007, *Vita di Michele San Michele*, S. 1055 und Carlo Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte. Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. 1648, Nachdruck der kommentierten Ausgabe von Detlev Freiherr von Hadeln, Bd. 1., Rom 1965, S. 302–303 belegen. Die Identifizierung Benedetto Caliaris wurde jüngst von Hans Dieter Huber: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005, S. 34–42 bestätigt.

4 Vor allem Daniele Matteo Alvise Barbaro muss bei der architektonischen Planung und der Entwicklung der Raumdekorationen eine tragende Rolle zugewiesen werden. Gerade er, der sich selbst intensiv mit den Problemen der Perspektive und einer Vitruv-Kommentierung beschäftigt hat, wird konkrete Vorstellungen von seiner Villa gehabt haben, denen Palladio und Veronese folgen mussten. Zum Verhältnis der Auftraggeber und Künstler in Maser siehe Richard Cocke: *Veronese and Daniele Barbaro: the decoration of Villa Maser*, in: *JWC. Inst.*, XXXV, 1972, S. 226–246 und Norbert Huse: *Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft*, in: *Arte Veneta*, XXVIII, 1974, S. 106–122.

5 Auch Huber, 2005 (wie Anm. 3): S. 34 unterstrich die »[...] insgesamt unglaublich hohe Gesamtqualität aller Arbeiten, die auf eine äußerst effektive, eigenständige und wirkungsvolle Arbeitsstrategie schließen lässt, die wir zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht kennen [...]«.

6 Schon Luciana Crosato: *Gli affreschi nelle ville venete del cinquecento*, Treviso 1962, S. 14 bemerkte die Nähe der Scheinarchitektur zum palladianischen Stil: »Le strutture, che si profilano in sagome lineari e geometriche, sono strettamente palladiane.«

7 Zu den illusionistischen Landschaften dieser Villen siehe bes. Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III.4–6; Sören Fischer, *The Allegorical Landscape: Alvise Cornaro and his Self-Promotion by the Landscape Paintings in the Odeio Cornaro in Padua*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2013.

8 Erik Forssman: *Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXIX, 1967a, S. 105–139, hier S. 122.

9 Vasari, 2007 (wie Anm. 3): *Vita di Michele San Michele*, S. 1054: »Col medesimo [Zelotti, Anm. d. Verf.] lavorò molte cose a fresco nel palazzo della Soranza a Castel Franco, essendovi

amendue mandati a lavorare da Michele San Michele, che gl'amava come figliuoli.« Zum Verhältnis Veroneses zu Sanmicheli siehe Anna Maria Brizio: La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera del Sanmicheli e del Palladio, in: Boll. dell CISA., II, 1960, S. 19–25, hier S. 19–21.

10 Ridolfi I, 1648/1965 (wie Anm. 3), S. 302.

11 Zu den Gemälden und Fresken der Kirche San Sebastiano Terisio Pignatti: Veronese. Text und Katalog, 2 Bd., Venedig 1976, Bd. 1, S. 39–49; Wolfgang Wolters: Paolo Veronese e l'architettura di S. Sebastiano, in: Massimo Gemin (Hrsg.): Nuovi studi su Paolo Veronese, Venedig 1990, S. 183–188.

12 Forssman, 1967a (wie Anm. 8), S. 123–124.

13 Pignatti, 1976 (wie Anm. 11), S. 74.

14 Pignatti, 1976 (wie Anm. 11), S. 73–74.

15 Für die Villa Godi hat Andrea Palladio mehrere Wanddekorationen mit Scheinarchitektur entworfen. Dazu bes. Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III.4d.

16 Erik Forssman: Palladio e la pittura a fresco, in: Arte Veneta, XXI, 1967b, S. 71–76, hier S. 75–76; Konrad Oberhuber: Gli affreschi di Paolo Veronese nella Villa Barbaro, in: Boll. dell CISA., X, 1968, S. 188–200, hier S. 188: »Dovevano concorrere parecchie circostanze favorevoli per fare degli affreschi del Veronese a Maser un capolavoro dell'arte decorativa nell'ambito delle ville del Cinquecento; prima di tutte la presenza dell'insigne pittore e dell'architetto a lui cogeniale: Andrea Palladio. Tutti e due mirano alla chiarezza ed alla comprensibilità delle strutture e l'armonia delle proporzioni [...].« Jüngst Howard Burns: La Villa Barbaro, in: Beltramini, Guido u. Howard Burns (Hrsg.): Andrea Palladio 500. Mostra del quinto centenario della nascita di Andrea Palladio, Ausst.-Kat. Venedig 2008, S. 114–129, hier S. 116. Gegen diese These sprachen sich u. a. Renato Cevese: Appunti Palladiani, in: Boll. dell CISA., VII, 1965, S. 305–315, hier S. 314; Wolfgang Wolters: Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifice, in: Boll. dell CISA., X, 1968, S. 255–267, hier S. 264; Huse, 1974 (wie Anm. 4), S. 111; Sman, 1993 (wie Anm. 1), S. 35; Puppi, 2000 (wie Anm. 1), S. 314 aus.

17 Forssman, 1967b (wie Anm. 16), S. 74–75. Unter Bezug auf Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, De Architectura Libri Decem, Lateinisch u. Deutsch, übers. v. Franz Reber, Wiesbaden 2009, VI, 3, 9, S. 296–297 beschrieb Andrea Palladio: I Quattro Libri dell'Architettura, Venedig 1570, II, 10, S. 40–41 die Sala wie folgt: »Lo spatio fra le colonne, & il muro era coperto da un pavimento, & questo pavimento era scoperto, e faceva corridore, ò poggivolo intorno. Sopra le dette colonne era muro continuato con meze colonne di dentro, la quarta parte minore delle già dette, e fra gli intercolumnij v'erano le finestre, che davano lume alla Sala, e per le quali da detto pavimento scoperto si poteva vedere in quella. Dovevano haver queste Sale una grandezza mirabile sì per l'ornamento delle colonne, sì ancho per la sua altezza.«

18 Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 10, S. 41.

19 Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 10, S. 41.

20 Palladianisch motiviert sind ebenfalls die Fresken im kreuzförmigen Salone der Villa Barbaro. Dort fassen korinthische Säulen Statuennischen ein. Die Wandgliederung lässt sich auf die Sala corinzia zurückführen, die von den *Quattro Libri* verblüffend ähnlich rekonstruiert wurde. Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 9, S. 38–39: »Le Sale Corinthie si facevano in due modi, cioè ò con le colonne che nascevano da terra, come si vede nel disegno primo, ovvero con le colonne sopra i piedestili, come nel disegno secondo. Ma così nell'uno, come nell'altro si facevano le colonne appresso il muro [...].« Vgl. Vitruv, 2009 (wie Anm. 17), VI, 3, 9, S. 296–297. Siehe auch Hartmut Biermann: Rezension zu Erik Forssmans »Palladios Lehrgebäude«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S. 166–170, hier S. 169 u. Forssman, 1967b (wie Anm. 16), S. 74.

21 Burns, 2008 (wie Anm. 16), S. 116.

22 Vitruv, 2009 (wie Anm. 17), VI, 1, S. 278–279.

23 Vitruv: M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchae aquileienseis, multis aedificiorum, horologiorum et machinarum descriptionibus, et

figuris, [...] auctis & illustrates, Venedig 1567, Widmungsschreiben an Ippolito d'Este: »[...] alcune [opere, Anm. d. Verf.] ho veduto dapoi, & sono quelle, che con tanta splendidezza ella ha fatto in Roma, & a Tivoli, nellequali la natura conviene confessare di essere stata superata dall'arte, & dalla splendidezza dell'animo suo. come che in uno instante siano nati i giardini, & cresciute le selve, & gli alberi pieni di soavissimi frutti, in una notte ritrovati, anzi della valli usciti i monti, & ne i monti di durissime rocche fatto i letti a i fiumi, & aperta la pietra per dar luogo alle acque, & allagato il secco terreno, & irrigato di fonti, et rivi correnti, et di peschiere rarissime.«

24 Hierzu bes. die wichtige aber kritisch zu lesende Studie von Reinhard Bentmann u. Michael Müller: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt a. M. 1970, S. 78–80. Die Beschreibung der gezielten Kultivierung und Ordnung großer Naturbereiche durch die d'Este in Tivoli weist klare Parallelen mit der zeitgenössischen venezianischen Urbarmachungspolitik auf, die das sumpfige Land ebenfalls in neu gestaltete Lebensbereiche verwandelte. Zum Landschaftsgarten der Villa d'Este einfürend Margherita Azzi Visentini: Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 172–184.

25 Dass dabei einzelne Landschaften von Radierungen Hieronymus Cocks (1551) und Battista Pittonis (1561) inspiriert wurden, unterstreicht die Kreativität und die künstlerische Offenheit, mit der die Villenfreskantens sich ihrer Aufgabe stellten. Was sie nämlich vorlegten, war nicht eine Kopie der in den Blättern illustrierten Landschaften, sondern eine bezüglich des Formats und der Motive durchgeführte Anpassung an die hier herrschenden Bedingungen. Zur Verwendung der Stiche als Vorbilder für die Villa Barbaro siehe Richard Turner: The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966, S. 208; Oberhuber, 1968 (wie Anm. 16) und Cocke 1972 (wie Anm. 4), S. 241, Anm. 99.

26 Zu den Piaceri della Villa in der freien Natur siehe Anton Francesco Doni: Le Ville del Doni, Bologna 1566, zitiert nach Ugo Bellocchi: Le ville di Anton Francesco Doni, Modena 1969, S. 89.

27 Eine Einführung in die Gewölbeikonografie und die Deutungslage bei Kliemann/Rohlmann, 2004 (wie Anm. 1), S. 412–414; Pavanello/Mancini, 2008 (wie Anm. 1), S. 322–330.

28 Die Identifizierung der Personen, die u. a. als Giustiniana Giustiniani, Marcantonio Barbaros Ehefrau, und ihre Kinder gedeutet werden, ist umstritten. Siehe Kliemann/Rohlmann, 2004 (wie Anm. 1), S. 414.

29 Vitruv, 2009 (wie Anm. 17), VII, 5, 2; Plinius der Ältere: Naturalis historiae libri XXXVII. Naturkunde, Buch XXXV, Lateinisch u. Deutsch, übers. v. Roderich König, Darmstadt 2007, XXXV, 116. So schrieb etwa Forssman, dass vor allem der Vitruvtext »[...] fosse alla base di tutti i paesaggi nelle ville venete« Forssman, 1967b (wie Anm. 16), S. 73. Diese These findet sich als Erklärung für Landschaftsfresken im Innenraum u. a. auch bei Ernst H. Gombrich: Renaissance artistic theory and the development of landscape painting, in: Gazette des Beaux-Arts, Mai-Juni 1953, S. 344–345, hier S. 344–345; Christine Jung: Von der irdischen zur himmlischen Liebe, Die neuplatonische Liebesphilosophie des Pietro Bembo und das Bildprogramm der Villa Badoer in Fratta Polesine, errichtet von Andrea Palladio, ausgestattet von Giallo Fiorentino, 1556, Frankfurt 1994, zugl. Diss. 1993, S. 90; Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft, Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 155–156, Denis Cosgrove: Il paesaggio palladiano, Verona 2004, S. 170.

30 Der Großteil der Briefe wurde von dem italienischen Gelehrten Guarino Veronese (1374–1460) wiederentdeckt. Dieser war im Jahr 1419 in der Bibliotheca Capitolare von Verona auf einen Pliniuskodex gestoßen, der nach der heutigen Zählung die Bücher I–VII und IX mit etwa 220 Briefen enthielt. Siehe Remigio Sabbadini: Storia e critica di tesi latini. 2. überarb. Ausgabe hrsg. v. Eugenio u. Myriam Billanovich, Padua 1971, S. 263–264; Remigio Sabbadini: Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV, überarb. u. erweít. Ausgabe hrsg. von Eugenio Garin, Bd. 1., Florenz 1996, S. 242–243. Zur Rezeption der Plinianischen Ausblicke in der Architektur der Frühen Neuzeit siehe Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), II.3.

31 Fritz Burger: Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur, Leipzig 1909, S. 108. Diese Beobachtung wurde auch von Huse, 1974 (wie Anm. 4), S. 115–118 bestätigt.

32 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 5. Zur Bedeutung des architektonisch gerahmten Landschaftsausblicks in der Profanarchitektur Mittelitaliens sei auf die noch unpublizierte Arbeit

von Gerd Blum: *Idealer Ort und inszenierter Ausblick: Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance – Von Leon Battista Alberti über Andrea Palladio bis zu Giovanni Battista Agucchi*, Habil.-Schrift Univ. Basel 2010. (Druck in Vorbereitung) sowie Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), II. 3 verwiesen.

33 Hierzu bes. Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), II. 2.

34 Giovanni Boccaccio: *Il Decamerone* di m. Giovanni Boccaccio. Nuovamente alla sua vera lettione ridotto da m. Lod. Dolce, Venedig 1552, II, S. 126; Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975, IX, 2, S. 479; Pietro Bembo: *Gli Asolani*, Venedig 1505, Giornata prima, o. S.; Agostino Gallo: *Le dieci giornate della vera agricoltura e de' piaceri della villa*, Venedig 1565, VIII, fol. 170r; Alberto Lollio: *Lettera di M. Alberto Lollio a M. Hercole Perinato in laude della villa. Delle oratione di M. Alberto Lollio Gentil'huomo Ferrarese*, Volume Primo, Aggiuntavi una lettera del medesimo in laude della villa, in: ders.: *Delle orationi volume primo*, Ferrara 1563, fol. 230r.

35 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 13 u. 20; V, 6, 15 u. 21.

36 Heinrich Drerup: *Die römische Villa*, in: *Marburger Winkelmannprogramm*, 1959, S. 1–24. [zitiert 1959a]; ders.: *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, in: *Mitteilungen des Archäologischen Institutes, Römische Abteilung*, 66. 1959, S. 147–174. [zitiert 1959b].

37 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 13. Vgl. auch dort II, 17, 21.

38 Pavanello/Mancini, 2008 (wie Anm. 1), Abb. S. 338–339.

39 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 20–21, 24; V, 6, 20, 28–40.

40 Zu den illusionistischen Landschaften dieser Villen siehe Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III.5a/b, IV.6.

41 Zu den Bildprogrammen der Stanze di Baccho und del Tribunale d'Amore siehe Thomas Puttfarcken: *Bacchus und Hymenaeus: Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese in der Villa Barbaro in Maser*, in: *Mitt. KIF.*, XXIV, 1980, S. 1–14; Sman, 1993 (wie Anm. 1), S. 201–207; Kliemann/Rohlmann, 2004 (wie Anm. 1), S. 414–415; Pavanello/Mancini, 2008 (wie Anm. 1), S. 331–340.

42 Sebastiano Serlio: *I Sette Libri dell'Architettura*, Venedig 1584, Bd. 1, IV, 11, fol. 192r.

43 Vitruv, 2009 (wie Anm. 17), VII, 5, 2: »Postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur: patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum scenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent.«

44 Vitruv, 2009 (wie Anm. 17), VI, 2, 2: »Non enim veros videtur habere visus effectus, sed fallitur saepius iudicio ab eo mens. Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ephorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana.«

45 Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 29.

46 Vgl. Oberhuber, 1968 (wie Anm. 16), S. 189–190. Veronese griff diese Idee in seinem Gemälde *Die Hochzeit von Kana* im Refektorium von San Giorgio Maggiore (Venedig) wieder auf.

47 Günther Kebeck: *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006, S. 159.

48 Sman, 1993 (wie Anm. 1), S. 205.

49 Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 14, S. 51: »Dall'una, e l'altra parte vi sono loggie, le quali nel'estremità hanno due colombari, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, e le stalle, e gli altri luoghi per l'uso di Villa.«

50 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 20–24; V, 6, 20–22, 38–40.

51 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 20–24: »In capite xysti, deinceps cryptoporticus, horti, diaeta est, amores mei, re vera amores. ipse posui. in hac heliocaminus quidem alia xystum, alia mare, utraque solern [...]. contra parietem medium zotheca perquam eleganter recedit, quae specularibus et velis obductis reductisve modo adicitur cubiculo, modo aufertur. lectum et duas cathedras capit; a pedibus mare, a tergo villae, a capite silvae; tot facies locorum totidem fenestris et distinguit et miscet.«

52 Zur archäologischen Rekonstruktion der Diaeta siehe Reinhard Förtsch: Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius, Mainz 1993, S. 49, Abb. 42, 4. Vgl. Hermann Winnefeld: Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius, in: Jahrb. des arch. Inst., 1891, S. 201–217, hier S. 212, Abb. 3. Wie die Rekonstruktionen von Winnefeld und Förtsch nachvollziehbar machen, wurde der Ausblickscharakter maßgeblich durch die solitäre Stellung der Architektur gewährleistet.

53 Vgl. Bentmann, 1970 (wie Anm. 24), S. 88–90. Auch wenn die Villa mit ihren Doppelportikūs Parallelen zur Villa Giustinian bei Roncade (um 1515) und zur Villa Cornaro in Piombino Dese (1553) aufweist, ist sie mit ihrer radikalen architektonischen Offenheit (die Villa besteht fast ausschließlich aus Portikus und Loggien) schlussendlich als Fantasiebau zu bezeichnen.

54 Vgl. Bartolomeo Taegio: La Villa. Dialogo. Mailand 1559, zitiert nach Cesare Mozzerelli: L'antico regime in villa. Con tre tesi milanesi. Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri, Rom 2004, S. 50–150, hier S. 137–138; Gallo, 1565 (wie Anm. 35), fol. 161r; Doni/Bellocchi, 1566/1969 (wie Anm. 26), S. 89.

55 Kliemann/Rohmann, 2004 (wie Anm. 1), S. 415.

56 Als von den Musen belebter Parnass wurde die Villa bereits 1559 bezeichnet; zu einem Zeitpunkt also, an dem die Innendekoration noch nicht abgeschlossen sicherlich aber schon projektiert war. So schilderte Giulia da Ponte in einem Brief an Daniele Barbaro die Villa mit folgenden Worten: »Le Muse vinte dalla vaghezza di così dilettevole sito, s'habbiano fatto un nuovo Parnaso di lui.« Zitiert nach Sman, 1993 (wie Anm. 1), S. 191.

57 Förtsch, 1993 (wie Anm. 51), S. 50.

58 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 24: »In hanc ego diaetam cum me recepi, abesse mihi etiam a villa mea videor magnamque eius voluptatem praecipue Saturnalibus capio, cum reliqua pars tecti licentia dierum festisque clamoribus personat; nam nec ipse meorum lusibus nec illi studiis meis obstrepunt.«

59 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 38–39.

60 Zur Deutung dieses Gebäudekomplexes Förtsch, 1993 (wie Anm. 51), S. 93–94.

61 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 37–38: »e regione stibadii adversum cubiculum tantum stibadio reddit ornatus, quantum accipit ab illo. marmore splendet, valvis in viridia prominet et exit, alia viridia superioribus inferioribusque fenestris suspicit despicitque.«

62 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 38.

63 Förtsch, 1993 (wie Anm. 51), S. 14 übersetzte die Beschreibung der oben und unten liegenden Fenster sehr viel klarer: »[...] auf anderes Grün blickt es mit seinen oberen und unteren Fenstern hinauf und hinab.«

64 Die Rekonstruktionsversuche von Winnefeld, 1891 (wie Anm. 51), S. 204; Förtsch, 1993 (wie Anm. 51), Abb. 43, 1–2 verdeutlichen die Lage der solitären Gebäude im Villenzusammenhang.

65 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 38: »mox zothecula refugit quasi in cubiculum idem atque aliud. lectus hic et undique fenestrae, et tamen lumen obscurum umbra premente.«

66 Indem die Hunde die virtuellen Bildräume verlebendigen, nehmen sie in der Villa Barbaro eine wichtige Rolle in der illusionistischen Überzeugungskraft ein. Zu den Hunden der Villa Barbaro siehe Jan Białostocki: I cani di Paolo Veronese, in: Massimo Gemin (Hrsg.): Nuovi studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 222–230, bes. S. 225.

- 67 Zu diesem Raum bes. Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III. 6a.
- 68 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 39: »nam laetissima vitis per omne tectum in culmen nititur et ascendit. non secus ibi quam in nemore iaceas, imbrem tantum tamquam in nemore non sentias.«
- 69 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 21–22: »est in hac diaeta dormitorium cubiculum, quod diem, clamorem, sonum excludit, iunctaque ei cottidiana amicorumque cenatio; areolam illam, porticum aliam eademque omnia quae porticus adspicit. est et aliud; cubiculum a proxima platano viride et umbrosum, marmore excultum podio tenus, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aves imitata pictura.« »In diesem Pavillon befindet sich ein Schlafzimmer, das kein Tageslicht, keinen Lärm, kein Geräusch einläßt, und mit ihm verbunden ein Speiseraum zum täglichen Gebrauch und zur Bewirtung von Freunden; es blickt auf jenes Plätzchen, auf andre Arkaden und alles, was man von dort aus sieht. Da ist auch noch ein weiteres Gemach, von der nächststehenden Platane umgrünt und beschattet, mit Marmor bekleidet bis zum Paneel, und der Anmut des Marmors gibt ein Gemälde nichts nach, das Zweige und auf den Zweigen sitzende Vögel darstellt.«
- 70 Plinius der Ältere, 2007 (wie Anm. 2), XXXV, 65.
- 71 Dieser Gedanke im Kontext der plinianischen Diaeta bereits bei Eckard Lefèvre: Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2,17; 5,6), in: *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung*, 84, 1977, S. 519–541, hier S. 524.
- 72 Burger, 1909 (wie Anm. 32), S. 108.
- 73 Zur Ruinenlandschaft als Medium der Erinnerung in den venezianischen Villen siehe: Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III.2d.
- 74 Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura di Sabastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli esempi de l'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruuio. Venedig 1540*, Frontispiz des III. Buches.
- 75 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003, S. 309.
- 76 Francisco d'Olanda: *Della Pittura Antica. Libro Primo, 1548*, hrsg. u. ed. v. Grazia Modroni: *Francisco d'Olanda. I Trattati d'Arte*. Livorno 2003. S. 19–99, hier S. 24, vgl. ebd. S. 28, wo der Begriff der Memoria auf die Bedeutungsarchitektur der Ruine angewendet wird: »Onde il mondo [...] risentendosi delle perdite e delle ferite che aveva ricevuto dal tempo, cominciò un po' a guardarsi dentro e a vedere le reliquie dell'antichità ed i monumenti splendidi dove le morte scienze giacevano sepolte poichè, ora che gli anni le avevano derubate, però non le avevano potute danneggiare, tanto che alcune pietre o diaspri delle preziose sepolture non ne restassero per segno e memoria sulla terra.«
- 77 Assmann, 2003 (wie Anm. 76), S. 312.
- 78 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), II, 17, 20–24; V, 6, 38–39.
- 79 Plinius d. J., 2011 (wie Anm. 2), V, 6, 38.
- 80 Dass die Ausmalung zum großen Teil auf die Intention der Auftraggeber zurückgeht, wurde von Huse, 1974 (wie Anm. 4), S. 111 vertreten. Ihm entgingen jedoch – weil er keine genaue Analyse der Wandmalerei vorlegte – die zahlreichen Palladianischen Architekturformen.
- 81 Als zentrale Beispiele für eine Auswertung der Villenbriefe des Plinius sind zu nennen: Der Palazzo Ducale in Urbino (ab 1464), die römischen Villen Madama (ab 1518) und Giulia (1550–1553), das vatikanische Casino von Pius IV. (1558–1563) sowie die venezianische Villa Godi (1537–1542). In diesen Bauwerken sind es insbesondere die über Säulenstellungen und Fenster auf die Landschaft oder den Garten ausgerichteten Räume, die mit ihren bewusst gesetzten Aus- und Durchblickssituationen als teilweise enge, teilweise freie Nachahmungen der plinianischen Ausblickstopik zu identifizieren sind. Zur Rolle der Briefe in der zeitg. Villenideologie bes. James S. Ackerman: *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990, S. 10–14; Lise Bek: *Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, in: *Analecta*

Romana Instituti Danici, 7, 1974, S. 109–156, bes. S. 109: »È ormai un fatto noto e spesso commentato che le lettere di Plinio il Giovane contenenti la descrizione delle sue ville [...] hanno fatto farte delle lettura classiche preferite degli umanisti rinascimentali e che esse hanno lasciato tracce nella produzione sia reale, sia immaginata nell'ambito dell'architettura delle ville e dei giardini.«

82 Zur Beteiligung Palladios an der Dekoration der Villa Godi bes. Fischer, Druck in Vorbereitung (wie Anm. 1), III.4d. Siehe auch Ottavio Bertotti Scamozzi: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1796, S. 29–30.

83 Explizit äußerte er sich über die Innenausstattungen der Villen Badoer, Foscari, Emo, Pojana, Repetta, Thiene und Godi. So lobte er die Sala der Villa Foscari als »ornata di eccellentissime pitture da Messer Battista Veneziano«, die Räume der Villa Pojana als »sono state ornate di pitture« oder etwa die Villa Godi mit den Worten »ornata di pitture di bellissima inventione«. Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 14–15, S. 58, 65. Eindeutige Lobesworte fand er unter II, 3, S. 6 auch für die Dekoration des Palazzo Chiericati: »Sono tutti questi volti ornati di compartimenti di stucco eccellentissimi di mano di Messer Bartolameo Ridolfi Scultore Veronese, & di pitture di mano di Messer Domenico Rizzo, & di Messer Battista Venetiano, uomini singolari in queste professioni.«

84 Vgl. Serlio, 1584/1987 (wie Anm. 43), Bd. 1, IV, 11, fol. 192r.

85 So auch jüngst Burns, 2008 (wie Anm. 16), S. 116.

86 Anna Maria Brizio: *La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera del Sanmicheli e del Palladio*, in: *Boll. dell. CISA.*, II, 1960, S. 19–25, hier S. 21.

87 Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 3, S. 8–9.

88 Palladio, 1570 (wie Anm. 17), II, 16, S. 69.

89 Als wiederhergestellte antike Villenarchitektur deutete auch Biermann, 1966 (wie Anm. 20), S. 169 die Villa Barbaro, wobei er insbesondere auf den antiken Charakter der Wanddekorationen des Salone und der Sala dell'Olimpo verwies.

Abbildungsnachweise

Alle Abbildungen aus dem Archiv des Verfassers.

Die Zeichnungen (17, 20) stammen vom Verfasser.

Weiterverwendung nur mit schriftlicher Genehmigung des Autors.

Kurzvita des Autors

Sören Fischer, geb. 1980, studierte ab 2001 Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Germanistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, der Università degli Studi in Perugia und der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. 2007 Magisterabschluss mit einer Arbeit über das Odeo Cornaro von Padua. 2011 Promotion mit Auszeichnung über die Landschaftsfresken in ausgewählten venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts (Betreuer: Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra, Prof. Dr. Matthias Müller). Stipendien des DAAD und des Deutschen Studienzentrums in Venedig. 2009–2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität, Mainz. Seit Febr. 2012 wissenschaftlicher Volontär an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Kuratierung der Ausstellung »Der Akt um 1900 – Körper, Landschaft, Erotik« (Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Vorträge in Paris, Einsiedeln, Stuttgart, Rostock. Forschungsgebiete: Illusionistische Landschaftsmalerei in venezianischen Villen des Cinquecento; Villen-Architektur zwischen 1400 und 1600; Andrea Palladio; Lambert Sustris; Ästhetik des Ausblicks in der Frühen Neuzeit

Kontakt zum Autor / contact the author: soeren.fischer@web.de