

Andreas W. Vetter

Gigantensturz-Darstellungen
in der italienischen Kunst

Weimar 2002

Andreas W. Vetter

**Gigantensturz-Darstellungen
in der italienischen Kunst**

Zur Instrumentalisierung eines
mythologischen Bildsujets im
historisch-politischen Kontext

VÖG

Umschlaggestaltung unter Verwendung von: Tellini Perina, 1989^a, 26, Abb. 5.

D 25

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

Druck: VDG, Weimar

ISBN 3-89739-299-2

Dank

Allen, die durch Hilfe, Rat und Unterstützung zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben, möchte ich an dieser Stelle nachdrücklich danken. Insbesondere Herrn Professor Dr. Hans H. Hofstätter gilt mein Dank für eine stets interessierte Begleitung und Förderung meiner Studien ebenso wie Herrn Professor Dr. Andreas Prater für die bereitwillige und wohlwollende Mitbegutachtung der Dissertation.

Dem DAAD und der italienischen Regierung bin ich für ein fünfmonatiges Italien-Stipendium dankbar, das für das Werden dieser Untersuchung unerlässlich war. Wertvolle Hinweise und Informationen zur Lokalisierung, zu den Besitzverhältnissen und zur Erreichbarkeit einzelner Werke verdanke ich den Mitarbeitern der zuständigen italienischen Denkmalbehörden (*Soprintendenze per i Beni Ambientali e Architettonici* und *Soprintendenze per i Beni Artistici e Storici*) sowie der entsprechenden *Aziende di Promozione Turistica*. Zu speziellem Dank bin ich Arch. Laura Baldini Giusti (*Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Firenze, Pistoia e Prato*) verpflichtet, die meinen Studien viel Zeit und Engagement widmete.

Anteil am Entstehen der vorliegenden Untersuchung hatten darüber hinaus Mitarbeiter weiterer Ämter, Bibliotheken und Museen, von denen ich hier nur in Buggiano die *Biblioteca Comunale* (Omero Nardini), in Florenz das *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* (Dott.ssa Lucia Monaci), das *Opificio delle Pietre Dure* (Dott.ssa Annamaria Giusti) und die Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes, in Genua das *Gabinetto Disegni e Stampe* der *Galleria di Palazzo Rosso* (Dott. Piero Boccardo) und den *Servizio Beni Culturali* der Stadt, in Modena die *Galleria Estense* (Dott.ssa Nunzia Lanzetta), in Neapel das *Museo Nazionale di Capodimonte* (Dott.ssa Luisa Ambrosio) und das *Museo Nazionale della Ceramica »Duca di Martina«*, in Rom die *Bibliotheca Hertziana* und die *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* des Vatikan (Dott. Guido Cornini) sowie in Venedig die *Galleria Franchetti* und die *Biblioteca Marciana* nennen kann.

Besonderer Dank gebührt indes den Besitzern, Verwaltern und Nutzern von Villen und Stadtpalästen, die mich vertrauensvoll empfangen und mir durch ihr Wissen und durch ihre Erlaubnis, die jeweiligen *Gigantensturz*-Darstellungen selbst in Augenschein zu nehmen, unschätzbare Detailkenntnisse vermittelten. An erster Stelle ist hier an Dott. Ing. Francesco Frascchetti (Florenz) zu erinnern, erwähnen möchte ich aber auch Antonia Borella (Bassano del Grappa), Marchese Clemente Doria und Dott. Giovanni Battista Parodi (Genua), Ing. Pierluigi Malinverni (Lonedo di Lugo), Dott. Giuseppe Lapo Barzellotti und Dott. Nicolò Casini (Siena), Prof. Arch. Antonio Foscari (Venedig) sowie Italo Festa (Vicenza).

Daneben sind öffentliche und private Institutionen mit Dank zu bedenken: Die *Comunità Collinare del Friuli* in Colloredo di Monte Albano (Dott. Walter Marangoni), die *Biblioteca Moreniana* in Florenz (Dott. Valentino Fraticelli), der *Corpo Vigili del Fuoco* von Pistoia (Dott. Ing. Angiolo Geri), die *Galleria Nazionale d'Arte Antica* in Rom (Dott.ssa Lorenza Mochi Onori), die *Comune di San Secondo Parmense* (Dott. Pier Luigi Poldi Allaj)

und die *Comune di Vicenza* (Mario Serafin) ebenso wie der *Palazzo dei Principi Doria-Pamphilj* (Dott.ssa Silvia Cappelletti) und die *Camera di Commercio* in Genua, die *Società Cà Sagredo* in Mailand (Daniele Campajola), *Villa Rinaldi Barbini s.r.l.* in Onè di Fonte (Mathias Kröger), *Arti Doria Pamphilj* in Rom sowie die Direktion der *Banca del Friuli* in Udine.

Für konstruktive Ideen, motivierende Worte und die kritische Durchsicht des Manuskriptes danke ich Dr. Yvonne Istas sehr herzlich. Die routinierte Beseitigung vielfältiger Computerprobleme und Rettung mancher Daten verdanke ich Jürgen Liebs und Dr. Alexander Hielscher, dem ich zudem als stets engagiertem Helfer und aufmunterndem Begleiter sehr verbunden bin. Aufrichtigen Dank für die Fehlerkorrektur schulde ich Ilse Fischer und Dr. Brigitte Wilke, die mir auch in philologischen Fragen mit Rat zur Seite standen, wie auch Angelo Campaner. Die Endkontrolle des Textes wußte ich bei Dipl.-Biol. Ricarda Ehrminger in guten Händen; auch hierfür meinen Dank. Viele weitere Freunde und Kommilitonen haben mich mit ihren Anregungen, ihrem Rat, ihrer Geduld und ihrem Verständnis vorangebracht. Ihnen allen, vornehmlich aber Dr. Jacqueline Dresel und Dipl.-Psych. Christian Scharff, sei von Herzen gedankt.

Zu guter Letzt danke ich meinen Eltern, die mein Studium durch finanzielle Unterstützung ermöglicht und mit Interesse begleitet haben. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhalt

EINFÜHRUNG: DEFINITION DES THEMAS, SEINER ZIELE UND GRENZEN	11
I. DER ANTIKE MYTHOS UND SEINE REZEPTION IM MITTELALTER UND IN DER FRÜHEN NEUZEIT	15
Der Giganten-Mythos: Literarische und bildkünstlerische Zeugnisse der Antike	15
Die Rezeption des Giganten-Mythos im Mittelalter und in der frühen Neuzeit	22
Erste Beispiele einer Neufassung der Ikonographie des Giganten-Mythos in der Kunst der Renaissance	31
II. GIULIO ROMANOS <i>SALA DEI GIGANTI</i> IM PALAZZO TE IN MANTUA	43
Der Ausbau des Palazzo vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Ereignisse	44
Disposition und dekorative Gestaltung der Innenräume	56
Die <i>Sala dei Giganti</i>	58
Die Konzeption der Dekorationen des »edificio a guisa d'un gran palazzo«: <i>Appartamento delle Metamorfosi</i> , <i>Loggia delle Muse</i> und <i>Appartamento di Psiche</i>	72
Die Ikonographie des projektierten Ausbaus zum »corte dun gran principe«: <i>Loggia di Davide</i> und <i>Appartamento dell'Imperatore</i>	82
Deutung der <i>Sala dei Giganti</i> vor dem historischen Hintergrund	86
III. PERINO DEL VAGAS FRESKO IM WESTLICHEN FESTSAAL DES PALAZZO DORIA IN GENUA -FASSOLO	101
Der Ausbau der Villa vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Ereignisse	101

Die Dekorationen des Perino del Vaga	107
Der westliche Festsaal: <i>Salone di Giove</i> oder auch <i>Salone della Caduta dei Giganti</i>	109
Die <i>Loggia degli Eroi</i>	122
Das <i>Atrio</i>	124
Der östliche Festsaal: <i>Salone di Nettuno</i> oder auch <i>Salone del Naufragio di Enea</i>	126
Deutung der Dekorationen des <i>Salone della Caduta dei Giganti</i>	133
IV. GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONES FASSADENMALEREIEN AM PALAZZO TINGHI IN UDINE	147
Die Familie Tinghi im politischen Gefüge Udines und des Friaul	147
Der Ausbau des Palazzo und der Auftrag für die Fassadendekoration	151
Die Fassadenmalerien Pordenones	153
Rekonstruktion der Fassadendekorationen	153
Literarische Quellen	154
Malereifragmente und graphische Bildquellen	158
Rekonstruktion der Giganten-Szenen	164
Datierung der Malereien Pordenones	169
Deutung der mit dem Giganten-Mythos verbundenen Fassadenfelder	170
Klärung der Ikonographie	172
Interpretation der Hauptelemente der Fassadendekoration vor dem Hintergrund der zeitgenössischen historischen Situation	174
V. DIE VERBREITUNG DES <i>GIGANTENSTURZES</i> ALS BILDSUJET	181
Rezeption und kritische Bewertung des Giganten-Mythos ab der Mitte des 16. Jahrhunderts	182
Der <i>Gigantensturz</i> im Bezug auf ein konkretes historisches Ereignis	199
Der <i>Gigantensturz</i> im Dienste der Legitimation und Repräsentation einer sozialen oder machtpolitischen Stellung	216
Der <i>Gigantensturz</i> in seiner ethisch-moralischen Deutung	229
Der <i>Gigantensturz</i> als Triumph von Zivilisation und Kultur über die ungebändigten Kräfte der Natur	237
Schlußbetrachtung	260

APPENDIX: ZURÜCKGEWIESENE WERKE	265
VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN WERKE	269
Malerei	269
Skulpturen und plastisch gestaltete Werke; Medaillen und Plaketten	279
Zeichnungen	282
Druckgraphik	285
Zerstörte Werke	286
Malerei	286
Skulptur und Plastik	287
Kunsthandwerk	287
BIBLIOGRAPHIE	289
ABBILDUNGEN	315
BILDNACHWEIS	467

EINFÜHRUNG: DEFINITION DES THEMAS, SEINER ZIELE UND GRENZEN

»Das Bewußtsein von dieser Unterwerfung der Naturkräfte unter das Geistige haben die Griechen darin ausgesprochen, daß Zeus durch einen Krieg die Herrschaft der geistigen Götter gegründet und die Naturmacht besiegt und vom Thron gestürzt habe. [...] Zeus ist der politische Gott, der Gott der Gesetze, der Herrschaft.«¹

Mit dem Dissertationsthema »*Gigantensturz*-Darstellungen in der italienischen Kunst« fiel die Wahl auf ein Sujet neuzeitlicher Kunst, dem bislang keine umfassende Studie gewidmet wurde, das vielmehr nur in ikonographischen Nachschlagewerken² und im Zusammenhang mit der Analyse einzelner Werke Eingang in die kunsthistorische Literatur gefunden hat. In Italien erfreute sich der antike Mythos, der sich nach wenigen Vorläufern zu Beginn des Jahrhunderts um 1532-34 als Bildthema etabliert hatte, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eines kontinuierlichen, wenn auch maßvollen Interesses.³ Eine geographische Eingrenzung des Gegenstandes der vorliegenden ikonographischen Arbeit auf die Kunst Italiens schien um so sinnvoller, als italienische Künstler auch maßgeblich an der Verbreitung des Darstellungsthemas in anderen Kunstlandschaften beteiligt waren.⁴

Der zeitliche Endpunkt der Untersuchung, die Wende zum 19. Jahrhundert,⁵ markiert, wie Walther festgestellt hat, nicht nur den Niedergang der ständischen Gesellschaft, sondern auch

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Werke in 20 Bänden*, Bd. 17, Frankfurt/M., 1969, 103f.
2. Cf. insbesondere Pigler, 1974, 95-97; Hunger, 1988, 174-177 u. Davidson Reid, 1993, 1032-1036.
3. Gegenstand der Arbeit sind Darstellungen des Mythos der *Gigantomachie*, nicht Bildwerke oder Dekorationszusammenhänge, in die als »Giganten« bezeichnete riesenhafte Gestalten aus anderen Themenkontexten integriert erscheinen. Cf. etwa die nach den Kolossalstatuen des Mars und des Neptun benannte *Scala dei Giganti* im Dogenpalast zu Venedig.
4. Erwähnt seien hier nur beispielhaft: ein von Francesco Primaticcio entworfenes Oktogon mit dem *Gigantensturz* am Gewölbe des Vestibüls der *Porte Dorée* im Schloß von Fontainebleau von ca. 1541-44; ein im Kunsthistorischen Museum zu Wien bewahrtes, mit dem Jahr 1643 datiertes Deckengemälde desselben Sujets (Öl auf Leinwand, Inv. Nr. 9487), das Francesco Incarnatini wohl zur Ausstattung des Appartements Kaiser Leopolds I. in der Hof- oder Stallburg geschaffen hat; Giovanni Francesco Romanellis zentrales Gewölbefresko mit der *Gigantomachie* in der Galerie des Palais Mazarin in Paris von 1646/47; das wohl vor 1679 entstandene Deckenbild dieses Themas von Antonio Verrio, das einstmalig das vor 1819 zerstörte *King's Staircase* in Windsor Castle schmückte; die Integration einer Darstellung der *Minerva im Kampf mit den Giganten* in die Allegorie auf das Goldene Vlies, welche Luca Giordano um 1697 am Gewölbe des Hauptsaaes (Casón) im Retiro zu Madrid dargestellt hat; Domenico Zanettis zwischen 1710 und 1716 entstandenes *Gigantensturz*-Fresko im südlichen Treppenhaus des Schlosses Bensberg.

EINFÜHRUNG

das Ende einer spezifisch adligen Antikenkultur,⁶ deren Einstellung zum Altertum geprägt war von einem »Bedürfnis nach Konkretheit: nach sinnlicher Anschaulichkeit, Einklang mit der eigenen Erfahrung, aber auch Brauchbarkeit für bestimmte Interessen und Zwecke« zur »Manifestation von Würde, Geschmack und Kompetenz.«⁷ Die antike Kultur konnte somit Bildthemen liefern, die als Reflex der Erziehung und Kultur des Auftraggebers, aber auch der Werte seines Standes⁸ als Medium der Verherrlichung dienen und durch Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse eine präzise politische Bedeutung gewinnen konnten.⁹

Die Instrumentalisierung des Mythos vom Sieg der olympischen Götter um Jupiter gegen die Giganten, die Söhne der Erdgöttin Gaia, gewinnt in diesem Kontext besondere Relevanz, berücksichtigt man die politische Dimension, die etwa Hegel in dem eingangs angeführten Zitat dem siegreichen Göttervater zuerkennt.¹⁰ Insbesondere für die frühen Darstellungen des mythischen Geschehens sind dabei spezifische Zwecke und Interessen zu postulieren, die es notwendig machten, für den intendierten Bedeutungsgehalt des Werkes eine passende allegorische Form jenseits des üblichen Themenkanons der Zeit zu finden.

Folglich stellt die vorliegende Arbeit, nach einem Überblick über die antike Tradition des Mythos und seine Rezeption im Mittelalter und der Renaissance, drei nahezu gleichzeitig um 1532-34 entstandene großformatige *Gigantensturz*-Darstellungen ins Zentrum der Untersuchung, in denen das Sujet erstmals zum essentiellen Bestandteil von Darstellungsprogrammen wird. Eine möglichst detaillierte Betrachtung der historischen Situation am jeweiligen Entstehungsort und der Entstehungsgeschichte des einzelnen Kunstwerks werden zur Präzisierung der ikonologischen Deutung herangezogen, deren Ansätze sich aus Abweichungen der Darstellung von der literarischen Überlieferung des Mythos und aus der Zusammenstellung mit anderen Bildthemen ergeben.

Die so erschlossenen Interpretationsebenen werden im weiteren Verlauf der Arbeit mit den Auslegungen des Mythos in den um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienenen mythographischen Handbüchern in Beziehung gesetzt, bevor ihre Verbreitung und Abwandlung über die folgenden 250 Jahre hinweg zu betrachten sein wird.

Dabei muß sich die Untersuchung zwangsläufig auf Werke beschränken, die durch Varianten des ikonographischen Typus, durch ihre Funktion innerhalb eines Ausstattungs- oder Darstellungsprogramms, durch ihren Anbringungsort oder aufgrund dokumentarischer Quellen Anknüpfungspunkte für eine derartige ikonologische Auslegung bieten. Dabei ist es jedoch nicht, wie Sez nec gemeint hatte, »fast ausschließlich die Monumentalmalerei, die auf Decken und

5. Für das 19. Jahrhundert wäre lediglich ein in den 1830er Jahren entstandenes *Gigantensturz*-Fresko des Francesco Podesti zu nennen, das sich im 1902 zerstörten Palazzo Torlonia befand.

6. Cf. Walther, 1998, 385.

7. Cf. Walther, 1998, 368.

8. Cf. Eisler, 1983, 1.

9. Cf. Rosso del Brenna, 1970, 61.

10. Hegels Äußerung bezieht sich ursprünglich auf den eng verwandten Mythos der Ablösung der chthonischen Göttergeneration der Titanen durch die olympischen Götter. Die schon im 5. vorchristlichen Jahrhundert festzustellende Überlagerung und Identifizierung mit dem Giganten-Mythos (cf. Kap. I) rechtfertigt die hier vorgenommene Übernahme des Zitats in den Kontext der vorliegenden Arbeit.

Wänden dieser gelehrten Mythologie die Möglichkeit bietet, ihren schwerfälligen Prunk zu entfalten«,¹¹ auch wenn die Mehrzahl der aufgenommenen künstlerischen Hervorbringungen in diese Gattung gehört. Daneben finden sich auch Reliefskulpturen und plastisch gestaltete Werke bis hin zu Medaille und Plakette sowie Tapisserien. Nur vereinzelt dagegen werden Zeichnungen und Werke der Druckgraphik als Belege des Argumentationsgangs heranzuziehen sein.

Von einem ähnlichen Ansatz ausgehend hat bislang nur Tellini Perina in einer allerdings sehr kursorischen, wenig auf die Besonderheiten der Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke eingehenden Übersicht die Rezeption von Giulio Romanos *Sala dei Giganti* im Palazzo Te in Mantua verfolgt und Abhängigkeiten von einer auch den beiden anderen um 1532-34 entstandenen *Gigantenstürzen* beigelegten Deutung auf Kaiser Karl V. postuliert,¹² die in der vorliegenden Studie zu berücksichtigen sein wird.

Ausgeklammert bleiben bei einer derartigen Vorgehensweise all jene Kunstwerke, die ihre Entstehung den formalen Aspekten des Giganten-Sujets verdanken, das wie kaum ein anderes geeignet ist, Kenntnisse der menschlichen Anatomie und die Bravour in der korrekten Wiedergabe perspektivischer Verkürzung an einer Vielzahl von Figuren in unterschiedlichsten Posen zu demonstrieren, wodurch das Thema nicht nur für Akademieaufgaben interessant wurde,¹³ sondern, dargestellt an der Fassade des Künstlerhauses, auch der Selbstdarstellung von Malern dienen konnte.¹⁴

Die Aufgabe jeder Art von Kunstdeutung besteht nach der Definition Hofstätters darin, »durch Feststellung des Wissensmöglichen zum Bereich des Nichtergründbaren vorzudringen«, zum »Rest des Unaufklärbaren [...], der für jedes echte Kunstwerk so charakteristisch ist.«¹⁵ Die vorliegende Arbeit, die der Untersuchung der bildkünstlerischen Instrumentalisierung des Giganten-Mythos im Kontext historischer und politischer Gegebenheiten gewidmet ist, versucht dieser Aufgabe mit den Mitteln einer ikonologischen Analyse gerecht zu werden.

11. Seznec, 1990, 232.

12. Tellini Perina, 1989^c.

13. So entstand Carlo Marcellinis Terracottarelieff mit dem *Gigantensturz*, das sich heute im Treppenhaus des Museo dell'Opificio delle Pietre Dure in Florenz befindet, im Jahre 1674 als Schüleraufgabe an der Großherzoglich-Toskanischen Akademie in Rom. Das von Giovanni Battista Foggini geschaffene Pendant zeigt den *Tod der Niobiden*.

14. Zaist (1774, 183) berichtet in seiner *Notizia di Campi Vincenzo* von wohl ins sechste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datierenden Fassadenmalereien, die der Künstler am Vaterhaus in Cremona gemeinsam mit den Brüdern Giulio und Antonio geschaffen habe: »Merita qui, che facciasi particolare menzione della Casa da Vincenzo abitata [...] per riguardo della maestosa Dipintura, che già vedevasi nella Facciata di essa. [...] Ad ogni modo si ha per certa Tradizione, che questa fu la Casa paterna di tutti e tre i Fratelli, nella quale vi rimase poi dentro ad abitare l'ultimo de' Fratelli predetti, il nostro Vincenzo. Il tempo adunque, ch'eran essi per anco uniti d'abitazione in questa picciola Casa, si accordaron parimenti di comun consenso a dipingere da cima a fondo tutta l'esteriore Facciata, e vi figuraron la favola di Giove, che fulmina i Giganti; ed era per verità un'opera pregievolissima«.

Die Malereien, mit denen Lelio Orsi in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts die Fassade seines Hauses schmückte, sind in mehreren Zeichnungen überliefert, von denen das eigenhändige Blatt in Modena (Galleria Estense, Inv. Nr. 1265) die Komposition am detailliertesten überliefert. Um das Wappen der Orsi ist eine Göttergruppe dargestellt, darunter der Blitze schleudernde Jupiter, während die Giganten um die einstürzende fingierte Säulenstellung der Fassade gruppiert sind.

15. Hofstätter, 1965, 14.

