

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1999)
Heft: 3-4

Artikel: Im Wettstreit mit der malenden Natur und dem Meister der Vorzeit : Gedanken zu einem Frühwerk Giulio Romanos in Paris
Autor: Fritz, Michael P.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870384>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IM WETTSTREIT MIT DER *MALENDEN NATUR*
UND DEN MEISTERN DER VORZEIT.
GEDANKEN ZU EINEM FRÜHWERK
GIULIO ROMANOS IN PARIS¹

Das betont zurückhaltende Kolorit einer bis heute wenig beachteten Tafelmalerei Giulio Romanos in Paris lässt vermuten, dass der junge Raffael-Schüler darin an gewisse literarisch überlieferte Kunstleistungen antiker Maler anzuknüpfen suchte. Gemeint ist hier einerseits die vielgerühmte Vierfarbenmalerei eines Apelles, Aëtion, Melanthios oder Nikomachos, andererseits die pointierte Körperlichkeit evozierende Helldunkelmalerei eines Nikias oder Zeuxis.

Die in der Werkstatt Raffaels entstandene, als Halb-Grisaille gestaltete *Allegorie des Reichtums* (vgl. Abbildung), von der im folgenden die Rede sein soll, gelangte im Nachfeld der französischen Revolution aus königlichem Besitz in den Pariser Louvre, wo sie im Jahre 1798 erstmals öffentlich im Muséum Central des Arts ausgestellt worden ist. Obgleich zur Entstehung und frühesten Sammlungsgeschichte dieser Tafelmalerei bisher nichts bekannt geworden ist, findet ihre Zuschreibung an den jungen

1. Die hier vorgestellten Thesen sind Teil einer in Vorbereitung befindlichen Studie zu diesem Frühwerk Giulio Romanos, welche sich auch eingehend mit den Hintergründen, die zur Entstehung des ungewöhnlichen Tafelbildes geführt haben, sowie mit dessen früher Sammlungsgeschichte befassen wird. Im Hinblick auf diese Untersuchung soll hier auf einen wissenschaftlichen Anmerkungsapparat weitgehend verzichtet werden. Für einen Überblick zum aktuellen, das Gemälde betreffenden Forschungsstand verweise ich auf die bibliografischen Angaben in meinen kürzlich veröffentlichten Beitrag «“Una tavoletta doviziosa”, Gedanken zu einem Frühwerk Giulio Romanos in Paris», in *Diletto e meraviglia*, Festschrift für Rudolf Preimesberger, hrsg. v. C. Göttler, U. Müller Hofstede, K. Patz, K. Zollkofer, Emsdetten: Editions Imorde, 1998, S. 239-51.

Raffael-Schüler heute allgemeine Zustimmung. Das Gemälde misst 38,4 x 31,3 cm und gehört damit zu den Kleinformaten im Werk des Künstlers. Es wird seiner frühesten Schaffenszeit zugeordnet und dürfte wohl in den Jahren um 1516/17 entstanden sein. Schliesslich bleibt noch zu bemerken, dass diese kuriose Malerei auf qualitativvolles Nussbaumholz gemalt ist und nicht, wie damals in Mittelitalien üblich, auf Pappelholz.

Im Unterschied zur Künstler- und Datierungsfrage sind die Meinungen in bezug auf Darstellungsgegenstand und ursprüngliche Funktion dieser Bildtafel nach wie vor kontrovers. Ist es für die einen so etwas wie ein gemalter Entwurf für einen antikisierenden Brunnenprospekt, so vermuten andere, das Bild sei ursprünglich als dekorativer Schutzdeckel für ein besonders kostbares Andachtsbild Raffaels entstanden. Als Nachweis für diese These machte der vielgelesene französische Kunstschriftsteller und Architekt André Félibien des Avaux in seinen 1666 veröffentlichten *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* den Umstand geltend, dass Gemälde hätte auch seinen ersten französischen Besitzern, den Gouffier und dann den Grafen von Brienne noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein als Schiebe- oder Klappdeckel für eine dannzumal Raffael zugeschriebene *Kleine heilige Familie* gedient, die heute ebenfalls im Pariser Louvre-Museum aufbewahrt wird: «Raphael lui-même — so Félibien — avait pris soin qu'il fût bien conservé car il est couvert d'un petit volet de bois peint et orné d'une manière aussi agréable que savante²».

Auch in bezug auf die Interpretation der Nischenfigur ist sich die Forschung bis heute nicht einig geworden. Stets unter Verweis auf das goldbronzene Füllhorn, wurde die Statue seit dem 18. Jahrhundert einmal als *Abundantia*, als Personifikation des allgemeinen Wohlergehens und Überflusses, ein andermal als Ceres gedeutet. Die Deutung als *Abundantia* wurde von Sylvie Béguin vor einigen Jahren zurückgewiesen, weil das zuvor erwähnte Füllhorn anstatt mit einer reichen Auswahl an Feldfrüchten lediglich mit sechs Kornähren bestückt ist. Gerade aufgrund dieses Details meint sie, wie vor ihr übrigens bereits Toulangeon in seinem 1802-06 publizierten *Manuel du Muséum français*, die Figur

2. Zitiert nach FÉLIBIEN, *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Entretien I et II), kommentierte Ausgabe von R. Démoris, Paris: Les belles Lettres, 1987, S. 311-12.

zweifelsfrei als Ceres identifizieren zu können. Deren bereits für die altrömische Zeit nachweisbare Verehrung als Göttin des Getreideanbaus und der Getreideeinfuhr, spricht vielleicht auf den ersten Blick für eine solche Deutung. Dem wäre aber entgegenzuhalten, dass die mit dem Ceres-Kult seit alters assoziierten Vorstellungen von Sittenstrenge und Keuschheit, welche nicht zuletzt auch die matronenhaften Darstellungen dieser Gottheit in der Renaissance-Malerei nachhaltig geprägt haben, mit dem aphrodisischen Wesen von Giulio Romanos gemalter Nischenfigur nur schwerlich zu vereinbaren sind. In einem neuen Interpretationsansatz habe ich nun jüngst darzulegen versucht, dass es sich dabei um eine sinnbildliche Darstellung des Begriffswortes «Reichtum» (ital. *Dovizia*) handelt, welche vom eingeweihten Publikum unschwer als Anspielung auf den Familiennamen und das Familienwappen des Kardinals und vormaligen päpstlichen Schatzmeisters, Bernardo Dovizi da Bibbiena, entschlüsselt werden konnte, der meiner Ansicht nach, als ursprünglicher Bildadressat zu identifizieren ist.

Im nun folgenden Diskussionsbeitrag sollen aber nicht erneut die mit der Interpretation der Nischenfigur zusammenhängenden Fragen erörtert werden. Vielmehr ist es der demonstrative Kunstcharakter dieses Bilddeckels, der uns hier etwas näher beschäftigen soll. Dass sich der Künstler bei seiner Gestaltung nicht allein auf eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der dargestellten Materialien und ihrer charakteristischen Oberflächenqualitäten beschränkte, sondern dass ihm auch die Vortäuschung pointierter Körperlichkeit ein wichtiges Anliegen gewesen ist, wird wohl niemand bestreiten wollen. Giulio mochte dabei an eine spätestens mit der Veröffentlichung der italienischen Fassung von Leone Battista Albertis Malereitratat *Della pittura libri tre* (1436) zum kunstliterarischen Gemeinplatz gewordenen Textpassage bei Plinius gedacht haben, in der auf die grosse Bedeutung einer korrekten Gestaltung von Licht- und Schattenzonen für die plastische Wirkung von Bildern hingewiesen wird. Alberti dazu im zweiten Buch wörtlich: «Gewiss bin ich der Meinung, dass Reichthum und Mannigfaltigkeit der Farben zur Wohlgefälligkeit und Vortrefflichkeit eines Bildes viel beitragen; doch will ich, es mögen auch die tüchtigen Meister anerkennen, dass aller eifrige Fleiss und alle Kunst in der richtigen Verwendung von Weiss und Schwarz liegen. Deshalb aber ist es nötig, alle Achtsamkeit und allen Eifer dem Erwerben dieser

Kenntnis zu widmen, weil das Licht und der Schatten die Dinge körperlich erscheinen lassen, also das Weiss und Schwarz den gemalten Dingen den Schein der Körperlichkeit und damit jenen Ruhm verleiht, den der athenaische Maler Nikias besass³.» Aus Plinius (*Historia naturalis* xxxv, 130/131) dürfte Giulio Romano darüber hinaus bekannt gewesen sein, dass der Schwarzweissmaler Nikias insbesondere in der kunstvollen Darstellung von Frauen *Hervorragendes* leistete. Wen wird es da noch verwundern, dass auch der instruierte Raffael-Schüler im Streben nach plastischer Körperlichkeit, wie zufällig aber doch deutlich genug, zwei Zehen des vorgestellten Spielbeins seiner marmornen Nischenfigur über den Rand der Konsole vorstehen lässt; und da auch diese, mit einem grotesken *Mascellone* geschmückte, Steinkonsole aus der Bildfläche vorzukragen scheint, gewinnt man schnell einmal den Eindruck, die zierliche Statue sei nicht in, sondern vor der Flachnische aufgestellt.

Einmal mehr sehen wir uns hier in exemplarischer Weise mit jener im kunsttheoretischen Diskurs der frühen Neuzeit, ja seit der Antike immer wieder bedachten Fähigkeit der Malerei konfrontiert, das was nicht ist im Anschein körperlicher Wirklichkeit dreidimensional auf der zweidimensionalen Bildfläche vorzutauschen und so die der eigenen Gattung vorgegebenen Grenzen scheinbar ausser Kraft zu setzen. Im Bestreben einen Raum vor der Bildfläche zu suggerieren, das Bild mittels einer gemalten Steinskulptur nach vorne in den Raum des Betrachters hinein zu entwickeln, erinnert Giulios Tafelbild ganz unmittelbar an jenen in der altniederländischen Malerei weit verbreiteten Bildtypus, der gleichfalls gemalte Statuen in oder vor fingierten Nischenarchitekturen zeigt.

Die Vorstellung, dass der römischen Künstler das eine oder andere Beispiel dieser verblüffenden Bildschöpfungen aus eigener Anschauung gekannt haben könnte, ist zwar reizvoll, letztlich wohl aber nicht zu beweisen. Zumindest dürfte der Raffael-Schüler, der seine Heimatstadt allem Anschein nach vor 1518 nie für eine längere Reise verlassen hatte, von ihrer Existenz gewusst haben. Man denke hier nur an die bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in ansehnlicher Zahl nach Italien gelangten nordischen Bildwerke, die als künstlerische Kostbarkeiten Familien-

3. Zitiert nach *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. H. Janitschek, Wien, 1877, S. 132.

kapellen und Privatpaläste schmückten und oft genug unverkennbare Spuren im lokalen Kunstschaffen hinterliessen. Der von Tommaso Portinari bei Hugo van der Goes in Auftrag gegebene und ab 1483 in Florenz zu bewundernde Flügelaltar ist dafür ein besonders schlagendes Beispiel. Auch er zeigt in zwei gemalten Nischen auf den Aussenflügeln das Figurenpaar der *Verkündigung* in monochromer Malerei.

In unserem Zusammenhang ist aber auch an jenes kleinformatige Diptychon von der Hand Hans Memlings zu erinnern, welches sich 1502 in der Sammlung Bembo in Venedig und kurz darauf in Mantua nachweisen lässt. Von dort soll es dann in der Zeit um 1504/05 nach Urbino gelangt sein, wo es Raffael, dem späteren Lehrmeister Giulio Romanos, zu einer Reihe flämisch anmutender Hintergrundslandschaften angeregt hat. Auch dieses Diptychon dessen beide Flügel heute in München und Washington D.C. aufbewahrt werden, zeigte in geschlossenem Zustand monochrome Malereien mit fingierten Nischen und weist insofern nicht nur der Form, sondern auch der Funktion nach eine gewisse Verwandtschaft mit Giulios Bilddeckel auf.

Was nun aber die virtuose Wiedergabe farbigen Marmors und kostbaren Alabasters betrifft, bieten sich als mögliche Bezugs- oder Anknüpfungspunkte für Giulios kunstvolles Kabinettstück wohl eher jene in der Werkstatt Mantegnas in der Zeit unmittelbar nach 1500 entstandenen Halb-Grisaillen an, welche von farbigen Marmoren hinterlegte antikische Steinreliefs vortäuschen. Wenn auch das Motiv gemalter Marmorreliefs im Bereich monumentaler Wanddekorationen oder als dekoratives Element in gemalten Bildarchitekturen schon früher anzutreffen war — man denke hier etwa an Giotto's monochrome Wandmalereien in der Sockelzone der Arenakapelle zu Padua —, so stellen die zumeist auf Leinwand gemalten Halb-Grisaillen der Mantegna-Werkstatt als autonome Bildgattung zumindest im italienischen Kunstkreis ein Novum dar. Wie nach ihm Giulio Romano so dürfte auch der alternde Mantuaner Hofkünstler und berühmteste italienische Steinmaler seiner Zeit in diesen ungewöhnlichen Bildschöpfungen einmal mehr ein geeignetes Mittel gesehen haben, seine künstlerische Bravour, seine *scientia*, vor dem kritischen Kennerblick seines antiquarisch interessierten Zielpublikums unter Beweis zu stellen. Doch auch in diesem Fall ist die Frage nicht zu beantworten, ob Giulio Romano das eine oder andere dieser Reliefbilder Mantegnas in Kopien oder gar im Original gesehen hat, oder ob

ihm diese Steinbilder lediglich aus mündlichen Beschreibungen bekannt gewesen sind.

Wenn auch, vereinfachend gesagt, zwischen den zuvor genannten altniederländischen Beispielen gemalter Plastik, den fingierten Figurenreliefs auf farbigem Marmor bei Mantegna und der Pariser Halb-Grisaille Giulio Romanos zahlreiche formale und wirkungsästhetische Schnittmengen festzustellen sind, so scheint doch die erfrischende Unbefangenheit, mit welcher der noch sehr junge Raffael-Schüler bei der Gestaltung seines Bilddeckels zur Sache gegangen ist, eher dafür zu sprechen, dass ihm jene nordischen Kunstleistungen wohl nur indirekt, etwa durch die Beschreibungen seines Lehrmeisters Raffael bekannt gewesen sind. Noch wahrscheinlicher scheint es mir aber zu sein, dass jemand aus dem Raffael und seiner Werkstatt freundschaftlich verbundenen, humanistisch gebildeten Personenkreis — man denke hier an Pietro Bembo, Baldessare Castiglione oder Latino Juvenale —, den begabten Schüler zu einer direkten Auseinandersetzung mit den literarisch überlieferten Kunstleistungen der Meister der Vorzeit angeregt hatte?

Zweifellos ist das auffälligste gemeinsame Merkmal aller zuvor genannten Bildschöpfungen ihre Beschränkung auf einige wenige Farben; auch wird man leicht feststellen, dass es nicht die betörenden leuchtenden Farben der Kunst (*colores floridi*) sind, sondern die unverfälschten, vergleichsweise matten Farben der Natur (*colores austeri*): Ockergelb und Ockerrot in Verbindung mit Weiss und Schwarz, die in diesen Malereien Verwendung gefunden haben. Was für Jan van Eycks *Verkündigungsdiptychon* in Madrid technisch nachgewiesen werden konnte und für Mantegnas Reliefbilder angenommen wird, lässt ein erster optischer Befund auch für Giulios Pariser Halb-Grisaille erahnen. In allen drei Fällen, muss im künstlerischen Wettstreit mit bestimmten Meistern der Vorzeit und ihrer verehrungswürdigen Vierfarbenmalerei eine der Triebfedern künstlerischer Gestaltung angenommen werden⁴. Plinius etwa schreibt dazu: «Bei dieser Betrachtung so vieler Farben in solcher Verschiedenheit kann man nicht umhin, die Vorzeit zu bewundern. Nur mit vier Farben,

4. Zu den hier im speziellen angesprochenen Themata der illusionistischen Steinmalerei und der Wiederaufnahme der literarisch überlieferten Vierfarbenmalerei der Alten durch die Meister der frühen Neuzeit, verweise ich auf die exemplarischen Untersuchungen von John GAGE, «A locus classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles», *Journal of the Warburg*

— mit dem Weiss der Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des Atramentum —, schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aëtion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde⁵. »

Der Anspruch ein zweiter Apelles zu sein, mag zwar für den noch nicht zwanzigjährigen, am Anfang seiner künstlerischen Karriere stehenden Maler ziemlich anmassend wirken. Doch vergessen wir nicht mit welchen Worten Vasari den zweifellos kreativsten aller Raffael-Schüler später einmal charakterisieren wird: « Tal che se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbero vinti dalla maniera di lui che fu sempre anticamente moderna, e modernamente antica⁶. » Ganz in diesem Sinne dürfte sein bravouröses Gesellenstück von dem zuvor erwähnten Humanistenkreis um Raffael als äusserst vielversprechender künstlerischer Anfang aufgenommen worden sein. Darüber hinaus war dem jungen Giulio darin das Kunststück gelungen, mit den vergleichsweise bescheidenen Farben der Natur ein überzeugendes Sinnbild der *Dovizia* zu entwerfen.

Michael P. FRITZ

and Courtauld Institutes, 44 (1981), S. 1-26; Roger JONES, « Mantegna and Materials », in *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, II, Florenz, 1987, S. 71-90; sowie Rudolf PREIMESBERGER, « Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), S. 459-89.

5. C. PLINIUS SECUNDUS, *Naturkunde*, Buch XXXV (XXXI. 50), lateinisch-deutsche Ausgabe, hrsg. u. übers. v. R. König, München: Heimeran, 1978, S. 44-7.

6. Giorgio VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Ausgabe von 1550, hrsg. v. L. Bellosi u. A. Rossi, mit einer Einführung v. G. Previtali, Torino: Einaudi 1986, S. 828.



Abb. 1: Giulio Romano, *La Dovizia* (*Allegorie des Reichtums*), um 1516/17, Öl auf Nussbaumholz, 38,4 x 31,3 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 657, © Réunion des Musées Nationaux