

Christoph Luitpold Frommel

## Zur Struktur des Italienischen Baus der Residenz in Landshut: Funktion, Typus, Stil

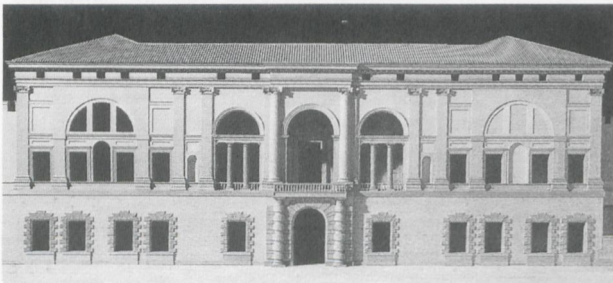
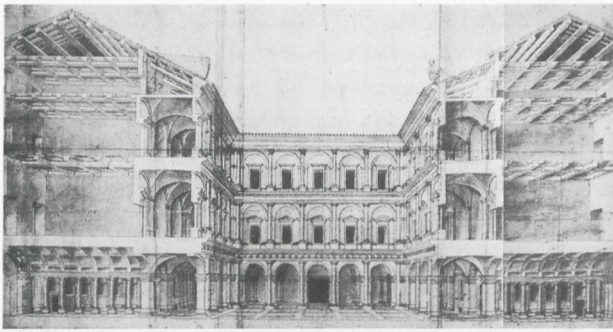
Noch immer meint mancher Architekturhistoriker, Zuschreibungsprobleme lediglich aufgrund der Formensprache entscheiden zu können. Doch nicht anders als bei Gemälden oder Skulpturen sind es oft viel umfassendere Aspekte wie die Gesamtkomposition, wie das Verhältnis zu Fläche und Raum, zu Achse und Symmetrie, zu Licht oder Materialität, die die hilfreichsten Auskünfte liefern. Dies gilt in besonderem Maße für den Italienischen Bau der Residenz zu Landshut, einen der bedeutendsten der Renaissance, über dessen Autor die Quellen völlig schweigen.<sup>1</sup>

Das Grundstück, das für den Italienischen Bau zur Verfügung stand, war mit etwa 33 x 48 Metern noch kleiner als das manches römischen Stadtpalastes bemessen und entsprach nur etwa einem Viertel von Giulio Romanos in mancher Hinsicht vorbildlichem Palazzo Te in Mantua (Taf. I, II, Abb. 55). Auf diesem beengten Gelände brachte der Architekt die wesentlichen Elemente einer herzoglichen Residenz unter und tat doch alles, diese groß und weiträumig wirken zu lassen. Es gelang ihm auch, sie in ein organisches Verhältnis zum wenig früheren Deutschen Bau zu bringen. Im Westen wiederholte er einen Baukörper etwa gleicher Höhe und gleicher Tiefe und verband beide durch seitliche Flügel, so daß ein regelmäßiger Hof entstand und der Typus sich jenem des Palazzo Farnese näherte, dem Idealtypus der italienischen Hochrenaissance schlechthin (Abb. 37, 58, 59, 64). Dabei ließ er es nicht bei einer Konfrontation heterogener Baukörper bewenden.<sup>2</sup> Der Andito und die Loggia des Italienischen Baus antworten der Eingangshalle des Deutschen. Selbst die charakteristischen Wandstücke beiderseits der Loggia nehmen auf dessen Eckjoche Bezug (Abb. 75).

Die eminenten Gegensätze der beiden Traditionen werden dann vor allem im Schnitt evident: Im Deutschen Bau tragen die relativ niedrigen Gewölbe des Erdgeschosses das noch spürbar niedrigere, flachgedeckte Nobelgeschoß; darüber folgen zwei weitere Geschosse etwa gleicher Höhe (Abb. 63 und 64). Im Italienischen Bau sind schon die Erdgeschoßräume deutlich höher veranschlagt. Der gewölbte Salone (Italienischer Saal) beansprucht sogar die Höhe von mehr als zwei deutschen Geschossen, so daß bis zum etwa gleich hohen First nur noch Raum für ein niedriges Mezzanin bleibt.

Entsprechend gegensätzlich sind die beiden Außenfassaden konzipiert: Die des Deutschen Baus umfaßt über dem dominanten Erdgeschoß drei niedrige, nahezu gleichwertige Geschosse (Abb. 66). Ihre Mitte ist durch das Portal, die breiteren Fenster mit flankierenden Statuen und ein Turmrelikt hervorgehoben. Trotz des rein italienischen Vokabulars und im Unterschied zum Grundriß hat die Symmetrie noch keine absolute Herrschaft über die Fassade gewonnen. An der Westfassade des Italienischen Baus dominiert hingegen das Piano nobile mit seiner dorisierenden Kolossalordnung unangefochten über die dienende Zone des rustizierten Sockelgeschosses (Abb. 88 und 89).<sup>3</sup> Im Piano nobile folgt über den ionischen Ädikulen mit ihren alternierenden Giebeln eine Reihe von Blendfeldern, hinter denen sich die Gewölbe des Salone und der angrenzenden Räume verbergen. Das niedrige Mezzanin wird durch Ovalfenster im Fries des Gebälkes belichtet. Innerhalb des kolossalen Piano nobile dominiert die Mitte, wo Doppelpilaster drei der sieben Fenster flankieren. Das mittlere ist durch die Wappentafel Herzog Ludwigs X. noch einmal eigens ausgezeichnet und selbst die hoch aufragenden Schornsteine kommen dieser Hierarchisierung zugute.

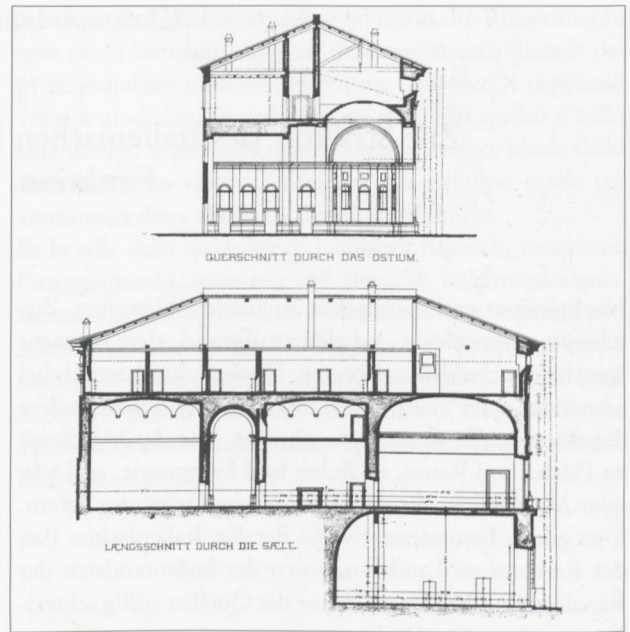
Ein solch monumentales System ist vorher nicht einmal in Mantua nachzuweisen, geschweige denn in anderen oberitalienischen Städten. So erweist sich etwa Sanmichelis wenig früherer Palazzo Canossa gerade durch das relativ niedrigere Piano nobile und den parataktischen Rhythmus seiner Ordnung als der viel traditionellere Bau.<sup>4</sup> Wesentliche Züge der Fassade nimmt lediglich die 1518 begonnene Villa Madama vorweg, an der der junge Giulio Romano maßgeblich beteiligt war (Abb. 38-40).<sup>5</sup> Ihre unvollendete Talfassade ist zwar etwa fünf Meter höher und ungleich komplexer artikuliert; ihre Kolossalordnung verhält sich jedoch gleichfalls wie etwa 1 : 1,75 zum Sockelgeschoß. Ebenso sollten die Gewölbe der zentralen Loggia bis unter das durch den Fries belichtete Mezzanin reichen und die drei dominanten Arkaden der zentralen Loggia durch Doppelpilaster von den Eckjochen getrennt werden. Hier wie dort sind die Eckpilaster etwas breiter, und ist das Blendfeld über den niedrigeren Eckräumen geöffnet. Die rustizierten Fenster des Sockelgeschosses sind ebenfalls mit Sohlbänken ausgestattet. An dieser wohl ersten fundamentalen Erfahrung als Architekt knüpfte Giulio dann in seinen römi-



37 Italienischer Zeichner, Projekt für den Längsschnitt des Palazzo Farnese, um 1546. Modena, Archivio di Stato  
38 Rom, Villa Madama, Talfassade, Modell (G.Dewez)

schen Erstlingswerken an. Sowohl im Palazzo Adimari Salviati von 1520 als auch an der Nordfront der Villa Lante von etwa 1521 ließ er die Fassadenmitte ähnlich über die Eckjoche dominieren (Abb. 41).<sup>6</sup> Damit nobilitierte er nicht nur das Wohngeschoß und die zentrale Sala, sondern auch den Bauherrn, der dort lebte und der sich in einem solchen System dargestellt fand. In Landshut liegt der Saal zwar an der Ecke, entspricht sein viertes Fenster jedoch der Fassadenmitte, und so hätte sich auch Ludwig unter seinem Wappen dem Volk zeigen können, viel wirkungsvoller noch als in einem Fenster der deutschen Fassade.

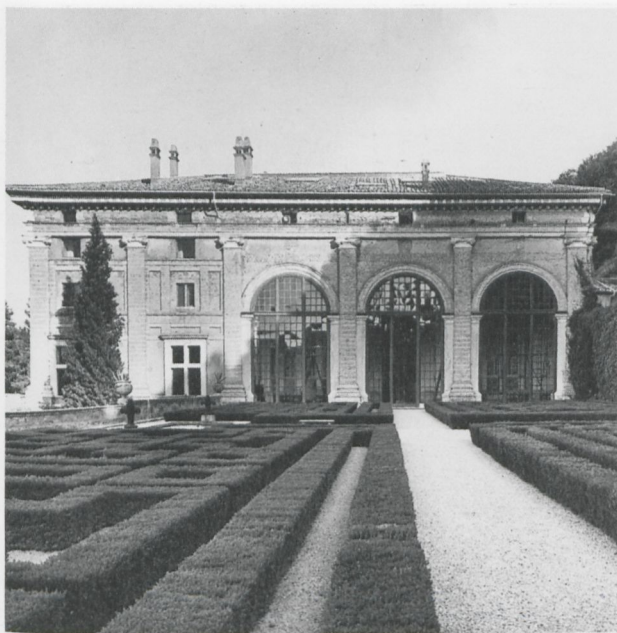
Stilistisch geht die Westfassade allerdings deutlich über diese römischen Beispiele hinaus. An keiner römischen Fassade vor 1537 gibt es Ovalfenster, und selbst Fenster in der Gestalt falscher Ovale lassen sich erst um 1537/38 an Jacopo Sansovinos Libreria Marciana nachweisen. Auch die Ordnung entspricht mit ihren dorischen Kapitellen, ihren überschlanken Verhältnissen von nahezu 1 : 10, ihren ionischen Ädikulen und ihrem ionischen Gebälk keineswegs der Tendenz der Hochrenaissance, einem Bau einen eindeutigen Charakter zu verleihen, wie die toskanische Ordnung dem Ninfao von Genazzano, die ionische der Villa Madama oder die dorische dem Palazzo Te. Vielmehr macht sich hier jene neue Vorliebe für die *mescolanza*, für die Mischung der vitruvianischen Ordnungen bemerkbar, die unter Clemens VII. in Mode gekommen war.<sup>7</sup> Hatten Alberti, Bramante, Raffael, Peruzzi und sogar noch der frühe Sangallo wohl ganz bewußt eine dorische Ordnung mit ionischen Volutenädikulen verbunden, ohne darin



39 Rom, Villa Madama, Querschnitt (Hofmann)

einen Verstoß gegen Norm oder Regel zu erblicken,<sup>8</sup> so versuchte man seit den 1520er Jahren mehr und mehr, das gesamte Vokabular eines Geschosses unter das Vorzeichen einer einzigen Ordnung zu stellen; dies gilt nicht nur für den Giulio der Villa Lante und des Palazzo Adimari oder den Sangallo des Palazzo Farnese, sondern auch für Sansovino und vor allem dann für Palladio. Erst vor dem Hintergrund dieses konsequenteren Vitruvianismus erreichte die *mescolanza* den provokanten Effekt, wie ihn etwa Antonio da Sangallo der Ältere beabsichtigt haben mag, als er schon gegen 1525 die dorischen Ädikulen der Madonna di San Biagio mit ionischen Kapitellen versah.<sup>9</sup> Kurz zuvor hatte Peruzzi in den Ädikulen des Palazzo Fusconi die Triglyphen des dorischen Frieses mit den ionischen Voluten, die in einem zerstörten Portal Bramantes noch unvermittelt nebeneinander standen, virtuos verschmolzen, um die Volutenädikula einem dorischen Kontext anzupassen.<sup>10</sup> Fällt die *mescolanza* an der Fassade des Italienischen Baus auch weniger ins Auge, so war sie doch gewiß durch die Experimente der vorangehenden Jahre vorbereitet.

Skenographische Virtuosität verrät hingegen die Verbreiterung der Fassade gegenüber dem Innenorganismus. Der Architekt bezog das gegen Süden breitere Terrain mit ein, hielt jedoch an der Mittelachse der Gesamtanlage fest und verlängerte im Norden lediglich die Fassade um ein entsprechendes Stück (Abb. 61). Um die Monumentalität des Baukörpers zu steigern, nahm er es also – ähnlich wie Peruzzi fünf Jahre zuvor am Palazzo Massimo in Kauf, diesen partiell von der Fassade zu trennen. Weder bei Peruzzi



40 Rom, Villa Madama, Ansicht von Norden

noch Sangallo, sondern lediglich bei Raffael und Giulio läßt sich nun ein ähnlich ambivalentes Verhältnis der Haupt- zur Nebenfront beobachten. Zwar setzt sich die Ordnung an der Seitenfront fort, doch treten Pilaster nurmehr an den Ecken und dort auf, wo sie durch Kamine motiviert waren (Abb. 89 und 96). Damit stehen sie jeweils in der Mittelachse der drei korrespondierenden Räume des Piano nobile: Dem großen Kamin im Wohnzimmer des Herzogs (Sternenzimmer) entsprechen die Doppelpilaster, den kleineren Kaminen der beiden anschließenden Räume die einfachen Pilaster sowie spürbar schmalere Fenster. Da hier die Gewölbe niedriger sind, ist über dem Piano nobile des Eckraums ein weiteres Geschoß angeordnet, über den anschließenden Räumen außerdem noch ein Mezzanin. Die Fenster sind hier flacher und niedriger gehalten als an der Hauptfront, und in der oberen Reihe variiert ihre Öffnung mit den Geschoßhöhen. Schließlich schneiden in den rechten Eckpilaster die Luken der Geheimtreppe ein.

Das Fassadensystem spiegelt hier also noch unverblümt die Innendisposition, und zwar auch deren Hierarchie. Ja, es scheint sogar, als habe der Meister an diesen Dissonanzen Gefallen gefunden, als habe die Innendisposition ihm hier den Vorwand geliefert, sich vom Zwang der Symmetrie zu befreien ähnlich wie Giulio schon um 1523 im Hof des Palazzo Stati oder um 1540 am Außenbau von San Benedetto Po.<sup>11</sup> Hier wie dort war dies allerdings weniger Willkür als eine fast schon funktionalistische Abkehr vom Zwang der Symmetrie um jeden Preis, wie man sie sich nur an einer Nebenfront erlauben durfte.



41 Rom, Villa Lante, Nordfassade

Eine seltsame kunstlose Umfriedungsmauer schneidet das Erdgeschoß der Südfront von der großen Westfassade ab und verdeckt damit den Wechsel des Systems, der bis in die Größe und die Gestalt der Quadern reicht. Ähnlich hatte Giulio die Gartenfront des Palazzo Te durch Mauern von den völlig anders organisierten Nebenfronten getrennt. Die wenig organische Fortsetzung der Südfassade in der Kapellenfront und der Westfassade im Ländgassenübergang und deren insgesamt geringeres künstlerisches Niveau scheinen hingegen auf den ausführenden Baumeister Sigismondo zurückzugehen (Abb. 87 und 102).<sup>12</sup>

Ohne das Mantuaner System wortwörtlich zu wiederholen, kommt die den Blicken Außenstehender verborgene Südwand des Erdgeschosses eigenartigerweise Giulios gesicherten Werken und insbesondere dem Hof des Palazzo Te noch ungleich näher als der restliche Palast (Abb. 42, 97, 101). Die Mehrzahl der Fenster ist wesentlich steiler proportioniert und gerade in der Zone der Voluten und der Gesimse noch enger in das Quadernetz eingebunden, gewiß deshalb, weil die stabilisierende Ordnung hier fehlte. So tritt die Mezzaninzone an die Stelle des Gebälkes und die Sockelzone an die Stelle der Piedestale. Und indem nur die zweite Quaderreihe etwas höher und breiter veranschlagt und mit einer rauheren Oberfläche versehen ist, wirkt auch sie verbindender als die aufgerauhten Quadern des Palazzo Te. Diese auch durch den Ort bedingte Variation des Mantuaner Systems ist einem eklektischen Mitarbeiter Giulios kaum zuzutrauen. Wenn der Architekt in der Sockelzone der Südwand, also an einer vor allem dem Herzog zugänglichen Stelle, so viel unmittelbarer auf das Vorbild anspielte, entsprach er wohl dem Wunsch seines Auftraggebers. Dies wäre weder an der Westfassade noch im Hof möglich gewesen.<sup>13</sup>

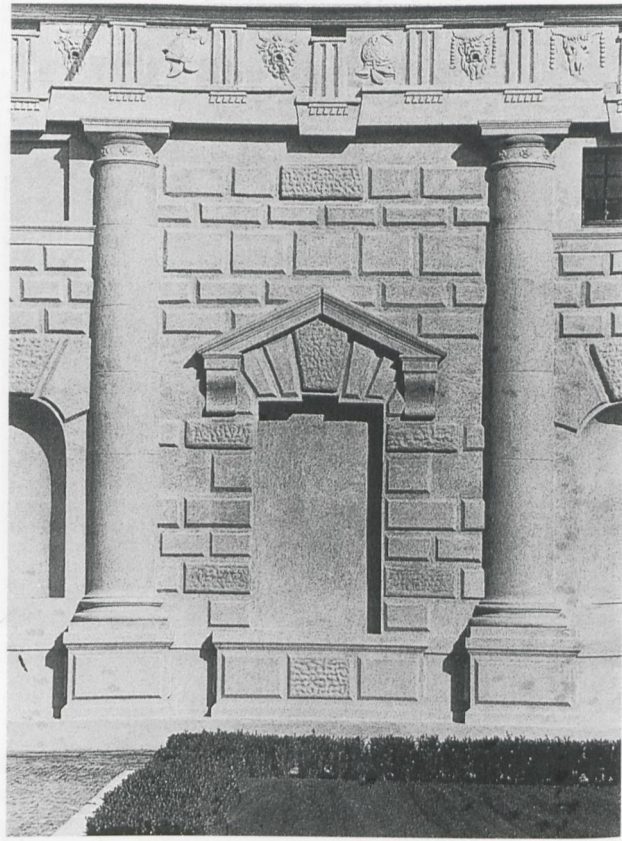
Der Architekt reagierte also mit jeder Fassade individuell auf die Innendisposition und auf die jeweilige Umgebung und bewies damit einmal mehr seine unorthodoxe Meisterschaft. Daß beide Fassaden auch deutliche Schwächen auf-

weisen wie etwa eine gewisse Leere über den Fenstern, ist noch kein Beweis gegen eine Autorschaft Giulios. In seinen römischen wie in seinen Mantuaner Bauten mischte er immer wieder sorgfältiges Kalkül mit flüchtiger Improvisation und hätte für das entfernte Landshut zudem unter erschwerten Bedingungen entworfen.

Die gleiche Meisterschaft spricht aus der Innendisposition (Taf. III, Abb. 61). Der schmucklose Raum nördlich des prachtvollen Andito diente ursprünglich wohl als Küche und war denn auch unmittelbar mit der Treppe zum Piano nobile verbunden.<sup>14</sup> Die vier südlichen Prunkräume des Erdgeschosses (Abb. 104-108) entsprechen dem Appartement des Hausherrn darüber und standen offenbar in Verbindung zur Scala segreta, zu den seitlichen Ausgängen und zum mutmaßlichen Giardino segreto. Sie könnten daher als kühleres Sommerappartement des Herzogs gedient haben und bei Gelegenheit als Appartement für einen prominenten Gast. Schon um 1511 hatte Paolo Cortese den Kardinälen empfohlen, die Gästezimmer im Erdgeschoß unterzubringen, da sie dort, wie dann im Palazzo Farnese, leicht zugänglich und vom restlichen Palast isoliert seien.<sup>15</sup>

Das Nobelappartement erreichte man über das prächtige Vestibulum (Farbabb. 7, Abb. 79). Als solches ist die Eingangsgloggia schon durch ihre seitlichen Exedren ausgewiesen.<sup>16</sup> Diese scheinen, ähnlich wie schon in der Eingangshalle von Peruzzis Palazzo Massimo (Abb. 43), von den Vestibula in Santa Costanza oder im Baptisterium von San Giovanni in Laterano angeregt, lassen sich in ihrer Gestalt jedoch nur mit jenen von Giulios gleichzeitiger Galleria dei Marmi im Palazzo Ducale in Mantua vergleichen (Abb. 44).<sup>17</sup> Wie im Palazzo Massimo sind ihre Kalotten mit einem antikischen Rautenmuster geschmückt. Die gedrückte halbovale Tonne der Loggia geht letztlich auf das dritte Geschoß des Cortile del Belvedere zurück, wo Bramante in der Höhe ähnlich beengt war. Tektonischer, wenn auch weniger raffiniert als in der Sala di Psiche des Palazzo Te (Abb. 189), wachsen die Gurte der Stichkappen aus den dorischen Kapitellen auf und verbinden sich aufs organischste mit der komplexen Kassettierung.

Wie dies seit Bramantes Loggien-Treppe im Vatikan üblich geworden war, reichen die Stufen der Haupttreppe (Abb. 85) bis in die Loggia. Auf ihr konnte Herzog Ludwig wie einst Leo X. bis zum Bette reiten. Allerdings ist sie viel enger und steiler als in italienischen Residenzen und mündete ohne vermittelnde Loggia oder Ricetto in den Salone, gewiß deshalb, weil die beschränkte Grundfläche für die vordere Flucht der Repräsentationsräume genutzt wurde (Taf. IV). Nach der Enge dieser Treppe macht der Salone mit seiner lichterfüllten Weite doppelten Eindruck. Wiederum in Rücksicht auf die an den Deutschen Bau gebundene Höhe ist er mit einer gedrückten halbovalen Tonne gewölbt, die ihn vor allen vergleichbaren Sälen nicht nur in



42 Mantua, Palazzo Te, Ausschnitt der Hoffront

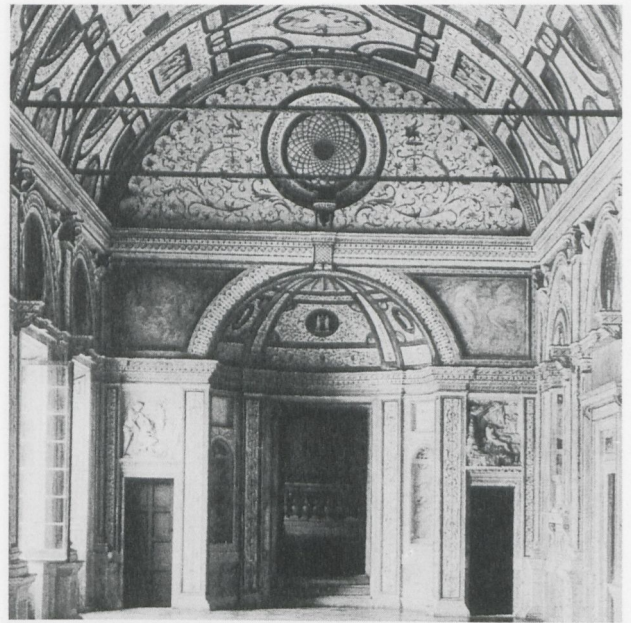
Deutschland und Frankreich, sondern auch in Rom, Mantua oder Ferrara auszeichnet: Im Vatikan etwa beschloß man erst im Winter 1537/38, die Sala Regia zu wölben.<sup>18</sup> Ludwig mag auf eine solche Nobilitierung seiner Sala, wie sie ihm vielleicht vom Palazzo Ducale in Urbino bekannt war, ähnlichen Wert gelegt haben wie auf die monumentale Westfassade.

Der Kamin liegt in der Querachse, genau hinter den Doppelpilastern der Fassade und zieht schon vom vorgelagerten Bacchus-Saal aus den Blick auf sich (Abb. 161). Die Längsachse endet im Kamin des herzoglichen Wohnzimmers (Sternenzimmer), während die parallele Enfilade auf den Kamin des Apollo-Zimmers orientiert ist (Taf. III). Eine solche Nutzung der Kamine als Endpunkt von Sichtachsen, die dadurch kommensurabler, raumhaltiger, tiefer wurden, ist vorher nur im Palazzo Te nachzuweisen (Abb. 45). Alles spricht dafür, daß auch in der Anticamera (Göttersaal) hinter den Doppelpilastern und unter dem Schornstein ein Kamin geplant war (Abb. 89 und 95). Überhaupt lehnt sich die Disposition des Piano nobile bis in die Maße hinein an die Südostecke des Te an, wo das Appartement von Ludwigs „Vetter“ Federico Gonzaga lag (Abb. 46). In Landshut wurde die progressive Teilung vom Doppelquadrat der Sala über das Halbquadrat des Eckraumes bis zum Viertelquadrat der beiden kleinen Räume sogar noch konse-



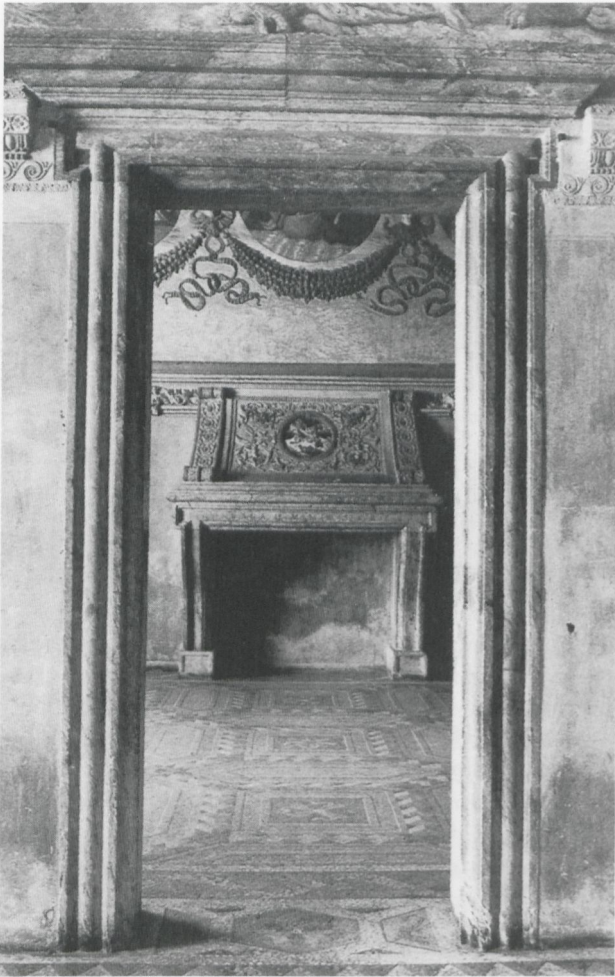
43 Rom, Palazzo Massimo, Vestibül mit Exedra

quenter durchgeführt und spielt das Quadrat im Grundrißsystem eine ähnlich konstituierende Rolle wie bei Giulio. Das Privatappartement endet in der noch viel engeren Geheimentreppe, die es dem Herzog ermöglichte, unbemerkt nach Osten oder Süden den Palast zu verlassen, die aber auch zu den Räumen der Dienerschaft im ersten und zweiten Mezzanin führte. Der Architekt nutzte hier das unregelmäßige, südlich über den eigentlichen Palast hinausreichende Gelände virtuos für ein Höfchen oder einen Geheimgarten, um die intimen Wohnräume zu belichten. Die grandiose Kapelle im Ostflügel des Höfchens ist an den galerieartigen Verbindungsgang zum Deutschen Bau angehängt und somit auch von diesem aus gut erreichbar. Eine vergleichbare, wenn auch weniger brillante Verbindung von Geheimentreppe und Geheimgarten sollte es erst wieder um 1548 im Palazzo Capodiferro geben,<sup>19</sup> während die Anbindung der Kapelle an eine Galerie eher von Frankreich inspiriert scheint (Taf. III, Farbabb. 5).<sup>20</sup> Die Palastkapelle selbst (Abb. 145-154), eine der schönsten der italienischen Renaissance und im Detail Giulios vergleichbarer Cappella Castiglione (Abb. 159 und 160) weit überlegen, geht wie diese von einem antiken Prototyp aus.<sup>21</sup> Die Verbindung des Italienischen Baus mit dem Deutschen muß dem Architekten größtes Kopfzerbrechen bereitet



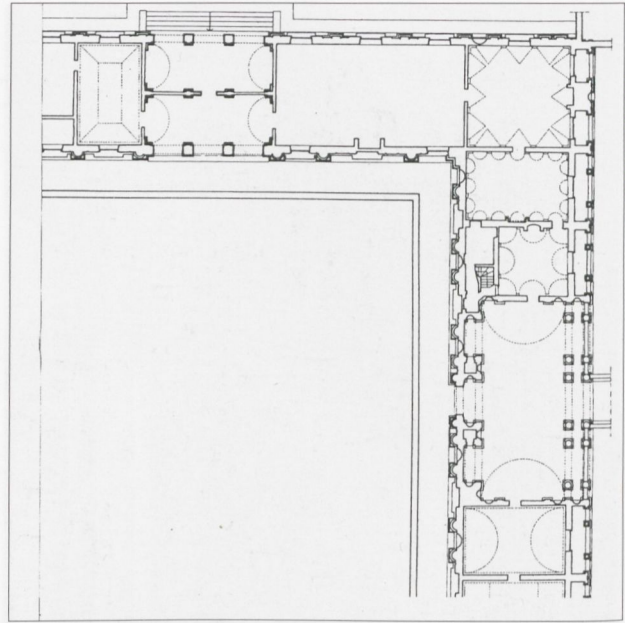
44 Mantua, Palazzo Ducale, Galleria dei Marmi, Exedra

haben. Schon die große Treppe verhinderte kontinuierlich umlaufende Hofportiken. Um dennoch einen fürstlichen Hof mit fünf mal sieben Arkaden und einem geschlossenen Piano nobile zu suggerieren, wie es ihn etwa im Palazzo Ducale zu Urbino gab, nahm der Architekt im Westen je eine etwas schmalere Blendarkade in Kauf, wie sie seit Bramantes Cortile del Belvedere gang und gäbe waren (Abb. 18). Gewiß auch in Rücksicht auf den Anschluß an den Deutschen Bau verlängerte er nun die Loggien bis zur Ecke durch kurze Wandstücke, deren Pilaster er durch Gesimse verkettete und deren Wandflächen er durch Nischen und Blendfelder artikulierte (Abb. 75-78, 83, 86). Diese geschlossenen Ecken gehen letztlich auf die Pfeiler des antiken Triumphbogens zurück und kehren etwa auch im Hof von Palladios wenig späterem Palazzo Thiene wieder. Wie die Arkaden so ermöglichten auch sie dem Architekten leichte Korrekturen der Jochbreiten. So konnte er die Mittelarkade der Vestibülloggia verbreitern, aber auch Verschiebungen der Innendisposition berücksichtigen und dennoch die Illusion eines regelmäßigen Loggienhofes aufrecht erhalten (Farbabb. 3). Die Grundrißökonomie ist hier so weit getrieben, daß der nördliche Seitenflügel mit der großen Treppe spürbar tiefer ist als der südliche, hinter dem Platz für die Geheimentreppe und eine große Kapelle bleiben mußte (Taf. I, Abb. 80, 81). Nur letzterer besitzt denn auch quadratische Hängekuppeln und eine östliche Nische mit kleiner Ordnung, der nördliche Flügel hingegen leicht tiefrechteckige Kreuzgratgewölbe. So verstand es der Architekt, die Autonomie der drei Loggien und die Varietas ihrer Gewölbe mit der Illusion eines umlaufenden Loggienhofes zu vereinbaren.



45 Mantua, Palazzo Te, Blick von der Sala di Psiche zum Kamin der Sala dei Venti

Das beengte Terrain des Hofes macht es auch verständlicher, warum man hier archaische Säulenarkaden statt vitruvianischer Säulenportiken mit geradem Gebälk oder gar Pfeilerarkaden wählte. Nur Säulenarkaden erlaubten die optimale Belichtung der drei Loggien und zumal des Vestibulums und nahmen auch im Aufriß das dominierende Motiv der deutschen Eingangshalle auf. Vielleicht war sogar das Sockelgeschoß des Deutschen Baus ursprünglich rustiziert wie dessen Fassade und übertrug der Architekt dieses Motiv deshalb auf die Arkaden des Italienischen Baus. Jedenfalls kannte Giulio das eigenwillige Motiv der rustizierten Säulenarkade bereits vom Tiburio der braman-tesken Kirche von Capranica bei Palestrina (Abb. 47).<sup>22</sup> Schließlich mögen auch skenographische Überlegungen für die Säulenarkade gesprochen haben. Mit der Anzahl der Arkaden wuchs auch die räumliche Illusion von Weite und Tiefe, und zwar durch die kommensurablen Arkaden noch nachdrücklicher als durch Säulen mit Gebälk, wie dies der Vergleich mit dem so viel raffaelleskeren Obergeschoß



46 Mantua, Palazzo Te, Grundriß der Südostecke mit dem Privatappartement des Herzogs

bestätigt. Gerade einem Giulio möchte man am ehesten die innere Freiheit zutrauen, bei Gelegenheit auch ein Motiv zu wählen, das die Rigoristen allenfalls akzeptierten, wenn zwischen Kapitell und Kämpfer ein Gebälkstück eingeschoben war.<sup>23</sup> Doch ein Kenner sah schon auf den ersten Blick, wieviel vitruvianischer die dorischen Säulen proportioniert und detailliert waren als im benachbarten Vestibül des Deutschen Baus.

Wie wichtig dem Architekten der Blick gerade vom Deutschen Bau in den Hof war und damit wohl auch das Betreten von Osten her, bezeugt ein weiterer Kunstgriff, der so vorher nirgends anzutreffen ist. Vom Hofportal des Deutschen Baus aus führen drei radiale Blickachsen durch den Italienischen Bau hindurch; die Fenster der Vestibüloggia sind entsprechend gegen die Fenster der Westfassade verschoben (Taf. I, Abb. 76). Die linke Achse läuft sogar genau nach Westen. Wahrscheinlich sollte man also schon vom Hofportal des Deutschen Baus aus den Platz hinter der Westfassade und das Licht der untergehenden Sonne sehen – auch dies ein effizientes Mittel, um größere räumliche Tiefe zu suggerieren. Raffaels Beschreibung der Villa Madama bezeugt, welchen Wert schon er auf solche Blickachsen gelegt hatte.<sup>24</sup>

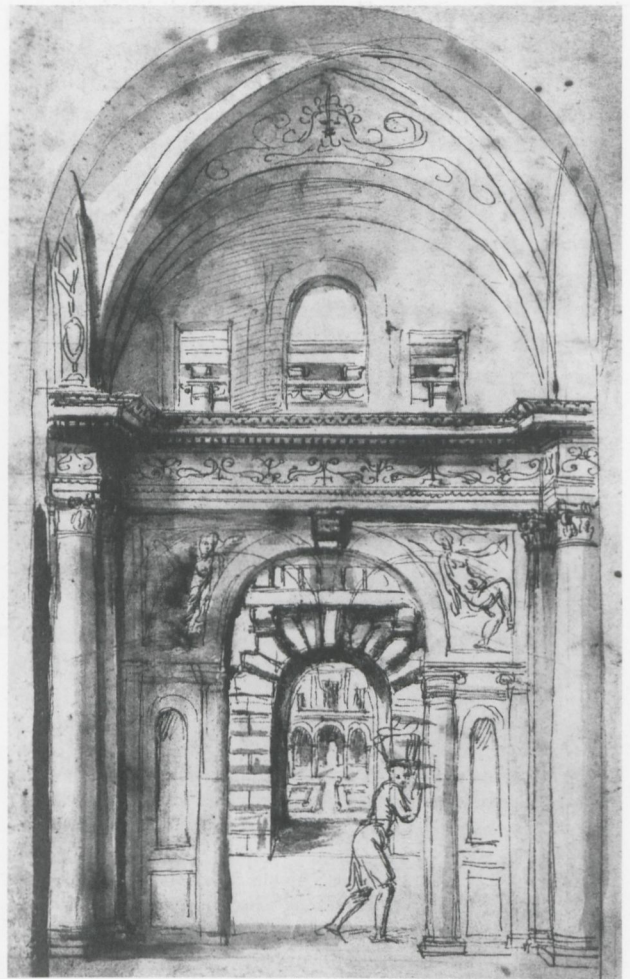
Wenn man auch Giulios Uffizien-Skizze nicht unmittelbar auf Landshut beziehen kann, so zeigt sie doch eine Reihe verwandter Motive und ein ähnliches Interesse für axiale Durchblicke (Abb. 48):<sup>25</sup> Im kapellenartigen Raum vorne steigt gleichfalls ein Kreuzgratgewölbe über Ecksäulen auf, die mit Pilastern gebündelt sind. An der Palastfassade folgt über dem Rustikportal ebenfalls eine Ordnung, im Gar-



47 Capranica Prenestina, Santa Maria Maddalena, Tambour

tenhof über Säulenarkaden ohne Gebälkstücke ebenfalls ein Piano nobile mit einfachen Pilastern und Fensterädikulen. In Landshut kontrastiert das elegante Piano nobile des Hofes noch deutlicher mit der Rustika des Erdgeschosses. Die Pilaster der korinthischen Ordnung stehen auf einer niedrigen Piedestalzone und sind gleichfalls mit Entasis versehen, aber noch schlanker proportioniert als an der Fassade (Farbabb. 3). Ihre Basen, ihre Kapitelle und ihr Gebälk folgen dem Kanon, und ihre Interkolumnien sind so eng bemessen, daß nur ein minimaler Abstand zu den Giebelädikulen und zwischen diesen und den Mezzaninfenstern bleibt. Nach dem Vorbild des Pantheon und Raffaels sind die Ädikulen in der Gesimszone durch ein Band verkettet, wie sich der Hof überhaupt durch seine dichte, lineare und eher minutiöse Artikulierung grundsätzlich von der mächtigen Westfassade unterscheidet. Vor allem der Hof würde noch homogener, authentischer und giuliesker wirken, wenn der Bau seine ursprüngliche, dem fingierten Veroneser Marmor des Palazzo Te angenäherte Oberfläche behalten hätte und die buntscheckige zweite Fassung nicht den tektonischen Kontext zerrisse.<sup>26</sup>

Nicht nur das makellose Detail, sondern auch die virtuose Anbindung an den deutschen Flügel und das komplexe Wechselverhältnis von Grundriß und Aufriß, von Innen- und Außenbau, von Form und Funktion weisen auf Giulios Autorschaft. Er war der einzige wirkliche Erbe Raffaels, dessen Spuren hier viel greifbarer sind als die irgendeines anderen Architekten. Nur Giulio hatte schon seit seinen frühesten Bauten eine ähnliche Richtung eingeschlagen, nur er verfügte über die künstlerische Intelligenz



48 Giulio Romano, Entwurf für einen Portikus, Feder in Braun, laviert. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni

und die Einfallskraft, um derart originelle Antworten auf solche Probleme der Planung zu finden. Und wenn, wie dies nur natürlich ist, zahlreiche Motive unmittelbar an Mantuaner Bauten erinnern, so wird doch am Außenbau im Hof und in den wichtigeren Räumen keines wörtlich wiederholt, wie dies bei einem Eklektizisten oder zweitrangigen Nachahmer der Fall wäre. Wie mittelmäßig der ausführende Baumeister Sigismondo war, bezeugen an Ort und Stelle entworfene Partien wie der Ländgassenübergang oder die Fassade des Kapellenbaus (Abb. 87 und 102).<sup>27</sup> Was die Stellung des Baus in Giulios Entwicklung angeht, so besteht kein Zweifel, daß der Palazzo Te vorausgegangen sein muß. Der stilistische Tenor der danach entstandenen Werke Giulios wurde bisher eigenartigerweise noch nicht wirklich definiert.<sup>28</sup> Immerhin unterscheiden sich der Italienische Bau wie die reifen Mantuaner Bauten vom früheren Palazzo Te durch eine ähnlich kühle Rationalität und ein ähnliches Nachlassen der überbordenden Kreativität und Vitalität.

Viel rätselhafter als die Autorschaft bleibt die Frage, wie es überhaupt gelang, von Mantua aus einen solchen Bau bis ins Detail zu planen und ein solches künstlerisches Niveau auch in der Ausführung zu erreichen. Wenn auch die Quellen schweigen, so spricht doch manches für zumindest einen Besuch Giulios in Landshut am Beginn der Planung. Lücken von fünf bis sechs Wochen gibt es genug in seinem Lebenslauf.<sup>29</sup> Der Briefwechsel zwischen den „Vettern“ Ludwig und Federico ist keinesfalls vollständig überliefert, und die Belohnung gerade prominenter Meister für Entwürfe oder eine solche Reise fand damals nicht immer einen Niederschlag in den Rechnungsbüchern. Federico Gonzaga schickte Giulio im November 1537 etwa auch nach Ferrara, um dem dortigen Herzog zu Diensten zu sein.<sup>30</sup> Den ihm eng verwandten und vielleicht sogar noch prominenteren Ludwig wird er daher kaum mit Architekten zweiter Wahl abgefunden haben. So spricht alles dafür,

daß das Projekt in Giulios Mantuaner Baubüro entstand. Wahrscheinlich überließ der vielbeschäftigte Meister die Ausarbeitung seiner Ideen Gehilfen, um dann selbst wieder letzte Hand anzulegen. Unter ihnen könnte sich auch ein großes Talent, wie einst der junge Giulio in Raffaels Werkstatt, befunden haben, das mehr als nur ausführende Kraft war, das keine weiteren Spuren hinterließ, aber doch erklären würde, wieso sich die Wirkung des Baus trotz makelloser Ausführung von jener der gesicherten Werke Giulios unterscheidet.<sup>31</sup> Allerdings mag in Archaismen wie den Säulenarkaden des Hofes auch der bayerische Auftraggeber größeres Gewicht gehabt haben, als dies der Fall gewesen wäre, wenn der entwerfende Architekt seine Vorstellungen stets an Ort und Stelle hätte vertreten können. Wie dem auch sei: Gerade eine umfassendere Analyse läßt für die Zuschreibung an andere Architekten als an Giulio und seine begabtesten Mitarbeiter keinerlei Raum.

#### Anmerkungen

- 1 Zur Zuschreibungsfrage siehe vor allem: Herget 1963, S. 281-300; Rasp 1974, S. 108-183; Wischermann 1975, S. 50-58; Stein 1982; Forster 1989; Engl 1990/91, S. 111-139; Endemann 1994, S. 88-93. Klaus Endemann und den Teilnehmern des Kolloquiums zur Stadtresidenz Landshut im September 1996 danke ich für zahlreichen Anregungen, ohne die der vorliegende Beitrag nicht zustande gekommen wäre.
- 2 Christoph Luitpold Frommel, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Palladio*, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Hg. Henry Millon/Vittore Magnago Lampugnani, Mailand 1994, S. 194f.
- 3 Forster 1989; Endemann 1994, S. 58-60.
- 4 Lionello Puppi, Michele Sanmicheli architetto. *L'opera completa*, Rom 1986, S. 41-46; Howard Burns, *La facciata di Palazzo Canossa: un'invenzione di Giulio Romano?*, in: *Giulio Romano 1989*, S. 510f.; Howard Burns, „Vasti desiderij e gran pensieri“: i palazzi veronesi di Sanmicheli, in: Michele Sanmicheli. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Hg. Howard Burns, Christoph Luitpold Frommel/Lionello Puppi, Mailand 1995, S. 54-60; Christoph Luitpold Frommel, *Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli*, in: ebd., S. 24-27.
- 5 Christoph Luitpold Frommel, *Villa Madama*, in: *Raffaello architetto 1984*, S. 311-356.
- 6 Giulio Romano 1989, S. 105-117, 292f., 300f.; Christoph Luitpold Frommel, *Giulio Romano und die Villa Lante*, in: *Ianiculum-Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, Hg. Eva Margareta Steinby, Rom 1996, S. 119-140 (mit Bibliographie).
- 7 Christoph Luitpold Frommel, *Palazzo Massimo alle Colonne*, in: Peruzzi 1987, S. 254.
- 8 Ders., *Peruzzis Porta Santa e la porta ionica tra teoria e prassi*, in: *Scritti in onore di Renato Cevese* (im Druck).
- 9 Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, S. 23, 34, Anm. 135 ohne Hinweis auf die *mescolanza*.
- 10 Siehe Anm. 6.
- 11 Giulio Romano 1989, S. 21f., 117-126, 538-543.
- 12 Ebd., S. 22; Endemann 1994, S. 60-65.
- 13 Endemann 1994, S. 66.
- 14 Zum späteren Küchenbau siehe Hartmann/Küchenbau 1994.
- 15 Frommel 1973, Bd. I, S. 80.
- 16 Ebd., S. 55.
- 17 Giulio Romano 1989, S. 389, 412-417.
- 18 Deoclecio Redig De Campos, *I palazzi vaticani*, Bologna 1967, S. 128.
- 19 Frommel 1973, Bd. II, S. 77.
- 20 Prinz/Kecks 1985, S. 157-185. Schon die Ausmalung des Kapellenganges verrät, daß hier eine echte Galerie gemeint war.
- 21 Siehe den Beitrag von Kummer im vorliegenden Band.
- 22 Zur Kirche Santa Maria Maddalena in Capranica Prenestina siehe Gustavo Giovannoni, *Saggi sull'Architettura del Rinascimento*, Mailand 1931, S. 155f.
- 23 Zu diesem Problem: Christoph Luitpold Frommel, *I chiostrì di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in: *Arte Lombarda* 79, 1986, S. 13f.; siehe auch den Brief des Summonte von 1524 bei Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Mailand 1975, Bd. I, S. 69 (freundlicher Hinweis von Christof Thoenes).
- 24 Raffaello architetto 1984, S. 32ff.
- 25 Hartt 1981, S. 226; Endemann 1994, S. 89f.
- 26 Endemann 1994, S. 70-88, 98f. Entgegen Endemann ist die Tönung wie ursprünglich am Palazzo Te als Nachahmung von Haustein zu verstehen; siehe Antonio Forcellino, *Relazione sui rivestimenti di Palazzo Te in Mantova*, in: *Quaderni di Palazzo Te4*, 1988, S. 44; Antonio Forcellino, *I rivestimenti superficiali nelle fabbriche di Giulio*, in: *Giulio Romano 1989*, S. 305; siehe auch den Restaurierungsbericht von Pio Baldi in: *Bollettino dell'Arte*, Volume speciale, *L'Istituto Centrale del Restauro per Palazzo Te*, Rom 1994, S. 19-36.
- 27 Burandt 1994.
- 28 Manfredo Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in: *Giulio Romano 1989*, S. 15-63.
- 29 *Repertorio* 1992.
- 30 *Repertorio* 1992, Bd. 2, S. 736f.
- 31 Schon der Deutsche Bau bezeugt, daß Ludwig mit ganz bestimmten Vorstellungen aus Italien zurückgekehrt war, und so mag er auch auf die Planung des Italienischen Baus Einfluß genommen haben.