

Hofmann, Theobald

Raffael in seiner Bedeutung als Architekt

Zittau 1900

A.civ. 50 df

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00080361-6

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Daten systemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

A. civ.
50
dl

0361
E. Civ.
50 df

Hofmann

Bayerische Staatsbibliothek



<36645116030016

00080961

RAFFAEL

IN SEINER

BEDEUTUNG ALS ARCHITEKT

VON

THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT

CORRESPOND. MITGLIED DER REGIA ACCADEMIA RAFFAELLO



DRESDEN 1900

IN KOMMISSION DER GILBERS'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

(J. BLEYL NACHF.)

00580381

RAFFAEL

IN SEINER

BEDEUTUNG ALS ARCHITEKT

VON

THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT

CORRESPOND. MITGLIED DER REGIA ACCADEMIA RAFFAELLO



ZITTAU

BUCHDRUCKEREI RICHARD MENZEL

1900

RAFFAEL

BEDEUTENDEN ALS ARCHITEKT

THEOBALD FOMMEL

1874-1944

Vorwort.

Eine edle Kunstrichtung wird nie die technischen Momente, den Ausdruck der Materie und ihrer Fügung und den des günstigen Zusammenwirkens innerer und äusserer Verhältnisse verleugnen können. Neben dem reinen Werte der Komposition und dem relativen der Kunstform liegt in der vollen Erkenntnis dessen die Schätzung der Denkmäler jeder edlen Kunst für alle Zeiten.

Nur allein struktive Prinzipien und Tendenzen der Altväter gilt es zu werten, — nicht aber ihre Formenwelten nachzubilden! —

Auf italischem Boden waren schon gleich nach dem Tode der Kunstgewaltigen die künstlerischen Anschauungen andere geworden, da die kulturellen wie politischen Faktoren nicht mehr die waren, die jene Blüte der Künste zur Entfaltung gebracht hatten.

Die Architektur voran war auf Abwege geraten, als sie die Ziele der Raumbildung: — die ästhetische Notwendigkeit, die logische Folgerichtigkeit in der Ordnung der Bauglieder, den symbolisch-struktiven Sinn in der Verbindung des Säulenbaues mit dem Gewölbebaue — aus dem Auge verlor, nicht mehr von innen heraus entwickelte und durchgestaltete!

Eine eingehende örtliche Kenntnisnahme des ganzen italischen Denkmalschatzes der Renaissancezeit führte

0980361

mich, neben Rückblicken auf das Altertum und Betrachtungen über ihre Anregungsfähigkeit für das eigene Schaffen, zur Würdigung der ganzen Folgezeit und schliesslich zum Vergleiche der Wechselwirkungen aller Perioden in den Künsten überhaupt. — Wenn zur Zeit die Bedeutung der italischen Renaissance-Architektur für unsere Kultur wohl unterschätzt wird, so liegt das in der gegenwärtigen Kunstströmung, allein für einen grundlegenden Unterricht in Formenlehre hinsichtlich der Pflege einer eingehenden liebevollen Durchbildung und Ausgestaltung, — abgesehen von den kompositionellen Werten, — werden wir sie neben der Monumentalkunst des ganzen Altertums wohl nie ganz entbehren können.

Leider hinkt dazu noch als Hilfswissenschaft die Archäologie nach, die unglaublich weite Lücken zeigt. Es ist eben das Meiste ungleich bearbeitet, ja selbst im engsten Rahmen, weil die staatlichen Unterstützungen höchstens für Teilarbeiten zu erlangen sind; daher auch vielfach die ungleiche Würdigung grosser Meister alter und nicht minder neuerer Zeit, vor allem auf baukünstlerischem Gebiete, wie beispielsweise des ersten Pioniers der Hochrenaissance Lucian Laurana neben dem Brüderpaare Giuliano und Antonio da Sangallo, des Bramante, dessen Leistungen noch nach Bauten beurteilt werden, die er gar nicht gemacht hat. Auch war es kein Zufall, dass Laurana's grösster Schüler Bramante Raffaels Lehrer war. Schlägt man weiter bei Eugen Müntz »Les historiens et les critiques de Raphael 1483—1883« das Verzeichnis der Hauptschriften, die des grossen Renaissancemeisters Leben und Werke behandeln, nach und studiert alle diese, — so muss man staunen, dass kaum einer über die

0980361

Bedeutung Raffaels als Architekt eingehend, den Thatsachen entsprechend, zu berichten wusste.

Die älteste, fast zeitgenössische Grundlage ist Giorgio Vasari; er nennt ihn »pittore e architetto«. Erst 1845 erschien 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«, welche beide sich die Aufgabe gestellt hatten, den Gottbegnadeten lediglich in seiner Bedeutung als Architekt zu würdigen. Die Darstellung der Pontani'schen Zeichnungen steht noch nicht auf der Höhe der heutigen Typographie, giebt nicht den Charakter der Einzelform. Dagegen führt v. Geymüller die Daten der architektonischen Entwicklung Raffaels auf, bespricht seine Studien an den Werken seiner Vorgänger, betont seine antiquarische Forschung und schätzt seine baukünstlerischen Leistungen, ohne jedoch zeichnerische Aufnahmen der Bauten zu geben.

Wenn wir des grossen Meisters Entwicklungsgang überschauen, so gewinnen wir die Überzeugung, dass ihn in seinen letzten Jahren architektonische Aufgaben am meisten fesselten, der Ruhm eines Baukünstlers ihn in hohem Masse anspornte. Liegt doch ein eigener Reiz in der Baukunst, die so wie keine der anderen Künste die Empfindung schöpferischer Gestaltungskraft weckt. Gerade die hervorragendsten Künstler der Renaissance bethätigten sich gegen das Ende ihrer Laufbahn in ihr, weil auch der Bildungsgang sie dazu führte, indem sie in jungen Jahren als Gehilfen der Architekten für plastische und malerische Dekoration thätig waren und später Bauführer 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 den letzten Lebensjahren schneller Bau-
skizzen als Bilder erlangen. Wenn er selbst nebenbei für plastische Arbeiten Lust zeigte, auch den Grabstichel des Kupferstechers ergriff, so war er doch durch die Stellung als Dombaumeister von San Pietro, durch das Vorstandsamt über die Altertümer hauptsächlich der Architektur zugethan. Nachdem er den Gipfel der Meisterschaft erklimmen und sein Ansehen mit dem Umfange seines Wirkens auf allen 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 Raumbildes zu entwickeln und zu schmücken, dass er sich nicht abhängig machte von Vorbildern, aber auch nicht nach zweifelhaften Effekten haschte, sondern selbstschöpferisch jedem Werke in seinem Wesen gerecht zu werden bestrebt war. Seine Kraft steigerte sich von Bau zu Bau. Stets leitete ihn das rechte Gefühl für Verteilung der Massen und der ihm angeborene Sinn für eigenartig schöne Verhältnisse im Einzelnen.

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, fast vermuten: In ihr schlug er durch die mächtige Pilasterstellung wohl ein Fortissimo an, ohne dabei im Detail einer

0000361

michelangesken Richtung zu verfallen. Im Gegenteil hätte sich in der Folge noch ein engerer Anschluss an die Antike geltend gemacht, zu welcher Ansicht ich um so geneigter bin, als Raffael zugleich eine grosse antiquarische Thätigkeit entfaltete. Dieser Einfluss würde sich in seinen eigenen baukünstlerischen Schöpfungen sicher wiedergespiegelt haben, ohne dass ich damit die Meinung erwecken will, dass er — durchdrungen von einem akademisch-klassischen Zuge — Palladio zuvorgekommen wäre. Sicher aber hätte er das Mittelglied zwischen Bramante's letzter Weise und Sanmicheli—Palladio vollkommener hergestellt. Allein die Fügung des Schicksals wollte es nicht; Springer sagt: »Die Wollust des Schaffens hatte ihm Mark und Bein versehrt, das Übermass der Arbeit die Lebenskraft geraubt.«

Um seine 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 grössten, die bedeutendsten hervor: Giulio Romano, Giov. Francesco Penni, Perino del Vaga, Giovanni da Udine.

Das Gebiet, auf welchem die Hilfskräfte Meister waren, ist das dekorative, als Grottesken, Stuccaturen, kleine Bildchen, welche Menschen, Tiere, Früchte, Blumen, Gefässe darstellen. Raffael hat hier kaum mehr gethan, als anders geartete Kräfte seinen grossen Ideen dienstbar gemacht. Und noch einer ist's, der mit des Meisters architektonischen Kompositionen eng verknüpft war: Antonio da Sangallo il giovane, der in baukonstruktiven Fragen oft zu Worte gekommen ist. Seine zahlreichen Handzeichnungen in der Uffizien-sammlung zu Florenz bezeugen bedeutsam genug seinen Anteil in bautechnischer Hilfsarbeit.

Raffaels architektonische Werke.

1. Architekturen auf seinen Staffeleibildern.
2. 1509 begonnen S. Eligio degli Orefici zu Rom, Lungo Tevere Tibaldi.
3. 1509 „ Villa Farnesina in Rom, Via della Lungara.
4. zur Farnesina gehörig Loggia am Tiber, der Flussregulierung zum Opfer gefallen.
5. „ „ „ Stallgebäude, von dem nur noch ein Sockelrest steht.
6. 1512 begonnen Cappella Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom.
7. 1514 „ Anteil am Baue des San Pietro in Vaticano zu Rom.
8. Bauliches in den Fresken der vatikanischen Stanzen.
9. Architektonisches auf den Teppichen für die Cappella Sistina.
10. 1514 „ Palazzo Vaticano, Hof und Loggien von S. Damaso.
11. 1514 „ Palazzo Branconio dell' Aquila in Rom, Borgo nuovo, nicht mehr vorhanden.
12. 1515 „ Palazzo Vidoni (einst den Cafarelli gehörig, jetzt dem Fürsten Giustiniani-Bandini) in Rom, bei S. Andrea della Valle.
13. 1515 „ Palazzo Giacomo da Brescia in Rom, Borgo nuovo No. 103–105.

14. 1516 begonnen Antiquarische Thätigkeit.
Rekonstruktionen des alten
Rom. Aufnahmen der Alter-
tümer auf italischem und
griechischem Boden.
15. 1517 „ Palazzo Pandolfini, jetzt Nen-
cini zu Florenz, Via S. Gallo
No. 74.
16. 1517 „ Villa Madama am Monte Mario
bei Rom.
17. Betrachtungen über einige ihm
zugeschriebene Paläste
(Palazzo dei Convertendi, Pal.
Battiferri, Pal. Grimani u. a. m.).
18. Einige Projekte (1 Villenplan,
1 Grabdenkmal u. a. m.).
19. Mehrere Kirchenentwürfe (S.
Maria in Domnica und S. Gio-
vanni Battista dei Fiorentini zu
Rom, S. Lorenzo zu Florenz).

Möge an erster Stelle der Bau der **Villa
Madama** dem Vorworte die Rechtfertigung
sein!



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



FÜR DIE VERÖFFENTLICHUNG BEARBEITETER AUSZUG
ZU 50 LICHTDRUCKTAFELN

DURCHGESEHEN VON PROF. DR. BREITFELD

I.

VILLA MADAMA ZU ROM

GROSSE STAATSBRIEF-STUDIE

1890-91

IM URSÜNDE ABDRUCK MIT DER GUTEN WILLE
DIESE WERKSTÄTTE IN BERLIN, 1891

1891

FÜR DIE VERBREITUNG IN LEHRBÜCHER VERLAG

IN HAMBURG, 1891

VERLAG VON DR. BRUNNEN

DEM RATE
DER
KÖNIGLICHEN AKADEMIE
DER
BILDENDEN KÜNSTE
ZU
DRESDEN



DEM RATE

DER

KÖNIGLICHEN AKADEMIE

DER

BILDENDEN KÜNSTE

IN

PRESDEN



I. Einleitung.

Wohl kein profanes Bauwerk aus der Blütezeit italischer Renaissance hat durch seine konzeptionelle Eigenart, sowie durch seine herrliche Dekoration mehr Aufmerksamkeit und Teilnahme erregt, die Kunstkreise, vornehmlich die Architekten, mehr interessiert 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 im stande 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 uns allein erst einen wahren und klaren Einblick in die künstlerische Grösse und eine rechte Vorstellung von dem erstlich geplanten Umfange des Werkes verschafft haben. Trotz alledem und der eingehendsten Studien ist dessen bauliche Entstehungsgeschichte noch immer nicht abgeschlossen, da man bislang von Giulio Romano, der unter Raffael Bauführer und später Leiter des Villenbaues war, nur eine sie betreffende figürliche Komposition aufgefunden hat, nicht aber Architekturzeichnungen. Solcher Anteil wird durch Vasari ausdrücklich bestätigt: »hierdurch (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 eigener 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 also für die weitere genauere Feststellung der Baugeschichte einschlägiges Aktenmaterial über die Bauausführung wäre, muss man sich zur Stunde doch mit den bislang aufgefundenen Daten und den wenigen Original-Handzeichnungen bescheiden, sowie mit dem, was sich mit ziemlicher Sicherheit aus dem derzeitigen Baubestande folgern lässt, anknüpfend an die beiden in baugeschichtlicher Hinsicht hervorragenden Studien von Redtenbacher und von v. Geymüller. — Vielleicht führt noch ein gütiges Geschick zur Aufindung weiterer Dokumente und vor allem solcher Zeichnungen, die geeignet wären, mehr Licht in die Geschichte der Entstehung dieser bedeutungsvollen, allerseits geschätzten Schöpfung zu bringen. Wenn man annehmen darf, dass die Hilfsarbeiter Raffaels nach des Meisters Tode die von ihnen gefertigten Zeichnungen zum Teil an sich genommen und verwahrt haben, so darf man

zugleich die Hoffnung hegen, dass irgendwo eine Anzahl 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 im Bruchstücke als glänzendstes Beispiel der besten Zeit bedeutsam genug von der Grösse seines Schöpfers als Architekt, und sein Ruhm wird unbeschadet des zeitlichen Vergehens noch lange fortleben in Wort und Bild.

Wohl würde sein Verfall aufgehalten, — am besten das Grundstück verwertet, wenn es als »Deutsche Akademie der bildenden Künste« bestimmt und ausgebaut werden könnte, wobei vom derzeitigen malerischen Gesamtbilde nichts verloren ginge. Schon das letzte Obergeschoss würde allein zehn schöne Oberlicht-Ateliers bei entsprechendem Dachumbaue ergeben, das mittlere Zwischengeschoss verbliebe zu Wohnungen, das Hauptgeschoss zur Repräsentation. Eine ausgiebige Drainage des Berggeländes könnte der Fieberluft vorbeugen, die nach meinen Erfahrungen nur eine kurze Zeit des Jahres hier auftritt.

So wie das Deutsche Reich durch den Erwerb des Palazzo Caffarelli auf dem Capitol für seine Botschaft und das archäologische Institut eine hochberühmte Stelle des alten Rom besitzt, hätte es dann für seine Künstler in der Villa Madama am Monte Mario eine der denkwürdigsten des neueren Rom!

II. Besitzer und Bewohner der Villa.

(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 Johanniter-Orden 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 Geschäftskennntnis, 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 unglücklich 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.

Seine politischen Händel erleichterten es der Reformation, in Deutschland festen Fuss zu fassen, und

0000381

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 Barcellona am 29. Juni 1529, durch den er sich mit Karl V. nach der Eroberung Roms einigte, verpflichtete 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 wohl geizig, aber er hätte kein Mediceer sein müssen, wenn er nicht für Kunst und Litteratur regen Anteil hätte nehmen sollen. Er hat in der That 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 bald 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

0080351

wurde sie im Vertrage von Barcellona 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 Oktavio 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 sehr 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 ihren Wohnsitz in Aquila in den Abruzzen. Sie erlebte es noch, dass Alba's Regiment versagte und dass ihr Sohn Alexander v. Farnese sich gewaltigen Kriegsrühm erwarb, ja sie wurde ihm sogar im Jahre 1580 für einige Zeit in der Verwaltung der Niederlande zur Seite gestellt. Doch hatte sie dieses Mal 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 v. 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 und die Erbschaft der Farnesischen Güter erhielt. Doch schon im Jahre 1735, endgiltig 1738, trat er die Herzogtümer (nicht aber die Farnesischen Güter) an Österreich ab und erhielt das Königreich beider Sizilien als eine mit dem Königreiche 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 Königreiche 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, die Erbprinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen.

III. Beschreibung der Villa.

(Siehe die zeichnerischen u. photographischen Aufnahmen.)

a. Lage und Äusseres.

Vor der Porta Angelica im Norden des Borgo und des San Pietro, westlich von Ponte Molle liegt III² der Monte Mario (im Mittelalter Monte Malo, im Altertume Clivus Cinnae genannt), an dessen östlichem Ab- III¹ hange, etwa 50 m über den Gründen des Tiber- III³ ufers, noch die majestätischen Anfänge und Reste einer III⁴ XXXV baulichen Schöpfung lagern, die niemals in voller Ausdehnung und Pracht — so wie sie erdacht war — erstrahlen konnte!

Eine gerade auf den nunmehrigen Südflügel, die Mittelqueraxe der ursprünglichen Planung, gerichtete IV¹ Allee schneidet von Ponte Molle aus über die Ebene IV² am rechten Tiberufer entlang nach dem Grundstücke, das V¹ in vorzüglicher von West- und Nordwinden geschützter Lage auf einem natürlichen Absatze der Berglehne gelegen IV³ ist, dessen Wahl nicht zum letzten die prächtige Aussicht auf den Tiberlauf und die Stadt veranlasst haben mochte. Nachdem wir noch die landschaftlichen Reize von der Höhe des Monte Mario direkt oberhalb der Villa und auch die von der nördlich gelegenen Collina del Ro- V² mitorio genossen, über die weite Campagna hinweg die stattlichen Höhenzüge des Sabiner- und Albaner-Gebirges mit den über ihnen thronenden Abruzzen er-

schaut, freilich auch die leidige Nachbarschaft ver- V³
schiedener Ziegeleien und den öden Exerzierplatz in IV⁴
den Kauf genommen haben, wollen wir dem Werke
selber nähertreten und es eingehend betrachten. —

XXXVI In der schmalen Ansicht gegen Osten haben V⁴
wir leider einen wenig erfreulichen Anblick, da hier XXIV¹
dem Baukörper später ein hässlicher zweibogiger Altan XXIV²
unorganisch vorgelagert wurde. Mit diesem Vorbaue
XXXVII² sind 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 die rund 16 m messende Architektur der Obergeschosse,
von der nur das Hauptgeschoss durch seine stattlichen
XXXVIII¹ Fenster in die Erscheinung tritt. Die Gesamthöhe der
Ostfront beträgt bis zur Dachschräge 25,3 m. — Seit-
liche Blicke gegen Nordwesten fallen auf das grosse IV⁸
Bassin mit seinen mächtig wirkenden Grotten und die VIII⁴
Nordterrasse. —

XXXIX¹ Der Südfront ist ein Halbrund vorgegliedert, das VI¹⁻⁴
den Hauszugang umschliesst. Der aus Dreiviertelsäulen
XLVI² gebildeten Hauptstellung sind zu beiden Seiten je vier
von jonischen Vollsäulen gestaltete Tabernakel ein-
geordnet, die teilweise Fenster sind. Die dahinter-
liegende gerade Front zeigt uns die Fensterflucht des
II. Obergeschosses. — Dem Auge des Beschauers tritt
auf dieser Seite einerseits das Bild bedauerlichen Ver- VII³
falles, andererseits die Thatsache mehr oder minder un-
geschickter Ergänzungen und Ausbesserungen entgegen.

XL² Die Ostloggia, von der noch zwei grosse Pilasterkapitäl
am Boden liegen, wie die zwischen ihr und dem Halb- IV⁶
rund gelegene Haupttreppe sind eingestürzt. Der ehe-

malige Bestand eines nach Süden geneigten Interims-
Pulldaches über der Loggia ist durch seine noch kennt-
liche horizontale Anschlusskante und die Sparrenlöcher
markiert. — Da das alte Gemäuer des Halbrundes, die
Säulen zuseiten des Portales, im Mauerverbande mit dem
Hause stehen, ist die Annahme, dass das Rund späteren
Datums sei, ausgeschlossen. Die seitlichen Partien
allerdings, nachträglich verändert, erscheinen auf dem
alten Unterbausockel neu aufgemauert. Nach dem Ver-
falle der Haupttreppe ist als deren Ersatz die anfangs
nur bis ins erste Geschoss reichende Wendeltreppe nach
dem II. Obergeschosse weitergeführt worden. Noch
kann man feststellen, dass zwischen beiden Treppen die
Aborte belegen waren. — Die Abmauerung der grossen
Eingangsöffnung ist ebenfalls nachträglich, aber älter
als die anderen Veränderungen dieser Seite. —

Steigen wir an der westlichen Rundhofmauer hinauf,
so bemerken wir, dass von der bedeutenden Bau-
höhe durch das ansteigende Gelände soviel ab-
geschnitten ist, dass nunmehr an der Westfront nur VIII¹
das II. Obergeschosse übrig geblieben ist. Auch hier
erscheint uns der Bau nicht unberührt. Das mit
segmentförmigem Sturze geschlossene Fenster des
Korridors und die darunter befindliche Thüre, welche
innen den übrigen Korridorthüren gleicht, sind später
vermauert worden. Die schräg darunter liegende Öff-
nung mochte unter dem Fussboden des zweiten Ober-
geschosses hindurch den Ausgang nach der Bergseite
vermittelt haben.

Noch gestattet uns der hohe Standpunkt, den
XXXIX² Hauptgesimskropf der nordwestlichen Ecke, den oberen VII¹
Teil der Pilasterordnung von der Nordseite aus nächster IV⁵
Nähe in Augenschein zu nehmen. Die Grössen- VIII²

verhältnisse der Architekturteile, Konstruktion und Formgebung können wir hier eingehend würdigen. —

Lenken wir nun unsere Schritte auf der Stützmauer der Terrasse entlang bis zur nördlichen Abschlusswand, so geniessen wir die volle Ansicht der durch eine mächtige Pilasterstellung gegliederten Nordfront mit XXIV⁹
XLI einer 16 m hohen dreibogigen Loggia, deren Wirkung VIII³
freilich durch die Vermauerung der grossen Hallenöffnungen arg geschädigt wird, die uns den Genuss des Einblicks, eine vom Meister beabsichtigte herrliche Überraschung, nicht einmal mehr ahnen lässt. Die Hallen wurden zum Schutze der durch allerhand verderbliche Einwirkungen bereits sehr beschädigten Stuccaturen und Malereien geschlossen. XXIV⁴

Vor der Loggia breitet sich eine stattliche, als Fruchtgarten geplante Terrasse aus. In der Stützmauer nach dem Berge sind drei breite Nischen eingebaut, deren mittlere noch einen prächtigen Rest in IV⁷
XLIII² sich birgt: ein marmorner Elefantenkopf, der mit Fruchtgehängen geziert ist, wirft das Quellwasser der Berglehne in einen antik-römischen, reich mit Skulpturen geschmückten Marmorsarkophag. Die Nischenwölbung muss einst in der vollen Pracht ihres Muschelmosaiks, VII⁵
mit Palmen und Kakteen ausgestellt, im Verein mit den farbigen Blument Teppichen und blühenden Bäumen der Terrasse in hoher Harmonie zu dem farbenreichen Innern der stolzen Hallen, dem üppigen Grün des Bergabhanges und der in sonnigem Glanze sich breitenen Landschaft gestanden haben. In der Queraxe der Elefantennische steht auf der Terrasse, aus deren Längs- IX¹
XLIV¹ axe östlich herausgerückt, eine in ein Bassin gestellte antike Marmorvasca. Allem Anscheine nach diente sie zur Aufnahme von Blatt- und Blütenpflanzen und

bildete mit ihnen einen hervorragenden Schmuck der Terrasse.

Von dieser führt eine interessant gestaltete Treppe ^{XXIV}³ abwärts nach einem grossen Wasserbecken; eine ^{XLV}³ zweite ihr entsprechende Treppe ist verfallen. Die Mauer, welche dieses Becken gegen die Terrasse abstützt, bildet als Ergänzung und Steigerung einen reizvollen Hintergrund, indem in sie drei mächtige mit einander verbundene Grotten in Form von Rundnischen eingebaut ^{IV}⁸ sind, die ihrerseits wieder durch kleine Nischen und verbindende Öffnungen gegliedert werden. Ein Einblick in den anmutigen Grottengang zeigt so recht den ^{VII}⁴ Reichtum der Konzeption dieses malerischen Bauteiles. — Eine niedrige Mauer stützt das Wasserbecken noch gegen die Terrainsohle ab.

Steigen wir wieder nach der Terrasse hinauf und wenden den Blick nach Norden, so sehen wir in einer ^{XL}¹ die Terrasse nach dieser Richtung hin abschliessenden ^{VIII}⁴ Mauer ein hohes steingefasstes Thor, zu dessen Seiten ^{VII}² auf breiten würfelförmigen Basen zwei mächtige Athleten stehen.

Hinter dieser Mauer breitet sich ein weites Planum aus, das zur Anlage einer Reit- oder Rennbahn bestimmt war. Über diese Fläche hinweg ^{IV}⁷ gelangen wir in ein Thälchen, das sich von Osten nach Westen zwischen dem Monte Mario und der Collina ^V² del Romitorio hinaufzieht. Nach den Beschreibungen Vasari's und den uns erhaltenen Zeichnungen war dieser als Nymphen- oder Wildhain bezeichnete Thalgrund eine Hauptzierde des Grundstückes. Er war mit herrlichen Gärten und Grottenanlagen ^{IX}² ausgebaut, 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 ungedeckt durch die Abhänge ihre wohlthuende Wärme dem Haine spenden konnte. — —

In antiquarischer Beziehung wären noch viele für die Baugeschichte wichtige Fragen aufzuwerfen, die jedoch nur durch Nachgrabungsarbeiten eine Beantwortung finden können. Die Verwertung des Gartenterrains 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 XXIV 12 und der Terrassenbauten anzunehmen haben, inwieweit diese mit den noch vorhandenen Plänen in der Uffizien-sammlung übereinstimmen. — Eingehende Forschung erachte ich für notwendig am östlichen Ende der Terrassenquerwand im Anfange des Reitbahnterrains, da wo der Nordturm und die grossen Rampentreppen XXVIII mit dem Sattelplatz gedacht waren. Den Bestand der schrägen Stützmauer, welche die Reitbahn gegen den Berg begrenzt, konnte ich feststellen, ebenso die östliche Mauerfortsetzung, die in der Wandflucht der Bassin-grotten als vordere Stützmauer weiterführt. Die Flucht der oberen zeigt die einige Meter hinter der Terrassenstützmauer liegende Quellenfassung an, und da wo die Querwand anschneidet, steht noch eine zerbrochene alte Marmorvasca, vermutlich ein Rest der Tränkstätte des Sattelplatzes. Des weiteren aber wäre im Thälchen nachzugraben. Bei der im Jahre 1890 vorgenommenen Ent-holzung sind vielerlei Mauerreste zu Tage gekommen.

Zur Linken des Thaleinganges befindet sich ein Fels- IX²
grottenpaar, dessen Tropfsteinschmuck längst ver-
schwunden ist. Die in der Tiefe des Thalgrundes be-
findliche axial liegende Quellenfassung ist jetzt bereits
wieder überwuchert. Der Befund liess keinen Zweifel
an der einstmaligen Fertigstellung dieser Anlage im
Grunde; auch Vasari bestätigt sie.

Da unglaublich viel Quellwasser aus dem Berge
hervorbricht, ist nach aufgefundenen Resten anzunehmen,
dass an der ganzen Bergseite ausser den Grotten, Senk-
brunnen und Wasserfängen auch Isolierungen und Drai-
nagen 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. —

XLVI¹ Schliesslich wäre noch der kleinen Palazzina mit
ihrem netten Dachaufbaue zu gedenken, welche im Aus- V³
lauf des Nymphenthales nordöstlich unter Cypressen
und Gebüsch die Aufmerksamkeit erwirkt. Noch konnte
ich nicht feststellen, wann sie errichtet wurde, ebenso
nicht die Erbauungszeit des der Villa näherbelegenen
Wirtschaftsgebäudes oder Gesindehauses, dessen
Anlage auf eine geplante Verlängerung schliessen lässt, XXV
ähnlich den langgestreckten Stallungen, wie sie die XXVIII
grossen Vorprojekte zeigen.

b. Innerer Ausbau.

Den Glanzpunkt der Villa bildet die schon erwähnte VII 6. 7
XLII dreigliedrige Nordloggia, auf deren Mitte ein Ostium IX 3. 4
stösst, das den Zugang von dem auf der Südseite
befindlichen Eingangsrund zu dieser und den bald
XLVII zu erwähnenden Sälen vermittelt. Auch gelangte man

XLVIII vom Ostium nach den Räumen des Untergeschosses auf X^{1. 4}
einer in ihrem oberen Teile gewendelten, in ihrem
unteren Laufe aber geraden Treppe, deren obere Zu-
gangsthür jetzt vermauert ist. IX³

Die architektonische Ausgestaltung der Hallen lässt
sich kaum glücklicher ersinnen, als sie uns hier ent-
gegentritt. Die Grösse des Massstabes, die Harmonie
aller räumlichen Verhältnisse, der überraschende und
doch nicht verwirrende Reichtum des formalen und
dekorativen Einzelwerks vereinigen sich zu einer
Wirkung, die unsere Bewunderung erregt über die
Majestät des Ganzen und helle Freude über die glanz-
volle und gediegene Durchführung seiner Teile. Die
seitlichen Hallen überspannen Kreuzkappen, während das
XLV² mittlere Quadrat mit einer höherragenden Flachkuppel
gekrönt ist. Die östliche Halle schneidet nach Süden
auf eine breite Exedra, während der westlichen zwei X²
Exedren angeschlossen sind, eine nach Süden und eine X³
nach Westen. Auf diese Weise ist die Gleichheit in der
Längsaxe wohlthuend aufgehoben, da die Ostseite mit
einer geraden Wand endet, deren Bogenrund mit einem
grossen Fresko geschmückt ist. Alle Wandflächen sind IX^{3. 4}
XLIX^{1. 2} durch Pilaster und Nischenwerk in hoher Anordnung reich
gegliedert. Die Wirkung der kleinen Nischen erfährt noch
dadurch eine Steigerung, dass sie abwechselnd rund und
XLII trapezförmig im Grundriss gestaltet sind. Lobens- und
beachtenswert sind die guten Verhältnisse im Ganzen
und Einzelnen, die klaren architektonischen Teilungen XI¹
der Gurte und Wölbungen, besonders in der Kuppel
und den Exedren, ohne die der Reichtum des Schmückes
nicht zu beherrschen gewesen wäre.

Wohl wenigen Künstlern ist diese herrliche Schöpfung
dekorativer Pracht ganz unbekannt geblieben, da die

Zahl der Publikationen von den schönsten Teilen eine grosse ist. Allein keine zeichnerische Reproduktion ist nur annähernd im Stande, die Weichheit und Leichtigkeit der technischen Ausführungen — das »wie es gemacht ist« — getreu wiederzugeben. Farbenskizzen von solch' reicher Dekoration können ebenfalls nur in Flecken den Eindruck des Augenscheines ahnen lassen.¹⁾ So sprechen denn photographische Aufnahmen trotz perspektivischer Verzeichnung und mangelnder Farbe immer noch nachdrücklicher als Worte und Zeichnungen von dem Zusammenklange der architektonischen Details mit all den plastischen und gemalten figürlichen Darstellungen.

Während die Gewölbedekoration noch verhältnismässig gut erhalten ist, kann man heutigentags unmöglich mehr das eine oder andere gemalte Pilasterornament der Wandungen voll erkennen, wenn auch noch Einzelheiten an verschiedenen Stellen sichtbar sind. Das in bekannten älteren farblosen Publikationen Wiedergegebene scheint nicht den wahren Charakter zu spiegeln, 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 Devisenbilder des Bauherrn. Lebensgrosse Antiken füllten die in farbenreicher Marmorimitation gehaltenen Nischen der Wände. Unter ihnen allen befand sich auf verschieden getöntem Grunde, einem etwas besser erhaltenen Felde nach zu schliessen, eine Dekoration mit Figuren in Chiaroscuro.

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

Mit der Entdeckung der Inschrifttäfelchen des Giovanni da Udine in dem Pfeilerschmuck des Ostiums XI¹ wurde ich darauf geleitet, die Ausstattung der Hallen auf ihre Entstehungszeit hin zu prüfen, vor allem festzustellen, was unter des Meisters Führung, was nach ihm entstanden ist. Durch die Inschriften ist nun unzweifelhaft gesichert, dass die plastische Behandlung der Wandpilaster im Ostium das selbständige Werk Giovanni's ist und 1525 ausgeführt wurde. Unter Verzicht auf jede architektonische Umrahmung der Pilaster schuf er hier eine nur wenig erhabene, aus Ähren und Laubwerk komponierte Ornamentation, die direkt auf dem Stuckgrund entstanden ist. XII² Schon die ungleiche Behandlung der inneren Kuppelpfeiler (nach dem Ostium hin nun plastisch, andererseits X^{3, 4} noch bemalt) deutet aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine Korrektur der Wandbehandlung nach des Meisters Tode; harmonisieren doch auch die inneren Kuppelpfeiler so nicht mehr mit den äusseren in ihren Laibungsflächen. Da, nach den Resten zu urteilen, die Pilaster der Loggia, wie die Nischen und verblichenen Wandflächen sehr satt getönt waren, mochte der Eindruck der Decken etwas beeinträchtigt gewesen sein. Es fehlten Gegensätze. Der Kontrast der weissen Stuckwände im Ostium zu den farbenprächtigen Gewölben hebt jedoch die Wirkung, wie der Augenschein lehrt. So mochte denn Giovanni, solches fühlend, den Papst vielleicht zu bestimmen versucht haben — die von ihm datierte Ausführung stellte die Probe — auch in den weiteren noch zu schmückenden Teilen, also im Ostium, solche Änderung walten zu lassen. Schon im Stuckwerk stimmt diese Wanddekoration herrlich zu den älteren Teilen des Gewölbeschmuckes, zumal zu der Kuppel der Mittelhalle.

In der Stuckdekoration 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 bzw. wiederhergestellt worden sind. Unter anderem spricht auch J. Burckhardt von einer umfänglichen Restauration der westlichen Exedra, die im vorigen 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 Ankunft des Papstes Hadrian, »in Sachen von geringer Bedeutung« in der Villa aufgehalten habe, so lässt sich wohl annehmen, dass diese ihm zur Last fallen. Dagegen liesse sich wiederum anführen, dass Serlio in seinem Werke den Kuppelüberführungen eine architektonische Felder- aufteilung giebt, da wo heute das massstäblich etwas zu grosse Rankenornament sitzt. Doch habe ich keine Neigung, ihm hierin Glauben zu schenken, weil er auch in so vielen anderen Teilen von der Wahrheit abgewichen ist.

Über die technische Ausführung sei noch folgendes bemerkt. Die mit Herzblättchen und Eierstäbchen verzierten 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 Giovanni im Ostium ausgeführten Pilasterornamente sind mit Formstempeln eingedrückt, sodass sich die Flächen der Blätter, Beeren und Ähren beim

Drucke modellierten, während das verbindende Ranken- und Stengelwerk mit dem Modellierholze graviert oder auch aufgehöhlt worden ist. — Die Ausführung 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 den Hauptraum und unternehmen wir einen Rundgang durch die anderen Gelasse des Gebäudes. Im Osten schliessen sich an die Loggia zwei hintereinander liegende Zimmer an, die sich in ihrer Ausstattung ungefähr gleichen. Zwar L¹ haben sie verschiedene Friese, aber verwandte Kassettendecken in Holz. In beiden sind die Wände glatt und, XII³ wie die Haken in dem Eckzimmer beweisen, mit Wandstoffen behängt gewesen. Die Einfachheit des Ziegelfussbodens in allen Räumen lässt darauf schliessen, dass früher ein besserer Belag (Vasari) vorhanden gewesen ist. Der Umstand, dass der Kamin im ersten Zimmer Spuren der Benutzung zeigt und dass ein kleiner roter Stoffrest, mit dem die rohe Holzthüre zwischen dem Saale und dem Eckzimmer verkleidet XLIV² gewesen ist, durch das Schlüsselblech festgehalten, noch auf uns gekommen ist, deutet darauf, dass die Räume einst bewohnt gewesen sind.

Von dem Eckzimmer gelangen wir in einen Saal von 120 qm Grundfläche, der mit einem hohen al fresco bemalten Klostergewölbe überdeckt ist, unter XXI¹⁻⁴ dem sich ein 1,50 m hoher, reicher Fries mit lebens- XX¹⁻⁵ grossen Flügelgestalten hinzieht. Den Fenstern gegenüber befindet sich ein stattlicher mit Voluten XLIV² geschmückter Marmorkamin. Die Thüre in der Fensterwand ist erst später eingebracht und führt nach dem der Ostfront vorgelagerten Altane. Die in der Südwand

0000361

befindliche Thür stellte die Verbindung mit der nunmehr zusammengestürzten Ostloggia her, und die die Westwand durchsetzende bringt uns nach dem östlichen der zu beiden Seiten des Ostiums gelegenen Hofsäle.

In diesem östlichen Hofsaale fällt uns sofort die rohgearbeitete Holzdecke auf, die nicht im Einklange mit den Decken der Zimmer steht. Offenbar ist die ursprüngliche Decke zerstört und dann durch diese ersetzt worden. An die nordöstliche Ecke dieses Hofsaales stösst ein Mauergang, der von dem ersten neben der Nordloggia liegenden Zimmer hierher führt und jetzt an dieser Stelle vermauert ist. Nehmen wir dazu, dass der 80 cm hohe Wandfries des Hofsaales unter der Decke in der Ecke der Gangmündung aufhört und zwar nach beiden Seiten mit gleichem Masse, so entwickelt sich uns das Bild, dass hier eine vom Saale abgeschlossene hölzerne Wendeltreppe nach dem ersten Obergeschoss führte, die beim Brande der Villa mit der Decke zerstört wurde. Vor der Südwand im östlichen Zwickel des Hofrundes, von dem Saale noch heute zugänglich, liegt eine massive Wendeltreppe, die jetzt bis ins zweite Obergeschoss weitergeführt ist, ehemals aber schon im ersten Obergeschosse endete. Der gegenüberliegende westliche Hofsaal bietet uns den Anblick völligen Verfalles, indem die eingestürzte Decke nicht mehr erneuert wurde; man sieht nun bis hinauf gegen das Gewölbe des erstlich darüberliegenden Saales. XXIV⁸

Vor diesem Raume im westlichen Rundzwickel liegt eine kleine jetzt verfallene geradarmige Treppe, die nur vom unteren Saale aus nach dem oberen führte.

Das Vorhandensein der steinernen Fensterkreuze im XXIV¹⁰ Hauptgeschosse möchte ich mit der Bewohnbarmachung zusammenbringen, da der Baubefund ergibt, dass die

0000381

Gewändeeinsätze nachträglich sind, weil der Gewändesteinschnitt in erster Anlage sicher so nicht ausgeführt worden wäre. Zugleich unterstützt diese Annahme die Thatsache, dass die Einfügung da, wo sie nicht notwendig, wie am Blindfenster der Ostfront, auch nicht beliebt wurde. In erstlicher Anlage hätte man alle Fenster gewiss gleich gestaltet. —

Die Loggia, das Ostium und der Saal des Hauptgeschosses steigen bis zur Decke des ersten Obergeschosses auf, sodass hier nur vier Räume verbleiben, die über den beiden Hofsälen (der eine Saal ist verfallen) 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 Räume sind mit Muldengewölben überdeckt, die mit Stichkappen durchsetzt sind. Wahrscheinlich waren sie, ihrer versteckten Lage nach zu schliessen, die Privatgemächer des Besitzers. —

Die Zimmer des zweiten Obergeschosses hatten keine unmittelbare Verbindung mit denen des ersten 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 mit dem ersten Obergeschosse hatte. Alle Zimmer des obersten Geschosses waren mit sichtbaren Balkendecken versehen, was sich noch an den Wänden ermitteln lässt. Noch sieht man in allen Räumen unter das Dach. Höchst wahrscheinlich sind sie 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 Räumlichkeiten

zwischen die Scheidewände des letzten Stockes Interimsdächer eingeschoben. Sie haben bestanden über der östlichen Kreuzkappe und dem anschliessenden Raume, der auch erstlich die Bodentreppe hatte, wie an der Flurwand festzustellen ist; ferner über dem grossen Saale zum Schutze der Dekoration des von Giulio geschmückten Gewölbes. 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 XII⁴ getragen hat, der Gewölbesetzungen wegen entfernt worden ist. Die Gratkonstruktion des Dachwalmes über dem östlichen Eckraume ist in späterer Zeit nochmals erneuert worden, wozu zwei der Geschossfenster im Friesen behufs Aufnahme der Schwelle des Gratsbalkens vermauert wurden. —

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

Da in den grossen Hauptgeschossplänen kein Raum als Kapelle erkenntlich ist, neige ich zu der Annahme, dass ein solcher im Untergeschosse dazu bestimmt war; denn für das Gesinde musste doch wohl ein Betraum vorgesehen sein. Er liegt unter der einachsigen Ostloggia zur Seite der Haupttreppe und ist als Exedra oder Tribuna in reicher Gliederung nach Norden geschlossen und, den Resten nach, mit einer Kreuzkappe VII⁸ überspannt gewesen.

c. Dekorationen.

(Dr. Bloch.)

Der freundlichen Aufforderung des Herausgebers, eine beschreibend-erklärende Besprechung des **plastischen** und **malerischen Innenschmuckes** der Villa Madama zu seinem Werke beizutragen, glaubte ich um so weniger ausweichen zu dürfen, als auch in den letzten Jahren der Zerstörungsprozess immer 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 Dekorations-elemente 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 nicht wohl 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 vor ungefähr acht Jahren entstanden ist. — Eine sorgfältige Kollation des Textes vor den Originalen, welche Dr. Walther Amelung vorgenommen hat, ist dem Abschnitte von grossem Nutzen gewesen. Auch 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 XIII¹ von dem Kardinalshute bedeckte Wappen der Medici in blauem Grunde. Axial hierzu stehen, von üppigen Rankenornamenten umgeben, vier runde weisse Stuccoreliefe in goldenem Grunde, welche in leicht verständlichen Allegorien die Jahreszeiten erkennen lassen. Frühling und Sommer werden durch halbbekleidete, XIV³ von Amoretten umspielte weibliche Figuren personifiziert und unterscheiden sich nur durch ihre Attribute, einerseits Blumen, andererseits Feldfrüchte, von einander. Die der Frühlingshore 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 findet einen vortrefflichen Ausdruck in dem nackten, jugendlichen Weingotte; er sitzt auf einem Kelterfasse, hinter oder aus welchem 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 Rebstock 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 Drei-

00000361

fusse 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.

Zwischen diesen Reliefs wird die Kuppel von dem kräftigen Ornament der Diagonalen durchschnitten, welche in vier fünfeckige mit Freskoschmuck versehene Felder auslaufen. Auch dieser Bilderschmuck ist allegorisch, doch ist die mythologische Präzisierung hier eine schärfere, etwa wie bei der Darstellung des Herbstes. Zwischen Frühling und Sommer thront Juppiter 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 welchem der Adler sichtbar ist; die Linke umfasst den neben Juppiter stehenden, becherschwingenden Ganymed. — 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, welcher 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, einander umschlingend. Während Pluto unterwärts bekleidet ist,

sind auffallenderweise nur die Beine Proserpina's zum Teil von einem Mantel bedeckt. Der Grund ist ein rein äusserlicher; der Künstler hat für sie nämlich einen bekannten antiken Typus, den der auf dem Rücken eines Seecentauren oder Hippokampen sitzenden Nereide verwendet. Zwischen den Beinen ragen die drei Köpfe des Höllenhundes heraus; rechts von dem Paare zwei nackte Furien, links eine mit Schlangen in Händen und Haaren. Pluto erscheint noch älter als Juppiter und führt als Abzeichen den Zweizack. Proserpina setzt den linken Fuss auf ein Gefäss von antiker Form (Hydria). — Fraglos sollen die drei Brüder die dreigeteilte Welt repräsentieren. Da der Raum ein viertes Gegenbild erforderte, bot sich hierzu am besten Juno, als die Beherrscherin des zwischen Himmel und Erde befindlichen Luftrevieres 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 XIII¹ Ringfriese abgeschlossen. Der obere zerfällt in acht Abteilungen, welche durch rosetten-geschmückte Kassetten von einander geschieden werden. Jede derselben enthält ein Paar wappenartig gestellter Ungetüme (Löwen, Löwinnen, Tiger, Sphinx, Greifen), zwischen denen weibliche meist aus Rankenwerk herauswachsende Figuren Blumenkörbe, Ähren u. dergl. halten. Zwischen diesen jedesmal der Diamantring des Lorenzo de' Medici. Dreimal sehen wir in den Vorderpranken der Löwen die mit den Farneselilien verzierten Mediceerkugeln.

Ungefähr doppelt so hoch als dieser Ring ist der XVI¹ 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, Juppiter mit dem Adler, Venus mit Amor, Saturn mit der Sichel, die ephesische Diana, Apollo mit Köcher, Leyer 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 ovaler 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 in 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 prächtigem Stuccoschmuck sind die vier die XIII² Kuppel tragenden Gurtbogen verziert, und zwar entsprechen in der Dekoration einander einerseits der nördliche und der südliche, andererseits der östliche und der XIV² westliche. In den beiden ersteren wechseln antikisierende Büsten in Muschelmedaillons mit Architekturperspektiven, in deren Hintergrunde mythologische Figuren sichtbar sind. Im Südbogen (nach dem Ostium zu) gehören XII¹ diese dem bacchischen und dem aphrodisischen Kreise XVII¹

an, so Bacchus mit seinem Panther, Amor, Venus Toilette machend; darunter in der Architektur beidemal ein Amor; im Nordbogen dagegen sind sie allegorischer Natur: Abundantia mit einem Füllhorne, eine Viktoria u. a. — Die beiden anderen Gurtbogen enthalten je neun Felder in reicher Kassettierung. Je acht davon mit mythologischen Genrefiguren, wie Satyrn, Mänaden 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 XV¹ Grotteskenschmuck überreich ausgestattet. Viktorien, Ornamente, die üblichen antikisierenden Ungeheuer u. a. m. wechseln mit Guirlanden und Vögeln, den Spezialitäten des Giovanni da Udine, an dessen Festons in der Farnesina wir hier ganz besonders durch die Dekoration der Grate erinnert werden. Abgeschlossen wird der Schmuck derselben jedesmal durch das zwischen zwei Falken befindliche Devisenzeichen des grossen Lorenzo de' XVI² Medici, einen Diamantring, um welchen ein Band mit der Inschrift »Semper« geschlungen ist, und darunter durch Amoretten, die in Weinreben herumklettern. — Ganz eigenartig sind die Elemente des Randfrieses, XIV⁵ 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

0000361

Schale in der erhobenen Rechten, Juppiter, 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 die apollinischen Attribute derselben: 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. — Axial 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 Pflegling, der Bacchusknabe, befindet. Der junge Gott XIV 5 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 Mänade 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, welche sich genau mit dieser Darstellung decken würde, ist in der Überlieferung nicht aufzufinden; doch giebt es eine ganze Reihe von 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 blauem Chiton, der eine Schar von Mädchen zum Nähertreten einzuladen scheint. In dem zweiten Bilde stehen die Mädchen in dieser Halle an einem runden Tische und betrachten und befühlen die Kostbarkeiten, welche der ihnen gegenüber stehende blonde, prächtig gerüstete Krieger auf einem Marmortische 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 blauen Chiton mit braunem Gürtel dargestellt — verrät sich unter den Töchtern des Lykomedes. Der blonde Krieger ist entweder Ulysses, Diomedes oder Ajax. Der Graubärtige des ersten Bildes wäre je nachdem 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 unwillkürlich 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 Lunette der Ostwand nimmt das Thema des Mittelreliefs wieder IX³ auf. Hier liegt Galathea's unglücklicher Liebhaber, der Cyklop Polyphem, der sich für sein Unglück in VII⁷ der 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 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 den 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 Exèdrakuppel. Nach oben wird diese durch eine XVIII¹ Muschel abgeschlossen, in welcher eine Siegesgöttin die Segnungen des Friedens, die Embleme der Ceres XVIII² (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, Diamant-ring, 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 XIX¹⁻³ beide 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 und Bart und Haar des Centauren, der seine Last sorglich mit beiden Händen an sich presst.

Wie der ganze Cyklus 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 thörichten Liebe anzuregen. Das Motiv ist aus Bild und Lied der Antike wohlbekannt. In zahlreichen unteritalischen Vasenbildern finden wir es; die Renaissance kannte es vornehmlich aus Ovid, bei welchem 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 XIX 1-3 Illustration zu Metamorphosen XIII 740—897. In den Mittelfeldern beider Reihen sucht der verliebte Cyklop sein struppiges Äussere zu zivilisieren, indem er sich oben mit einer langen Sichel den Bart stutzt, unten 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 wird. 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 aufgewandt 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 zurück-

wendend, 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 Stuck- XXIV 6
rand umgebenes Rechteck, in denen die beiden Mediceer-
devisen — Falke mit Ring; Sonne, Brennglas, brennender
Baum — abwechseln. Unter den Nischen rote und gelb-
liche Felder alternierend; sie waren alle mit Figuren in
Chiaroscuro gefüllt; doch ist heute nur noch auf dem XXIV 7
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 Grottesken übersäten
Feldern axial vier Ovalbilder gestellt, deren einheitliches XIV 6
Thema das Treiben der Amoretten bildet. Auf dem
östlichen (der Mittelhalle zunächst) finden wir sie um
Dädalus 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 Dädalusbilde spielen Amoretten an einem Gewässer mit Schwänen; ist ja doch der Schwan ein aphrodisisches 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 Exemplare derselben 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; in 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 Guirlanden XVII²
herabhängt; an dem Vorhang sind in Relief verschiedene
Tiere und Ungeheuer dargestellt. Die übrige Dekoration
besteht aus einem Systeme vier-, sechs- und achteckiger XIV¹
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, und zwar 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 Drei-
fusse tanzend, den Apfel in der Hand; auf dem Dreifusse
Amor mit dem Palmenzweig und rechts davon der Schild
des Mars. In dem nächsten Felde tanzt sie mit Amor
und bläst dazu auf einer Trompete, welche man der
Analogie wegen für Mars' Eigentum zu halten hat.
Links von der Mitte sehen wir sie, auf einen Helm
tretend, aus einer Kanne über einem rauchenden Drei-
fusse 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 giebt, 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

(Sta. 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 Dämonen, deren Bestimmung im einzelnen weder möglich noch lohnend ist. XVII³

Von der Dekoration in der Exedrakuppel der Westseite — dem Polyphem-bilde entsprechend — ist 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. X³

Von den Feldern der Wölbung sind nur rechts zwei erhalten: ein rundes, mit einem Löwenkopf in der Mitte einer Schale, ein viereckiges, in dem in besonderer Umrahmung die Buchstaben des Wortes SEMPER einen Löwenkopf mit Strahlenkranz umgeben. Die unteren Wandteile haben stark unter der Bergnässe gelitten. VII⁶

Das Ostium.

Die breite Gurtung des Ostiums trägt eine überaus reiche Stuckdekoration, doch sind die prächtigen 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 Pfeil nach dem bereits ithyphallischen Pane abschießt. Zur Linken sind in dem entsprechenden Felde drei Pane um einen Tisch beim Becher vereint. XII¹

Die beiden Seitenwände enthalten über den Nischen Reliefe. Links sehen wir Amoretten das von der

gestalten und Kandelaber, wie sie damals von antiken Reliefs und Fresken in die Renaissancekunst einzogen; bei der Beschränkung auf diese wenigen Elemente ist die Abwechslung in den Motiven, besonders unter den Amoretten, doppelt bemerkenswert. Auffallend ist ferner, dass zwei der Flügelfiguren doppelköpfig sind.

Wichtiger ist uns die Decke. Ihren leisgewölbten XXI¹ Spiegel umgibt ein anmutiger grotesker Rahmen, in welchem neben antikisierenden Elementen dem aus Diamantring und drei Straussenfedern zusammengesetzten Devisenbilde ein breiter Raum gewährt ist. In der Mitte wird von einem ovalen, lebhaft an die Farnesina erinnernden Kranze das unter einem Kardinalshute befindliche Mediceerwappen eingerahmt. Auf der einen Seite desselben sieht man Apollo (Köcher) als Sonnengott auf seinem von vier Schimmeln gezogenen Wagen; auf der anderen fährt Diana als Mondgöttin mit einem Gespanne von zwei Rindern. 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 welchen 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.

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 XXI³
dem Anscheine nach um die offizielle Vollziehung eines
Opfers. Rechts von dem reich dekorierten, rauchenden
Altare liegt ein festlich geschmücktes Rind, auf welches
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 XXI⁴
ganz anderen Charakter. Das Heiligtum wird durch
einen Baum bezeichnet, an welchem ländliche Weihgaben,
eine Syrinx, ein Fell, ein Bukranion hängen. Ein Rund-
altar ist wohl vorhanden, aber nicht zum Opfer ein-
gerichtet, da auf ihm das Bild des Gottes steht, des
Bacchus, der nach einer von einem Rebstocke herab-
hängenden Traube greift; neben dem Rebstocke ein
Panther.¹⁾ Ein Hirt führt dem Gotte einen Ziegenbock
zu, um ihn jedenfalls vor seinem Bilde mit dem Messer,
das er in der Linken trägt, zu schlachten.

Die Langseiten zeigen je zwei rechteckige Bild- XXII^{1. 2}
flächen. Von der Decke und einem in der Mitte
befestigten Bukranion hängen jedesmal Guirlanden herab XXII^{3. 4}
und von diesen Gerätschaften, wie sie im römischen
Kulte Verwendung fanden. 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
und das Attribut einer Schriftrolle aus, welche sie als
Dichter kennzeichnet. Die betreffende Gestalt der Süd-
seite ist bärtig, schreitet nach links; aus dem über den

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

Kopf gezogenen Gewande ragt nur das Gesicht heraus; eine Benennung vermag ich nicht vorzuschlagen. Der Dichter der Südseite ist ein Jüngling mit langen kunstvollen Locken und einem Lorbeerkranz im Haar; er steht in Vorderansicht. Man darf am ersten an Vergil denken, mit dessen vermeintlichen Porträtbüsten eine 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 Guirlande 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 leicht versucht ist, sie nach dem schwarzen Grundtone für eine Mohrin zu halten; die Fleischfarbe der Arme und das Blond der Haare sprechen jedoch dagegen.

Die Ecken sind jederseits durch ein Tierbild ausgefüllt, an den Schmalseiten Vögel, an den Längsseiten Vierfüssler; von der Südwand beginnend: Löwe, Sphinx, XXI² amerikanischer Strauss, Truthahn, säugende Hündin, Jaguar, afrikanischer Strauss, Pfau. Auffallend ist hierbei die Bevorzugung der amerikanischen Fauna, welche durch den amerikanischen Strauss, den Jaguar und den Truthahn vertreten ist. Gerade diese Tiere sind offenbar nach lebendem Modell gemalt, wahrscheinlich also nach Exemplaren, welche der Papst von Kaiser Karl V. zum Geschenke erhalten haben muss.

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 Thätigkeit 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, welche ihr eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung anweisen. Man darf diesen Unterschied als ein Aufgeben des monumentalen Momentes zu Gunsten des dekorativen bezeichnen. Gegenüber der an jenen Orten vorherrschenden Einheitlichkeit des Themas, gegenüber der dominierenden 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 Elemente 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 raffaellesken 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. Aber die Dekoration 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 respektiert haben, und demgemäss die strengeren Teile Giulio Romano, die leichteren Giovanni da Udine zuweisen, dem Hauptvertreter der Grotteskkunst.

An vielen Stellen mussten beide Künstler sich einander ergänzend in die Hände arbeiten. In dem Polyphemcyklus der Exedra und in den Jahreszeiten der Hauptkuppel scheint Giovanni, der Meister der Stuccoreliefe, 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 Freskenkompositionen auf sich genommen. Übrigens ganz und gar wahllos durften sie auch in den leichteren Teilen sich ihre Gegenstände 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 der üppigen flutenden, flimmernden Dekoration erscheinen.

Giovanni da Udine ist nicht der Erfinder dieses dekorativen Systems, vielmehr hat er sowohl Formen als Syntax 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 beweist; es ist auch nicht unmöglich, dass es in jener Zeit bekannt war 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 Beziehung. Aber abgesehen davon, dass sich nur ganz kümmerliche Reste vom Schmucke der Titusthermen bis heute erhalten haben, stand ihm ausserdem noch jedenfalls ein reiches Material zur Verfügung, das inzwischen gleichfalls dem Untergange verfallen ist. Wir sehen das besonders an so manchen Motiven, welche 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*

0000361

luoghi pieni d'edificj 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 che alcuno altro pittore, e per questo merita infinite lodi, da chè per il principio di lui sono oggi ridotte dalle mani di Giovanni da Udine e di altri artefici tanta bellezza e bontà, quanto si vede. Ma sebbene il detto Giovanni ed altri l'hanno ridotte a estrema perfezione, non è però chè 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 Raffael-schüler so viel beigetragen wie Giovanni da Udine.

d. Baumaterialien.

(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 oben hin ab-

00990361

schliessende 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, 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 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 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 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 Trittsflächen 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 Thor ist aus Travertin aufgeführt. Die beiden Athleten zu beiden Seiten dieses Thores 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 Kalke mit pulverisiertem Marmor hergestellt worden, wenigstens löst er sich in Salzsäure unter lebhaftem Brausen ohne Rückstand auf und die Lösung giebt mit Chlorbarium keine Trübung. Die Postamente, auf denen sie stehen, sind Ziegel-

¹⁾ Vasari berichtet im »Leben des Baccio Bandinelli«: »Kardinal Giulio hatte am Abhänge 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 Thores, das in den Wald hinausführt. Sie sind in massvollen schönen Verhältnissen gehalten.«

mauerwerk und haben Sockel und Deckel aus Travertin. Die Stufen der Elefantennische, das in ihr befindliche antike Becken (Sarkophag), der Wasserspender 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 ausschliesslich aus kohlensaurem Kalke. In diese Stuckmasse sind kleine würfelförmige Bruchstücke von Marmor und verschieden gefärbtem Glasflusse, sowie natürliche Muscheln eingebettet worden, sodass das Ganze eine überaus 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 mächtigen 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 Kropfe des Gebälkes von der grossen Pilasterstellung der Nordfront.

4. Südfront.

Die Frontwand ist gleichfalls aus Tuff hergestellt. Die Fenster des zweiten 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 Tuff umfassen. Die Architekturteile des Rundes als Fuss und Sohlbank der Fensterbrüstungen, die Fensterumrahmungen, die Säulenfüsse 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 sind bis auf einige schwache Trennungswände des zweiten Obergeschosses, die aus Ziegeln bestehen, aus Bruchstücken von Tuffstein aufgeführt worden.

Die Umrahmungen sämtlicher Thüren 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 ersten 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 der Baumaterialien 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 ver-

geblich. 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 kohlen-saurem Kalke besteht, während der der Westnische Beimengungen von Sand zeigt, im übrigen aber auch aus kohlen-saurem 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 kohlen-sauren Kalk mit einander 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 erhaltenen gelöschtem Kalke angerührt, 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 Polarisations-

0000361

mikroskop konnten Augit und Bimsstein festgestellt werden.²⁾

Ferner wurde der Mörtel von der Aufmauerung des Halbrundes im Anschlusse zuseiten 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 dasselbe 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 solche von 27,5 : 13,5 : 4 und knapp 4 cm, die Elefantennische dagegen 26 : 13 : 4 cm. Von den Teilen der Villa, die bald nach dem Jahre 1527 auf-

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 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 gesiebttem, 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.

geführt worden, 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 Eingangsthür 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 Thores auf der Ostseite Ziegeln mit den Abmessungen $27 : 14 : 4$ und 3 cm vermauert, während die im 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.

IV. Meister und Hilfskräfte.

Die wichtigsten Daten¹⁾ über deren architektonische Leistungen.

1. Raffaello di Giovanni de' Santi da Urbino,
geb. am Karfreitag, 28. März 1483 zu Urbino,
gest. am nämlichen Tage, 6. April 1520 zu Rom.²⁾

In seiner Vaterstadt Urbino erzogen, kam Raffael als etwa siebzehnjähriger Jüngling im Jahre 1500 in die Malerwerkstätte Perugino's zu Perugia. Vier Jahre danach tauchte er in der Florentiner Kunstströmung auf, wo er seine in der Heimat und den Zwischenstationen begonnenen architektonischen Studien fortsetzte, die er bei seinen Bildwerken zur Herstellung eines baulichen Hintergrundes benötigte. Den Beweis tüchtiger Perspektivkenntnisse erbrachte er bereits mit der 1504 für Città di Castello gemalten, in der Brera zu Mailand befindlichen »Vermählung Mariae«. Am 21. April 1508 war Raffael noch in Florenz, wie aus einem Briefe an seinen Onkel Ciarla hervorgeht. Bald darauf aber trat er in Rom³⁾ mit seinem Landsmanne und väter-

¹⁾ Nach Vasari [Le-Monnier, 1852] und R. Redtenbacher u. a., für Raffael nach den eigenen Studien.

²⁾ Nach den astronomischen Tafeln fiel der Karfreitag im Jahre 1483 auf den 26. März, der von 1520 auf den 5. April.

³⁾ Von dort schrieb er am 5. September desselben Jahres dem Maler Francesco Francia in Bergamo. — Nach neueren Forschungen darf man annehmen, dass Francesco Maria, der am 13. April 1508 Herrscher von Urbino geworden war, auf das Ansuchen Raffaels vom 21. April desselben Jahres, ihn dem Gonfaloniere Soderini zu empfehlen, seinem jungen Landsmanne den Rat gab, lieber nach Rom zu gehen, er wollte ihn seinem Onkel, dem Papst, empfehlen.

lichen Freund Bramante in die innigste Beziehung und erwarb sich neben seiner Malthätigkeit in den vatikanischen Stanzen reiche baukünstlerische Kenntnisse, die ihm bereits im Jahre 1509 den Auftrag der Gestaltung des Kirchleins S. Eligio degli Orefici eintrugen. In rascher Folge erhielt er dann weitere architektonische Aufträge, so die Villa Farnesina, dann die Loggia und das Stallgebäude⁴⁾ auf dem zugehörigen Gartenterrain, sowie eine Kapelle in der Kirche S. Maria del Popolo — dies alles für den einflussreichen Bankier Agostino Chigi.

Nach Bramante's Tode (11. März 1514) ward er in einem Alter von 31 Jahren am 1. April 1514 zum Leiter, 1. August 1515 zum Oberarchitekten des gewaltigen Dombaues von San Pietro mit 300 Dukaten Gehalt und zugleich zur Weiterführung der vatikanischen Bauten, zunächst der Loggien von S. Damaso, berufen. Ende 1515 ging er im Auftrage Leo's X. wegen der Fassade von San Lorenzo nach Florenz. Ferner entwarf er die Palastbauten Branconio d'Aquila, Vidoni, Giacomo da Brescia und die Villa Madama, allesamt zu Rom, dann noch den Palazzo Pandolfini in Florenz, der erst nach seinem Tode zur Durchführung gelangte. Dazu ward er im August 1516 von Leo X. zum Vorstande des Amtes der Denkmalpflege und der Ausgrabungen in Rom ernannt. — Am Schlusse des Vorwortes sind alle seine architektonischen Werke aufgezählt.

Im Pantheon ist er beigesetzt. Seine Grabschrift in Faksimile siehe Lichtdrucktafel II 7.

⁴⁾ Siehe H. v. Geymüllers »Raffaello Architetto« ausführliche Bearbeitung.

2. Antonio da Sangallo il giovane

di Bartolommeo Cordiani,

geb. in Mugello 1485, 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 seiner Hand ist uns in der Sammlung der Uffizien erhalten, leider aber sind die Reihen der Bauten, die er teils nur leitete, teils selbst übernommen hatte, chronologisch noch mangelhaft datiert.

Im Jahre 1514 wurde Antonio dem Raffael im Dombauamte zur Unterstützung beigegeben, 1516 wird er als Hilfskraft brieflich erwähnt, doch erst vom Januar 1517 bis Mai 1518 mit 12 $\frac{1}{2}$ Dukaten, von da ab als Dombaumeister mit 25 Dukaten Monatsgehalt bis zu seinem Tode angestellt. So wird seine Teilnahme, auch die seines elf Jahre jüngeren Bruders Battista da Sangallo an der Projekt- und Detailbearbeitung für die Villa Madama in die Zeit nach dieser Anstellung zu verlegen sein. Die grosse Zahl der von Antonio für diesen Bau⁵⁾ gefertigten Zeichnungen kann wohl als Beweis dafür gelten, dass er die rechte Hand des Meisters an diesem Werke gewesen ist.

Seine zahlreichen sonstigen Privataufträge verschafften ihm den Ruf eines geschätzten Praktikers und Konstrukteurs im Hochbaufache, und selbst als Tiefbau-techniker stellte er seinen Mann. — Das Innere von San Spirito in Rom, Porta San Spirito daselbst,

⁵⁾ Die Originalbauzeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz: No. 179, 1054, 314, 916, 789^v, 1307, 718, 1253 (siehe Teil V).

2 Kirchlein auf den Inseln des Bolsener Sees, das Hafenkastell von Civita vecchia, das Kastell von Perugia, die Festungsmauern von Nepi, die Restaurierung der Festung von Capo di Monte, viele Bauten in Castro sind ausser Privatpalästen zu Rom und Florenz von ihm. Wohl das künstlerisch bedeutendste Werk Antonio's ist der Palazzo Farnese in Rom, dessen grosser Hallenhof, sowie das stattliche dorische Vestibul zum Imposantesten aller Innenarchitektur der Hochrenaissance gehören.

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.

3. 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 bei der Ausmalung der Loggien im Vatikan, dann 1518 bei der Ausschmückung der Villa Farnesina. Nach Vasari übersetzte er Skizzen und Entwürfe Raffaels ins Detail nach genauem Mass. Wenn man den Angaben des Sanitätsamtes betreffs des Geburtsjahres Glauben schenken darf, so war Giulio etwa 19 Jahre alt, als er Bauführer

der Villa Madama wurde. Wenn ihm aber Vasari⁶⁾ die Planung des Halbrundes der Südfront zuschreibt,

⁶⁾ 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, Gebüsch 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 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 Juppiter, 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 Stuccaturen, und die Wände und Wölbungen sind mit Grottesken 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, Gebüsch und anderen ähnlichen Dingen zierte, welche alle sehr schön, nach guter Regel und mit Einsicht ausgeführt waren. Wohl ist es wahr, dass nach Leo's Tode (10. Dez. 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.«

so befindet er sich, wie die Handzeichnungen beweisen, offenbar im Irrtume. Giulio's geistige Thätigkeit hatte vielmehr ihren Schwerpunkt in den figürlichen Kompositionen der malerischen Ausschmückung für das Innere. 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 Papststuhl bestiegen, arbeitete Giulio für ihn auch im Vatikan gemeinschaftlich mit Fattore im Saale des Konstantin im Jahre 1524. Der grosse Saal im Palazzo Spada und San Benedetto di Polirone sind von ihm; auch an Madonna dell' Orto in Trastevere hatte er nach Burckhardt Anteil. Noch sind an römischen Bauten selbständiger Thätigkeit die Villa Lante auf dem 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 verehrt und ein Haus geschenkt. Am 31. August desselben Jahres, 2 $\frac{1}{2}$ Monate darauf, wurde er zum Edelmann und Hofvikar ernannt.

Bis zu seinem Tode war er baukünstlerisch thätig, zuletzt von 1544 ab mit dem inneren Umbaue des Domes seiner zweiten Heimat beschäftigt. Nebenher förderte er eigenhändig die Ausmalung der Säle des Palazzo del Te, dessen umfangreiche Dekorationen grosse Schönheiten und reiche Erfindungen aufweisen. Auch für viele Fest- und Begräbnisdekorationen,

selbst für Gold- und Silberschmuck lieferte er Zeichnungen.

4. 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 Stuccaturen und Wandmalereien von Raffael veranlasst, dergleichen nachzuahmen und in den Loggien des Vatikans auszuführen.

Sodann führte Giovanni die Stuccaturen der Fassade des Pal. Branconio d'Aquila für Raffael aus. In der Villa Madama fertigte er nach Vasari⁷⁾ die dekorativen Malereien und Stuccaturen für die Loggia und

⁷⁾ Vasari beschreibt im »Leben des Giovanni da Udine« dessen dekorative Arbeiten an den Baulichkeiten und Anlagen, freilich ohne Daten zur Bestimmung der Ausbaizeit: »Giovanni machte Malereien und arbeitete alle Stuccaturen in der Loggia der Vigna, welche Kardinal Giulio de' Medici am Abhange des Monte Mario bauen liess, wo Tiere, Grottesken, 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 Wohlthaten 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 diesem baute er einen anderen Brunnen, jedoch einen wilden in der Tiefe eines von Wald umgebenen Grabens,

das Ostium;⁸⁾ 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 Kartons zu Raffaels Teppichen, die Festons um die Psychefresken der Villa Farnesina, die Ausschmückung der Appartamenti Borgia des Vatikans, die Stuccodekoration 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 für den neuen Glockenturm auf der Piazza Contarena die Pläne 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 zur Restauration der dortigen Kathedrale ein. Darauf ist er in Venedig für den Bischof Giovanni

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 Zeichneri 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.«

⁸⁾ 1525, datierte Giovanni einen Teil der Arbeiten im Ostium.

00000381

Grimani mit Stuckarbeiten beschäftigt gewesen. 1546 beendigte er Stuccaturen in einer Kapelle der Madonna di Monte bei Cividale und 1548 lieferte er ein Modell zur Vergrößerung des Konzilsaaes 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.

V. Originalbauzeichnungen,

aufbewahrt im Handzeichnungen-Kabinett der Uffizien-
sammlung zu Florenz.

a. Nummer 273 (76:157 cm).

XXV

Sie ist eine der umfangreichsten in der Sammlung architektonischer 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, indirekt oder direkt für Raffael thätig. Rudolf Redtenbacher schrieb die Zeichnung der Hand des Meisters zu, nicht erwägend, dass Raffael bei seiner gegen das Lebensende so überaus vielseitigen Inanspruchnahme wohl kaum Zeit und Muse gehabt hat, eine mechanische Auftragung ins Grosse zu liefern. Die Arbeit macht keineswegs den Eindruck einer meisterlichen Projektstudie, sie erscheint vielmehr als eine grössere Reinzeichnung nach gegebenen Skizzen von einer Hilfskraft. Mit Rücksicht auf die Grösse des Massstabes mag sie aber schon als Grundlage für den Bauanfang, kaum nur zur Vorlage für den Bauherrn bestimmt gewesen sein. Es ist auch nicht anzunehmen, dass dieser Plan vielleicht nur eine akademische Studie des Battista gewesen ist; 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 eine dem offenen antiken Theater ähnliche Anlage in der Hauptqueraxe anlegt, die ein Stockwerk höher als der Hof geplant war. Diese Höhenlage ist dann zugleich für die Hofarchitektur zu einer säulengeschmückten Grottenanlage in reizvoller Einordnung benutzt worden. Breite Rampentreppen umschliessen bergan die äussere Ringmauer der Theaterstufen, um einerseits zu den Sitzplätzen, andererseits zu den Laubgängen und Aussichtspunkten der Berghöhe gelangen zu können. Thalwärts reihen sich um den Mittelhof ausgedehnte Repräsentations- und Wohnräume. Wirtschaftsgelasse, auf mehrere Stockwerke verteilt, befinden sich zu beiden Seiten der Längsaxe eines grossen Vorhofes, der mit dem mittleren Prachthofe auf gleicher Höhe liegt. Gegen Osten in der Mittelqueraxe mit einem freien Blick ins Thal liegt zwischen Sälen eine dreiaxig gestaltete Loggia, welche, die beiderseitigen Zimmer verbindend, zugleich als Podesthalle der hinter ihr lagernden mächtigen Doppeltreppe dient. Letztere vermittelt den Aufgang nach den Fremdenzimmern, den Wohn- und Schlafräumen des II. Obergeschosses, sowie den Abgang nach den Untergeschossräumen, denen gegenüber in langgestreckter Anlage 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. Zu Füßen der Terrasse liegt ein stattliches Wasserbassin, zu dessen Stufenbord breite seitliche Treppen hinabführen. Am nordöstlichen Ende wird die ganze Baumasse von einem Aussichtsturme flankiert, der einem ihm ähnlichen Turmpaare an der Südseite gegen die Stadt axial entspricht. Von allen nach Osten gelegenen Räumen, Hallen und Plätzen erschliessen sich herrliche Blicke über die Vigna selbst, ihre Gärten und Haine, das Tiberthal bis gen Rom und darüber hinaus zur Kette des Apennin.

b. Nummer 179 (56:43 cm)

XXVI¹

im Kabinett der Handzeichnungen, von der Hand des Antonio da Sangallo il giovane, detto Cordiani (1485—1546), bildete eine der Vorstudien zu dem späteren von ihm gezeichneten grossen Plane 314 und zugleich die Stütze für die auf dem folgenden Blatte bearbeitete Skizze der südöstlichen Gärten. Da das Gelände des Bergabsatzes von Süden nach Norden ansteigt, so wird man bei Absteckung des Grundstückes vor dem Baubeginne gefunden haben, dass es ohne sehr erhebliche Erdbewegungen nicht durchführbar sei, die drei grossen Plätze: den Vorhof, den Prachtmittelhof und die Nordterrasse in einer Höhe, siehe nochmals den Plan 273, zu belassen. Darauf hat Antonio den Plan in der Weise umgestaltet, dass er den Vorhof tiefer legte und mit Treppen versah. Vor das stadtseitige Portal legte er eine mächtige segmentförmige Freitreppe und eine zweite breite Treppe vor das nach dem grossen Prachthofe führende Vestibul. Zu beiden Seiten der zuletzt genannten Treppe befinden sich Rampen und anschliessend seitliche Arkaden, die er dann in der Auftragung des Projektes 314 wieder fallen liess. Bemerkens-

XXVIII

wert ist noch die Anlehnung an den ersten Plan 273 betreffs der im östlichen Vorhofflügel angenommenen, hier nur anders gestalteten Nebentreppe, die in 314 gänzlich aufgegeben ist. Dagegen weicht dieser Plan (179) XXVI¹ vom ersten dadurch ab, dass er den Eckturm diagonal heraussrückt, die Marställe schon weiter ausgestaltet und das an den Kuppelsaal grenzende Terrassengärtchen nach Südosten durch Fortlassen einiger Räume stattlicher machte. Für die stadtseitigen Gärten sind in dieser Studie noch unentwickelte seitliche Rampen angedeutet, die dann in der Auftragsung 314 wieder fehlen. Doch die folgende Nummer giebt uns in spezieller Bearbeitung schon eine Umbildung, die sich dem nach vorn stark abfallenden Terrain erheblich besser anschmiegt und Gärten und Treppen eine viel stattlichere Gestaltung verleiht.

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

der Sammlung der Uffizien. Aus der Form und Eleganz der Schriftzüge in den Massangaben will v. Geymüller durch Vergleichung mit authentischer Schrift Raffaels die Bestätigung gefunden haben, dass dieser Plan von des Meisters Hand sei, was ich jedoch noch unentschieden lassen möchte. Da die Stellung des Turmes derjenigen des erst besprochenen Planes entspricht, ist zu folgern, dass dieser Riss im engen Anschluss an jenen entstanden ist; denn wie wir eben gesehen haben, ist bereits in No. 179 und dann auch in 314 die erstliche 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 eigener 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. Die Axe der Absätze und der Treppenläufe muss notwendiger Weise mit dem Gefälle des Geländes 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 Beschreibung des Blattes — wenn dies auch etwas Äusserliches ist — deutet darauf, dass die vorliegende Planung an den stadtseitigen südöstlichen Turm anzugliedern ist.

XXVII

XXIX¹

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

XXVI²

der Florentiner Handzeichnungen, welche bereits v. Geymüller der Villa Madama zuschrieb, von Antonio da

Sangallo il giovane beschrieben, hat mehr Ähnlichkeiten mit 179 als mit der Auftragung 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 Dispositionswunsch des Bauherrn. Haben wir hier gar die allererste Skizze vor uns, welche im Verlaufe der Bearbeitung dann die uns im ersten grossen Grundplane 273 entgegengetretene gestreckte Anlage veranlasst hat? Oder sollte der Bauherr selbst nach Vorlage und Studium des ersten Grundplanes den Wunsch geäussert haben, den Gesamtbau geschlossener zu gestalten? Für die erstere Annahme spricht der Umstand, dass der Turmanschluss auf diesem Blatte 1054 noch weit unorganischer als auf den weiteren Studien ist.

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

XXVIII

Der 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 im 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 420 m darstellt, fälschlich immer für den gehalten, den Antonio gegen das Jahr 1530 zum Weiterbaue ausgearbeitet hätte. Allein die Verschiedenheit im Grundriss der Loggia verglichen mit der Ausführung, in der die halbkreisförmigen Exedren mit alternierenden Nischen

0000361

weit tiefer einsetzen, ferner das Verlegen des Brunnens, die Vergrößerung des bergseitigen Saales, dann 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 zu Grunde gelegen haben kann.

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 seiner Zeit aufgetragene Vorprojekt alle wesentlichen Abweichungen der Bauausführung nach. Diese Nachtragungen streifen Ausgestaltungsfragen, an die ohne vorherige Detailbearbeitung nicht zu denken ist. Man betrachte nur die Frontabänderung der Westseite mit der daneben skizzierten nordwestlichen Hausecke. Das deutet schon wegen der bewussten Skizzierungsart auf Augenschein des Bestandes oder Einsichtnahme der Ausführungspläne, die leider nicht auf uns gekommen sind. Die beiden Treppen am Rundhofe, bedingt durch die Kürzung der Gesamtanlage, wurden als wesentliche Teile des Baues nachgetragen, ferner die Pfeileränderung im Anschlusse des Ostiums an die Loggia, dagegen blieb den Organismus nicht Berührendes, Unwichtiges, wie die Abweichungen der Exedren in der Nordloggia, der Nischenwechsel derselben, die Umänderungen der Halbsäulen am Rundhofe in Dreiviertelsäulen, der Halbsäulen an den Fenstern

dieselbst 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 er sich dabei des von ihm selbst aufgetragenen Planes bediente, scheint nur natürlich, da dieser schnell zu Händen sein mochte, indem er wahrscheinlich mit vielen anderen Plänen von seiner Hand nach des Meisters Tode in seine Mappen gekommen war. Nach dem Versuche, die Abweichungen dieser Tafel von der Bauausführung hervorzuheben, die für ihre Bestimmung von Wichtigkeit sind, wollen wir noch die Hauptunterschiede der zweiten grossen Anlage gegen die Konzeption der ersten Planung 273 XXV hervorheben.

Der Plan 314 zeigt gegen den ersten eine wesentliche Erweiterung der Gesamtanlage in der Richtung nach Norden im Anschluss an die dort gelegene Terrasse. Es reiht sich nämlich an diese zunächst ein Vorplatz an, zu dem breite doppelarmige Rampentreppen abwärtsführen 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 Gärten führen. — Der mittlere Prachthof ist hier in 314 kreisförmig gestaltet, leider ohne den inneren Säulenumgang der Skizze 1054. In Rücksicht XXVI² auf das Rund des Amphitheaters hat der Plan, vom akademischen Standpunkte aus betrachtet, nicht ge-

wonnen, wogegen der mit dem Rundhofe erreichte Vorteil einer geschlosseneren Baumasse für die Wohnbarkeit hoch zu bewerten ist. Während im ersten Projekte die Dienerschaftsräume sich noch in grösserer Ausdehnung an die Seiten des Vorhofes lehnten, sind sie hier näher an das Herrenhaus herangezogen, um die Bedienung zu erleichtern. Durch diese und noch viele andere Vorzüge, die mit der weiteren Vertiefung erreicht wurden, ist dieser zweite Plan dem ersten vorzuziehen, umsomehr als er sich durch die Tieferlegung und Umgestaltung des Vorhofs den Terrainverhältnissen besser anpasst. Sowohl vom Rundhof als vom Vestibul gelangt man durch ein Zimmer in einen sehr grossen mit einer Kuppel überwölbten Saal, während man nach dem ersten Plane auf dem Wege vom Vestibul zu demselben Saale zwei Zimmer durchschreiten musste. Eine grosse Annehmlichkeit bietet die zweite Planung darin, dass man vom Kuppelsaal aus durch eine Loggia über einen Mauergang durch den Südturm hinunter in die stadtseitigen 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 verschönt, andererseits durch Teilung in 20 Einzelställe für je 12 Pferde wesentlich verbessert wurde. Ob der mittlere Zugang von Ponte Molle nach dem Vorplatze der Stallungen als Fahrstrasse in Serpentinaen geplant oder als Viadukt gedacht war, lässt sich nicht ersehen.

ist von Francesco da Sangallo di Giuliano (1494 bis 1576), der wahrscheinlich im Dombauamte durch seinen Vater Stellung erhalten hatte. Antonio il giov. hat darauf diese Zeichnung mit einer Anmerkung versehen. Die Fontana della valle, auf die hier Bezug genommen ist, habe ich im Jahre 1892 nach einer Entholung des Geländes aufgefunden.

Zu dieser Nummer, welche die Reitbahn und die thalwärts belegenen Gärten zeigt, giebt v. Geymüller in Fig. 61 seines Werkes eine gute Ansicht aus der Vogelschau (siehe Tafel XXIV¹²). Vergleicht man da die grossartige Treppenpartie in ihrer Anlage mit der des Planes 314, so wird man den Fortschritt erkennen, den die Gesamtkonzeption gemacht hat, indem die dort noch ganz für sich bestehende obere Treppenanlage am Turme hier in der weiteren Studie mit der nach den unteren Gärten führenden vereint und dadurch die Wirkung der ganzen Anordnung wesentlich gesteigert worden ist; dagegen hat der Sattelplatz seine Rampentreppen verloren. Bemerkenswert ist, dass von dem Nordturme ein unterirdischer Gang (Andito soterra) nach den tiefer gelegenen Gärten führte. 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). Wenn diese Bemerkung auch darauf hindeutet, dass vorliegende Zeichnung nach Vollendung des vorhandenen Baues angefertigt worden ist, so zwingt sie uns doch durchaus nicht zu der Annahme, dass ihre Herstellung in die Zeit nach Raffaels Tode fällt. Die andere Aufschrift, in der Antonio davon spricht, dass die Loggia schon bemalt gewesen sei, ist mit so abweichender Tinte in anderer Blattlage geschrieben,

dass ich annehmen möchte, dass sie später auf die Zeichnung gesetzt wurde. 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, allein zeitlich nur wenig später, da auch hier sich die Farbe der Tinte sehr gleicht. — Die zwischen Turm und oberer Treppe in die Stützmauer skizzierten halbkreisförmigen Nischen sind eben auch nachträgliche Zuthaten von Antonio mit Massangaben — Daten vielleicht, wie er sie vom Baubestande auch in den Plan 314 nachtrug, als er das Ganze weiter ausbauen sollte, desgleichen mit der bestätigenden Bemerkung für die Zeit: »p. la vigna del papa«.

g. Nummer 916 und 916^v (41,5:29,5 cm).

XXX 1. 2

Das Blatt ist auf der vorderen und hinteren Seite von Antonio da Sangallo mit Skizzen versehen und auf der Rückseite vielzeilig beschrieben worden. H. v. Geymüller schloss aus dem Wortlaute der Anmerkungen des Antonio, dass auch diese Skizze zur Villa gehöre. Die Übereinstimmung der Abmessungen mit den Andeutungen der unter h (Kehrseite von 789) kommenden Skizze — das Thälchen und seine Quellen betreffend — erweist deren Zusammenhang. Eine Prüfung nach Abholung des Grundes lässt die Vermutung als richtig erscheinen, dass die Gärten und Grotten des Nymphenhains mit allen den Reizen, die uns diese Projektskizzen zeigen, auch ausgeführt waren; — man lese dazu Vasari's Schilderung (Teil IV, Note 7).

h. Nummer 789^v (58,5:43,5 cm).

XXXI¹

Sie ist, wie schon bemerkt, mit beiden Seiten der No. 916 verwandt, von Antonio auf die Rückseite des von seinem Vetter Francesco gezeichneten und unter f bereits besprochenen Blattes No. 789 mit Rötelflüchtig aufgerissen, darauf teilweise noch mit der Feder nachgezogen und mit der vielleicht späteren Bemerkung »p. la vignia del papa« versehen worden.

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

XXXI²

der Uffiziensammlung ist gleichfalls von Antonio il giovane. In ihr haben wir eine Werkzeichnung in Grund- und Aufriss vor uns, welche zwecks einer Wiederausammensetzung und Untermauerung der antiken Marmorvasca entstanden ist, die auf der Terrasse vor der Nordloggia in der Queraxe der Elefantennische aufgestellt erhalten hat. Diese Zeichnung erkannte ich erst nach der an Ort und Stelle gemachten Aufnahme des Objektes. Sie ist so recht geeignet einen Belag dafür zu bieten, dass man schon damals bemüht war, im Bureau alles zeichnerisch durchzuarbeiten, selbst Dinge, die auch in mündlicher Besprechung am Baue zu erledigen gewesen wären.

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

XXXII¹

der architektonischen Handzeichnungen enthält mehrere Skizzen und Austragungen von der Hand des Antonio il giovane für die Ausführung der Steinmetzarbeiten. Die grosse Volute, ein Konsolstück, ähnelt den Verdachungsträgern des Reitbahnthores, während die Kropfhecke Verwandtschaft mit den Kamineinfassungen zeigt. Die kleinere Volute bezieht sich vielleicht auf die jonischen Kapitäle der Halbrund-Architektur. Das Grund-

0000361

risstück vom Halbrunde, das unter Weglassung der Fensterbildung mit Massangaben der Axen und der Eingangsöffnung die Volute kreuzt, erscheint mir sehr wichtig für die Bestimmung des Blattes. Darnach fasse ich es als ein Studienblatt für die Bauglieder zu dem Abänderungsplane des Halbrundes auf, den Antonio 1530 zur Herstellung des durch den Brand zerstörten Rundes gemacht hat. Neben anderen Hinweisen finden wir 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 Volutenform immerhin als ein Versuch für das Konsol des Reitbahnthores oder für die Volute des Saalkamines gelten. XXXIV²

l. Nummer 317 (99:55 (42) cm) XXXII²

ist ein naturgrosses Detailblatt von Battista da Sangallo, detto il Gobbo. Dasselbe ist im Katalog der Uffizien als Kaminkonsol des Cardello's in Rom bezeichnet. Jedenfalls passt die Detailzeichnung genau auf XL¹ das Verdachungskonsol des Reitbahnthores. Man vergleiche meine Aufnahme aus früherer Zeit, während ich erst 1899 diese Zeichnung der Uffizien als damit formengleich erkannte. Die Bemerkung »lo camino del Cardello« an der kleinen Skizze, die eben auch der Verdachung des Thores gelten kann, hatte wohl zu der Annahme geführt, dass das Konsol ein Detail des Kamines sei.

m. Nummer 1253 (22:16,5 cm) XXXIII²

der Originale ist eine Gebälkstudie mit Massangaben von der Hand Antonio's, welche ich fast mit Bestimmtheit als die Grundlage für das Gebälke der grossen äusseren Pilasterstellung ansehen möchte, da

die Einzelgliederungen ziemlich genau mit der Bauausführung bis auf den Fries, der convex gestaltet ist, übereinstimmen. Auch ist in der Beischrift auf die Pilasterstellung Bezug genommen. — Damit wäre aber das Blatt ein weiterer Belag für die Annahme, dass Antonio, nicht Giulio als Bauleiter, nach der Projektbearbeitung auch die Werkzeichnungen für den Rohbau der Villa unter Raffael aufgerissen hat.

n. Nummer 7129 (23 : 17 cm)

XXIX^{2b}

führt uns den oberen Teil der Elefantennische in einer Bleistiftskizze vor Augen, die in späterer Zeit von unbekannter Hand nach dem Bestande angefertigt worden ist. Sie hat besonderen Wert erhalten, da sie uns die Dekoration der Lünette über dem Elefantenkopfe in der Brunnennische, die ja in Wirklichkeit gänzlich abgefallen ist, festgehalten hat, zugleich als eine Ergänzung zu der Aufnahme desselben Bauteiles von Gutensohn und Thürmer, 3. Heft, Bl. 2 (Teil VII).

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

XXIX^{2c}

gibt die Hälfte der Abwicklung des Tonnengewölbes derselben Nische vom nämlichen noch unbekanntem Autor, ebenfalls in Bleistift skizziert, wieder. Auch dieser Schmuck ist in natura zum grösseren Teile abgefallen und durchweg beschädigt. Hier auf der Zeichnung kann man noch das Kämpferprofil sehen, das sich am Baubestande jetzt bloß als Marmorplättchen markiert. 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 so überaus schön fertigte und zusammenstellte.« Fürwahr ist auch gerade dieser Schmuck der Elefantennische besonders köstlich, und wenn Giovanni, wie Vasari weiter erzählt, erst nachher im Wildhaine des Thälchens die Dekorationen der Quellenfassungen in Tropfstein ausführte, wofür er vom Kardinal in den Ritterstand von San Pietro erhoben wurde, so müssen wir sehr beklagen, dass uns von seinem Besten der Dekoration in den Madamagärten fast nichts erhalten ist.

Bei Durchsicht der Abteilung IV der Uffizien-sammlung, der »Disegni di Ornamento«, welche 2162 Nummern umfasst, die zum grössten Teile in den Korridoren und einigen Räumen der Galerie zur Schau-stellung gelangt sind, fielen mir noch einige hierhergehörige Blätter in die Augen, die der Erwähnung wert erscheinen.

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

XXXIII¹

Rahmen 277, im zweiten Saale der »Zeichnungen alter Meister«, von der Hand des Giulio Romano, ist für die Baugeschichte der Villa von sehr hohem Werte; denn mit diesem Entwurfe ist der Beweis erbracht, dass Giulio die figuralen Kompositionen und Darstellungen der Loggiadekoration für Raffael detailliert hat. Die Zeichnung betrifft das Dädalusfresko der westlichen Kreuzkappe.

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

XXIX^{2a}

in den Mappen des Kabinetts der ornamentalen Hand-zeichnungen, ist mit Blei aufgerissen und mit Sepia nachgezogen worden. Diese Skizze stellt etwa den vierten Teil des Stuck-Rahmenwerkes der Loggiakuppel dar.

Ich will unentschieden lassen, ob dieses Blatt vom Bestande entnommen oder gar die Originalskizze zur Kuppelteilung 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 zum Vergleiche dagegen

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

XXXIII³

der Ornamentzeichnungen von Giovanni da Udine, im Kasten 462 des ersten Korridors der Uffiziengalerie, 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. Saaldecke).

Die in diesen Originalbauzeichnungen vorhandenen baugeschichtlichen Daten und Beläge über die Ausführung erfahren noch eine äusserst wichtige Ergänzung durch die Wiedergabe der Südansicht, die der damalige Bauleiter Giulio Romano auf dem 1524 von ihm gemalten Bilde der Konstantinschlacht im Vatikan uns überliefert hat. Sie ist besonders wertvoll als die einzige Ansichtzeichnung der Villa und umsomehr, als sie vom Bestunterrichteten, dem Bauleiter selbst, herrührt. Allerdings zeigt sie etwas andere Verhältnisse im Aufbau, schmaler und gedrängter als die Wirklichkeit; allein diese Abweichung kann daher rühren, dass sie Giulio nicht nach der Natur, sondern aus dem Gedächtnisse gemalt hat. Ganz und gar weicht das Bild dagegen von dem jetzigen Bestande im Halbrunde ab. Dasselbe hat hier zuseiten des Haupteinganges nur je zwei Fensteraxen von etwa gleichweiter Säulenstellung

XXXIV¹

VII-4

XXXIV³

XXXIV²

0000381

wie das Portal, während der heutige Bestand mit je vier Fenstern eine weit engere Stellung aufweist. Hat die Ausführung durch diese kleinliche Anordnung schon im Massstabe des Ganzen an Schönheit eingebüsst, so verliert sie im Einzelnen auch noch dadurch, dass Antonio durch die gedrängte Axenstellung 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, dass er statt neun Axen deren nur fünf darstellte. Dass es ihm aber darauf ankam, den damaligen Bestand getreulich abzubilden, geht daraus hervor, dass er das am Baue noch vorhandene Baugerüst wiedergab. Dieses Bild könnte uns somit als Beweis dafür dienen, dass das Halbrund seine neun Axen erst nach der Zerstörung der Villa durch den Brand 1527 erhalten hat. A. v. Reumont u. a. bestätigen, dass Antonio gegen das Jahr 1530 den Auftrag erhalten hat, die Villa nach verändertem Plane wieder herzustellen. In dem Halbrundsegment der No. 718 machte er, wie ich in deren Besprechung unter k schon sagte, Massangaben zu seinem Abänderungsplane, indem er hier die seitlichen Axen enger stellt als die Portalaxen und dabei auf das von ihm selbst gezeichnete grosse Vorprojekt 314 zurückgriff, welches bereits neun Axen zeigt.

VI. Baugeschichte.

Die durch die vorigen Kapitel gewonnenen Unterlagen will ich nunmehr dazu benutzen, in dem vorliegenden 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, eine gut silhouettierte Anlage, einen reichen Wechsel im Aufbaue zu schaffen, worin er von dem in Terrassen abfallenden Gelände erheblich unterstützt wurde. Lag doch die Villa, weithin sichtbar, dicht vor den Thoren der Stadt und neben der damals verkehrsreichen Via Flaminia und sollte doch dieser Sommersitz für prachtvolle Feste den Schauplatz stellen, dem Hofe des Cardinals die Möglichkeit geben, selbst Papst und Kaiser hier zu empfangen und zu bewirten, in der Hauptsache aber dem Besitzer in aller Zurückgezogenheit bei grosser Nähe zur Stadt behaglichen Genuss und ständige Erholung nach amtlicher Thätigkeit bieten.

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 Litteratur mehrfache Belege, so bei Vasari im

»Leben des Raffaello da Urbino«¹⁾, in einer Notiz von Pungileoni²⁾ und im III. Buche der Architektur des Sebastiano Serlio.³⁾

Hunderte von Werkzeichnungen müssen der Ausführung vorausgegangen sein, von denen uns nur sehr wenige erhalten sind, und unter ihnen nicht ein einziger Grundriss, nach dem die Ausführung gestaltet wurde. Wir besitzen vielmehr fast nur Projekte, die später 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, welches dann unter Benutzung einiger Zwischenskizzen, die uns mit den Nummern 179, 1356 und 1054 erhalten sind, die wesentliche Umgestaltung und Erweiterung erfuhr, wie sie uns der grosse von Antonio da Sangallo gezeichnete Plan 314 zeigt. Ohne sie wäre der Bestand uns stets ein unverstandenes Bauwerk, ein Rätsel besonders hinsichtlich des Abschlusses nach Süden, geblieben. Sie aber belehren uns, dass der Bau zuerst weit grossartiger

¹⁾ Vasari sagt: »Raffael entwarf die Architekturzeichnung zur Vigna des Papstes.« Hierzu die Note der Vasari-Herausgeber: »Kardinal Giulio de' Medici, später Clément 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 (Vagnini) 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.«

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 Rundhufe 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. Sicher ist, dass ein grosser Teil der Arbeiten für die innere Ausschmückung des Gebäudes in die Zeit zu verlegen ist, 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., da er wahrscheinlich die Geldmittel des Bauherrn verringerte, sicher aber seinen Interessen eine andere Richtung gab, indem Giulio de' Medici, als Hadrian VI. am 9. Januar 1522 den Thron bestieg, von Rom verzog und seinen Aufenthalt in Florenz nahm, um dort die Regierung für den minderjährigen Herzog von Urbino zu leiten. Als er dann nach Hadrians Tode selber den päpstlichen Thron bestiegen hatte (19. November 1523), wurde

⁴⁾ Siehe Teil IV, Note 6, unten.



seine Regierung bald so unruhig, dass er schwerlich Geld, Lust und Zeit genug hatte, den teuern Bau nach den ursprünglichen Plänen durchzuführen.⁵⁾ Nach welchen Plandispositionen der Bau wirklich geführt und ob überhaupt noch Neues geschaffen wurde, darüber fehlt jeglicher Anhalt. Auch besitzen wir keine einzige dem Baue zu Grunde liegende Aufrisszeichnung. 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. Ober-

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 Brief²) ergibt sich, dass im Jahre 1522 der Bau nicht vollendet war.«

⁶⁾ Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom. 1832. II. Bd., I. 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 giebt 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.«

geschosse und die Ostloggia wahrscheinlich durch Sprengung vernichtet; der Dachstuhl und die Holzdecken des obersten Geschosses wurden niedergebrannt 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, 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 auch die Geschichtsschreiber, dass er den Brand vom Kastele aus gesehen hat.⁷⁾

Bald nach dem Brande mag, wie ich schon in III, b erwähnt habe, zum Schutze der geschmückten Räume ein Interimsdach zwischen die Wände des letzten 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 so 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 desselben übertrug. Jedoch ist man über die Abhebung des Interimsdaches, die Wieder-

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.«

errichtung 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 zweiten Obergeschosses und die der Hofsäle ersetzt, noch ist die einaxige Ostloggia und die grosse Haupttreppe wieder aufgebaut worden. Selbst das Halbrund, das er nach verändertem Plane wiederum in Angriff nahm, ist nur Stückwerk geblieben. Von diesem Zeitabschnitte an dürfte am Baue Wesentliches nicht mehr gethan worden sein. — Als Paul III., der Nachfolger 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 zur farnesischen Zeit bewohnt war; jedenfalls hat man damals das Grundstück eingefriedigt, denn das Thor, welches das Untergeschoss noch jetzt gegen Süden abschliesst, zeigt im Thorpfeiler die Farneselilie. Dasselbe Zeichen und die Jahreszahl 1699 findet man auf dem Verputz der Mauer, mit der die Bogenöffnung des Kapellenraumes zugesetzt worden ist. Auch zu diesem Zeitpunkte mag die Wendeltreppe im Halbrund bis zum zweiten Obergeschoss weitergeführt und vor allem

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 Margareta, natürliche Tochter Carls V. und Gemahlin des Herzogs von Parma Ottavio Farnese, von der sie noch gegenwärtig den Namen Villa Madama führt. Die Herzoge 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.«

der zweibogige Altan¹¹⁾ 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, die durch den Einsturz der Ostloggia geschmälert war. Die Kamine im zweiten Obergeschoss zeigen Spuren starker Benutzung, doch ist nicht festzustellen, in welche Zeit sie zu verlegen ist. Da aber der Backofen, der sich unorganisch vor den Kamin im Eckzimmer des II. Obergeschosses lagert, einerseits offenbar nicht zur erstlichen Anlage gehört, andererseits 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 Korridorthür mag den Zugang zu einer über diesem Anbaue befindlichen Terrasse gebildet haben. Auch die seitliche Lage der tieferliegenden Ausgangsthür, 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 Thüren erstlich sind, hat es fast den Anschein, als wäre

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 1. 4. — Carlo Pontani, Opere Architettoniche di Raffaello Sanzio, Roma 1845. Dieser Autor zeigt den Altan bereits ohne Brustwehr, ebenso die Bassintreppe.

hier bereits in der ersten Ausführung irgend ein Ausbau vorhanden gewesen. —

Nachdem durch das Aussterben der Farnese¹⁰⁾ 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. — Ferner ist bald darauf, vielleicht bei einem Erdstosse, die Südecke der Ostwand, die nach einem Stiche aus dem Jahre 1727 noch stand,¹²⁾ nachgestürzt und das Gewölbe des Kapellenraumes dabei durchgeschlagen worden. Ob man damals oder schon früher die Scheidewände des zweiten Obergeschosses zur Entlastung des Klostergewölbes vom grossen Saale herausnahm, liess sich nicht ermitteln. 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 Deckelsimsen der grossen Pilasterstühle und der alten Balustradenpostamente begründen. 1854—55 sind die Öffnungen der Loggia nach der Nordterrasse bis zur Kämpferhöhe abgemauert

¹²⁾ 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 1. 4).

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 restauriert haben. Die Wendeltreppe im östlichen Halbrundzwickel mochte bis zum ersten Obergeschosse sehr stark ausgetreten gewesen sein, so dass man sie, als dieses Geschoss 1885 dem Pächter des Gartenterrains zur Benutzung übergeben werden sollte, vorerst mit Travertinplatten neu belegte. Im Jahre 1889 wurde die 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, der jetzt nur noch das Untergeschoss 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 südöstliche Rundhofende durch Ausbesserung vor weiterem Verfall geschützt. Im Jahre 1898 sind dann in der Loggia und der Elefantennische viele Haften zur Verhütung des weiteren Abfalles von klaffenden Stuckteilen eingeschlagen und die Lücken mit Zement ausgestrichen, sowie mehrere Luftbrunnen zur Austrocknung der Isolierkeller hinter der Villa hergestellt worden. 1899 ist noch die Thüre in die südliche Abschlusswand des Kapellenraumes eingebracht worden. 1900 wurde am Berggelände

0000361

oberhalb des Platzes vor dem Halbrund eine Wasser-
rinne zur Abhaltung von Sturzwasser ausgeführt. —

Die zuletzt erwähnten Zeitangaben fallen in meine
Aufnahmehätigkeit ab 1890, die zurückliegenden gründen
sich teils auf Angaben des Kustoden Francesco Polpi,
teils auf zumeist am Werke vermerkte Jahreszahlen.

Um die Verwaltung des Grundstückes bemüht sich
seit einer langen Reihe von Jahren S. Excellenz der
Duca di San Martino e di Montalbo, wohnhaft im
Palazzo Farnese zu Rom, dessen liebenswürdigem Ent-
gegenkommen ich vielen Dank schulde, den ich an dieser
Stelle zu erstatten mich veranlasst fühle.

VII.

Besprechung einiger Publikationen.

1. Sebastiano Serlio. Il terzo libro d'Architettura. Venetia 1551.¹⁾

Zu den ältesten Veröffentlichungen über den Bau gehört unstreitig die Wiedergabe der Nordloggia von Serlio. Im dritten Buche auf den Seiten 148 und 149 bringt er den Hauptgeschossplan, das Detail des inneren Kämpfergesimses mit dem Kuppelzwickel, sowie die äussere Ansicht. Der Grundriss mit seinen zu kleinen Wendeltreppen erinnert nur in den Exedren an den Bau, während die übrige Plandisposition mit den entsprechenden Teilen der Ausführung keine Verwandtschaft zeigt. Darnach ist es wohl sicher, dass er den Plan 314 nicht gekannt hat, sonst hätte er davon eine Abbildung gegeben und dem Baubestande nicht ein so geringes Verständnis entgegengebracht. Der Aufbau entfernt sich noch weit mehr von der Wirklichkeit sowohl hinsichtlich der Gesamt- und Einzelverhältnisse als auch durch die Annahme eines weiteren Stockwerkes über dem Bestande. Zuseiten der drei Hallenöffnungen hat Serlio auch noch Nischen zwischen Pilastern angeordnet, für die er das Motiv von der östlichen Loggia nahm, während solche für die Nordfront niemals geplant waren. Auch die ganze Formgebung ist durchaus verschieden von der des Baues und in den Abweichungen auch im Innern bei weitem nicht so glücklich.

¹⁾ kl. Fol. Q. 442. Katalog des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts zu Rom.

2. M. Ponce. Arabesques antiques etc. Paris 1789.²⁾

Auf den drei letzten Tafeln 13, 14, 15 seines Werkes führt er die Gewölbedekorationen der Loggia vor, die infolge des sehr kleinen Massstabes weder in der architektonischen Teilung noch in der Einzelform Anspruch auf Genauigkeit machen können, wenn auch der Gesamteindruck bis zu einem gewissen Grade erreicht erscheint.

3. Percier et Fontaine. Choix des maisons de plaisance de Rome. Seconde Edition, Paris 1824.³⁾

Diese Autoren geben auf Pl. 39 eine akademische Grundrissstudie (s. Tafel XXIV¹¹⁾) auf Grund des von Antonio für Raffael gezeichneten Planes 314. Durch das Bestreben, eine zur Queraxe möglichst symmetrische Anordnung (entgegen dem zu Grunde liegenden Plane) zu erlangen, sind auch die Schönheiten des ursprünglichen Projektes zumal in der stadtseitigen Hälfte verloren gegangen. Pl. 40 giebt in No. 1 den Grundriss des Bestandes wieder, jedoch ohne irgend welche zuverlässige Genauigkeit. Die Loggiatreppe und der Verbindungsgang fehlen, die hofseitige Treppen- und die Rundhofarchitektur sind unrichtig; desgleichen entspricht auch die Terrasse mit ihrem Beiwerke nicht der Wirklichkeit. Es ist alles schematisiert und idealisiert; Masse fehlen ganz. Pl. 41 zeigt uns ein Perspektivbild der Bauruine vom grossen Bassin aus gesehen, Pl. 42 den Blick vom Reitbahnthor über die Terrasse gegen die Loggiafront. Beide Ansichten sind in den Hauptverhältnissen nur annähernd richtig, keineswegs aber baugetreu.

²⁾ kl. Fol. K. 418^b d. D. Arch. Inst.

³⁾ Fol. W. 563 d. D. Arch. Inst.

4. Gutensohn und Thürmer. Sammlung von
Denkmälern und Verzierungen der Bau-
kunst in Rom. 1826.⁴⁾

Diese veröffentlichen in Heft 1 unter No. 5 den Längendurchschnitt von der Halle, unter No. 6 die Dekoration der Kuppel. Bei der anscheinend grösseren Gewissenhaftigkeit der zeichnerischen Durchführung ist man geneigt, die im Schnittblatt (Tafel IX³⁾) gegebene Wandflächendekoration für naturgetreue Arbeit zu halten; doch dürfte es ausgeschlossen sein, dass vor 75 Jahren noch soviel davon erhalten gewesen ist. Da aber die Autoren zugleich die Dekoration der Brüstungsfelder unter den Nischen verleugnen, die an einer Stelle selbst noch heute zu erkennen ist, so wird man ihnen auch bezüglich des farbigen Schmuckes der Pilaster- und Pfeilerflächen nicht allzugrossen Glauben schenken dürfen, zumal der Vergleich ihrer Zeichnungen noch anderweitige Abweichungen erkennen lässt. Die Kuppeldekoration wird hier in einhalbmal grösserem Massstabe als bei Ponce zum Vortrage gebracht und erscheint wesentlich genauer in den Einzelheiten der Darstellung, freilich nicht ohne Differenzen in den Verhältnissen der Teilungen, die durch die projektiven Verkürzungen in die Zeichnung gekommen sind. Heft 2 bringt auf Blatt 1 den Grundplan des Baubestandes mit erheblichen Fehlern und ohne Massangaben; beispielsweise fehlt die vom Untergeschoss nach der Loggia gehende Wendeltreppe im südöstlichen Kuppelpfeiler, ferner der Gang vom ersten Zimmer nach dem Hofsaale. Neben dem Grundrisse giebt dasselbe Blatt Fassaden und Querschnitt mit landschaftlicher Staffage. Trotz der Kleinheit des Mass-

⁴⁾ Fol. K. 241 d. D. Arch. Inst.

stages ist nicht zu verkennen, dass die gesamte Wiedergabe erschöpfender und gewissenhafter ist als die von Percier et Fontaine. In No. 2 desselben Heftes bringen die Autoren einige Systeme der Dekoration vornehmlich des Ostiums. No. 3 des Heftes zeigt die Dekoration des östlichen Kreuzgewölbes. Da auch dieses Blatt die Kappenflächen wie bei der Kuppel nur in der Verkürzung giebt, sind auch hier Ungenauigkeiten in den Verhältnissen vorhanden. Das 3. Heft zeigt in Bl. 1 noch das westliche Kreuzgewölbe in derselben Darstellung und giebt auf Bl. 2 dann noch Einzelheiten, sowie die Abwicklung zweier Kappenflächen des östlichen und westlichen Kreuzgewölbes, sowie die Mosaikdekoration der Elefantennische (vergl. Tafel XXIX, No. 7129, 7133).

5. Carlo Pontani. Opere Architettoniche di Raffaello Sanzio. Roma 1845.⁵⁾

Dieser Autor behandelt auf 5 Tafeln den Bau der Villa, ohne jedoch auf die Dekoration einzugehen. Seine Zeichnungen sind wenig korrekt und die Architekturformen lassen viel zu wünschen übrig, dennoch enthalten sie in den Gesamtverhältnissen eine gewisse bauliche Richtigkeit. Der Grundriss vom Baubestande ist wesentlich genauer als bei den vorher besprochenen Publikationen, doch in den Einzelheiten immer noch mangelhaft. Vor allem fehlen dem Werke fast durchweg die unerlässlichen Masseintragungen. Die Einzelzeichnungen auf Tafel XIII sind in der Formgebung nicht wahrhaft nachempfunden. Das letzte Blatt bringt dann noch eine verbesserte Auflage von dem Serlio'schen Grund- und Aufriss der Loggia mit Ansatz des Halb-

⁵⁾ kl. Fol. W. 601 d. D. Arch. Inst.

rundes und mit dem aufgesetzten Obergeschosse, das hier noch gewaltiger gedacht ist. Es ist eine Studie, die mit der Baulichkeit selbst kaum etwas gemeinsam hat.

6. Lewis Gruner. *Fresco decorations and Stuccoes in Italy*. London 1854.⁶⁾

Derselbe wiederholt einfach die Tafeln von Gutensohn und Thürmer, nur mit der einzigen Erweiterung, dass er Blatt 2 des 3. Heftes in Farbe gesetzt veröffentlicht; jedoch entfernt sich seine Farbengebung weit von der Harmonie und Zartheit der Tönung und Abstimmung in der Ausführung. An sich ist die technische Behandlung zu loben, da alle Konturen vermieden sind.

7. G. Marchetti. *Ornati del Palazzo di Villa Madama*. R. Calcografia. Roma 1873—75.⁷⁾

Hier erschienen ein Dutzend Tafeln von der Villa und ihrer Dekoration. Trotz des grossen Massstabes hat Marchetti nicht einmal beobachtet, dass die Pilasterstellung der Loggiafront in den beiden östlichen Axen von 7,42 m auf 5,88 m enger wird. Von des Autors Lässigkeit spricht auch das Profil des Längenschnitts. Ebenso sind die figürlichen und ornamentalen Teile der Wände und Gewölbeflächen ungenügend in der Wiedergabe der Formen und stehen darin weit zurück gegen die Aufnahmen von Gutensohn und Thürmer.

8. *Zeitschrift für bildende Kunst* von Carl v. Lützow. Leipzig 1876.⁸⁾

Diese brachte im XI. Bande von R. Redtenbacher eine Abhandlung über die Geschichte der Villa Madama.

⁶⁾ Fol. max. W. 335. ⁷⁾ Fol. max. W. 626 a. ⁸⁾ 4^o. Z. 471.

Zum ersten Male tauchten die beiden in den Uffizien befindlichen grossen Originalpläne auf, leider nicht in Faksimile-Druck, sondern nur nach kleinen Aufzeichnungen autographiert. Dazu giebt der Verfasser noch von dem Plane 314 eine massstäblich gleichgrosse Kopie ungefähr derjenigen Teile, die den heutigen Baubestand ausmachen. Er hält den ersten Plan 273 für einen Originalplan Raffaels selbst, den zweiten für den, welchen Antonio nach dem Brande gegen das Jahr 1530 aufgestellt haben sollte, was beides widerlegt wurde. Schnitt und Terrassenansicht entnahm er Gutensohn und Thürmer, nicht wie er selbst irrtümlich angiebt, Percier et Fontaine.

9. H. v. Geymüller. Raffaello Sanzio studiato come Architetto. Milano 1884.⁹⁾

Dieser geschätzte Autor hat sich sehr eingehend mit der Geschichte der Madama beschäftigt. Er trat wie Redtenbacher in eine kritische Besprechung der Originalhandzeichnungen ein und deutete sie anders als jener. Sein Werk hat insbesondere den Vorzug, dass es die beiden Grundpläne 273 und 314, sowie den Gartenplan 1356 in Faksimile-Druck veröffentlicht.

Dagegen hat er Verzicht geleistet, den Bau aufzumessen. Sein auf Tafel XXXV wiedergegebener Grundriss vom Baubestande in sehr kleinem Massstabe ist auch nicht ganz frei von Ungenauigkeiten. Er bringt die Haupttreppe, die nicht mehr existiert, dagegen deutet er den der Ostseite vorliegenden Altan gar nicht an. Der Massstab seines Lageplanes ist auch so klein, dass Massangaben nicht eingetragen werden konnten. Was

⁹⁾ Fol. W. 312^e d. D. Arch. Inst.

den Plan wertvoll macht, ist, dass er die Angliederung der Gartenpläne nach Osten und Norden hin aufweist. Bei Besprechung der Originalhandzeichnungen habe ich versucht, die Gärten No. 1356 dem stadtseitigen Turme anzugliedern. Zugleich macht seine Zeichnung die Abweichung der beiden grossen Pläne 273 und 314 ersichtlich.

Auf die Aufbauskiizen von v. Geymüller kommend, möchte ich mir zu bemängeln erlauben, dass ein weiteres Stockwerk über dem kräftigen Hauptgesimse niemals geplant sein konnte. Raffael hat es sicherlich ferne gelegen, einen wie ein Zins- und Miethaus gestalteten Bau in der Campagna bei reichlich bemessenem Grund und Boden aufzuführen; hat doch ohnehin die Villa schon 4 Geschosse unter ihrem Dache, noch abgesehen davon, dass das letzte in seinem Ausbaue den Abschluss nach oben voll bestätigt. —

Künstler aller Länder, vor allem Stipendiaten und Pensionäre von Kunstschulen haben in früher und jüngster Zeit von einzelnen Teilen der gesamten Dekoration mehr oder weniger umfangreiche Aufnahmen gemacht, von denen auch ein Teil veröffentlicht worden ist; selbst Abgüsse von der Stuckdekoration der Loggia hat man vor einem Jahrzehnt Amerikanern zu nehmen gestattet, wodurch der Bestand aber gelitten hat und viele Stuckteile vom Mauerwerk gelockert wurden.

VIII. Schluss.

Die umfassende Thätigkeit des Meisters auf allen Gebieten der Kunst wäre ohne die thatkräftige Mithilfe begabter Künstler und Schüler unmöglich gewesen. Schon zu Lebzeiten Raffaels hat 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 und bei der inneren Ausschmückung besorgte er für Raffael die Detaillierung der figürlichen Kompositionen. Giovanni da Udine war als Dekorateur für das gemalte und plastische Beiwerk thätig. Battista und Francesco da Sangallo zeichneten sowohl an den Projekten wie an den Werkplänen. Baccio Bandinelli führte die gewaltigen Athleten aus. Mit nichten aber soll deren grosse Unterstützung am Werke zu dem Zweifel veranlassen, dass Raffaels Genius nicht das wahre Haupt der Projektbearbeitung und Ausführung dieses Auftrages gewesen sei. Wenn auch sein hehrer künstlerischer Flug, sein unermüdliches Streben nach der höchsten Vollendung, sein Ringen nach dem Idealen ihn Grosses vollbringen liess, so schöpfte doch auch sein gewaltiger Geist aus dem unversiegbaren Brunnen der Antike. Seine Stellung als Konservator der römischen Altertümer, der Umstand, dass nach Vasari sehr viele Zeichner für ihn die alten griechischen und altrömischen Bauten aufnahmen,

sein eingehendes Studium des Vitruv und die Bekanntschaft mit Alberti's Lehren gaben ihm wertvolle Anregung und verschafften ihm eingehende Kenntnisse von den Werken des Altertums, die sein Genie in eigenartiger schöpferischer Weise zu beleben und umzuformen, sich nutzbar zu machen verstand. Die Villa Madama ist ein herrliches Ergebnis dieser geistigen Arbeit. Sie strahlt hohen Adel der Architektur und Pracht der Dekoration, beide in voller Harmonie! Ja sie ist wohl des Meisters rühmlichstes Bauwerk — grossartig in der Auffassung und Gestaltung des Äusseren, einzig hervorragend in der Raumbildung. Und wie unendlich reicher an baukünstlerischen Gedanken als das ausgeführte Stück waren die ersten grossen Pläne! Seine 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, die sein Geist so künstlerisch vielseitig zu gestalten wusste. Prunkgärten und Wasserkünste, Grotten und Plätze für Ballspiel, Vortrag 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 axialer 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, um dem besonderen Zwecke ihrer Aufgabe und der Eigenart des ihnen gebotenen Baugeländes und seiner landschaftlichen Umgebung gerecht zu werden. 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 Umgebung Vicenza's und die Alessi's in und um Genua. Aber mit keinem dieser Werke ist etwas künstlerisch Höheres und Schöneres erreicht worden, als was Raffael nach den beiden grossen Grundplänen für die Villa des Kardinals Giulio de' Medici geplant hatte. Durch sie tritt seine Schöpfung ein in die Reihe verklärter Werke, die ein unbeschreiblicher Zauber erfüllt und die in unserer Seele seltene Eindrücke auslösen. Wenn auch nur Bruchstück, ist das Werk des unsterblichen Meisters noch heute trotz allen Verlustes der Gärten, Lauben und Grotten von einem unbestrittenen Reize umfassen. Allein in steter Verlassenheit geht es einem unaufhaltbaren Verfalle mehr und mehr entgegen.

Möge den Resten noch ein recht treuer Pfleger beschieden sein!



Verzeichnis der Lichtdrucktafeln.

I.

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

II.

1. Raffaello Sanzio.
2. Giovanni da Udine.
3. Giulio 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. Rennbahnthor. Terrassenseite.
3. Südfrontstück.
4. Basingrotten.
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. Basingrotten 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. Detail 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. Polyphemcyklus in der Exedrakuppel der Osthalle.

XX.

- 1—5. Grosser Saal. Wandfries.

XXI.

- | | | |
|------------------|---|------------------------------------|
| 1. Spiegelfeld. | } | Klostergewölbe des grossen Saales. |
| 2. Südwestecke. | | |
| 3. Fensterseite. | | |
| 4. Kaminseite. | | |

XXII.

- | | | |
|------------------|---|------------------------------------|
| 1. 2. Südseite. | } | Klostergewölbe des grossen Saales. |
| 3. 4. Nordseite. | | |

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 Originalbauzeichnungen; 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 7129, 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; Giulio 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 Thürgewände.
2. Untergeschossfenster.

XXXVIII.

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

XXXIX.

1. Architektur vom Rundhofe.
2. Hauptgesimsecke.

XL.

1. Rennbahnthor.
2. Pilasterkapitäl.

XLI.

Nordfront.

XLII.

Grundriss der Loggia.

XLIII.

1. Rennbahnthor 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 Längenschnitt.
3. Nordterrasse und Bassin.

XLVI.

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

XLVII.

Grundriss des Hauptgeschosses.

XLVIII.

Grundriss des Kellergeschosses.

XLIX.

1. Unterteil der Loggiawand.
2. Oberteil „ „

L.

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

1917

Die Kommission der Reichsregierung für die
Kriegsbeschäftigten

1918

1. I und II. Klasse
2. Charakter und
3. Unterschiede und

1919

1. Erklärung im
2. Gekürzte Fassung

1920

Alle Rechte vorbehalten.

1921

1922

1. Erklärung
2. Gekürzte Fassung

1923

1. Erklärung
2. Gekürzte Fassung

1924

1925

Textfolge.

	Seite
I. Einleitung	15
II. Besitzer und Bewohner der Villa (Dr. A. Breitfeld)	18
III. Beschreibung der Villa*) (s. Lichtdrucktafeln)	
a. Lage und Äusseres	24
b. Innerer Ausbau	30
c. Dekorationen (Dr. Leo Bloch)	39
d. Baumaterialien (Dr. A. Breitfeld)	61
IV. Meister und Hilfskräfte	69
V. Originalbauzeichnungen	78
VI. Baugeschichte	95
VII. Besprechung einiger Publikationen	105
VIII. Schluss	112
Verzeichnis der Lichtdrucktafeln	115

*) Die rechts vom Text stehenden Zahlen sind die Tafelnummern der photographischen, die links stehenden die der eigenen zeichnerischen Aufnahmen.

Textfolge

Dresden 1900.
In Kommission der Gilbers'schen Verlagsbuchhandlung
(J. Bleyl Nachf.).

