UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Raffael in seiner Bedeutung als Architekt

begonnen als Semperpreis-Studie 1890 in Rom

Villa Madama zu Rom : große Staatspreis-Studie 1890 - 92 ; im Original ausgezeichnet mit der goldenen Medaille auf der Internationalen Raffael-Ausstellung zu Urbino, 1897 / [von Theobald Hofmann]

Hofmann, Theobald

Zittau, 1908

urn:nbn:de:hbz:466:1-98514

Visual Library

P
06

KCSR
1493
(2)-1

RAFFAEL

IN SEINER BEDEUTUNG ALS

ARCHITEKT

BEGONNEN ALS SEMPERPREIS-STUDIE 1890 IN ROM

HIERZU ALS EINFÜHRUNG »BAUTEN DES HERZOGS FEDERIGO DI MONTEFELTRO ALS ERSTWERKE DER HOCHRENAISSANCE« 1904

VON

PROFESSOR THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT, MEISTERSCHÜLER VON CONSTANTIN LIPSIUS

SOCIO CORRISPONDENTE E BENEMERITO DELLA REGIA ACCADEMIA ARTISTICA RAFFAELLO IN URBINO

UNTER VORBEHALT ALLER URHEBERRECHTE ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

ZITTAU
RICHARD MENZEL NACHF.
1908

06
KCSR
1493(2)-1

Universitätsbibliothek Paderborn

EK 1697
K CXIHA

I.

VILLA MADAMA ZU ROM

GROSSE STAATSPREIS-STUDIE

1890—92

IM ORIGINAL AUSGEZEICHNET MIT DER GOLDENEN MEDAILLE
AUF DER INTERNATIONALEN RAFFAEL-AUSSTELLUNG ZU URBINO
1897

ZWEITE
DURCHGESEHENE, VERMEHRTE UND NUMERIERTE TEXTAUFLAGE
MIT 50 LICHTDRUCKTAFELN

STÜCKNUMMER: 105

Vorrede.

Eine jede edle Kunstrichtung hat bleibende Werte; mag sie in der einen Zeit mehr nach ihrem geistigen Gehalte bewertet werden, mag es in der anderen mehr nach dem technischen Ausdruck hin geschehen, — immer wird der Zeitgeist folgender Perioden Werte aus ihnen schöpfen. Was die Baukunst anlangt, so gilt es, nur die Errungenschaften im Ausdruck, in der Verwendung und Fügung der Baustoffe, sowie das überkommene Gut an Ideen der Altväter in neuer Weise, nach neuen, leitenden Gesichtspunkten zu verwerten, nicht aber sklavisch ihre Formenwelten nachzubilden, wie minderwertige Kunst es tut! Stets werden die reinen Werte des persönlichen künstlerischen Schaffens in jeder edlen Kunst fortwirken. —

Auf italienischem Boden hatten sich bald nach dem Tode der Kunstgewaltigen um Michelangelo die künstlerischen Anschauungen geändert, da die kulturellen wie politischen Bedingungen, die jene Blüte der Künste zur Entfaltung gebracht hatten, nicht mehr im gleichen Maße zusammenwirkten.

Allen voran war die Architektur auf Abwege geraten, als sie die Ziele der Raumbildung aus dem Auge verlor, nicht mehr aus der jeweiligen Aufgabe heraus entwickelte und durchgestaltete. Die ästhetische Notwendigkeit, die logische Folgerichtigkeit in der Ordnung der Baulieder, der symbolisch-struktive Sinn in der Verbindung des Säulenbaues mit dem Gewölbebaue — alles dieses trat bei aller Großzügigkeit hinter einer schematischen Auffassungsweise zurück.

Eingehend habe ich an Ort und Stelle den ganzen italienischen Denkmalschatz der Renaissancezeit unter Rückblicken auf das Altertum durchforscht, habe die daraus entspringenden Anregungen auf mich für das eigene Schaffen wirken lassen und habe mich bemüht, die Wirkung aller Perioden aufeinander gerecht zu würdigen. — Wenn zur Zeit die Bedeutung der italienischen Renaissance-Architektur für unsere Kultur wohl unterschätzt wird, so liegt das in der gegenwärtigen Kunstströmung. Allein für einen grundlegenden Unterricht in Bauformenlehre werden wir sie neben der Monumentalkunst des gesamten Altertums wohl nie ganz entbehren können.

Aber nicht allein durch liebevolle Durchbildung und Ausgestaltung hat die Baukunst der Hochrenaissance einen bleibenden Wert, sondern vor allem durch ihre neuen Aufbausysteme und den unerschöpflichen Reichtum an Ideen im einzelnen. Nur hinsichtlich der Großartigkeit der Entwürfe trat späterhin noch eine Steigerung ein. Leider findet sich vielfach eine ungleiche Würdigung großer Meister in der Übergangszeit, vor allem auf baukünstlerischem Gebiete. Beispielsweise ist der erste Meister der Hochrenaissance, Luciano da Laurana, bisher wenig genannt worden, das Brüderpaar Giuliano und Antonio da Sangallo ist gerechter beurteilt worden, während der Ruhm Bramante's durch Bauten gesteigert worden ist, die er gar nicht geschaffen hat. Und doch haben sich Bramante sowohl wie Raffael am Hauptwerke Laurana's in Urbino wesentlich

gebildet. Auch Raffael ist bisher als Architekt nicht genügend zur Geltung gekommen. Die meisten seiner Bauwerke sind allerdings bald nach ihrer Vollendung vernichtet worden, nur wenige seiner Entwürfe sind der Nachwelt erhalten geblieben. Dennoch ist das, was auf uns gekommen ist, bedeutsam genug, um erkennen zu lassen, daß Raffael auch in baukünstlerischer Hinsicht Hervorragendes und Grundlegendes für die Hoch- und Spätrenaissance geleistet hat. — Schlägt man bei Eugen Müntz »Les historiens et les critiques de Raphael 1483—1883«, das Verzeichnis aller Hauptschriften, die Leben und Werke des großen Renaissancemeisters behandeln, nach und studiert alle diese, — so muß man staunen, daß kaum eine über die Bedeutung Raffaels als Architekt eingehend, den Tatsachen entsprechend, zu berichten weiß.

Die älteste, fast zeitgenössische Grundlage ist das Werk Giorgio Vasari's; er nennt Raffael »pittore e architetto«. Nach ihm erschien erst 1845 ein größeres Werk von Carlo Pontani: »Opere architettoniche di Raffaello Sanzio« mit vielen großen Abbildungen, und 1884 ein solches von Heinr. v. Geymüller: »Raffaello Sanzio studiato come Architetto con l'ajuto di nuovi Documenti«. Beide haben sich die Aufgabe gestellt, den Gottbegnadeten lediglich in seiner Bedeutung als Architekt zu würdigen. Die Pontani'schen Zeichnungen stehen nicht auf der Höhe der heutigen Anforderungen und geben nicht die einzelnen Formen genau wieder. Der Text bringt viel Nebensächliches in weitschweifigen

Ausführungen, ohne dem Werte der Bauten Raffaels eine vertiefte Würdigung zuteil werden zu lassen, obschon die große Liebe, mit der Pontani ans Werk gegangen ist, nicht unerwähnt bleiben darf. Dagegen legt v. Geymüller die Entwicklung Raffaels zum Architekten dar, würdigt dessen Studien an den Werken der Vorgänger, betont Raffaels antiquarische Forschung und wägt seine baukünstlerischen Leistungen ab, ohne jedoch genügend bildliche Aufnahmen der Bauten zu geben.

Auch Springer hat auf die Bedeutung Raffaels als Architekt hingewiesen, indem er ungefähr folgendes ausführt: Wenn wir des großen Meisters Entwicklungsgang überschauen, so gewinnen wir die Überzeugung, daß ihn in seinen letzten Jahren architektonische Aufgaben am meisten fesselten, daß ihn der Ruhm eines Baukünstlers in hohem Maße reizte. Liegt doch ein eigener Zauber in der Baukunst, die so wie keine der anderen Künste die Empfindung überlegener Schöpfergewalt, stolzen Herrschergefühls weckt. Gerade die hervorragendsten Künstler der Renaissance betätigten sich gegen das Ende ihrer Laufbahn in ihr. Der Bildungsgang führte sie dazu, indem sie in jungen Jahren als Gehilfen der Architekten für plastische und malerische Dekoration tätig waren und später Bauleiter wurden. Die Architektur war eben die Summe aller Künste, der Architekt zu damaliger Zeit der Künstler in allem. Und so konnte man auch von Raffael in seinen letzten Lebensjahren schneller Bauskizzen als Bilder erlangen. Wenn er selbst nebenbei für plastische Arbeiten Lust zeigte, auch den Grabstichel des Kupferstechers ergriff, so war er doch durch seine Stellung als Baumeister von San Pietro und des vatikanischen Palastes, durch sein Amt als Verwalter der römischen Altertümer hauptsächlich der Architektur zugetan. Nachdem er den Gipfel der Meisterschaft erklommen und sein Ansehen mit dem Umfang seines Wirkens auf so vielen Gebieten der Kunst von Jahr zu Jahr gewachsen war, galt er trotz seiner Jugend, — zumal Michelangelo auf einige Zeit Rom verlassen hatte, — als der hellste Stern am römischen Kunsthimmel.

Beim Studium der Bauwerke Raffaels kam ich zu der Überzeugung, daß er es immer verstanden hat, mit feinem Sinn aus der Aufgabe die Form des Raumgebildes zu entwickeln und zu schmücken, daß er sich nicht abhängig machte von Vorbildern, aber auch nicht nach zweifelhaften Effekten haschte, sondern jedem Werke in seinem Wesen gerecht zu werden bestrebt war. Seine Kraft steigerte sich von Bau zu Bau. Stets leiteten ihn das rechte Gefühl für die Verteilung der Massen und der ihm angeborene Sinn für eigenartig schöne Verhältnisse im großen und kleinen.

Was nun Raffaels architektonische Formensprache an sich für Charakter angenommen hätte, falls es ihm noch ein Lebensalter weiter zu schaffen vergönnt gewesen wäre, läßt sich aus seinen letzten Profanbauten, vor allem der Villa Madama, vermuten: In ihr schlug er durch die mächtige Pilasterstellung wohl ein Fortissimo an, ohne noch im einzelnen einer barocken Richtung zu verfallen. Im Gegenteil würde sich in der Folge durch seine Beschäftigung mit dem Altertume sicher ein engerer Anschluß an die besten Vorbilder der Antike geltend gemacht haben. Es wäre trotzdem nicht zu fürchten gewesen, daß er bei seinem akademisch-klassischen Zuge der etwas schematischen

Richtung Palladio's im einzelnen der Formgebung verfallen wäre. Dagegen dürfen wir annehmen, daß er noch Großes geleistet haben würde bei der Behandlung der Einzelformen in der individuellen, vornehmen Weise Sanmicheli's. Sicherlich aber wäre er das Bindeglied zwischen Laurana–Giuliano da Sangallo–Bramante und Sanmicheli—Palladio geworden. Allein das Schicksal hat es nicht so gefügt.

Um Raffaels Bedeutung zu erschöpfen, ist es noch Pflicht, seiner Schüler zu gedenken, die an der Ausführung seiner Ideen Anteil hatten. Aus ihrer Menge ragen als die bedeutendsten hervor: Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Perino del Vaga, Giovanni da Udine. Und noch einer ist's, der mit des Meisters architektonischen Kompositionen eng verknüpft war: Antonio da Sangallo il giovane. In baukonstruktiven Fragen ist er oftmals zu Worte gekommen. Seine zahlreichen Handzeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz bezeugen genugsam seinen hervorragenden Anteil in bautechnischer Hilfsarbeit.

Das Gebiet, auf welchem die vor Antonio genannten Hilfskräfte Meister waren, ist das der Dekoration. Grotesken, kleine Bildchen, die Menschen, Tiere, Früchte, Blumen, Gefäße darstellen, und Stuckaturen, bemalt und unbemalt, waren ihr eigenstes Gebiet. Raffael hat hier kaum mehr getan, als anders geartete Kräfte seinen großen Ideen dienstbar gemacht. Stets schwebte über allen Einzelheiten der alles zu einem Ganzen einordnende, überlegene Geist Raffaels!

Elberfeld, 1900—1908.

Theobald Hofmann.

DEM

RATE DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE

DER

BILDENDEN KÜNSTE

ZU

DRESDEN

Vorwort zum I. Band.

Vor dem Druck der 2. Auflage des Textes zum I. Bande von »Raffael in seiner Bedeutung als Architekt« ist als Unterbau des ganzen Werkes ein sachlich vorhergehender Band: Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance 1905 erschienen. Da der die Villa Madama zu Rom behandelnde Band schon 1900 veröffentlicht worden war, soll er künftig als I. Band des Werkes über Raffael zählen, während die Entwicklung Raffaels zum Architekten im II. Bande nachgetragen wird. Auch weiterhin werden die einzelnen Bauten Raffaels nicht in geschichtlicher Reihenfolge besprochen werden; es wird vielmehr eine Trennung zwischen weltlichen und kirchlichen Werken erfolgen; außerdem sollen dann das Säulen- und Pilasterwerk Raffaels und seiner Schule, sowie die Ausgestaltungselemente dieser Formenwelt in weiteren Bänden behandelt werden.

Den beiden Mitarbeitern Herrn Prof. Dr. A. Breitfeld und Herrn Dr. Leo Bloch, die durch eigene Abschnitte diesen Band des Werkes in opferwilliger Weise bereichert haben, sei an dieser Stelle noch besonders gedankt.

Herr Prof. Dr. E. Leitsmann hat, wie bei den »Erstwerken der Hochrenaissance« die große Freundlichkeit gehabt, den übrigen Text mit mir durchzusehen und hat Anteil an dessen Neugestaltung bei der 2. Auflage. Herr Dr. Walther Amelung hatte die Güte, den Bloch'schen Text nochmals an Ort und Stelle zu vergleichen.

Der Lichtdruck der Tafel-Abbildungen ist von der Kunstanstalt der Herren Römmler & Jonas in Dresden, der Druck des Textes wie bisher von der Firma Richard Menzel Nachf. in Zittau und die Buchbinderarbeit von der Aktiengesellschaft vorm. Gustav Fritzsche in Leipzig in sorgsamer Ausführung bewirkt worden.

Auch denen, die sonst in Einzelheiten der Arbeit ihre Dienste gewidmet haben, sei hiermit der gebührende Dank ausgesprochen.

Januar 1908. **Der Verfasser.**

Inhaltsangabe.

A. Text.

I. Einleitung zum ersten Band . . . . . 20—22
II. Besitzer und Bewohner der Villa (Prof. Dr. A. Breitfeld) . . . . . 23—28
III. Beschreibung der Villa *): a. Lage und Äußeres . . . . . 29—35
b. Innerer Ausbau . . . . . 36—43
c. Dekorationen (Dr. Leo Bloch) . . . . . 44—67
d. Baumaterialien (Prof. Dr. A. Breitfeld) . . . . . 68—73
IV. Raffaels Hilfskräfte . . . . . 74—79
V. Originalbauzeichnungen . . . . . 80—94
VI. Baugeschichte . . . . . 95—103
VII. Zusammenfassung . . . . . 104—106

*) Die Zahlen rechts vom Texte bezeichnen photographische Aufnahmen, links davon Zeichnungen des Verfassers.

B. Abbildungen.

I.

1. Clemens VII. Kgl. Pinakothek zu Parma. (Frà Sebastiano del Piombo.)
2. Grabmal von Clemens VII. in Sa. Maria sopra Minerva zu Rom. (Baccio Pintelli.)

II.

1. Raffaello Sanzio.
2. Giovanni da Udine.
3. Giullo Romano.
4. } Raffaello Sanzio.
5. }
6. Antonio da Sangallo il giovane.
7. Grabschrift Raffaels im Pantheon.

III.

1. Monte Mario. Südseite.
2. Ponte Molle.
3. Monte Mario. Südostseite.
4. Monte Mario. Ostseite.

IV.

1. Blick von der Madama gegen Ponte Molle.
2. Blick vom Halbrund gegen Ponte Molle.
3. Ostabhang vom Monte Mario. Baustelle.
4. Blick auf den Exerzierplatz bei Ponte Molle.
5. Hauptgesimskropf der Nordwestecke.
6. Bild des Verfalles. Südfront.
7. Nordterrasse und Hippodrom.
8. Bassin mit Grotten, vom Altan aus.

V.

1. Blick von der Madama gegen Ponte Molle.
2. Blick von der Collina del Romitorio.
3. Blick von der Villa nach Nordosten.
4. Blick auf die Villa von Nordosten.

VI.

1. 2. 3. 4. Südseite der Villa.

VII.

1. Hauptgesimskropf der Nordwestecke.
2. Rennbahntor. Terrassenseite.
3. Südfrontstück.
4. Bassingrotten.
5. Elefantennische.
6. Inneres der Loggia gegen Westen.
7. „ „ „ „ Osten.
8. Tribuna der Kapelle.

VIII.

1. Die Villa von Südwesten.
2. „ „ „ Nordwesten.
3. „ „ „ Norden (Loggia).
4. Bassingrotten und Terrasse.

IX.

1. Gewölbe der Elefantennische.
2. Grotten im Nymphenhain.
3. Längsschnitt der Loggia, (nach Gutensohn und Thürmer).
4. Inneres der Loggia gegen Südosten.

X.

1. Ostiumteil an der Loggia.
2. Südexedra der Westhalle.
3. Loggia gegen Südwesten.
4. Ostium gegen Süden.

XI.

1. Dekoration des Ostiumbogens.
2. Stück der bergseitigen Exedrakuppel.
3. Nordwestlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.
4. Südöstlicher Zwickel und Nordfront, (nach Serlio).

XII.

1. Mittelstück des Ostiumbogens.
2. Ornament eines Ostiumpfeilers.
3. Holzdecke des Zimmers an der Loggia.
4. Korridor im II. Obergeschoß gegen Westen.

XIII.

1. Kuppelgewölbe der Mittelhalle.
2. Südöstlicher Kuppelpfeiler.

XIV.

1. Südwestliche Ecke der Westhalle.
2. Südöstlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.
3. Kuppelteil der Mittelhalle.
4. Teil der westlichen Kreuzkappe.
5. „ „ östlichen „
6. „ „ westlichen „

XV.

1. Kreuzkappe der Osthalle.
2. „ „ Westhalle.

XVI.

1. Südwestlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.
2. Südwestlicher Gratansatz der Osthalle.

XVII.

1. Gurtung des Ostiums.
2. Muschel der Südexedra aus der Westhalle.
3. Unterer Kuppelteil derselben Exedra.

XVIII.

1. Exedrakuppel der Osthalle.
2. Oberteil der Exedrakuppel.

XIX.

1—3. Polyphemzyklus in der Exedrakuppel der Osthalle.

XX.

1—5. Großer Saal. Wandfries.

XXI.

1. Spiegelfeld.
2. Südwestecke. } Klostergewölbe
3. Fensterseite. } des großen Saales.
4. Kaminseite.

XXII.

1. 2. Südseite. } Klostergewölbe
3. 4. Nordseite. } des großen Saales.

XXIII.

Decke des Pancratiergrabes an der Via Latina.

XXIV.

1. Ostfront der Villa.
2. Altan an der Ostseite.
3. Bassintreppe. Nordseite.
4. Nordfront der Villa.
5. Zimmer des I. Obergeschosses.
6. Exedrawand. Oberteil.
7. Exedrawand. Unterteil.
8. Westlicher Hofsaal. I. Obergeschoß.
9. Nordfront, östliche Ecke.
10. Fensterkreuz der Ostfront.
11. Grundrißstudie, (von Percier et Fontaine).
12. Nordost-Gärten, (nach v. Geymüller).

XXV.

Nummer 273 der Originalbaueichnungen; Battista da Sangallo.

XXVI.

1. Nummer 179; Antonio da Sangallo il giovane.
2. „ 1054; derselbe?

XXVII.

Nummer 1356; Raffaello Sanzio?

XXVIII.

Nummer 314; Antonio da Sangallo il giovane.

XXIX.

1. Nummer 789; Francesco da Sangallo di Giuliano.
2. } Nummer 7120, 7133; unbekannter Meister.
} „ 13; Giovanni da Udine?

XXX.

Nummer 916, 916 v; Antonio da Sangallo il giovane.

XXXI.

1. Nummer 789 v; Antonio da Sangallo il giovane.
2. „ 1307; derselbe.

XXXII.

1. Nummer 718; Antonio da Sangallo il giovane.
2. „ 317; Battista da Sangallo.

XXXIII.

Nummer 80 der Ornamentzeichnungen; Giovanni da Udine.
Nummer 1253 der Bauzeichnungen; Antonio da Sangallo il giovane.
Nummer 569 der Ornamentzeichnungen; Giullo Romano.

XXXIV.

1. Villa Madama auf der Konstantinschlacht (Vatikan).
2. Hauptgeschoßplan nach dem Bilde der Konstantinschlacht.
3. Östliches Ende der Südfront.

XXXV.

Lageplan der Villa, (nach H. v. Geymüller).

XXXVI.

Ostfront.

XXXVII.

1. Fünf Türgewände.
2. Untergeschoßfenster.

XXXVIII.

1. Gekuppeltes Fenster der Ostfront.
2. Pilasterfuß und Sockel. Athletenpostament.

XXXIX.

1. Architektur vom Rundhofe.
2. Hauptgesimsecke.

XL.

1. Rennbahntor.
2. Pilasterkapitäl.

XLI.

Nordfront.

XLII.

Grundriß der Loggia.

XLIII.

1. Rennbahntor mit den Athleten.
2. Nische mit dem Elefantenbrunnen.

XLIV.

1. Marmorvasca und Kämpfer vom Treppenhause.
2. Zimmer- und Saalkamine.

XLV.

1. I. und II. Obergeschoß.
2. Querschnitt und Längsschnitt.
3. Nordterrasse und Bassin.

XLVI.

1. Palazzina im Auslaufe des Nymphentales.
2. Östliches Ende der Rundhofmauer.

XLVII.

Grundriß des Hauptgeschosses.

XLVIII.

Grundriß des Kellergeschosses.

XLIX.

1. Unterteil der Loggiawand.
2. Oberteil „ „

L.

1. Wandfriese der Zimmer.
2. Wandfries im Saale.

Zu den 6 Figurenbildern im Bloch'schen Texte hat Herr Major Wittich in Dresden gütigst die Originaldrucke zur Verfügung gestellt.

I. Einleitung zum ersten Band.

Wohl kein profanes Bauwerk aus der Blütezeit italienischer Renaissance hat durch seine Eigenart im Entwurf, sowie durch seine herrliche Ausschmückung mehr Aufmerksamkeit erregt, die Kunstkreise, vornehmlich die Architekten, mehr angezogen als die vom Kardinal Giulio de' Medici (späterem Papst Clemens VII.) geplante, von Raffael entworfene und gestaltete »Vigna«, — später Villa Madama genannt, — am Abhange des Monte Mario bei Rom.

Die uns erhaltenen, baulichen Reste allein würden trotz ihrer bewunderungswürdigen Innendekoration wohl kaum imstande gewesen sein, diese Teilnahme stetig rege zu halten oder gar zu erweitern, wenn nicht von Zeit zu Zeit einige den Bau betreffende Originalpläne aufgefunden worden wären, die allein uns erst einen wahren und klaren Einblick in die künstlerische Größe und eine rechte Vorstellung von dem ursprünglich geplanten Umfange des Werkes verschafft haben. Heinr. von Geymüller hat sich eingehend mit der Geschichte der Madama beschäftigt. Er trat wie Redtenbacher in eine kritische Besprechung der Original-Handzeichnungen ein und deutete sie anders als jener. Trotzalledem und der eingehendsten Studien ist die bauliche Entstehungsgeschichte noch immer nicht abgeschlossen, da man bisher von Giulio Romano, der unter Raffael Bauführer und später Leiter des Villenbaues war, nur einen Entwurf zu einem Bilde des Innenschmuckes aufgefunden hat, nicht aber Architekturzeichnungen. Vasari bestätigt uns Giulio's Anteil an der malerischen Ausschmückung des Innern mit den Worten: »durch einen Polyphem erwarb sich Giulio viel Lob, wie auch durch alle Arbeiten und Zeichnungen, die er für diesen Ort machte«, und an anderer Stelle: »wenn Raffael

daher irgend einmal nach seiner Weise die Erfindungen skizzierte, ließ er selbe dann von Giulio vergrößert nach genauem Maße auftragen.«

Das Verständnis der Baugeschichte wird noch dadurch erschwert, daß die beiden bekannten, großen Grundpläne, die in den Uffizien aufbewahrt werden und von den Brüdern Antonio und Battista da Sangallo für Raffael oder besser unter dessen Leitung auf Grund eigenster Angaben, wahrscheinlich im Atelier des Dombauamtes von San Pietro oder nebenbei, ausgearbeitet worden sind, mit der Ausführung nicht übereinstimmen, demnach nicht als Grundlage für den Bau gedient haben.

So begehrenswert demnach für die weitere, genauere Feststellung der Baugeschichte einschlägiges Aktenmaterial über die Bauausführung wäre, muß man sich zur Stunde doch mit den bisher aufgefundenen Daten und den wenigen Original-Handzeichnungen begnügen, sowie mit dem, was sich mit ziemlicher Sicherheit aus dem derzeitigen Baubestande folgern läßt. Die beiden, in baugeschichtlicher Hinsicht hervorragenden Studien von Redtenbacher und von v. Geymüller haben mir eine treffliche Grundlage geboten. Künstler aller Länder, besonders Stipendiaten und Pensionäre von Kunstschulen haben in früherer und jüngerer Zeit von einzelnen Teilen der gesamten Dekoration mehr oder weniger umfangreiche Aufnahmen gemacht, von denen auch Stücke veröffentlicht worden sind. — Vielleicht führt noch ein gütiges Geschick zur Auffindung weiterer Dokumente und vor allem solcher Zeichnungen, die geeignet wären, mehr Licht in die Geschichte der Entstehung dieser bedeutungsvollen Schöpfung zu bringen. Durch Vasari wissen wir, daß Giulio Romano den

künstlerischen Nachlaß Raffaels erbte. Man darf annehmen, daß Giulio dann an die Hilfsarbeiter Raffaels die von ihnen gefertigten Zeichnungen zum Teil verteilte. Dadurch sind die so wünschenswerten Zeichnungen seinerzeit verstreut worden; gerade deshalb kann man aber die Hoffnung hegen, daß irgendwo eine oder die andere von ihnen noch aufzufinden ist.

Wenn auch der unvollendete Zustand des Werkes vom baukünstlerischen Standpunkte aus sehr zu beklagen bleibt, so spricht es doch auch als Bruchstück genug von der Größe seines Schöpfers als Architekt. Damit der Ruhm des Werkes auch nach seinem Verfall noch lange fortleben kann, soll es im folgenden möglichst getreu in Wort und Bild festgehalten werden. Wohl würde seine Erhaltung wenigstens teilweise zu ermöglichen sein, wenn es als »Deutsche Akademie der bildenden Künste« ausgebaut werden könnte, wobei vom derzeitigen malerischen Gesamtbilde nichts verloren zu gehen brauchte. Schon das letzte Obergeschoß würde allein zehn schöne Oberlicht-Ateliers bei entsprechendem Dachumbau ergeben, das mittlere Zwischengeschoß verbliebe für Wohnungen, das Hauptgeschoß zur Repräsentation. Auf dem Gelände der Rennbahn könnten Freilicht-Ateliers stehen. Eine ausgiebige Röhrenentwässerung des Berggeländes würde dem Fieber vorbeugen, das nach meinen Erfahrungen nur eine kurze Zeit des Jahres am Abhange des Berges auftritt.

So wie das Deutsche Reich in dem Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol für seine Botschaft und im archäologischen Institut für die Wissenschaft hochberühmte Stellen des alten Roms besitzt, hätte es dann für seine Künstler in der Villa Madama am Monte Mario eine der denkwürdigsten des neueren Roms!

II. Besitzer und Bewohner der Villa.

Von Prof. Dr. Breitfeld.

Den Auftrag zum Bau der Villa erteilte der damalige Kardinal Giulio de' Medici, der nachmalige Papst Clemens VII.

1. Clemens VII., Giulio de' Medici, wurde im Jahre 1478 zu Florenz als ein natürlicher Sohn des Giuliano de' Medici geboren, der seinerseits ein Enkel des »pater patriae« Cosimo de' Medici war und am 21. April 1478 im Dome zu Florenz ermordet wurde. Der Name seiner Mutter ist unbekannt. Er wurde in Florenz von vortrefflichen Lehrern mit den Söhnen Lorenzo's des Prächtigen erzogen. Da er meinte, daß der Fehler seiner Geburt ihm im Kirchendienste hinderlich sein würde, so trat er in den Johanniterorden ein, erhielt das einträgliche Priorat von Capua und machte sich in den Kriegshändeln Italiens, besonders in der Schlacht bei Ravenna, einen berühmten Namen. Nachdem sein Vetter Giovanni de' Medici am 19. März 1513 unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, wurde er Erzbischof von Florenz und erhielt am 23. September 1513 die Kardinalswürde. Da seine uneheliche Geburt dieser Ernennung hinderlich gewesen wäre, so hatte ihn Leo X. vorher in einem Konsistorium legitimieren lassen auf Grund der Aussagen einiger Zeugen, die bekundeten, daß Giulio's Vater seiner Mutter die Ehe versprochen habe, bevor sie sich ihm ergab. Später übernahm er in Rom das Amt eines Vizekanzlers der Kirche und erwarb sich als solcher ein großes Ansehen durch seine Geschäftskenntnis, Gewandtheit und würdige Haltung.

Nachdem Leo X. am 1. Dezember 1521 gestorben war und Hadrian VI. die Papstwürde erlangt hatte, zog sich Giulio nach Florenz zurück, dessen Regierung er schon seit dem am 4. Mai 1519 erfolgten Tode des Herzogs von Urbino leitete und die er jetzt mit solcher

Umsicht weiter führte, daß sich sein Ruhm als hervorragender Staatsmann noch steigerte und er nach Hadrians Tode am 18. November 1523 im Konklave zum Papst gewählt wurde.

Er rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen durchaus nicht und wurde, wie Ranke sagt, wohl einer der unheilvollsten Päpste, die je auf dem römischen Stuhle gesessen haben. Er war ein Mann von scharfer Urteilskraft, ernsthafter Gesinnung und großer Vorsicht und Behutsamkeit, aber unsicher und zaghaft in den großen Entscheidungen, die sich ihm aufdrängten, unzuverlässig in seiner Haltung und deshalb unglückselig in seinem Handeln. Er erreichte eigentlich stets das Gegenteil von dem, was er wollte. Vergeblich machte er den Versuch, die Macht des spanischen Königs und deutschen Kaisers Karls V. in Italien zu brechen. Er mußte es erleben, daß infolgedessen Rom durch den Connétable von Bourbon erobert und am 6. Mai 1527 einer Plünderung unterworfen wurde, die alles hinter sich ließ, was es von rohen Barbaren in früheren Zeiten erfahren hatte (Sacco di Roma). Die Macht Karls V. in Italien wurde aber noch mehr befestigt.

Die politischen Händel Clemens VII. erleichterten es der Reformation, in Deutschland festen Fuß zu fassen, und seine Abhängigkeit von Karl V. verleitete ihn zu dem diplomatischen Ungeschick, das den Abfall Heinrichs VIII. vom römischen Stuhle und die Errichtung der Hochkirche in England zur Folge hatte.

Das Haus der Medici hat ihm viel zu danken. In dem Vertrage von Barcelona am 29. Juni 1529, durch den er sich mit Karl V. nach der Eroberung Roms einigte, verpflichtet sich der Kaiser, seine Tochter Margarethe mit dem Neffen Clemens VII., dem Alessandro de' Medici, zu vermählen und die Familie

Medici wieder in die Herrschaft über Florenz einzusetzen. Beides geschah. Am Schlusse seines Lebens hatte er noch den Erfolg, seine Nichte Catharina de' Medici mit dem zweiten Sohne des Königs Franz I. von Frankreich, dem nachmaligen Heinrich II., zu vermählen. Er starb am 25. September 1534. Sein Grab befindet sich zu Rom in Sa. Maria sopra Minerva.

Wohl war er sehr haushälterisch, ja vielleicht geizig, aber er hätte kein Mediceer sein müssen, wenn er nicht an Kunst und Literatur regen Anteil hätte nehmen sollen. Er hat in der Tat vieles von dem fortgesetzt, was vor ihm begonnen worden war. —

Die Villa Madama ging nach seinem Tode in den Besitz des Kapitels von Sant' Eustachio über, dem sie Margarethe von Parma abkaufte.

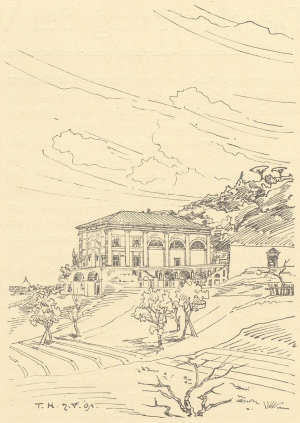
2. Margarethe von Parma ist eine natürliche Tochter des deutschen Kaisers Karls V. und der Johanna van der Gheynst, der Tochter eines niederländischen Handwerkers, und wurde im Juli 1522 geboren. Ihr kaiserlicher Vater erkannte sie an und sie erhielt eine sorgfältige Erziehung am Brüsseler Hofe bei der Statthalterin Margarethe von Österreich und später bei der Königin Maria von Ungarn. Am 29. Juni 1529 wurde sie im Vertrage von Barcelona mit Alessandro de' Medici, einem Neffen von Clemens VII., verlobt und am 29. Februar 1536 in Neapel mit diesem rohen Manne vermählt. Die unglückliche Ehe währte nur ein Jahr, da Alexander schon am 5. Januar 1537 von seinem Vetter Lorenzino in Florenz ermordet wurde.

Noch einmal wurde ihr Glück der Politik ihres Vaters geopfert, als sie am 4. November 1538 mit dem späteren Herzog von Parma und Piacenza Ottavio von Farnese, dem damals erst zwölfjährigen Enkel des derzeitigen Papstes Pauls III., verheiratet wurde. Auch diese Ehe

war durchaus unglücklich. Das ungleiche Alter der beiden Eheleute, die fortwährenden Streitigkeiten zwischen Karl V. und Paul III. und dann der männliche Charakter Margarethens, die wohl zu befehlen verstand, aber nicht geneigt war, sich der Autorität ihres Mannes unterzuordnen, beeinflußten die Ehe recht ungünstig. Margarethe war daher sehr glücklich, als ihr von ihrem Halbbruder Philipp II. von Spanien im Juni 1559 die Statthalterschaft in den Niederlanden übertragen wurde. Es ist bekannt, daß sie diesen schwierigen Posten mit großer Umsicht verwaltete. Als jedoch im Jahre 1567 der Herzog Alba mit Vollmachten erschien, die ihre Würde zum bloßen Titel herabdrückten, legte sie ihr Amt nieder, kehrte im Februar 1568 nach Piacenza zurück und nahm dann den Wohnsitz in Aquila in den Abruzzen. Sie erlebte es noch, daß Alba's Regiment versagte und daß ihr Sohn Alexander v. Farnese sich gewaltigen Kriegsruhm erwarb, ja sie wurde ihm sogar im Jahre 1580 für einige Zeit in der Verwaltung der Niederlande zur Seite gestellt. Doch hatte sie diesmal keine glückliche Hand und war froh, als sie im Juli 1583 nach Italien zurückkehren durfte, wo sie noch einige Jahre den Werken der Frömmigkeit lebte. Sie starb 1586 zu Ortona, ihr Grabmal steht zu Piacenza in San Sisto.

3. Die Villa Madama blieb nach ihrem Tode im Besitze des Hauses Farnese.

Mit Antonio von Farnese erlosch am 20. Januar 1731 der Mannesstamm dieses Geschlechts. Als letzter Sproß des Hauses lebte noch Elisabeth von Farnese, eine Tochter Eduards II. und Gemahlin Philipps V. von Spanien. Sie wußte es durchzusetzen, daß ihr Sohn, der Infant Karl und nachmalige König Karl III. von Spanien, die Herrschaft über die Herzogtümer Parma und Piacenza, sowie die Erbschaft der Farnesischen Güter erhielt. Doch schon im Jahre 1735, endgültig 1738,



Villa Madama von Nordosten.

trat er die Herzogtümer (nicht aber die Farnesischen Güter) an Österreich ab und erhielt das Königreich beider Sizilien als eine mit dem Königreich Spanien nie zu vereinigende Sekundogenitur der spanischen Bourbonen. Als er daher im Jahre 1759 den spanischen Thron bestieg, folgte ihm in Neapel sein dritter Sohn Ferdinand.

Der letzte König von Neapel war Franz II., der Gemahl der Prinzessin Maria Sophie von Wittelsbach, einer Tochter des Herzogs Maximilian in Bayern und Schwester der unglücklichen Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sein Thron brach vor dem Einheitsdrange der Italiener zusammen. Nachdem Garibaldi in Neapel eingezogen war, wurde am 21. Oktober 1860 durch eine Volksabstimmung mit überwältigender Mehrheit (1730000 gegen 11000) die Vereinigung Neapels mit dem Königreich Italien erklärt. Franz wurde am 13. Februar 1861 nach überaus tapferer Gegenwehr, deren Seele seine Gemahlin war, in Gaeta zur Übergabe gezwungen, ging nach Rom, lebte dann später in Paris und München und starb zu Arco in Tirol am 27. Dezember 1894.

Franz II. hatte zwei Brüder, Alfons, den Grafen von Caserta, und den Grafen von Trani. Der Graf Trani war verheiratet mit Maria Mathilde von Wittelsbach, einer Schwester der Königin Marie Sophie und der Kaiserin Elisabeth. Aus dieser Ehe stammt Maria Theresia von Bourbon, die den Erbprinzen Wilhelm von Hohenzollern-Sigmaringen geheiratet hat.

Auf Grund eines Testamentes des Königs Ferdinands II., des Vorgängers von Franz II., wurden die sogenannten Farnesischen Güter (Palazzo Farnese in Rom, Villa Madama bei Rom, der Palazzo Farnese in Caprarola und die dazu gehörige Palazzina) nach dem Tode von Franz II. zwischen dem Grafen von Caserta und der Gräfin Trani geteilt, deren Rechte auf Maria Theresia von Hohenzollern übergingen.

Die gegenwärtigen Besitzer der Villa Madama sind der Graf von Caserta und Maria Theresia von Bourbon, Erbprinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen.

III. Beschreibung der Villa.

(Siehe die zeichnerischen und photographischen Aufnahmen.)

a. Lage und Äußeres.

Vor der Porta Angelica im Norden des Borgo, westlich von Ponte Molle liegt der Monte Mario III 2
(im Mittelalter Monte Malo, im Altertume Clivus Cinnae
genannt), an dessen östlichem Abhange, etwa 50 m III 1
über den Gründen des Tiberufers, noch die majestäti- III 3
XXXV schen Anfänge und Reste einer baulichen Schöpfung III 4
lagern, die leider niemals in voller Ausdehnung und
Pracht — so wie sie erdacht war — erstrahlt ist!

Eine gerade auf den nunmehrigen Südflügel ge- IV 1
richtete Allee führt von dem Ponte Molle aus in der IV 2
Ebene am rechten Tiberufer entlang nach dem Grund- V 1
stücke. Ihre Richtung ist die Mittelquerachse der ur-
sprünglichen Planung der Villa. Diese ist in vorzüg-
licher, von West- und Nordwinden geschützter Lage
auf einem natürlichen Absatze der Berglehne gelegen. IV 3
Man hat den Ort offenbar wegen der prächtigen Aus-
sicht auf den Tiberlauf und die Stadt gewählt.

Von der Höhe des Monte Mario, direkt oberhalb der
Villa, und auch von der nördlich gelegenen Collina del V 2
Romitorio aus überblicken wir eine reizvolle Landschaft.
Im Hintergrunde der weiten Campagna erheben sich die
stattlichen Höhenzüge des Sabiner- und Albaner-Gebirges
mit der Kette der über ihnen thronenden Abruzzen.
Freilich müssen wir im Vordergrunde die unliebsame V 1
Nachbarschaft verschiedener Ziegeleien und den öden V 3
Exerzierplatz in den Kauf nehmen. — Treten wir IV 4
nunmehr dem Bauwerke selbst näher.

XXXVI Auf der Schmalseite gegen Osten haben wir V 4
jetzt einen wenig erfreulichen Anblick, da hier dem XXIV 1
Baukörper später ein häßlicher, zweibogiger Altan un- XXIV 2
organisch vorgelagert wurde. Mit diesem Vorbaue sind
XXXVII 2 die quadergefaßten, massigen Untergeschoßöffnungen
unansehnlich, die oberen Teile unschön überschnitten
worden, jetzt noch mehr, da die frühere Balustrade
durch eine volle Brüstungsmauer ersetzt wurde.

Auf dem 9,30 m hohen Untergeschosse erhebt sich
XXXVIII 2 der Oberbau in der Höhe von 16 m. Von ihm tritt
XXXVIII 1 nur das Hauptgeschoß durch seine stattlichen Fenster
in die Erscheinung. Die Gesamthöhe der Ostfront
beträgt bis zur Dachschräge 25,3 m. — Seitlich gegen
Nordwesten sieht man das große Bassin mit seinen IV 6
mächtig wirkenden Grotten und die Nordterrasse mit VIII 4
ihren Abschlußmauern gegen Berg und Rennbahn.

XXXIX 1 Vor der Südfront liegt ein Halbrund, das dem VI 1–4
Anscheine nach ursprünglich als kreisförmiger Hof
geplant war. Der aus Dreiviertelsäulen gebildeten
XLVI 2 Hauptstellung sind zu beiden Seiten je vier von
jonischen Vollsäulen gestaltete Tabernakel eingeordnet,
von denen einige Fenster umschließen. Dahinter ragt
die gerade, schlichte Front des II. Obergeschosses auf.
Dem Auge des Beschauers tritt auf dieser Seite einer-
seits das Bild bedauerlichen Verfalles, anderseits das VII 3
mehr oder minder ungeschickter Ergänzungen und Aus-
besserungen entgegen. Die Ostloggia, von welcher noch
XL 2 zwei große Pilasterkapitäle am Boden liegen, wie die
zwischen ihr und dem Halbrund gelegene Haupttreppe IV 6
sind eingestürzt. Eine noch sichtbare wagerechte
Anschlußkante und Löcher, in denen die Sparren VI 4
ruhten, deuten auf ein nach Süden geneigtes Notdach
über der Loggia hin. — Da das alte Gemäuer des
Halbrundes (die Säulen zu seiten des Portales) im Mauer-
verbande mit dem Hause steht, ist die Annahme, daß
das Rund späteren Datums sei, ausgeschlossen. Die
seitlichen Partien jedoch scheinen auf dem alten Unter-
bausockel unter nachträglicher Veränderung neu auf-
gemauert zu sein. Nach dem Verfalle der erwähnten
Haupttreppe ist die anfangs nur bis ins I. Geschoß
reichende Wendeltreppe zum Ersatze jener ein Stock-
werk weitergeführt worden. Noch kann man feststellen,
daß zwischen beiden Treppen Aborte gelegen waren. —
Die große Eingangsöffnung ist nachträglich zum Teil
zugemauert worden. Diese Veränderung ist aber älter
als die anderen dieser Seite.

Steigen wir westlich von der Rundhofmauer hinauf,
so bemerken wir, daß das ansteigende Gelände den un-
mittelbaren Zugang zum II. Obergeschoß an der West- VIII 1
front ermöglicht. Auch hier erscheint uns der Bau
nicht unberührt. Das mit segmentförmigem Sturze ge-
schlossene Fenster des Korridors und die darunter be-
findliche Türe, welche innen den übrigen Korridortüren
gleicht, sind erst später vermauert worden. Die schräg
darunter liegende Öffnung mochte unter dem Fußboden
des II. Obergeschosses hindurch den Ausgang nach der
Bergseite vermittelt haben.

Da wir jetzt einen sehr hohen Standpunkt ein-
XXXIX 2 nehmen, können wir den Hauptgesimskropf der nord- VII 1
westlichen Ecke aus der nächsten Nähe in Augenschein IV 5
nehmen. Die Größenverhältnisse und die Formen der VIII 2
Architekturteile wie ihre Konstruktion lassen sich hier
eingehend würdigen.

Lenken wir nun unsere Schritte auf der Stützmauer
zwischen Berg und Terrasse entlang bis zur nördlichsten
Abschlußwand, so genießen wir die volle Ansicht der
durch eine mächtige, jonisierende Pilasterstellung ge-
XLI gliederten Nordfront mit ihrer dreibogigen Loggia. XXIV 2
Freilich wird jetzt ihre Wirkung durch die Vermauerung VIII 3
der großen Hallenöffnungen arg geschädigt. Sie läßt
uns die von dem Meister beabsichtigte, überaus herr-
liche Überraschung nur noch ahnen. Die Hallen wurden XXIV 4

zum Schutze der durch allerhand verderbliche Einwirkungen bereits sehr beschädigten Stuckaturen und Malereien geschlossen.

Vor der Loggia breitet sich eine stattliche, als
XLVII Fruchtgarten geplante Terrasse aus. In der langen IV 7
Stützmauer nach dem Berge sind drei breite Nischen eingebaut, deren mittlere noch einen prächtigen Rest in
XLIII 2 sich birgt: einen marmornen Elefantenkopf, der mit VII 5
Fruchtgehängen geziert ist. Dieser wirft das Quellwasser der Berglehne in einen antik-römischen, reich mit Skulpturen geschmückten Marmorsarkophag. Die Nischenwölbung, mit Palmen und Kakteen ausgestellt, muß einst in der vollen Pracht ihres Muschelmosaiks, IX 1
die noch durch farbige Blumenteppiche und blühende Bäume der Terrasse erhöht wurde, in voller Harmonie zu dem farbenreichen Innern der stolzen Hallen, zu dem üppigen Grün des Bergabhanges und der in sonnigem Glanze sich breitenden Landschaft gestanden haben. Der Elefantennische gegenüber steht auf der Terrasse, aus deren Längsachse östlich herausgerückt, in einem
XLIV 1 Bassin eine antike Marmorvasca. Allem Anscheine nach diente sie zur Aufnahme von Blatt- und Blüten-
XLIV 3 pflanzen und bildete mit ihnen einen hervorragenden Schmuck der Terrasse.

Von dieser führt eine reizvoll gestaltete Treppe XXIV 3
XLV 3 abwärts nach einem großen Wasserbecken; eine
zweite ihr entsprechende Treppe ist verfallen. Die Mauer, IV 8
XLV 6 welche dieses Becken gegen die Terrasse stützt, bildet einen reich gegliederten Hintergrund, indem drei mächtige, mit einander verbundene Grotten in Form von
XLV 7 Rundnischen in sie eingebaut sind, die ihrerseits wieder kleine Nischen aufweisen und durch Öffnungen verVII 4
bunden werden. Der anmutige, so verschiedenartig ausgestaltete Grottenbau wirkte durch den mannigfachen Wechsel der Formen höchst malerisch. Reiche Teppiche als Lager der Badenden, Pflanzen aller Art, kunstvolle Geräte zum Schmucke und zur Bequemlichkeit erhöhten noch die Wirkung der mächtigen, in Muschelmosaik und

satten Farben prangenden Grotten. All diese Pracht spiegelte sich in den kristallenen Fluten des weiten Schwimmbeckens und wurde durch die Lichtwirkungen des Wassers belebt. Dieser trauliche Ort sollte vornehmlich an schwülen Tagen der Erholung des Besitzers und seiner Gäste dienen. — Eine niedrige Mauer stützt das Wasserbecken noch gegen die Geländesohle ab und schützte zugleich das eben geschilderte Idyll vor unberufenen Blicken.

Steigen wir wieder nach der Terrasse hinauf, so IV 7
XL 1 sehen wir in einer diese nach Norden abschließenden VIII 4
Mauer ein hohes, steingefaßtes Tor, zu dessen Seiten VII 2
XXXVIII 3 auf breiten, würfelförmigen Sockeln zwei mächtige
XLIII 1 Athleten stehen.

Hinter dieser Mauer breitet sich eine weite Fläche aus, die einer Reit- oder Rennbahn diente. Über sie IV 7
hinweg gelangen wir in ein kleines Tal, das sich von Osten nach Westen zwischen dem Monte Mario und V 2
der Collina del Romitorio hinaufzieht. Nach den Beschreibungen Vasari's und den uns erhaltenen Zeich-
XXXV nungen war dieser als Nymphen- oder Wildhain bezeichnete Talgrund eine Hauptzierde des Besitztums. Er war mit herrlichen Gärten und Grottenanlagen aus- IX 2
gebaut, die der quellenreiche Berg mit sprudelndem Wasser versorgte. Sein Ausbau wurde wohl nicht zuletzt dadurch veranlaßt, daß seine idyllisch abgeschlossene Lage dem Besitzer angenehme Ruheplätzchen bot. Schützte ihn doch die Berglehne mittags vor den heißen Strahlen der südlichen Sonne, während diese morgens und abends dem Haine ihre wohltuende Wärme spenden konnte. — Wenn bei der vorher besprochenen Anlage der Reiz besonders in der architektonischen Ausgestaltung bestand, so war hier eine Art Gegengewicht geschaffen, indem den freien Formen der Natur weiter Spielraum gegönnt war.

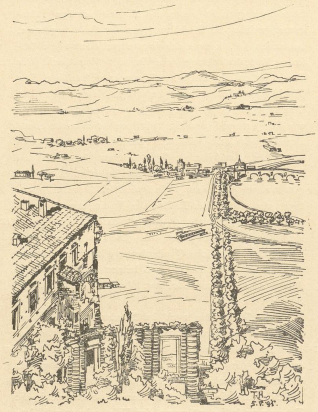
Es wären noch viele für die Baugeschichte wichtige Fragen aufzuwerfen, die jedoch nur durch Nachgrabung eine Beantwortung finden könnten. Die Verwertung des

Gartengeländes für landwirtschaftliche Zwecke hat leider viele Mauerreste des alten Bestandes im Laufe der Jahrhunderte beseitigt. Die Aufdeckung der Fundamente solcher Teile würde noch Licht darüber bringen können, in welchem Umfange wir die Ausführung der Gärten und XXIV 12
der Terrassenbauten anzunehmen haben, inwieweit diese mit den noch vorhandenen Plänen in der Uffizien-sammlung übereingestimmt haben. Eine Nachgrabung erachte ich für notwendig an dem östlichen Ende der Terrassenquerwand im Anfange der Reitbahn, da wo der Nordturm und die großen Rampentreppen mit dem XXVIII
Sattelplatz gedacht waren. Daß eine schräge Stützmauer, welche die Reitbahn gegen den Berg begrenzte, bestanden hat, konnte ich feststellen, ebenso die östliche Mauerfortsetzung, die in der Wandflucht der Bassingrotten als vordere Stützmauer weiterführt. Die Flucht der oberen zeigt die einige Meter hinter der Terrassenstützmauer liegende Quellenfassung an, und da wo die Querwand anstößt, steht noch eine zerbrochene alte Marmorvasca, vermutlich ein Überrest der Tränkstätte des Sattelplatzes. Des weiteren aber wäre im Talgrunde nachzugraben. Bei der im Jahre 1890 vorgenommenen Abholzung sind vielerlei Mauerreste zutage gekommen. Zur Linken des Taleinganges befindet sich ein Felsgrottenpaar, dessen Schmuck aus Tropf- IX 2
stein längst verschwunden ist. Die im Oberteil des Talgrundes befindliche Quellenfassung ist bereits wieder überwuchert. Der Befund ließ keinen Zweifel, daß die Anlage einstmals vollendet war. Auch Vasari's Bericht bestätigt es.

Schließlich wäre noch im Nordosten der kleinen, am Wasserlaufe unter Zypressen und Gebüsch hervor-
XLVI 1 lugenden Palazzina mit ihrem netten Dachaufbaue zu V 3
gedenken, die am unteren Ausgange des Nymphentales die Aufmerksamkeit erweckt. Ich konnte nicht feststellen, wann sie errichtet worden ist, ebensowenig die Erbauungszeit des näher an der Villa gelegenen Wirtschaftsgebäudes oder Gesindehauses. Man darf wohl

in ihm einen kleinen Teil der Stallungen sehen, die nach den Projekten allerdings näher an der Villa lagen. XXV XXVIII

Da unglaublich viel Quellwasser aus dem Berge hervorbricht, ist nach gefundenen Resten anzunehmen, daß bereits früher schon an der ganzen Bergseite außer den Grotten, Senkbrunnen und Wasserfängen auch Isolierungen und Drainagen ausgeführt waren. Allein ihre Wirksamkeit hat leider mit den Jahren versagt, und darauf sind die vielen Schäden durch Fäulnis und Zersetzungen in allen Räumen des Baues zurückzuführen.



Villa Madama von Westen gegen Ponte Molle.

b. Innerer Ausbau.

Den Glanzpunkt der Villa bildet die schon erwähnte, VII 6. 7
XLII dreigliedrige Nordloggia. Auf ihre Mitte stößt vom IX 3. 4
Rundhofe aus ein tonnengewölbter breiter Zugang
(Ostium), der zugleich die Verbindung zwischen den
XLVII beiden an den Seiten gelegenen Sälen vermittelt. Auch
gelangte man von ihm nach den Räumen des Unter- X 1. 4
geschosses auf einer in ihrem oberen Teile gewendelten,
XLVIII in ihrem unteren Laufe aber geraden Treppe, deren
obere Zugangstür jetzt vermauert ist. IX 4

Die architektonische Ausgestaltung dieser Hallen, der Nordloggia und des Ostiums, läßt sich nicht glücklicher ersinnen. Die Größe des Maßstabes, die Harmonie aller räumlichen Gliederung, der überraschende und doch nicht verwirrende Reichtum des dekorativen Einzelwerks vereinigen sich zu einer Wirkung, die
XLV 1 Staunen erregt. Kreuzkappen überspannen die seitlichen Hallen, während eine höherragende Flachkuppel
XLV 2 das mittlere Quadrat krönt. Die östliche Halle hat nach Süden eine breite Nische, während die westliche zwei X 2 aufweist, eine nach Süden und eine nach Westen. Auf X 3 diese Weise ist die Gleichheit in der Längsrichtung wohltuend aufgehoben, da die Ostseite mit einer geraden Wand endet. Ihr Bogenrund ist mit einem großen Freskobild geschmückt. Alle Wandflächen sind durch IX 3. 4
XLIX 1. 2 Pilaster und hoch gelegene, kleine Nischen gegliedert. Die Wirkung dieser letzteren wird auch noch dadurch
XLII gesteigert, daß ihr Grundriß abwechselnd rund und trapezförmig gestaltet ist. Besonders beachtenswert sind die guten Verhältnisse der Hallen im ganzen und einzelnen, vor allem die klaren, architektonischen Teilungen XI 1 der Gurte und Wölbungen, ohne die der Reichtum des X 4 Schmuckes nicht zu beherrschen gewesen wäre.

Wohl wenigen Künstlern ist diese herrliche Schöpfung dekorativer Pracht ganz unbekannt geblieben, da die Zahl der Abbildungen von den schönsten Teilen groß ist. Allein keine zeichnerische Wiedergabe ist nur annähernd imstande, die Weichheit und Leichtigkeit der technischen Ausführungen getreu darzustellen. Farbenskizzen von solch reicher Dekoration können ebenfalls den Eindruck des Augenscheines nur ahnen lassen.[1]) So sprechen denn photographische Aufnahmen trotz perspektivischer Verzeichnung und mangelhafter Farbe stets noch nachdrücklicher als Worte und Zeichnungen von dem Zusammenklange der architektonischen Einzelheiten und all des plastischen und gemalten Schmuckes.

Während die Gewölbedekoration noch verhältnismäßig gut erhalten ist, kann man heutigentags unmöglich mehr das eine oder andere gemalte Pilaster- X 2
ornament der Wandungen voll erkennen, wenn auch noch Reste an verschiedenen Stellen sichtbar sind; und das in bekannten, älteren, farblosen Veröffentlichungen IX 3
Wiedergegebene läßt uns nicht den wahren Charakter IX 4
sehen, schon wegen der Kleinheit des für die Darstellungen gewählten Maßstabes. Die Flächen zwischen der Pilasterstellung enthielten oberhalb der Nischen in den abwechselnd hoch und lang gestellten Tafeln Wahl- XXIV 6
spruchbilder des Bauherrn. Lebensgroße, antike Statuen füllten die in farbenprächtiger Marmornachahmung gehaltenen Nischen der Wände. Unter ihnen befand sich, einem etwas besser erhaltenen Felde nach zu schließen, ein figürlicher Wandschmuck in Chiaroscuro auf ver- XXIV 7
schieden getöntem Grunde.

In dieser so erfinderisch gestalteten Nordloggia zeigt sich das architektonische Genie Raffaels im hellsten Lichte. Die unerschöpfliche Phantasie des Meisters hatte hier alles zu vereinigen gewußt: in dem weiten, großartig ausgebauten Raume, dem größten des ganzen Gebäudes, der nahe an dem wundersamen Grottenbecken, an der Reitbahn und dem Nymphenhain gelegen war und die ganze, in saftigem Grün und reicher

[1]) Die Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden besitzt von mir 2 Blätter der Gewölbedekorationen in farbiger Wiedergabe.

Blumenpracht prangende Terrasse überschauen ließ, wollte der Kardinal seine zahlreichen Gäste an reichbesetzter Tafel bewirten, hier sollten Natur und Kunst die Annehmlichkeiten des Festmahles erhöhen, hier sollte in Sommernächten, in wohltuender Kühle, die Majestät des Ganzen beim froh genießenden Beschauer helle Freude und glückliche Stimmung erwecken.

Mit der Entdeckung der Inschrifttäfelchen des Giovanni da Udine in dem Pfeilerschmuck des Ostiums X 1 wurde ich darauf geführt, die Ausstattung der Hallen auf ihre Entstehungszeit hin zu prüfen, vor allem festzustellen, was unter des Meisters Leitung, was nach ihm entstanden ist. Durch die Inschriften ist nun unzweifelhaft sichergestellt, daß Giovanni die Wandpilaster der erwähnten Zugangshalle erst 1525 selbstständig mit plastischem Schmuck versehen hat. Unter Verzicht auf jede architektonische Umrahmung der Pilaster schuf er hier aus Ähren und Laubwerk gebildete XII 2 Ornamente, die unmittelbar aus dem Stuckgrund herausgearbeitet und unbemalt geblieben sind. Dies bedeutet eine Änderung der Wandbehandlung nach des Meisters Tode. Die inneren Kuppelpfeiler (nach dem Ostium hin nun plastisch-weiß, anderseits noch glatt und bemalt) X 3. 4 stimmen nicht mehr mit den äußeren in den Laibungsflächen überein. Da, nach den Resten zu urteilen, die Pilaster der Loggia, wie die Nischen und verblichenen Wandflächen sehr satt getönt waren, mochte die Farbenpracht der Wölbungen weniger zur Geltung gekommen sein, denn die Gegensätze fehlten. Noch heute, nachdem die Farben der Pilaster und Wände durch die prosaische Benutzung während der Jahrhunderte (ja eine Zeitlang sogar als Scheune) abgestoßen sind, wird die Wirkung der noch in lebhaften Farben prangenden Gewölbedecken stark gesteigert. So mochte Giovanni, ähnlich empfindend, den Papst zu bestimmen versucht haben, auch in den weiteren, noch zu schmückenden Teilen, also im Ostium, eine solche Änderung walten zu lassen. Schon im Bruchstück stimmt dieser abweichende Wandschmuck herrlich zu dem älteren der Gewölbe, zumal zu dem der Kuppel. Außerdem dürfte der Zeitgeist nach Raffaels Tode auf eine Änderung hingedrängt haben.

Am Stuck der Exedren fallen uns Verschiedenheiten in Maßstab und Formgebung auf. Diese Ungleichheit XI 1–3 hat Veranlassung zu der Meinung gegeben, daß hier XII 1 gewisse Teile in viel späterer Zeit hergestellt oder erneuert worden sind. Unter anderen spricht auch Burckhardt von einer umfänglichen Wiederherstellung der westlichen großen Nische, die im 18. Jahrhundert XI 2 stattgefunden haben soll, und diese Abweichungen sind auch so bedeutend, daß sie eine solche Meinung hinreichend begründen könnten. Allein nimmt man dazu die Bemerkung Vasari's, daß Giovanni sich nach Raffaels und Leo's Tode, vor Ankunft des Papstes Hadrian, »in Sachen von geringer Bedeutung« in der Villa aufgehalten habe, so läßt sich wohl annehmen, daß jene Abweichungen noch ihm zuzuschreiben sind. Dagegen ließe sich wiederum anführen, daß Serlio in seinem Werke den Kuppelüberführungen eine architektonische Felderaufteilung gibt, da wo heute das XI 4 o. maßstäblich etwas große Rankenornament sitzt. Doch habe ich keine Neigung, ihm hier Glauben zu schenken, weil er auch bei Wiedergabe der Nordloggia von der XI 4 u. Wahrheit abgewichen ist.

Über die technische Ausführung sei folgendes bemerkt. Die mit Herzblättchen und Eierstäbchen gezierten Füllungskarniese und anderes Gliederwerk der Rahmen sind in Stuck ein- und angesetzt worden, gerade so wie in den Raffaelschen Loggien des Vatikans. Die unbedeutenderen Flachreliefe sind meist direkt auf den Grund aufgetragen, die Hochreliefe in die gezogenen Felderflächen eingesetzt worden, nur die später von XII 1 Giovanni im Ostium ausgeführten Pilasterornamente sind mit Formstempeln eingedrückt, so daß sich die Flächen der Blätter, Beeren und Ähren beim Drucke XII 2 modellierten, während deren verbindendes Ranken- und Stengelwerk mit dem Modellierholze graviert oder aufgehöht worden ist. Die Art der Herstellung dieses Teiles machte es notwendig, daß die Stuckmasse lange Zeit formbar blieb. Die Anwendung von Gips war deshalb ausgeschlossen (siehe III, d. 8). —

Verlassen wir nunmehr Loggia und Ostium und unternehmen wir einen Rundgang durch die anderen Räume des Gebäudes. Im Osten schließen sich zwei hintereinander liegende, in ihrer Ausstattung ungefähr gleiche Zimmer an. Zwar haben sie verschiedene L 1 Friese, aber ähnliche Kassettendecken in Holz. In beiden XII 3 sind die Wände glatt und, wie die Haken in dem Eckzimmer beweisen, mit Wandstoffen behängt gewesen. Die Einfachheit des gegenwärtigen Ziegelfußbodens in allen Räumen stimmt mit der Ausschmückung der Wände und Decken nicht überein und läßt nach Vasari darauf schließen, daß früher ein besserer Belag vorhanden XLIV 5 gewesen ist. Der Umstand, daß der Kamin im ersten Zimmer Spuren der Benutzung zeigt und daß ein kleiner roter Stoffrest, mit dem die rohe Holztüre zwischen dem Saale und dem Eckzimmer verkleidet gewesen ist, durch das Schlüsselblech festgehalten, noch auf uns gekommen ist, deutet sicher darauf, daß die Räume einst bewohnt gewesen sind.

Von dem Eckzimmer gelangen wir in einen Saal von 120 qm Grundfläche, der mit einem mächtigen, al fresco bemalten Klostergewölbe überdeckt ist, unter XXI 1–4 L 3 dem sich ein 1,50 m hoher, reicher Fries mit lebens- XX 1–5 großen Flügelgestalten hinzieht. Den Fenstern gegenüber befindet sich ein sehr stattlicher, mit Voluten geXLIV 6 schmückter Marmorkamin. Das eine Fenster ist erst später zur Tür umgestaltet worden, um den der Ostfront in jüngerer Zeit vorgesetzten Altan zugänglich zu V 4 XXXIV 2 machen. Die in der Südwand befindliche Tür stellte die Verbindung mit der zusammengestürzten Ostloggia her, IV 6 die sich in der Hauptquerachse der ganzen Anlage befand. Durch die Tür der Westwand gelangt man nach dem östlichen der zu beiden Seiten des Ostiums gelegenen Hofsäle.

In diesem östlichen Hofsaal fällt uns sofort die roh gearbeitete Holzdecke auf, die nicht im Einklange mit den Decken der vorher besprochenen Zimmer steht. Offenbar ist die ursprüngliche Decke zerstört und dann durch diese ersetzt worden. An die nordöstliche Ecke
XLII dieses Hofsaales stößt ein Mauergang, der von dem ersten der neben der Nordloggia liegenden Zimmer hierher führt und hier jetzt vermauert ist. Beachten wir dazu, daß der 80 cm hohe Wandfries des Hofsaales unter der Decke in der Ecke der Gangmündung aufhört und zwar nach beiden Seiten in gleicher Entfernung, so erkennen wir, daß hier eine nach dem Saale hin abgeschlossene, hölzerne Wendeltreppe nach dem I. Obergeschoß führte. Sie ist wohl beim Brande der Villa mit der Decke zerstört worden. Vor der Südwand des Saales, von ihm aus noch heute zugänglich, liegt eine massive Wendeltreppe, die, wie erwähnt, ehemals im I. Obergeschosse endete, aber schon seit langem ins II. hinaufgeführt ist. Der gegenüberliegende, westliche Hofsaal ist völlig verfallen. Die eingestürzte Decke ist nicht mehr erneuert worden. Man sieht nun bis hinauf gegen das Gewölbe des darüber liegenden Saales. Vor XXIV 9
diesem Raume im nordwestlichen Hofrund liegt eine kleine, jetzt verfallene, geradarmige Treppe, die nur vom unteren Saale aus nach dem oberen führte.

Die vorhandenen, steinernen Fensterkreuze im XXIV 10
Hauptgeschosse dürften nicht von Raffael herrühren. Wenn Gewändeinsätze schon bei der ersten Bauausführung vorgesehen gewesen wären, so würde der Steinschnitt sicherlich anders gewesen sein, als der Bestand zeigt. Ich erkläre die Steinkreuze daraus, daß man sie später eingesetzt hat, um mit geringeren Kosten den Bau bewohnbar zu machen. Diese Annahme wird durch die Tatsache unterstützt, daß die Einfügung da, wo sie nicht notwendig war, wie an der einen, den Fenstern entsprechenden Nische der Ostfront, unterblieben ist.

Die Loggia, das Ostium und der Saal des Hauptgeschosses steigen bis zur Decke des I. Ober-

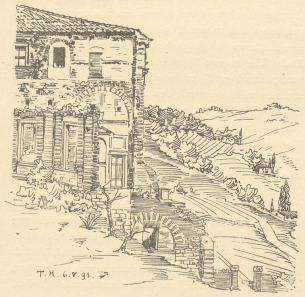
XLV 1 geschosses auf, so daß in diesem nur vier Räume vorhanden sind, die über den beiden Hofsälen, von denen, wie gesagt, der eine verfallen ist, und den Zimmern liegen. Da die beiden über den ersteren gelegenen Räume unter sich keine Verbindung hatten, so sehen wir ein, warum die Anlage von drei Treppen notwendig war. Alle vier oberen Räume sind mit Mulden- XXIV 8
gewölben überdeckt, die mit Stichkappen durchsetzt sind. Wahrscheinlich waren sie, ihrer versteckten Lage nach zu schließen, die Privatgemächer des Besitzers.

XLV 2. 8. Die Zimmer des II. Obergeschosses hatten wohl keine unmittelbare Verbindung mit denen des I. Obergeschosses; sie waren nur durch die große Haupttreppe zu erreichen, welche, jetzt verfallen, hinter der Ostloggia von der Sohle des Unterbaues aus zu ihnen führte und ehemals wohl eine Verbindung mit dem Hauptstockwerke, nicht aber auch mit dem I. Obergeschosse hatte. Alle Zimmer des obersten Geschosses hatten ursprünglich sichtbare Balkendecken, wie der Bestand der Wände erweist. Jetzt sieht man in allen Räumen bis unter das Dach. Höchst wahrscheinlich sind die Decken mit diesem beim Brande 1527 zerstört und dann später nicht mehr erneuert worden. Da aber nach dem Brande das Dach sofort eines Ersatzes bedurfte, so wurden zum Schutze der unteren kostbaren Räumlichkeiten zwischen die Scheidewände dieses zweiten Stockes Notdächer eingeschoben. Sie haben über der östlichen Kreuzkappe und dem anschließenden Raume bestanden. Dieser enthielt ursprünglich auch die Bodentreppe, wie an der Flurwand festzustellen ist. Ferner konnte ich über dem großen Saale zum Schutze der Dekoration des von Giulio geschmückten Gewölbes ein Notdach nachweisen. Hier läßt sich die Dachschräge aber nur noch an den Mauern der Südfront erkennen, da die auf dem Gewölbe des großen Saales seinerzeit ruhende Korridorwand, welche die Interims-Dachpfetten XII 4
getragen hat, entfernt worden ist. Diese Beseitigung geschah, weil das Saalgewölbe durch den Druck der

Wand Risse erhalten hatte. Die Gratkonstruktion des Dachwalmes über dem östlichen Eckraume ist in späterer Zeit nochmals erneuert worden, wozu zwei der Geschoßfenster im Friese behufs Aufnahme des Gratbalkens vermauert wurden. —

Dem natürlichen Gelände entsprechend konnte das
XLVIII Untergeschoß nur nach der östlichen Seite nutzbar ausgebaut werden. Alle unteren Räume sind nach der Bergseite des Erddrucks halber segmentförmig begrenzt.

Da in den Plänen des Hauptgeschosses kein Raum als Kapelle vorgesehen gewesen zu sein scheint, neige ich zu der Annahme, daß ein solcher im Untergeschosse dazu bestimmt war. Er liegt unter der Ostloggia neben der Haupttreppe und ist, den Resten nach zu urteilen, mit einem Kreuzgewölbe überspannt gewesen. Nach Norden ist er als Exedra in reicher Gliederung gestaltet. VII 8



Villa Madama von Süden.

c. Dekorationen.

Von Dr. Bloch.

Die freundliche Aufforderung des Herausgebers, **eine Beschreibung und Erklärung des plastischen und malerischen Innenschmuckes der Villa Madama** zu seinem Werke beizusteuern, glaubte ich umsoweniger ablehnen zu dürfen, als in den letzten Jahren der Zerstörungsprozeß im Bau weitere Fortschritte gemacht hat. Zwar ist J. P. Richters schon vor Jahrzehnten ausgesprochene Versicherung, daß »*so gut wie nichts*« mehr von der Madama-Dekoration existiere, glücklicherweise immer noch verfrüht, denn es ist noch ein großer Teil davon erhalten und genießbar; aber eine lange Lebensdauer kann man diesem leider nicht mehr voraussagen. Gewiß wäre es unter diesen Umständen das ratsamste, eine derartige Beschreibung möglichst vollständig zu gestalten; aber bei der Mannigfaltigkeit der Darstellungen und der Dekorationselemente würde hierdurch der Umfang des exegetischen Teiles allzusehr anschwellen, und ferner gehörte zu einer derartigen Beschreibung für viele Punkte eine erneute Untersuchung der Originale, welche ohne die Hilfe sehr kostspieliger Zurüstungen kaum vorgenommen werden kann. Bleibt dieser Teil der Arbeit so auch in manchen Punkten lückenhaft, so glaube ich doch, daß die kunstgeschichtliche Bedeutung der Dekoration diese Veröffentlichung rechtfertigt. Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, daß die nachfolgende Beschreibung im Jahre 1892 entstanden ist.

Eine sorgfältige Durchsicht des Textes vor den Originalen, die Hr. Dr. Walther Amelung in Rom vorgenommen hat, ist dem Abschnitte von großem Nutzen gewesen. An vielen Stellen, an denen ich es nicht ausdrücklich hervorheben konnte, hat er als Berater und nicht minder als Warner hervorragenden Anteil.

Die Loggiakuppel.

In der Loggiakuppel prangt als Mittelpunkt das XIII 1
von dem Kardinalshute bedeckte Wappen der Medici auf blauem Grunde. Achsial hierzu stehen, von üppigen Rankenornamenten umgeben, auf goldenem Grunde, vier runde, weiße Stuckreliefe, die in leicht verständlichen Allegorien die Jahreszeiten erkennen lassen.

Frühling und Sommer werden durch halb- XIV 3
bekleidete, von Amoretten umspielte, weibliche Personen dargestellt und unterscheiden sich nur durch ihre Attribute, dort Blumen, hier Feldfrüchte, von einander. Die der Frühlingshore beigegebene Schlange hat keine tiefere Bedeutung; der Künstler nahm eine antike Darstellung der Hygieia oder einer anderen Heilnymphe zum Vorbild und übertrug sie gedankenlos auf eine andersartige Darstellung.

Der Herbst wird vortrefflich durch den nackten, jugendlichen Weingott vertreten; er sitzt auf einem Kelterfasse, hinter oder aus dem ein Erot aufragt. Bacchus hält mit dem rechten Arm einen Weinschlauch; zu seinen Füßen erhebt ein zweiter Erot über einen Pokal eine flache Schale, wohl um den für den Pokal bestimmten Inhalt des Schlauches aufzufangen, während ein dritter Erot und ein Rebenstock die Symmetrie mit den Bildern des Frühlings und des Sommers herstellen.

Ganz eigenartig wird der Winter charakterisiert. Ein Mann, der durch die Skythentracht, d. h. kurzes Ärmelgewand, Hosen, Stiefel und phrygische Mütze, als nordischer Barbar bezeichnet werden soll, sitzt neben einem Dreifuße und wärmt sich an dem aus seinem Kessel aufsteigenden Dampfe die Hände. Links von ihm steht an einem Tisch, dessen schwülstiges Gestelle mit stilisierten Akanthusblättern geziert ist, eine Frau in griechischer Gewandung; sie ist augenscheinlich mit der Zurichtung eines Mahles beschäftigt, worauf die auf der Tischplatte stehenden kleinen Gefäße antiker Form deuten. Zwischen dem Mann und dem Dreifuße steht auf dem Boden ein hohes, amphorenartiges Gefäß.

1



Jupiter und Ganymed.

Zwischen diesen Reliefen wird die Kuppel von dem kräftigen Ornament der Diagonalen durchschnitten, die in vier fünfeckige, mit Freskoschmuck versehene Felder auslaufen. Auch dieser Bilderschmuck ist allegorisch, doch ist die mythologische Präzisierung hier schärfer. — Zwischen Frühling und Sommer thront Jupiter in Wolken über dem Tierkreise (sichtbar Löwe, Krebs, Wage). Nach damaligem Brauche erscheint er als Greis; sein Haupt ist von einem Strahlenkranz umgeben; die Rechte hält den Blitz, unter dem der Adler sichtbar ist; die Linke umfaßt den neben Jupiter stehenden,

2



Juno auf ihrem Pfauenwagen.

Ganymed, der eine Schale hoch hält. — Zwischen Frühling und Winter fährt Juno auf einem von zwei Pfauen gezogenen, von einem Eroten geschobenen Wagen; sie trägt einen Chiton, der die Brüste freiläßt, während ein Mantel die Kniee bedeckt und ein schmaler Schleier nimbusartig über ihrem Haupte weht. — Das nächste Bild zeigt Neptun, der, auf einem von Hippokampen gezogenen Muschelwagen stehend und kräftig den Dreizack schwingend, die leicht gekräuselte Meeresfläche durcheilt. — Auf dem vierten Bilde endlich thronen Pluto und Proserpina in traulichem Vereine,

3



Neptun mit den Seepferden.

einander umschlingend. Während Pluto unten bekleidet ist, sind auffallenderweise von Proserpina nur die Beine zum Teil von einem Mantel bedeckt. Der Grund ist rein äußerlich; der Künstler hat für sie einen bekannten, antiken Typus, die auf dem Rücken eines Seecentauren oder Hippokampen sitzende Nereide verwendet. Zwischen den Beinen ragen die drei Köpfe des Höllenhundes heraus; rechts von dem Paare sind zwei nackte Furien, links eine mit Schlangen in Händen und Haaren. Pluto erscheint noch älter als Jupiter und führt als Abzeichen den Zwei-

4



Pluto, Proserpina und die Furien.

zack. Proserpina setzt den linken Fuß auf ein Gefäß von antiker Form (Hydria). — Fraglos sollen die drei Brüder die dreigeteilte Welt versinnbildlichen. Da der Raum ein viertes Gegenbild erforderte, bot sich hierzu am besten Juno, als die Beherrscherin des zwischen Himmel und Erde befindlichen Luftreiches dar. Als solche war sie bereits aus Plato bekannt; und mehr noch mag zur Verbreitung dieser Auffassung ihre Erwähnung bei Cicero, bei verschiedenen Kirchenvätern und vor allem in dem vielbenutzten Vergilkommentar des Servius beigetragen haben.

Nach unten wird die Kuppelwölbung durch zwei XIII 1. 2
Ringfriese abgeschlossen. Der obere gliedert sich in acht Abteilungen, welche durch rosettengeschmückte Kassetten von einander geschieden werden. Jede derselben enthält ein Paar wappenartig gestellter Ungetüme (Löwen, Löwinnen, Tiger, Sphynxe, Greifen), denen zugewendet weibliche, meist aus Rankenwerk herauswachsende Figuren Blumenkörbe, Ähren u. dergl. halten. Zwischen diesen ist jedesmal der Diamantring des Lorenzo de' Medici. Dreimal sehen wir in den Vorderpranken der Löwen die mit den Farneseliilien verzierten Mediceerkugeln.

Ungefähr doppelt so hoch als dieser Ring ist der XIII 1. 2
untere. Auch er ist in acht Abteilungen zerlegt, die durch stehende, ovale, von je zwei Kandelabern eingeschlossene Felder geschieden werden. In diesen Ovalen sind einzelne Göttertypen, mit Benutzung antiker Motive dargestellt, Jupiter mit dem Adler, Venus mit Amor, Saturn mit der Sichel, die ephesische Diana, Apollo mit Köcher, Leier und Greif, Diana als Jägerin mit Bogen und Hund, Mars und Merkur. — Die zwischen den Ovalen liegenden, länglichen Felder enthalten je drei gesonderte Darstellungen. Die größere, mittlere ist immer eine in natürlichen Farben dargestellte, sitzende weibliche Figur in voller Umrahmung. Die Bedeutung dieser acht Figuren ist, wie Amelungs Untersuchung feststellen konnte, durch die Attribute (zweimal Masken, je einmal Schriftrolle, Tafel, Flöten, Trompete, zitherartiges Saiteninstrument) gegeben: gemeint sind Musen; die eine ruht neben einer Quelle, Hippokrene; die eine (mit der Trompete) ist aus dem Parnaß in den Stanzen (links vom Apoll) entnommen. Jedes dieser Ovale ist von zwei kleinen Rundbildern eingeschlossen, die — weiß auf dunklem Grunde — vollkommen den Eindruck antiker Kameen machen. Die dargestellten Wesen sind Satyrn, Nymphen u. ä., zum Teil wenigstens nach dem Vorbild antiker, geschnittener Steine ausgeführt.

Mit prächtigen Stuckbildern sind die vier, die
Kuppel tragenden Gurtbogen verziert, und zwar XIII 2
entspricht in der Dekoration der nördliche dem südlichen, der östliche dem westlichen. In jenen beiden
wechseln antikisierende Büsten in Muschelmedaillons XIV 2
mit Architekturperspektiven, in deren Hintergrunde
mythologische Figuren sichtbar sind. Im Südbogen
(nach dem Ostium zu) gehören diese dem bacchischen
und dem aphroditischen Kreise an, so Bacchus mit XII 1
seinem Panther, Amor, Venus Toilette machend; XVII 1
darunter in der Architektur beidemal ein Amor; im
Nordbogen dagegen sind sie allegorischer Art: Abundantia mit Füllhorn, Viktoria u. a. — Die beiden
anderen Gurtbogen enthalten je neun Felder in reicher
Kassettierung. Je acht davon mit mythologischen
Genrefiguren, wie Satyrn, Maenaden und Viktorien.
Nur die Mittelfelder sind durch individuellere Szenen
ausgezeichnet; im Ostbogen setzt Apollo als Sieger
seinen Fuß auf den besiegten Marsyas (hier als Pan
dargestellt); im Westbogen wird Europa durch den
Zeusstier entführt.

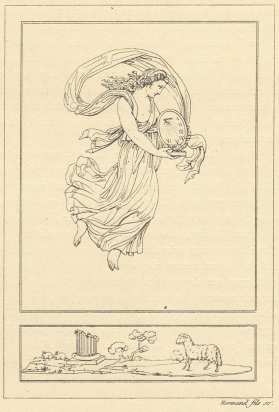
Östliche Kreuzkappe.

Die linke Kreuzkappe ist mit dem buntesten XV 1
Groteskenschmuck überreich ausgestattet. Viktorien,
Ornamente, die üblichen antikisierenden Ungeheuer u. a.
wechseln mit Girlanden und Vögeln, den Spezialitäten
des Giovanni da Udine, an dessen Festons in der
Farnesia wir hier ganz besonders durch die Dekoration
der Grate erinnert werden. Abgeschlossen wird deren
Schmuck jedesmal durch das zwischen zwei Falken
befindliche Devisenzeichen des großen Lorenzo de' XVI 2
Medici, einen Diamantring, um den ein Band mit
der Inschrift »Semper« geschlungen ist, und darunter
durch Amoretten, die in Weinreben herumklettern. —
Ganz eigenartig sind die Elemente des Randfrieses, XIV 5
der auf allen vier Seiten mit nur geringen Abweichungen
wiederholt wird. Anfang, Mitte und Ende werden auf

jeder Seite durch ein quadratisch eingerahmtes Feld
bezeichnet, das mit einer Darstellung im Kameenstil,
d. h. weiß auf dunklem Grunde, verziert ist: Daphne,
Apoll, Minerva; eilende weibliche Figur mit brennender
Schale in der erhobenen Rechten, Jupiter, Diana,
Viktoria, Mars, Viktoria; weibliche Figur, an einen
Pfeiler gelehnt, Merkur, Herkules. Die zwischen den
Quadraten befindlichen Streifen werden regelmäßig durch
ein Medaillon mit dem Devisenzeichen des Bauherrn
halbiert; ein Sonnenstrahl entzündet durch ein Brennglas
einen Baum; die Inschrift lautet hier nicht wie gewöhnlich:
candor illesus, sondern: candida tuta vides. So
zerfällt jede Seite des Randfrieses in vier Teile, von
denen die beiden inneren und die beiden äußeren
einander im Gegensinne wiederholen. Die Außenteile
entnehmen ihre Motive antiken Sarkophagen und zeigen
Meerungeheuer und Amoretten; die Innenteile enthalten Rankenwerk, in dessen Mitte sich das Brennglas
des Devisenzeichens wiederholt, während es nach dem
quadratischen Mittelfelde mit einer aus den Ranken
herauswachsenden, männlichen Figur abgeschlossen wird;
bemerkenswert sind deren apollinische Attribute: auf
dem Rücken der Köcher, in einer Hand ein Pfeil, in
der anderen die Lyra.

Dieses überreiche, anmutige Füllwerk umrahmt fünf
größere Darstellungen. Das kräftig hervorspringende
Relief des Mittelkreises zeigt Galathea auf einem von XV 1
Delphinen gezogenen Muschelwagen. Das Gewand flattert
über ihrem Haupte, wie bei der Juno der Hauptkuppel,
in einem Motive, das schon die Antike vielfach zur
Charakterisierung schneller Bewegung benutzt hat. —
Achsial hierzu stehen vier ovale Freskobilder mit Darstellungen aus der antiken Mythologie. Das der Mittelkuppel zunächst befindliche führt uns in eine Gesellschaft bocksfüßiger Pane, in deren Mitte sich ihr Pfleg-
ling, der Bacchusknabe, befindet. Der junge Gott XIV 3
scheint noch wenig Vertrauen zu seinen Wärtern zu
haben, denn furchtsam sucht er sich der Umarmung

eines dieser Pane zu entziehen. Daneben illustrieren zwei Genregruppen die Hauptseiten des Satyrlebens: Durst und Liebe. Ein Pan schenkt einem greisen Gefährten — hier ist die Panfigur aus der bekannten Gruppe »Pan und Daphnis« benutzt [Amelung] — aus seiner Kanne die Schale voll, während ein anderer sich mit einer Maenade vom Schauplatze zurückzieht. — Rechts davon, auf dem nächsten Bilde, sehen wir eine erotische Szene. Ein Jüngling, oder besser Knabe, hat sich an einer Quelle niedergelassen, während ein reifes Weib, das seine Kleider soeben abgelegt hat, dem Wasser zueilt. Eine mythologische Situation, die sich genau mit dieser Darstellung decken würde, ist in der Überlieferung nicht aufzufinden; doch gibt es eine ganze Reihe von



Vierte Stunde des Tages.

ungefähr entsprechenden, an einer Quelle sich abspielenden Liebesmythen, in denen eine Nymphe in Liebe zu einem Knaben entbrennt, so Salmacis-Hermaphroditus oder Echo-Narcissus. Möglicherweise hat dem Maler eine unklare Erinnerung an eine derartige Erzählung vorgeschwebt; vielleicht wirkt aber auch hier eines der zahlreichen, damals bekannten, in der Folgezeit wieder zerstörten, antiken Wandgemälde nach. — Die beiden anderen Freskobilder gehören zusammen. Auf einem derselben steht vor einer Halle ein graubärtiger Mann in kurzem, blauem Chiton, der eine Schar von Mädchen zum Nähertreten einzuladen scheint. In dem zweiten Bilde stehen die Mädchen in dieser Halle an einem runden Marmortische und betrachten und befühlen die Kostbarkeiten, die ein blonder, prächtig gerüsteter Krieger auf dem Tische ausgebreitet hat. Eines der Mädchen aber hat kein Schmuckstück erfaßt, sondern ein Schwert, und damit ist die Erklärung gegeben: Achill — er ist auf beiden Bildern in dem gleichen, langen, blauen Gewand mit braunem Gürtel dargestellt — verrät sich unter den Töchtern des Lykomedes. Der blonde Krieger ist Ulysses, Diomedes oder Ajax. Der Graubärtige des ersten Bildes wäre Phönix oder Nestor, oder auch Ulysses zu benennen. Als Quelle des Künstlers darf man wohl Ovids Metamorphosen voraussetzen. Die Figur des Achill auf dem ersten der beiden Bilder stimmt — wie Amelung bemerkt — so auffallend mit einer der raffaelischen Tag- und Nachtstunden im Vatikan, und zwar der vierten Stunde der Nacht, überein, daß zwischen den beiden Schöpfungen ein Abhängigkeitsverhältnis bestehen muß; das Motiv paßt jedenfalls für die schwebende, mit ihrer Gewandung beschäftigte Hore besser als für den verkleideten Achill, bei dem der Beschauer den Eindruck der leeren Pose erhält, auch wenn ihm die Übereinstimmung mit dem Bilde der Hore nicht zum Bewußtsein kommt.

Die an die Kreuzkappe anschließende Lünette der IX 4
Ostwand nimmt das Thema des Mittelreliefs wieder an.

Hier liegt Galathea's unglücklicher Liebhaber, der
Cyklop Polyphem, der sich für sein Unglück in der VII 7
Liebe an Bacchus' Gabe schadlos hält. Schwer betrunken liegt er lang hingestreckt, den Blick aufwärts gekehrt, und zwischen den halbgeöffneten Lippen seine gefürchteten Zähne zeigend. In Erinnerung an Euripides stehen neben ihm der alte Silen und das »unnütze« Satyrgesindel, das sich mit allerlei drolligen Späßen die Zeit vertreibt. Einer von ihnen benutzt Polyphems Syrinx als Leiter und klettert an den Pfeifen wie an Sprossen hinauf; ein anderer mißt mit seinem Stecken den Fuß des Riesen, sowie auf einem antiken Monumente ein Satyr mit seinem Thyrsusstabe den Daumen des weinselig entschlafenen Herakles mißt. Von dem



Vierte Stunde der Nacht.

Hintergrunde ist nur in der Mitte ein kleines Stück erhalten; man bemerkt darauf kleine, schattenhafte Figuren, augenscheinlich Statuen, meist nach antiken Vorbildern gestaltet; man erkennt Marc Aurel vom Kapitolsplatze in der Umkehrung und einige Satyrfiguren. — Das Bild ist ein Werk Giulio Romano's, »*di che riportò molta lode*«, wie Vasari erzählt.

Polyphems Liebe zu Galathea ist das Thema für die Dekoration der zu dieser Kreuzkappe gehörigen Exedrakuppel. Nach oben wird diese durch eine XVIII 1
Muschel abgeschlossen, in der eine Siegesgöttin die Segnungen des Friedens, die Embleme der Ceres XVIII 2
(Ähren und Mohn) und des Bacchus (Trauben) in den Händen hält. Darunter ist, auf zwei Reihen verteilt, in zehn annähernd quadratischen, von einer reichen Stuckornamentik (Pflanzen, Monstra, Gefäße, Putten, Diamantring, Falken) umgebenen Feldern, gleichfalls in Stuckrelief, der damals besonders beliebte Mythus dargestellt.

Die beiden äußeren Felder der oberen Reihe dienen nur zur Charakterisierung des Schauplatzes, des Elementes, dem Galathea und auch Polyphem als Sohn des Meerbeherrschers angehören: Nereiden, von Seecentauren über das Meer getragen. Die
Szene zur Linken ist friedlich; zärtlich halten sich XIX 1–3
Centaur und Nereide umschlungen, und die Leier in der Hand des Monstrums verstärkt den idyllischen Charakter. Rechts ist das Element aufgeregt; wild flattern im Sturme das Gewand der Nereide, sowie Bart und Haar des Centauren, der seine Last sorglich mit beiden Händen an sich preßt.

Wie der ganze Zyklus an die Farnesina erinnert, so besonders das zweite Bild, wenn es auch dort in einen anderen Mythenkreis verwoben ist: Venus entsendet Amor, um Polyphem zu seiner törichten Liebe anzuregen. Das Motiv ist aus Bild und Lied der Antike wohlbekannt. In zahlreichen, unteritalienischen Vasenbildern finden wir es; die Renaissance kannte es

vornehmlich aus Ovid, bei dem der Raub der Proserpina in dieser Art eingeleitet wird.

Ovid ist auch die Quelle der sieben anderen Dar- XVIII 1. 2
stellungen, ja diese sind sogar nichts anderes als eine XIX 1–3
Illustration zu den Versen 740—897 im XIII. Buche der Metamorphosen. In den Mittelfeldern beider Reihen sucht der verliebte Cyklop sein struppiges Äußere zu zivilisieren, indem er sich im oberen Bilde mit einer langen Sichel den Bart stutzt, im unteren mit einem Doppelkamme durch die struppigen Haare fährt. In dem ersten (linken) Felde der unteren Reihe sitzt er auf einem Felsen, die Flöte in der Rechten, die Syrinx zur Linken aufgehängt, und richtet einen jungen Bären als Spielzeug für seine Geliebte ab, ein köstlicher Zug, der sich zuerst bei Theokrit findet und von den späteren Dichtern und Künstlern dankbar übernommen ward. Auf dem nächsten Felde ist Polyphem im Begriff, ein reinigendes Bad zu nehmen — im Hintergrund eine Nereide auf einem Triton —, während er auf dem vierten Bilde seine Liebe der Syrinx anvertraut. In dem vierten Bilde der oberen Reihe erfahren wir aber, daß alle Mühe des Cyklopen vergebens ist; da sitzt der Gegenstand seiner Gefühle im Schoße des begünstigten Nebenbuhlers Acis. Die Rache des Verschmähten zeigt das fünfte Bild der unteren Reihe: Polyphem schleudert einen Felsblock auf den schwimmenden Acis, während sich Galathea, den Blick zurückwendend, im Hintergrunde entfernt. — Fast alle Darstellungen zeigen ein reiches Beiwerk von landschaftlichen Elementen und Andeutungen der großen Herden Polyphems.

Die unteren Wandteile sind über dem un- XXIV 7
gekröpften Sockel durch Pilaster geteilt; an diesen bemerken wir noch Reste von Arabesken; zwischen ihnen über einem umlaufenden, durch die Pilaster unterbrochenen Gesims abwechselnd runde und eckige Nischen, deren Malerei den Belag mit verschiedenen Marmorplatten nachahmt, während der obere Teil mit

Muscheln oder Kassetten in Stuck verziert ist. Über den Nischen je ein liegendes oder stehendes, mit XXIV 6
Stuckrand umgebenes Rechteck, in denen die beiden Mediceerdevisen — Falke mit Ring; Sonne, Brennglas, brennender Baum — abwechseln. Unter den Nischen rote und gelbliche Felder alternierend; sie waren alle mit Figuren in Chiaroscuro gefüllt; doch ist heute nur XXIV 7
noch auf dem zweiten von rechts in der Exedra der Osthalle links die Figur des Merkur mit dem Flügelhut erkennbar.

Westliche Kreuzkappe.

Die Mitte nimmt eine runde Muschel ein, in welcher XV 2
Neptun *en face* auf seinem von Hippokampen gezogenen Wagen steht (Stuckrelief); in der erhobenen Rechten des Gottes ist der Dreizack zu ergänzen. Wieder sind zu diesem Mittelbilde in den mit Grotesken übersäten Feldern achsial vier Ovalbilder gestellt, deren einheitliches Thema das Treiben der Amoretten bildet. Auf XIV 6
dem östlichen (der Mittelhalle zunächst) finden wir sie um Daedalus geschart, den sie bei der Herstellung der hölzernen Kuh für Pasiphaë freundlich durch Zersägen der Bretter und Schleifen der Instrumente unterstützen; kein Wunder, daß die Bestimmung des Werkes ihre Teilnahme reizt. — Die anderen Bilder sind rein genrehaft. Rechts vom Daedalusbilde spielen Amoretten an einem Gewässer mit Schwänen; ist ja doch der XIV 4
Schwan ein aphroditisches Tier. Ein kleiner Amor, der einen Schwan an sich preßt, erinnert an die bekannte Gruppe des Knaben mit der Gans, und sind auch die heut bekannten Wiederholungen des Werkes urkundlich nicht so früh nachweisbar, so kann doch wohl eines von ihnen oder ein inzwischen verschollenes dem Maler vorgeschwebt haben. — In dem folgenden Bilde treffen wir die Liebesgötter beim Ballspiel; jeder der kleinen Kerle ist mit einem Schlagholz versehen, an dessen Unterseite man je zwei kugelförmige Ansätze bemerkt; den Ball hält der links stehende auf der vorgestreckten

Linken. Da das Bild auffallende Ähnlichkeit mit einer pompejanischen Darstellung spielender Kinder aufweist, muß dem Künstler ein inzwischen verschollenes, antikes Wandgemälde vorgelegen haben. — Auf dem letzten Bilde endlich sind zwei Amoretten auf Bäume geklettert; andere liegen darunter, wieder andere spielen mit dem Tiere der Liebe, dem Hasen. Mutter Venus überrascht sie bei ihrem tollen Treiben und wird von ihnen mit stürmischer, kindlicher Freude empfangen.

Der Randfries zeigt eine Kette von überhalbkreisförmigen Bildern; auf rotem Grunde sieht man die verschiedensten antikisierenden Gestalten, Meerungeheuer, Amoretten u. s. w. teils einzeln, teils zu anmutigen Gruppen verbunden; alles dekoratives Füllsel, das meiste verblichen. An den Ecken wird die Dekoration von einem Tropaion abgeschlossen.

Der obere Teil der Kuppel in der diesseitigen, südlichen Exedra ist von einer großen, reichdekorierten Muschel überdeckt, von der ein Vorhang mit Girlanden XVII 2
herabhängt; an dem Vorhang sind in Relief verschiedene Tiere und Ungeheuer dargestellt. Die übrige Dekoration besteht aus einem Systeme vier-, sechs- und achteckiger XIV 1
Kassetten, von denen die viereckigen nur mit Rosetten, die anderen mit figürlichen Stuckreliefen verziert sind. In den sechseckigen sind vier gelagerte Flußgötter in antikisierender Auffassung dargestellt, von denen aber nur der Nil durch eine Sphinx und der Tiber durch die Wölfin mit den Zwillingen deutlich gekennzeichnet sind; die beiden anderen, in Rückansicht, sind nicht benennbar. — Von den im Kameenstile behandelten Achtecken zeigen die mittleren je ein Amorettenpaar, in der oberen Reihe kelternd, in der unteren den bekannten Diamantring haltend. Die vier weiteren Achtecke der oberen Reihe beschäftigen sich mit Venus, der jedesmal ein Stück von Mars' Ausrüstung beigegeben ist. Rechts von der Mitte sehen wir sie zunächst neben einem Dreifuße tanzend, den Apfel in der Hand; auf dem Dreifuße Amor mit dem Palmenzweig und rechts davon den Schild des Mars. In dem nächsten Felde tanzt sie mit Amor und bläst dazu auf einer Trompete, die man der Entsprechung halber für Mars' Eigentum zu halten hat. Links von der Mitte sehen wir sie, auf einen Helm tretend, aus einer Kanne über einem rauchenden Dreifuße spendend; die Linke hält einen Palmenzweig. Auf dem letzten Felde endlich tanzt sie mit Mars' Lanze, deren Schaft unten von Amor festgehalten wird. In der rückwärts gesenkten Hand ein Kranz. Auch diese Figur gibt, wie Amelung bemerkt, eine antike Gestalt von einem ehemals in Villa Borghese, jetzt im Louvre befindlichen Relief wieder, die auch sonst, z. B. von Lorenzetto auf dem Bronzerelief in der Cappella Chigi (Sa. Maria del Popolo) für die Samariterin vor Christus verwendet worden ist. — Die entsprechenden, in der Mitte durch den Sims der Pfeilerstellung abgeschnittenen Achtecke der unteren Reihe zeigen gelagerte Gestalten, niedere mythologische XVII 3
Dämonen, deren Bestimmung im einzelnen weder möglich noch lohnend ist.

Von der Dekoration in der Exedrakuppel der X 3
Westseite — dem Polyphembilde entsprechend — ist VII 2
fast nichts mehr erhalten. Auch hier deckte eine große Muschel den oberen Teil; oben erkennt man noch den Kardinalshut mit den verschlungenen Bändern; seitlich davon Genien.

Von den Feldern der Wölbung sind nur rechts zwei erhalten; ein rundes, mit einem Löwenkopf inmitten einer Schale, ein viereckiges, in dem in besonderer Umrahmung die Buchstaben des Wortes SEMPER einen Löwenkopf mit Strahlenkranz umgeben. Die unteren VII 6
Wandteile haben stark unter der Bergnässe gelitten.

Das Ostium.

Die breite Gurtung des Ostiums trägt eine überaus reiche Stuckdekoration, doch sind die prächtigen XVII 1
Kassetten mit Ausnahme von zweien nur ornamental ausgestattet. Die beiden figürlichen Darstellungen führen uns wieder einmal das Leben der Pane vor. Zur Rechten (vom Terrasseneingange aus) sitzt ein Hermaphrodit auf dem Knie eines bocksbeinigen Panes, dem er sich zu entwinden sucht. Auf dem Lager des Hermaphroditen steht Amor, der einen XI 1
Pfeil nach dem bereits ithyphallischen Pane abschießt. Zur Linken sind in dem entsprechenden Felde drei Pane um einen Tisch beim Becher vereint.

Die beiden Seitenwände enthalten über den Nischen Reliefe. Links sehen wir Amoretten das von der Papsttiara gekrönte Mediceerwappen bekränzen, rechts schmücken sie einen Sarkophag (?), unter dem ein katzenartiges Tier ohne Mähne, also doch wohl ein Panther, fressend dargestellt ist. Vielleicht handelt es sich X 1
hier um symbolische Anspielungen auf die Mediceerpäpste Leo X. und Clemens VII. Doch stehen die übrigen Elemente dieser Darstellung (flötender Erot mit Ziegenbock rechts) hiermit nicht im Zusammenhange. — Die beiderseits anstoßenden, vorderen Pfeiler weichen nur in ganz unwesentlichen Punkten von einander ab; an interessanten Motiven bieten sie den auf einem Schwane reitenden Amor und die aus der Antike (z. B. Trajansäule, Constantinbogen) bekannte, auf einen Schild schreibende Siegesgöttin. Unter Medusenmasken findet sich die Signatur des Giovanni da Udine: einerseits

·E·|IOVANES·|·P·
·D·| VTINO· |·F·

anderseits

A·D | M·CCCCC· | XXV·
CLE | VII·PONT· | MAX·

Die hinteren Pfeiler sind von reichen und geschmackvollen Ähren- und Epheusystemen bedeckt.

Die Saaldecke.

Die an die Loggia östlich anstoßenden beiden Zimmer enthalten unter der Holzdecke nur ornamentale
L 1 Friese, von denen der des Eckzimmers eine Belebung durch Amoretten und kleine genrehafte Szenen in rechteckigem Rahmen erfährt (weiß auf dunklem Grunde). Erst der große Saal bietet auch wieder

gegenständlich Interessanteres. Schon der Fries verdient Beachtung. In beiden Schmalseiten bilden wappenhaltende Amoretten die Mitte; im übrigen sind seine Elemente die wohlbekannten Girlanden in der Art des Giovanni da Udine, ferner Amoretten, Flügelgestalten und Kandelaber, wie sie damals von antiken Reliefen und Fresken in die Renaissancekunst eingezogen waren; bei der Beschränkung auf so wenige Elemente ist die Abwechslung in den Motiven, besonders unter den Amoretten, doppelt bemerkenswert. Auffallend ist ferner, daß zwei der Flügelfiguren doppelköpfig sind. XX 1–5 L 2

Wichtiger ist uns die Decke. Ihren leisgewölbten Spiegel umgibt ein anmutiger, grotesker Rahmen, in welchem neben antikisierenden Elementen dem aus Diamantring und drei Straußfedern zusammengesetzten Devisenbilde ein breiter Raum gewährt ist. In der Mitte wird von einem ovalen, lebhaft an die Farnesina erinnernden Kranze das unter einem Kardinalshut befindliche Mediceerwappen eingerahmt. Zu seinen Seiten sieht man hier Apollo (Köcher) als Sonnengott auf seinem von vier Schimmeln gezogenen Wagen, dort Diana, die als Mondgöttin mit einem Gespanne von zwei Rindern fährt. Das an den Spiegel ansetzende Gewölbe ist in zwei Zonen geteilt. Die obere enthält, den Wänden entsprechend, vier größere Bildflächen in Trapezform. In jeder Fläche finden wir zweimal das Devisenbild des Bauherrn: ein Sonnenstrahl entzündet, durch ein Brennglas fallend, einen Baum, und hier immer mit der üblichen Inschrift: »*Candor illesus.*« Dazwischen treffen wir auch regelmäßig den Diamantring mit dem Falken, über den der Kardinalshut herabhängt. Auf den Längsseiten sind noch als Füllsel Rundbilder im Kameenstile dazwischen gesetzt; einmal der leierspielende Apoll, das andere Mal der ausruhende Herkules. XXI 1

Die Darstellungen der unteren Zone sind nicht einheitlich. Die Schmalseiten zeigen je eine antikisierende Opferszene als Mittelbild, vermutlich von Giovanni's

Hand. In einem Falle (Fensterseite) handelt es sich dem Anscheine nach um die offizielle Vollziehung eines Opfers. Rechts von dem reich dekorierten, rauchenden Altare liegt ein festlich geschmücktes Rind, gegen das ein Opferdiener soeben den tödlichen Schlag mit der Axt führen will; links neben dem Altare steht ein Weib in Priestertracht, das mit der Linken ein Holzscheit in das Altarfeuer legt, während die Rechte die Kanne zur Spende hält. — Das Opfer der gegenüberliegenden Seite trägt ganz anderen Charakter. Das Heiligtum wird hier durch einen Baum bezeichnet, an dem ländliche Weihgaben, eine Syrinx, ein Fell, ein Bukranion hängen. Rechts steht auf einer Basis in der Form eines Rundaltars das Bild des Bacchus, der nach einer vom Rebstock herabhängenden Traube greift; neben dem Stamm der Rebe ein Panther.[1]) Ein Hirt führt dem Gotte einen Ziegenbock zu, um ihn vor seinem Bilde mit dem Messer, das er in der Linken trägt, zu schlachten. XXI 3 XXI 4

Die Langseiten zeigen je zwei rechteckige Bildflächen. Von der Decke und einem in der Mitte befestigten Bukranion hängen jedesmal Girlanden herab und von diesen wieder Gerätschaften, wie sie im römischen Kulte verwendet wurden. Darunter finden wir je eine menschliche Gestalt, und zwar auf Nord- und Südseite je eine männliche und eine weibliche. Die männlichen Figuren zeichnen sich durch strenge, würdevolle Haltung aus und sind durch eine Schriftrolle als Dichter gekennzeichnet. Die Gestalt der Südseite ist bärtig, schreitet nach links; aus dem über den Kopf gezogenen Gewande ragt nur das Gesicht heraus; eine Benennung vermag ich nicht vorzuschlagen. Der Dichter der Nordseite ist ein Jüngling mit langen, kunstvollen Locken und einem Lorbeerkranz im Haar; er steht in Vorderansicht. Man darf zuerst an Vergil denken, mit dessen vermeintlichen Porträtbüsten eine XXII 1. 2 XXII 3. 4

[1]) Nach Amelung soll das Götterbild in Anlehnung an den praxitelischen Apollon Sauroktonos gestaltet sein.

gewisse Verwandtschaft vorhanden ist. — Die weiblichen Figuren sind in lebhafter, tanzartiger Bewegung dargestellt. Auf eine Erklärung muß ich auch hier verzichten. Weder die Schale in der Hand der einen (Südseite), noch die Girlande in den Händen der anderen verraten ihre Bedeutung. Für die Abbildung muß erwähnt werden, daß von dem Gesichte der Schalenträgerin die Fleischfarbe völlig abgeblättert ist, so daß man versucht ist, sie nach dem schwarzen Grundton für eine Mohrin zu halten; doch hat sich an den Armen die helle Fleischfarbe gehalten, und die Haare sind blond.

Die Ecken sind jederseits durch ein Tierbild ausgefüllt, an den Schmalseiten Vögel, an den Längsseiten Vierfüßler; von der Südwand beginnend: Löwe, Sphinx, amerikanischer Strauß, Truthahn, säugende Hündin, Jaguar, afrikanischer Strauß, Pfau. Auffallend ist hierbei die Bevorzugung der amerikanischen Fauna, die durch den amerikanischen Strauß, den Jaguar und den Truthahn vertreten ist. Gerade diese Tiere sind offenbar nach lebendem Modell gemalt, wahrscheinlich also nach Exemplaren, die der Papst von Kaiser Karl V. zum Geschenke erhalten hat. XXI 2–4 XXII 1–4

Die allgemeine, kunstgeschichtliche Stellung der Madama-Dekoration ergibt sich schon aus den Namen der hauptsächlich an ihr beteiligten Künstler: Giulio Romano und Giovanni da Udine. Auch wenn uns diese Namen nicht ausdrücklich durch eine Inschrift und die Zeugnisse des Vasari überliefert wären, so wäre doch der enge Zusammenhang mit der architektonisch-dekorativen Tätigkeit ihres Lehrers und Meisters Raffael unverkennbar. Aber bei einem Vergleiche mit den Schöpfungen dieser Schule an anderen Orten, etwa in den Loggien des Vatikans, in der Farnesina, in der Villa Lante, zeigt doch der Stil der Madama-Dekoration erhebliche Abweichungen,

die ihr eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung anweisen. Man darf diesen Unterschied als ein Aufgeben des monumentalen Momentes zugunsten des dekorativen bezeichnen. Gegenüber der an jenen Orten vorherrschenden Einheitlichkeit des Vorwurfs gegenüber der beherrschenden Stellung seiner Ausführung fällt uns in der Villa Madama gerade am meisten die Lockerung, ja Lösung des gegenständlichen Zusammenhanges und die Überwucherung der figürlichen Darstellung durch die Überfülle des Ornamentes auf. Während an jenen Orten fremdartige Bestandteile nur an untergeordneten Stellen geduldet werden, beruht hier gerade die Hauptwirkung auf der unerschöpflichen Buntheit der Gegenstände.

Nicht alle Teile der Madama-Dekoration stimmen hierin überein. Stellenweise spüren wir denselben monumentalen Sinn wie in den anderen Werken der raffaelischen Dekoration — »monumental« natürlich nicht an den Werken Michelangelo's, sondern an denen der Nachfolger zu bemessen —, so ganz besonders in den Polyphembildern der östlichen Exedrakuppel, und auch der Schmuck der Hauptkuppel entfernt sich noch nicht allzuweit von jenen strengeren Bahnen. Jedoch der Schmuck der Kreuzkappen, der westlichen Exedrakuppel, des Ostiums, der Gurtbogen atmet einen anderen Geist, der uns mehr an die Pfeilerdekoration der vatikanischen Loggien erinnert als an ihre Decke. Wir dürfen wohl annehmen, daß hier beide Künstler ihre Individualitäten zum Ausdruck gebracht und gegenseitig geachtet haben. Demgemäß möchten wir die strengeren Teile Giulio Romano, die leichteren Giovanni da Udine zuweisen, dem Hauptvertreter der Groteskkunst.

An vielen Stellen mußten beide Künstler sich einander ergänzend in die Hände arbeiten. In dem Polyphemzyklus der Exedra und in den Jahreszeiten der Hauptkuppel scheint Giovanni, der Meister der Stuckreliefe, sich mit der Ausführung von Giulio's Entwürfen begnügt zu haben. Anderseits hat Giulio,

wie aus einer Handzeichnung hervorgeht, die in seines Genossen leichte Dekoration eingesprengten, größeren Freskenbilder auf sich genommen. Übrigens ganz und gar wahllos durften sie sich ihre Gegenstände auch in den leichteren Teilen nicht herausgreifen. Wir hatten gesehen, wie kleinere Gruppen von Darstellungen immer auch inhaltlich durch ein gemeinsames Band verknüpft waren. Aber erstens sind diese Gruppen so beschränkt, daß sie den Blick immer unwillkürlich von einer zur anderen treiben und eine Versenkung in das Sujet nahezu unmöglich machen, und zweitens sind die Einzeldarstellungen so nebensächlich behandelt, daß sie ihre Selbständigkeit völlig eingebüßt haben und dem Auge nur als Ruhepunkte inmitten des üppig flutenden, farbenprächtig flimmernden Schmuckes erscheinen.

Giovanni da Udine ist nicht der Erfinder dieses dekorativen Systems, vielmehr hat er sowohl Formen wie Syntax aus der Antike entnommen. Für die Formen ist dies im einzelnen oft genug in der Beschreibung hervorgehoben worden. — Für das Ganze der Dekoration lassen sich zwar seine Vorbilder leider nicht mehr nachweisen; indessen kennt man heute in der Decke des Pancratiergrabes an der Via Latina ein XXIII
Werk, das in den einzelnen Elementen und in der Anordnung des Ganzen eine Übereinstimmung mit den dekorativen Prinzipien Giovanni's aufweist; es ist auch nicht unmöglich, daß es in jener Zeit bekannt und nachher wieder in Vergessenheit geraten ist. Wenn es nirgends erwähnt wird, so würde auch hierauf Vasari's Ausspruch zutreffen, daß es in und bei Rom viele solcher »*grotte*« gäbe, »*senza che ognun sa che è facile a aggiungere alle cose trovate*«; aber einigermaßen sichere Anhaltspunkte für eine Bekanntschaft Giovanni's mit diesem Denkmale sind nicht vorhanden. Das wissen wir, daß er die Fresken und Stuckreliefe der Titusthermen eifrig studiert und sich überhaupt viel Mühe mit der Nachahmung der antiken Dekoration gegeben hat, sowohl in künstlerischer als in technischer Be-

ziehung. Aber abgesehen davon, daß sich nur ganz kümmerliche Reste vom Schmucke der Titusthermen bis heute erhalten haben, stand ihm jedenfalls außerdem noch ein reiches Material zur Verfügung, das inzwischen gleichfalls dem Untergange verfallen ist. Wir sehen das besonders an so manchen Motiven, die heute in der antiken Kunst nur durch später entdeckte Denkmäler, zumal pompejanische, nachzuweisen sind.

Doch auch die Verwendung der Antike in diesem Sinne ist älter als Giovanni. Bedauerlich ist, daß wir von den Werken des um etwa ein Menschenalter älteren Morto da Feltre nichts mehr besitzen; denn dieser muß nach Vasari's Schilderung genau in demselben Geiste geschafft haben wie Giovanni. Von ihm wird ausdrücklich berichtet, daß er in Tivoli und im Königreiche Neapel »*tutti i luoghi pieni d'edifici guasti e storiati*« aufgesucht und ihre »*muraglie piene di grottesche di rilievo, di stucchi e dipinte, antiche*« eingehend studiert habe. — Charakteristisch ist Vasari's Würdigung dieses Künstlers gerade in ihrer Bezugnahme auf Giovanni: »*Ritrovò il Morto le grottesche più simili alla maniera antica; ch'alcuno altro pittore, e per questo merita infinite lode, da che per il principio di lui sono oggi ridotte dalle mani di Giovanni da Udine e di altri artefici a tanta bellezza e bontà, quanto si vede. Ma se bene il detto Giovanni ed altri l'hanno ridotte a estrema perfezione, non è però che la prima lode non sia del Morto, che fu il primo a ritrovarle, e mettere tutto il suo studio in questa sorte di pitture, chiamate grottesche . . .*« Am wenigsten kann man aus Vasari's Worten ersehen, wie weit Morto da Feltre das von der Antike gebotene Material dem Stile seiner Zeit entsprechend umgebildet hat; nur soviel geht aus ihnen hervor, daß es erst unter Giovanni's Händen seine für die Zukunft entscheidende Gestalt erhalten hat.

Zur Entstehung der Barockdekoration hat keiner der Raffaelschüler so viel beigetragen wie Giovanni da Udine.

d. Baumaterialien.

Von Prof. Dr. Breitfeld.

1. Ostfront.

Die Frontmauer des Untergeschosses besteht aus Bruchsteinmauerwerk von meist kleinen Steinen und ist in fast horizontalen Schichten ausgeführt. Das Material ist Tuff von der Porta Portese. Die Öffnungen dagegen sind in kräftiger Hausteinrustika aus Travertin gestaltet. Die das Untergeschoß nach obenhin abschließende, große Gurtplatte, die sich auch über die Bassingrotten in Höhe der Nordterrasse hinzieht, ist in scheitrechten Bogen mit Widerlagsteinen aus Travertin gespannt.

Der dem Unterbaue vorgelagerte Altan besteht aus Ziegelsteinen und ist durchweg verputzt worden. Das aufgehende Mauerwerk der oberen Stockwerke ist aus Bruchsteintuff in annähernd wagerechten Schichten ausgeführt und mit ein- oder zweischichtigen Ziegelstreifen horizontal durchsetzt. Die Architekturteile, als Pilasterpostamente, Basen, Kapitäle, die Fensterumrahmungen des Hauptgeschosses, dessen gerade Verdachungen merkwürdigerweise nur aus Ziegelsteinen vorgestreckt sind, endlich die Füße der Bogenlaibungen bestehen aus Travertin. Die untere Platte des Architraves ist aus scheitrechten Ziegelbogen konstruiert, die weitere Aufmauerung des Architraves und des Frieses ist dagegen in der Hauptsache aus Tuff ausgeführt. Die Gewände der Friesfenster sind aus Ziegeln, die Kröpfe des gesamten Gebälkes sind völlig aus Travertin hergestellt. Vom Kranze sind nur die Konsolen und die sie deckenden Widerlagsteine der großen Hängeplatte von Travertin, die Bogen zwischen den Widerlagsteinen sind mit Ziegeln scheitrecht ausgewölbt und die auf ihnen lastende Sima ist auch aus Ziegeln und zwar zum Teil aus Formsteinen hergestellt.

2. Nordfront.

Die untere Stützmauer des Bassinplanums besteht aus Ziegelstücken und sollte wahrscheinlich noch verputzt werden. Das Bassin selber und dessen Brüstung besteht gleichfalls aus Ziegeln und hat einen Verputz erhalten. Die Pfeiler sind mit Tuffplatten abgedeckt worden. Die Grotten des Bassins sind in Ziegelmauerwerk durchgeführt und mit Tuffstein eingewölbt.

Der Stufenbord der nach der Nordterrasse führenden Treppe besteht aus Travertin, der andere Teil der Trittflächen aus Ziegeln in schräg gestellter Rollschicht.

Die Brustwehr der Terrasse gegen Osten hat Sockel und Deckel aus Travertin. Die Stützmauer gegen den Berg zeigt Bruchsteinmauerwerk aus Tuff- und Travertinbrocken, das mit horizontal streichenden Ziegelschichten durchsetzt ist, die einen Abstand von 0,5—0,75 m von einander haben und zwei flache Ziegel hoch sind. Die Mauer, die die Terrasse von der Reitbahn trennt, unterscheidet sich von der soeben beschriebenen nur dadurch, daß ihr die horizontalen Ziegelstreifen fehlen. Das sie durchsetzende Tor ist aus Travertin aufgeführt. Die beiden Athleten zu seiten dieses Tores sind aus Beton gebildet, der mit Stuck überkleidet ist, und werden im Kerne durch ein starkes Eisengerüst gehalten.[1]) Der Stuck ist nach Vergleichen mit dem des Ostiums und dem der Westhalle, die genauer untersucht wurden (s. u.), wahrscheinlich auch aus gelöschtem Kalke mit pulverisiertem Marmor hergestellt worden, wenigstens löst er sich in Salzsäure unter lebhaftem Brausen ohne Rückstand auf

[1]) Vasari berichtet im »Leben des Baccio Bandinelli«: »Kardinal Giulio hatte am Abhange des Monte Mario zu Rom eine sehr schöne Vigna erbaut; in dieser Vigna wollte er zwei Giganten aufstellen und ließ sie in Stuck von Baccio anfertigen, der immer darauf aus war, Giganten zu machen. Sie sind acht Ellen hoch und stehen in der Mitte des Tores, das in den Wald hinausführt. Sie sind in maßvollen, schönen Verhältnissen gehalten.«

und die Lösung gibt mit Chlorbarium keine Trübung. Die Postamente, auf denen sie stehen, sind Ziegelmauerwerk und haben Sockel und Deckel aus Travertin. Die Stufen der Elefantennische, das in ihr befindliche, antike Becken (Sarkophag), der Wasser spendende Elefant und dessen Fruchtgehänge sind aus weißem Marmor. Der Stuck der Nische gleicht ebenfalls dem des Ostiums und der Westhalle, er löst sich gleichfalls in Salzsäure unter lebhafter Entwicklung von Kohlensäure und ohne Rückstand auf, besteht also auch wohl nur aus kohlensaurem Kalke. In diese Stuckmasse sind kleine, würfelförmige Bruchstücke von Marmor und verschieden gefärbtem Glasflusse, sowie natürliche Muscheln eingebettet worden, so daß das Ganze eine höchst reizvolle Mosaikarbeit darstellt. Die auf dieser Terrasse befindliche antike Vasca besteht aus Cipolin, einem glimmerreichen, körnigen Kalksteine. Das Becken, in dem sie steht, hat eine Abdeckung aus Travertinstein.

Das aufgehende Mauerwerk der Nordfront mit ihren hochragenden Pilastern gleicht in seiner Konstruktion dem Mauerwerk der oberen Geschosse an der vorhin beschriebenen Ostfront.

3. Westfront.

Die niedrige, dem Berge zugewendete Westfront ist im wesentlichen aus Tuff-Bruchsteinen aufgeführt worden. Architekturteile sind hier nicht vorhanden, außer dem aus Travertin hergestellten, nordwestlichen, mächtigen Kropfe des Gebälkes von der großen jonisierenden Pilasterstellung der Nordfront.

4. Südfront.

Die Frontwand ist gleichfalls aus Tuffstein hergestellt. Die Fenster des II. Obergeschosses haben eine schwache, durchlaufende Sohlbank und eine mit Architravprofil versehene Umrahmung aus Travertin.

Das Mauerwerk des vorliegenden Halbrundes nebst den Dreiviertelsäulen der großen Stellung und den Vollsäulen der Fensterbildung ist in seinem Kerne aus Bruchstücken von Tuff mit eingelagerten Ziegelschichten aufgebaut, die nur eine Schicht Tuffstein umfassen. Die Architekturteile des Rundes als Fuß und Sohlbank der Fensterbrüstungen, die Fensterumrahmungen, die Füße und Kapitäle der jonischen Fenstervollsäulen, sowie die Architrave und geraden Verdachungen der beiden dem Eingange anliegenden Fenster sind aus Travertin gebildet.

5. Die inneren Konstruktions- und Scheidewände des Baues sind bis auf einige schwache Trennungswände des II. Obergeschosses, die aus Ziegeln bestehen, aus Bruchstücken von Tuffstein aufgeführt worden.

Die Umrahmungen sämtlicher Türen im Innern bestehen bis auf zwei aus Travertin, ebenso die Kamineinfassungen, mit Ausnahme des reichen Kamins im großen Saale des Hauptgeschosses und desjenigen im ersten Zimmer neben der Loggia, die aus hellgrauem Marmor gemeißelt sind.

6. Zur Herstellung der Gewölbe des Unter-, Haupt- und I. Obergeschosses ist Tuffstein verwandt worden. — Vom ehemaligen Dachstuhl ist nichts mehr erhalten; die Dachdeckung (Nonne-Mönch) ist neueren Datums und kommt daher für dieses Kapitel nicht in Betracht.

7. Die Fußböden der Räume sind fast durchgängig in flacher Ziegelpflasterung hergestellt. Durch Vergleiche der Fabrikmarken und Steingrößen hoffte ich eine Altersbestimmung ermitteln zu können, doch vergeblich. Allein mir scheint, als ob der Belag fast durchgängig später hergestellt worden ist; sicher hatte man in den so schön dekorierten Räumen einen gemusterten, dem Ziegelmosaik (siehe Teil IV, Note 6: »Fußböden«) in der Villa Imperiale bei Pesaro ähnlichen Belag geschaffen, zeigt doch auch der große Saal

einen leider durch die Bausetzungen stark zerrissenen alten Terrazzoboden.

8. Der Stuck des Ostiums und der von der Westnische der Loggia wurden chemisch und optisch untersucht. Die chemische Untersuchung ergab, daß der Stuck des Ostiums aus fast reinem, kohlensaurem Kalke besteht, während der der Westnische Beimengungen von Sand zeigt, im übrigen aber auch aus kohlensaurem Kalke zusammengesetzt ist.

Die Untersuchung der Dünnschliffe beider Stuckarten zeigte deutlich, daß sie von einander verschieden sind. Der Stuck des Ostiums besteht aus zahlreichen, sehr kleinen Körnchen eines grobkörnigen Marmors, die durch kohlensauren Kalk miteinander verkittet sind. Die Marmorkörnchen waren deutlich zu erkennen an den parallelen Spaltungsrissen und an den Zwillingslamellen, deren Farbenspiel im polarisierten Lichte beobachtet wurde. Der Stuck wurde demnach aus sehr fein pulverisiertem, grobkörnigem Marmor mit wahrscheinlich aus gebranntem Travertin erhaltenem, gelöschtem Kalke angerührt, der nunmehr in kohlensauren Kalk übergegangen ist. Der Stuck der Westnische dagegen besteht aus sehr kleinen Körnchen eines feinkörnigen Marmors, die nunmehr gleichfalls durch kohlensauren Kalk verkittet sind, außerdem aber ist ihm vulkanischer Sand beigemengt worden. Im Polarisationsmikroskop konnten Augit und Bimsstein festgestellt werden.[2])

Ferner wurde der Mörtel von der Aufmauerung des Halbrundes im Anschlusse zu seiten des Portals und von der angrenzenden Mauer der Südfront chemisch und optisch untersucht. Es hat sich ergeben, daß Verschiedenheiten nicht festzustellen sind. Zur Herstellung beider Mörtelarten ist offenbar das-

[2]) Nachdem ich diese Untersuchung beendet hatte, erhielt ich Kenntnis von einer Mitteilung, die Vasari im »Leben des Giovanni« über die Stuckbereitung macht. Er schreibt dort, daß

selbe Material verwandt worden. Beide sind mit vulkanischem Sand angemacht worden, in dem Bimsstein und Augit nachgewiesen worden sind.

9. Zum Schlusse seien noch einige Angaben über Ziegelmaße gemacht. Es wurden Ziegel von solchen Teilen des Baues gemessen, die im Alter sicher verschieden sind. Dem Baubestande, der aus der Zeit vor dem großen Brande im Jahre 1527 herrührt, gehören folgende Ziegelmaße an: Die Pilaster auf der Nordseite haben Ziegel von der Größe 27 : 14 : 4 cm, die Grottenwand am Bassin hat solche von 27,5 : 43,5 : 4 und knapp 4 cm, die Elefantennische dagegen 26 : 13 : 4 cm. Von den Teilen der Villa, die bald nach dem Jahre 1527 aufgeführt wurden, zeigen die Säulen des Halbrundes die Ziegelgröße 27,5 : x : 3 bis 4 cm (die Breite konnte ohne zerstörenden Eingriff in das Mauerwerk nicht gemessen werden), die Gewände der Eingangstür im Halbrunde aber das kleinere Maß 26 : 13,5 : 3,5 cm. In der Zeit der Farnese wurden in den Pfeilern des Altans und denen des mit der Farneselilie geschmückten Tores auf der Ostseite Ziegel mit den Abmessungen 27 : 14 : 4 und 3 cm vermauert, während die in dem Jahre 1850 hergestellte Brüstungsmauer des ostseitigen Altans wieder ein kleineres Maß aufweist, nämlich 26 (und mehr): 13 : 3,5 und 4 cm. — Hieraus ergibt sich, daß man schon zur Zeit der ersten Bauausführung Ziegel von zweierlei Abmessung verwandt hat.

Giovanni, nachdem man unter den Ruinen des Tituspalastes bei San Pietro in Vincoli einige unterirdische Zimmer mit prachtvoll erhaltenen Stuckornamenten ausgegraben hatte, sich daran machte, ähnliches zu schaffen. Er versuchte es zunächst mit einer Mischung von Kalk und Puzzolan, und der Stuck der Westnische ist mit seiner Beimengung von vulkanischem Sande, der demnach Puzzolan wäre, vielleicht eine Probe hiervon. Da er aber hierdurch nicht den zarten, weißen Ton des antiken Musters erhielt, so mischte er nach manchen anderen Versuchen weißen Travertinkalk mit zerriebenem, fein gesiebtem, reinweißem Marmor und fand zu seiner Freude, daß auf diese Art ohne jeden Zweifel der wahre antike Stuck herauskam. Raffael übertrug ihm hierauf die Ausführung der Stuckdecken in den Loggien des Vatikans.

IV. Raffaels Hilfskräfte.

Die wichtigsten Daten über deren architektonische Leistungen.

1. Antonio da Sangallo il giovane

di Bartolommeo Cordiani,
geb. 1485 in Mugello, gest. im Oktober 1546 zu Terni.

Er war zuerst Holzarbeiter, Zimmermann. Im achtzehnten Jahre ging er nach Rom, wo zwei seiner Oheime, Giuliano da Sangallo und Antonio il vecchio, weilten. Durch deren Vermittelung ward er Gehilfe Bramante's. Eine große Anzahl von Bauzeichnungen von seiner Hand ist uns in der Sammlung der Uffizien erhalten, leider aber sind die Reihen der Bauten, die er teils leitete, teils selbst übernommen hatte, zeitlich noch mangelhaft festgelegt.

Im Jahre 1514 wurde Antonio dem Raffael im Dombauamte zur Unterstützung beigegeben, 1516 wird er als Hilfskraft brieflich erwähnt, vom Januar 1517 bis Mai 1518 mit $12^1/_2$ Dukaten Monatsgehalt, von da ab bis zu seinem Tode mit monatlich 25 Dukaten als Dombaumeister angestellt. So wird seine Teilnahme an der Bearbeitung der Pläne und der Ausführung von Einzelzeichnungen für die Villa Madama in die Zeit nach dieser Anstellung zu verlegen sein, wie die seines elf Jahre jüngeren Bruders Battista da Sangallo. Die große Zahl der uns erhaltenen, von Antonio für den genannten Bau[1]) gefertigten Zeichnungen kann wohl als Beweis dafür gelten, daß er die rechte Hand des Meisters gewesen ist.

Seine zahlreichen, sonstigen Arbeiten verschafften ihm den Ruf eines geschätzten Praktikers und Konstrukteurs im Hochbaufache, und selbst als Tiefbautechniker stellte er seinen Mann. — Das Innere von San Spirito in Rom, Porta San Spirito daselbst, 2 Kirchlein auf den Inseln des Bolsener Sees, das Hafenkastell von Civita vecchia, das Kastell von Perugia, die Festungsmauern von Nepi, die Erneuerung der Festung von Capo di Monte, viele Bauten in Castro sind von ihm, außerdem Privatpaläste zu Rom und Florenz. Das künstlerisch wohl bedeutendste Werk Antonio's ist der Palazzo Farnese in Rom. Der große Hallenhof, sowie das stattliche, dorische Vestibül dieses Baues gehören zu dem Großartigsten, was die Hochrenaissance an Innenarchitektur hervorgebracht hat.

Nach rastlosem Schaffen verschied er am Fieber im Alter von 61 Jahren zu Terni, wo er noch den See delle Marmore mit einem künstlichen Abfluß versehen hatte. Sein Leichnam wurde in der Cappella di papa Sisto in San Pietro zu Rom beigesetzt.

[1]) Die Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz: No. 179, 1054, 314, 916, 789 v, 1307, 718, 1253 (siehe Teil V).

2. Giulio Romano

di Pietro Pippi de' Januzzi,
nach Vasari
geb. in Rom 1492, gest. in Mantua 1. Nov. 1546;
nach dem Sanitätsamte zu Mantua
geb. 1499, gest. am 23. November 1546.

Giulio unterstützte Raffael, seinen Lehrmeister, von 1509 an. In den Jahren 1514—16 war er bei der Ausmalung der Loggien im Vatikan, gegen 1518 bei der Ausschmückung der Villa Farnesina beteiligt. Nach Vasari übertrug er Skizzen und Entwürfe Raffaels nach genauem Maß ins Große und Einzelne. Wenn man den Angaben des Sanitätsamtes betreffs des Geburtsjahres Glauben schenken darf, so war Giulio etwa 19 Jahre alt, als er Bauführer an der Villa Madama wurde. Wenn ihm aber Vasari[2]) die Planung des Halbrundes der Südfront zuschreibt, so befindet er sich, wie die Handzeichnungen beweisen, offenbar im Irrtume. Giulio's geistige Tätigkeit hatte vielmehr ihren Schwerpunkt in der malerischen Ausschmückung für das Innere, besonders was Figuren anlangt. Sein reicher Anteil an dieser Arbeit wird durch die in Teil V, p eingehender besprochene Zeichnung und durch die Bemerkung Vasari's bestätigt, daß er außer dem großen Polyphemfresko noch viele andere Malereien und Erfindungen für diesen Ort machte (Loggiengewölbe, Exedren, großer Saal). Nachdem der Bauherr den päpstlichen Stuhl bestiegen, arbeitete Giulio für ihn auch im Vatikan, im Saale des Konstantin, gemeinschaftlich mit Fattore im Jahre 1524. Der große Saal im Palazzo Spada und San Benedetto di Polirono sind von ihm; auch an Madonna dell' Orto in Trastevere hatte er nach Burckhardt Anteil. Noch sind an römischen Bauten selbständiger Tätigkeit die Villa Lante auf dem

[2]) Im »Leben des Giulio Romano« berichtet uns Vasari: »Kardinal Giulio de' Medici, der später als Clemens VII. den päpstlichen Thron bestieg, hatte am Abhange des Monte Mario eine Liegenschaft an sich gebracht, wo außer einer herrlichen Aussicht fließende Wasser, einiges Gehölz am Ufer und eine schöne Ebene waren, welche längs des Tiber sich bis Ponte Molle erstreckte und beiderseits von breiten Wiesenflächen begrenzt war, die fast bis an die Porta di San Pietro reichten. Dort gedachte der Kardinal auf dem höchsten Punkte des Ufers auf einem Plateau, das da war, einen Palast zu errichten mit allem Komfort, Zimmern, Loggien, Gärten, Wasserkünsten, Gebüschen und allem Schönen und Guten, was man sich nur wünschen kann, und er beauftragte Giulio Romano mit der Ausführung. Dieser übernahm es mit Vergnügen, legte Hand ans Werk und führte diesen Palast, ehemals Vigna de' Medici, heute

Janiculum, Palazzo Cicciaporci in Via de' Banchi und der Pal. Maccarani auf Piazza Sant' Eustachio aufzuführen.

Ende 1524 ging er für immer nach Mantua, wo er im Dienste des Herzogs Federigo Gonzaga 1527 sein größtes Werk, den Palazzo del Te, begann. Schon 1526 wurde ihm vom Herzog das Bürgerrecht verliehen und ein Haus geschenkt. Am 31. August desselben Jahres, $2^1/_2$ Monate darauf, wurde er zum Edelmann und Hofvikar ernannt.

Bis zu seinem Tode war er baukünstlerisch tätig; zuletzt, von 1544 ab, war er mit dem inneren Umbaue des Domes seiner zweiten Heimat beschäftigt. Nebenher förderte er eigenhändig die Ausmalung der Säle des Palazzo del Te, dessen umfänglicher Schmuck reiche Erfindung wie große Schönheit aufweist.

di Madama genannt, in derjenigen Vollkommenheit durch, deren wir später erwähnen werden. Der eigentümlichen Lage und dem Willen des Kardinals sich bequemend, gab er seiner Vorderfassade die Form eines Halbkreises, nach Art eines Theaters mit einer Reihe von Nischen und Fenstern nach ionischer Ordnung, welche soviel Beifall fanden, daß viele glauben, Raffael habe den ersten Entwurf dazu gemacht und das Werk sei von Giulio nur weitergeführt worden. Dieser führte dann dort viele Malereien in Zimmern und anderwärts aus, besonders in einer sehr schönen Loggia hinter dem ersten Eingangsraume, welche ringsum mit großen und kleinen Nischen geziert war, in denen eine große Anzahl antiker Statuen sich befinden. Unter anderem stand hier ein Jupiter, ein seltenes Werk, welches später mit vielen anderen sehr schönen Statuen von den Farnesi an den König Franz von Frankreich gesendet wurde. Abgesehen von den Nischen hat besagte Loggia Stuckaturen, und die Wände und Wölbungen sind mit Grotesken von Giovanni da Udine ausgemalt; an ihrem Ende aber malte Giulio Romano als Fresko einen sehr großen Polyphem mit einer Unzahl von Kindern und kleinen Satyrn, welche um ihn herum spielen. Hierdurch erwarb sich Giulio vieles Lob, ebenso durch alle seine Zeichnungen und Erfindungen, die er für diesen Ort machte, den er mit Fischbehältern, Fußböden, Rustikabrunnen, Gebüschen und anderen ähnlichen Dingen zierte, welche alle sehr schön, nach guter Regel und mit Einsicht ausgeführt waren. Wohl ist es wahr, daß nach Papst Leo's Tode (10. Dezember 1521) dieses Werk damals nicht weiter ausgebaut wurde, da nach der Wahl Hadrians zum Papste und nach Giulio de' Medici's Rückkehr nach Florenz zugleich mit diesem Werke alle von dem Vorgänger Hadrians begonnenen öffentlichen Bauten liegen blieben.«

Auch für viele Fest- und Begräbnisdekorationen, selbst für Gold- und Silberschmuck lieferte er Zeichnungen.

3. Giovanni da Udine

di Francesco de' Ricamatori,
geb. 15. Okt. 1487, gest. 1564 zu Rom.

Zuerst war er Schüler von Giorgione da Castelfranco, von dem er nach Rom in Raffaels Schule kam. Anfangs malte er zumeist Naturgegenstände und Landschaften, wurde aber nach Entdeckung altrömischer Stuckaturen und Wandmalereien von Raffael veranlaßt, dergleichen nachzuahmen und in den Loggien des Vatikans auszuführen.

Sodann führte Giovanni die reichen Stuckaturen der Fassade des Pal. Branconio d'Aquila für Raffael aus. In der Villa Madama fertigte er nach Vasari[3]) die malerische Ausschmückung und die Stuckaturen für die Loggia und das Ostium[4]); ferner rührt von ihm die Elefantennische her und die reiche Ausgestaltung des Nymphenhains, von denen Vasari mit so großer Begeisterung spricht. Weitere Arbeiten von ihm sind die

[3]) Vasari beschreibt im »Leben des Giovanni da Udine« dessen dekorative Arbeiten an den Baulichkeiten und Anlagen, freilich ohne Daten zur Ausbauzeit zu geben: »Giovanni machte Malereien und arbeitete alle Stuckaturen in der Loggia der Vigna, welche Kardinal Giulio de' Medici am Abhange des Monte Mario bauen ließ, wo Tiere, Grotesken, Festons und Friese so schön sind, daß es scheint, Giovanni habe sich selbst besiegen und übertreffen wollen; und darum erhielt er von jenem Kardinal, der seine Kunst sehr liebte, außer vielen Wohltaten für seine Verwandten für sich selbst ein Kanonikat von Cividale in Friule, welches von Giovanni später einem seiner Brüder gegeben wurde. Als er dann demselben Kardinal ebenfalls in jener Vigna einen Brunnen zu machen hatte, wo ein marmorner Elefantenkopf durch den Rüssel das Wasser speit, ahmte er in allen Teilen den Neptuntempel nach (eine kurz vorher aufgefundene Stanze unter den alten Ruinen des Palazzo Maggiore, alles dekoriert mit natürlichen Meersachen), vortrefflich gemacht, dazu verschiedene Stuckornamente, ja er übertraf weit die Kunst jenes antiken Zimmers, da er jene Tiere, Muscheln und andere viele ähnliche Sachen so überaus schön fertigte und zusammenstellte. Nach

Kartons zu Raffaels Teppichen, die Festons um die Psychefresken der Villa Farnesina, die Ausschmückung der Appartamenti Borgia des Vatikans, die Stuckdekoration der unteren Hallen im Palazzo Massimi für Peruzzi und so manche andere Dekoration zu Rom, in Florenz Glasmalereien im dritten Hofe der Certosa und in der Bibliothek von San Lorenzo.

Nach dem Sacco di Roma ging er nach seiner Heimat zurück, wo er die Baupläne für den neuen Glockenturm auf der Piazza Contarena entwarf. Durch Clemens VII. nach Rom zurückgerufen, verzog er doch nach dessen Tode 1534 wieder nach Udine, um sein Wohnhaus umzubauen. 1539 reichte er ein Modell zum Neuaufbau der dortigen Kathedrale ein. Darauf ist er in Venedig für den Bischof Giovanni Grimani mit Stuckarbeiten beschäftigt gewesen. 1546 beendigte er in einer Kapelle der Madonna di Monte bei Cividale Stuckaturen und 1548 lieferte er ein Modell zur Vergrößerung des Konzilsaales in Udine.

Im Jahre 1552 ward er zum Oberarchitekten der Stadt Udine ernannt. 1560 ging er mit Herzog Cosimo nochmals nach Rom, wo er 1564 hochbetagt starb.

diesem baute er einen anderen Brunnen, jedoch einen wilden in der Tiefe eines von Wald umgebenen Grabens, indem er mit vielem Geschick das Wasser in kleinen Strahlen und Tropfen über Wein- und Tropfstein fallen ließ, was als eine wahrhaft natürliche Sache erschien. Auf dem höchsten Punkte jener Höhlen und jener Tropfsteinblöcke komponierte er einen großen Löwenkopf, welchen Venushaar und andere Gräser kunstvoll umrankten; man könnte nicht glauben, wieviel Grazie sie diesem in allen Teilen schönen und über jede Vorstellung gefälligen Wildhaine gaben.« Nach Beendigung dieses Werkes wurde er vom Kardinal in den Ritterstand von San Pietro erhoben und in Angelegenheiten anderer Dekorationen nach Florenz geschickt. Darauf heißt es weiter: »Nachdem Raffaello gestorben, welcher Verlust Giovanni sehr schmerzte, und ebenfalls Papst Leo verschieden war, hielt sich Giovanni, da in Rom weder die Künste der Zeichnerei noch andere mehr Pflege hatten, viele Monate in der Villa des genannten Kardinals de' Medici auf mit einigen Sachen geringer Bedeutung; und nach der Ankunft des Papstes Hadrian machte er nichts anderes als die kleinen Fahnen des Kastelles; etc.«

[4]) 1525 datierte Giovanni einen Teil der Arbeiten im Ostium.

V. Originalbauzeichnungen,

aufbewahrt im Handzeichnungen-Kabinett der Uffizien zu Florenz.

a. Nummer 273 (76 : 157 cm). XXV

Sie ist eine der umfangreichsten in der Sammlung der architektonischen Handzeichnungen, aus mehreren Stücken gut erhaltenen Papieres zusammengesetzt und von der Hand des Battista da Sangallo, detto il Gobbo (1496—1546), des Bruders von Antonio da Sangallo il giovane. Battista il Gobbo, damals etwa 21 Jahre alt, war durch seinen Bruder, dem er zeichnerischen Beistand leistete, direkt oder indirekt für Raffael tätig. Rudolf Redtenbacher schrieb die Zeichnung der Hand des Meisters zu, nicht erwägend, daß Raffael bei seiner gegen das Lebensende hin so überaus vielseitigen Inanspruchnahme wohl kaum Zeit und Muße gehabt hat, eine mechanische Auftragung in großem Maßstabe zu liefern. Die Arbeit macht keineswegs den Eindruck einer meisterlichen Projektstudie, sie erscheint vielmehr als die größere Reinzeichnung einer Hilfskraft nach gegebenen Skizzen. Mit Rücksicht auf die Größe des Maßstabes mag sie zwar als Grundlage für den Bauanfang, kaum jedoch zur Vorlage für den Bauherrn bestimmt gewesen sein. Es ist auch nicht anzunehmen, daß dieser Plan vielleicht nur eine akademische Studie des Battista gewesen sei; denn eine solche hätte er sicherlich in kleinerem, übersichtlicherem Maßstabe aufgerissen. —

Um einen großen, rechteckigen Prachthof von rund 25 zu 50 m lagert sich eine Baumasse von über 200 m Längsausdehnung, der sich bergauf in der Hauptquerachse eine dem antiken Theater ähnliche Anlage angliedert, die ein Stockwerk höher als der Hof geplant war. Diese Höhenlage ist dann zugleich für die Hofarchitektur zu einem Grottenbau mit freistehenden Säulen

in reizvoller Einordnung benutzt worden. Breite Rampentreppen umschließen bergan die äußere Ringmauer der Theaterstufen, um einerseits zu den Sitzplätzen, anderseits zu den Laubgängen und Aussichtspunkten der Berghöhe gelangen zu können. Talwärts reihen sich um den Mittelhof ausgedehnte Prunk- und Wohnräume. Wirtschaftsgelasse, auf mehrere Stockwerke verteilt, befinden sich zu beiden Seiten der Längsachse eines großen Vorhofes, der mit dem mittleren Prachthofe auf gleicher Höhe liegt. Gegen Osten in der Mittelquerachse mit einem freien Blick ins Tal liegt zwischen Sälen eine dreiachsig gestaltete Loggia, welche die beiderseitigen Zimmer verbindet. Zugleich dient diese gewaltige Mittelhalle der hinter ihr lagernden, mächtigen Doppeltreppe als Hauptzugang. Letztere vermittelt den Aufgang nach den Fremdenzimmern, den Wohn- und Schlafräumen des II. Obergeschosses, sowie den Abstieg nach den Untergeschoßräumen, denen gegenüber langgestreckte Stallungen für mehr als 150 Pferde geplant sind. An die Nordseite des Prachtmittelhofes schließt sich eine der vorderen verwandte Loggia an, die sich nach einer großen Terrasse öffnet, deren Stützwand nach dem Berge hin durch Pfeiler- und Nischenwerk gegliedert ist. Über der eben genannten Loggia scheint ein großer Altan angeordnet zu sein, ein Söller, zu dem man von außen auf einer Treppe um die in der Loggia geplante Fontänenanlage herum hinaufsteigt. Vor der Terrasse liegt ein stattliches Wasserbassin, zu dessen Stufenrand an den Seiten breite Treppen hinabführen. Am nordöstlichen Ende wird die ganze Baumasse von einem Aussichtsturme flankiert, der einem ihm ähnlichen Turmpaare an der Südseite gegen die Stadt entspricht. Von allen nach Osten gelegenen Räumen, Hallen und

Plätzen erschließen sich herrliche Blicke über die Vigna selbst, ihre Gärten und Haine, das Tibertal bis gen Rom und darüber hinaus bis zur Kette des Apennins.

b. Nummer 179 (56 : 43 cm). XXVI I

Diese Zeichnung ist von der Hand des Antonio da Sangallo il giovane, detto Cordiani (1485–1546) und bildete eine der Vorstudien zu dem späteren, von ihm gezeichneten, großen Plane 314 und zugleich die Unterlage für die auf dem folgenden Blatte bearbeitete Skizze der südöstlichen Gärten. Da der Bergabsatz, auf dem man die Villa errichten wollte, von Süden nach Norden ansteigt, so wird man bei Absteckung des Baues gefunden haben, daß dieser ohne sehr erhebliche Erdbewegungen nicht durchführbar sei, wenn man die drei großen Plätze, den Vorhof, den Prachthof und die Nordterrasse in gleicher Höhe (siehe nochmals den Plan 273) anordnen wollte. Darauf hat Antonio den Plan in der Weise umgestaltet, daß er den Vorhof tiefer legte und mit Treppen versah. Vor das stadtseitige Tor legte er eine mächtige, segmentförmige Freitreppe und eine zweite, breite Treppe vor die nach dem großen Prachthofe führende Zugangshalle. Zu beiden Seiten der zuletzt genannten Treppe befinden sich Rampen und daran schlossen sich an der Seite Arkaden, die er dann im Projekt 314 wieder fallen ließ. Bemerkenswert ist, XXVIII daß er sich hinsichtlich der im östlichen Vorhofflügel angenommenen, hier aber anders gestalteten Nebentreppe, die in 314 gänzlich aufgegeben ist, an den ersten Plan 273 anlehnt. Dagegen weicht Plan 179 von dem XXVI I mit 273 bezeichneten dadurch ab, daß er den Eckturm XXV diagonal herausrückt, die Marställe schon weiter ausgestaltet und das an den Kuppelsaal grenzende Terrassen-

gärtchen nach Südosten durch Weglassen einiger Räume stattlicher machte. Für die stadtseitigen Gärten sind in dieser Studie noch unentwickelte, seitliche Rampen angedeutet, die dann in der Auftragung 314 wieder fehlen. Doch die folgende Nummer gibt uns in eingehender Bearbeitung schon eine Umbildung, die sich dem nach vorn stark abfallenden Gelände erheblich besser anschmiegt und den Gärten und Treppen eine viel stattlichere Gestaltung verleiht.

c. Nummer 1356 (53:37,75 cm). XXVII

Aus der Form und Eleganz der Schriftzüge in den Maßangaben will v. Geymüller durch Vergleichung mit Raffaels beglaubigter Schrift gefunden haben, daß dieser Plan von des Meisters Hand sei, was ich jedoch noch unentschieden lassen möchte. Da die Stellung des Turmes derjenigen des unter a erörterten Planes entspricht, ist zu folgern, daß Nummer 1356 in engem Anschluß an jenen entstanden ist; denn wie wir eben gesehen haben, ist bereits in No. 179 und dann auch in 314 die ursprüngliche Turmstellung verlassen worden. Auf der Kehrseite der Tafel steht anscheinend neben Gärten- und Treppenstudien von der Hand des Antonio il giov.: »p. la vignia del papa«, vorn jedoch vigna, ohne i. Der Ausdruck »papa« beweist, daß dies erst nach Erhebung des Bauherrn auf den päpstlichen Stuhl geschrieben wurde. Deshalb braucht aber noch nicht angenommen zu werden, daß auch die Zeichnung erst so spät entstanden ist, da viele Pläne Antonio's in der Uffiziensammlung Bemerkungen tragen, die er bei Ordnung eigner Blätter und der anderer später darauf setzte. H. v. Geymüller dürfte irren, wenn er annimmt, daß die auf diesem Blatte dargestellte Gartenlage mit ihren rechts- und linksseitig symmetrisch ansteigenden Treppen für die hinteren Gärten unterhalb des Bassins gedacht gewesen sei. Dort ist eine derartige Treppenanlage durch das fast wagerechte Gelände ausgeschlossen. Die Achse der Absätze und der Treppenläufe muß notwendigerweise mit dem Gefälle des Bergabhanges zusammengehen, und das ist eben nur möglich, wenn die in der vorliegenden Nummer dargestellte Anlage an den stadtseitigen Turm angegliedert wird. In dieser Ansicht werde ich noch dadurch bestärkt, daß hier auch der Mauergang zum Hause angedeutet ist, der auf den großen Plänen 273 und 314 in seinem Anschlusse verfolgt werden kann. Diese Gärten sind an die Stelle der auf Blatt 179 angedeuteten getreten, deren Treppenanlage auch noch keine Verbindung mit dem Hause zeigte. Die hier auf Tafel 1356 vom Turme aus nach dem ersten quadratischen Garten abwärts führende Treppe ist in einen unterirdischen Gang verlegt, wie er ähnlich auf der Nummer 789 der nordöstlichen Gärten verzeichnet ist. Selbst die Stellung der Schrift auf dem Blatte deutet — wenn dies auch etwas Äußerliches ist — darauf, daß die vorliegende Planung unter No. 1356 an den südöstlichen Turm von No. 273 anzugliedern ist. XXVII XXIX 1

d. Nummer 1054 (20,75:15 cm). XXVI 2

Bereits v. Geymüller schrieb diese Zeichnung der Villa Madama zu. Die Schrift auf ihr ist von Antonio da Sangallo il giovane. Der Plan hat mehr Ähnlichkeit mit 179 als mit 314. Man vergleiche die Säulenhalle zwischen dem Prachthofe und dem südlichen Aufgange, sowie die Anordnung der Loggia. Die Rückseite zeigt die Worte: »Collineta. La villa sia partita in tre parte: i Urbana, rustica, fruttuaria.« Das klingt wie ein Programm des Bauherrn. Haben wir hier vielleicht die allererste Skizze vor uns, welche dann im Verlaufe der Bearbeitung die gestreckte Anlage veranlaßt hat, die uns im ersten großen Grundplane 273 entgegengetreten ist? Oder sollte der Bauherr selbst nach Vorlage und Studium des ersten Grundplanes den Wunsch geäußert haben, den Gesamtbau noch geschlossener zu gestalten? Für die erstere Annahme spricht der Umstand, daß der Turmanschluß auf diesem Blatte 1054 weit unorganischer ist als auf den weiteren Studien.

e. Nummer 314 (61 (62,5):125 cm). XXVIII

Dieser Plan ist in demselben Maßstabe wie die Nummer 179 gezeichnet und stimmt auch mit ihr in den Angaben der Höhenmarken für die Gärten überein. Zeichnung und Schrift sind von Antonio da Sangallo. Ein Teil der Maßangaben, und zwar die in dem verwirklichten Baukörper, sind späteren Datums, doch von derselben Hand mit dunklerer Farbe nachgetragen. Bis auf v. Geymüller hat man diesen Plan, der einschließlich der Reitbahn eine Länge von etwa 420 m darstellt, seither fälschlich immer für den gehalten, den Antonino gegen das Jahr 1530 zum Weiterbaue ausgearbeitet hätte. Allein die Verschiedenheit im Grundriß der Loggia verglichen mit deren Ausführung, so das abweichende Einsetzen der halbkreisförmigen Exedren mit alternierenden Nischen, dann das Verlegen des Brunnens, die Vergrößerung des Saales nach der Bergseite zu, ferner die nach der Ostfront nicht übernommene, äußere Pilasterstellung der Nordloggia, das Fehlen der kleinen Wendeltreppe, die aus dem Ostium der Loggia nach dem Untergeschosse führte, die veränderte Form der Elefantennische u. s. w. lassen mit Recht schließen, daß auch dieser Plan der Ausführung zwar vorausgegangen ist, ihr aber nicht zugrunde gelegen hat.

Was die nachträglichen Plankorrekturen und Maßnachtragungen anlangt, so neige auch ich zu der Annahme, daß diese von Antonio allerdings erst gemacht wurden, als er 1530 zur Weiterführung des Baues aufgefordert worden war. Er trug in dieses von ihm unter Raffael seinerzeit aufgezeichnete Vorprojekt alle wesentlichen Abweichungen der Bauausführung nach. Diese Nachtragungen streifen Ausgestaltungsfragen, an die ohne vorherige Einzelbearbeitung nicht zu denken ist. Man betrachte nur die Frontabänderung der Westseite mit der daneben skizzierten, nordwestlichen Hausecke. Die Art der Skizzierung deutet darauf hin, daß sie nach dem vorhandenen Baubestande oder nach

Ausführungsplänen gemacht worden ist. Diese sind leider nicht auf uns gekommen. Die beiden Treppen am Rundhofe, bedingt durch die Kürzung der Gesamtanlage, wurden als wesentliche Teile des Baues nachgetragen, ebenso die Pfeileränderung im Anschlusse des Ostiums an die Loggia, dagegen blieb Unwichtiges, den Organismus nicht Berührendes, wie die Abweichungen der Exedren in der Nordloggia, der Nischenwechsel derselben, die Umänderungen der Halbsäulen am Rundhofe in Dreiviertelsäulen, der Halbsäulen an den Fenstern daselbst in Voll- oder Ganzsäulen, unangedeutet. Hier kam es dem Antonio nur darauf an, sich Rechenschaft von den durch die Ausführung entstandenen organischen Änderungen zu geben, um eine flüchtige Grundlage für die Wiederaufnahme der Bauarbeiten zu haben. Daß Antonio sich dabei des von ihm selbst aufgetragenen Planes bediente, erscheint natürlich, da dieser schnell zu Händen sein mochte, indem er wahrscheinlich nach des Meisters Tode mit vielen anderen Plänen von seiner Hand in Antonio's Mappe gekommen war. Wir haben die Abweichungen dieser Tafel von der Bauausführung hervorgehoben; dies war wichtig, um die Zeit zu bestimmen, in der dieser Entwurf entstanden ist. Im folgenden sollen nun noch die Hauptunterschiede der zweiten großen Anlage gegenüber der ersten Planung 273 betont werden. XXV

Der Plan 314 zeigt gegen den ersten eine wesentliche Erweiterung der Gesamtanlage im Anschluß an die nach Norden gelegene Terrasse. Es reiht sich nämlich an diese zunächst ein Vorplatz an, zu dem breite, doppelarmige Rampentreppen abwärts führen, und der vielleicht als Sattelplatz für den sich in derselben Richtung anschließenden Hippodrom gedient hat. An den unteren, langgestreckten Vorplatz der Stallungen gliedert sich nördlich, von diesen durch eine Abschlußwand getrennt, ein mit großen Nischen in der Stützmauer geschmücktes Plateau an, von dem aus zwei doppelarmige Treppen nach den unter ihm gelegenen XXVIII

Gärten führen. — Der mittlere Prachthof ist hier in 314 kreisförmig gestaltet, leider ohne den inneren Säulenumgang der Skizze 1054. Durch das Rund des Amphitheaters hat der Plan, vom akademischen Standpunkte aus betrachtet, nicht gewonnen; dagegen ist mit dem Rundhofe eine geschlossenere Baumasse erreicht worden, ein Vorteil, der für die Bewohnbarkeit hoch zu bewerten ist. Während im Plane No. 273 die Dienerschaftsräume sich noch in größerer Ausdehnung an die Seiten des Vorhofes lehnten, sind sie in 314 näher an das Herrenhaus herangezogen, um die Bedienung zu erleichtern. Wegen dieser und noch vieler anderen Vorteile, die mit der weiteren Vertiefung erreicht wurden, ist der zweite Plan dem ersten vorzuziehen, umsomehr als er sich mit der Tieferlegung und Umgestaltung des Vorhofs den Geländeverhältnissen besser anpaßt. Sowohl vom Rundhof als von der Vorhalle aus gelangt man durch ein Zimmer in einen sehr großen, mit einer Kuppel überwölbten Saal, während man nach dem ersten Plane auf dem Wege von der Vorhalle zu demselben Saale zwei Zimmer durchschreiten mußte. Eine große Annehmlichkeit bietet die zweite Planung dadurch, daß man vom Kuppelsaal aus durch eine Loggia über einen Mauergang durch den Südturm hinunter in die nach der Stadt zu gelegenen Gärten gelangen kann, während im ersten Plane und noch in No. 179 der genannte Turm ohne Verbindung mit den Gärten steht. Nach dem ersten diente er nur als Aufenthaltsort des Hausherrn bei Gelegenheit einer »dieta«, in letzterem dagegen ist darin schon die Treppe angedeutet, die nach den Gärten führt. — Die Anlage der Marställe ist in 314 großartiger und praktischer gestaltet, indem sie einerseits durch vorgelegte Bogengänge verschönert und verbessert, anderseits durch Aufteilung in 20 Einzelställe für je 12 Pferde wesentlich brauchbarer wurde. XXVI 2 XXVII

So sind die Abweichungen meist Änderungen infolge weiterer Durcharbeitung, die bei alledem noch nicht abgeschlossen erscheint.

f. Nummer 789 (58,5 : 43,5 cm). XXIX 1

Dieser Plan ist von Francesco da Sangallo di Giuliano (1494—1576), der wahrscheinlich im Dombauamte durch seinen Vater Anstellung erhalten hatte. Antonio da Sangallo hat diese Zeichnung mit einer Anmerkung versehen. Die Fontana della valle, auf die darin Bezug genommen ist, habe ich im Jahre 1892 nach einer Abholzung des Geländes aufgefunden.

Zu dieser Nummer, welche die Reitbahn und die talwärts belegenen Gärten zeigt, gibt v. Geymüller in Fig. 61 seines Werkes eine gute Ansicht aus der Vogelschau (siehe Tafel XXIV 12). Vergleicht man da die großartige Treppenanlage mit der des Planes 314, so wird man den Fortschritt erkennen, den der Gesamtentwurf gemacht hat. Die dort noch ganz für sich bestehende, obere Treppenanlage am Turme ist hier mit der nach den unteren Gärten führenden vereint. Dadurch wird die Wirkung der ganzen Anordnung wesentlich gesteigert. Dagegen zeigt der Sattelplatz keine Rampentreppen mehr. Bemerkenswert ist, daß von dem Nordturme ein unterirdischer Gang (Andito soterra) nach den tiefer gelegenen Gärten führen sollte. In der Ecke am Turme stehen von Francesco's Hand die Worte: »Hier die gleichen Distanzen, die da sind« (er meint die Abmessungen der fertiggestellten Teile). Nach dieser Bemerkung ist die vorliegende Zeichnung zwar nach Vollendung des vorhandenen Baues angefertigt worden; ihre Herstellung braucht aber nicht notwendig in die Zeit nach Raffaels Tode zu fallen. Die andere Aufschrift, in der Antonio sagt, die Loggia sei schon bemalt gewesen, ist mit so abweichender Tinte in anderer Blattlage geschrieben, daß ich annehmen möchte, sie sei später auf die Zeichnung gesetzt worden. Sie zeigt etwa die gleiche Tinte wie die Schrift auf der Rückseite von No. 916. — Noch möchte ich die Frage aufwerfen, ob hier nicht der untere Gartenteil auch später hinzugefügt wurde; denn der Ansatz der Nischen, der dunklere Strich, selbst die

Knappheit des Papiers für den angeschlossenen Garten sprechen für eine solche Annahme. — Die zwischen Turm und oberer Treppe in die Stützmauer skizzierten, halbkreisförmigen Nischen sind eben auch nachträgliche Zutaten von Antonio. Er hat sie mit Maßangaben, die vielleicht Daten sein sollen, versehen, wie er sie, um den Baubestand anzugeben, auch in den Plan 314 nachtrug, als er das Ganze weiter ausbauen sollte. Außerdem fügte er die Bemerkung hinzu: »p. la vigna del papa.«

g. Nummer 916 und 916^{v} (41,5:29,5 cm). XXX 1. 2

Auf der vorderen und hinteren Seite des Blattes sind Skizzen von Antonio da Sangallo. Die Rückseite weist außerdem mehrere Zeilen Schrift auf. H. v. Geymüller schloß aus dem Wortlaute der Anmerkungen Antonio's, daß auch diese Skizze zur Villa gehöre. Die Übereinstimmung der Abmessungen mit den Andeutungen der unter h (Kehrseite von 789) beschriebenen Skizze, die das Tälchen und seine Quellen darstellt, erweist, daß beide Blätter zusammen gehören. Als ich, nachdem der Talgrund abgeholzt war, noch die Bodenbeschaffenheit nachprüfte, fand ich meine Vermutung, daß die Gärten und Grotten des Nymphenhains mit allen den Reizen, die uns diese Projektskizzen zeigen, auch ausgeführt waren, bestätigt. Man lese dazu Vasari's Schilderung (Teil IV, Note 7).

h. Nummer 789^{v} (58,5:43,5 cm). XXXI 1

Diese Skizze ist, wie bemerkt, mit No. 916 verwandt und von Antonio auf die Rückseite des von seinem Vetter Francesco gezeichneten und unter f bereits besprochenen Blattes No. 789 mit Rötel ganz flüchtig aufgerissen, darauf teilweise noch mit der Feder nachgezogen und vielleicht später mit der Bemerkung »p. la vigna del papa« versehen worden. Auf ihr finden wir die Quelle und den Ziehbrunnen vom Haine in Verbindung mit den großen Gartentreppen angegeben.

i. Nummer 1307 (27,5:43,5 cm). XXXI 2

Diese Zeichnung ist gleichfalls von Antonio il giovane. In ihr haben wir einen Werkplan in Grund- und Aufriß vor uns zur Wiederzusammensetzung und Unterbauung der antiken Marmorvasca auf der Terrasse vor der Elefantennische. Dieses Blatt der Uffizien-sammlung erkannte ich erst, nachdem ich den Gegenstand an Ort und Stelle aufgenommen hatte. Diese Zeichnung ist so recht geeignet, einen Beleg dafür zu bieten, daß man schon damals bemüht war, alles zeichnerisch durchzuarbeiten, selbst Dinge, die auch in mündlicher Besprechung am Baue zu erledigen gewesen wären.

k. Nummer 718 (58:43,5 cm). XXXII 1

Dieses Werkblatt enthält Skizzen und Austragungen von der Hand des Antonio il giovane für die Ausführung der Steinmetzarbeiten. Die große Volute, ein Konsolstück, ähnelt den Verdachungsträgern des Reitbahntores, während die Kropfecke Verwandtschaft mit den Kamineinfassungen zeigt. Der kleinere Volutenriß bezieht sich vielleicht auf die jonischen Kapitäle der Rundhof-Architektur. Das Konstruktionsschema für die Aufzeichnung der Schneckenlinien ist in beiden Fällen ganz vorzüglich und zeugt von der Tüchtigkeit Antonio's. Das Grundrißstück vom Halbrunde, das unter Weglassung der Fensterbildung mit Maßangaben der Achsen und der Eingangsöffnung die kleine Volute kreuzt, war ausschlaggebend für die Bestimmung des Blattes. Danach halte ich es für ein Studienblatt zu dem Abänderungsplane, den Antonio 1530 zur Herstellung des durch den Brand zerstörten Rundhofes XXXIV 9 gemacht hat. Neben anderen Hinweisen finden wir auf dieser Zeichnung die Worte Antonio's: »Modani della vignia del papa.« — Die mannigfachen Zeichnungen auf der Rückseite dieses Blattes gehören anscheinend nicht zum Baue; doch kann die große Voluten-form immerhin als ein Versuch für das Konsol des Reitbahntores oder für die Volute des Saalkamines gelten.

l. Nummer 317 (99:55 (42) cm). XXXII 2

Hier liegt uns eine naturgroße Werkzeichnung von Battista da Sangallo, detto il Gobbo, vor. Sie ist im Katalog der Uffizien als Kaminsockel des Cardello in Rom bezeichnet, jedoch deckt sie sich genau mit XL 1 dem Verdachungskonsol des Reitbahntores. Man vergleiche meine Aufnahme aus früherer Zeit. Erst 1899 erkannte ich die Zeichnung der Uffizien. Die Bemerkung »lo camino del Cardello« an der kleinen Skizze hatte wohl zu der irrtümlichen Annahme geführt, daß das Konsol eine Einzelzeichnung des Kamines sei.

m. Nummer 1253 (22:16,5 cm). XXXIII 2

Dieses Blatt zeigt eine Gebälkstudie mit Maßangaben von der Hand Antonio's. Ich möchte sie fast mit Bestimmtheit als die Grundlage für das Gebälke der großen, äußeren Pilasterstellung ansehen, da die Einzelgliederungen ziemlich genau mit der Bauausführung bis auf den Fries übereinstimmen. Auch ist in der Beischrift auf die Pilasterstellung Bezug genommen. — Damit wäre aber das Blatt ein weiterer Beleg für die Annahme, daß nicht Giulio als Bauleiter, sondern Antonio nach der Projektbearbeitung auch noch die Werkzeichnungen für den Rohbau der Villa unter Raffael aufgerissen hat.

n. Nummer 7129 (23:17 cm). XXIX 2b

Das Blatt führt uns den oberen Teil der Elefantennische in einer Bleistiftskizze vor Augen, die von unbekannter Hand nach dem Bestande in späterer Zeit angefertigt worden ist. Sie hat besonderen Wert erhalten, da sie uns die Dekoration der Lünette über dem Elefantenkopfe in der Brunnennische festgehalten hat, die ja in Wirklichkeit gänzlich abgefallen ist. Sie vervollständigt die Aufnahme desselben Bauteiles von Gutensohn und Thürmer, 3. Heft, Bl. 2. Da das Gewölbe in Mosaik, wird auch die Lünette in der gleichen Weise ausgeführt gewesen sein.

o. Nummer 7133 (19:11,5 cm). XXIX 2c

Diese Bleistiftskizze stellt die Hälfte des Tonnengewölbes derselben Nische von derselben unbekannten Hand dar. Auch dieser Schmuck ist jetzt zum größeren Teile abgefallen und durchweg beschädigt. Auf der Zeichnung kann man noch das Kämpferprofil sehen, von dem heutzutage nur in einem Marmorplättchen ein Bruchteil vorhanden ist. Auf diesem, wie auf dem vorigen Blatte ist von anderer Hand mit schwarzer Tinte »Madama« vermerkt. — Über die Brunnendekoration äußert sich Vasari im »Leben des Giovanni«: »ja, er übertraf weit die Kunst jenes antiken Zimmers, da er jene Tiere, Muscheln und andere viele ähnliche Sachen überaus schön fertigte und zusammenstellte.« Fürwahr ist auch gerade dieser Schmuck der Elefantennische besonders reizvoll, und wenn Giovanni, wie Vasari weiter erzählt, auch noch nachher im Wildhaine des Tälchens die Quellenfassungen kunstvoll in Tropfstein ausführte, wofür er vom Kardinal in den Ritterstand von San Pietro erhoben wurde, so müssen wir sehr beklagen, daß uns von seinen besten Arbeiten in den Madamagärten fast nichts erhalten ist.

Bei Durchsicht der »Disegni di Ornamento« in Abteilung IV der Uffiziensammlung, welche 2162 Nummern umfaßt, die zum größten Teile in den oberen Korridoren und einigen letzten Räumen ausgestellt sind, fielen mir noch mehrere hierher gehörige Blätter in die Augen, die der Erwähnung wert erscheinen.

p. Nummer 569 (23,5:37,5 cm). XXXIII 3

Das Rahmenbild 277, von der Hand des Giulio Romano, ist für die Baugeschichte der Villa von sehr hohem Werte; denn mit ihm ist der Beweis erbracht, daß Giulio die figürlichen Darstellungen des Loggiaschmuckes der Villa für Raffael entwarf. Das Blatt betrifft das Dädalusfresko der westlichen Kreuzkappe.

q. Nummer 13 (12,5:16,3 cm). XXIX 2d

Diese in den Mappen des Kabinetts der ornamentalen Handzeichnungen aufbewahrte Skizze ist mit Blei aufgerissen und mit Sepia nachgezogen worden. Sie stellt etwa den vierten Teil des Stuckrahmenwerkes der Loggiakuppel dar. Ich will unentschieden lassen, ob diese Zeichnung der Wirklichkeit, dem Bestande entnommen oder gar die Originalskizze zur Kuppeleinteilung ist. Für die erstere Annahme spricht die fast getreue Wiedergabe mit nur unwesentlichen Abweichungen von der Ausführung, die mehr zeichnerischer Natur sind; für die letztere hat man Anhalt an der Skizzierungsart des Giovanni betreffs des Figürlichen. Man halte das folgende Blatt zum Vergleiche dagegen.

r. Nummer 80 (16,5:13,5 cm). XXXIII 3

Es befindet sich im Kasten 462 des ersten Korridors der Uffiziengalerie eine Ornamentzeichnung von Giovanni da Udine, welche die Skizze einer Opferszene vorführt und im Motiv zugleich etwas an die eine Darstellung im großen Saale von seiner Hand erinnert (Teil III, c. Die Saaldecke, 3. Absatz).

Die in diesen Originalbauzeichnungen vorhandenen, baugeschichtlichen Belege über die Ausführung erfahren noch eine äußerst wichtige Ergänzung durch die Wiedergabe der Südschauseite der Villa, die uns der damalige Bauleiter Giulio Romano auf dem 1524 von ihm gemalten Bilde der Konstantinschlacht im Vatikan überliefert hat. Sie ist besonders wertvoll als die einzige Ansichtzeichnung und umsomehr, als sie vom Bauleiter selbst herrührt. Allerdings zeigt sie uns etwas andere Verhältnisse im Aufbau, sie ist schmaler und gedrängter als der Bau selbst; allein diese Abweichung kann daher rühren, daß Giulio sie aus dem Gedächtnisse gemalt hat. Ganz und gar weicht aber das Bild von dem jetzigen Bestande im Halbrunde ab. Dasselbe hat hier auf beiden Seiten des Haupteinganges nur je zwei Fensterachsen von etwa gleichweiter Säulenstellung wie die Mittelachse, während der heutige Bestand mit je vier Fenstern auf jeder Seite eine weit engere Stellung als das mittlere Portal aufweist. Hat die Ausführung durch diese Anordnung schon im Maßstabe des Ganzen an Schönheit eingebüßt, so verliert sie im einzelnen auch noch dadurch, daß Antonio durch die gedrängte Achsenstellung nun genötigt war, die wirkungsvolle Abwechslung von Rund- und Spitzverdachungen über den Tabernakeln aufzugeben und nüchterne, gerade Verdachungen dafür einzusetzen. Es darf wohl angenommen werden, daß Giulio, der Bauleiter, in seinem Bilde den im Jahre 1524 vorhandenen Baubestand sachlich richtig wiedergegeben hat; denn es ist nicht einzusehen, warum er von der Wahrheit soweit abweichen sollte, statt neun Achsen nur fünf darzustellen. Wie getreulich er den damaligen Bestand abgebildet hat, geht daraus hervor, daß er das am Baue noch vorhandene Gerüst wiedergab. Dieses Bild dient uns somit als Beweis für die Annahme, das Halbrund habe seine neun Achsen erst nach der Zerstörung der Villa durch den Brand 1527 erhalten. XXXIV 1 XXXIV 2

Nach A. v. Reumont u. a. hat Antonio gegen das Jahr 1530 den Auftrag erhalten, die Villa nach verändertem Plane wiederherzustellen. In dem Halbrundsegment der No. 718 machte er, wie ich in der Besprechung unter k schon sagte, Maßangaben zu seinem Abänderungsplane, indem er hier die seitlichen Achsen enger stellt als die des Portals und dabei auf das von ihm selbst gezeichnete, große Vorprojekt 314 zurückgreift, welches neun Achsen zeigt. XXXIV 3 VI 1–4

VI. Baugeschichte.

Die in den vorigen Abschnitten gewonnenen Unterlagen will ich nunmehr dazu benutzen, die Geschichte des Baues, wie ich sie mir denke, von den ersten Anfängen bis zu dem gegenwärtigen Zustande zu geben.

Die vom Bauherrn gewählte Stellung der Villa zur Stadt und zur Campagna, sowie die Bestimmung des Bauwerkes machten es dem Architekten zur Pflicht, einen reichen Wechsel im Aufbaue zu schaffen. Darin wurde er von dem in Terrassen abfallenden Gelände erheblich unterstützt. Lag doch die Villa, weithin sichtbar, dicht vor den Toren der Stadt und neben der damals verkehrsreichen Via Flaminia. Dieser Sommersitz sollte den Schauplatz für prachtvolle Feste bieten und dem Hofe des Kardinals die Möglichkeit geben, sogar Papst und Kaiser hier zu empfangen. Hauptsächlich aber wollte sich der Besitzer dicht bei der Stadt einen Landsitz schaffen, wo er in stiller Zurückgezogenheit behaglichen Genuß und tagtägliche Erholung nach amtlicher Tätigkeit finden konnte.

Daß Raffael vom damaligen Kardinal Giulio de' Medici den Auftrag erhielt, für ihn die Pläne zum Baue einer Villa am Monte Mario zu entwerfen, und daß er diesen Auftrag auch ausführte, dafür haben wir in der Literatur mehrfache Belege, so bei Vasari im »Leben des Raffaello da Urbino«[1]), in einer Notiz von Pungileoni[2]) und im III. Buche der Architektur des Sebastiano Serlio.[3])

[1]) Vasari sagt: »Raffael entwarf die Architekturzeichnung zur Vigna des Papstes.« Hierzu die Note der Vasari-Herausgeber: »Kardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., ließ sie am Fuße des Monte Mario erbauen.«

[2]) Pungileoni teilt (Elogio storico di R. S. Fasc. II. Urbino 1832) einen Brief vom 13. August 1522 aus Rom mit, der sich bei den Olivetanern zu Pesaro befindet und vom Grafen Baldassar Castiglione an den Herzog von Urbino gerichtet ist: »Er habe keine Abschrift des von ihm gewünschten Briefes von Raffael, worin dieser das Haus beschreibt, das er für den Kardinal de' Medici baue. D. Jeronimo (Vagini) komme aber nach Urbino, der, soviel er wisse, eine Kopie davon besitze.«

[3]) Sebastiano Serlio. Il terzo libro d'Architettura. Venetia, 1551. S. 148: »Ich will eine Loggia zeigen, in welcher Gestalt sie der göttliche Raffael von Urbino entworfen hat, obgleich er auch andere Räume verfertigt und andern Dingen ihren großartigen Anfang gegeben.«

Hunderte von Werkzeichnungen, von denen uns nur sehr wenige erhalten sind, müssen der Ausführung vorausgegangen sein. Unter ihnen befindet sich nicht ein einziger Grundriß, nach dem die Ausführung gestaltet wurde. Wir besitzen vielmehr nur Projekte, die später zum Teil verlassen oder gekürzt worden sind. Unter diesen auf uns gekommenen Zeichnungen ist das von Battista unter Raffael gezeichnete Vorprojekt No. 273 der Handzeichnungen das älteste. Unter Benutzung einiger Zwischenskizzen, die uns mit den Nummern 179, 1356 und 1054 erhalten sind, erfuhr es dann jene wesentliche Umgestaltung und Erweiterung, welche uns der große von Antonio da Sangallo geschaffene Plan 314 zeigt. Ohne all diese Zeichnungen wäre der auf uns gekommene Bestand stets ein unverständliches Bauwerk, ein Rätsel geblieben, ganz besonders hinsichtlich des Abschlusses nach Süden. Sie aber belehren uns, daß der Bau zuerst weit großartiger geplant war und daß der vorhandene Baubestand nur ein Bruchteil des Projektes ist.

Der architektonische Aufbau des Halbrundes in seiner merkwürdigen Form führt mich zu der

Annahme, daß man bei seiner Herstellung noch beabsichtigte, den Bau mit einem geschlossenen Rundhofe etwa in der Weise weiterzuführen, wie ihn das Projekt 314 zeigt. Ich vermute auch, daß derselbe schon zu Lebzeiten Raffaels im großen und ganzen bis zur heutigen Gestalt gefördert worden war und daß Vasari, der die Vorprojekte gewiß nicht gekannt hat, irrt, wenn er dem Giulio Romano die Erfindung des Halbrundes zuschreibt. Ganz sicher aber ist ein großer Teil der Arbeiten für die innere Ausschmückung des Gebäudes in die Zeit zu verlegen, in der Giulio de' Medici noch nicht Papst war, denn überall begegnen wir dem Kardinalshute und nicht der Papsttiara.

Im Jahre 1520 starb Raffael. Es ist wohl anzunehmen, daß sein Tod auf die Weiterführung des Baues ungünstig eingewirkt hat; wirklich verhängnisvoll wurde, wie auch Vasari bestätigt,[4]) erst der 1521 erfolgte Tod Leo's X. Durch dieses Ereignis wurden wahrscheinlich die Geldmittel des Bauherrn verringert, sicher aber seine Interessen in eine andere Richtung gelenkt, da Giulio de' Medici, als Hadrian VI. am 9. Januar 1522 den Thron bestiegen hatte, von Rom wegzog und seinen Aufenthalt in Florenz nahm, um dort die Regierung für den minderjährigen Herzog von Urbino zu leiten. Als er dann nach Hadrians Tode selbst den päpstlichen Thron bestiegen (19. November 1523), wurde seine Regierung bald so unruhig, daß er schwerlich Geld und Lust genug hatte, den teuern Bau nach den ursprünglichen Plänen

[4]) Siehe Teil IV, Note 2, unten.

durchzuführen.[5]) Welche Pläne dem Baue wirklich zugrunde gelegen haben und ob überhaupt dann noch Neues geschaffen wurde, darüber fehlt jeglicher Anhalt. Auch besitzen wir keine einzige tatsächlich ausgeführte Aufrißzeichnung von der Fassade. Um so wertvoller ist es, daß der damalige Bauleiter Giulio Romano uns eine, wenn auch vom jetzigen Bestande wesentlich abweichende, Ansicht der Villa auf seinem Bilde der Konstantinschlacht vorführt, die, wie schon erwähnt, den Baubestand von 1524 wiedergibt. In den bewegten Zeiten, die der Bauherr durchlebte, mag der Villenbau immer nur mit großen Unterbrechungen weitergeführt worden sein, bis er endlich im Jahre 1527 fast völliger Zerstörung anheim fiel.[6]) [7])

Das Halbrund wurde anscheinend bis auf den Sockel umgeworfen, die große Haupttreppe nach dem II. Obergeschosse und die Ostloggia wahrscheinlich durch Sprengung vernichtet; der Dachstuhl und die Holzdecken des obersten Geschosses wurden verbrannt und die der beiden Hofsäle durchgeschlagen. Möglicherweise hat man dabei auch den starken Anker in der westlichen Frontmauer durchschnitten, um das Gebäude wirkungsvoller zu demolieren. Der auffallende Umstand,

[5]) A. v. Reumont sagt in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft von A. von Zahn, Leipzig 1869, Bd. II, S. 256: »Aus demselben Schreiben (Baldassar Castiglione's Brief[4]) ergibt sich, daß im Jahre 1522 der Bau nicht vollendet war.«

[6]) Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom. 1832. II. Bd., 1. Abteil. Seite 435, sagt: »Der Kardinal Pompeo Colonna, wie Paul Jovius in der Lebensbeschreibung desselben berichtet, ließ sie darauf, um Rache für die Verbrennung seiner Burgen im Kirchenstaate an Clemens VII. zu nehmen, während diesen die kaiserlichen Kriegsvölker in der Engelsburg belagerten, in Brand stecken.«

[7]) Zu diesen Daten gibt v. Reumont in v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II, 256, 257 noch Ausführlicheres: »Als nach Roms Erstürmung im Mai 1527 Clemens VII. in der Engelsburg saß, ließ der Kardinal, der mit seinen wüsten Vasallenscharen in die Stadt zog, die Villa am Monte Mario anzünden. Von der Burg aus sah der unglückliche Papst die Flammen. Seine Worte waren: das ist Pompeo's Rache für seine eingeäscherten Kastelle.«

daß man gerade die Stadtseite des Gebäudes zerstörte, die Nordfront dagegen verschonte, ist vielleicht dadurch zu erklären, daß man dem Papste, der auf der Engelsburg gefangen saß, die Vernichtung seines Sommersitzes recht sichtbar machen und ihn dadurch kränken wollte, — berichten doch die Geschichtsschreiber, daß er den Brand vom Kastelle aus gesehen hat.[7])

Bald nach dem Brande mögen die schon erwähnten Notdächer zum Schutze der geschmückten Räume zwischen die Wände des obersten Geschosses eingeschoben worden sein. Im Jahre 1530 entschloß sich der Papst, die Bauarbeiten wieder aufnehmen zu lassen.[8]) [9]) Da Antonio il giovane an dem Werke umfangreichen zeichnerischen Anteil schon unter Raffael gehabt hatte und die übrigen Mitarbeiter Rom inzwischen verlassen hatten, so lag es nahe, daß ihm der Papst die Weiterführung des Baues übertrug. Jedoch ist man über die Abhebung der Notdächer, die Wiedererrichtung des Hauptdaches und die Ausbesserung der größten Brandschäden nicht hinausgekommen, ja es wurde nicht einmal der erste Bestand wieder erreicht; denn weder sind die Holzdecken des II. Obergeschosses und die der Hofsäle ersetzt, noch sind die Ostloggia und die große Haupttreppe wieder aufgebaut worden. Selbst das Halbrund, das Antonio nach verändertem Plane wiederum in Angriff nahm, ist nur Stückwerk geblieben. Von diesem Zeitabschnitte an dürfte nicht mehr Wesentliches am Baue getan worden sein. — Als Paul III., der Nachfolger

[8]) Geschichte der Stadt Rom von Alfred v. Reumont, III. Bd. II. Abteil. Berlin, 1870. Seite 720: »Die im Mai 1527 eingeäscherte Villa Madama begann er (Antonio) nach verändertem Entwurfe wiederherzustellen, ließ sie jedoch unvollendet.«

[9]) A. v. Reumont Note 7). Bd. II., S. 257: »Vor 1530, wo Clemens VII. wieder freiere Hand hatte, ist der Neubau schwerlich begonnen worden. Vasari erwähnt zwar Sangallo's nicht, aber er hat nur diesen Neubau gesehen, der dann auch unvollendet blieb.«

von Clemens VII., die Güter der Mediceer einzog, kam die Villa kurze Zeit in den Besitz des Kapitels Sant' Eustachio und wurde von ihm an Margarethe von Parma verkauft.[10]) Durch sie wurde die Villa Eigentum der Farnese. Es scheint, als ob sie zu ihrer Zeit bewohnt wurde; jedenfalls hat man damals das Grundstück eingefriedigt, denn das Tor, welches das Untergeschoß noch jetzt gegen Süden abschließt, zeigt im Torpfeiler die Farneselilie. Dasselbe Zeichen und die Jahreszahl 1699 findet man auf dem Verputz der Mauer, mit der die Bogenöffnung des Kapellenraumes zugesetzt worden ist. In diese Zeit mag auch die Wendeltreppe im Halbrund bis zum II. Obergeschoß weitergeführt und vor allem der zweibogige Altan[11]) gegen Osten dem Baue vorgesetzt worden sein, um den Bewohnern einen angenehmen Aufenthalt zu schaffen, von dem aus sie die, namentlich abends, herrliche Aussicht genießen konnten. Der Einsturz der Ostloggia hatte den schönen Aussichtsplatz gegen das Albaner- und Sabinergebirge genommen. Die Kamine im II. Obergeschoß zeigen Spuren starker Benutzung, doch ist nicht festzustellen, in welche Zeit sie zu verlegen ist. Da aber der Backofen, der sich unorganisch dem Kamin im Eckzimmer des II. Obergeschosses

[10]) Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom. 1832, II. Bd. I. Abteil. Seite 436: »Nach Einziehung der Güter der Medici in Rom durch Paul III. (siehe hierüber Varchi, storia Fiorentina lib. 16) kam sie in den Besitz des Kapitels von S. Eustachio. Von diesem kaufte sie Margarete, natürliche Tochter Carls V. und Gemahlin des Herzogs von Parma Ottavio Farnese, von der sie noch gegenwärtig den Namen Villa Madama führt. Die Herzöge von Parma besaßen sie darauf, bis dieselbe, nach dem Aussterben der Farnesischen Familie im Jahre 1731, mit der gesamten Erbschaft dieses Hauses die neapolitanische Regierung erhielt.«

[11]) Gutensohn und Thürmer, Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom. 1826. Diese zeigen noch die Balustraden am Altane und auf den Bassintreppen. Siehe auch Note 12· Museo Farnesiano, Lichtdrucktafel XXIV f. 4. — Carlo Pontani, Opere Architettoniche di Raffaello Sanzio, Roma 1845. Dieser Autor zeigt den Altan bereits ohne Brustwehr, ebenso die Bassintreppe.

vorlagert, einerseits offenbar nicht zur ersten Anlage gehört, anderseits aber wieder durchaus den Eindruck eines höheren Alters macht, so kann man vielleicht annehmen, daß er schon zur farnesischen Zeit eingebaut worden ist. Vermutlich ist auch damals der Westfront ein kleiner Anbau angegliedert worden, der für wirtschaftliche Zwecke notwendig gewesen sein mag. Ich schließe das aus einer Anzahl von Löchern in der Außenmauer, die zur Aufnahme von Holzwerk gedient haben können. Die vermauerte, obere Korridortür mag den Zugang zu einer über diesem Anbaue befindlichen Terrasse gebildet haben. Auch die seitliche Lage der tieferliegenden, jetzigen Ausgangstür, die ohne Zweifel alt ist, was ich durch Prüfung des Wandverputzes vom inneren Treppenhalse feststellen konnte, würde die Anlage eines solchen Austrittes in Höhe des Geschosses rechtfertigen. Allein, da beide Türöffnungen ursprünglich sind, hat es fast den Anschein, als wäre hier bereits in der ersten Ausführung irgend ein Ausbau vorhanden gewesen. —

Nachdem durch das Aussterben der Farnese[10]) die Villa in den Besitz des Königs von Neapel gekommen war, wurde, wie die Jahreszahl an der Westfront sagt, im Jahre 1732 die bergseitige Exedra der Loggia mit einem neuen Dache versehen. Wahrscheinlich sind in dieser Zeit noch andere Ausbesserungen vorgenommen worden. — Bald darauf ist vielleicht bei einem Erdstoße die Südecke der Ostwand, die nach einem Stiche aus dem Jahre 1727 noch stand,[12]) nachgestürzt, wobei das

[10]) Museo Farnesiano, Tomo X. I Cesari in metallo mezzano e piccolo raccolti nel Museo Farnese. Opera di Pietro Piovene. Parma MDCCXXVII. p. 95, 111, 129: Ansichten der Villa Madama (Lichtdrucktafel XXIV t. 4).

Gewölbe des Kapellenraumes durchgeschlagen worden ist. Ob man damals oder auch schon früher die Scheidewände des II. Obergeschosses zur Entlastung des Klostergewölbes vom großen Saale herausnahm, habe ich nicht ermitteln können. Die Ostfrontwand hat aber damit einen Querverband verloren und neigt jetzt beträchtlich nach vorn über, Gewölbe und Fußböden der unteren Geschosse zeigen große Risse. Die Balustrade des vorgelegten Altans,[11]) die den Resten nach aus Travertin gearbeitet war, hat man im Jahre 1850, als man den Fußboden darauf erneuerte, durch die noch bestehende, voll gemauerte Brüstung ersetzt. Die Annahme, daß in der Zwischenzeit ein eisernes oder hölzernes Geländer bestanden hat, läßt sich durch die vorhandenen Dübellöcher in den Decksimsen der großen Pilasterstühle und der alten Balustradenpostamente begründen. 1854—55 sind die Öffnungen der Loggia nach der Nordterrasse bis zur Kämpferhöhe ausgemauert worden. Man hatte endlich eingesehen, daß die weitere Benutzung der Hallen als Scheune und Wirtschaftsraum nicht länger anging, wenn man wenigstens das noch retten wollte, was geblieben war. Am meisten hatten die Malereien der Pilaster und Nischen gelitten — Heu und Stroh hatten abgerieben, was durch Feuchtigkeit aufgeweicht war. Damals dürfte man auch im westlichen Teile des Halbrundes die Fensterverdachungen in Ziegelmauerung ergänzt haben. Die Wendeltreppe im nordöstlichen Hofrund mochte bis zum I. Obergeschosse sehr stark ausgetreten gewesen sein, so daß man sie, als dieses Geschoß 1885 dem Pächter des östlichen Gartengeländes für seinen ersten Vorarbeiter zur Benutzung übergeben werden sollte, zuvor mit Travertinplatten neu belegte. Im Jahre 1889 wurde

die kassettierte Holzdecke des nordöstlichen Eckzimmers ausgebessert.

Nach dem Tode des Exkönigs Franz II. im Jahre 1894 hat man dem Pächter die Benutzung des Obergeschosses wieder entzogen. Seit einiger Zeit bewohnt es wieder einer seiner Colonen (Anbauer). Das Untergeschoß wird noch wie seither als Stallung benutzt. 1895 hat man die Schutzabdeckung des Halbrundes erneuert, 1897 das Innere des Kapellenraumes ausgebessert, das im Tribunabogen starke Risse zeigte und deshalb viele Jahre eingerüstet gestanden hatte. Zur selben Zeit wurde das östliche Rundhofende durch Ausbesserung vor weiterem Verfalle geschützt. Im Jahre 1898 sind dann in der Loggia und der Elefantennische viele Mauerhaken zur Verhütung des weiteren Abfalles von klaffenden Stuckteilen eingeschlagen und dann die Lücken mit Zement ausgestrichen, sowie mehrere Luftbrunnen zur Austrocknung der Isolierkeller hinter der Villa hergestellt worden. 1899 ist noch die Türe in die südliche Abschlußwand des Kapellenraumes eingebracht worden. 1900 wurde am Berggelände oberhalb des Platzes vor dem Halbrund eine Wasserrinne zur Abhaltung von Sturzwasser ausgeführt. —

Die zuletzt erwähnten Zeitangaben fallen in meine Aufnahmetätigkeit seit 1890, die zurückliegenden gründen sich teils auf Angaben des im Mai 1907 verstorbenen Kustoden Francesco Polpi, teils auf zumeist am Werke vermerkte Jahreszahlen.

Um die Verwaltung des Grundstückes hat sich eine lange Reihe von Jahren S. Exzellenz der Duca di San Martino e di Montalbo bemüht. Nach dessen Tode wurde Commendatore Scala, zur Zeit in Neapel wohnhaft, Verwalter der Villa Madama.

VII. Zusammenfassung.

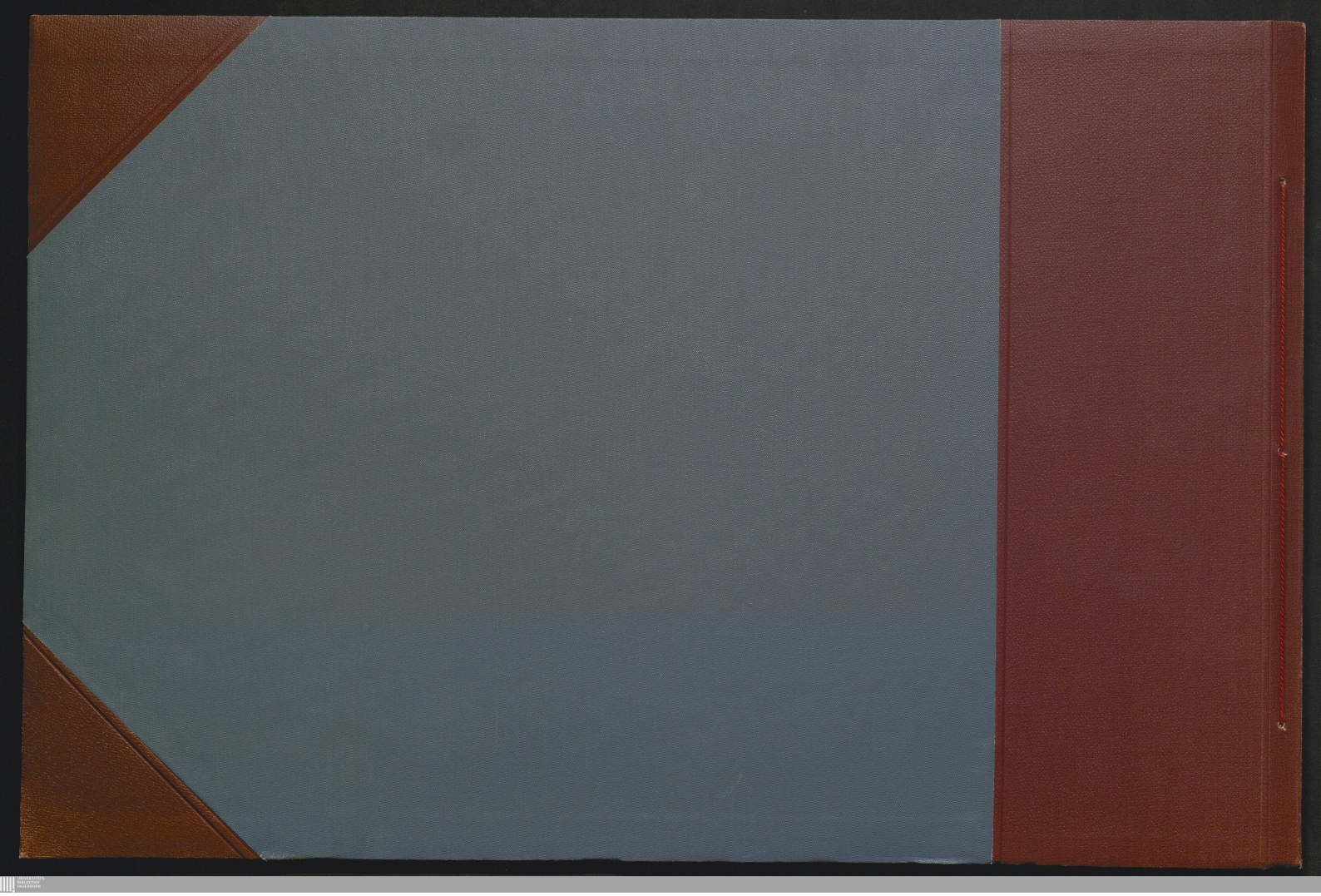
Die umfassende Tätigkeit Raffaels auf allen Gebieten der bildenden Kunst wäre ohne die tatkräftige Mithilfe begabter Schüler und Künstler unmöglich gewesen. Was die Villa Madama anlangt, so hat schon zu seinen Lebzeiten Antonio il giovane wesentlichen Anteil an der Planung und darauf an der Ausführung des Baues gehabt. Der Maler Giulio Romano war mit der Bauleitung betraut worden. Bei der inneren Ausschmückung besorgte er für Raffael die Ausführung der Bilder. Giovanni da Udine war als Dekorateur für das gemalte und plastische Beiwerk tätig. Battista und Francesco da Sangallo zeichneten sowohl an den Projekten wie an den Werkplänen. Baccio Bandinelli führte die gewaltigen Athleten aus. Trotz ihrer großen Unterstützung beim Werke ist es zweifellos, daß Raffaels Genius das wahre Haupt der Projektbearbeitung und Ausführung dieses Baues gewesen ist. Wenn auch sein hoher künstlerischer Flug, sein unermüdliches Streben nach der höchsten Vollendung, sein Ringen nach dem Idealen ihn Großes vollbringen ließ, so hätte doch sein gewaltiger Geist nicht alles aus sich allein vollbracht, wenn er nicht auch aus dem unversiegbaren Brunnen der Antike hätte schöpfen können. Die Villa Madama ist ein herrliches Ergebnis dieser geistigen Arbeit. Sie strahlt hohen Adel der

Architektur und Pracht des Schmuckes aus, beide in voller Harmonie! Ja sie ist wohl des Meisters rühmlichstes Bauwerk, großartig in der Auffassung und Gestaltung des Äußeren, einzig dastehend in der Raumbildung. Und wie unendlich reicher noch an baukünstlerischen Gedanken als das ausgeführte Stück waren die ersten großen Pläne! Raffaels Schöpfung verband sich eng mit der Natur in festlichem Kleide, denn in wahrhaft vollendeter Weise leiten hier stattliche, offene Hallenbauten über von den geschlossenen Räumen des Hauses zu der freien Umgebung. Prunkgärten und Wasserkünste in Grotten, Plätze für Ballspiel und musikalische Aufführungen nach Art der Antike mit amphitheatralisch ansteigenden Stufenbauten, hochragende Söller und Türme mit köstlicher Aussicht, weithin reichende Perspektivblicke durch Alleen, — dies alles in achsialer Einordnung zum Ganzen, ohne die Aufdringlichkeit streng akademischer Durchführung! So vereinigen sich der Bau und seine Umgebung zu einem harmonischen Gesamtbilde von hoher Schönheit, dem die grüne Campagna und die ragenden Gebirgszüge in der Ferne einen stimmungsvollen Hintergrund verleihen. — Ein solches Werk mußte natürlich für die Folge vorbildlich werden. Doch steht es zu hoch, als daß es einfach nachgebildet werden könnte. Und

wir sehen denn auch, daß spätere Künstler immer wieder von ihm beeinflußt wurden bei aller Selbständigkeit, die sie sich wahrten. Von solchen Werken will ich nennen: die Villa di Papa Giulio vor Porta del Popolo und die Orti Farnesiani auf dem Palatin in Rom von Vignola, den Palazzo del Te in Mantua von Giulio Romano, die Villa Imperiale bei Pesaro von Girolamo Genga, die Villa Lante in Bagnaja bei Viterbo und die Villa d'Este in Tivoli, sowie die vielen Villenbauten Palladio's in der Umgegend von Vicenza und die Alessi's in und um Genua. Aber mit keinem dieser Werke ist etwas künstlerisch Höheres und Schöneres erreicht worden, als das, was Raffael für die Villa des Kardinals Giulio de' Medici geplant hatte! Seine Schöpfung gehört in die Reihe verklärter Werke, die ein unbeschreiblicher Zauber erfüllt und die in unserer Seele seltene Eindrücke auslösen. Wenn auch nur im Bruchstück, ist das Werk des unsterblichen Meisters noch heute trotz des Verlustes der Gärten, Lauben und Grotten von einem unsagbaren Reize umfangen, wenn man die Pläne des Ganzen vor Augen hat. Allein in steter Verlassenheit geht dieses Kleinod einem unaufhaltsamen Verfalle mehr und mehr entgegen.

Möge den Resten noch ein recht treuer Pfleger beschieden sein!

Zu diesem Werk ~~gehört~~ (gehören)
..... CD-ROM(s)/DVD(s)/Audio-CD(s)
..... Folie(n), ... Faltblatt(blätter)
..... Karte(n), ... sonstige Beilage(n);
auf Standort .....



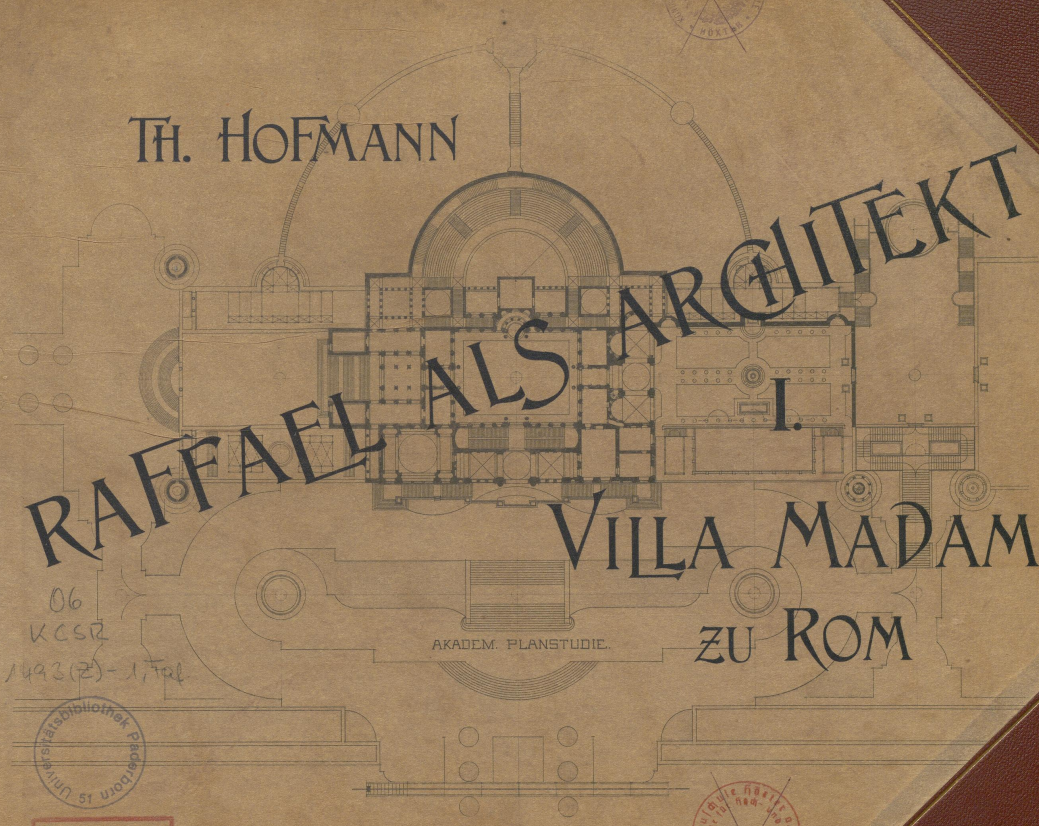
Ek. 6466
HK 69/05

TH. HOFMANN

RAFFAEL ALS ARCHITEKT

I.

VILLA MADAMA ZU ROM



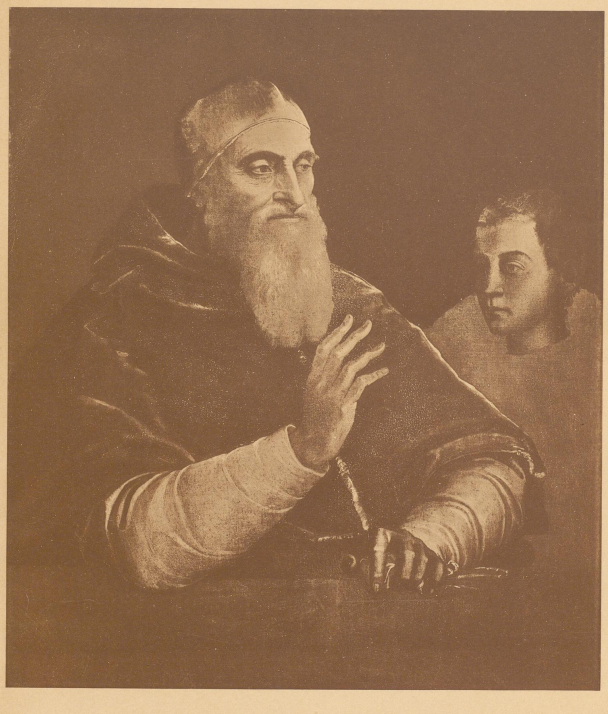
AKADEM. PLANSTUDIE.

06
KCSR
1493(Z)-1,Tal

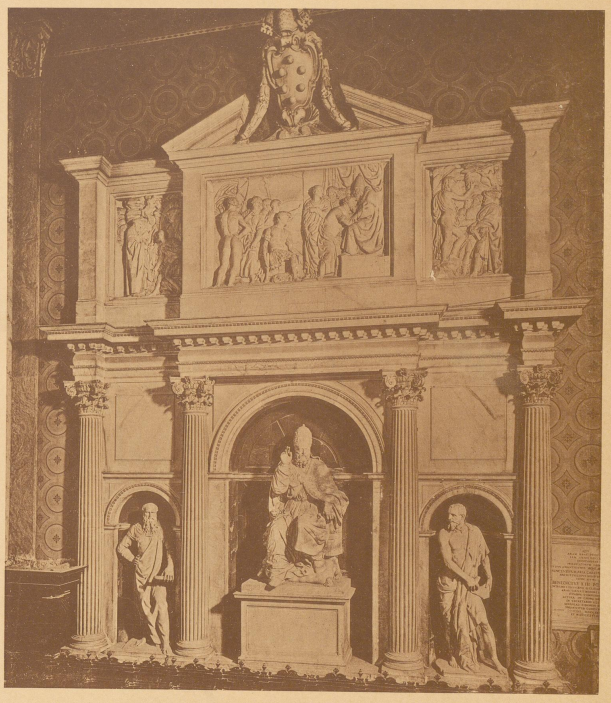
Universitätsbibliothek Paderborn 15. Juli 2015

EK 1697
K CI/41

II. AUFL. LEIPZIG 1908
GILBERS'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



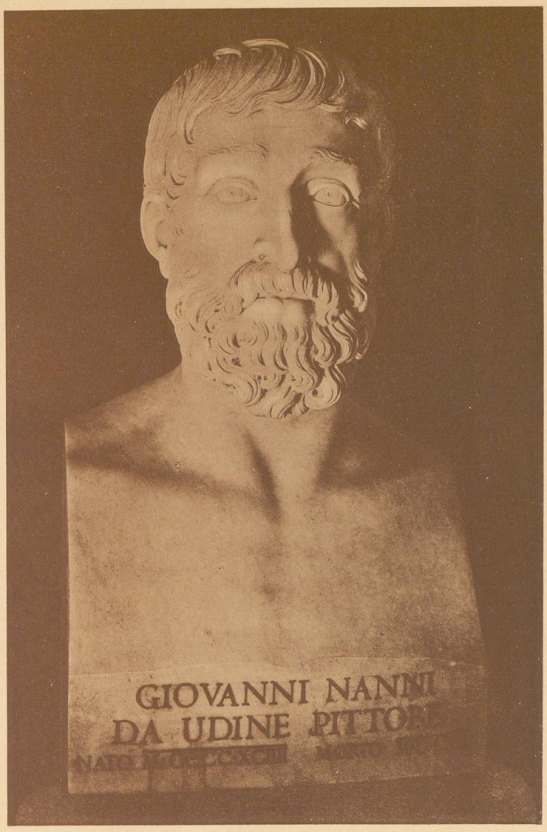
Clemens VII. Kgl. Pinakothek zu Parma (Fra Sebastiano del Piombo).



Grabmal von Clemens VII. in S. Maria sopra Minerva zu Rom (Baccio Pintelli).

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EIK 1092
VH 52 V1







Giulio Romano.



Raffaello Sanzio.





Antonio da Sangallo il giov.



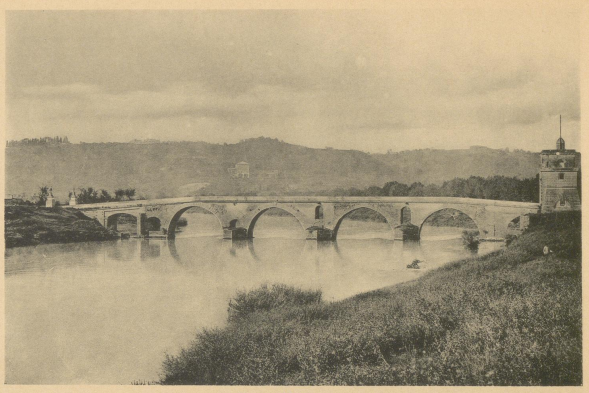
Grabschrift Raffaels im Pantheon.

Universitätsbibliothek Paderborn 51

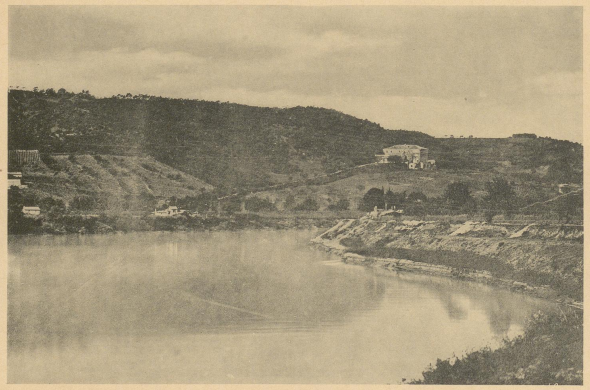
EK 1697
K CB1H1



Monte Mario, Südseite.



Ponte Molle.

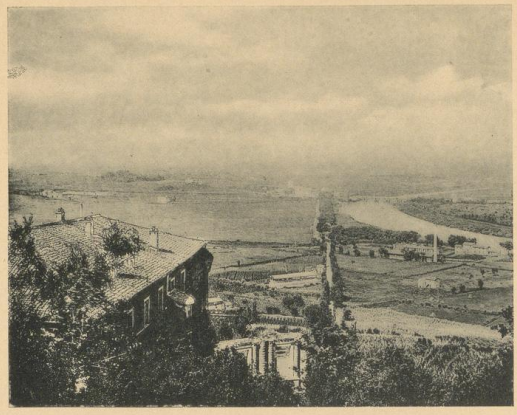


Monte Mario, Südostseite.

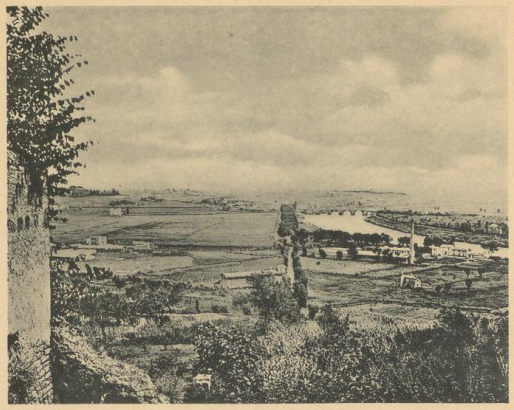


Monte Mario, Ostseite.

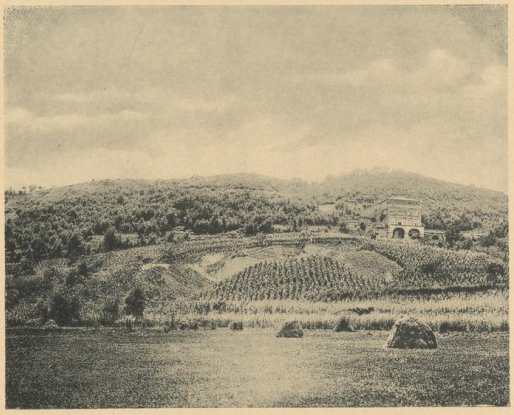
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
IX CXIII1



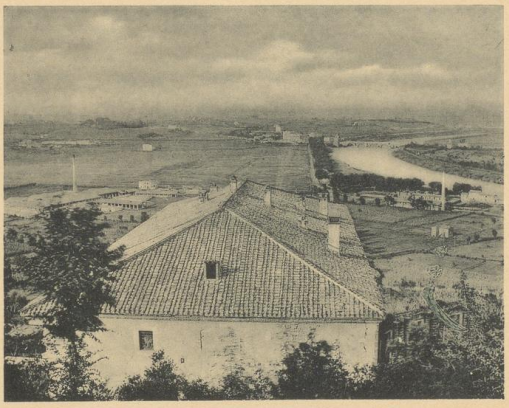
Blick von der V. Madama gegen P. Molle.



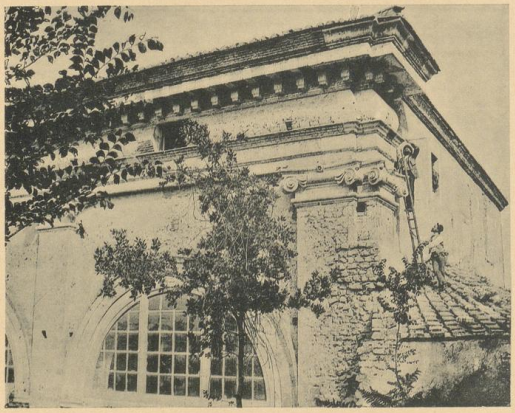
Blick vom Halbrund gegen P. Molle.



Ostabhang des M. Mario (Baustelle).



Blick auf den Exerzierplatz bei P. Molle.



Hauptgesimskropf der Nordwest-Ecke.

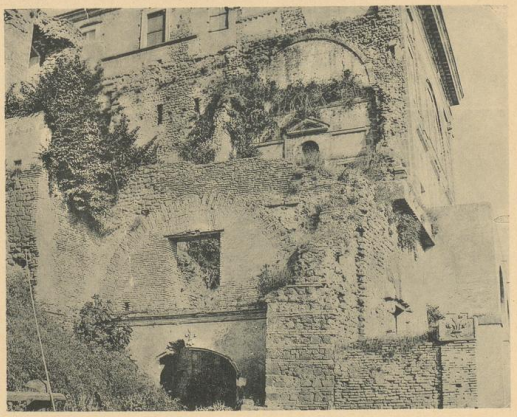
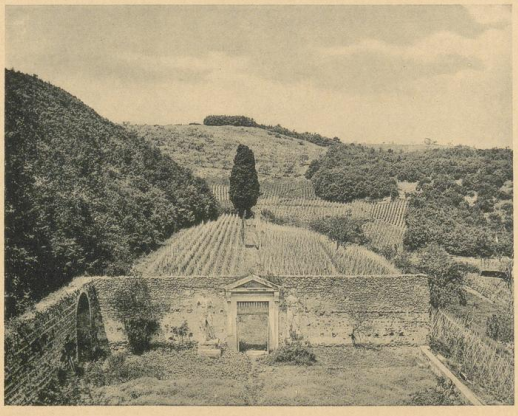
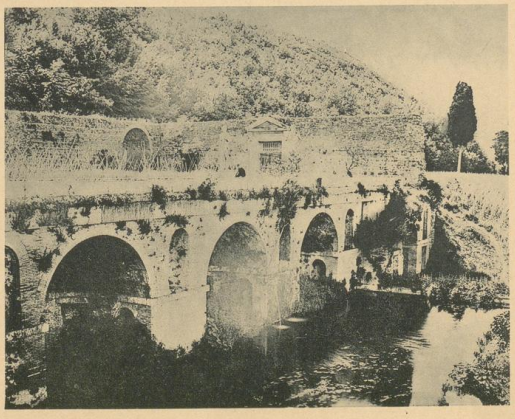


Bild des Verfalles (Südfront).



Nordterrasse und Hippodrom.



Bassin mit Grotten, vom Altan aus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

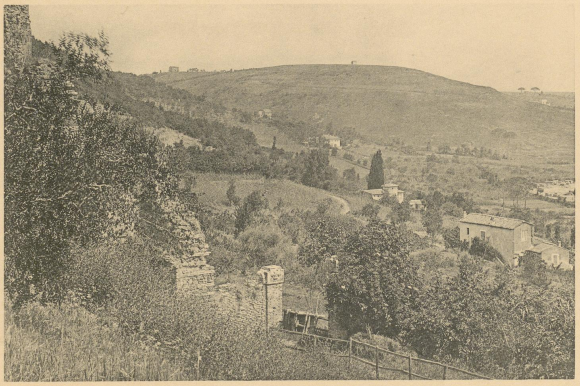
EK 1697
K CXI HA



Blick von der V. Madama gegen P. Molle.



Blick von der Collina del Romitorio.

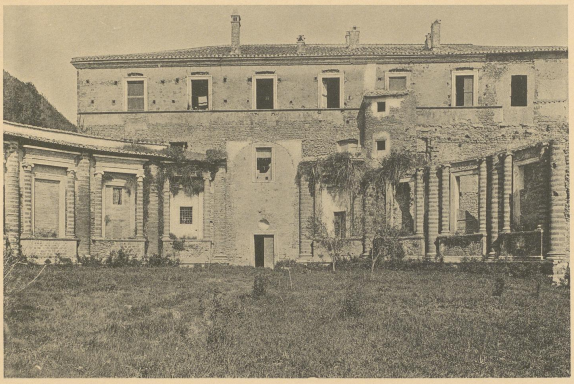


Blick von der Villa nach Nordosten.

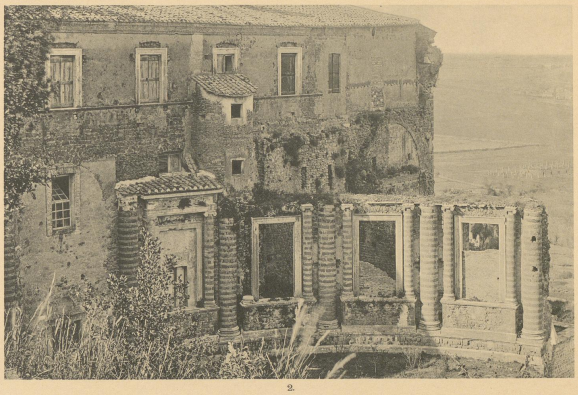


Blick auf die Villa von Nordosten.

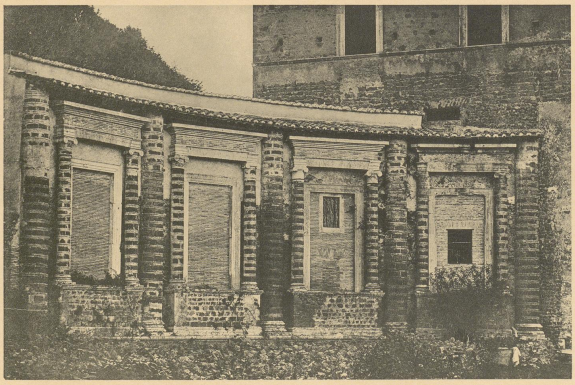
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EIA 1697
Lx CXI 141



1.



2.



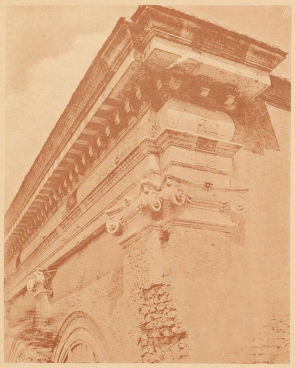
3.



4.

1, 2, 3, 4. Südseite der Villa.

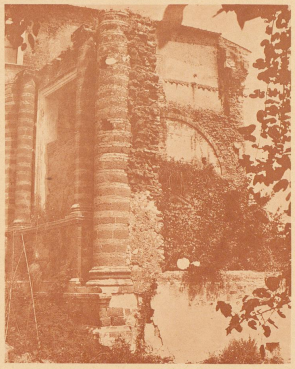
Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
VH 139 K



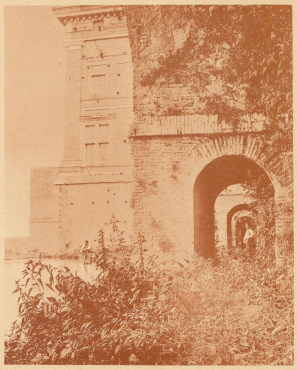
1.



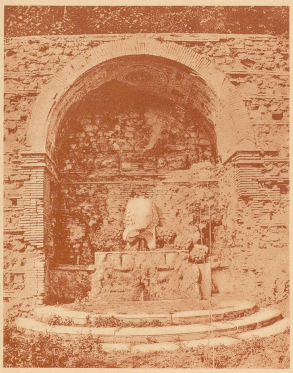
2.



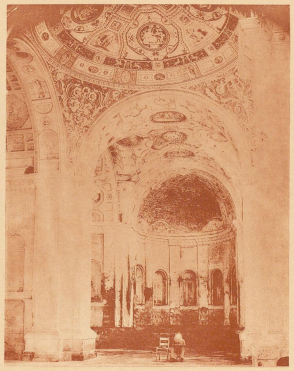
3.



4.



5.



6.



7.



8.

1. Hauptgesimskropf der Nordwest-Ecke.
5. Elefantennische.

2. Rennbahnthor (Terrassenseite).
6. Inneres der Loggia gegen Westen.

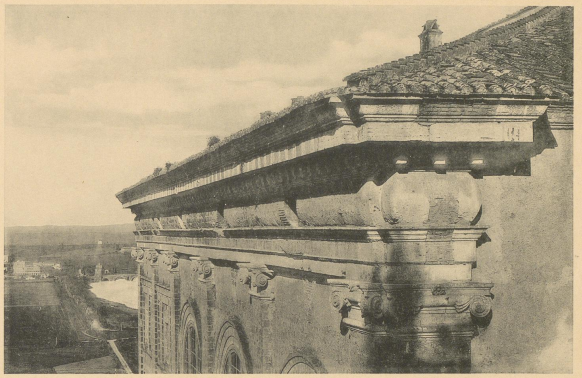
3. Südfrontstück.
7. Inneres der Loggia gegen Osten.

4. Bassingrotten.
8. Tribuna der Kapelle.

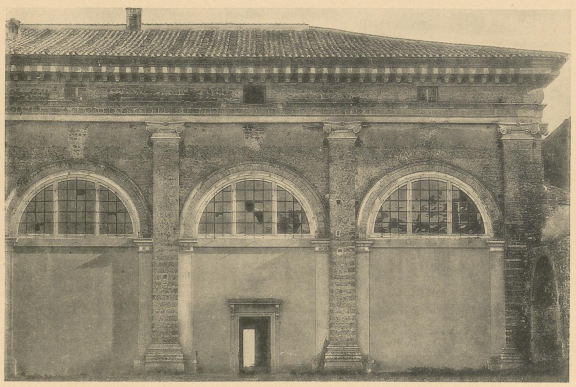
Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
M CĒIHA



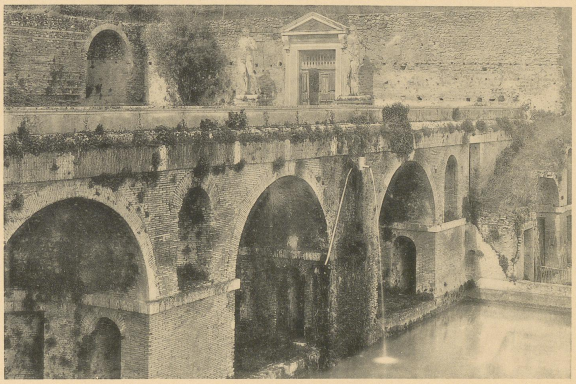
Die Villa von Südwesten.



Die Villa von Nordwesten.

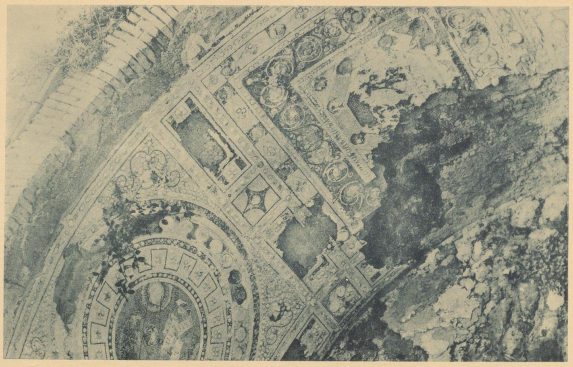


Die Villa von Norden (Loggia).

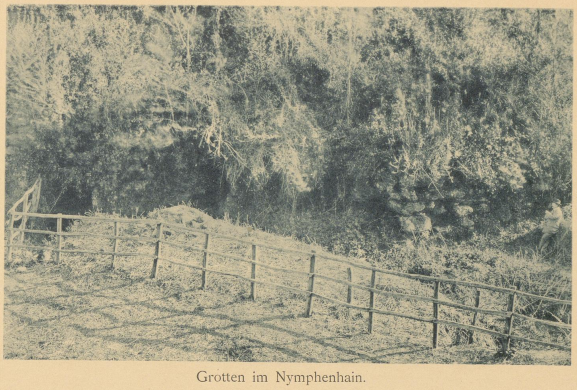


Bassingrotten und Terrasse.

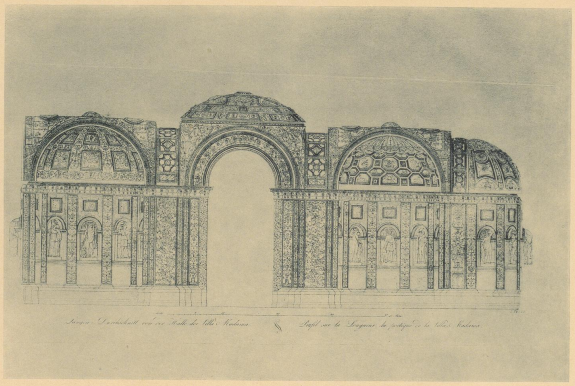
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
IX CB1 H1



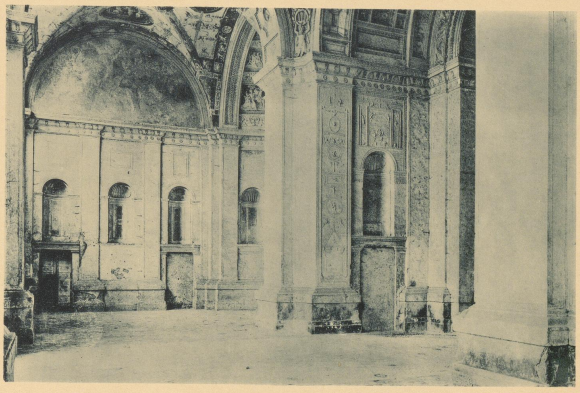
Gewölbe der Elefantennische.



Grotten im Nymphenhain.

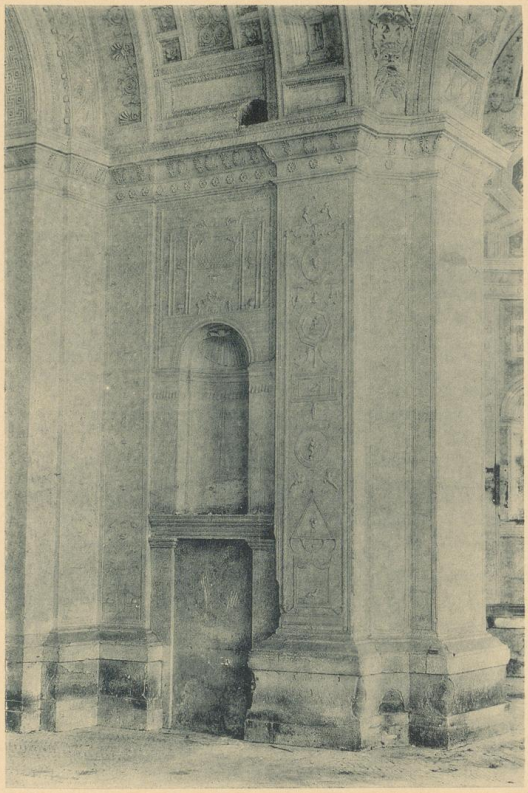


Längsschnitt der Loggia (nach Gutensohn & Thürmer).

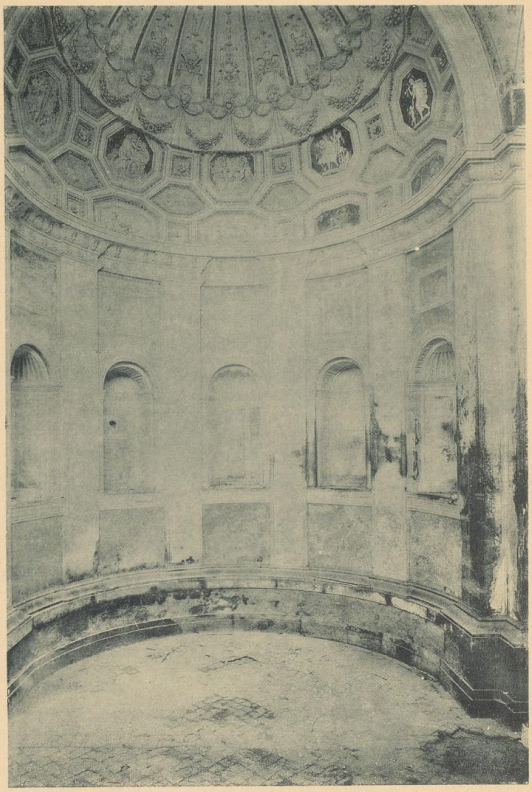


Inneres der Loggia gegen Südosten.

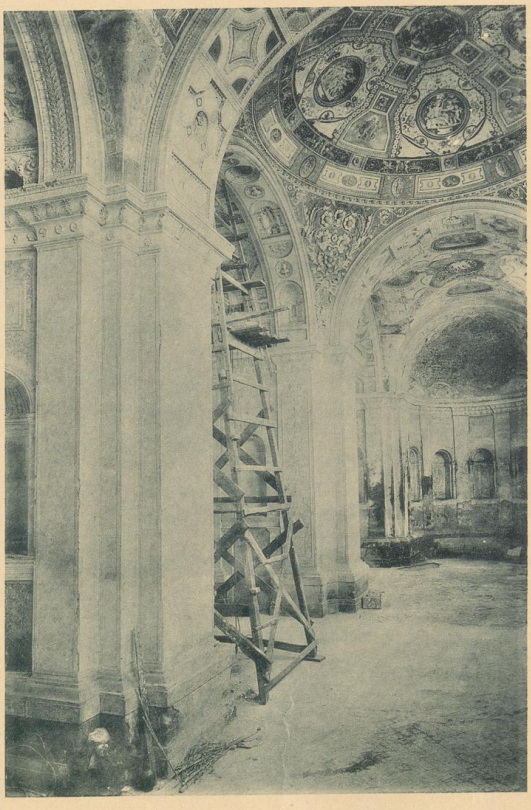
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
VH 120 V1



Ostiumteil an der Loggia.



Südexedra der Westhalle.



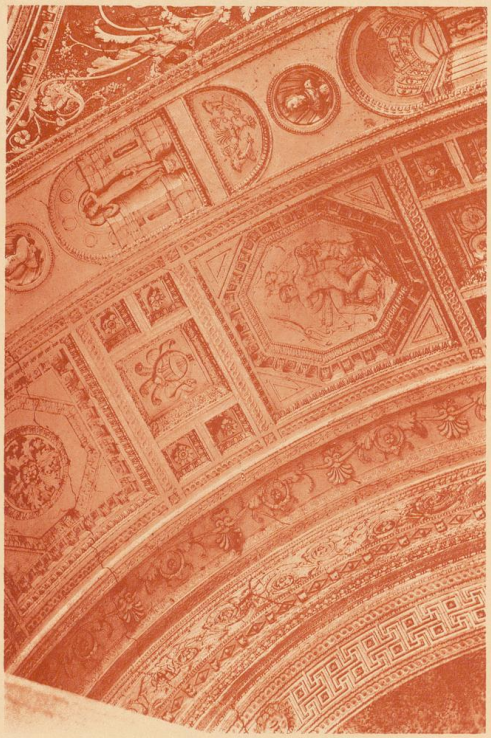
Loggia gegen Südwesten.



Ostium gegen Süden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K CXIHA



Dekoration des Ostiumbogens.



Detail der bergseitigen Exedrakuppel.



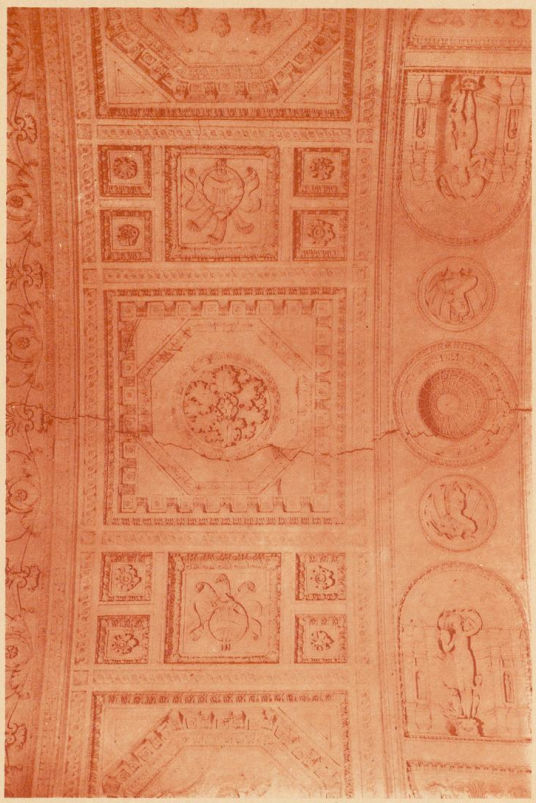
Nordwestlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.



Südöstlicher Zwickel und Nordfront (nach Serlio).

Universitätsbibliothek Paderborn 51

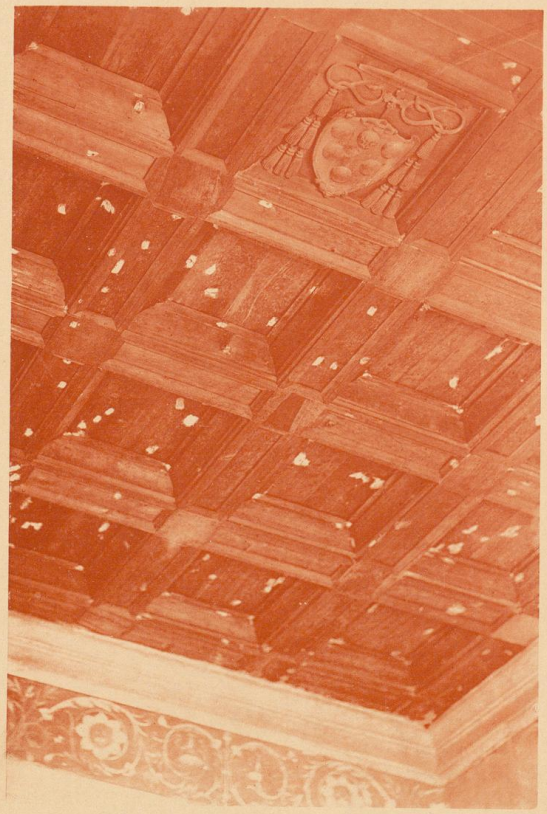
EK 1697
K CBIH1



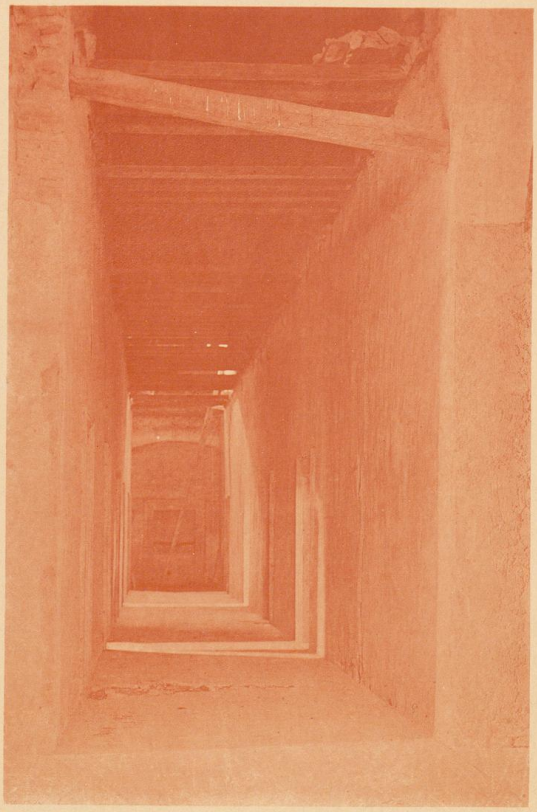
Mittelstück des Ostiumbogens.



Ornament eines Ostiumpfeilers.



Holzdecke des Zimmers an der Loggia.



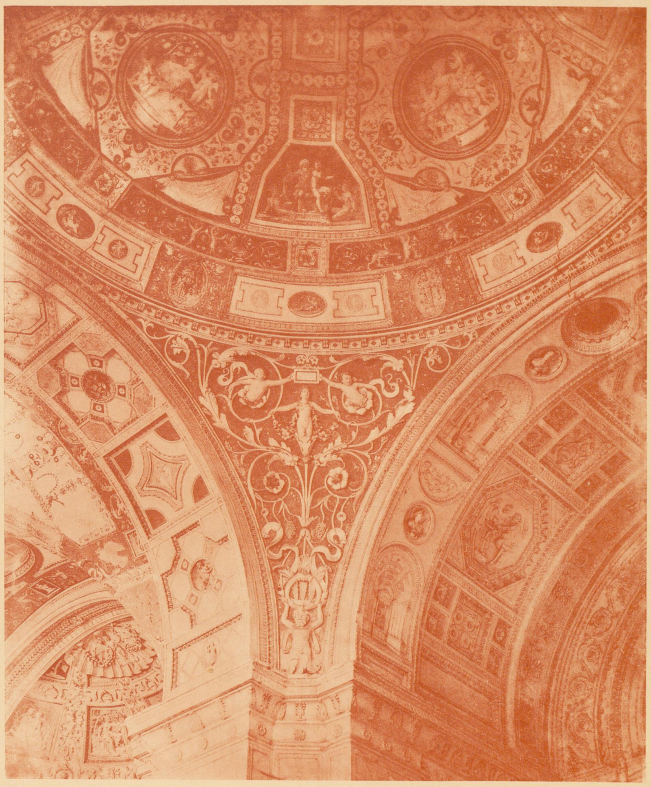
Korridor im II. Obergeschoss, gegen Westen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K CII H1



Kuppelgewölbe der Mittelhalle.



Südöstlicher Kuppelpfeiler.

Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
VK CB1 HA



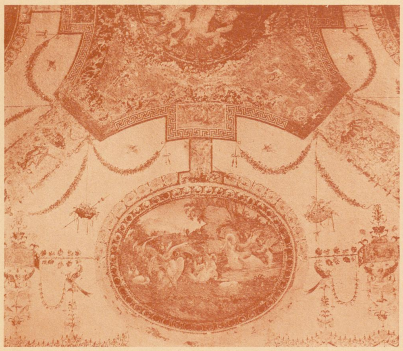
Südwestliche Ecke der Westhalle.



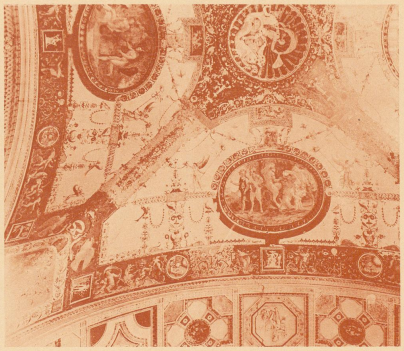
Südöstlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.



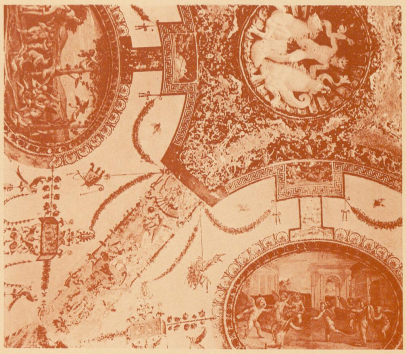
Kuppelteil der Mittelhalle.



Teil der westlichen Kreuzkappe.

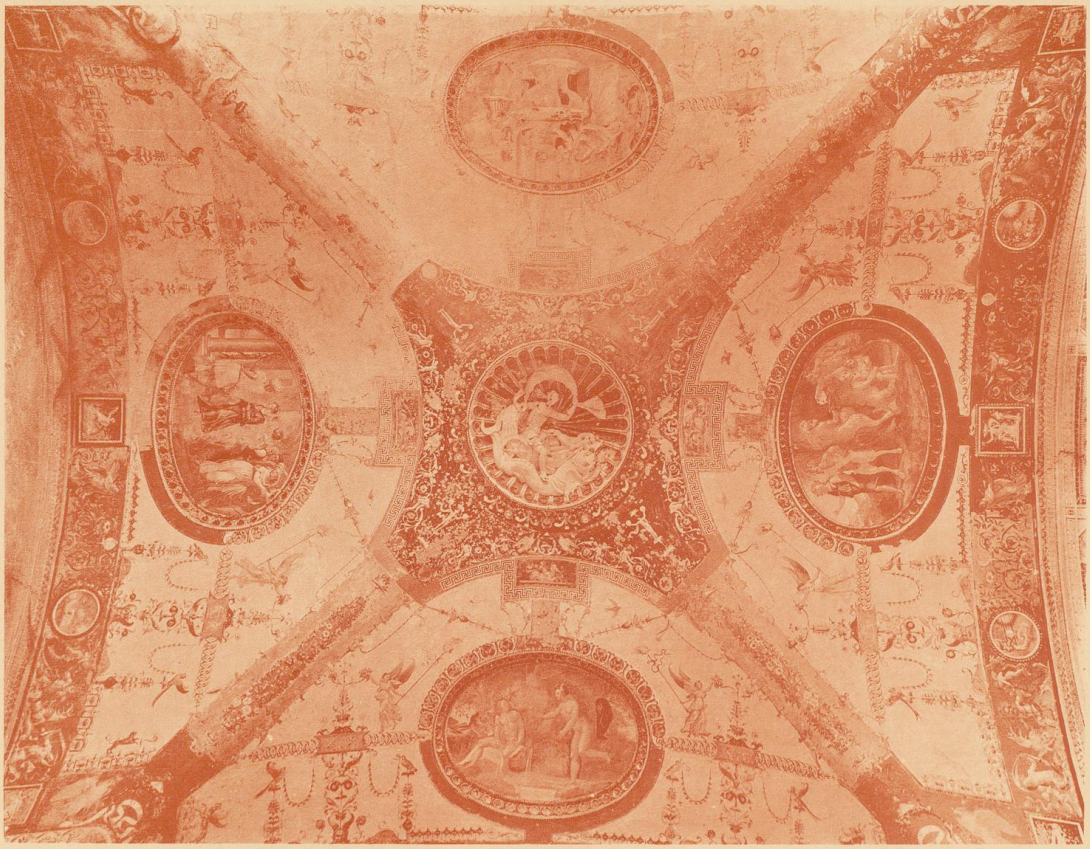


Teil der östlichen Kreuzkappe.

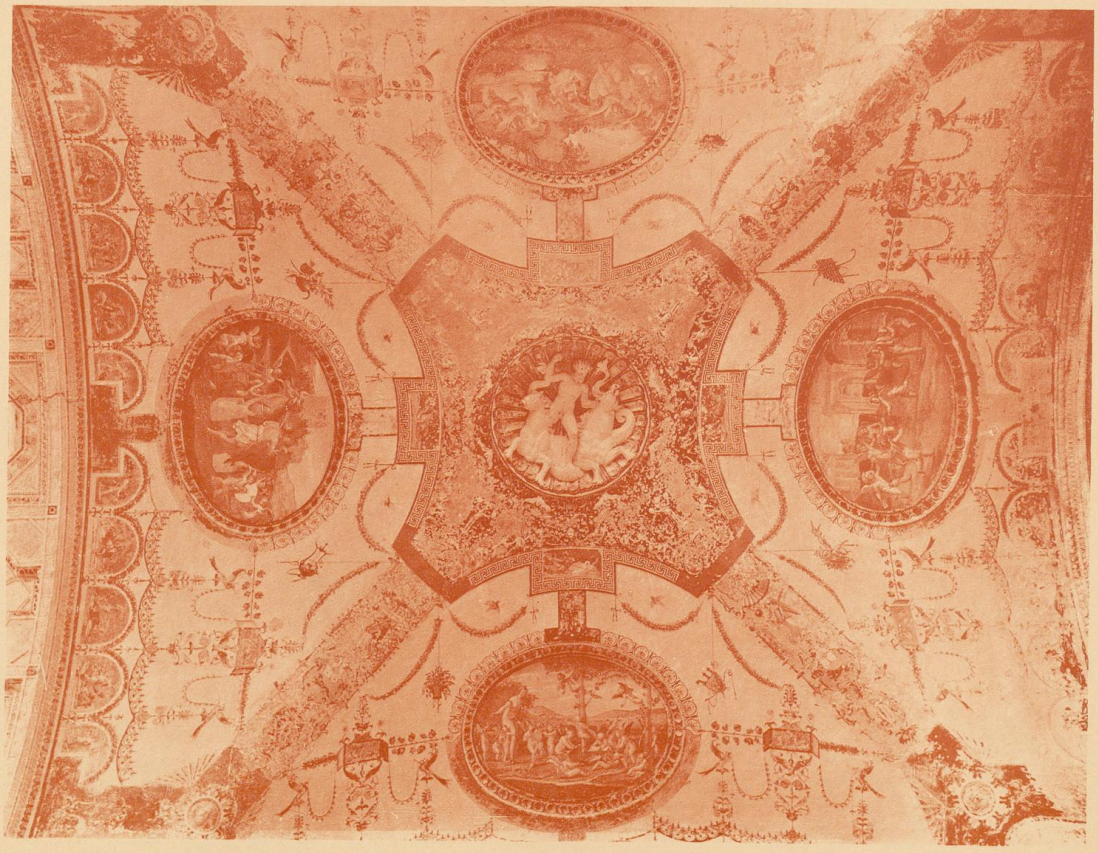


Teil der westlichen Kreuzkappe.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K 021 M1



Kreuzkappe der Osthalle.



Kreuzkappe der Westhalle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K CXIHA

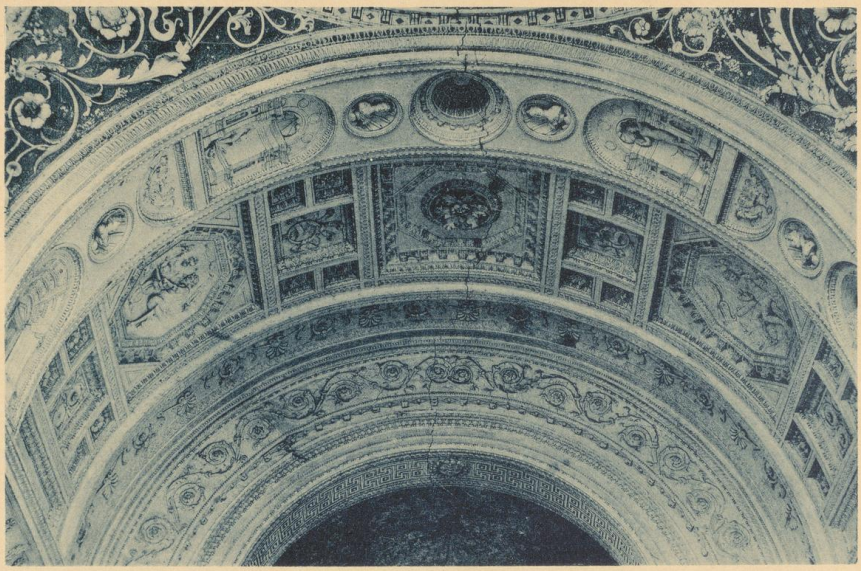


Südwestlicher Kuppelzwickel der Mittelhalle.

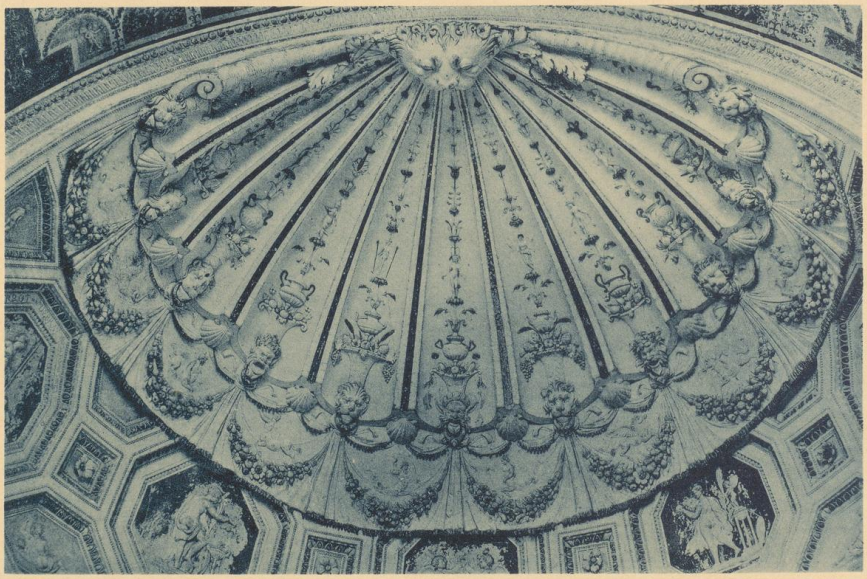


Südwestlicher Gratansatz der Osthalle.

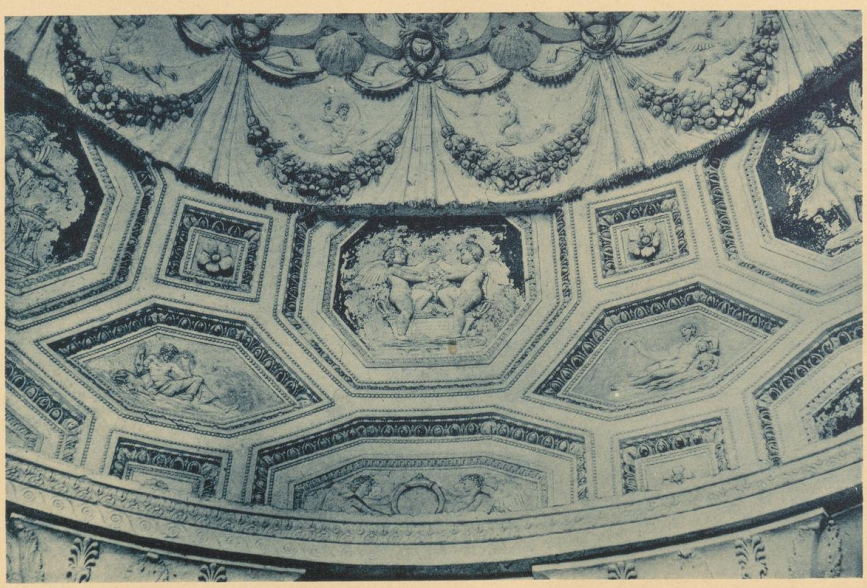
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
M CB1H1



Gurtung des Ostiums.



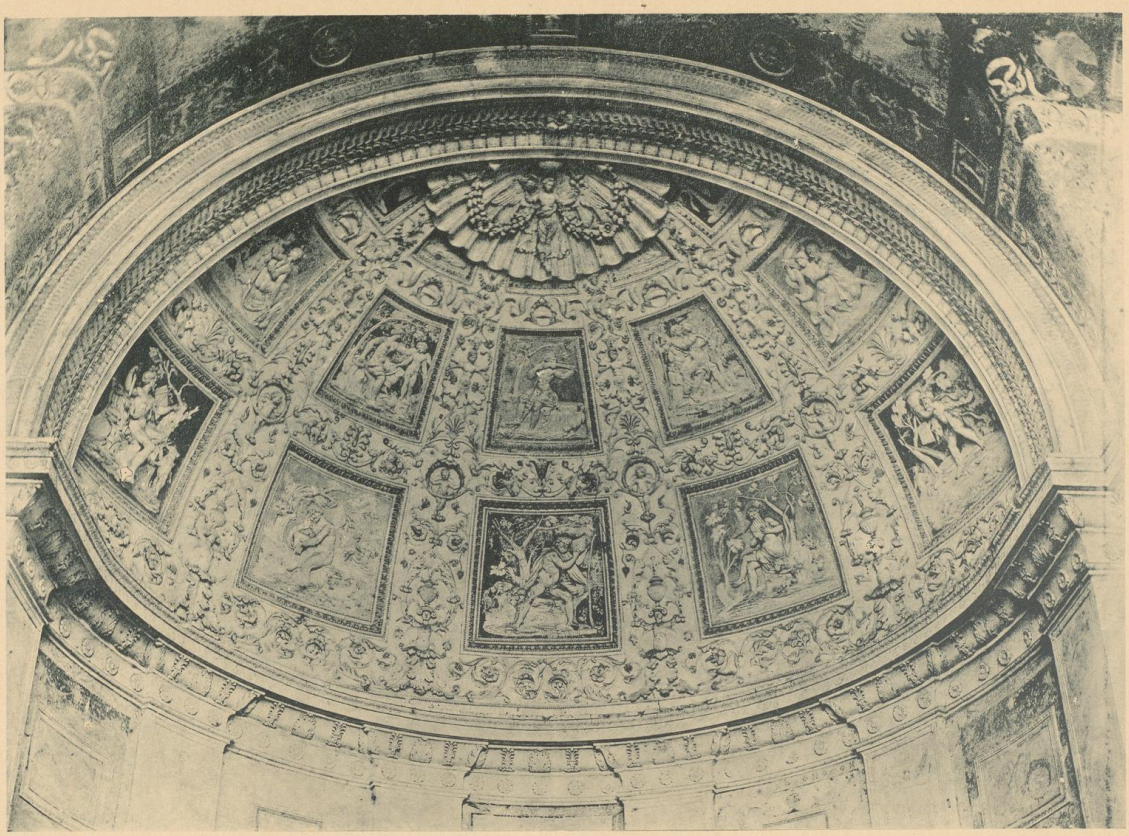
Muschel der Südexedra aus der Westhalle.



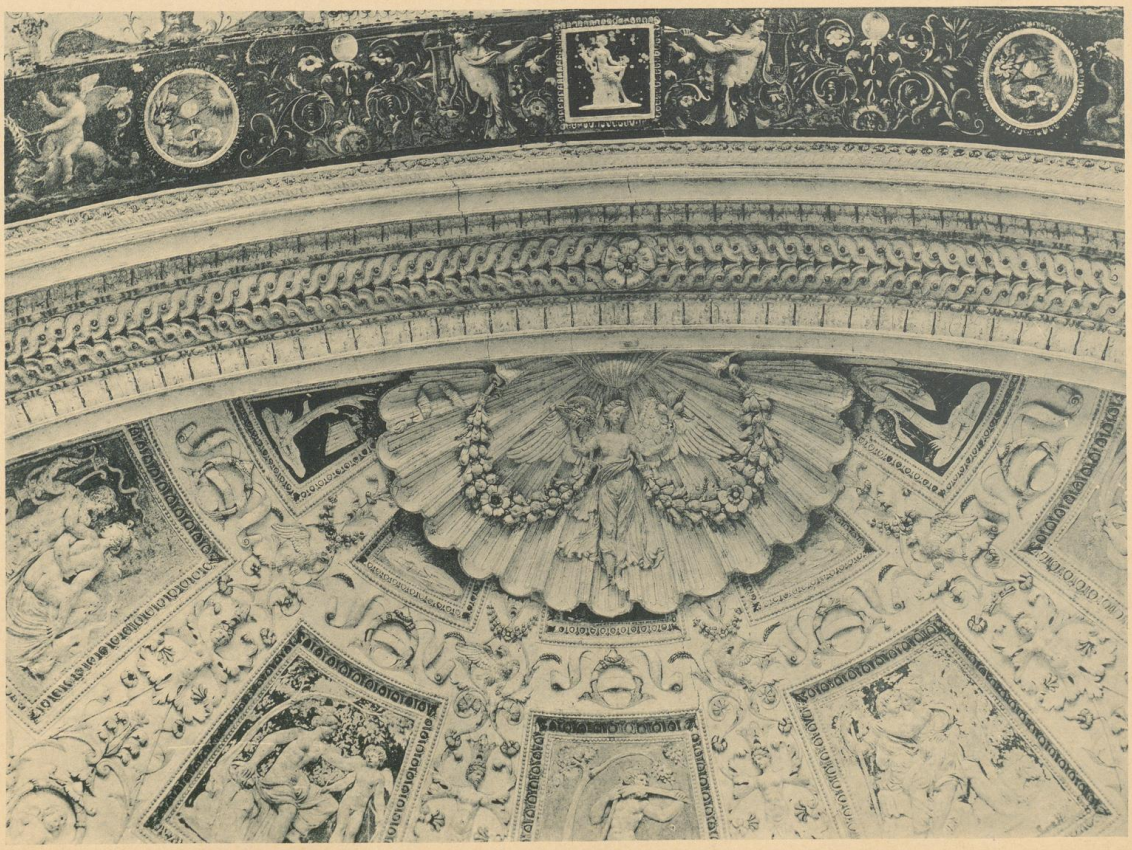
Unterer Kuppeltheil derselben Exedra.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K CX | HA



1.



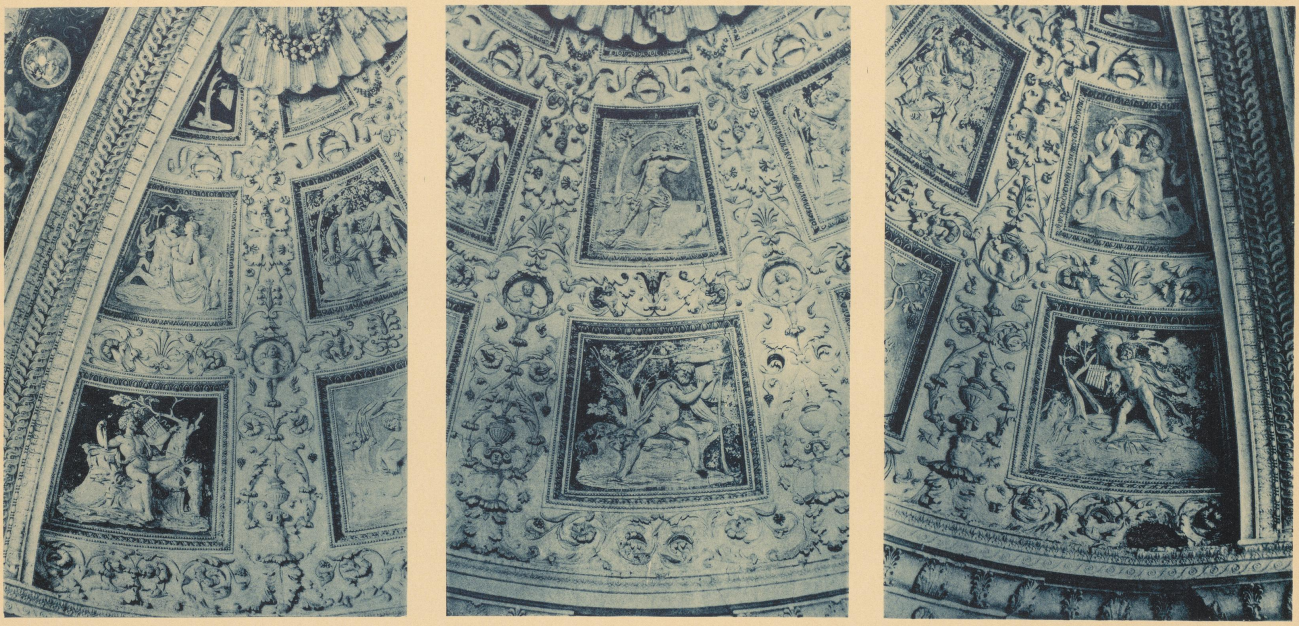
2.

1. Exedrakuppel der Osthalle. 2. Oberteil der Exedrakuppel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

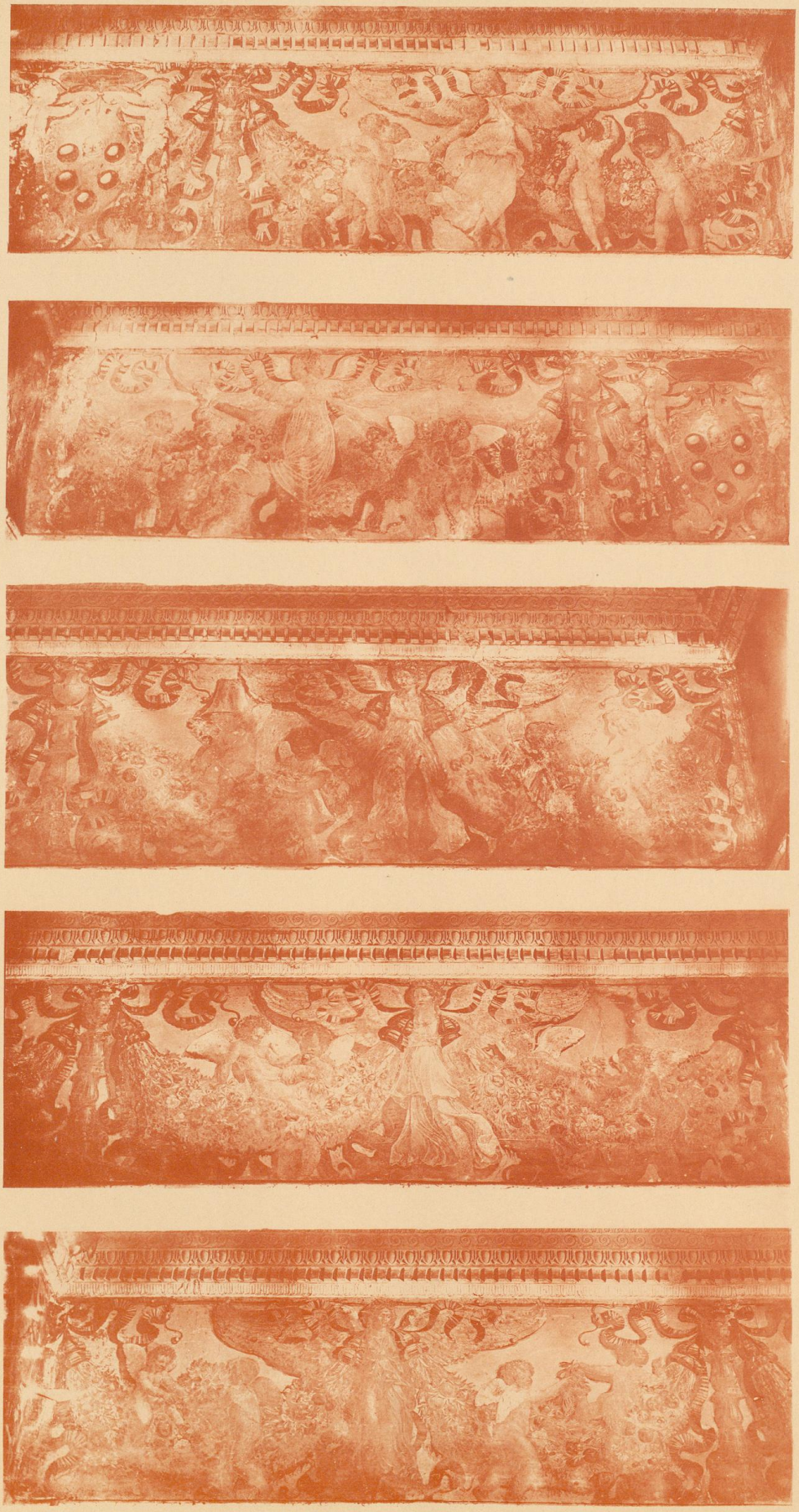
Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
k CX | HA



Polyphemcyklus in der Exedrakuppel der Osthalle.

Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
K CB|H1



Grosser Saal. Wandfries.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K CXIHA



1.



2.



3.



4.

Klostergewölbe des grossen Saales.

1. Spiegelfeld. 2. Südwestecke. 3. Fensterseite. 4. Kaminseite.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
VI CĀIHA



1.



2.



3.

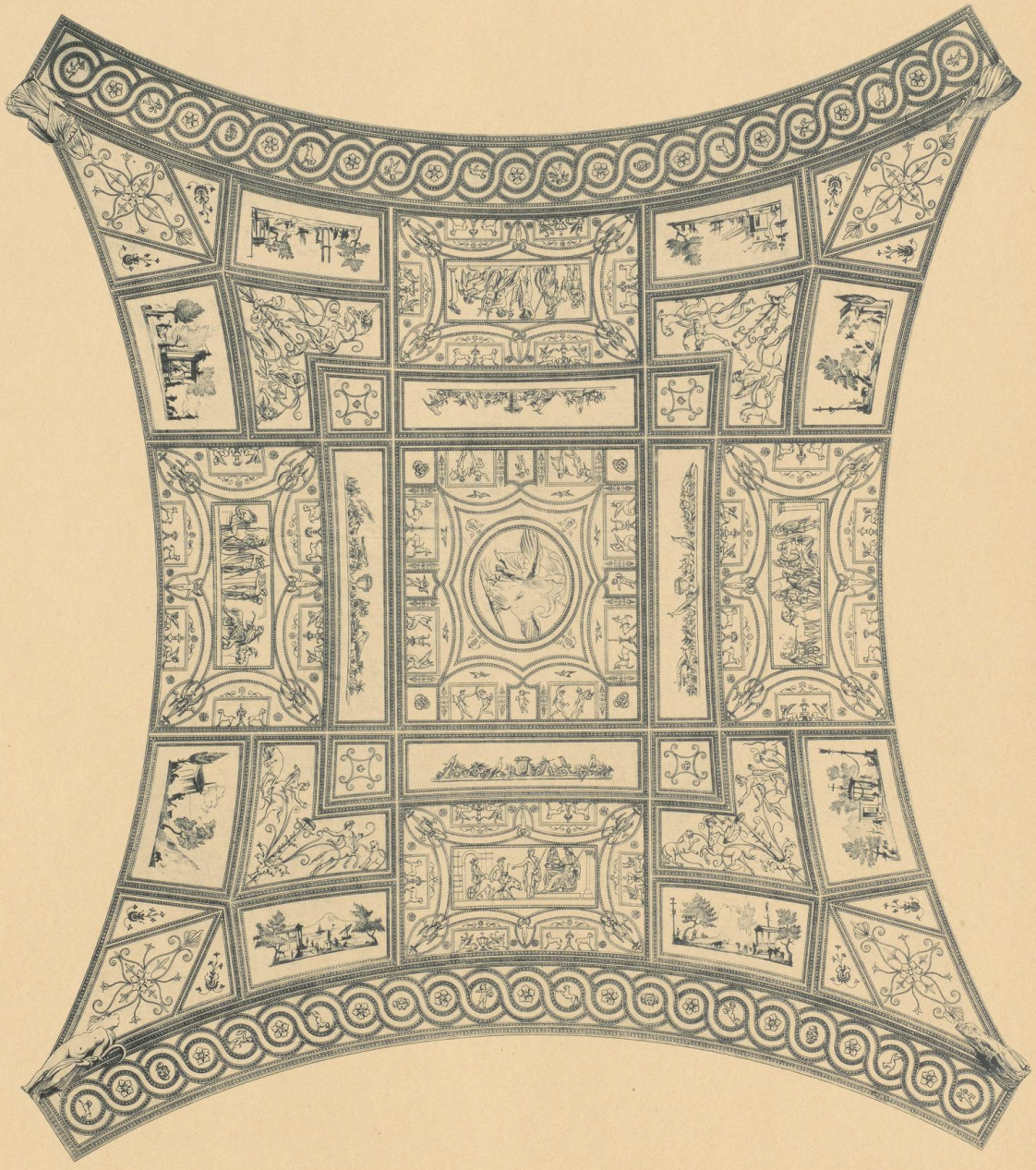


4.

Klostergewölbe des grossen Saales.

1. und 2. Südseite, 3. und 4. Nordseite.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
VH 83 HA

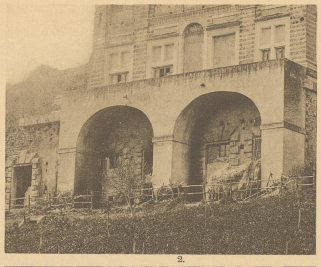


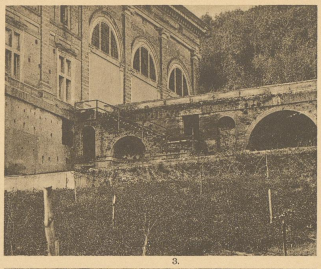
Decke des Pancratiergrabes an der Via Latina.

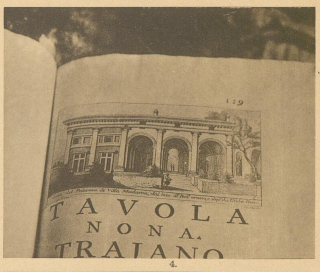
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K C8|H1


1.

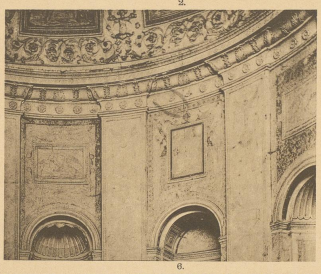

2.

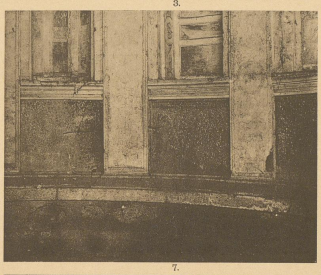

3.



4.


5.

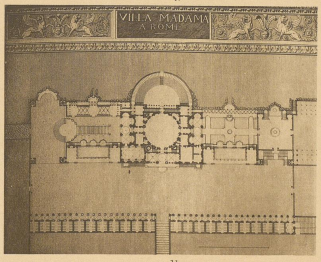

6.


7.

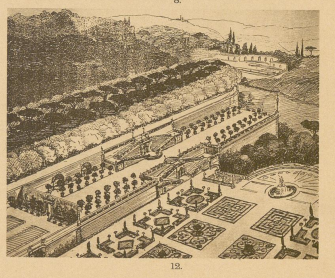

8.


9.


10.



11.


12.

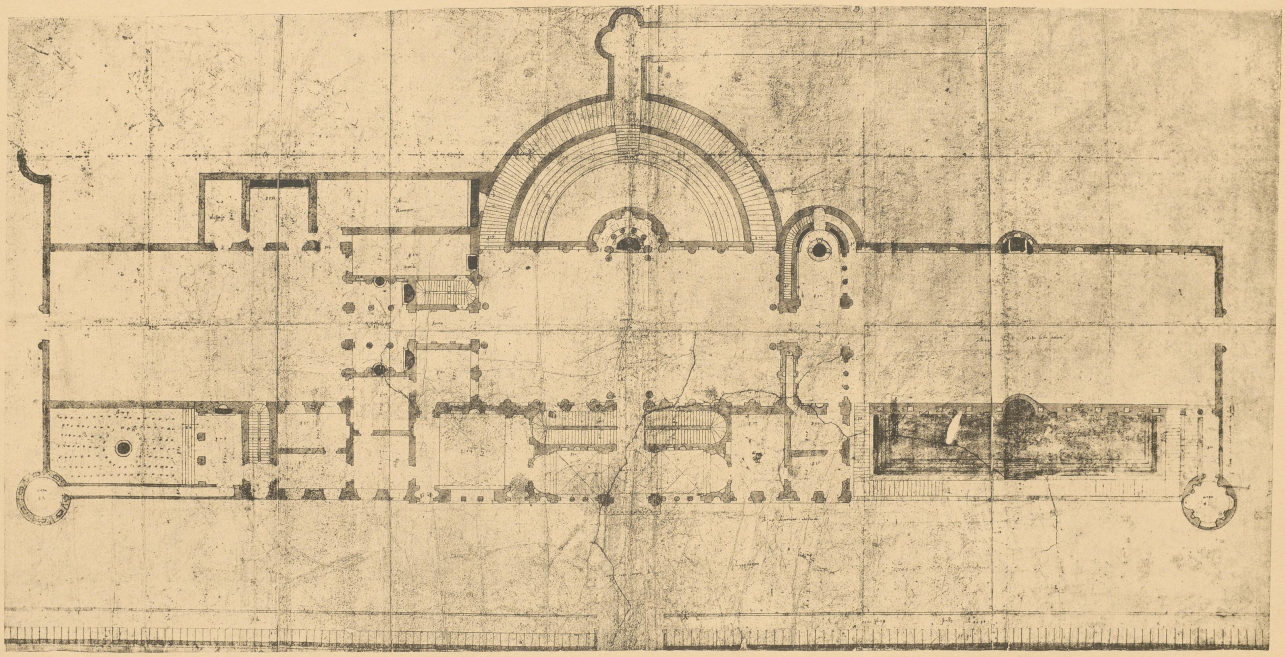
1. Ostfront der Villa.
5. Zimmer des 1. Obergeschosses.
9. Nordfront, östliche Ecke.

2. Altan an der Ostseite.
6. Exedrawand, Oberteil.
10. Fensterkreuz der Ostfront.

3. Bassintreppe, Nordseite.
7. Exedrawand, Unterteil.
11. Grundriss-Studie von Percier et Fontaine.

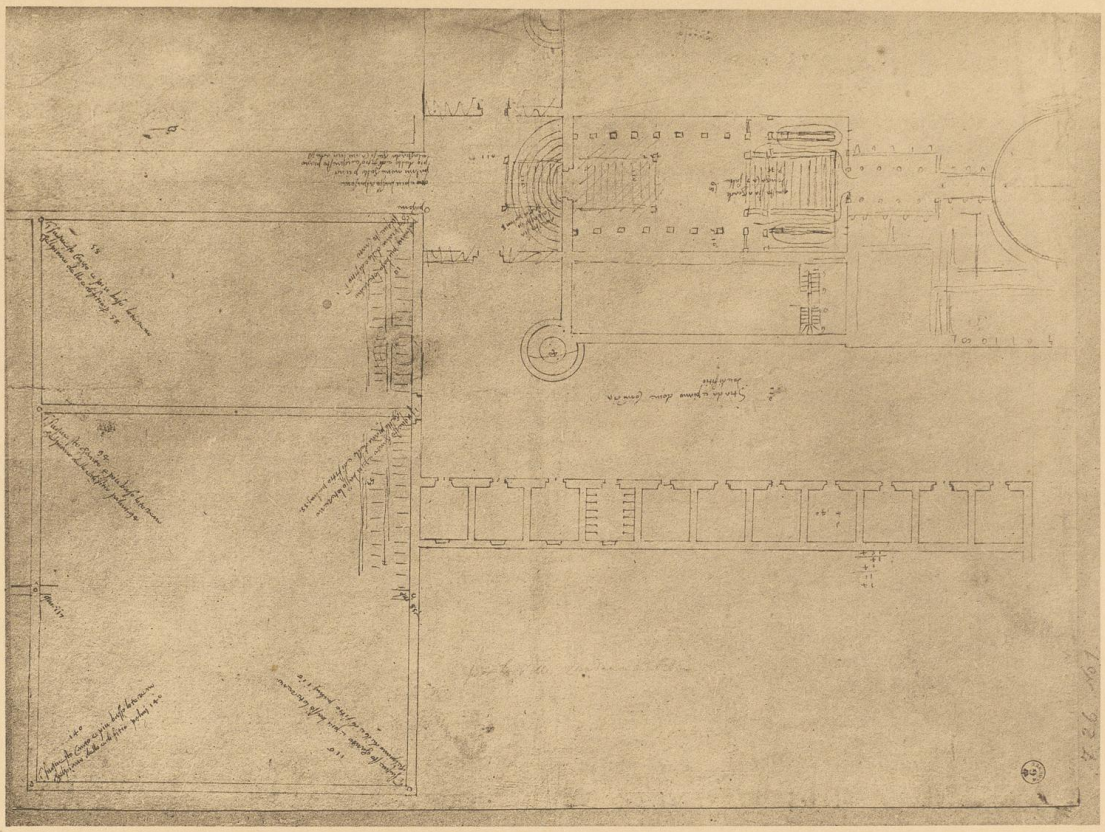
4. Nordfront der Villa.
8. Westlicher Hofsaal, I. Obergeschoss.
12. Nordost-Gärten nach v. Geymüller.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697

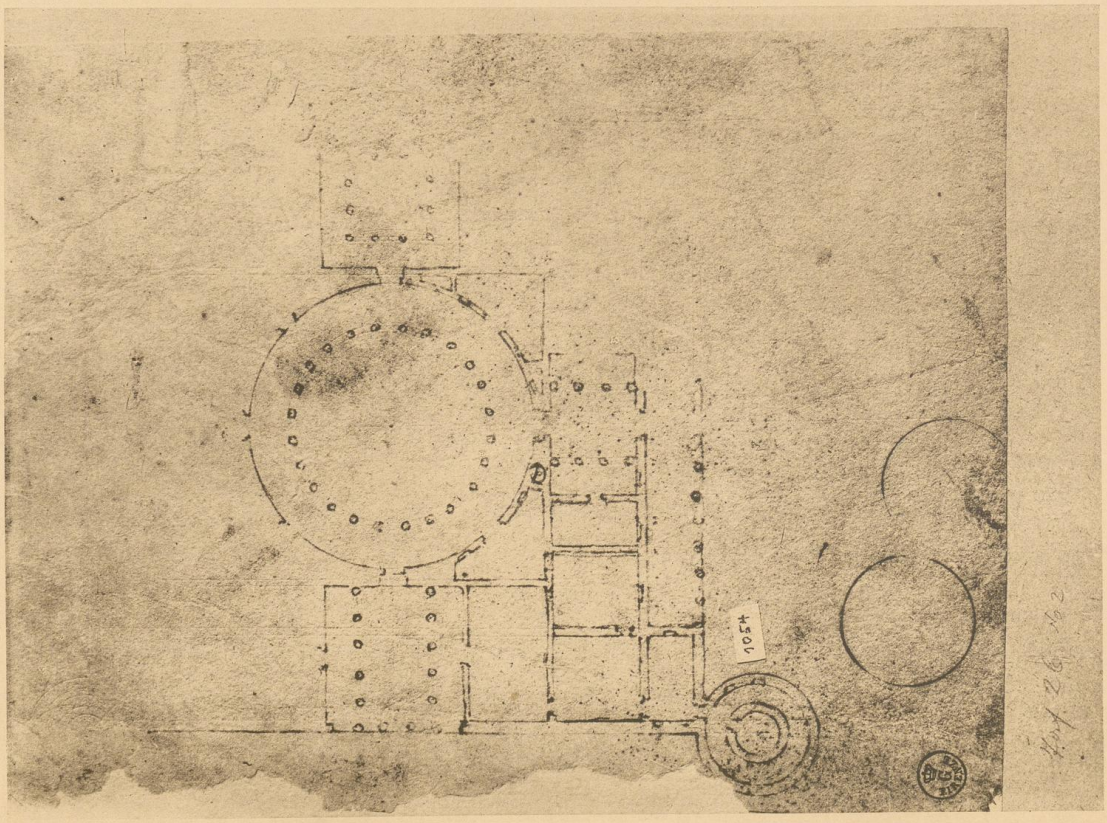


No. 273 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Battista da Sangallo).

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EX 1967
X 6141



No. 179 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).



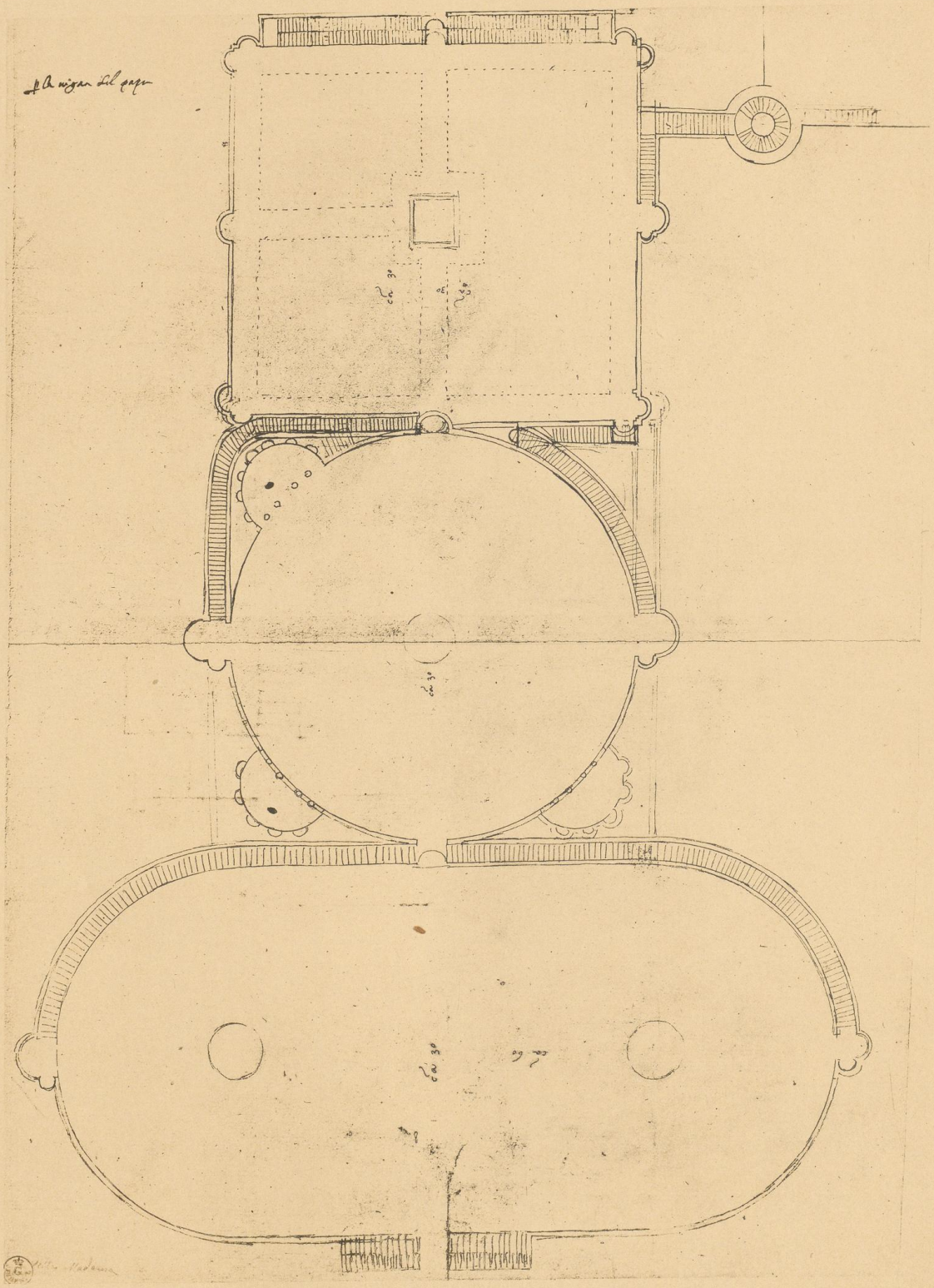
No. 1054 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.?).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
k CZIHA

VILLA MADAMA ZU ROM.

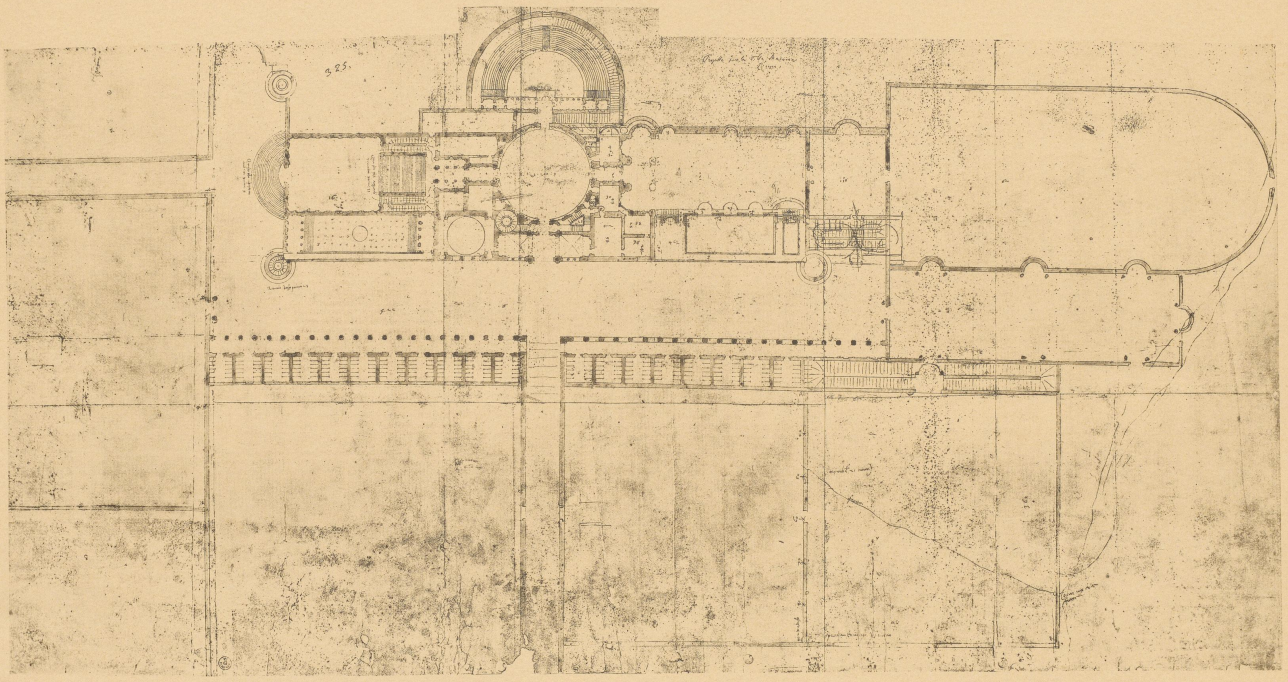


No. 1356 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Raffaello Sanzio?).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

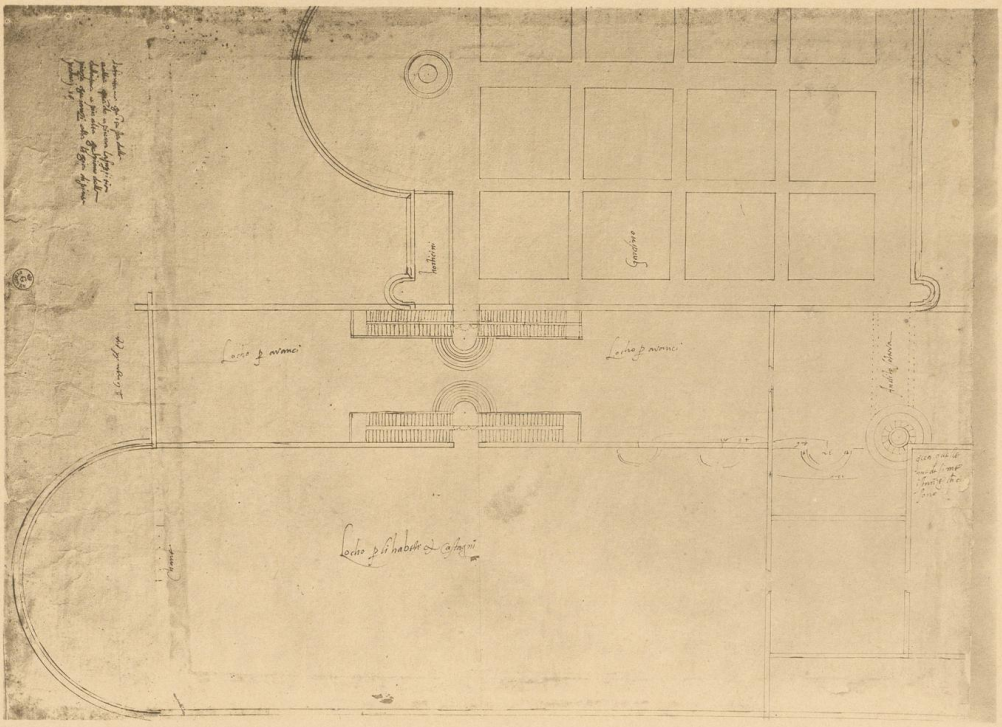
Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
k cāIHA

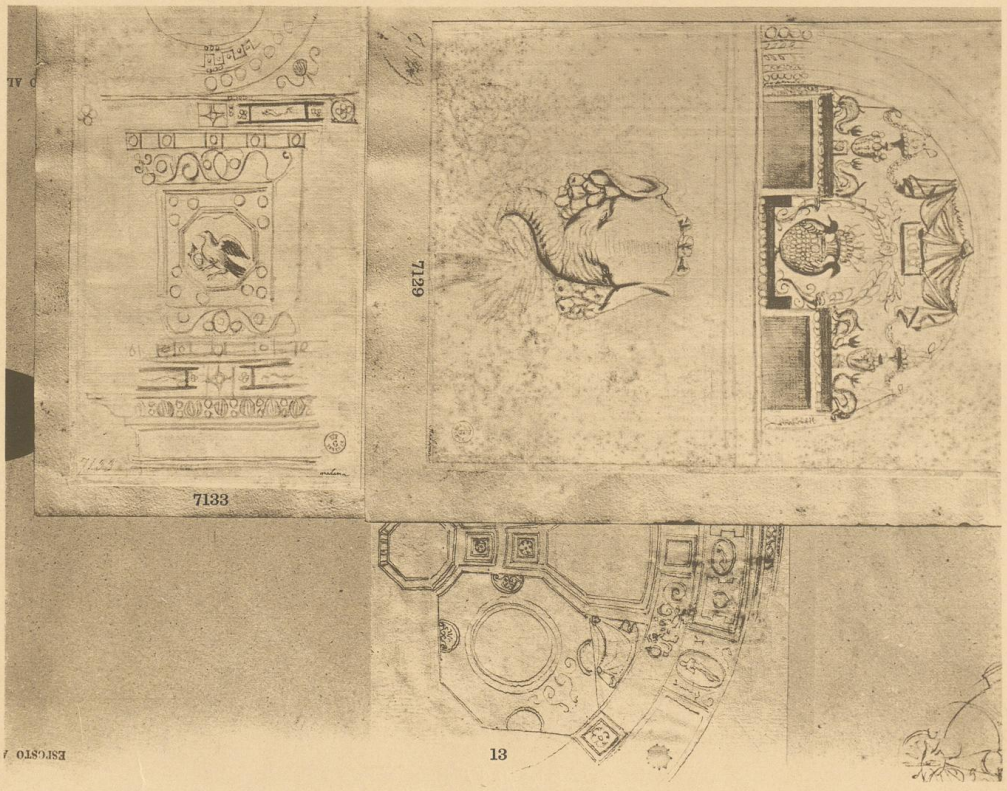


No. 314 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).

Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
K 6114



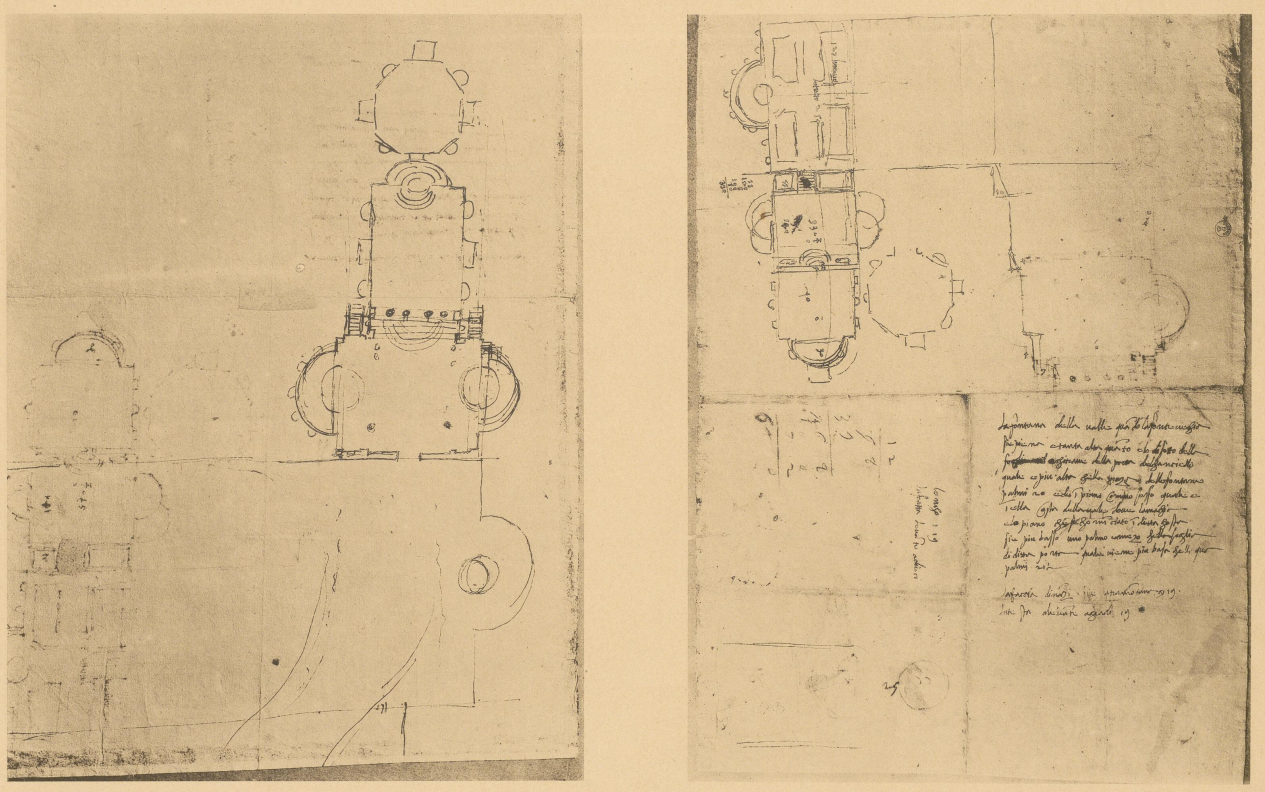
No. 789 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov. gab die Daten, Francesco da Sangallo die Zeichnung).



No. 7133 und 7129 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (von unbek. Meister).
No. 13 der Ornamentzeichnungen in der Uffiziensammlung (Giovanni da Udine?).

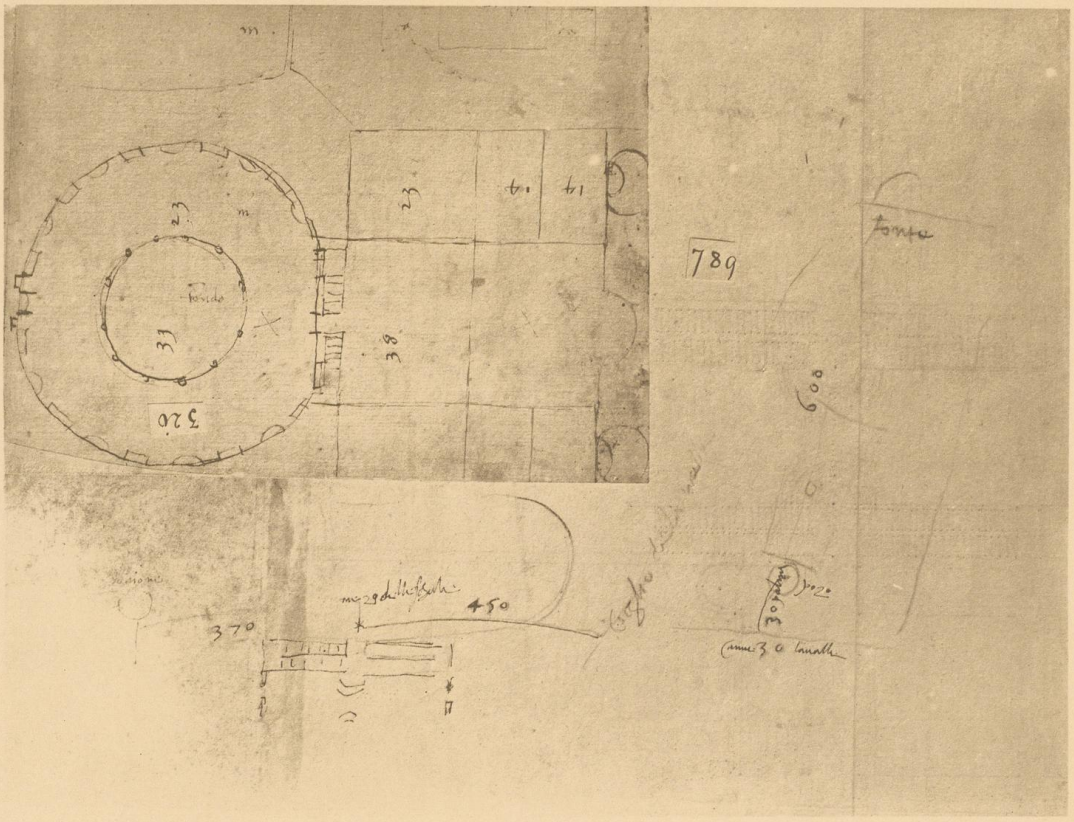
Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K c81 HA

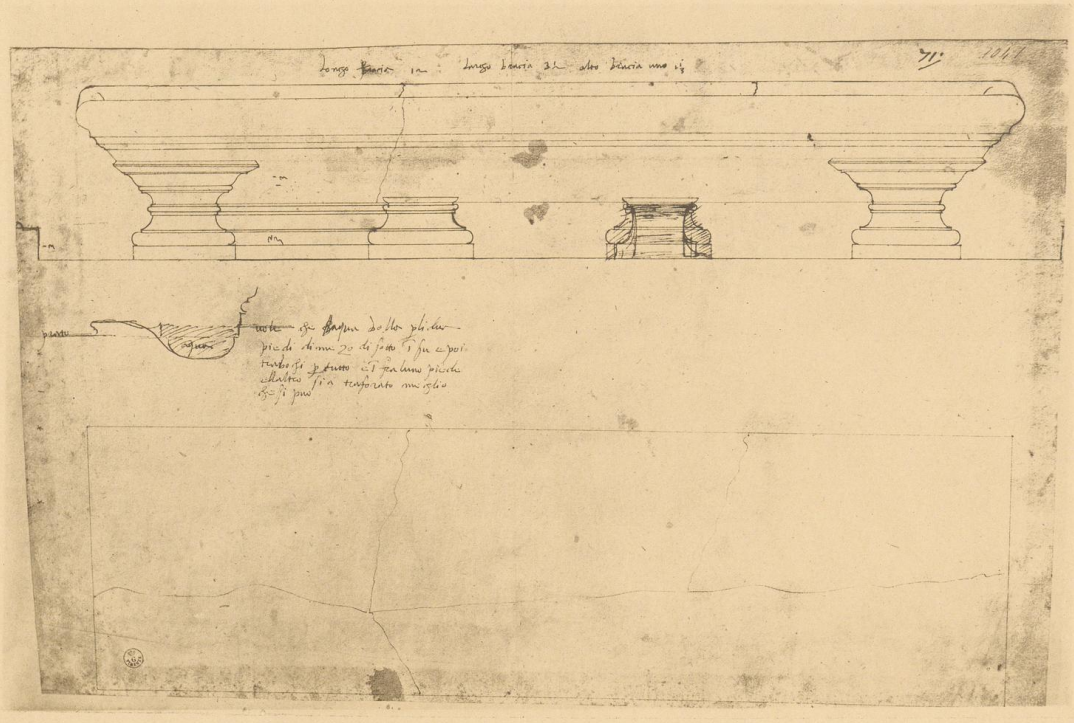


No. 916 u. 916 v. der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).

Universitätsbibliothek Paderborn
51
EK 1697
VH 152 V1



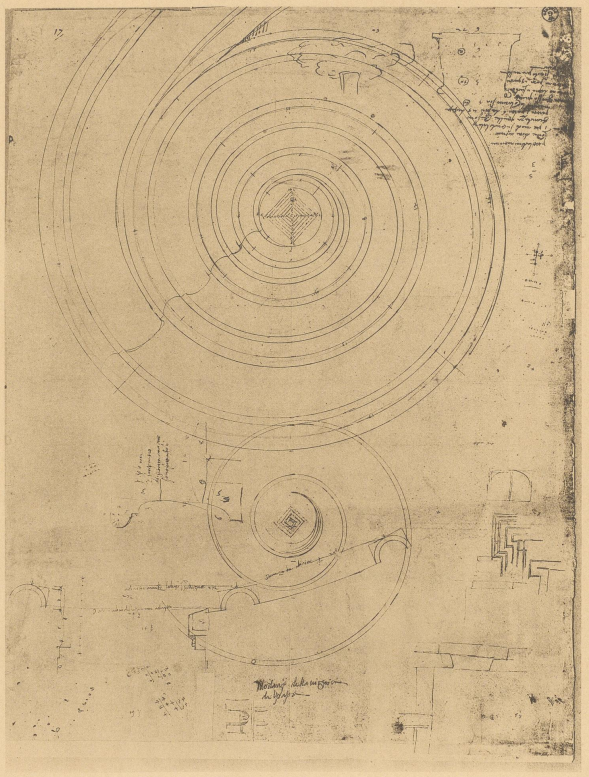
No. 789v der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).



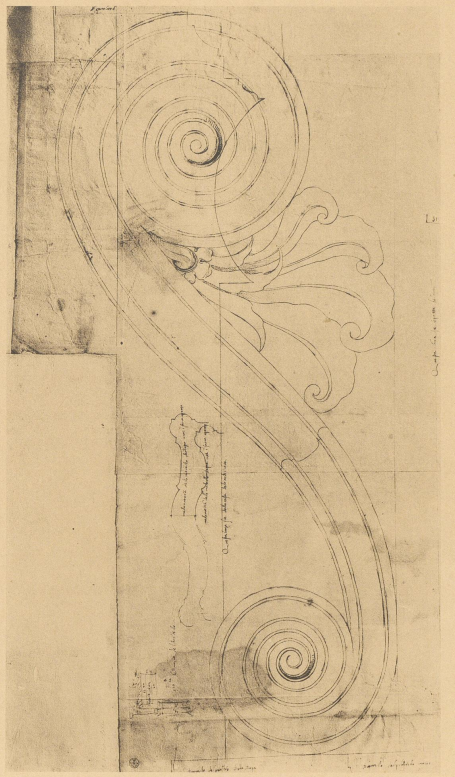
No. 1307 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).

Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K CXIHA

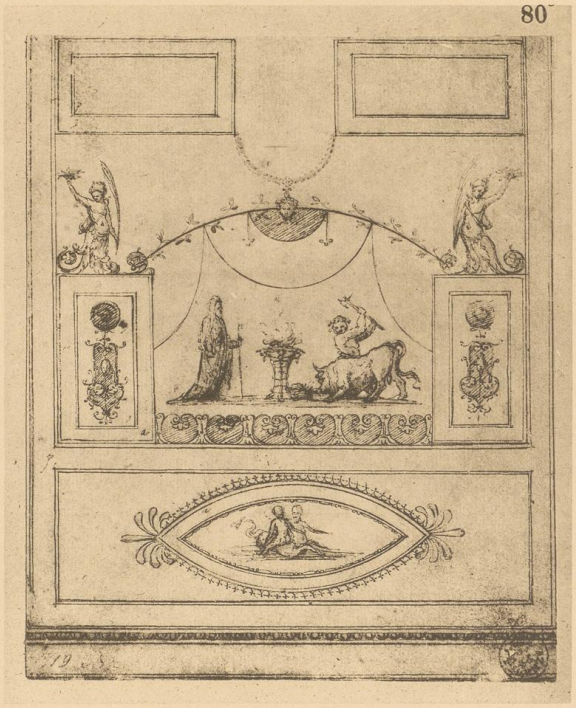


No. 718 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).

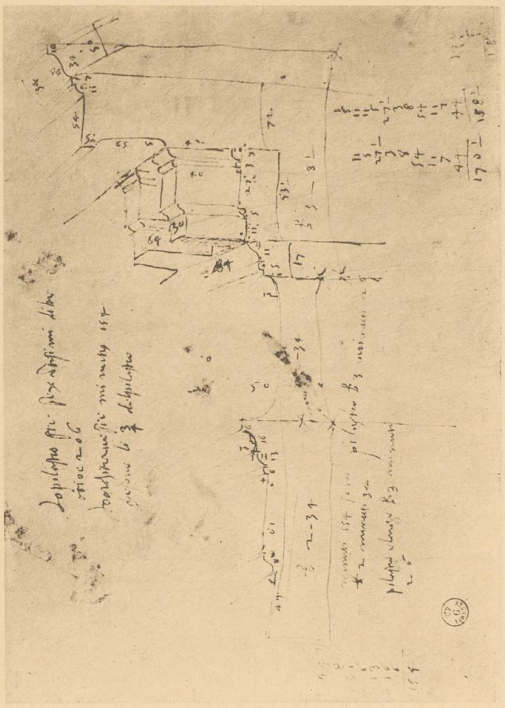


No. 317 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Battista da Sangallo).

Universitätsbibliothek Paderborn
Ek 1697
IV C 31 H 1



No. 80 der Ornamentzeichnungen in der Uffiziensammlung (Giovanni da Udine).



No. 1253 der Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung (Antonio da Sangallo il giov.).

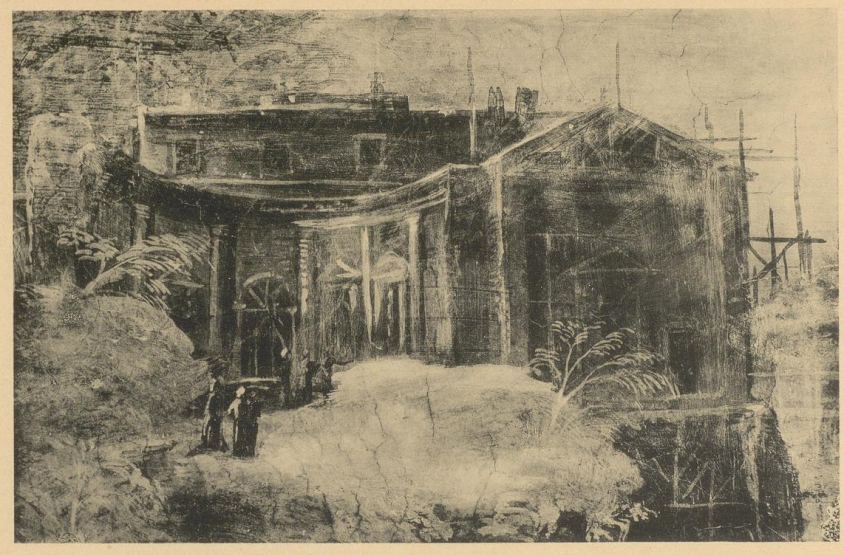


No. 569 der Ornamentzeichnungen in der Uffiziensammlung (Giulio Romano).

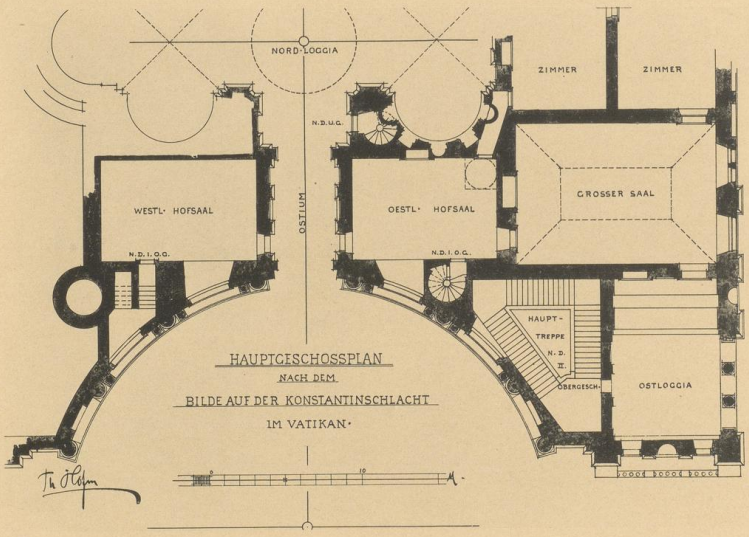
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

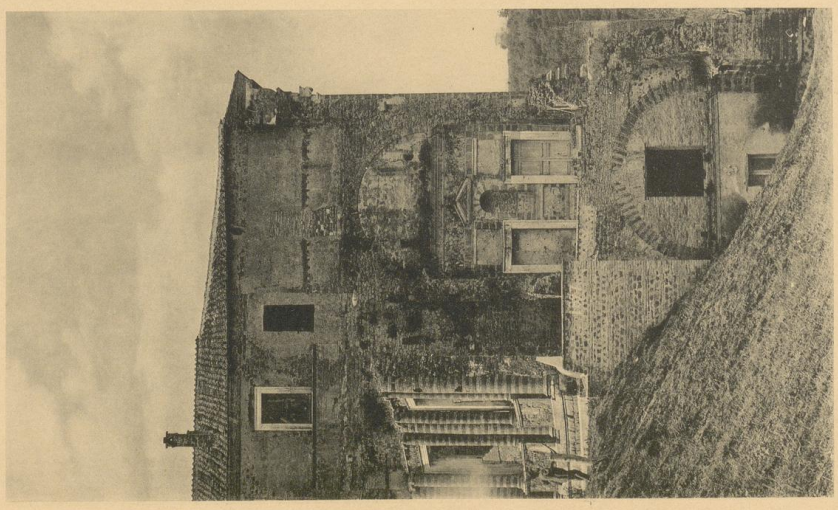
Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K CXIHA



Villa Madama auf der Konstantinschlacht.



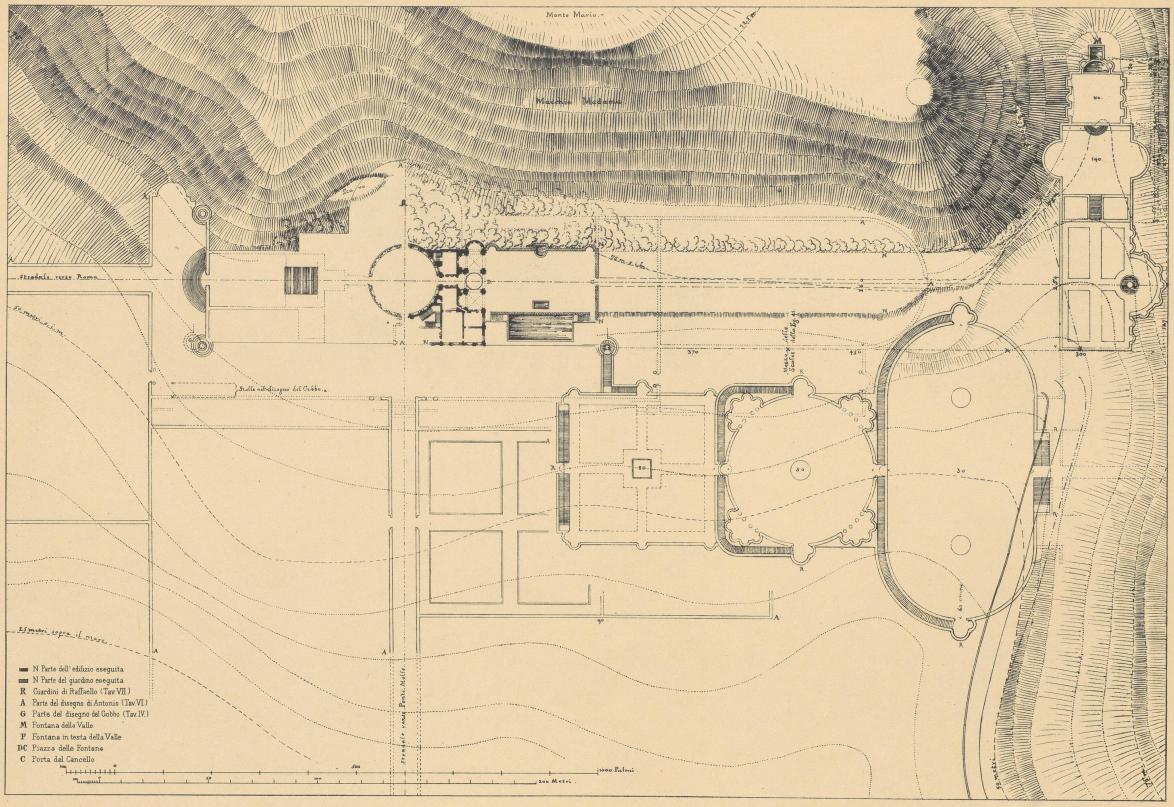


Oestliches Ende der Südfront.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

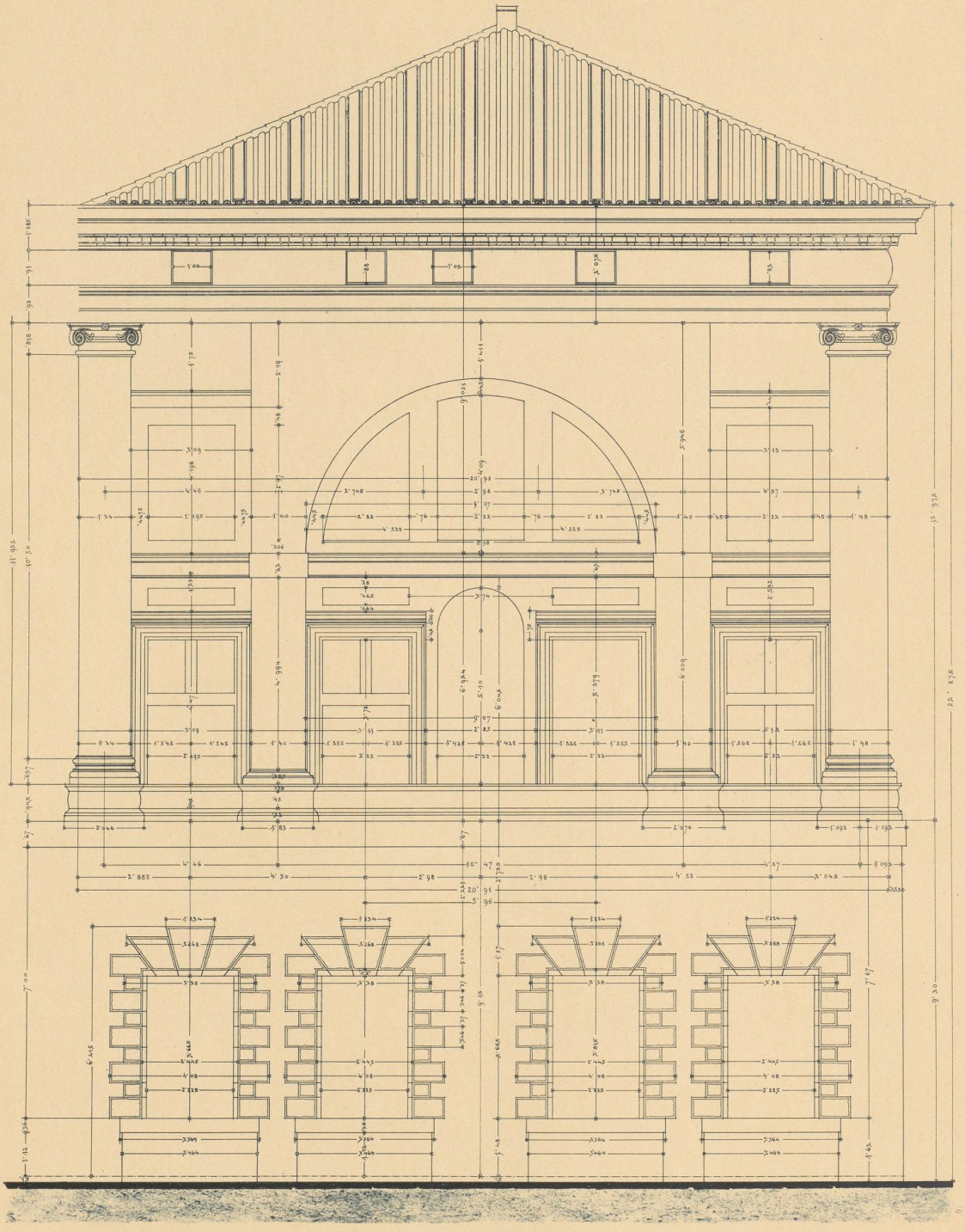
EK 1697
k CX|H1
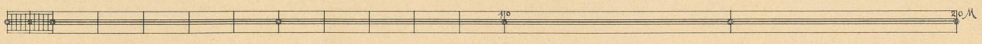


Lageplan der Villa (H. v. Geymüller).

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
VHEO VI

VILLA MADAMA ZU ROM.



OSTFRONT.

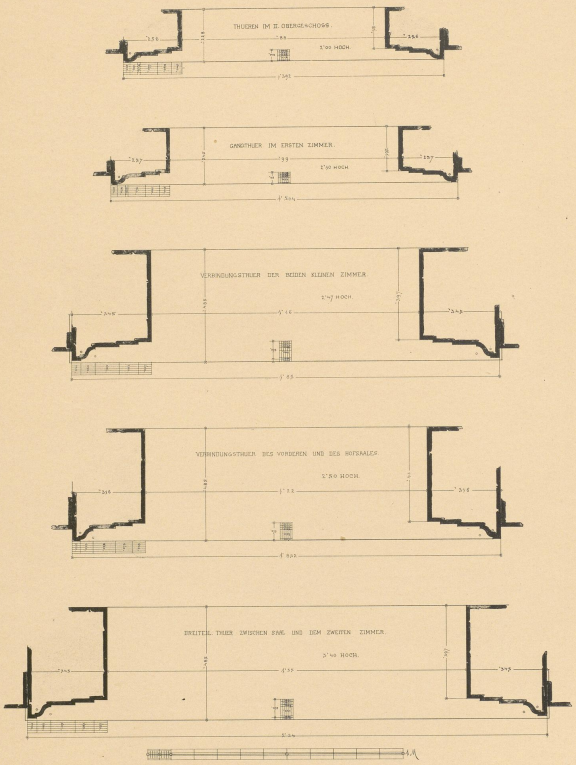


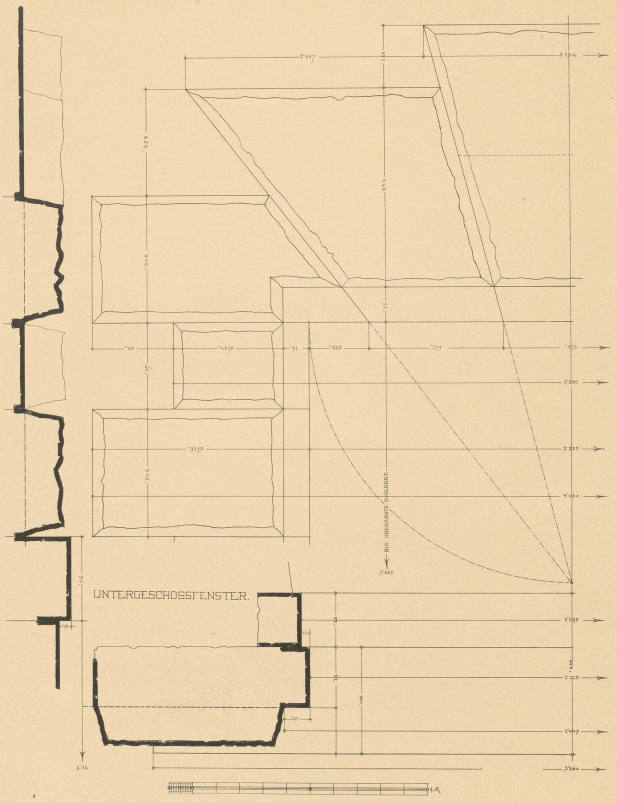
Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K CΔIHΛ

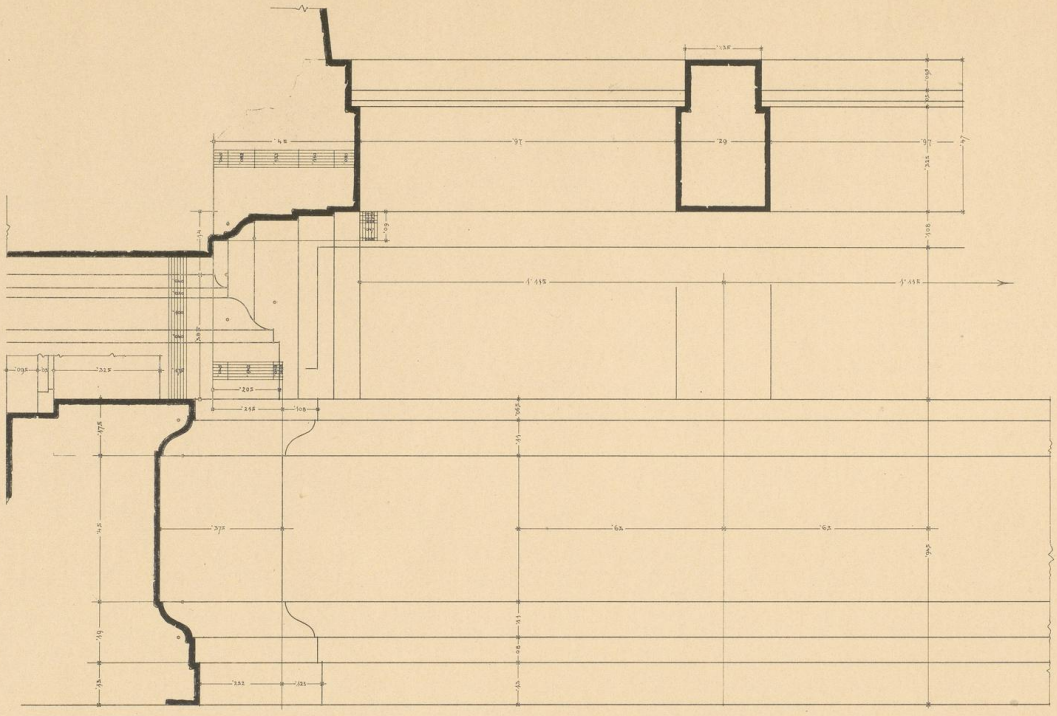




Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

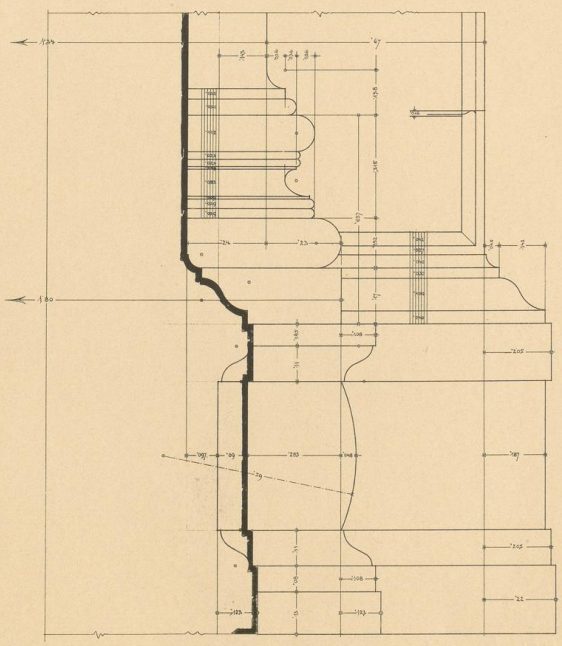
Universitätsbibliothek Paderborn
EIK 1687
IV C 21 HA

VILLA MADAMA ZU ROM.



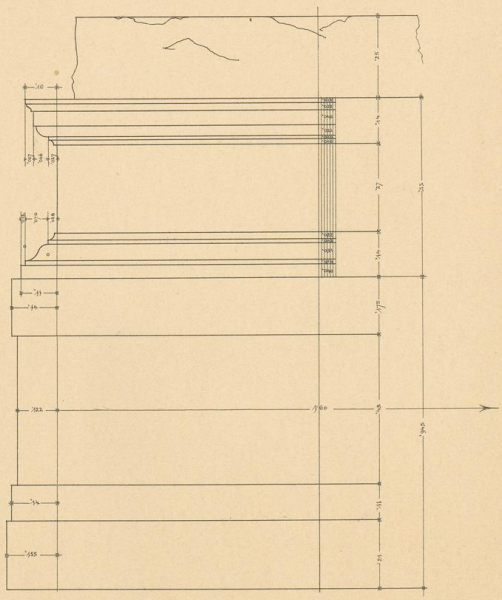
GEKUPPELTES FENSTER DER OSTFRONT.





PILASTERFUSS UND SOCKEL DER LOGGIAÖFFNUNGEN.

RENNBAHNTHOR



QUADRATISCHE FIGURENPOSTAMENTE.

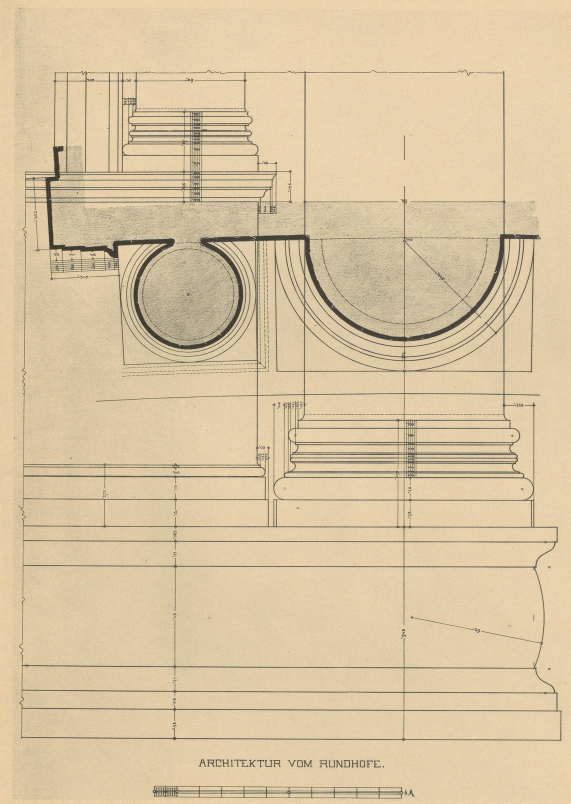


Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

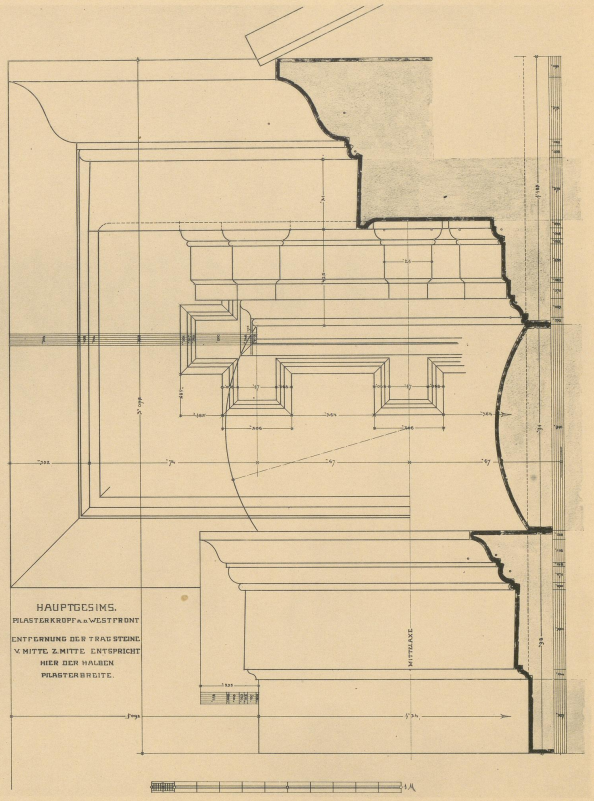
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
k C3IHA

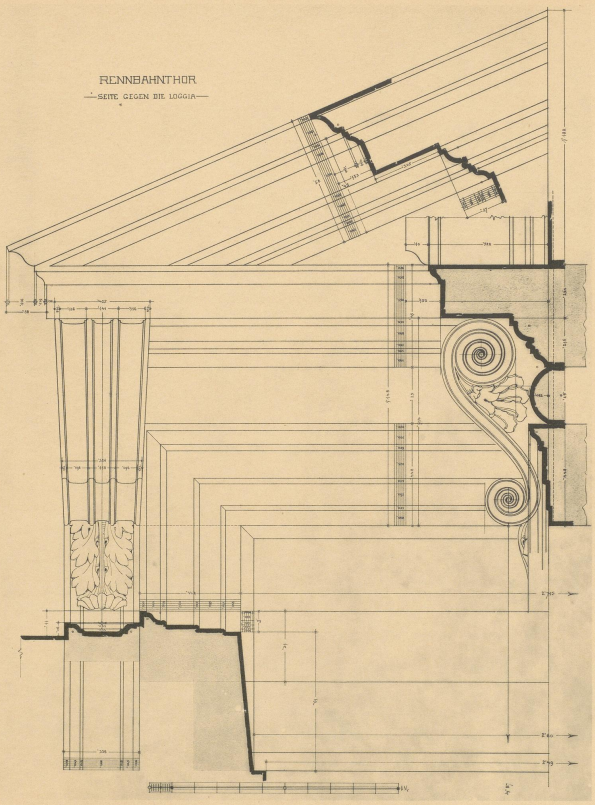


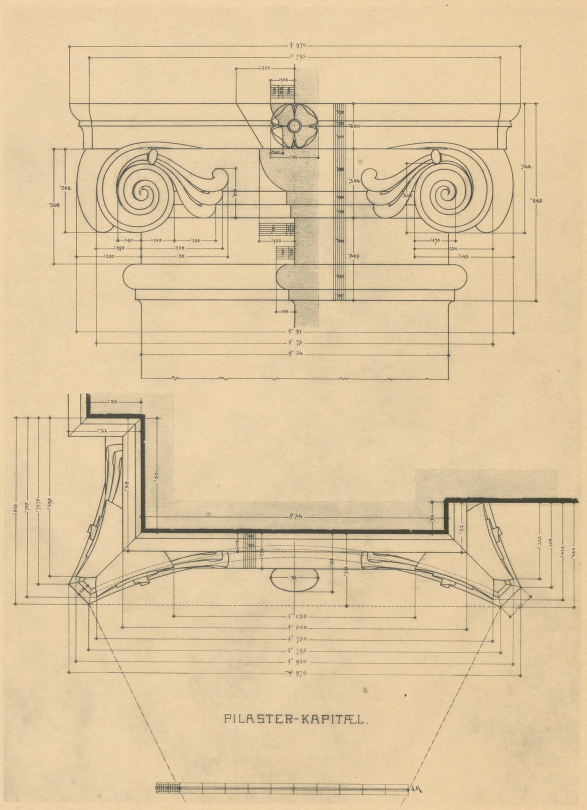
ARCHITEKTUR VOM RUNDHOFE.



Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

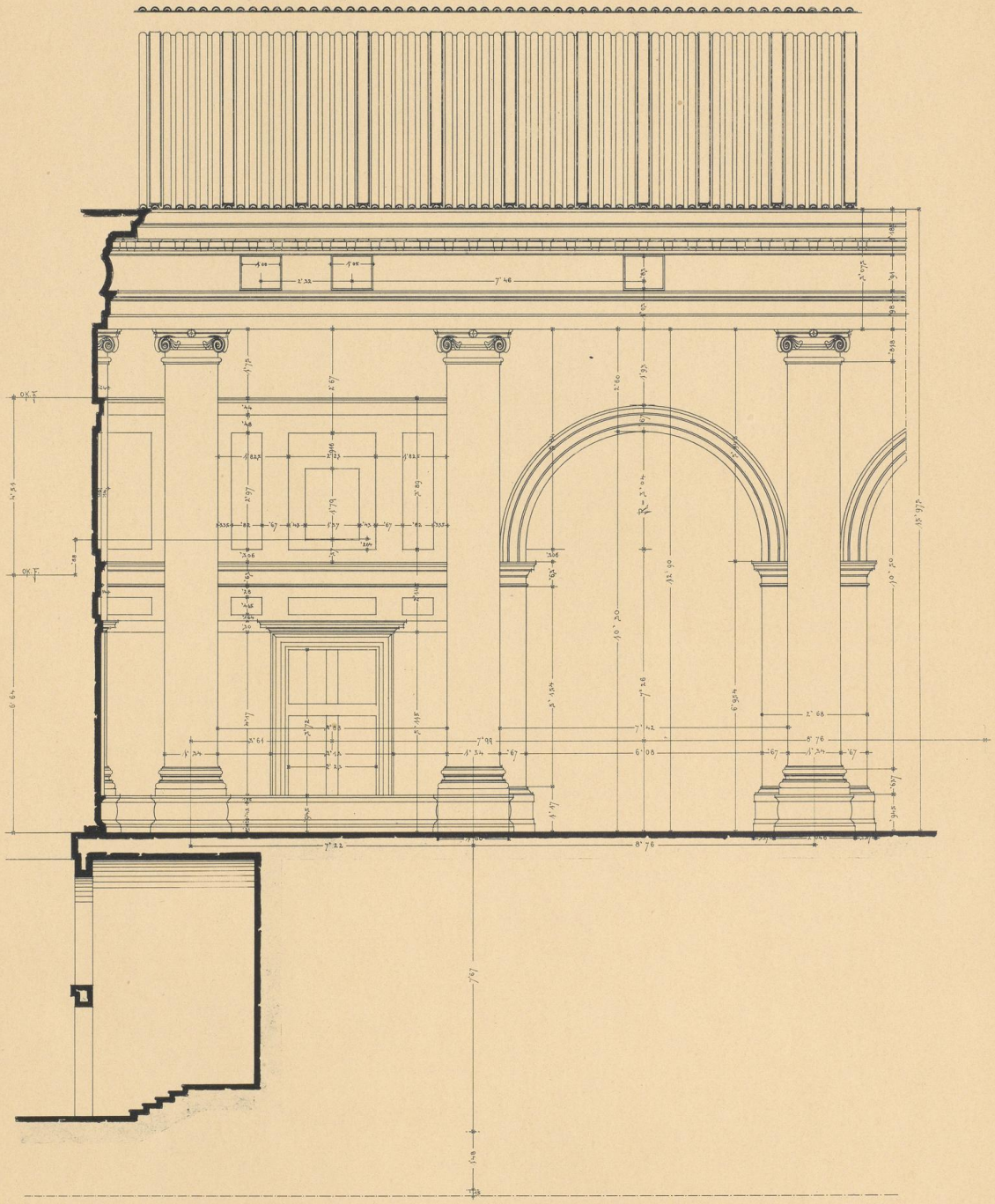
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1687
M CXIHA





Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EM 1697
K CĀIHI



NORDFRONT.

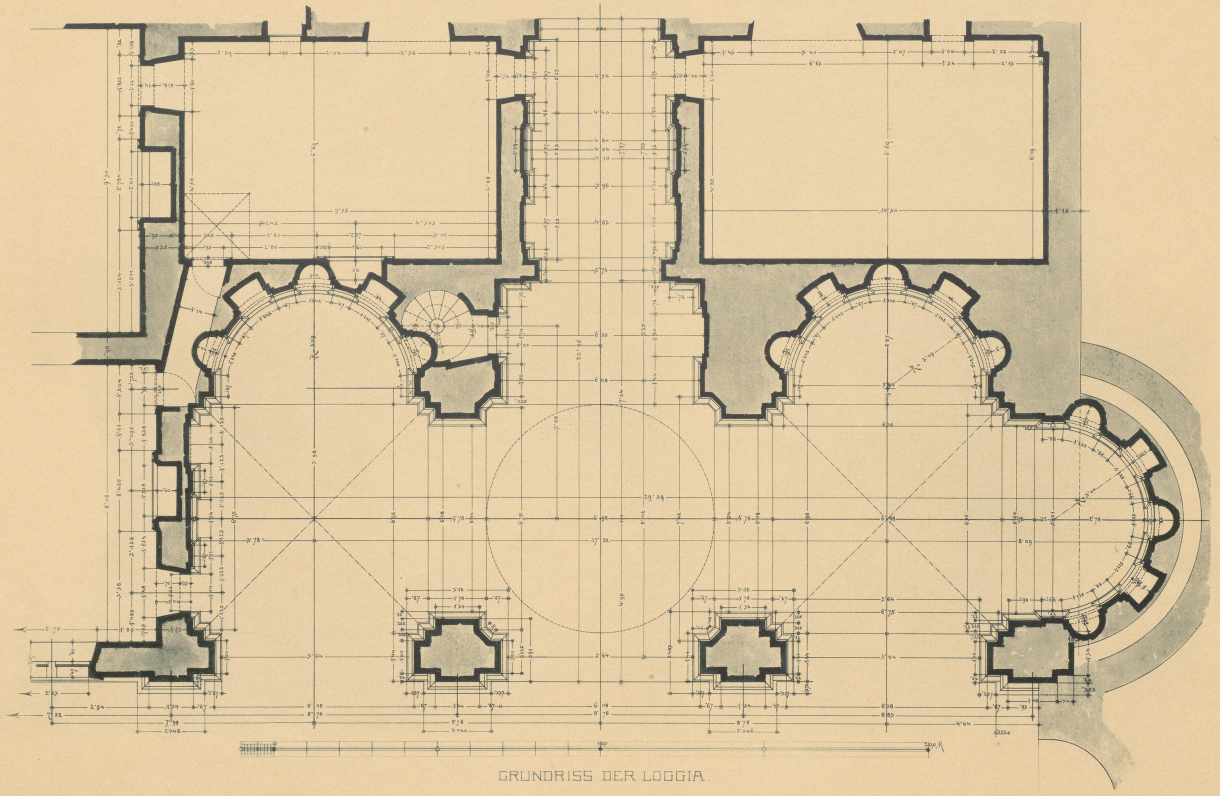


Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890 – 92.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51

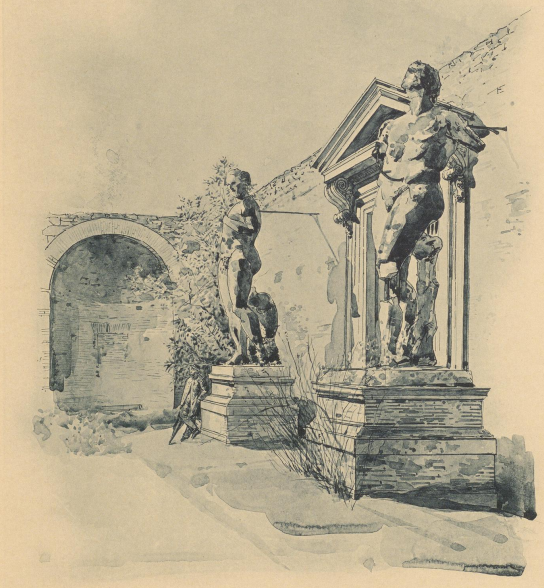
EK 1697
K CXIHA



GRUNDRISS DER LOGGIA.

Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
W C 81 HA



RENNBAHNTHOR MIT DEN ATHLETEN.

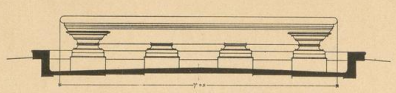


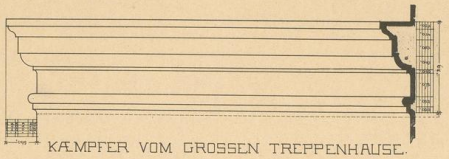
NISCHE MIT DEM ELEFANTENBRUNNEN.

Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

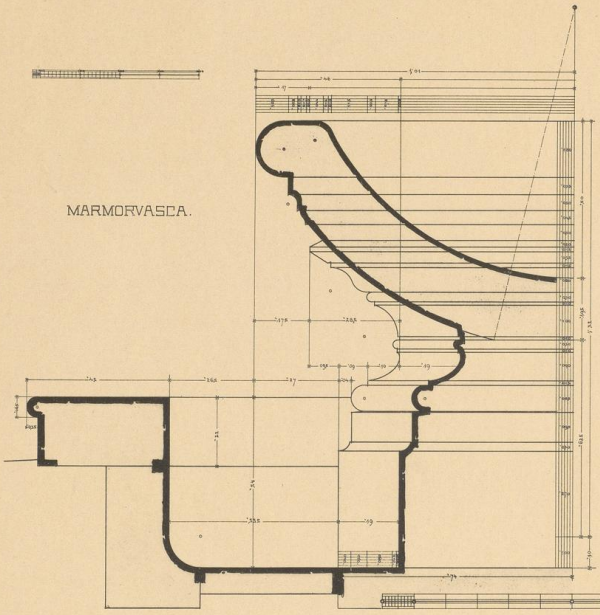
Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK/1697
VH 152 V1

VILLA MADAMA ZU ROM.

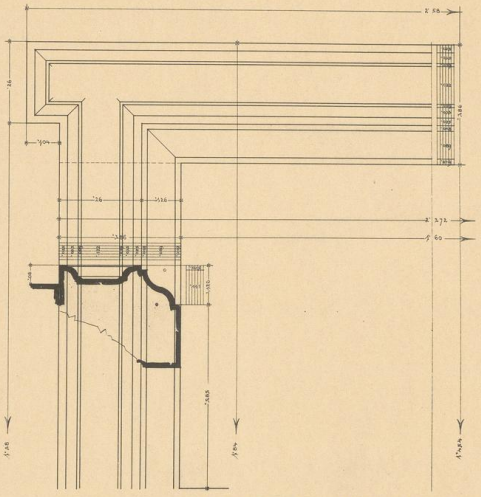




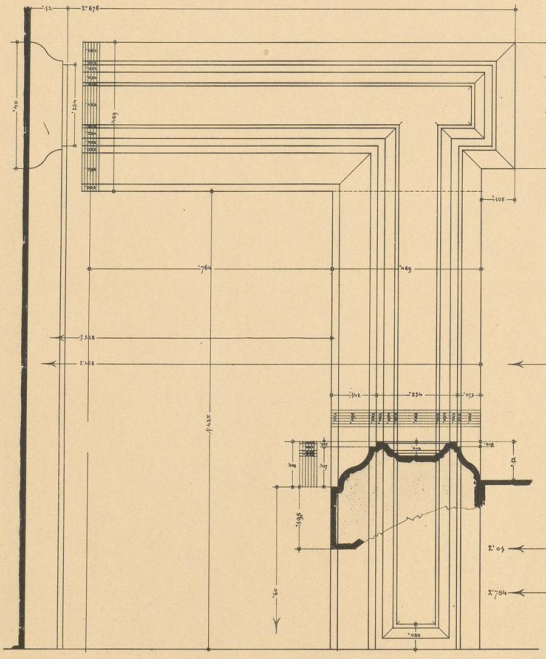
KÄMPFER VOM GROSSEN TREPPENHAUSE.



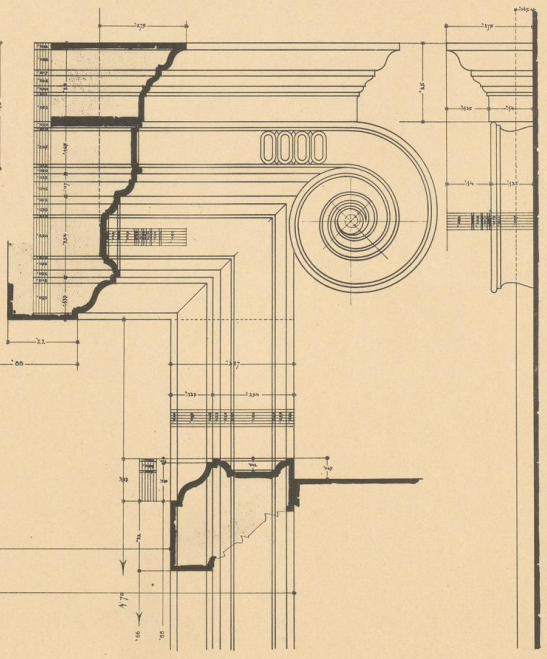
MARMORVASCA.



KAMIN IM ŒSTL. HOFSAALE.



KAMIN IM KLEINEN AN DIE LOGGIA STOSSENDEN ZIMMER.



KAMIN IM GROSSEN SAALE.



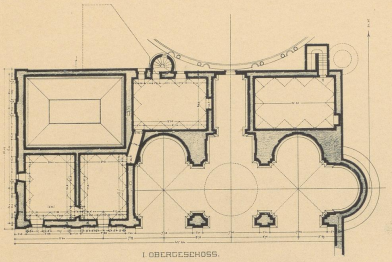
Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

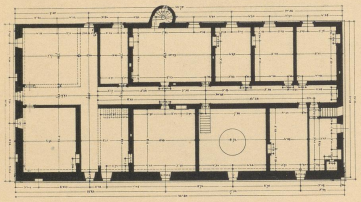
Universitätsbibliothek Paderborn 51

EK 1697
K C31HA

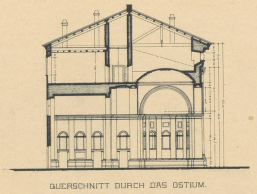
VILLA MADAMA ZU ROM.



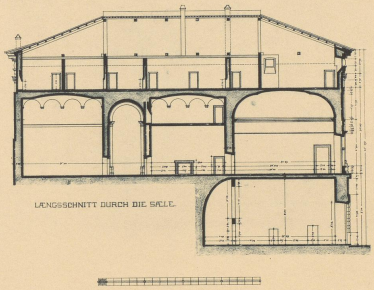
I. OBERGESCHOSS.



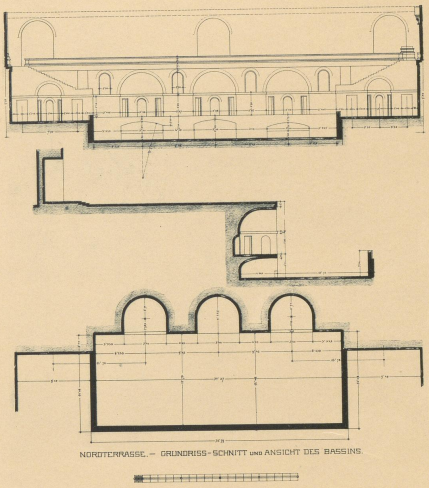
II. OBERGESCHOSS.



QUERSCHNITT DURCH DAS OSTIUM.



LÄNGSSCHNITT DURCH DIE SALE.



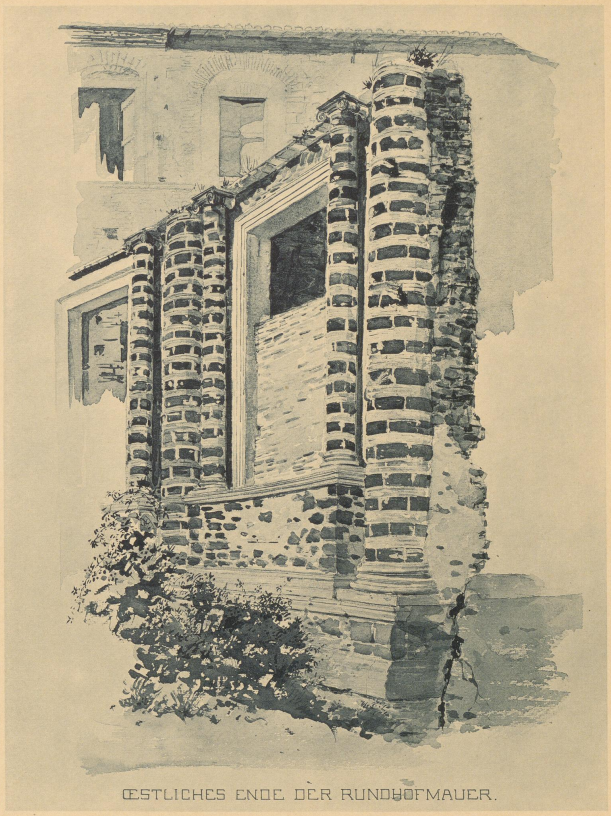
NORDTERRASSE. – GRUNDRISS-SCHNITT UND ANSICHT DES BASSINS.

Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

Universitätsbibliothek Paderborn
51
Ek 1697
K CX1H1



PALAZZINA IM AUSLAUFE DES NYMPHENTHALES.

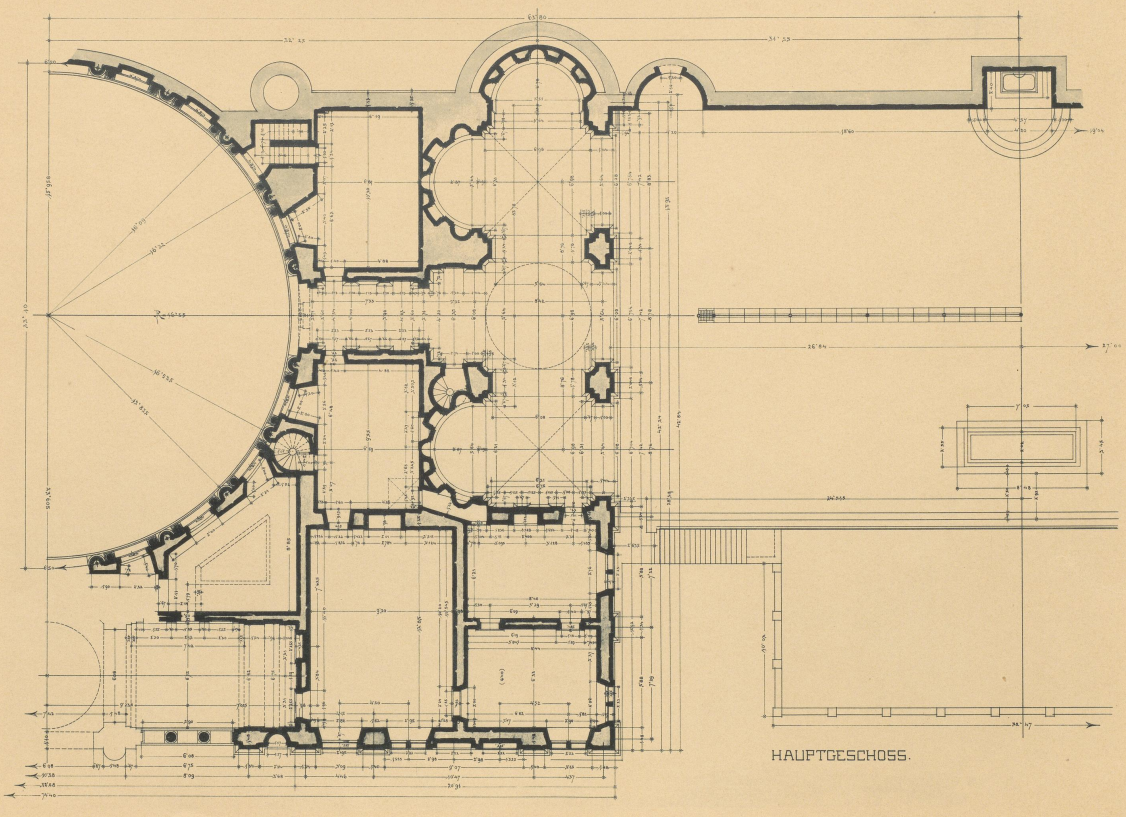


ŒSTLICHES ENDE DER RUNDHOFMAUER.

Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

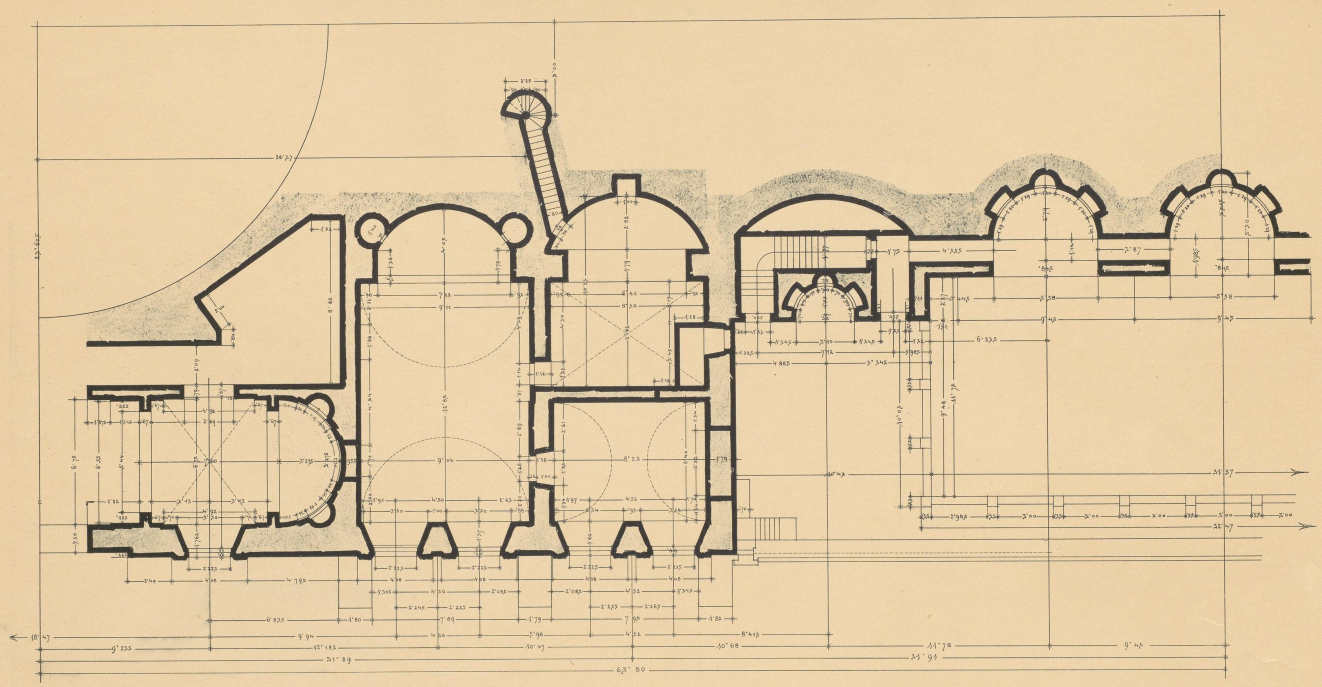
Universitätsbibliothek Paderborn
51
EW 1697
W cx|HA

VILLA MADAMA ZU ROM.



Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EIK 1697
In CBIHA1

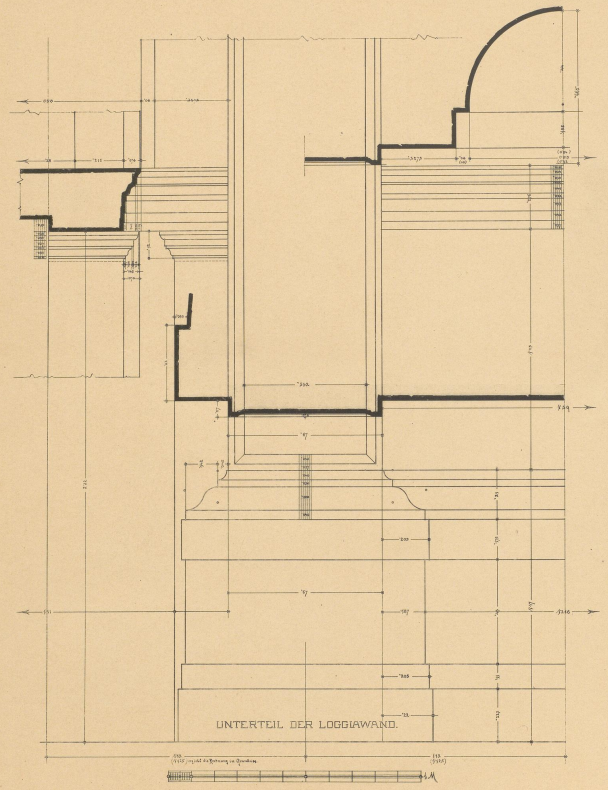


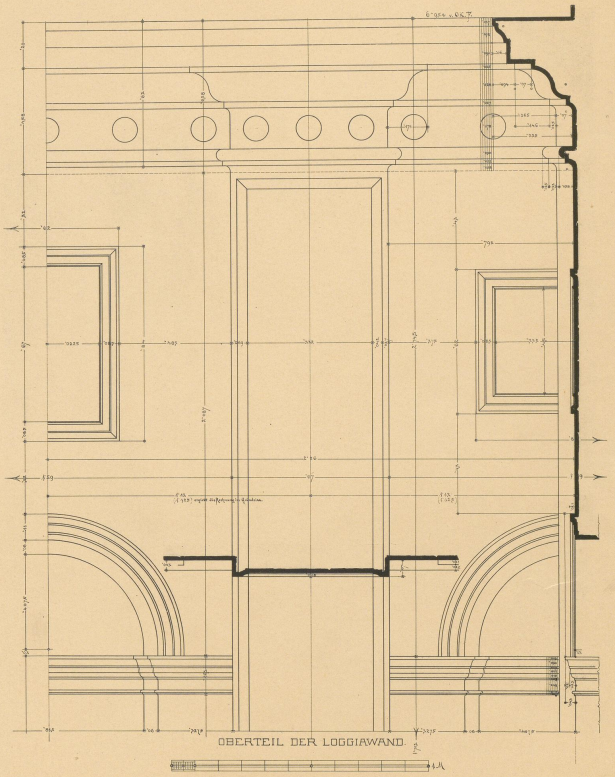
KELLERGESCHOSS.



Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

Universitätsbibliothek Paderborn
EK 1697
IX C 81 HA1





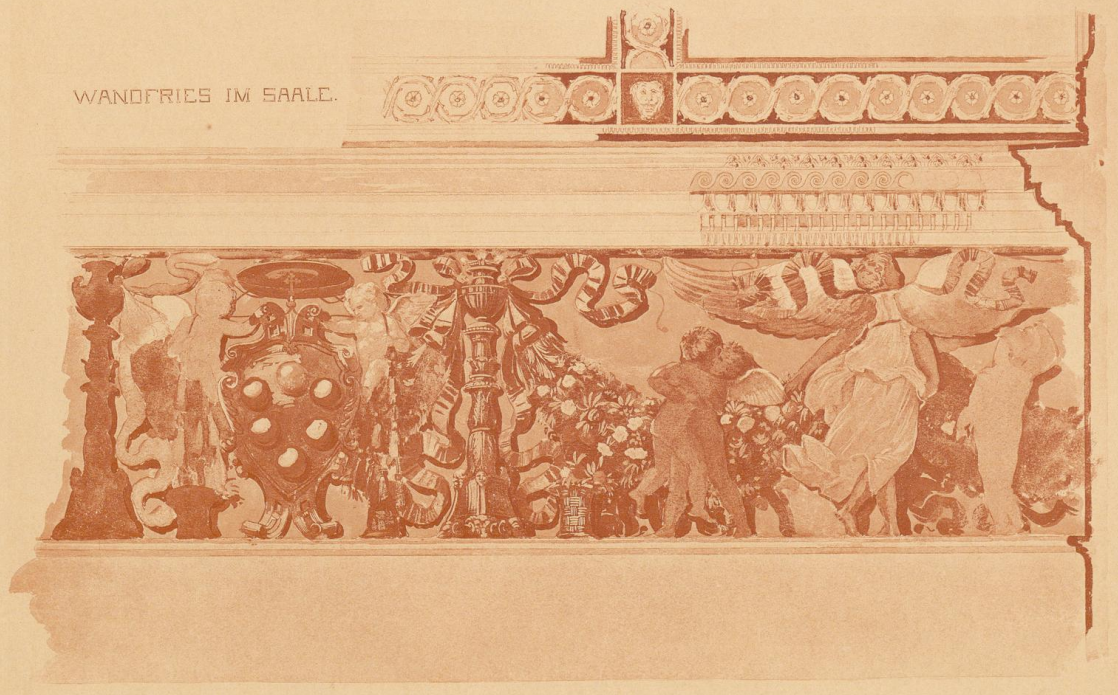
Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890—92.

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
VK 1251HA



WANDFRIES IM ECKZIMMER.

WANDFRIES IM ERSTEN ZIMMER.



WANDFRIES IM SAALE.

Aufgenommen von Th. Hofmann, 1890–92.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 51
EK 1697
K CΣIHΛ