



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

III. Beschreibung der Villa:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98514](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98514)

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 III² (im Mittelalter Monte Malo, im Altertume Clivus Cinnae genannt), an dessen östlichem Abhange, etwa 50 m III¹ über den Gründen des Tiberufers, noch die majestätischen Anfänge und Reste einer baulichen Schöpfung III⁴ lagern, die leider niemals in voller Ausdehnung und Pracht — so wie sie erdacht war — erstrahlt ist!

Eine gerade auf den nunmehrigen Südfügel gerichtete Allee führt von dem Ponte Molle aus in der IV² Ebene am rechten Tiberufer entlang nach dem Grundstück. Ihre Richtung ist die Mittelquerachse der ursprünglichen Planung der Villa. Diese ist in vorzüglicher, von West- und Nordwinden geschützter Lage auf einem natürlichen Absatz der Berghöhe gelegen. IV³ Man hat den Ort offenbar wegen der prächtigen Aussicht 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 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 Vordergrund die unliebsame V¹ Nachbarschaft verschiedener Ziegeleien und den öden v³ Exerzierplatz in den Kauf nehmen. — Treten wir IV⁴ nunmehr dem Bauwerke selbst näher.

XXXVI Auf der Schmalseite gegen Osten haben wir v⁴ jetzt einen wenig erfreulichen Anblick, da hier dem XXIV¹ Baukörper später ein häßlicher, zweibogiger Altan un- XXIV² organisch vorgelagert wurde. Mit diesem Vorbaue sind

XXXVII² die quadergefaßten, massigen Untergeschoßöffnungen unansehnlich, die oberen Teile unschön überschritten worden, jetzt noch mehr, da die frühere Balustrade durch eine volle Brüstungsmauer ersetzt wurde.

Auf dem 9,30 m hohen Untergeschosse erhebt sich XXXVIII² der Oberbau in der Höhe von 16 m. Von ihm tritt XXXVIII¹ 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 IV⁸ mächtig wirkenden Grotten und die Nordterrasse mit VIII⁴ ihren Abschlusmauern gegen Berg und Rennbahn.

XXXIX¹ Vor der Südfront liegt ein Halbrund, das dem VI¹⁻⁴ Anscheine nach ursprünglich als kreisförmiger Hof geplant war. Der aus Dreivertelsäulen gebildeten

XLVI² 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 einerseits das Bild bedauerlichen Verfalles, andererseits das VII³ mehr oder minder ungeschickter Ergänzungen und Ausbesserungen entgegen. Die Ostloggia, von welcher noch

XL² zwei große Pilasterkapitälle am Boden liegen, wie die zwischen ihr und dem Halbrund gelegene Haupttreppe IV⁶ sind eingestürzt. Eine noch sichtbare wagerechte

Anschlußkante und Löcher, in denen die Sparren VI⁴ ruhten, deuten auf ein nach Süden geneigtes Notdach über der Loggia hin. — Da das alte Gemäuer des Halbrundes (die Säulen zu beiden des Portales) im Mauerverbände mit dem Hause steht, ist die Annahme, daß das Rund späteren Datums sei, ausgeschlossen. Die seitlichen Partien jedoch scheinen auf dem alten Unterbausockel unter nachträglicher Veränderung neu auf-

gemauert zu sein. Nach dem Verfall der erwähnten Haupttreppe ist die anfangs nur bis ins I. Geschoß reichende Wendeltreppe zum Ersatz jener ein Stockwerk 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 unmittelbaren Zugang zum II. Obergeschoß an der West- VIII¹ front ermöglicht. Auch hier erscheint uns der Bau nicht unberührt. Das mit segmentförmigem Sturze geschlossene Fenster des Korridors und die darunter befindliche 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- XXXIX² nehmen, können wir den Hauptgesimskropf der nord- VII¹ westlichen Ecke aus der nächsten Nähe in Augenschein IV⁵ nehmen. Die Größenverhältnisse und die Formen der VIII³ 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 Abschluswand, so genießen wir die volle Ansicht der durch eine mächtige, jonisierende Pilasterstellung ge- XLI gliederten Nordfront mit ihrer dreibogigen Loggia. XXIV³ Freilich wird jetzt ihre Wirkung durch die Vermauerung VIII² der großen Hallenöffnungen arg geschädigt. Sie läßt uns die von dem Meister beabsichtigte, überaus herrliche Überraschung nur noch ahnen. Die Hallen wurden XXIV⁴

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 IV⁷ Stützmauer nach dem Berge sind drei breite Nischen eingebaut, deren mittlere noch einen prächtigen Rest in XLIII² sich birgt: einen marmornen Elefantenkopf, der mit VII⁵ Fruchtgehängen geziert ist. Dieser wirft das Quellwasser der Berglehne in einen antik-römischen, reich mit Skulpturen geschmückten Marmorsarkophag. Die Nischenwölbung, mit Palmen und Kakteen ausgestattet, muß einst in der vollen Pracht ihres Muschelmosaiks, IX¹ die noch durch farbige Bäumteppiche 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 breiten Landschaft gestanden haben. Der Elefantennische gegenüber steht auf der Terrasse, aus deren Längsachse östlich herausgerückt, in einem XLIV¹ Bassin eine antike Marmorvasca. Allen Anschein nach diente sie zur Aufnahme von Blatt- und Blüten- XLIV³ pflanzen und bildete mit ihnen einen hervorragenden Schmuck der Terrasse.

Von dieser führt eine reizvoll gestaltete Treppe XXIV² XLV³ abwärts nach einem großen Wasserbecken; eine zweite ihr entsprechende Treppe ist verfallen. Die Mauer, IV⁸ XLV⁶ welche dieses Becken gegen die Terrasse stützt, bildet einen reich gegliederten Hintergrund, indem drei mächtige, mit einander verbundene Grotten in Form von XLV⁷ Rundnischen in sie eingebaut sind, die ihrerseits wieder kleine Nischen aufweisen und durch Öffnungen verbunden 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 kristallinen Fluten des weiten Schwimmbeckens und wurde durch die Lichtwirkungen des Wassers belebt. Dieser traumliche 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 ungerufenen Blicken.

Steigen wir wieder nach der Terrasse hinauf, so IV⁷ XL¹ sehen wir in einer diese nach Norden abschließenden VIII⁴ Mauer ein hohes, steingefaltes Tor, zu dessen Seiten VII² XXXVIII³ auf breiten, würfelförmigen Sockeln zwei mächtige XLIII¹ Athleten stehen.

Hinter dieser Mauer breitet sich eine weite Fläche aus, die einer Reit- oder Rennbahn diente. Über sie IV⁷ hinweg gelangen wir in ein kleines Tal, das sich von Osten nach Westen zwischen dem Monte Mario und V² der Collina del Romitorio hinaufzieht. Nach den Beschreibungen Vasari's und den uns erhaltenen Zeichnungen war dieser als Nymphen- oder Wildhain bezeichnete Talgrund eine Hauptzierde des Besitztums. Er war mit herrlichen Gärten und Grottenanlagen aus- XXXV³ 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 Ruheplätze bot. Schützte ihn doch die Berglehne mittags vor den heißen Strahlen der südlichen Sonne, während diese morgens und abends dem Haine ihre wohlthuende 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.

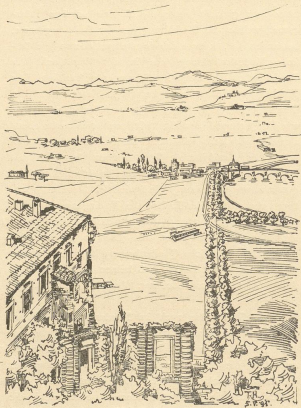
Es wären noch viele für die Baugeschichte wichtige Fragen aufzuwerfen, die jedoch nur durch Nachgrabung eine Beantwortung finden könnten. Die Verwertung des

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 XXIV¹² 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 XXVIII³ 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 1800 vorgenommenen Abholzung sind vielerlei Mauerreste zutage gekommen. Zur Linken des Taleinganges befindet sich ein Felsgrottenpaar, dessen Schmuck aus Tropf- IX² stein längst verschwunden ist. Die im Oberteile 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- XLVI¹ lugenden Palazzina mit ihrem netten Dachaufbau zu V² gedenken, die am unteren Ausgange des Nymphenales die Aufmerksamkeit erweckt. Ich konnte nicht feststellen, wann sie errichtet worden ist, ebensowenig die Erbauungszeit des näher an der Villa gelegenen Wirtschaftsgeländes 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 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 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 1800 vorgenommenen Abholzung sind vielerlei Mauerreste zutage gekommen. Zur Linken des Taleinganges befindet sich ein Felsgrottenpaar, dessen Schmuck aus Tropfstein längst verschwunden ist. Die im Oberteile 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.

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

Da unglaublich viel Quellwasser aus dem Berge hervorbriecht, ist nach gefundenen Resten anzunehmen, daß bereits früher schon an der ganzen Bergeite 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, VII¹ 7
XLII dreigliedrige Nordloggia. Auf ihre Mitte stößt vom IX² 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- IX¹ 4
geschosses auf einer in ihrem oberen Teile gewendelten,
XLVIII in ihrem unteren Laufe aber geraden Treppe, deren
obere Zugangstür jetzt vermauert ist. IX¹

Die architektonische Ausgestaltung dieser Hallen,
der Nordloggia und des Ostiums, läßt sich nicht
glücklicher ersinnen. Die Größe des Maßstabes, die Har-
monie aller räumlichen Gliederung, der überraschende
und doch nicht verwirrende Reichtum des dekorativen
Einzelwerks vereinigen sich zu einer Wirkung, die
XLV¹ Stauern erregt. Kreuzkappen überspannen die seit-
lichen Hallen, während eine höherragende Flachkuppel
XLV² das mittlere Quadrat krönt. Die östliche Halle hat nach
Süden eine breite Nische, während die westliche zwei X²
aufweist, eine nach Süden und eine nach Westen. Auf X³
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 IX² 4

XLIX¹ 2 Pilaster und hoch gelegene, kleine Nischen gegliedert.
Die Wirkung dieser letzteren wird auch noch dadurch
gesteigert, daß ihr Grundriß abwechselnd rund und
XLII trapezförmig gestaltet ist. Besonders beachtenswert sind
die guten Verhältnisse der Hallen im ganzen und ein-
zelnen, vor allem die klaren, architektonischen Teilungen XI¹
der Gurte und Wölbungen, ohne die der Reichtum des X⁴
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 an-

nähernd imstande, die Weichheit und Leichtigkeit der
technischen Ausführungen getreu darzustellen. Farben-
skizzen 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 Zeich-
nungen von dem Zusammenklänge der architektonischen
Einzelheiten und all des plastischen und gemalten
Schmuckes.

Während die Gewölbekoration noch verhältnis-
mäßig gut erhalten ist, kann man heutigentags un-
möglich mehr das eine oder andere gemalte Pilaster- X²
ornament der Wandungen voll erkennen, wenn auch
noch Reste an verschiedenen Stellen sichtbar sind, und
das in bekannten, älteren, farblosen Veröffentlichungen IX²
Wiedergebene läßt uns nicht den wahren Charakter IX⁴
sehen, schon wegen der Kleinheit des für die Dar-
stellungen gewählten Maßstabes. Die Flächen zwischen
der Pilasterstellung enthielten oberhalb der Nischen in
den abwechselnd hoch und lang gestellten Tafeln Wahl-
spruchbilder des Bauherrn. Lebensgröße, antike Statuen
XXIV¹ füllten die in farbenprächtiger Marmorachahmung ge-
haltenen Nischen der Wände. Unter ihnen befand sich,
einem etwas besser erhaltenen Felde nach zu schließen,
ein figürlicher Wandschmuck in Chiaroscuro auf ver-
schieden getöntem Grunde. XXIV²

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 Räume, dem größten des
ganzen Gebäudes, der nahe an dem wundersamen
Grottenbecken, an der Reithahn und dem Nymphenhain
gelegen war und die ganze, in saftigem Grün und reicher

¹⁾ Die Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden besitzt
von mir 2 Blätter der Gewölbekorationen 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 Sommerfrüchten, in wohlthuender Kühle, die Majestät des Ganzen beim froh genießenden Beschauer helle Freude und glückliche Stimmung erwecken.

Mit der Entdeckung der Inschriftföhen des Giovanni da Udine in dem Pfeilerschmuck des Ostiums 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 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, andererseits noch glatt und bemalt) stimmen nicht mehr mit den äußeren in den Laubungsflächen 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 Wand-

schmuck herrlich zu dem älteren der Gewölbe, zumal zu dem der Kuppel. Außerdem dürfte der Zeitgeist nach Raffaels Tode auf eine Änderung hingedrängt haben.

Am Stück der Exedren fallen uns Verschiedenheiten in Maßstab und Formgebung auf. Diese Ungleichheit hat Veranlassung zu der Meinung gegeben, daß hier gewisse Teile in viel späterer Zeit hergestellt oder erneuert worden sind. Unter anderen spricht auch Burckhardt von einer umfangreichen Wiederherstellung der westlichen großen Nische, die im 18. Jahrhundert 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 Ankniff 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 des Kuppelüberführungen eine architektonische Felderaufteilung gibt, da wo heute das maßstäblich etwas große Rankenornament sitzt. Doch habe ich keine Neigung, ihm hier Glauben zu schenken, weil er auch bei Wiedergabe der Nordloggia von der Wahrheit abgewichen ist.

Über die technische Ausführung sei folgendes bemerkt. Die mit Herzblättern und Eierstäben gezielten Füllungskarnise und anderes Gliederwerk der Rahmen sind in Stuck ein- und angesetzt worden, gerade so wie in den Raffaelschen Loggien des Vatikans. Die unbedeutenderen Flachreliefs sind meist direkt auf den Grund aufgetragen, die Hochreliefs in die gezogenen Felderflächen eingesetzt worden, nur die später von Giovanni im Ostium ausgeführten Pilasterornamente sind mit Formstempeln eingedrückt, so daß sich die Flächen der Blätter, Beeren und Ähren beim Drucke modellierten, während deren verbindendes Ranken- und Stengelwerk mit dem Modellierholze graviert oder auf-

gehört 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 Friese, aber ähnliche Kassettendecken in Holz. In beiden 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 gewesen ist. Der Umstand, daß der Kamin im ersten Zimmer Spuren der Benutzung zeigt und daß ein kleiner roter Stoffrest, mit dem die rote 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 dem sich ein 1,30 m hoher, reicher Fries mit lebensgroßen Flügelgestalten hinzieht. Den Fenstern gegenüber befindet sich ein sehr stattlicher, mit Voluten geschnückter Marmorkamin. Das eine Fenster ist erst später zur Tür umgestaltet worden, um den der Ostfront in jüngerer Zeit vorgesetzten Altar zugänglich zu machen. Die in der Südwand befindliche Tür stellte die Verbindung mit der zusammengestürzten Ostloggia her, 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 Mauerang, 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 diesem Räume 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^a Hauptgeschoße dürften nicht von Raffael herrühren. Wenn Gewändeeinsätze 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 I. Ober-

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 ersten 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^a

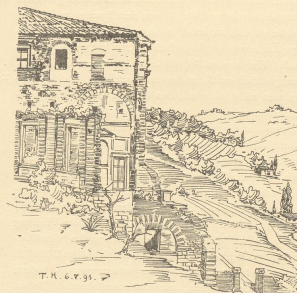
XLV^a

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 Räume 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 Interime-Dachpfetten XII^a getragen hat, entfernt worden ist. Diese Beseitigung geschah, weil das Saalgewölbe durch den Druck der

Wand Risse erhalten hatte. Die Gratkonstruktion des Dachwalms über dem östlichen Eckraume ist in späterer Zeit nochmals erneuert worden, wozu zwei der Geschösfenster im Fries 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^a



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 Zerstörungen 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^e von dem Kardinalshute bedeckte Wappen der Medici auf blauem Grunde. Achsial hierzu stehen, von üppigen Rankenornamenten umgeben, auf goldenem Grunde, vier runde, weiße Stuckreliefs, die in leicht verständlichen Allegorien die Jahreszeiten erkennen lassen.

Frühling und Sommer werden durch halb-^{XIV^e} bekleidete, von Amoretten umspielte, weibliche Personen dargestellt und unterscheiden sich nur durch ihre Attribute, dort Blumen, hier Feldfrüchte, von einander. Die der Frühlingsgöttin beigegebene Schlange hat keine tiefere Bedeutung; der Künstler nahm eine antike Darstellung der Hygieia oder einer anderen Heilnympe 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 Reliefs 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,



Juno auf ihrem Pfauenwagen.

Ganymed, der eine Schale hoch hält. — Zwischen Frühling und Winter fährt Juno auf einem von zwei Pfauen gezogenen, von einem Erosen 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 durchheilt. — Auf dem vierten Bilde endlich thronen Pluto und Proserpina in traulichem Vereine,



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 See centauren 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-



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 rosettenbesetzte Kassetten von einander geschieden werden. Jede derselben enthält ein Paar wappentragender Ungetümme (Löwen, Löwinnen, Tiger, Sphinxen, 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 Farnesellien verzierten Mediceerkugeln.

Ungefähr doppelt so hoch als dieser Ring ist der 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 Schrittröhre, 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 Stützen (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 Gurtbögen verziert, und zwar XIII³ entspricht in der Dekoration der nördliche dem südlichen, der östliche dem westlichen. In jenen beiden wechseln antikisierende Büsten in Muschelmedaillons XIV³ mit Architekturperspektiven, in deren Hintergründe mythologische Figuren sichtbar sind. Im Südbogen (nach dem Ostium zu) gehören diese dem bacchischen und dem aphroditischen Kreise an, so Bacchus mit XIII¹ seinem Panther, Amor, Venus Toilette machend; XVII¹ darunter in der Architektur beidemal ein Amor; im Nordbogen dagegen sind sie allegorischer Art: Abundantia mit Füllhorn, Viktoria u. a. — Die beiden anderen Gurtbögen 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.

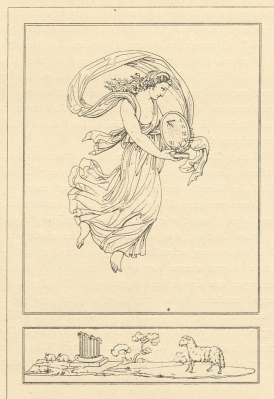
Ostliche Kreuzkappe.

Die linke Kreuzkappe ist mit dem buntesten XV¹ Grotteskenschmuck 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 Grotte erinnert werden. Abgeschlossen wird deren Schmuck jedesmal durch das zwischen zwei Falken befindliche Devisenzeichen des großen Lorenzo de' XVI³ 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, XIV³ 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; eine 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 Mittelfeld 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 XV¹ 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. — Achtsial 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 Pflüger, der Bacchusknabe, befindet. Der junge Gott XIV³ scheint noch wenig Vertrauen zu seinen Wärttern 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 zufließt. 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 Näherreten 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^a 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^a 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.

Hintergründe 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 Muschel abgeschlossen, in der eine Siegesgöttin die Segnungen des Friedens, die Embleme der Ceres (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 Mythos 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 Centaur und Nereide umschlungen, und die Leier in der Hand des Monstrums verstärkt den idyllischen Charakter. Rechts ist das Element aufgeregter; wild flattern im Sturme das Gewand der Nereide, sowie Bart und Haar des Centauren, der seine Last sorgfältig 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 verweben ist: Venus entsendet Amor, um Polyphem zu seiner törichtlichen 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 Darstellungen, ja diese sind sogar nichts anderes als eine Illustration zu den Versen 740—807 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 Doppelkamm 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 reingewaschtes 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 ungekrönten 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 Stuckrand umgebenes Rechteck, in denen die beiden Mediceerdeisen — 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 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 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 Grottesken übersäten Feldern achsial vier Ovalbilder gestellt, deren einheitliches Thema das Treiben der Amoretten bildet. Auf 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 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 überhabkreisförmigen 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 verblieben. 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 XVII² herabhängt; an dem Vorhang sind in Relief verschiedene Tiere und Ungeheuer dargestellt. Die übrige Dekoration besteht aus einem Systeme vier-, sechs- und achteckiger Kassetten, von denen die viereckigen nur mit Rosetten, die anderen mit figürlichen Stuckreliefs 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 Kameensstile behandelten Achtecken zeigen die mittleren je ein Amorettenpaar, in der oberen Reihe kletternd, 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 Palmen-

zweig 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 Aeneas bemerkte, 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 XVII³ Dämonen, deren Bestimmung im einzelnen weder möglich noch lohnend ist.

Von der Dekoration in der Exedrakuppel der X³ Westseite — dem Polyphembilde entsprechend — ist VII² fast nichts mehr erhalten. Auch hier deckte eine große Muschel den oberen Teil; oben erkennt man noch den Kardinalhut 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 VII⁴ Wandteile haben stark unter der Bergnässe gelitten.

Das Ostium.

Die breite Gurtung des Ostiums trägt eine überaus reiche Stuckdekoration, doch sind die prächtigen XVII¹ 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 XI¹ Pfeil nach dem bereits ithyphalischen Pane abschießt. Zur Linken sind in dem entsprechenden Felde drei Pane um einen Tisch beim Becher vereint.

Die beiden Seitenwände enthalten über den Nischen Reliefs. 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 X¹ 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·|IOVANNES·|·P· anderseits A·D·|M·CCCC·|XXV·
·D·|VTINO·|·F· CLE·|VII·FONT·|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 L¹ 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 Interessantes. Schon der Fries ver-
dient Beachtung. In beiden Schmalseiten bilden wappen-
haltende 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 Reliefs und Fresken in die Renaissance-
kunst eingezeichnet waren; bei der Beschränkung auf so
wenige Elemente ist die Abwechslung in den Motiven,
besonders unter den Amoretten, doppelt bemerkens-
wert. Auffallend ist ferner, daß zwei der Flügelfiguren
doppelköpfig sind.

Wichtiger ist uns die Decke. Ihren leigewölbten
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 er-
innernden Kranz das unter einem Kardinalshut befind-
liche Mediceerwappen eingerahmt. Zu seinen Seiten
sieht man hier Apollo (Köcher) als Sonnengott auf
seinem von vier Schimeln 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 illius.*“ Dazwischen
treffen wir auch regelmäßig den Diamantring mit dem
Falken, über den der Kardinalshut herabhängt. Auf
den Längsseiten sind noch als Füllsel Rundbilder im
Apoll, das andere Mal der aushühende Herkules.

Die Darstellungen der unteren Zone sind nicht ein-
heitlich. 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 Holzschiff 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 Weih-
gaben, eine Syrinx, ein Fell, ein Bukranion hängen.
Rechts steht auf einer Basis in der Form eines Rund-
altars das Bild des Bacchus, der nach einer vom Reb-
stock 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.

Die Längsseiten zeigen je zwei rechteckige Bild-
flächen. 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 Schrift-
rolle als Dichter gekennzeichnet. Die Gestalt der Süd-
seite 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

¹⁾ Nach Amelung soll das Götterbild in Anlehnung an den
prätetischen Apollon Saurontenos gestaltet sein.

gewisse Verwandtschaft vorhanden ist. — Die weiblichen
Figuren sind in lebhafter, tanzartiger Bewegung dar-
gestellt. Auf eine Erklärung muß ich auch hier ver-
zichten. 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 aus-
gefüllt, an den Schmalseiten Vögel, an den Längsseiten
Vierfüßler; von der Südwestwand 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.

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 Ver-
gleiche 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 Aufgehen 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 figurlichen 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 Polyphenbildern 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 Gürtbogen 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 Polyphenzyklus 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. Andererseits 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 noch 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 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 aggiungerle 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 Titus-thermen 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 Titus-thermen 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 denselben Geiste geschaffte haben wie Giovanni. Von ihm wird ausdrücklich berichtet, daß er in Tivoli und im Königreiche Neapel »tutti i luoghi pieni d'edificj quasi e storati« 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 erschen, 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 Hausteinstuka aus Travertin gestaltet. Die das Untergeschoß nach oben hin abschließende, große Gurtplatte, die sich auch über die Bassingrotten in Höhe der Nordterrasse hinzieht, ist in scheinrechten 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, Kapitälchen, 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 scheinrechten Ziegelbogen konstruiert, die weitere Aufmauerung des Architraves und des Frieses ist dagegen in der Hauptsache aus Tuff ausgeführt. Die Gewände der Friesenster sind aus Ziegeln, die Kröpfe des gesamten Gebäudes 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 scheinrecht 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 beiden 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 Vergleich mit dem des Ostiums und dem der Westhalle, die genauer untersucht wurden (s. u.), wahrscheinlich auch aus gelöschtem Kalk 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 erbaute; 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 Wasserspendende 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 kohlenstoffhaltigem Kalk. 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 Kalkstein. 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 Gebäudes 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 Bauseetzungen 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, kohlen-saurem Kalk besteht, während der der Westnische Beimengungen von Sand zeigt, im übrigen aber auch aus kohlen-saurem Kalk 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 kohlen-sauren Kalk miteinander verkittet sind. Die Marmorkörnchen waren deutlich zu erkennen an den parallelen Spaltungsrisen 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 Kalk angeführt, der nunmehr in kohlen-sauren Kalk übergegangen ist. Der Stuck der Westnische dagegen besteht aus sehr kleinen Körnchen eines feinkörnigen Marmors, die nunmehr gleichfalls durch kohlen-sauren Kalk verkittet sind, außerdem aber ist ihm vulkanischer Sand beigemischt worden. Im Polarisationsmikroskop konnten Augit und Bimsstein festgestellt werden.⁷⁾

Ferner wurde der Mörtel von der Aufmauerung des Halbrundes im Anschlusse zu seinen 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-

⁷⁾ Nachdem ich diese Untersuchung beendet hatte, erhielt ich Kenntnis von einer Mitteilung, die Vassari 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 27,5:13,5,4 und knapp 4 cm, die Elefantennische dagegen 26:13,5,4 cm. Von den Teilen der Villa, die bald nach dem Jahre 1527 aufgeführt wurden, zeigen die Säulen des Halbrundes die Ziegelgröße 27,5:13,3 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 Farnesellie 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, ähnliche 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 raren, weißen Ton des antiken Marmors erhielt, so mischte er nach manchen andern Versuchen weißen Travertinkalk mit zerriebenem, fein geiselmtem, reinweißen Marmor und fand zu seiner Freude, daß auf diese Art ohne jeden Zweifel der wahre antike Stuck herauskam. Raffaele übertrug ihm hierauf die Ausführung der Stuckdecken in den Loggien des Vatikans.