

Wyd. Arch.

TH. HOFMANN

RAFFAEL ALS ARCHITEKT

III. BAND



*II 2
II 500*

LEIPZIG

GILBERS'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

*xxx
893*

RAFFAEL

IN SEINER BEDEUTUNG ALS

ARCHITEKT

BEGONNEN ALS SEMPERPREISSTUDIE 1890 IN ROM
HIERZU ALS EINFÜHRUNG »BAUTEN DES HERZOGS FEDERIGO DI MONTEFELTRO ALS ERSTWERKE DER HOCHRENAISSANCE« 1904

VON

PROFESSOR THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT

MEISTERSCHÜLER VON CONSTANTIN LIPSIUS
SOCIO CORRISPONDENTE E BENEMERITO DELLA REGIA ACCADEMIA ARTISTICA RAFFAELLO IN URBINO

UNTER VORBEHALT ALLER URHEBERRECHTE ALS MANUSKRIFT GEDRUCKT

ZITTAU
RICHARD MENZEL NACHF.
1911



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

XXX
893

III.

PALAST- UND WOHNBAUTEN

NUMERIERTE AUSGABE

107 SEITEN TEXT UND 80 LICHTDRUCKTAFELN



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

STÜCKNUMMER: 4



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

DER ERINNERUNG AN GOTTFRIED SEMPER



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Vorwort zum III. Band.

In diesem Bande will ich die geschichtliche Entwicklung der Profanbauwerke Raffaels etwas in den Hintergrund treten lassen, um das künstlerische Ganze in den Vordergrund zu rücken. Mein Bestreben geht dahin, die Werke durch Wort und Bild so darzustellen, daß sie körperlich auf den Leser wirken. Da ein Teil der Bauten Raffaels nicht mehr erhalten ist, war es unmöglich, in einheitlicher Weise alle Zeichnungen mit Maßstäben oder Maßen zu versehen. Die Formen sind aber getreu und zuverlässig wiedergegeben worden. Wie bei aller Kunst kann nur dann das Geschaute und Wahrgenommene vollkommen aufleben, wenn bei dem, der die Werke des Meisters wieder auferstehen läßt, geistige Verwandtschaft und seelisches Nachempfinden vorhanden ist. Dies glaube ich mir durch eine zwei Jahrzehnte lange Beschäftigung mit Raffaels Architektur errungen zu haben. Darum hoffe ich mich auch auf dem rechten Wege zu befinden, wenn ich Bauformen, die leider nur andeutungsweise, wie die des Palazzo dell'Aquila, überliefert sind, auf Grund der anderen Werke des Meisters in architektonisch scharfe Formen umgieße und so zur Darstellung bringe.

Die Villa Madama ist im Band I, der Palast Raffaels im Band II in baugeschichtlicher Hinsicht erschöpfend zur Abhandlung gekommen. Hier im Band III gilt es, beide noch mit den anderen Profanbauten des Meisters in Vergleich zu stellen und im Zusammenhange auf ihre Formenschönheit hin zu bewerten, wobei insbesondere auf die sinnvolle Eigenart Raffaelscher Architektur hingewiesen werden soll. Ich habe daher weitere zeichnerische Wiedergaben von dem Palazzo Raffaello-Bramante und zum Teil neue, zum Teil vergrößerte photographische Aufnahmen von der Villa Madama beigefügt, die jene früheren ergänzen mögen. Diese Bilder von dem ersten und dem letzten seiner Bauwerke dachte ich noch nachtragen zu müssen, um die Wirkung der Worte über die Erfindung des Ganzen und die Behandlung des Einzelnen bei diesen Bauten zu verstärken. Außerdem will ich dadurch die Leser, welche die Bände I und II nicht zur Hand haben, in den Stand setzen, sämtliche Profanbauten Raffaels auf ihren künstlerischen Wert beurteilen zu können. Ferner habe ich das getan, damit auch Band III wie die übrigen

Bände ein in sich abgeschlossenes Ganzes werde. Er wird mit dem Band IV, der den Anteil des Meisters am vatikanischen Palaste behandelt, zusammen dann alle ausgeführten Profanbauwerke des Meisters umfassen.

Den Text klar und übersichtlich zu gestalten, sowie beratend zu wirken, hat Herr Prof. Dr. E. Leitsmann in Leipzig die große Güte gehabt. Es drängt mich, diesem besonders meinen herzlichsten Dank dafür zum Ausdruck zu bringen. Bei den Vorarbeiten für die Zeichnungen bin ich von dem städtischen Architekten in Düsseldorf, Herrn O. Bergmann, auf das eifrigste und dankenswerteste unterstützt worden; er hat auch diesmal die meisten der architektonischen Auftragungen ausgeführt. Den figürlichen Teil auf ihnen zeichnete Herr Kunstmaler R. Trache in Dresden trefflich und sachgemäß.

Meinen vorgesetzten Behörden in Berlin und Düsseldorf, die mir zur Abschließung dieses Bandes einen halbjährigen Urlaub gewährt und durch Ankauf der erschienenen drei Bände für die Fachschulen die Drucklegung des vorliegenden ermöglicht haben, sei auch an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank ehrerbietigst zum Ausdruck gebracht, ebenso Herrn Direktor E. Dieckmann in Barmen für sein Entgegenkommen. Dann sei denen, die mir Winke gegeben oder Gefälligkeiten erwiesen haben, insbesondere Herrn Prof. Dr. W. Amelung in Rom, bestens gedankt, last but not least den in den früheren Bänden genannten Vorständen staatlicher Institute in Rom und Florenz.

Einen Teil der photographischen Aufnahmen bewirkte wiederum nach meinen persönlichen Angaben mit Hingebung und regem Eifer Herr Hauptmann z. D. P. Lindner in Rom; die übrigen sind von den Herren Anderson, Moscioni und Alinari, ebenda, und von Herrn Bicchierai in Florenz. Ferner sei der Kunstdruckanstalt von Johannes Beyer und der Buchdruckerei von Richard Menzel Nachf., beide in Zittau, wie der Aktiengesellschaft vorm. Gustav Fritzsche in Leipzig für die sorgfältige Ausführung der ihnen übertragenen Arbeiten warme Anerkennung ausgesprochen.

Rom, Juli 1910.

Theobald Hofmann, Elberfeld.

Inhaltsangabe.

A. Text.

	Seite		Seite
I. Palazzo Raffaello-Bramante	21—26	V. Palazzo Pandolfini in Florenz	54—59
II. Palazzo Vidoni in Via del Sudario	24—38	VI. Villa Madama am Monte Mario	60—65
III. Palazzo Bresciano im Borgo nuovo	39—47	VII. La Farnesina in Via della Lungara	63—77
IV. Palazzo dell'Aquila im Borgo nuovo	45—56	a) die Villa	Seite 63
		b) die Ställe	„ 74
		c) der Tiberportikus	„ 77
		VIII. Casa Battiferro und ein anderes Haus	78—80
		IX. Vereinigungen Raffaelscher Bauformen	78—83
		X. Raffaels Stellung und Einfluß in der Architektur	84—104
		Zusammenfassung.	

B. Lichtdrucktafeln.

Tafeln	Text	Tafeln	Text	Tafeln	Text
I	VIII, I	XIV	IV, II, III	XXXI	V
II	I	XV	III	XXXII	V
III	IV, I	XVI	III	XXXIII	V
IV	I	XVII	III	XXXIV	V
V	I, II	XVIII	III	XXXV	V
VI	II	XIX	III	XXXVI	V
VII	II	XX	III	XXXVII	V
VIII	II	XXI	IV	XXXVIII	V
IX	II	XXII	IV, I, X	XXXIX	V
X	II	XXIII	IV	XL	V
XI	II	XXIV	IV	XLI	V
XII	II	XXV	IV	XLII	VI
XIII	I, II	XXVI	V	XLIII	VI
		XXVII	V	XLIV	VI
		XXVIII	V	XLV	VI
		XXIX	V	XLVI	VI
		XXX	V	XLVII	VI
				XLVIII	VI
				XLIX	VI
				L	VI
				LI	VIIa
				LII	VIIa
				LIII	VIIb



Tafeln	Text	
LIV	VII b	Ställe und Dienerschaftswohnungen Chigis in Via della Lungara zu Rom von Raffaello Sanzio: 1) Wiederherstellungsversuch der Straßenansicht; 2) Reste des Unterbaues der Ställe in Via della Lungara; 3) Das Stallgebäude mit dem nachträglich aufgesetzten Stockwerke, Teil des Romplanes von Maggi (etwa 1610); 4) Maßaufnahme des erhaltenen Unterbaues. 1 und 4 vom Verfasser.
LV	VII c, III, II	1) Tiberhaus mit Garten der Villa Farnesina; 2) Haus im Borgo S. Angelo; 3) Rückseite des Palazzo Bresciano; 4) Nachbarhaus vom Palazzo Bresciano mit der Türinschrift: PHOEBVS · BRIGOTCTVS · MEDICVS; 5) Palazzo Bresciano im Borgo nuovo; 6) Kuppel von S. Andrea della Valle und der westliche Teil vom Palazzo Vidoni.
LVI	III, VIII, X	Casa Battiferro und ein anderes Haus in Rom: 1) Palazzo Accoramboni an Piazza Rusticucci und Palazzo Bresciano; 2) Palazzo Giraud; 3) Pal. Bresciano und Giraud.
LVII	IX	Formenvereinigung. Oberbau: Palazzo Raffaello-Bramante — Unterbau: Palazzo Vidoni. Vom Verfasser.
LVIII	IX	Formenvereinigung. Oberbau: Palazzo Vidoni — Unterbau: Palazzo Raffaello-Bramante. Vom Verfasser.
LIX	IX	Formenvereinigung. Oberbau: Palazzo Bresciano — Unterbau: Palazzo Vidoni. Vom Verfasser.
LX	IX	Formenvereinigung. Oberbau: Palazzo dell'Aquila — Unterbau: Palazzo Vidoni. Vom Verfasser.
LXI	IX	Formenvereinigung. Unterbau: Villa Madama — Oberbau: Palazzo Pandolfini — Unterbau: Palazzo Vidoni. Vom Verfasser.
LXII	X	Erstwerke der Hochrenaissance in Rom: 1) Zweifensterhaus in Via della Vignaccia Nr. 60 und 60A; 2) Casa Turci, Tür im Vicolo del Governo vecchio; 3) Vierfensterhaus im Vicolo del Campanile Nr. 4 und 5; 4) Zweifensterhaus im Vicolo Cellini Nr. 31 und 32.
LXIII	X	Erstwerke der Hochrenaissance in Rom: 1) Fenster des Hauses Nr. 60 in Via della Vignaccia; 2) Haustür Nr. 148 in Via dei Coronari; 3) Türen Nr. 116 und 117 in Via Monserrato.
LXIV	X	Erstwerke der Hochrenaissance in Rom: 1) Haustür Nr. 65 in Via dell'Anima; 2) Haustür Nr. 60 in Via della Vignaccia.
LXV	X	Hochrenaissancebauten in Rom: 1) Frührenaissancehäuser in Via dell'Orso (a niedergerissen) [aus Letarouilly I, 32]; 2) Palazzo Ciciaporci von Giul. Romano [aus Letarouilly I, 106]; 3) Vicolo und Piazza di Monte vecchio Nr. 3A—C und Nr. 5—7 [aus Letarouilly I, 23]; 4) Via del Governo vecchio Nr. 14—17 [aus Letarouilly I, 35]; 5) Madonna dell'Umiltà zu Pistoja v. Ventura Vitoni [aus Grandjean 105]; 6) Palazzo Ossoli in Vicolo de' Balestrari Nr. 17 [aus Letarouilly I, 61]; 7) Palazzetto in Via di Capo di Ferro Nr. 5 bis 8 [aus Letarouilly I, 21]; 8) Nymphaeum der Villa di Papa Giulio von Vasari u. Vignola [aus Letarouilly II, 220]; 9) Palazzo Palma in Via delle Cappelle von Antonio da Sangallo il giov. [aus Letarouilly I, 1]; 10) Pal. Crivelli 1539 in Via dei Banchi vecchi Nr. 22—24 [aus Letarouilly I, 99]; 11) Via del Governo vecchio Nr. 14—17, Hof [aus Letarouilly I, 35]; 12) Palazzo della Rovere in Savona von Giuliano da Sangallo [aus Gauthier II, 65]; 13) Palazzo Giraud von Bramante [nach G. Tiburtio Vergelli].
LXVI	X	Hochrenaissancebauten in Rom: 1) Palazzo Ciciaporci und 3) Palazzo Maccarani von Giulio Romano; 2) Casa, gen. Palazzetto Spada, in Via di Capo di Ferro Nr. 5—8.
LXVII	X	Hochrenaissancebauten; Zeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz: 1) Bramante, Nr. 242—560; 2) Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 867; 3) Aristotile da Sangallo, Nr. 1894; 4) Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 988.

Tafeln	Text	
LXVIII	X	Hochrenaissancebauten in Rom: 1) Palazzo Linotta im Corso Vittorio Emanuele Nr. 168—170; 2) dessen neue Loggien von 1901; 3) Palazzo Altemps bei Sant'Apollinare, zum Teil von Baldassare Peruzzi.
LXIX	X	Grundrißgestaltungen der Renaissance: 1) Palazzo Pandolfini in Florenz von Raffaello Sanzio [aus Grandjean 33]; 2) Palazzo Sergardi in Siena [aus Grandjean 93]; 3) Villa und Tiberhaus der Farnesina in Rom, erstere von Peruzzi [aus Letarouilly I, 100]; 4) Palazzo Corsini in Rom von F. Fuga [aus Letarouilly II, 192]; 5) Palazzo Ximenes (1490) in Florenz von Giuliano da Sangallo [aus Grandjean 77]; 6) Hof der Uffizien in Florenz v. Vasari [aus Grandjean 77]; 7) Palazzo Vecchio in Florenz von Arnolfo di Cambio [aus Grandjean 77]; 8) Palazzo Corsini in Rom von F. Fuga [aus Letarouilly II, 192]; 9 und 10) Häuser in Via delle Cappelle in Rom [aus Letarouilly I, 99]; 11) Haus an Piazza Borghese in Rom [aus Letarouilly I, 99]; 12) Palazzo Vidoni in Rom von Raffael [aus Letarouilly III, 267]; 13) Palazzo Ossoli in Rom [aus Letarouilly I, 61]; 14) in Via Madama; 15) in Via cinque Lune in Rom [aus Letarouilly I, 99]; 16) Palazzo Piccolomini in Siena [aus Grandjean 90]; 17 und 18) Palazzi Pietro, Angelo e Francesco Massimi in Rom von Bald. Peruzzi [aus Letarouilly III, 280]; 19) Palazzo Palma in Rom von Ant. da Sangallo il giov. [aus Letarouilly I, 1]; 20) Palazzo Bartolini in Florenz von Baccio d'Agnolo [aus Grandjean 63]; 21) in Vicolo dell'Oro in Rom [aus Letarouilly I, 106]; 22) Palazzo Barberini von Carlo Maderna [aus Letarouilly III, 182]; 23) Villa Giacomelli (Daniello Barbaro, Herausgeber des »Vitruv«) (1564) in Masèr bei Treviso von Andr. Palladio [aus Scamozzi III, 20]; 24) Palazzo Barberini, Halle von Carlo Maderna [aus Letarouilly III, 182].
LXX	X	1) Palazzo Carpegna in Via de' Staderari; 2) Aufbau über dem Marcellustheater von Baldassare Peruzzi.
LXXI	X	Palastgrundrisse der Spätrenaissance: 1) Pal. Chierigati (vor 1566) in Vicenza von Andrea Palladio [aus Scamozzi I, 10]; 2) Palazzo Doria-Tursi (1564) in Genua von Rocco Lurago [aus Gauthier I, 29]; 3) Palazzo Fil. Durazzo (1632) in Genua von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 12]; 4) Palazzo Farnese (seit 1534) in Rom von Ant. da Sangallo il giov. [aus Letarouilly II, 116]; 5) Palazzo dell'Università (1623) in Genua von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 1]; 6) Erdgeschosshallen eines Palastes in Siena [aus Grandjean 87a]; 7) Villa Tiene in Quinto bei Verona von Andrea Palladio [aus Scamozzi II, 29]; 8) Hallen eines Palastes in Castiglione-cello bei Siena [aus Grandjean 87b]; 9) Palazzo Durazzo in Genua von Carlo Fontana [aus Gauthier I, 17]; 10) Villa di Papa Giulio (1550—55) vor Porta del Popolo in Rom von Barozzi da Vignola [aus Letarouilly II, 205]; 11) Palazzo Cambiaso in Genua von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 37].
LXXII	X	Hochrenaissancebauten in Rom: 1) Ecke der Via dei Banchi vecchi Nr. 14 und Via delle Carceri Nr. 8; 2) Palazzo Niccolini von Jacopo Sansovino; 3) Casa Sander in Via dell'Anima Nr. 65.
LXXIII	X	Hoch- und Spätrenaissancebauten: 1) Palazzo Trissino-Barton (1588) in Vicenza von Scamozzi [aus Scamozzi I, 36]; 2) Palazzo Marcantonio Tiene (1556) in Vicenza von Palladio [aus Scamozzi I, 25 a]; 3) Palazzo Vidoni in Rom von Raffaello Sanzio [aus Letarouilly III, 267]; 4) Palazzo Ciciaporci in Rom von Giulio Romano; 5) Palazzo Farnese in Rom von Ant. da Sangallo il giov.; 6) Nymphaeum der Villa di Papa Giulio in Rom von Vasari und Vignola [aus Letarouilly II, 220]; 7) Palazzo Bartolini in Florenz von Baccio d'Agnolo

Tafeln	Text	
LXXIV	IV, V, X	1) Palazzo Laparelli in Cortona von Ant. da Sangallo il vecchio; 2) Häuser im Vicolo di Monte vecchio Nr. 3A—C und an Piazza di Monte vecchio Nr. 5—7; 3) Eckhaus in Via delle cinque Lune; 4) Westliche Hofhalle vom Palazzo Andreas de Valle; 5) Villa Lante in Rom von Giulio Romano; 6) Südliche Hofhalle vom Palazzo Andreas de Valle; 7 und 8) Palais Oppenheim in Dresden von Gottfried Semper.
LXXV	X	Grundplangestaltungen der Spätrenaissance; Villen von Palladio: 1) Palazzo Balbi, Senarega (1632) von Bart. Bianco und Corradi [aus Gauthier I, 25]; 2) Villa Sarego von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 37]; 3) Palazzo Gherardesca in Florenz [aus Grandjean 48]; 4) Unausgeführter Bauplan von Andrea Palladio [aus Scamozzi IV, 31]; 5) Palazzo Spinola (Migone) in Genua, 15. Jahrh. [aus Gauthier I, 91]; 6) Unausgeführter Bauplan für Venedig von Palladio [aus Scamozzi IV, 34]; 7) Villa Mocenigo von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 41]; 8) Villa in Strà bei Padua von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 50]; 9) Villa Angarano von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 23]; 10) Villa Adriano Tiene in Cicogna von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 15].
LXXVI	X	Erdgeschosshallen u. Höfe in Genua, Savona u. Rom: 1) Palazzo Negroni von Vinc. Scamozzi (1552—1616) [aus Gauthier I, 83]; 2) Palazzo Brignole-Rosso (1635) von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 39]; 3) Ospedale Pommatone (1758) von Andr. Orsolino [aus Gauthier I, 57]; 4) Palazzo Grimaldi von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 59]; 5) Palazzo Spinola (Migone), 15. Jahrhundert [aus Gauthier I, 96]; 6) Palazzo Massimi in Rom (seit 1535) von Bald. Peruzzi [aus Letarouilly III, 292]; 7) Palazzetto Brignole von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 62]; 8) Palazzo Farnese in Rom von Ant. da Sangallo il giov. [aus Letarouilly II, 127]; 9) Palazzo Balbi-Senarega (1632) von Bart. Bianco und Corradi [aus Gauthier I, 26]; 10) Palazzo Brignole von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 24]; 11) Palazzo Doria-Tursi (1564) von Rocco Lurago [aus Gauthier I, 32]; 12) Palazzo della Rovere in Savona (1495) von Giuliano da Sangallo [aus Gauthier II, 65].
LXXVII	X	Genesisische Eingangs-, Treppen- und Hofhallen: 1) Palazzo Mari von Bartol. Bianco (1604—1656) [aus Gauthier I, 28]; 2) Palazzo Balbi, Via Cairoli, (1780) von Greg. Petondi [aus Gauthier I, 22]; 3) Palazzo Spinola (1560) von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 90]; 4) Palazzo Brignole-Rosso (1635) von Bartol. Bianco [aus Gauthier I, 39]; 5) Ospedale Pommatone (1758) von Andr. Orsolino [aus Gauthier I, 56]; 6) Palazzo di Andrea Doria (1529) von A. Montorsoli [aus Gauthier I, 50].
LXXVIII	IV, IX	Palazzo Spada in Rom: 1) Hauptansicht vom Platze aus; 2) Oberteil der Hoffronten; 3) Oberteil der Vorderfront.
LXXIX	IV, IX	Palazzo Spada von Giulio Mazzoni 1540: 1) Teil des Hauptgeschosses an der Vorderfront; 2) Unterteil des Hofsystemes; 3) Teil des Hauptgeschosses der Hoffronten.
LXXX	IV, IX	Palazzo Spada: 1) Großer Hof; 2) Unterteil des Hofsystemes; 3) Perspektivischer Hofdurchgang von Borromini.

Einleitung.

Nachdem im vorhergehenden Bande Raffaels Werdegang als Baukünstler an der Hand seiner Bilderarchitekturen, die er vor seiner eigentlichen Bautätigkeit geschaffen hat, vorgeführt worden ist, sollen im vorliegenden nun des Meisters Profanbauwerke behandelt werden: Es gilt hier, alle in seinen uns bekannten Bauten zum Ausdruck gelangten Ideen, vor allem seine Systeme und deren formale Schönheiten, ihre Stellung und ihr Verhältnis zu dem übrigen baukünstlerischen Schaffen jener Zeit zu erörtern.

Im Laufe der Jahrhunderte haben die Kritiker das eine oder andere Werk Raffael zu- oder abgesprochen. Auch mit ihnen muß ich mich auseinanderzusetzen suchen, so mit Pontani und v. Geymüller.

Pontani, dessen Urteil im ganzen mehr auf bauformaler Empfindung als auf Quellenforschung beruht, hat den Palazzo Bresciano im Borgo nuovo in Rom für ein Werk Raffaels bezeichnet. Ferrerio hingegen schreibt nach einer für ihn von Falda gestochenen Tafel (II, 46) den Palast dem Peruzzi zu. Dies ist vermutlich so aufzufassen, daß Raffael dem Peruzzi die Bauleitung überließ, wie er den Lorenzetto mit der des Palazzo Vidoni, den Giulio Romano mit der des Madamabaues bei Rom und den Francesco da Sangallo mit der des Palazzo Pandolfini in Florenz betraut hatte. Die Annahme, daß Peruzzi dem Brescianobau im Auftrage unseres Meisters vorgestanden hätte, ist mit nichts weiter zu belegen, als mit dem Unterdrucke auf dem Stiche Faldas. Daß Ferrerio (Falda) nicht immer ganz glaubwürdig ist, hat er mit dem falschen Unterdruck bewiesen, den er unter die Abbildung des Palazzo dell'Aquila gesetzt hat. Darüber ist bereits im Band II eingehend berichtet worden.

v. Geymüller schreibt die Villa Farnesina dem Raffael zu, obgleich dieser zu jener Zeit noch keine Erfolge seiner baulichen Tätigkeit in Rom nachweisen konnte. Peruzzi dagegen war im Verein mit Bramante vor Raffael theoretisch wie praktisch in Rom an Bauten tätig gewesen; deshalb erhielt Peruzzi von seinem Landsmanne, dem Bankherrn Agostino Chigi, den Bau seiner Villa, der heutigen Farnesina, nicht aber Raffael, der eben erst nach Rom gekommen war. v. Geymüller hat seine Ansicht aufgestellt, trotzdem Vasari ausdrücklich Peruzzi als Schöpfer nennt. Ob diese Streitfrage ausschließlich durch Formvergleiche gelöst werden kann, erscheint aus mehreren Gründen zweifelhaft. Ein Irrtum Vasaris ist hier ausgeschlossen, da es sich um ein Bauwerk in Rom handelt, wo er selbst wirkte und lange lebte. Und v. Geymüller gegenüber meine ich, daß man ein Bauwerk nur sicher zuschreiben kann, wenn die geschichtlichen Zeugnisse mit einer das

Ganze ins Auge fassenden Stilkritik in Einklang zu bringen sind. Diesen Standpunkt habe ich bei der Abhandlung der beiden Bauten, Palazzo Bresciano und Villa Farnesina, zu wahren gesucht. — v. Geymüller hat eine zweite Manier Bramantes erfunden, um ihm den Entwurf zu dem Palazzo Raffaello-Bramante zuschreiben zu können, den in Wirklichkeit Raffael selbst für sich eronnen hatte, wie ich im zweiten Bande bereits nachgewiesen zu haben glaube; unter Bramantes Leitung ist der Bau nur errichtet worden. Wenn aber dieser Palast völlig als Schöpfung Raffaels zu betrachten ist, so haben wir keinen Profanbau Bramantes, der in dessen zweitem Stile entstanden ist; denn von dem angefangenen großen Palazzo S. Biagio della Pagnotta Bramantes sind uns keine Fassaden erhalten, sondern nur einige Quaderreste. Sein Cortile del Belvedere zeigt keinen Formenwandel gegen frühere Werke. Somit kann man überhaupt nicht von einer zweiten Manier Bramantes reden, die er gegen das Ende seines Lebens angenommen haben soll.

Raffael hat verhältnismäßig wenig Bauwerke hinterlassen. Der weitreichende Einfluß jedoch, den seine Bauformen gehabt haben und den ich noch nachweisen werde, ist begründet in der so vielseitigen Abwandlungsfähigkeit seiner Bausysteme. Mögen sie auch jüngst noch so unglücklich nachgeahmt worden sein, so daß eine Kunst erstanden ist, die man mit dem Namen Pseudorenaissance zu belegen pflegt, — sie werden in ihrer überzeugenden Klarheit und zwingend-logischen Folgerichtigkeit auch in Zukunft ihrem Geiste nach Geltung behalten!

Um dem Laien vorzuführen, wie eine Verwertung Raffaelscher Bausysteme sinngemäß unter Beobachtung der architektonischen Grundgesetze möglich ist, habe ich es unternommen, in einigen wenigen Beispielen ihre Abwandlungs- und Anwendungsfähigkeit zu zeigen, indem ich einmal den Unterbau des einen unter den Oberbau eines anderen Palastes von Raffael setze, oder umgekehrt. Aus diesen Zeichnungen geht hervor, daß die Zusammenstellungen wieder wohlgegliederte, organische Ganze ergeben, ja man wird aus den Formenvereinigen sehen, daß dabei Neues entsteht, ohne daß die Harmonie zwischen den oberen und unteren Palastteilen gestört wird, da eben in beiden die Empfindungsweise desselben Meisters gewahrt ist. Hätten wir wesentlich mehr Raffaelsche Bauten überliefert erhalten, so würde eine solche von mir hier gebrachte Zusammenstellung jedenfalls unnötig sein, da man dann an des Meisters Werken selbst seine Gestaltungselemente, von denen unter X die Rede sein wird, in weiterer Verwendung würde beobachten können. An der Hand der nur für diesen Sonderfall gefertigten Zeichnungen

dürfte es für jedermann nicht schwer sein, in seiner Umgebung sich zahlreicher weiterer Beispiele zu erinnern, die Raffaelsche Formen ähnlich wiedergeben. Dabei wird man finden, daß durch Verschiebung des Maßstabes einerseits und der Achsenweiten andererseits die echten Formen unseres Meisters oft verzerrt worden sind. Auf solche Weise sind bauliche Mißgestalten entstanden, die uns überall leider nur zu häufig entgegen-treten. Indem ich auf den Tafeln LVII, LVIII, LIX, LX und LXI nur Raffaelsche Formen benutzte, habe ich solche Zerrbilder vermieden. Mit diesen Zusammenstellungen sollte lediglich dargetan werden, wie das »Entleihen« in der Pseudorenaissance etwa hätte bewirkt werden können; jedoch ging man oft weiter, indem man im Unterbau die Weise des einen großen Meisters, im Oberbau die eines anderen nachahmte. Man vergaß, die notwendige Einheit im Gesamtbaukörper herzustellen, man verstand nicht, aus der Aufgabe heraus folgerecht und formal einheitlich zu entwickeln. So kamen schlechte Architekturen zustande, die oft unabhängig vom Baugrundriß geschaffen waren, der sich doch im Äußern widerspiegeln soll. Dadurch sind in unzähligen dieser empfindungslosen Nachahmungsbauten Disharmonien entstanden. Es ist, bei-läufig bemerkt, selbstverständlich, daß alle Anlehnung an vorhandene Meisterwerke immer nur ein dürftiger Ersatz für mangelnde eigene schöpferische Kraft ist. Nicht zu verwechseln mit Anlehnung ist die selbständige Weiterbildung überkommener und in gleichem Geiste übernommener Formen! In dieser bleibt die schöpferische Eigenart des Künstlers wirksam. Es ist ein Hauptverdienst der Führer in der modernen Baukunst, sich gegen die oben gekennzeichnete Gepflogenheit gewendet zu haben. Sie sind vielfach mißverstanden worden. Die jüngere Generation hat oft die Überlieferung verworfen, ohne Besseres an die Stelle setzen zu können. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geist jeder Zeit in ihrer Kunst zum Aus-druck kommt: in der einen wird eine dem Großartigen zugewandte Richtung, wie im Barock, in der anderen ein Zusammendrängen und Verkleinern der Formen, das zur Überladung führt, wie in der Pseudorenaissance des letzten Jahrhunderts, beliebt sein, in einer dritten werden rein praktische Rücksichten, in einer vierten dagegen theoretische Versuche idealistischer Art tonangebend sein, je nach der Zeitstimmung.

Vergleichen wir Raffaels architektonische Werke miteinander, so erkennen wir, daß sie in ihren Aufbausystemen gänzlich verschieden sind. Allein eine Ausnahme macht der Palazzo Vidoni, der in den Hauptmotiven dem Palazzo Raffaello-Bramante ähnelt, nur daß der Unterbau am Vidoni wesentlich anders und feiner als an jenem gestaltet ist. Mit seiner Vielseitigkeit im Aufbau, sowie mit der Richtigkeit und Gewährtheit seines formensprachlichen Ausdruckes bietet Raffael gewissermaßen das Material zu einer Formen- und Verhältnislehre im Säulen- und Pilasterbau wie kaum ein anderer Meister der Hochrenaissance. Von dieser Lehre soll in einem letzten Bande die Rede sein; in dem vorliegenden aber wird sich aus der Gegen-überstellung Raffaelscher Paläste mit denen anderer Meister ergeben, worin das Wesen der Baukunst in der Hochrenaissancezeit besteht.

Da bei solchen Ausführungen nicht überall das Wort in erschöpfender und überzeugender Weise eintreten kann, weil die zartesten Unterschiede auf Empfindung der Gesamtwirkung beruhen, so wird das Bildmaterial in ausgiebigster Weise das Wort zu unterstützen, wenn nicht zu ersetzen haben. Daher sind schon in diesem Bande, in dem es auf Bewertung des künstlerischen Wurfes im allgemeinen ankommt, dieselben Bauten von verschiedenen Standpunkten aus dargestellt, damit der Beschauer sie sich möglichst körperlich vollständig vorstellen kann. Aber auch auf ihre zeichnerische, maßstäblich genaue Wiedergabe in rechtwinkliger Ansicht wurde besonderer Wert gelegt. Die perspektivischen Einzelzeichnungen davon sollen ergänzend die Formen auf ihre Wirkung hin vor Augen führen und vor allem die hohe Schönheit in ihren Linien zeigen.

Um eine Kunstformenwelt völlig zu genießen, muß man sich so hineinversenken, daß man gleichsam ihr Entstehen nochmals erlebt. Vielfach begnügt sich der Laie mit oberflächlichem Anblick und flüchtigem Eindruck. Immerhin werden auch auf ihn Raffaelsche Bauwerke eine nachhaltige Wirkung ausüben. Dem kunstsinnig Gebildeten den vollen Genuß zu erschließen, ist das eine Ziel meines Buches, dem schaffenden Baukünstler den folgerichtigen Aufbau aufzuweisen und die Vollkommenheiten in der Einzelgestaltung anzudeuten, das andere, das ich vor allem erstrebt habe.

Zu beachten:

Die Zahlen rechts vom Texte bezeichnen photographische Aufnahmen nach der Natur oder nach Plänen, die links davon Zeichnungen des Verfassers.

I. Palazzo Raffaello-Bramante.

Dieses erste Bauwerk unseres Meisters, über dessen Entstehen, Standort und Abbruch ich in Band II¹⁾ ausführlich und abschließend gehandelt habe, war seine Werkstatt — nur das —, aber errichtet »per lasciare memoria di sè«.²⁾ Als Eckhaus mit fünf Achsen in der Hauptfront und drei in der Tiefe stand es auf drei Seiten frei.³⁾ Wegen seines geringen räumlichen Umfangs kann in ihm nicht auch des Meisters Wohnung gewesen sein; denn dessen Haushalt, der zugleich Hilfskräften Wohnung bot, war fürstlich geworden, und ein solcher hätte in diesem Bau nicht Platz gehabt. Vermochte doch ohnehin weder der große Malsaal alle seine Schüler zu fassen, noch das Erdgeschoß die Werkstätten der Bildner und Former, so daß für manche von ihnen anderweit Räume gemietet werden mußten.⁴⁾

Der Palast hat einen hervorragend monumentalen Charakter. Sein Gesamtaufbau zeigt eine klare Zweiteilung in Unter- und Oberbau; dennoch bildet er eine durch die Räume bedingte Einheit mit verschiedenen Abstufungen. Die Gesamtform ist folgerichtig gegliedert. Wir sehen keine bloße Übereinandersetzung von Stockwerken: auf gequadertem Erdgeschoß, das noch einen Zwischenstock umfaßt, steht eine fein profilierte, römisch-dorische Ordnung, die das Hauptgeschoß hervorhebt und in ihrem Gebälke noch einen zweiten Kniestock birgt. Trotzdem der Baukörper vier Geschosse enthält, kommt doch im Äußern vorzüglich zum Ausdruck, daß nur zwei Gruppen von Räumen zu unterscheiden sind: unten, zu ebener Erde, befanden sich die Werkräume der Bildner in Ton, Holz und Stein und die für den Kupferdruck, darüber noch die Lager für Material und Handwerkszeug; dann oben, im ersten hohen

¹⁾ Vergl. Band II, Seite 101—118.

²⁾ Band II, Seite 107.

³⁾ Band II, Seite 116. — ⁴⁾ Band II, Seite 146.

Obergeschoß, lagen die Räume der Zeichner und Maler, der große Akt- und Malsaal mit des Meisters Studio, und darüber unter dem Dache wohl die Kammern für Geräte, Papierrollen und Mappen, Rahmen und Kartone. Das läßt sich aus dem äußeren Umfang und Aufbau des Gebäudes schließen; aber nur daraus; denn leider sind keine Grundrisse auf uns gekommen.⁵⁾

Indem Raffael die innere Anordnung im Äußern sprechen ließ, hatte er eine Gestaltung des Ganzen nach seiner Bestimmung erreicht. Dadurch ließ das Haus seinen Zweck erkennen. Im Unterbau sehen wir mächtige Quaderpfeiler von der Breite der darauf ruhenden gekuppelten Säulenstühle des Oberbaues. Die Rustika zeigt keinen regelmäßigen Fugenschnitt, sondern nur unregelmäßiges Bossenwerk mit ungleicher Schichten- teilung und fast übermächtigen Bogenquadern. In den scheinrechten Keilsteinen tritt das Bossenwerk gar zu wuchtig in die Erscheinung. Der Wechsel zwischen kreisrunden und segmentförmigen Zwischengeschoßfenstern mildert die Erscheinung und gibt dem Unterbau der Hauptfront einen gewissen Reichtum, der dadurch eine Steigerung erfährt, daß der Sturz des Tores höher liegt als alle übrigen Öffnungen im Erdgeschoß.⁶⁾ Im lebhaften Gegensatze dazu steht der Oberbau: es ist ein zart gegliederter, säulengeschmückter Aufbau. Der Reiz dieser Anordnung liegt lediglich in der Gegenüberstellung von Quader- und Säulenwerk und bringt echte Monumentalität zum Ausdruck. Allerdings will es mich dünken, als ob hier der Oberteil in seinen Einzelgliedern doch der massigen Grundlage gegenüber zu fein gestaltet ist. Dies mag Raffael selbst empfunden haben, da er denselben Gegensatz später im Aufbau des Palazzo

⁵⁾ Vergl. meine diesbezüglichen Versuche auf Tafel LIV des Bandes II, d X, d XI.

⁶⁾ Vergl. Tafel LIII des Bandes II und Text, 2. Aufl., Seite 88—90.

XI Vidoni milderte. An sich aber ist der Oberbau am Palazzo Raffaello-Bramante von hervorragender Schönheit und geschlossener Wirkung. Das Gleichmaß der Verhältnisse erscheint wohl abgewogen: die gekuppelten Dreiviertelsäulen sind in ihrer paarweisen Stellung nicht zu schlank, obwohl ihr unterer Durchmesser neun- und einhalbmals in der Höhe aufgeht.⁷⁾ Hervorzuheben ist die eingeschobene Plinthe zwischen Säulenfuß und Deckgesims der Postamente, wodurch diese etwas höher erscheinen und in ein besseres Verhältnis zu den Säulen kommen. Das findet sich aus demselben Grunde schon an der Cancelleria, und auch Semper hat es am Palais Oppenheim in Dresden nachgeahmt. So konnten die Säulenstühle von gleicher Höhe wie die Fensterbrüstungen bleiben. Diese niedrige, etwas untersetzte Gestalt der Postamente klingt gut mit dem Quaderunterbau zusammen, der durch eine hohe, glatte, durchlaufende Gurtplatte abgedeckt ist. Diese bildet zugleich die Standfläche der Säulen- und Fensterarchitektur des Oberbaues. Auch die durch Spitzverdachungen gekrönten Fenster stehen mit ihren profilierten Umrahmungen und Brüstungen in wirkungsvollem Gegensatze zu den halbkreisförmigen und scheinrechten Bogen des Erdgeschosses. Ein sehr ausdrucksvolles Kranzgesimse gibt dem ganzen Aufbaue einen vorzüglichen Abschluß. Die Kniestockfenster haben sich in der Kopffront unauffällig zwischen den Dreischlitzen eingeordnet.⁸⁾

So sehen wir, daß der künstlerisch bereits völlig durchgebildete Meister als Architekt sogleich mit einer vollwertigen Bauschöpfung einsetzte. Die in ihr sich findende, zweckentsprechende Einordnung in ein künstlerisches Aufbauprinzip ist wahres bauliches Schaffen.

⁷⁾ Die normale Höhe der Säulen im römisch-dorischen Stil beträgt das achtfache ihres unteren Durchmessers.

⁸⁾ Man vergleiche die Palladioskizze, Band II, Tafel LII.

Dieser hervorstechende Zug tritt bereits in diesem ersten Bauwerke zutage, nicht nur in der Idee, sondern auch in der Ausgestaltung. Schon da ist mit unermüdlicher Geduld alles im einzelnen gelöst. Kein unnützes Gesimsgefunkel, kein kleinliches Detail, wie wir öfter in der Frührenaissance sehen, ist hier zu finden, — alles ist von wahrhaft klassischer Formvollendung, von Festigkeit und Geschmack in den Einzelheiten. Das ist begreiflich. War Raffael doch schon einige Jahre in Rom bei der alten Kunst in die Lehre gegangen und in seiner Jugend außergewöhnlich gut geschult. Mit diesem Erstwerke nun hat er nicht

allein sich ein bleibendes Denkmal gesetzt, sondern auch der Nachwelt ein leuchtendes Vorbild hinterlassen. Davon zeugen die freien Nachschöpfungen bis auf unsere Tage.

Der baukünstlerische Wert besteht also vor allem darin: Mächtige Rustika wird glatter Mauerfläche gegenüber gestellt, die von einem feindurchgebildeten Säulenwerk belebt ist. Ferner tritt der Oberbau mit seinen Austritten gegen den Unterbau zurück. Dadurch erreichte der Künstler, daß die Deckgesimse der Säulenstühle mit denen der Balustraden fluchten,⁹⁾ womit Ruhe in die Massen kommt.

So spricht aus der Gesamtanlage seines Studienpalastes beste Schaffenskraft.

In solchen Gestaltungen erkennen wir Raffaels struktiven Sinn für bauliche Wirkung, seinen vortrefflichen Baugeist. Seine natürliche Empfindung für den Stil gestaltete alles harmonisch — gleichsam als wäre es selbstverständlich. Das antikische Formenprinzip, monumentale Ruhe und Kraft durch Größe und Schlichtheit zu erzielen, sicherte ihm die machtvolle Wirkung seines Erstlingswerkes.

⁹⁾ Fluchten = in einer und derselben Fluchtlinie oder Fläche stehen.

II. Palazzo Vidoni in Via del Sudario.

Professor Tomassetti¹⁰⁾ hat im Jahre 1905 eine Geschichte des Palazzo Vidoni veröffentlicht, die in sieben Abschnitten Erbauer, Besitzer und Bewohner dieses seit seinem Entstehen ganz bedeutend erweiterten Gebäudes behandelt. Sie geht auch auf die neueren Teile und deren innere Ausschmückung ein. Ich verweise gern auf das vornehme, mit Abbildungen reich ausgestattete Werk, das die geschichtlichen Nachweise der Personen und Sachen in verdienstlicher Weise beibringt. So bleibt nur das rein Bautechnische und Baukünstlerische für mich zu sagen übrig. Doch will ich für die, denen jenes in nur geringer Auflage gedruckte Buch nicht erreichbar sein sollte, einige wenige Angaben daraus mit meinen Ausführungen verbinden, zumal an den Punkten, wo ich glaube, Richtigeres begründen zu können. Über die Entwicklung des Gesamtbaues, wie er heute vor uns steht, sagt Tomassetti nicht immer ganz Zutreffendes, vor allem nicht Ausreichendes. Wir

¹⁰⁾ G. Tomassetti, Professore dell'Università Romana, il Palazzo Vidoni, Monografia Storica, Roma 1905.

lesen, daß der Neubau einige schlichte Häuser zusammengefaßt hätte. Bernardino Caffarelli, väterlicherseits ein Neffe des Rechtsgelehrten Antonio Caffarelli, beauftragte Raffael 1515 mit Plan und Ausführung seines Palastes; »eine Tatsache, bezeugt von Schriftstellern und bestätigt von Dokumenten«. Pontani sagt: »Conciossia che da Caffarelli che ne furono fondatori passò per eredità nei Stoppani, quindi nei Schinchinelli, e per ultimo nei Vidoni di Cremona.« Cällari dagegen äußert, daß der Bau für die Schinchinelli¹¹⁾ errichtet wurde und darauf erst an die Caffarelli übergang.

Bauleiter unter Raffael war sein Schützling und Schüler Lorenzetto (1490—1541), der Sohn eines Florentiners¹²⁾ und ein Jugendfreund des Meisters. Er

¹¹⁾ L. Cällari, i Palazzi di Roma, 1907, Seite 101: »Questo palazzo fu eretto per gli Schinchinelli, passò poi ai duchi Caffarelli, al cardinale Stoppani, al cardinale Vidoni e quindi agli attuali proprietari, principi Giustiniani-Bandini.« Jetzt ist Besitzer der Conte Filippo Vitali. — Tomassetti beweist den Besitzwechsel von den Caffarelli auf die Coltrolini.

¹²⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 577, Note 1: »Il padre di Lorenzetto fu Ludovico di Guglielmo Lotti, campanajo e maestro di getti.«

beschäftigte sich mit Baukunst und Bildhauerei.¹³⁾ Nach Vasari sind von ihm »die Architekturzeichnungen zu vielen Häusern,¹⁴⁾ vornehmlich zu dem Palaste von Messer Bernardino Caffarelli, wie auch am Palaste Valle die innere Fassade«. Im Leben des Raffael hat Vasari den Bau des Palastes Caffarelli nicht erwähnt. Es wiederholt sich hier, wie vielfach bei ihm, daß er in den Lebensbeschreibungen der Hilfskräfte eines Meisters deren Verdienste hervorhebt an Werken, die von den großen Meistern wohl im Entwurfe stammen, deren Ausführung jedoch jenen oblag. Daß Lorenzetto die Architektur des Vidoni selbst nicht hätte geben können, beweist unter anderem die Hoffassade des Palazzo Andrea de Valle — wie schon Pontani sagt.¹⁵⁾

Für Raffaels Urheberchaft führt Prof. Tomassetti ein Monogramm R. und V. (Raphael Urbinas) am Werke

¹³⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 579. — ¹⁴⁾ Ebenda: »... e d'architettura fece il disegno di molte case, e particolarmente quello del palazzo di messer Bernardino Caffarelli.«

¹⁵⁾ Pontani Carlo, Roma 1845, Opere architettoniche di Raffaello Sanzio, Cap. 12, p. 27, 2.

an, das sich aber nicht am Urbau, sondern an der viel jüngeren Hausecke gegen die Kirche S. Andrea X² della Valle in der Untersicht der Kranzgesimsplatte IX¹ befindet, welche die Säulenstellung abdeckt. Es nimmt den Raum einer Rosette im Gebälkkropf ein. Die Beweiskraft dieses Zeichens wird für den Urbau Raffaels etwas hinfällig, da es in einem zugefügten Teil angebracht ist. Für den einstigen Besitzer spricht noch die Zeichnung 1903 der Uffiziensammlung, die den Namen Cafarelo¹⁶⁾ IX² trägt, und von der Hand des Aristotile da Sangallo ist, eines von Raffaels Zeichnern, der später mit der Bauleitung des Palazzo Pandolfini in Florenz betraut XXVI—XLI wurde. Prof. Tomassetti erwähnt dann auf Seite 25 XI seiner Schrift das zweite Obergeschoß über dem Gebälke der dorischen Ordnung. Von diesem glaubt er, daß es schon von Raffael geplant gewesen sein könnte. Das halte ich für unwahrscheinlich (siehe unten); ebenso irrt er hinsichtlich einer Palastzeichnung, die sich im Skizzenbuche Peruzzis in der Sieneser Bibliothek befindet. Auf Seite 24 stellt er, indem er sich auf Prof. Gnoli beruft, sie als eine Zeichnung vom Palazzo Raffaello-Bramante hin. Ich habe das betreffende Blatt mehrfach gesehen und kann mit voller Sicherheit behaupten, daß es weder Raffaels Architektur dieses Palastes noch des Vidoni wiedergibt.

So wahr unseres Meisters Studienpalast im Entwurfe durchaus von ihm ist,¹⁷⁾ so wahr ist auch der Palazzo Vidoni sein Werk: hat ihn doch auch die Überlieferung bis auf unsere Tage ihm zugeschrieben. Der Unterarchitekt von San Pietro, Alessandro Specchi, schreibt auch: Palazzo de' signori Caffarelli alla Valle, architettura di Raffaello Santio da Urbino. Im dritten Buche der

¹⁶⁾ v. Geymüller, Raffaello Sanzio come Architetto, 1884, Milano, p. 51: Zusammensetzung des Wortes. — v. Geymüller gibt die Originalzeichnung unrichtig wieder. Er legt über die Hofpilaster einen Architrav, der auf jener fehlt. Jetzt erblickt man am Bauwerk Rundbogen ohne Kämpfer über den Doppelpilastern, was stilistisch tadelnswert ist. Dieser Fehler fällt weder Lorenzetto noch Raffael zur Last.

¹⁷⁾ Vergl. Band II, Seite 108.

Roma moderna von M. G. Rossi Romano gibt G. Tiburtio LV⁶ Vergelli da Recanati¹⁸⁾ 1688 den westlichen, gegen die Kirche S. Andrea della Valle zu gelegenen Teil des Palazzo Vidoni wieder, der im Erdgeschoß die Fenstergerüste mit den Giebelverdachungen noch nicht aufweist. Dieses deckt sich auch mit der ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Zeichnung Ferrerios,¹⁹⁾ die zwölf XIV² Achsen zeigt und unterschrieben ist: Palazzo del S. Cav. Coltrolini alla Valle, architettura del amirabile Raffaele Sanctio da Urbino, fabricato l'anno MDXV. Vergelli hat Ferrerios Zeichnung wahrscheinlich benutzt, da beide fälschlich die Erdgeschoßfenster der 1., 3. und 5. Achse, IX¹ von der Kirche aus gesehen, nicht darstellen. Ferrerio kann nur den Zwölfachsenbau, von der 1. Achse ab, vor sich gehabt haben und nicht den von der 6.—17., da VII² die 13.—17. Achse jünger als die 1.—5. ist, wie der Baubestand augenfällig bezeugt und besonders, weil auch die 6.—17. Achse den Höherbau nur bis einschließlich der 14. besitzt und Ferrerio den Aufbau über allen zwölf Achsen zeigt. Der Irrtum ist so zu erklären: Unter dem ganz gleichmäßigen Oberbau von zwölf XIV² Öffnungen mußten die Erdgeschoßfenster in den letzten fünf Achsen, nicht in den ersten fünf des Zwölferbaues, in die Kupferdruckplatte gestochen werden, damit sie beim Umdruck in den ersten von der Kirche aus zu sehen waren, wie es die Wirklichkeit fordert. Der Fehler hat auf den mittleren Kernbau von sieben Achsen, der VI² diese Fenster in ihrer wechselständigen Anordnung nicht aufweist, keinen Einfluß, denn an ihn sind beiderseits, gen West und gen Ost, je fünf Achsen mit den Spitz- VII² verdachungsfenstern im Unterbau gesetzt worden. — Daß diese etwa nachträglich eingefügt worden seien, ist dem Baubestande nach nicht anzunehmen.

Bei Sandrat (Akademie III) zählt der Palast — wie bei den vorerwähnten — zwölf, bei Pontani schon, wie

¹⁸⁾ Für den Hinweis auf dieses Buch bin ich Herrn Fr. Brunswick in Rom zu Dank verbunden.

¹⁹⁾ Ferrerio, Palazzi di Roma, Libro I, Tav. 17.

heute noch, siebzehn Fenster. Von dem Architekten Nic. Giansimoni stammt ein Teil des über dem Haupt- XI Sims stehenden Obergeschoßes. Diesen Höherbau hat man über vierzehn Achsen ausgedehnt, ja über die 10. bis 14. hat man noch eine Dachbrüstung gesetzt. Nur VII² zwischen der 5. und 6. Achse ist ein Zusammenstoß der VIII² Teile des Baues von unten aus ersichtlich. Vergleicht man den Aufbau bei Ferrerio, Piranesi und Letarouilly, XIV² so wird man finden, daß auch dieser nachmals eine LXXIII³ formale Umbildung erfahren hat. Die Balkone mit IX¹ eisernen Geländern über dem Hauptsims in der 2., 4., VI³ 7., 11. und 14. Achse sind später angebracht worden.

Welch eine außergewöhnliche Erweiterung und damit Hand in Hand gehende, immer von neuem erforderlich gewesene innere Umgestaltung des Werkes Raffaels! LXIX¹² Die unteren Teile sind gleichfalls im Äußern sehr verschieden. Daraus läßt sich ermitteln, welche Achsen im Laufe der Jahrhunderte hinzugefügt worden sind und XI welcher Teil schließlich nur als Urbau anzusprechen ist. Es scheint mir, als sei bereits während der ersten Bauzeit das Gebäude von fünf auf sieben Frontachsen erweitert worden. Aus der verschiedenen Ausführungsart der einzelnen Quadermassen im Erdgeschoß erkennt man, wie die Teile nacheinander entstanden sind. Aus ihnen ergibt sich am übersichtlichsten die ganze baugeschichtliche Entwicklung. Mehrere Inschrifttafeln und Wappen in der Eingangsflur und der anschließenden Hofhalle gegen Via del Sudario weisen meist auf Personen hin. Die älteste Notiz im Eingangsflur berichtet über eine Tiberstandhöhe von 3,5 m unter Paulus IV. (1557), eine jüngere über eine solche von 3,8 m im Jahre 1598 unter Clemens VIII. In der Hofhalle sind Familienwappen, aber keine päpstlichen, angebracht. Die eine Tafel rechts vom Eingang nennt den Card. Stoppani, die links den Card. Vidoni (1823). Diese erwähnt auch Raffael. Die Erweiterung des Baues in Via del Sudario auf 17 Achsen erfolgte unter ersterem vom Jahre 1767 bis zu seinem Tode 1774. Es ist bei diesem Werke

heutigentags unmöglich, aus dem Innern, dem gegenwärtigen Grundrisse, den baulichen Werdegang abzuleiten, weil die Merkmale und Anzeichen späterer Zu- oder Umbauten durch Verputz und Bemalung überzogen sind. Ohne Abschlagen all der Überdeckungen und Reinigen der Mauern läßt sich nichts feststellen. Doch bedarf es einer inneren Durchforschung nicht, weil die unversehrte Palastfassade noch alles Wissenswerte erkennen läßt.

In nebenstehender Liste habe ich versucht, die Unterscheidungsmerkmale des äußeren Aufbaues aus dem jetzigen Bestand in übersichtlicher Weise zusammenzustellen, damit der Leser an der Hand dieser Angaben die im folgenden daraus gezogenen Schlüsse auf den baulichen Werdegang leichter nachzuprüfen vermag. Die vielen, von verschiedenen Standpunkten aus genommenen photographischen Aufnahmen mögen die Beweisführung noch unterstützen.

Von S. Andrea della Valle, von Westen her beginnend, zeigt im Erdgeschoß die

Fünfschichtige Söllerbrüstung Späterer Höherbau, zum Teil von Nicola Giansimoni da Velletri Siebenachsiger Teil, Urbau in Quaderung mit lotrechtem Fugenschnitt Jüngster Teil, ohne jeden Aufbau	1. Achse	Straßen-Nr. [—]	ein vergittertes Fenster mit einer Spitzverdachung;	} dieser Anbau von fünf Achsen ist in seiner technischen Ausführung durchaus einheitlich. Dann folgt zwischen 5. und 6. Achse eine von unten ausgehende Stoßfuge.	
	2. „	„	[10]		eine Tür mit einem über dem Sturz liegenden Halbkreisfenster; der ganze Einsatz ist nachträglich;
	3. „	„	[—]		Übereinstimmung mit der ersten Achse;
	4. „	„	[11]		Übereinstimmung mit der zweiten Achse;
	5. „	„	[—]		Übereinstimmung mit der ersten und dritten Achse;
	6. „	„	[11A]		eine im Unterteil vermauerte, scheinrecht abgedeckte Ladenöffnung mit einem rechteckigen, 3 Schichten hohen Zwischengeschoßfenster darüber;
	7. „	„	[12]		Übereinstimmung mit der zweiten und vierten Achse;
	8. „	„	[13]		Übereinstimmung mit der sechsten Achse (11A). Bei ihrer späteren Ausmauerung mit zwei Öffnungen versehen; wahrscheinlich die ursprüngliche Eingangsöffnung;
	9. „ (Haupt-)	„	[14]		jetzt Hofdurchfahrt, dazu durch Korbbogen erweitert, zugleich Hausmitte; ehemals wie Achse 7 (Nr. 12);
	10. „	„	[—]		Übereinstimmung mit der achten Achse (Nr. 13);
	11. „	„	[14A]		Übereinstimmung mit der zweiten, vierten und siebenten Achse; im Unterteil zum Fenster vermauert;
	12. „	„	[15]		Ähnlichkeit mit der sechsten Achse, jedoch mit einem nachträglich um eine Schicht erhöhten Zwischengeschoßfenster;
	13. „	„	[—]		Ähnlichkeit mit der ersten, dritten und fünften Achse, ist jedoch jüngeren Datums; die Vergitterung sitzt weiter hinten als in jenen;
	14. „	„	[16]		eine Tür ohne Halbkreisfenster darüber;
	15. „	„	[—]		Ähnlichkeit mit der dreizehnten Achse, ist jedoch noch jünger; die Verdachung nur zum Teil aus Haustein;
	16. „	„	[16A]		ein von einem Halbkreis überspanntes großes Tor;
	17. „	„	[—]		Übereinstimmung mit der fünfzehnten Achse.

In dieser 17 Geschoßfenster langen Front fällt VII² dem aufmerksamen, bauverständigen Betrachter sofort der älteste, siebenachsige Bauteil auf, der sich durch lotrechten Fugenschnitt von dem übrigen Erdgeschoßwerk zu seinen Seiten auszeichnet. Dieser hervorstechende, gequaderte Teil umfaßt die 6. bis 12. Achse. VIII¹ Wenn man dann diesen Siebenachsenbau näher in Augenschein nimmt, so wird man bald inne, daß von der 10. bis einschließlich der 12. Öffnung das VIII¹ Rustikawerk im oberen Teile, was Korn und Gefüge anlangt, einen wesentlich anderen Ausdruck hat als das der 6. bis 9. Achse. Nur den VIII² unteren Pfeilern hat man die Stoßfugen gegeben, während sie in der 11. bis 12. Achse oberhalb der Öffnungen nicht vorhanden sind. Man hat also die beiden letzten Achsen nicht so ausgeführt, wie die ersten fünf. Vermutlich ist der Palast während des Baues von fünf auf sieben Achsen vergrößert worden. Das wird durch

die Tatsache wahrscheinlich, daß der heutige weite Torbogen der Mittelachse Nr. 9 nicht ursprünglich ist, VIII¹ sondern offenbar erst später erweitert wurde, wie uns der Fugenschnitt des alten Bogens (die Rustika ist Gußwerk, wie am Palazzo Raffaello-Bramante) beweist. Man vergleiche ihn mit dem ganz gleichen der 7. Achse (Nr. 12). VIII² An der vergrößerten Öffnung (Nr. 14) erscheint nunmehr der Stoßfugenschnitt als Bogenquaderteilung unorganisch und unschön zugleich. Er konnte nicht abgeändert werden, als der Bogen erweitert und die Steine besonders gegen das untere Widerlager hin wesentlich verkürzt werden mußten. Damit wird fast zur Sicherheit, daß der Kernbau in der ersten Anlage die Öffnung Nr. 8 (Straßennummer 13) als Hofzugang und Hausmitte besaß. Das findet außerdem seine Begründung darin, daß der Fußboden vom Zwischengeschoß bei der Ausbildung dieser Achse — und das ist wertvoll für die innere Aufteilung und Benutzung der Räume gewesen — keine Unterbrechung durch den höheren Eingang erfuhr. So konnten die Zwischengeschoßräume im Zusammenhange benutzt werden, wenn sie den getrennten Läden, was eben auch möglich war, zuseiten der Hausflur nicht einzeln zugeteilt waren. An diesen Durchgang schlossen sich die siebente und neunte Achse als ehemals symmetrische Ladeneingänge an, während im Urbau die sechste und zehnte ehemals nur Ladenöffnungen mit Auslagebrüstung und Eingang zugleich, nach antikem Vorbild, gewesen waren. Erst mit der siebenachsigen Front ist der Hof auch östlich durch einen Flügel begrenzt worden. Der kleine Grundriß Letarouillys vom Kernbaue auf der Tafel LXIX¹² mag erkennen lassen, daß eine geschlossene Hofanlage, wie sie uns heute entgegentritt, in der ersten Planung gar nicht möglich war. Erst die späteren Erweiterungen nach Ost und Nord haben ihre fast quadratische Gestalt zustande gebracht, die nun mit der westlichen und nördlichen neuen Arkade sehr stattlich wirkt. Die ursprünglich XI älteste Palastfront ist nach Länge und Höhe nur wenig

verschieden von derjenigen des Palastes Raffael-Bramante gewesen. Schon während des Baues wurde die Fassade, wie gesagt, auf sieben Achsen vergrößert, aber noch nicht über den Hauptsims hinaus erhöht. In dieser Gestalt dürfte Aristotile die Hoffront gezeichnet haben. IX² Das wird also erst in der zweiten Bauepoche, vielleicht nach Raffaels Tode, gewesen sein. Die vermutlich von Lorenzetto durchgeführte Erweiterung läßt es erklärlich erscheinen, daß Vasari den Bau in dessen Lebensbeschreibung erwähnt.

Die Verschiebung des Hauseinganges von der achten nach der neunten Achse war durch die Vergrößerung des Baues bedingt. Heutigentags ist die neunte Achse noch die Hauptachse des Innern und der Straßenfront. Es läßt sich jetzt nach der vollständigen inneren Umgestaltung des ganzen Bauwerkes auch nicht mehr feststellen, ob die Hausflur später noch einmal verlegt worden ist. Ebensowenig ist zu ergründen, bei welcher Erneuerung des Palastes aus dem dorischen Gebälkfries die Dreischlitze beseitigt worden sind. Oder sollten sie nie bestanden haben? Sollten sie nur eine Ausschmückung gewesen sein, die von denen hinzugefügt worden ist, die den Palast später abgebildet haben?²⁰⁾ Im Laufe der Jahrhunderte ist mannigfach und oft am alten Kern geändert worden, selbst im Erdgeschoß, wie man an den Kämpferplatten und Gewändelichten aller Öffnungen leicht verfolgen kann. Und dennoch ist das Werk Raffaels in seinen äußeren Zügen erhalten geblieben; das alte Innere freilich nicht. Besonders hat der große Um- und Anbau an der Wende zum 20. Jahrhundert gegen den Corso Vittorio Emanuele sehr viele VII¹, VIII¹ Änderungen gebracht.

Was nun die Frontverlängerungen auf beiden Seiten des Raffaelschen Urkernes in Via del Sudario anlangt, so dürften gegen Westen die erste bis fünfte Achse als IX¹ Ganzes, gegen Osten jedoch die dreizehnte bis siebzehnte VIII²

²⁰⁾ Ferrerio hat Dreischlitze dargestellt; Vergelli, Piranesi und Pontani dagegen nicht.

in zwei Teilen angesetzt worden sein. Dafür spricht der nachträgliche Höherbau, der über der dreizehnten und vierzehnten Achse, nicht über den letzten dreien VII² besteht. Die fünfzehnte, sechzehnte, siebzehnte Öffnung sind wohl der allerjüngste Teil in Via del Sudario. Das bestätigt auch die schlechte bauliche Ausführung: gemauerte Quaderung mit Mörtelbewurf. Schon die dreizehnte und vierzehnte Achse ist nicht mehr so durchgeführt, wie der westliche Teil. Die drei Obergeschoßfenster der letzten Achsen sind nicht aus Travertingestein hergestellt; dagegen hat man die Baluster ihrer Austritte geglättet, die der zwei anstoßenden Achsen aber nicht. So bezeugt uns auch dies den stückweisen Anbau gegen Osten, den Piranesi (1720–1778) schon getreu abbildet.

Um des Urbauens willen schien es mir notwendig, den Zustand vom ganzen Gebäude im Äußern dieser Front nach dem bautechnischen Befunde klarzulegen und zur Begründung meiner Annahmen vorzuführen. Der XII¹ älteste Baukern tritt noch heute durch seine Gesamt- VI² verhältnisse dem Beschauer angenehm vor Augen.

Mit wenigen Worten will ich noch der neuesten gewaltigen Anbauten gegen die Piazza S. Andrea della VI¹ Valle und den Corso Vittorio Emanuele gedenken, die VII¹ erst in diesem Jahrhundert vollendet worden sind. Gegen die Kirchseite zeigt dieser Erweiterungsbau vier Stockwerke über dem Rustikaerdgeschoß, zwei Haupt- und zwei Zwischengeschosse, im Aufbau eines mehr als an VI¹ der Via del Sudario. Dieser Höherbau weist noch eine zweite gekuppelte Stellung auf, die gleich hoch ist wie die untere. Durch die Wahl von Pilastern ist die Wiederholung des Raffaelschen Aufbaues glücklich vermieden worden. Die obere Pilasterstellung lehnt sich im Gebälke mit den Frieskonsolen an Bramantesche Bauten an und weicht dadurch vom Stile des Raffaelschen Kernes ab. Diese Konsolen dürften keine Verwandtschaft mit denen im Simse des Geschoßaufbaues in Via del Sudario VII² zeigen. Die jonischen Kapitäle erinnern an Raffaels Villa Madama. Die untere Dorika ist dem Urbau

entsprechend nachgebildet. Daß der fünfsichtige Mittelbau dieser Platzfront nur wenig vorspringt, gereicht ^{VI¹} ihr nicht zum Vorteil. In seiner gegenwärtigen Form ist er ausdruckslos. Er hätte müssen wesentlich weiter hervortreten oder durfte gar nicht vorhanden sein. Zudem stört die niedrigere südwestliche Hausecke das Gleichgewicht der Kopffassade. Obschon die Seite gegen den Corso bloß zwölf Achsen zählt, ^{VI¹} so wirkt doch ihre Masse schwer, langweilig und durch ihre Höhe kastenartig. Die bekrönende Balustrade ^{VII¹} macht sie nicht gefälliger, sondern erhöht nur die Eintönigkeit. Trotzdem ist hier ein Neubau geschaffen, der im ganzen um vieles besser ist, als manche andere, die während der letzten Jahrzehnte in Rom entstanden sind. Wird doch übrigens die Schönheit und Würde der alten, ruhmreichen Stadt von neuzeitlichen Mietkasernen mehr und mehr ertötet!

Der ehemals kleine Reihenpalast ist nun zu einem gewaltigen nach drei Seiten freistehenden Eckbau erweitert worden. Auch im Corso Vittorio Emanuele entspricht die Haupthofachse der neunten Öffnungsachse der Via del Sudario, von den Platzecken aus gezählt. Die 3., 5., 8. und 10. Achse der Corsofront weisen ^{VII¹} Spitzverdachungsfenster gleich denen in Via del Sudario auf. Diese sind, wie wir wissen, kein Raffaelsches Motiv, weil sie im Urbau nicht vorkommen. Sie konnten vermieden werden, da sie doch über kurz oder lang neuzeitlichen Kaufhausöffnungen zum Opfer fallen werden. Bei alledem hat sich der Architekt mit der Aufgabe nicht unrühmlich abgefunden. — Zu danken ist ihm, daß er es nicht gewagt hat, den ältesten Bau auch im Äußern anzutasten.

Es bleibt noch Sache des Zufalls, wie beim Studienpalast Raffaels, den ursprünglichen Grundriß aufzufinden. Ich gebe auf Tafel LXIX¹² nach der Letarouillyschen Aufnahme eine Skizze des Grundrisses, welche die erörterten Bestände in ihrer ersten Anlage gut verfolgen läßt. Bei Letarouilly lag noch die Haupttreppe

hinter der alten 6. und 7. Öffnungsachse, heute befindet sie sich mit einem Aufzug hinter der 4. und 5. Hinter der 6. liegt eine Nebentreppe und in der Verlängerung der 7. eine Hofhalle. Auch der Trakt des Corso Vittorio ^{X¹} Emanuele hat gegen den Hof eine Halle erhalten. Nur ^{X²} in der 11. und 12. Achse sind noch alte Mauerzüge.

Als letztes und wichtigstes bleibt mir, das Äußere des Urbaues auf seine architektonische Gestaltung hin zu würdigen. Dazu bitte ich die Tafeln ^{VII²} und ^{VIII¹⁻²} näher zu betrachten und dabei immer das Augenmerk nur auf den alten Raffaelbau zu richten und ihn mit den Zusatzbauten nach oben und zur Seite zu vergleichen.

^{XII¹⁻³} Zum besseren Verständnis habe ich noch auf Tafel XI den fünfsichtigen zuerst geplanten Teil in der geraden Ansicht gegeben und zugleich die Ergänzung auf sieben Achsen dargestellt. Um nun schließlich einen Gesichtspunkt und Maßstab für die Beurteilung des Werkes zu gewinnen, möchte ich vorschlagen, zum weiteren Vergleich den Stich Lafreris vom Palast Raffaels daneben zu halten, ^{III³} weil man bisher oft behauptet hat, dieser Bau sei dem Vidonipalast ganz ähnlich. Bei beiden Palästen wird durch Verbindung von Rustika im Unterbau und glatten Wänden mit Säulenstellungen im Oberbau ein starker, wirkungsvoller Gegensatz erzielt. Die formale Durchbildung ist jedoch in beiden Palästen wesentlich verschieden voneinander. Man vergleiche Tafel II und XI. Auf den ersten Blick findet man, daß der Unterbau des Palazzo Raffaello-Bramante unruhiger als der des Vidoni wirkt. Besonders der obere Teil des Quaderwerkes am letzteren ist massiger in der Fläche und geschlossener, auch in den Bogenformen, daher noch geeigneter für die Aufnahme des darüber stehenden Säulenwerkes. Die Rustika am ^{XIII²} Vidoni erscheint wesentlich feiner, da die Stoßfugen der Quaderung symmetrisch lotrecht und die Schichten in gleichmäßigem Wechsel aufeinander folgen, was beim ^{XIII¹} Studienpalaste des Meisters nicht der Fall ist. Die Anordnung und Gestaltung der Bogen in beiden Werken ist so verschieden, daß von einer Ähnlichkeit überhaupt

nicht die Rede sein kann. Aber auch der Oberbau ist bei beiden nicht gleich. Die gekuppelten Dreiviertelsäulen stehen beim Vidoni auf einem durchgehenden, ^{XIII²} gemeinsamen Postamente und sind gedrungener als die am anderen Palaste. Dementsprechend sind auch die ^{XI} Fenster in Verhältnis und Gestalt weniger schwächling am Vidoni; dazu stimmen die geraden Verdachungen. Der ^{VI¹} Palazzo Raffaello-Bramante hat Spitzverdachungen; das ^{IV¹} Fensterverhältnis wird dadurch hier schlanker. Der schlichtere Charakter des Vidoni zeigt sich auch darin, daß Raffael hier auf einen reicheren Wechsel der Öffnungsformen im Erdgeschoß verzichtete. Jeder Beschauer wird empfinden, daß damit mehr Ruhe und Geschlossenheit erreicht worden ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die architektonische Durchgestaltung des Vidoni reifer und abgeklärter in der gesamten Linienführung ist als die des anderen Palastes. Dieser Schönheitswert kommt bei folgender Überlegung noch mehr zur Geltung: man stelle sich im Geiste den Palazzo Raffaello-Bramante auf siebzehn Achsen erweitert vor. Hätte ein Meister den Bau so durchgeführt, so würde diesem die Einheitlichkeit verloren gegangen sein: der Unterbau wäre in seiner Länge ungefüge erschienen, während er bei fünfsichtiger Ausdehnung den Eindruck der Wucht hervorruft; im Oberbau hätten die verkröpften Einzelpostamente ^{XIII¹} unter den Doppelsäulen, die am Studienpalaste einen gewissen Reichtum der Formen darstellen, durch die fast endlose Wiederholung einen kleinlichen Eindruck gemacht. Und daß man für die neuen Seitenteile auf die Stoßfugen im Quaderwerk verzichtete, wolle man denen, die dies veranlaßten, zum Verdienste anrechnen; die 17 Achsen ^{VII²} lange Flucht würde unerträglich sein. Außerdem hat man damit den Urbau unseres Meisters pietätvoll gewahrt. Im Unterstock der Front gegen Corso Vittorio Emanuele, ^{VII¹} wo durchweg senkrechte Fugenteilung ist, herrscht Unruhe. Freuen wir uns des auf der anderen Seite noch bestehenden Raffaelschen Kernes; — es ist ein ^{VI²} Werk der goldenen Zeit der Hochrenaissance.

III. Palazzo Bresciano im Borgo nuovo.

Dieses ehemals herrschaftliche Wohnhaus, das wohl am richtigsten Palazzo Bresciano nach seinem ersten Besitzer Jacopo da Brescia zu benennen ist, steht mit seiner Hauptfront im Borgo nuovo, der früheren Via Alessandrina, an der spitzen Ecke der Einmündung des Borgo S. Angelo. Es trägt heute im Borgo nuovo die Straßennummern 101—105, im Borgo S. Angelo die eine Nummer 148, da hier nur eine Ladenöffnung und keine weitere Tür vorhanden ist. Der Leibarzt Leos X. hatte im Jahre 1515 dort einen alten Gebäude-^{LV³} rest zu einem ansehnlichen Wohnhause umgestalten lassen, um in der Nähe des Vatikans zu wohnen. Noch Ende des 19. Jahrhunderts konnte man an der Friestafel des Gebälkes der schmalen Kopffront, die heute weder Tür noch Fenster hat, folgende Inschrift erkennen: ^{XVII¹}

LEONIS X. PONT. MAX. LIBERALITATE
IACOBUS BRIKIANUS CHIRURGUS
AEDIFICAVIT.

H. v. Geymüller läßt die Frage offen, ob Raffael diesen Bau entworfen hat. Angelo Comolli, Gaetano Marini, Carlo Pontani, Rudolf Redtenbacher, G. Tomassetti und andere Forscher, denen ich mich anschließen, halten daran fest, daß Raffael sein Schöpfer ist. Im Palastwerke von Ferrerio, Buch II, befindet sich auf Tafel 46 die Zeichnung dieses Palastes von Gio. Batt. Falda, jedoch mit dem abweichenden Unterdrucke: Casa del S. Giuseppe Costa²¹⁾ nella Via di Borgo nuovo vicino la Piazza di S. Pietro. Architettura di Baldassar da Siena. Auf Seite 103 des zweiten Raffaelbandes habe ich schon auf eine falsche Unterschrift in demselben Werke, Buch I, Tafel 15, hingewiesen: Auch hier muß wie dort ein

²¹⁾ L. Callari zählt in seinem Werkchen: *I Palazzi di Roma*, 1907, Seite 71 einige der Familien auf, denen der Palazzo Bresciano naheinander gehörte. Es sind dies die Costa, Colonna, Cesi und Bardoni, von den jüngsten Eigentümern nicht zu sprechen.

Irrtum vorliegen, wie ja in der Einleitung gesagt ist. Eine andere Erklärung, als die einer Verwechslung des Bauleiters mit dem Schöpfer, kann ich nicht finden. Im Borgo trägt kein einziges Gebäude mehr so untrüglich den Stempel Raffaelscher Formgebung, als gerade dieses! ^{XVII^{1,2}} Die Stelle bei Vasari belegt den Bau mit den Worten: »ed in borgo a più case.«²²⁾ Weitere sichere urkundliche Belege für die Urheberschaft sind noch nicht aufgefunden worden. So bleibt nur übrig, durch einen Formenvergleich den Nachweis zu liefern, daß die Architektur dieses Baues von Raffael ist. Baldassare Peruzzi aus Siena hatte, nach Vasari, bis dahin nur die Villa Farnesina als selbständiges Bauwerk geschaffen.²³⁾ ^{LI, LII} Wenn wir nun diese²⁴⁾ neben die Raffaelschen Paläste ^{VI²} II Raffael-Bramante,²⁵⁾ Vidoni²⁶⁾ und den Bresciano ^{XVI} stellen, so fällt sofort in die Augen, daß die Formenwelt der Farnesina in ihren Gesamtverhältnissen von den drei vorher genannten abweicht. Diese haben ein eng verwandtes Aufbausystem, nämlich einen auf massige Rustika gestellten Oberbau mit dorischen Stellungen. Zweimal ist er mit gekuppelten Dreiviertelsäulen, einmal mit verstärkten Pilastern geschmückt. Wie dürrig sind dagegen an der Farnesina die schlanken, auf einem schwächlichen Sockel stehenden Einzelstützen übereinander! Wir haben da eine Formenwelt flachster Art, ohne ausgesprochenen Unterbau, in Anlehnung an die Ordnungen der Cancelleria, des Turci und Giraud. Bei diesen Abwägungen wird man auf den ersten Blick inne, daß der Bresciano von gleicher Herkunft wie der Vidoni

²²⁾ Man vergleiche meine Ausführungen auf Seite 97 und 108 des Bandes II und Vas.-Mil. IV, Seite 363, 364.

²³⁾ Siehe Abschnitt VIIa dieses Bandes.

²⁴⁾ Man bediene sich der Tafeln LI und LII.

²⁵⁾ Band III, Tafel III³.

²⁶⁾ Band III, Tafel XI.

und der Raffaelpalast ist, während die Farnesina mit ihren abweichenden Formen von einem anderen hergestellt sein muß. Dieser andere war Peruzzi.²⁷⁾ Am Bresciano kann er nur Bauleiter, nicht Urheber der Architektur gewesen sein, denn diese ist raffaelisch. ^{LV³} Das geht aus der Stilkritik klar hervor. Daher muß der Unterdruck auf Falda's Zeichnung falsch sein. ^{XIV³} Pontani führt noch beim Palazzo Bresciano an: »einige wollen, daß das Haus von Giulio Romano sei«. Dieser war damals m. E. noch zu wenig architektonisch ausgebildet. Seit 1509 arbeitete er für Raffael und wurde vornehmlich 1514—16 bei der Ausmalung der Loggien im Vatikan beschäftigt. Die Möglichkeit ist aber nicht ausgeschlossen, daß er den Bau des Bresciano auch zu begehren hatte; denn einige Jahre später wurde er unter Raffael Bauführer der Villa Madama.²⁸⁾ Die Mitwirkung ^{XLII—L} Giulios an der Aufmauerung des Bresciano könnte man deshalb annehmen, weil er Raffaels vertrautester Schüler war und bei ihm wohnte. Zudem lag der Bau in nächster Nähe ihrer Behausung, gleichweit von der Wohnung und dem Atelier entfernt. Es war kein Neubau, sondern ein durch Straßenregulierung bedingter Umbau, wiewohl für den Grundriß und die Architektur der Hauptfronten neue Pläne vorlagen. Pontani und Callari²⁹⁾ äußern sich in gleichem Sinne. Besonders auf der Rückseite gegen den Borgo S. Angelo ist ^{LV³} altes Mauerwerk erhalten; auch der innere Zustand des Gebäudes ebenso wie die ungleiche Achsenstellung mit großen Maßverschiedenheiten in der Hauptfront,³⁰⁾ vor ^{XVII²} allem aber der unorganische Anschnitt der kurzen Kopffront an die ältere Hausmauer im Borgo S. Angelo deuten ^{LV³}

²⁷⁾ Siehe Abschnitt VIIa dieses Bandes.

²⁸⁾ Siehe Band I, Seite 76.

²⁹⁾ Callari, Seite 71 und 72.

³⁰⁾ Siehe Tafel XVII².

darauf hin. Die von mir im Abschnitt II des zweiten Bandes herangezogenen alten Rompläne³¹⁾ bekräftigen dasselbe, denn sie zeigen den Durchbruch der Via S. Angelo an dieser Gebäudeecke gegen Via Alessandrina um 1500 und die Regelung des Straßenzuges unter Giuliano da Sangallo im Jahre 1515. Dieses war laut Inschrift das Baujahr des Palastes. Pontani bildet sein Urteil, daß Raffael der Urheber sei, nach dem Gesamteindruck, den ihm die Fassade macht; und danach schreibt er sie unbedingt dem Raffael zu. Man ist zudem berechtigt anzunehmen, daß, nachdem dieser Meister vom Papste für alle Bauten des Vatikans gewonnen worden war, auch der Leibarzt des Papstes sich an ihn gewandt haben wird, um sich von ihm die Architektur seines Hauses entwerfen zu lassen. Peruzzi oder Giulio, vielleicht sogar beide zusammen — der erstere als Bauleiter, der letztere als Bauzeichner — haben dann für Raffael das Werk zu beaufsichtigen gehabt. Vasaris Bestätigung, die in den Worten: »zu mehreren Häusern im Borgo gab Raffael die Architekturzeichnungen« liegt, habe ich ausführlich im zweiten Bande erörtert.³²⁾ Nach dieser Stelle allein kann man sehr wohl unseren Meister als Schöpfer dieses Bauwerkes in Anspruch nehmen, da es seine Formenwelt trägt.

Die Gesamterscheinung hat im Laufe der Jahrhunderte infolge größerer und kleinerer Änderungen sehr gelitten. Für die letzte Zeit sind umfangreichere in den Jahren 1825, 1845 und 1896 nachzuweisen. Besonders das Erdgeschoß ist durch vielseitige Benutzung XVIII sehr mitgenommen und stets schlecht wieder hergerichtet XVII² worden. Ich habe selbst schon zweimal häßliche Überkleisterungen und Übertünchungen des unteren Teiles erlebt. Eine dicke Haut liegt jetzt über der alten Rustikamauer aus Peperingestein, die nach Beschädigungen in anderem Material, meist nur in Mörtel, ergänzt wurde. Auch die von Raffael beliebte Mittelfuge der

³¹⁾ Band II, Abschnitt II. Alte Rompläne und Handzeichnungen.

³²⁾ Band II, Seite 108: »disegni d'architettura«.

scheitrichten Bogensteine ist umgestaltet worden; sie geht heute nur noch in der Achse Nr. 102 durch. So muß denn der Unterbau hier ganz für die Wertschätzung ausscheiden. Allein die reizvolle Schönheit und Formenfülle des Hauptgeschosses kündigt noch des Schöpfers XX Ehre. Von allen späteren Teilen, Zutaten und Abänderungen befreit, habe ich den Urbau auf Tafel XVI in seine erste Gestalt zurückzuführen gesucht, um ihn als ein echtes und rechtes Werk Raffaels vorstellen zu können. Ich mußte das letzte Obergeschoß weglassen, XIX das sich als nachträglicher Aufbau erweist, da seine Ausführung weniger korrekt als die des Kernbaues ist. Ferner deuten auf eine jüngere Zeit hin die etwas breiten Pfeilerköpfe unter dem vorschießenden Dache, die ohne Einziehung des Profiles durch Verkröpfung der Dachunterglieder gebildet sind; ebenso die sichtbaren Sparrenden, die durch rohe Ausführung auffallen und in ihrer Einteilung mit dem oberen Pfeilerwerk nicht im Einklang stehen. Man vergleiche die photographische Teilaufnahme, Tafel XIX. Hier kann man am besten an der rechten Hausecke erkennen, wie unvermittelt der obere Pfeiler über dem unteren dorischen Pilaster steht. Zudem ist das Sohlbankband nur in verputzten Ziegeln, nicht in Peperinestein, wie im Hauptgeschoß, ausgeführt. Auch die weitausladenden Ohren der Aufbaugeschoßfenster gehören stilistisch nicht recht in die Raffaelsche Art. Ich verhehle mir nicht, daß an diesem Werke das XVI Verhältnis von Unter- und Oberbau weniger glücklich ist als bei den vorbesprochenen Werken und daß durch den jüngeren Aufbau schließlich der Gesamtausdruck XVII^{1,2} noch gewonnen hat. Der dürftige Balkon über der LV⁵ Eingangstür ist vielleicht erst im vorigen Jahrhundert angebracht worden und das ursprüngliche Wappen des Papstes Leo X., das noch auf der Zeichnung Falda bei Ferrerio, Tafel XIV, im Zwischengeschoß über dem Eingange zu sehen ist, hat man längst beseitigt. An dessen Stelle ist ein Fenster zur besseren Erhellung des Flures getreten. Ja, nach der Zeichnung Falda waren

einst drei Wappen über der Tür: zwei päpstliche der Medici und das eines nachmaligen Besitzers.³³⁾ Besonders unverzeihlich aber ist es, daß man die Inschrift an der XVI schmalen Eckfront verputzt und überstrichen hat. XVII¹

Hier am Palazzo Bresciano verwendete Raffael eine mit je zwei seitlichen Halbpilastern verstärkte dorische XX Pilasterordnung. Diese durch ihre Kropfbildungen besonders gefällig wirkende Stützenstellung paßt sich den gegebenen Verhältnissen gut an, besonders zum Ausgleich der voneinander abweichenden Achsenweiten, die zwar auch von Pontani ermittelt, aber nicht dargestellt XV² worden waren.³⁴⁾ Sicherlich wären an dieser Fassade gekuppelte Halb- oder Dreiviertelsäulen nicht angebracht gewesen, weil die Achsenunterschiede zu auffällig sind. Die Architektur wäre dann zu schwer geworden, Doppelpilaster dagegen hätten zu steif gewirkt. Die gewählte Anordnung ist daher äußerst geschickt; ich möchte mit Pontani sagen, daß sie soviel feine Empfindung verrät, daß damals kein anderer Architekt in Rom außer Raffael sie so hätte treffen können. Die gesamte Hauptgeschoßarchitektur steht mit ihren Fußgliedern voll auf dem XVI Quaderunterbau. Also auch hier Raffaels Aufbaugrundsatz des Zurückrückens der oberen Geschosse, XVII¹ das den Bau monumental erscheinen läßt. Es wäre unerträglich, wenn die Sockelplinthen der Pilasterstühle XXI^{1,4,7} über den Fugengrund des Unterbaues hervorstehen würden. Dieses Gesetz dürfte unser Meister dem Kolosseum entnommen haben, an dem auch die Mauergründe um die Vorsprünge der Brüstungssockel bei jedem weiteren Geschoß zurücktreten. Schon Bramante hat bei seinen römischen Bauten, so am Giraud, die XVI² Geschosse zurückgesetzt, allerdings nur in sehr geringem Maße. Raffael ging darin weiter. Nach ihm haben dann seine Schüler ebenso gestaltet, selbst da, wo lediglich

³³⁾ Auf Tafel XVI Handzeichnung aus den Uffizien mit diesen drei Wappen.

³⁴⁾ Wie Pontani gemessen hat, bleibt unklar (3,59; 3,38; 2,80; 3,15; 3,50 m); ich habe von Mitte zu Mitte der Pilaster, von Westen her, festgestellt: 4,05; 3,83; 3,45; 3,54; 3,44 m.

flache Fenstergerüste, keine Ordnungen, auf dem Unterbaue ruhen. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Raffaelpalaste und dem Bresciano besteht in der Mittelstoßfuge der scheinbaren Rustikabogen. An der Hausecke, die in künstlerischer Beziehung eine besonders geschickte Lösung bietet, da sie sowohl in ihren Gesamt-^{XXI} wie Einzelverhältnissen von großer Schönheit ist, hatten sich in den letzten Jahrzehnten Risse gezeigt, auch bereits wieder nach der im Jahre 1896 erfolgten letzten Ausbesserung; man hat daher schwalbenschwanzförmige Marmorbänder zur weiteren Beobachtung der Bausetzungen eingefügt. Letztere werden freilich nicht aufzuhalten sein, denn schon neigt sich an der Kopfseite gegen Borgo S. Angelo die Erdgeschoßmauer vornüber. Von der rückseitigen älteren Front ist nichts^{LV} zu berichten. Sie ist ganz glatt ohne jeden formalen

Schmuck geblieben. Es mag bei dieser Gelegenheit ausgesprochen werden, daß damals die Nebenfronten ohne alle architektonische Gestaltung gelassen wurden. Beziehungen von der einen zur anderen Seite zu schaffen, war nicht üblich. Auch Raffael folgte hier leider der Zeitströmung. Die kleine Kopffassade ist in ihrem Simsabschluß neuartig gestaltet, indem der Künstler in besonders glücklicher Weise die Segmentform wählte. Wie häßlich würde in diesem Falle ein eckiger Giebel wirken! Der Wechsel zwischen Rund- und Spitzverdachungen auf Kragsteinen über den Hauptgeschoß-^{XVII} fenstern ist eine Steigerung gegenüber Raffaels eigenem Palast und dem Vidoni. An diesen beiden bestimmen die gekuppelten Dreiviertelsäulen den Gebäudecharakter, hier am Bresciano tun es die Hauptgeschoßfenster mit den von Konsolen getragenen Verdachungen, denen

gegenüber die Pilasterstellung in der Wirkung zurücktritt.³⁵⁾ Einen besonderen Reiz und Reichtum bieten die Gesimsverkröpfungen der dorischen Ordnung, die in^{XXI.4.7} schöner Linienbewegung bis unter die Hauptgesimsplatte reichen, welche, nach oben abschließend, Ruhe herstellt. Die Ebenmäßigkeit im Gesamtausdruck bei reicherer Einzelgestaltung und eine wuchtige Breite sind der Stempel dieses dritten Aufbausystems unseres Meisters. Wieviele Male ist die Hauptgeschoßarchitektur dieses Raffaelschen Palastes nachgebildet worden auf dem ganzen Erdenrund! Zahlreiche Wohnhäuser, aber auch öffentliche Gebäude tragen das Gepräge dieser reizvollen Formen!

³⁵⁾ Man vergleiche die Ansichten der genannten Paläste auf den Tafeln II und VI² mit der perspektivischen Front des Bresciano auf Tafel XVII¹.

IV. Palazzo dell'Aquila im Borgo nuovo.

Schon im zweiten Bande führte ich Seite 108 Vasari an, der von den Planzeichnungen Raffaels zu dem Palazzo dell'Aquila spricht. Außer dem Eigenpalaste nennt er allein diesen im Borgo beim Namen, — vielleicht, weil der Aquila die anderen alle durch seinen^{XXI} Formenreichtum überstrahlte. Grundriß und Fassade^{XXII} sind eine Dichtung der Blütezeit. Der moderne Palastbegriff tritt uns hier bereits in einer sehr reichen^{XXIII} Gestalt entgegen. Unseres Meisters Geschmack und^{XXIV} Empfindung, von antikem Geiste getragen, seine^{XXV} sich steigende Vorliebe für baulichen Schmuck kamen in diesem Werke zum Ausdruck. Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Bausystemen stehen bei diesem die Einzelheiten über den Massen; denn ohne stolze Säulen- oder Pilasterordnungen ist hier der Oberbau erstaunlich geschickt auf dem Unterbau entwickelt und dieser in Arkadenformen aufgelöst. Etwas ganz Neues gibt da

der Meister: indem er im Oberbau auf Ordnungen verzichtete, konnte er das Erdgeschoß leichter gliedern. Welch ein Reichtum in den Einzelheiten und ein Glanz über dem Ganzen: nur ein Raffael konnte alles so harmonisch gestalten. Allerdings hat auch die Kunst Giovannis da Udine daran teil. Wird doch in dessen Leben seiner Mitwirkung an dem Werke mit Nachdruck gedacht.³⁶⁾ Wir erfahren da, daß Giovanni die Stuckarbeiten der Hauptschauseite ausführte und daß sie für etwas Besonderes gehalten wurden.

Hatte doch erst kurz vorher Giovanni die Bereitung des antiken Marmorstückes nach vielen Bemühungen

³⁶⁾ Vas.-Mil. VI, Seite 555: »Mentre che Giovanni s'affaticava in quest'opere, essendo stato fabricato in testa di Borgo nuovo, vicino alla piazza di San Piero, il palazzo di messer Giovan-battista dall'Aquila, fu lavorata di stucchi la maggior parte della facciata per mano di Giovanni, che fu tenuta cosa singolare.« (Questi stucchi sono periti.)

wieder erfunden und eingeführt, wie Vasari berichtet.³⁷⁾ Wie solcher Schmuck gestaltet wurde, kann man LXXXVIII noch am Palazzo Spada sehen, der ja in diesen LXXXIX Dingen eine gewisse Anlehnung an den Palazzo dell'^{LXXX} Aquila zeigt. Erst im Todesjahre Raffaels soll dieser letztere vollendet worden sein, so daß das wachende Auge des großen Meisters bis zum Ende auf dem Werke ruhen konnte. Eine Fassadenskizze ist uns von der Hand Parmigianinos unter der Nummer 230 der Uffiziensammlung erhalten. Ich habe sie auf Tafel LV des zweiten Bandes in Lichtdruck wiedergegeben und auf Seite 92 besprochen. Bei Dosio³⁸⁾ erscheint die Straßenseite in verkürzter Ansicht. Diese ist auf Tafel LI desselben Bandes zu sehen. Die Zeichnung von Ferrerio, die ich hier auf Tafel XIV¹ vorführe, gibt den klarsten

³⁷⁾ Vas.-Mil. VI, Seite 552.

³⁸⁾ Giov. Ant. Dosio, Nr. 2580, besprochen auf Seite 91.

Ausdruck der Fassade in gerader Ansicht. Heemskerck hat auf seinem im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin III¹ aufbewahrten Skizzenblatte nur in flüchtigen, aber verständnisvoll empfundenen Strichen einige Achsen der rechten Fronthälfte festgehalten. Die linke Hälfte haben wir in dem Bande von M. Foule (100 Miniaturen nach römischen Bauten etc.) auf Blatt 16. Diese Abbildung ist von Geymüller in seinem Buche über Les Du Cerceau III² gebracht worden. Jene Skizze trägt die Benennung domus Tarquinii. Allerdings ist sie im ganzen stark verzeichnet. Die Einzelgestaltungen sind bei allen mir bekannten Nachbildungen durchweg verschieden in ihren Formenverhältnissen. Mit der durch Bernini veranlaßten Niederlegung des Blockes B,³⁹⁾ dessen Hauptgebäude der XXI Aquila war, ist dieser der Nachwelt und dem Ruhme des Meisters als Architekt verloren gegangen, und die vorher entstandenen, uns erhaltenen, eben vorgeführten Aufnahmen davon sind leider unzulänglich. Über den falschen Unterdruck zur Frontansicht Ferrerios bei XIV¹ G. J. de' Rossi, über Feas Lageplan, über die Art, wie Bufalini die Lage des Gebäudes durch Quadrierung hervorgehoben und den Grundriß behandelt hat, und über diesen selbst, der in einer Handzeichnung der XXII¹ Königl. Bibliothek zu München erhalten ist, habe ich auf den Seiten 92 bis 103 und den dazu gehörigen Tafeln des zweiten Bandes meines Werkes gehandelt.⁴⁰⁾

Die Hinterfront des Palastes ist auf einer Anzahl von Schaubildern des alten Roms wiedergegeben.⁴¹⁾ Die viel jüngeren Abbildungen der Straßenseite bei Pontani und Letarouilly — um nur zwei aus dem 19. Jahrhundert zu nennen — sind in den Gesamtverhältnissen mangelhaft, da sie die Verzeichnungen der älteren Vorlagen aufgenommen haben. Man hat nicht beachtet, daß der Oberbau gegen den Unterbau zurücktritt. Zudem hat man die Hauptgeschoßhöhe zu

³⁹⁾ Band II, Seite 100.

⁴⁰⁾ Band II, Handzeichnungen d) VII und VIII auf Tafel LV.

⁴¹⁾ Band II, Tafel XXXVI, X²; XLII, X³; XXXIX, XVIII¹.

gering eingeschätzt und das abschließende Kranzgesimse nicht mächtig genug gehalten. Das sind die schlimmsten Mängel. Bei Dosio sind die Gesamtverhältnisse, vor allem die des Piano nobile⁴²⁾ noch richtiger skizziert als bei Parmigianino, wo dieses Stockwerk zu niedrig und daher dürftig erscheint. Da so die Fassade überall ungenügend abgebildet ist, habe ich sie in großem XXI Maßstabe, der Raffaelschen Formenwelt getreu, wiederhergestellt. Solange nicht eine vom Bestande der Front genommene Maßaufnahme vorliegt, die immerhin noch einmal irgendwo zum Vorschein kommen kann, mag man sich mit dieser rekonstruierten bescheiden. Es war ja unmöglich, in den Einzelheiten, besonders im Schmuck, die ehemalige Wirklichkeit wiederzufinden, doch wird der architektonische Rahmen, der nach vielen Versuchen erst so geworden ist, wie ihn Tafel XXI¹⁻⁴ zeigt, im ganzen dem früher vorhandenen Gebäude nahekommen. Der Vergleich meiner Zeichnung mit den vorher erwähnten Wiedergaben des Werkes wird erkennen lassen, daß ich von allen das mir richtig erscheinende verarbeitet habe. So traf ich selbst glücklich den wahren Ausdruck des Piano nobile, bevor ich noch die Heemskercksche Skizze sah. Da in ihr III¹ die zweiten Obergeschoßfenster jedoch zu groß und gerecht erscheinen, gestaltete ich sie, wie sie Du Cerceau III² zeigt. Für die dorische Bogenstellung des Erdgeschosses gaben fast alle Vorbilder brauchbare Anhalte.

Wenn Raffael für diesen Bau reichen Schmuck in erhabener Arbeit heranzog, so mag das aus Erwägungen hervorgegangen sein, die teils von der Plastik des Urbiner Schloßinnern, teils von den schmuckreichen Resten der Ruinen Roms angeregt worden waren. Der Geschmack an nur bemalten Fassaden war in jenen Jahren im Schwinden begriffen. Malerei und Sgraffito LXII^{3,4} paßten mehr für kleinere Reihenhäuser und waren LXXII³ zuvor auch in Rom gepflegt worden; dagegen wuchs

⁴²⁾ Italienischer Ausdruck für Prachtgeschoß. — Dosio auf Tafel LI, Parmigianino auf Tafel LV von Band II.

das Gefallen an einfarbigen Stuckzieraten, die bei beschränkten Mitteln auch oft als Ersatz für Marmorarbeit im herrschaftlichen Wohnungsbau angewendet wurden. Im Prinzip hatte man so Unrecht nicht; denn plastischer Schmuck dient der architektonischen Formgebung besser und trägt zu deren Hebung und Wirkung bei, während Fassadenmalereien in schweren Farbtönen, Chiaroscuro und Sgraffito jeder zarteren und reicheren Architekturform die selbständige Wirkung rauben. Sie sind deshalb bei größeren Frontentwicklungen schwer zu vereinigen. Als dann im Hausäußern auch für die Wandgliederung Säulen- und Pilasterwerk üblich wurde, erstarb mehr und mehr jede lebhaftere Farbengebung. Vielfach verwendete man noch für die Flächen zwischen dem Stützenwerk zarttonige Verblendziegel, so in den Prachthöfen von Urbino und Gubbio, so am Bresciano, XIX so am Palazzo Farnese im Hofe und später noch an anderen.⁴³⁾ Peruzzis Fassadenarbeiten um 1510 waren meist in grüner Erde ausgeführt, wie an der Villa Far- LIII^{1,2} nesina und einem Hause am Campo de' Fiori. Der Schmuck in Chiaroscuro und Sgraffito bildete den Übergang zur Einfarbigkeit. Es ist daher nicht unmöglich, daß auch ein Teil der neuartigen Stuckarbeiten am Palazzo dell'Aquila, oder nur der Grund der erhabenen Arbeit, noch tonig behandelt war, obgleich davon im Leben des Giovanni da Udine nichts berichtet ist. Der Schmuck der vatikanischen Loggien Raffaels läßt diese Annahme immerhin zu. Die zunehmende Vorliebe der Hochrenaissance für die antike Bauformenwelt, die damals schon in ihrem äußeren Gewande keine Farbe mehr trug, ließ auf diese nach und nach verzichten. Wenn es anginge, die satte Farbenpracht der alten Baukunst völlig zurückzuzaubern —, wahrlich die Bauwerke der Hoch- und Spätrenaissance würden den alten viel weniger gleichen, als man noch gemeinhin annimmt. Die tektonische und farbige Gliederung des antiken Wohnhauses

⁴³⁾ Siehe die im Abschnitt X dieses Bandes genannten römischen Häuser der früheren und späteren Zeit: Tafel LXIII^{1,3}, LXVIII³.

war ganz nach innen gekehrt. Man denke an die Häuser Pompejis. Die Renaissance aber gliederte reich nach beiden Richtungen, nach innen und nach außen. Mit dem Beginne der Hochrenaissance ist der Gliederreichtum an Säulen- und Pilasterwerk ohne künstliche Farbgebung in strengerer Bildung auf die Außenseite der Wohnpaläste übergegangen: die Architekturformen in Haustein, die Rustika vereinzelt in Guß, die Wandflächen in mattfarbigem Ziegelfugengebäude oder in Putz.

Als Ganzes betrachtet, ist der Gesamtaufbau des XXI¹ Palazzo dell'Aquila m. E. ein Urbild, eine Schöpfung ohne Anlehnung an ein älteres Werk. Nur die Fensterform im Hauptgeschoß könnte man vielleicht auf LXVII¹ eine Zeichnung Bramantes in der Uffiziensammlung zurückführen, vorausgesetzt, daß sie von seiner Hand ist. Die untere Hallenbildung auf ihr, die an sich nichts weniger als monumental ist, geht andererseits auf ein Bild Giovanni Santis zurück, das in der Brera zu Mailand ist und bereits von mir im zweiten Bande⁴⁴⁾ besprochen wurde. Es ist die Verwandtschaft auffällig, aber im Grunde genommen natürlich, denn Bramante war nicht nur Raffaels Landsmann, sondern auch mit ihm verwandt und hatte mit seinem Vater in engem Verkehr gestanden.⁴⁵⁾

Gehen wir nun zur Raumeinteilung und Grundrißanordnung über. Der Erdgeschoßplan⁴⁶⁾ schmückt die Mappendecke dieses Bandes. Ein großes Glück, daß wir ihn noch besitzen, da wohl dieses Gebäude das erste der Hochrenaissance ist, das den modernen Anforderungen gerecht ward. Schon im Mittelalter hatte der italienische Palast gerade Treppenläufe, durchgehende Zimmerfluchten in den einzelnen Geschossen und, wenigstens bei größeren Anlagen, auch übersichtliche

⁴⁴⁾ Band II, Tafel XI¹: »Verkündigung«.

⁴⁵⁾ Vas.-Mil. IV, 328, 329: »E questo avvenne, perchè Bramante da Urbino, essendo a'servigi di Giulio II, per un poco di parentela ch'aveva con Raffaello, e per essere di un paese medesimo.«

⁴⁶⁾ Siehe auch Tafel XXII¹ dieses Bandes.

Flure. Selbst die Höfe waren bereits zu jener Zeit zum Teil Hallenhöfe. Die Haupteingänge hatten stattliche Abmessungen, wenn auch noch selten in architektonisch reicherer Ausgestaltung. Man vergleiche einige Frührenaissancepaläste zu Florenz mit solchen zu Rom, sowie anderwärts, beispielsweise noch die der Schlösser zu Urbino und Gubbio im Bande meiner Erstwerke, und man wird das Gesagte bestätigt finden.

Mit dem Beginne der Hochrenaissance kam eine akademische Achsentheilung der Mauern, Öffnungen und Frontaufbauten in Aufnahme. Aber erst als man Säulen- und Pilasterwerk häufiger mit den Frontmauern verband, ging man im Äußern und Innern der Paläste an eine folgereichere Durchbildung. Die meist gewölbten Wohn- und Gesellschaftsräume sind in der Regel hoch, lang und tief, infolgedessen mit großen Lichtöffnungen versehen; zu diesen treten bei Sälen hoch gelegene Seitenfenster, die im übrigen Fassadensystem den Zwischenstockwerken dienen. Die Erdgeschosse hat man gelegentlich zu Ladenzwecken ausgebaut, in den oberen Geschossen, wie zu allen Zeiten, oft Loggien und Säulenhallen, zumal gegen die Höfe hin, angebracht, um Aufenthaltsräume für die heiße Zeit und unter dem Dache solche zum Trocknen von Wäsche und von Früchten aller Art zu gewinnen.

Betrachten wir nun den Grundriß des Aquilapalastes, XXII¹ so müssen wir sagen, daß er alle Vorzüge eines herrschaftlichen Stadthauses jener Zeit in sich vereinigt. Durch ein stattliches Tor mit mächtig gegliederter Leibung treten wir in den Eingangsraum. Der Blick fällt durch die dahinter vorgelegte Hofhalle auf eine große Brunnennische an der gegenüberliegenden Schauseite des rechteckigen Hofes, der ringsum mit einer Säulenordnung ohne Bogenstellung umgeben ist. Die Längsachse der vorderen Hofhalle führt zur Linken auf die Haupttreppe, die in den Zwischengeschossen der geringeren Höhe wegen ohne Wendelstufen in den Podesten zu denken ist. Das kann man leicht aus dem

Grundrisse schließen. Eine Nebentreppe in der Form einer runden Wendeltreppe ist im hinteren Hofflügel rechts, eine geradarmige für das Gelaß links der Durchfahrt eingeordnet. An der hinteren Hausfront hatte das Erdgeschoß eine breite, dreibogige Halle wie auf dem Romplane Band II, Tafel XLII, X⁸ zu sehen ist, die das unvollständige, leider beschnittene Grundrißoriginal nicht mehr aufweist.⁴⁷⁾ Die Ausdehnung nach der Tiefe ist daher nicht festzustellen; doch möchte ich annehmen, daß es ein Doppeltrakt war, dessen hinterster Teil die große Hofloggia enthielt. So bestand dieses zweiseitig eingebaute Haus⁴⁸⁾ aus Vorder- und Hintertrakt, mit zwei den Hof umschließenden Seitentrakten, deren linker die Haupttreppe mit dem Treppenflur umfaßte.

Mächtige Muldengewölbe im Korbbogen mit Stichkappen überdeckten die Räume. Die Einteilung der oberen Geschosse dürfte der des Erdgeschosses ähnlich gewesen sein; demnach werden im Piano nobile zu den Seiten der Mittelachse zwei größere Räume gelegen haben, etwa wie in Villa di Papa Giulio vor Porta del Popolo. Fünf Stockwerke zählte der Aquilapalast: kein anderer Bau Raffaels hatte so viele übereinander. Alle Nebenräume waren in zwei Zwischengeschossen untergebracht, die architektonisch bescheiden gegen die drei XXI¹ Hauptstockwerke im Fassadenaufbau zurücktreten: 1. das Untergeschoß mit Geschäftsräumen, 2. das Hauptgeschoß mit den Empfangs- und Wohnzimmern und 3. das dritte Obergeschoß mit den Schlaf- und Fremdenzellen. Mit welcher Feinsinnigkeit ist das Hauptgeschoß durch eine säulengeschmückte, mit wechselnden Rund- und Spitzverdachungen bekrönte Fensterarchitektur und durch zwischengestellte Figurennischen herausgehoben, ohne daß dadurch die Arkadenarchitektur zu ebener Erde mit ihrer weiten, kräftigen Bogenstellung beeinträchtigt erscheint. Das Ganze wird nach oben

⁴⁷⁾ Siehe die Bemerkung Band II, Seite 116, Note 34.

⁴⁸⁾ Über das Nachbargrundstück siehe Band II, Seite 87 und Tafel XLIII, dII.

abgeschlossen von einem massigen, formenschönen Hauptgesimse, das durch eine Dockenbrüstung eine gefällige Bekrönung hat. Langweilig werden meines Erachtens Balustraden über den Krönungssimsen erst bei sehr langen, kastenartigen Gebäuden; konstruktiv notwendig sind sie wegen der Belastung für die oft sehr weit ausladenden Hauptgesimsplatten.

Diese formvollendete, Kraft und Zartheit vereinende Fassade bekundet feinsinniges Erwägen. Unser Meister sucht hier das Heil nicht in strengen Ordnungen, wie bei den ersten Werken. Schon beim Bresciano ist ein Übergang zu verzeichnen und hier eine volle Lossagung von einer größeren Wandstellung. Im einzelnen wie im ganzen besticht die Front gleichermaßen durch ihre volle Harmonie und nicht zuletzt dadurch, daß das innere Wesen des Baues im Äußern zur Geltung kommt.

Einem anderen Palast zeichnete Raffael für den Bischof von Troja, der ihn zu Florenz in der Via Sangallo erbauen ließ, heißt es bei Vasari.⁴⁹⁾ Die Ausführung lag nacheinander in den Händen der Brüder Giovanni Francesco und Bastiano da Sangallo. Letzterer wird Aristotile zubenannt. Es waren Neffen von Giuliano und Antonio da Sangallo il vecchio. Von unserem Gewährsmann erfahren wir weiter, daß sich Bastiano — gleich seinen Verwandten — mit der Baukunst beschäftigte und viel Fleiß auf Perspektive verwendete. Sein älterer Bruder Francesco war beim Bau von San Pietro unter dem Baumeister Giuliano Leno angestellt, »der die Zeichnungen und den Willen anderer wohl auszuführen verstand, da er Urteil und viel Erfahrung besaß«.

⁴⁹⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 364: »Ne disegnò ancora uno al vescovo di Troia, il quale lo fece fare in Fiorenza nella via di San Gallo.«

Dieses Urgesetz alles planmäßigen, auf logischen Grundlagen ruhenden Bauens kommt ungezwungen zur Geltung. Nirgends ist irgendwelche Künstelei, irgend eine Verwegenheit oder ein Notbehelf zu spüren. Das Bauwerk steht vor uns wie ein genialer, völlig gelungener Wurf, wie eine Offenbarung. Und da sich im Äußern das Rauminnere klar widerspiegelt, so bringt der Künstler mit der Schönheit zugleich die Wahrheit zum vollendeten Ausdruck. Und all dieses hat er zu erreichen vermocht ohne mächtige Säulen- und Pilasterstellungen, wie sie nach ihm Palladio sogar bei Wohngebäuden kleinsten Umfangs nicht entbehren zu können glaubte. Dessen eigenes Haus in Vicenza bezeugt dies. Darin liegt die überlegene Gestaltungskraft Raffaels: auch ohne Stützenwerk baute er monumental! In wenigen Jahren hatte sich sein Baugeist in jeder Hinsicht geläutert.

V. Palazzo Pandolfini in Florenz.

Die Hausinschrift im Hauptgesimsfries:

IANNOCIVS · PANDOLFINIVS · EPS · TROIANVS ·
LEONIS · X · ET · CLEMENTIS · VII · PONTT · MAXX · BENEFICIIS ·
AVCTVS · A · FVNDAMENTIS · EREXIT AN · SAL · M · D · XX.

Durch Vermittlung von M. Gian. Pandolfini kam Francesco in das Haus Raffaels, der gerade mit der Planung des Palastes für den eben genannten Bischof beschäftigt war. Auf dessen Wunsch wurde Francesco Bauleiter in Florenz. Er führte den Bau mit der größten Hingebung. Infolge der Belagerung von Florenz blieb jedoch das Werk liegen und erst nach dem Tode Francescos ward seine Vollendung dem Bruder Bastiano anvertraut, der damals in Florenz lebte und den Palast »sehr zu seinem Lobe soweit brachte, als er nunmehr vor uns steht«. Dem Raffael waren im Dombauamte weitere Hilfskräfte aus der großen Familie der Sangalli zur

XXVII¹⁻³

Zur Hebung und Bereicherung des Werkes zog er in einem bis dahin nicht dagewesenen Umfange die Plastik heran. So wie er seine Bilder architektonisch aufbaute, so fügte er seinen Architekturen nach malerischen Grundsätzen den plastischen Zierat ein. Alles ist bei ihm sinngemäß verbunden: die Nischen im Piano nobile wie die Rahmen im letzten Obergeschoß mit den beiden Hauptfensterreihen des Palastes. So erscheint dieser bei aller Fülle verständlich und ist daher von großer Wirkung. Es muß noch der Umstand den Reiz erhöht haben, daß die nach Norden gekehrte Fassade tagsüber nur rückstrahlendes Licht erhielt. Bei solch einer ruhigen, ungeblendeten Betrachtung konnten alle Schönheiten und Feinheiten der Architekturformen und deren reicher figürlicher und ornamentaler Schmuck zur ungetrübten Geltung kommen.

Verfügung, so Antonio il giov., Battista und Francesco di Giuliano, die alle drei nebenher z. B. an den Zeichnungen für die Villa Madama beteiligt waren. Es liegt daher nahe, daß der eine oder andere an den Plänen des florentinischen Palastes mitgewirkt hat. Jedenfalls aber ist es der Bauleiter Francesco gewesen, der noch zum größten Teile unter Raffaels persönlicher Mitwirkung die Ausführungszeichnungen durchgearbeitet hat, was wir aus den lobenden Worten Vasaris: »mit allem möglichen Fleiße« schließen müssen. Nach v. Geymüller soll schon im Jahre 1517 der Rohbau begonnen worden sein. Daß Francesco ihn um jene Zeit in die Wege geleitet hat, läßt sich aus den Baurechnungen von San Pietro⁵⁰⁾ nachweisen, nach denen er von August bis Oktober 1517 und von März bis Juni 1518 von Rom abwesend

⁵⁰⁾ v. Geymüller, Raffaello come Architetto, Seite 55.

war. Während dieser Monate dürfte er zur Bauführung nach Florenz beurlaubt gewesen sein. Zu gleicher Zeit beseitigte Leo X. auch die Schwierigkeiten, die wegen der Einverleibung der Cappella San Silvestro in den Neubau bestanden.⁵¹⁾ Da der Bischof ein Günstling des Papstes war, erreichte er leicht dessen Einwilligung dazu. Der Zugang zur Kapelle lag ehemals in der ersten Achse zur Linken des Tores von der Straße aus. Heute besteht er nicht mehr, da das Gotteshaus aufgegeben wurde. Wir wissen, daß der heilige Vater feinstes Steinmaterial zum Baue stiftete. Das Jahr der Friesinschrift soll an den Schenkungsakt erinnern.

Das Bauwerk ist oftmals vermessen worden, zuletzt wohl von v. Geymüller. Auch ich habe einen Teil der Hauptbauformen seinerzeit aufgenommen. Davon gebe ich einige Proben auf den Tafeln XXXIX, XL und XLI, an Grundrissen jedoch nur drei ältere Handzeichnungen aus der Uffiziensammlung auf Tafel XXIX. Aus diesen ist zu erkennen, daß im Laufe der Jahre Änderungen im Palaste vorgenommen worden sind. Doch unterliegt es gar keinem Zweifel, daß der Umfang so gedacht war, wie er ausgeführt ist. Wenn nötig, hätte der niedrigere Teil entsprechend dem anderen erhöht werden können. Hoffentlich wird es nie geschehen. Bei Pontani, der die Ergänzung zeichnerisch durchgeführt hat, können wir einsehen, wie erschreckend dann die Fassade wirken würde. Zuletzt ließ Graf Alessio Pandolfini den Palast wiederherstellen (1875). Er wird noch jetzt von seinem Besitzer Roberto Pandolfini in gutem Zustande erhalten.

Unstreitig zählt er zu den edelsten Werken der Hochrenaissance. Ein besonderer Reiz seiner Anlage scheint mir darin zu bestehen, daß er Stadtpalast und Villa zugleich ist. Von der Straße gesehen, zeigt das Gebäude einen streng-ehernen, fürstlichen Aus-

⁵¹⁾ Atti del Collegio degli Ingegneri et Architetti di Roma, 1883, 1—3. — Das Steingerüst der Kapellentür wurde in der zweiten Achse des Söllerflügels verwendet und blieb dort bis 1875.

druck. Hier ist es ganz Palast, auch im Erdgeschoß, das hier, da es als Wohnung diente, ohne Rustika geblieben ist. Man sieht daraus, daß Raffael immer wieder neuartig aus den Verhältnissen heraus gestaltete und nicht an den florentinischen Vorbildern hing, die die Rustika fast durchgängig zeigten. Der Palast hat in seiner Straßenfront ungemein glückliche Gesamtverhältnisse und eine besonders feine Einzeldurchbildung, dagegen erscheint er vom Garten und Söller gesehen wie ein vornehmes Landhaus in schlichter Formgebung: ganz Villa! Alle Schauseiten sind — jede in ihrer Art — überaus wirkungsvoll. Damit schuf unser Meister ein Werk von großer Tragweite, denn der Vorstadtpalast der Folgezeit fußt darauf. Wäre auch dieses eigenartige Werk Raffaels der Vernichtung anheim gefallen, so hätte ich nicht den Mut gehabt, die jonische Fensterarchitektur am Pal. dell'Aquila zu rekonstruieren. Da wir aber mit aller Bestimmtheit durch Vasari wissen, daß Raffael zu dem Palazzo Pandolfini die Zeichnungen gemacht hat, so war es nicht allzuschwer, die Hauptgeschoßformen des Aquila im Geiste des Meisters zu gestalten. Auf Tafel XXVI können wir den Frontaufbau des florentinischen Palastes am besten würdigen: mit ihm allein schon hat sich Raffael als Architekt unsterblich gemacht. Das Erdgeschoß tritt an der Straße mächtig vor, um die Fensterbrüstungen des Hauptstockwerkes in der ganzen Ausladung aufnehmen zu können; Rustikaquader steigen nur an den Hausecken wie zum Schutze auf. Auch der Unterbau hat glatte Mauerflächen aus Putz. Da in ihm ebenfalls Wohnräume enthalten waren, durften seine Fenster eine architektonische Ausbildung beanspruchen; daher wurden sie mit dorisierenden Pilastern geschmückt. Nur das Tor ist mit einer gewaltigen Quaderung bewehrt, die einen Anklang an die mächtige Rustika der florentinischen Frührenaissancepaläste darstellt. Römische Erstwerke der Blütezeit hätten da eine Torausbildung mit Säulen- und Pilasterwerk gebracht.

Beim Vergleiche der Erdgeschoßgrundrisse aus verschiedenen Zeiten wird man inne, daß an der Hauptfront mehrmals Achsenverschiebungen vorgenommen wurden, die nicht ganz ausgeglichen sind. Man darf daher annehmen, daß ursprünglich im Erdgeschoß nur drei Achsen waren, trotz der vier im oberen Stockwerk. Die Grundrisse, Tafel XXIX^{2,3}, deuten darauf hin. Die oberen Räume haben anscheinend gleichfalls Umwandlungen in Ausbau und Schmückung erfahren.

Ich habe versucht, das Äußere des Palastes von möglichst vielen Standorten aus zu zeigen und im Lichtbilde festzuhalten. Auf Tafel XXVI haben wir das Gesamtschaubild von der Straße aus, auf den Tafeln XXVII, XXVIII den Hauptbau in größerem Maßstabe, dann auf den Tafeln XXXI—XXXIII die Hauptansicht noch von anderen Standpunkten der Via Sangallo aus. Auf den XL Tafeln XXXIV und XXXV sind die Öffnungsausbildungen in großem Maßstabe vorgeführt, während die Tafeln XXXVI—XXXVIII die beiden Gartenfronten zeigen. Dieser Bau ist in der Art seiner formalen Durchbildung einzig geblieben, trotzdem er Jahrhunderte lang zu verwandten Schöpfungen angeregt hat. Selbst noch im letztvergangenen sind Bauten entstanden, welche die Erinnerung an ihn wachrufen. Kein Geringerer als Gottfried Semper hat im ersten Stockwerk des Palais Oppenheim an der Bürgerwiese zu Dresden die Straßenfront des Pandolfini anklingen lassen. Das niedrige, zweite Obergeschoß und der Hauptsims lassen an den Aquila denken. Bei aller Feinheit in den Einzelheiten erreicht das Sempersche Haus doch nicht den überlegenen Ausdruck der beiden Vorbilder.

Man betrachte nochmals die Abbildungen auf Tafel XXXII. Die vornehme Haltung, das Edle im Aufbau des Pandolfini liegt einmal in der Gesamtform, dann aber in dem feinen Rhythmus der Obergeschoßfenster, der hier wie am Bresciano den Beschauer für die Raffaelische Formgebung besonders einnimmt, wenn auch in beiden Fällen ganz verschiedene Mittel verwendet sind.

VI. Villa Madama am Monte Mario.

Nachdem ich im ersten Bande den geschichtlichen Werdegang, die Baubeschreibung und die Erklärung zu den zeichnerischen und bildlichen Aufnahmen der Reste dieser fürstlichen Villa gegeben habe, will ich jetzt an der Hand ergänzender Abbildungen auf die ehemaligen Gesamtentwürfe in formaler Hinsicht eingehen und einige technische Betrachtungen anknüpfen. Der Verfall des nur zum geringsten Teile ausgeführten Werkes schreitet zusehends vor. Besonders was den Schmuck anlangt, kann man in vielen Teilen ein Abbröckeln der Stuckornamente und ein Verblässen der Farben in den Fresken feststellen. Es ist vor allem auch die Elefantennische, deren Mosaik mehr und mehr schwindet und dessen abgefallene Teile, wahrscheinlich als Anreiz für harmlose Sammler, auf dem Tische des Kustoden liegen, dort wo das Fremdenbuch zur Einzeichnung aufgeschlagen ist. Aber mehr und mehr wächst der Besuch dieser trotz des Verfalls immer noch anziehenden, ja weihevollen Stätte; hat er sich doch in dem letzten Jahrfünft meiner Schätzung nach um das Zehnfache vermehrt; und nicht nur Einheimische, sondern auch Rompilger aller Länder staunen das hehre Werk Raffaels an, um dann den Ruhm des Meisters in alle Welt zu tragen. Jedoch nur ein kleiner Teil der Besucher hat eine Ahnung von dem, was Raffael hier hatte entstehen lassen wollen. Selbst viele ernste Kunstbessene, die in der Nordloggia mit Stift und Pinsel Studien machen, kennen seine Pläne und den Umfang des von ihm geplanten Werkes nicht. Mit dem großen, einzigartigen Bauprogramm zu dieser Vigna wurde des Meisters Phantasie wie bei keinem anderen seiner Aufträge angeregt, da es seiner Erfindungsgabe den weitesten Spielraum ließ. Das bezeugen die noch erhaltenen Skizzen und Pläne, sowie der Text bei Vasari im Leben des Giulio Romano.

Zunächst wollen wir das Aufbausystem der Villa mit denen der anderen, bereits in diesem Bande vorgeführten Werke vergleichen. Raffaels Eigenpalast und XI der Vidoni hatten gekuppelte Säulenstellungen. Überhaupt ohne Stützenstellung im Oberbau waren der Aquila und der Pandolfini. Mit verstärkten Pilastern baut sich der Bresciano auf. An keinem dieser Werke war aber eine so mächtige Stellung verwendet wie hier an den Fronten der Villa Madama! Die großen Entwürfe für den neuen St. Peter klingen hier an. Vor allem scheint Raffael das Architektursystem auf seiner Schule von Athen mit den hohen Pilasterordnungen und dem reichen Nischenwerk zur Aufstellung von Statuen vorgeschwebt zu haben. Dort wie hier war es die absolute Größe, die eine so mächtige Stützenordnung bedingte. Bei der Villa kam noch die freie Lage in Betracht, da der Beschauer, um das Gebäude übersehen zu können, einen viel weiteren und tieferen Standpunkt einzunehmen gezwungen war. Dies nötigte den Künstler, innerhalb schlichter Umrisslinien massige Glieder zu planen, die bereits vom Fuße des Monte Mario aus erkennbar waren. Hier konnten nur die breitesten und einfachsten Formen das Bauganze fassen. An der Hand der beiden Grundpläne kann man sich davon überzeugen, daß Raffael auf Massenwirkung von vornherein Wert gelegt hat. Dennoch war im einzelnen ein Wechsel in der Stützenstellung geboten, teils war freistehende Anordnung nötig, teils schloß sie sich den Wänden an, teils machten sich kleinere Ordnungen, je nach den Belichtungserfordernissen niedriger oder hoher, geschlossener oder offener Räume notwendig. Wie Raffael diese verschiedenartigen Gelasse künstlerisch aneinanderreichte, ist eine seiner Glanzleistungen. Un-

⁵²⁾ Siehe Band II, Tafel XXIX, Zeichnung vom Verfasser.

⁵³⁾ Siehe Band I, Tafel XXV und Tafel XXVIII.

mittelbare Vorbilder hatte er nicht, nur die Thermenanlagen konnten ihm Anregungen geben. Trotzdem bleibt bewundernswert, wie er die bewegte Raumfolge in ein so klares Aufbausystem zusammenzufassen wußte.⁵⁴⁾

Der Unterbau hat Rustika zur Umrandung seiner Öffnungen. Dabei sind die von Raffael bevorzugten scheidrechten Quaderstürze gewählt. Mächtig sind die Bossen. Eine kräftig vortretende, hohe Gurtplatte deckt den Unterbau ab. Auf ihr steht zurückgesetzt die gewaltige Pilasterstellung. Die glatten Wandflächen sind aus Bruch- und Feldsteinen gemauert und dann verputzt gewesen. Nur die Architekturteile waren aus Werkstein hergestellt. Kein anderer Bau des Meisters läßt, da zumeist der Verputz abgefallen ist, noch die bautechnische Ausführung so gut erkennen. Wenn man heutigentags in den Trümmern umherschreitet, außen und innen, treppauf, treppab, und forschend seine Blicke über Mauern, Gesimse, Bogen- und Gewölbekonstruktionen gleiten läßt, so hat man die Empfindung, als befände man sich auf einem eben erst verlassenem Neubau, nur daß er von den Gerüsten entblößt ist. So können wir überall erkennen, daß der Meister Formen und Konstruktionen wählte, die ganz und gar zweckentsprechend waren. Daher erscheinen sie als selbstverständlich. Wenden wir nur einmal einen Blick auf das Hauptgesimse, dem wir oberhalb der Terrasse sehr nahe stehen, so werden wir ob der gediegenen, reiflich

⁵⁴⁾ Zu den Aufbauskizzen Geymüllers in seinem »Raffaello come Architetto« möchte ich mir zu bemerken erlauben, daß ein weiteres Stockwerk über dem kräftigen Hauptgesimse niemals geplant sein konnte! Raffael hat es sicherlich fern 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 vier Geschosse unter ihrem Dache. Übrigens bestätigt das letzte von ihnen in seinem Ausbaue den Abschluß nach oben vollkommen. v. Geymüller folgte hier kritiklos einer Zeichnung Serlios, wie es vor ihm schon Pontani getan hatte. (Bemerkung aus Band I, VII. 9, I. Aufl.)

erwogenen Konstruktion geradezu erstaunt sein. Wenn wir uns wieder in die Grundpläne des Bandes I vertiefen, werden wir erkennen, daß unser Meister hier all sein Wissen und Können auch in bauformaler Hinsicht verwertete. Der rechteckige Prachthof im ersten Plane zeigt einen erweiterten Gebrauch der Ordnungen im Aufbau wie in den Zwischenstellungen. Wenigstens ein halbes Dutzend verschieden großer Säulen- und Pilastersysteme sind am Werke verwendet: nehmen wir an, daß die Halbsäulen im Vorhofe und die des Prachthofes gleich hoch sind, so haben wir sicher in der Vorhalle eine kleinere Stellung und eine noch niedrigere in der Theaternische. In der Nordloggia sind in der Hauptordnung freie Zwischensäulen kleineren Durchmessers, die auch in der Hausfront wiederkehren; dagegen hat das Rennbahntor höhere Halbsäulen, der

Pilaster an der Loggia des Fruchtgartens nicht zu gedenken, die noch ein weiteres System aufweisen. — Das in der Ausführung anders als im Entwurfe gestaltete XLV² Tor der Rennbahn weist eine Verwandtschaft mit den Hauptgeschoßfenstern des Bresciano auf.⁵⁵⁾ Bei diesem erkennen wir die Vorstufe, in der Villa Madama die volle Entwicklung, — unleugbar aber eine Übereinstimmung in den Verhältnissen und der Art der Bildung; denn hier wie dort liegt die Simsplatte der Spitzverdachung unmittelbar auf dem Konsolenkopf auf.

Hatte sich Raffael hier als erfahrener Baumeister allseitig bewährt, so tat er es nicht minder als Maler und Innenarchitekt. Als solcher hat er, abgesehen von den Loggien des Vatikans, bei keinem anderen Palaste besonders hervortreten können. Dagegen boten ihm die Verhältnisse in der Villa Madama die Möglichkeit,

neben baulichem auch plastischen und malerischen XLVI Schmuck in der mannigfachsten Vereinigung und in immer reizvoller, oft überraschender Wechselwirkung XLVII anzubringen. Auf diese ganz hervorragende Seite von Raffaels architektonischem Schaffen soll hier unter Hin- XLVIII weis auf die Tafeln XLVI—L kurz hingedeutet werden. Obwohl der Meister jede Gelegenheit ergriff, neue An- XLIX regungen aus seiner Zeit zu verwerten, so bleibt doch auch in diesen Schöpfungen die Anknüpfung an das L Altertum unverkennbar. Aber alles, was ihm von daher zukam, erfuhr in ihm eine Wiedergeburt.⁵⁶⁾ Sein Genius ließ alles Geschaute neu, in formal eigenartiger und technisch einwandfreier Weise wiedererstehen!

⁵⁵⁾ Vergl. Band I, Tafel XL¹ mit Tafel XX^{4,7} im Band III.

⁵⁶⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 361: »... nè restò d'avere tutto quello che di buono per questa arte potesse giovare.«

VII. La Farnesina in Via della Lungara.

a) Die Villa.

Baron v. Geymüller sucht in seinem Werke »Raffaello Sanzio, studiato come Architetto, 1883«, p. 24 zu beweisen, daß alle ehemaligen Baulichkeiten des heute »la Farnesina« genannten Grundstücks — die Villa (auch als Palast bezeichnet) im Garten, das LIV¹ Stallgebäude an der Straße und das vor einem Vierteljahrhundert bei der Tiberregulierung abgebrochene Haus LV¹ am Tiberufer — Bauwerke Raffaels seien.

Eine bündige Aussage Vasaris jedoch schreibt dem Raffael nur die Ställe in Via della Lungara und die Kapelle in S. Maria del Popolo,⁵⁷⁾ eine andere dem Peruzzi allein die Villa⁵⁸⁾ (damals Palazzo d'Agostino LII^{1,2}

⁵⁷⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 368: Raffaello »Fece l'ordine delle architetture delle stalle de' Ghigi; e nella chiesa di Santa Maria del Popolo, l'ordine della cappella di Agostino sopradetto: ...«.

⁵⁸⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 593: Peruzzi »Ma molto più gliene diede il modello del palazzo d'Agostino Ghigi, condotto con quella bella

Ghigi genannt) zu. Das erwähnte Tiberhaus ist überhaupt nicht zur Zeit Raffaels oder kurz nach ihm errichtet worden. Nur durch v. Geymüllers Ansicht wurde in weiteren Kreisen die Meinung erweckt, auch dieses Haus sei ein Werk unseres Meisters gewesen. Das ist aber ein Irrtum. So scheidet dieses Gebäude LV¹ aus unserer Betrachtung aus. An seiner Stelle stand ehemals ein Portikus, der, wie im folgenden erörtert werden wird, bereits vor Raffaels Wirken gebaut worden war. Die jetzt vor der Villa dicht an der Via della Lungara gelegenen Dienerschaftsgebäude gehören einer jüngeren Zeit an.

v. Geymüller folgt in seiner Annahme, daß die Villa LI⁴ ein Werk Raffaels sei, anscheinend dem Pontani.⁵⁹⁾

grazia che si vede, non murato, ma veramente nato« (»nicht dem Steine abgerungen, sondern aus dem Grund entsprungen« übersetzt Dr. Gsell-Fels).

⁵⁹⁾ Carlo Pontani, 1845, Cap. 8, p. 17.

Trotz begeisterter Worte bleibt dieser den Beweis für seine Behauptung schuldig, während jener den seinen durch Vergleiche von Einzelheiten im Stile der Werke und durch alte Zeichnungen zu erbringen sucht. Schon Springer 1883 und Redtenbacher 1886 — um nur einen Kunsthistoriker und einen Architekten zu nennen — konnten der Ansicht Pontanis und v. Geymüllers nicht beipflichten. Zwei Jahrzehnte lang habe auch ich, von Geymüller angeregt, mich mit der Frage getragen. Seine bauformalen Gründe will ich im folgenden untersuchen, da die Villa von vielen unter Berufung auf ihn kritiklos Raffael zugeschrieben wird.

Im Leben des Peruzzi sagt Vasari: »Weit größeren Ruhm aber verschaffte ihm das Modell zum Palaste des Agostino Chigi, dem er die anmutige Form gab, in der er nunmehr vor uns steht, nicht einem gemauerten LI^{1,2} Werke ähnlich, sondern wirklich wie gewachsen. Außen

schmückte er ihn mit Bildern in grüner Erde, die er LI³ selbst sehr schön ausführte.«⁶⁰⁾

Baldassare Peruzzi aus Siena war über zwei Jahre älter als Raffael und kam schon 1503 nach Rom, wo er sich zunächst als Maler betätigte. Dann ging er nach Ostia, um einige Zimmer in dem Turme der Festung mit Wandbildern zu schmücken. Nach Rom zurückgekehrt, trat er in Beziehungen zu seinem Landsmanne Chigi, einem reichen Bankherrn, der jedoch damals noch nicht Inhaber des berühmten Hauses der Spanocchi war. Mit dessen Unterstützung begann er in Rom die Künste, vornehmlich die Architektur, zu studieren, im Wettstreit mit Bramante,⁶¹⁾ nicht unter ihm; erst später trat er in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihm, der 37 Jahre älter war und sich 3 Jahre vor Peruzzi in Rom niedergelassen hatte. Dieser machte binnen kurzem bewunderungswürdige Fortschritte, beschäftigte sich mit Perspektive und ward darin hervorragend tüchtig. Nachdem er dann im vatikanischen Palaste für Papst Julius II.⁶²⁾ seine Kenntnisse für bauliche Darstellungen in Chiaroscuro verwertet und noch Häuserfronten mit Malereien ausgestattet hatte, erhielt er von Chigi den Auftrag zum Modell der Villa, die dieser sich in seiner Vigna an der Via della Lungara vor dem Tore von Trastevere zu errichten gedachte. Da das mit Skizzen von Malereien versehene Modell gefiel, ward es ausgeführt. Es ist wohl anzunehmen, daß der Bankherr Chigi von Peruzzi die Ausführung eines Baumodells verlangte, weil er ihn vorher unterstützt hatte. Peruzzi selbst, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Sodoma malten den Bau mit Fresken aus, auch Raffael wurde zunächst für einen

⁶⁰⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 593: Peruzzi »...«, e l'adornò fuori di terretta, con istorie di sua mano molto belle.«

⁶¹⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 592: Peruzzi »...«, nelle quali per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto: ...«

⁶²⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 593: Peruzzi »...«, nella quale opera si veggiono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi, ed altre fabbriche con bella invenzione in quel luogo accomodate.« (Queste pitture sono perite.)

kleinen Teil, das Bild seiner berühmten Galatea in dem Empfangsraum, herangezogen. Erst später wurde ihm der umfänglichere Auftrag, die Nordloggia mit Gemälden aus der Geschichte von Amor und Psyche zu schmücken. Daß sich Chigi an keinen Künstler ausschließlich band, beweist die Reihe der Maler, die den Bau innen mit Wandbildern zierten. Im Jahre 1508 kam Raffael nach Rom. Damals arbeitete Peruzzi vielleicht schon am Modell, denn der Bau der Villa wurde bereits 1509 begonnen. Beide Maler, Peruzzi und Raffael, hatten zu jener Zeit noch kein Bauwerk selbständig ausgeführt; auch war ihnen bis dahin nicht einmal Gelegenheit gegeben worden, an einem bedeutenden Gebäude mitzuwirken. Beide aber hatten sich als Zeichner und Maler in reichen baulichen Perspektiven bewährt. Peruzzi hatte gegenüber Raffael den Vorteil, die Architekturen des alten Roms fünf Jahre früher studiert, vermessen und gezeichnet zu haben. Ferner hatte er diese Studien für Papst Julius II. bereits verwerten können und für seine Fassadenmalereien wird er daraus gleichfalls Nutzen gezogen haben, ebenso für das Modell der Villa Chigis. Als Kunstmaler war hingegen Raffael schon damals unstreitig berühmter; denn sonst hätte Peruzzi, nicht Raffael, die Ausmalung der vatikanischen Stenzen von dem erwähnten Papste erhalten! Es mag dahingestellt bleiben, ob Peruzzi zu der Zeit bereits Schüler Bramantes geworden war und für ihn gearbeitet hatte. Unmöglich ist es nicht, da sich an der Villa Farnesina Bramantische Formen finden. Doch schließlich LII.2 konnte das auch der Wunsch des Bauherrn gewesen sein, dem er folgen mußte. Da berichtet wird, daß schon im Jahre 1511 einige Malereien in der Villa fertig gewesen seien, dürfte der Rohbau mit Sicherheit in die Jahre 1509—10 zu verlegen sein. Und zuvor dürfte die Anfertigung der Ausführungszeichnungen Monate in Anspruch genommen haben. Um diese Zeit aber hatte Raffael seinen Ruhm noch nicht durch Bauwerke in Rom begründet; arbeitete er doch zunächst an den Kartons

für die Stanza della Segnatura, deren Wandfresken erst 1511 vollendet und bekannt wurden. Zu diesem Zeitpunkt aber war die Villa längst fertig. Im Leben des Raffael⁶³⁾ und seines Fattore Penni⁶⁴⁾ gedenkt Vasari an mehreren Stellen lediglich der Malereien, die Raffael in der Farnesina ausgeführt hat. An keiner der Stellen, an denen Vasari von der Villa (»Palazzo«) spricht, ist auch nur mit einem Worte angedeutet, daß Raffael Anteil am Baue gehabt habe! Vasari versichert uns an anderem Orte glaubhaft seine große Gewissenhaftigkeit in allen Daten, und an ihr ist nicht zu zweifeln — von kleinen Ungenauigkeiten und erklärlichen Irrtümern abgesehen. Hier bei einem weltbekannten Baue, den er selbst lange Jahre vor Augen gehabt hatte, ist ausgeschlossen, daß er sich in seinen Angaben geirrt hätte. Hat er doch über ihn gewiß noch oft mit Giovanni da Udine, der seiner Unterstützung in Rom bedurfte, gesprochen. Auch mit Peruzzi wird dies geschehen sein, besonders als dieser Dombaumeister geworden war. So hat Vasari sicherlich alles, was für das Leben Raffaels und seine Werke von Bedeutung sein konnte, erfahren. Und die Mitwirkung am Baue

⁶³⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 340; Nella Vita di Raffaello: »Al quale Agostino Chisi, sanese, ricchissimo mercante e di tutti gli uomini virtuosi amicissimo, fece non molto dopo allogazione d'una cappella; e ciò per avergli poco innanzi Raffaello dipinto in una loggia del suo palazzo, oggi detto i Chisi in Trastevere, con dolcissima maniera, una Galatea nel mare sopra un carro tirato da due dolfini, a cui sono intorno i Tritoni e molti Dei marini. Avendo dunque fatto Raffaello il cartone per la detta cappella, la quale è all'entrata della chiesa di Santa Maria della Pace, ...« und Vas.-Mil. IV, Seite 366: »Onde facendogli Agostino Chigi, amico suo caro, dipignere nel palazzo suo la prima loggia, Raffaello non poteva molto attendere a lavorare, per l'amore che portava ad una sua donna: per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d'altri e da sè, e di mezzi ancora operò sì, che a pena ottenne, che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte, dove Raffaello lavorava; il che fu cagione che il lavoro venisse a fine.«

⁶⁴⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 644; Nella vita del Fattore, Giovanni Francesco Penni: »Lavorò anco molte altre cose con i cartoni ed ordine di Raffaello; come la volta d'Agostino Chigi in Trastevere, e molti quadri, tavole, ed altre opere diverse; ...«

der Aufsehen erregenden Villa Farnesina wäre etwas Bemerkenswertes gewesen.

Sehen wir nun zu, womit v. Geymüller seine Behauptungen stützt. Aus seiner umfanglichen Erörterung seien die hauptsächlichsten Gründe für die eine oder andere Annahme, ob Raffael oder Peruzzi den Auftrag zum Baue der Villa erhalten habe, aufgezählt und beurteilt. Nach v. Geymüller spricht für Raffael

- a) daß er die Ställe in der Via Lungara und die Loggia am Tiber ausgeführt,
- b) daß er nach Fertigstellung der Villa die Kapelle in S. Maria del Popolo für Chigi begonnen und
- c) daß die Formen der drei Farnesinabauten unter sich verwandt seien.

Er führt nun aus, daß Raffael von seinem Erscheinen in Rom an bis zu seinem Ableben für Agostino Chigi, »amico suo caro«, immer tätig war und stellt dann die Frage, warum sollte er da nicht auch die Villa für ihn entworfen haben?

Darauf ist zu erwidern:

Zu a und b.

Raffael ist nachweislich nicht sogleich, nachdem er sich in Rom niedergelassen, für Chigi tätig gewesen. Da, wo Vasari über die Ställe und von der Kapelle spricht, erwähnt er mit keinem Worte, daß Raffael auch die Villa und die Loggia am Tiber entworfen habe. Peruzzi fertigte sein Modell zur Villa zu der Zeit, als Raffael eben nach Rom gekommen war. Vielleicht war es damals sogar schon fertig. Ställe und Kapelle wurden von Raffael erst später gebaut, als er bereits allgemein als Architekt geschätzt war. Peruzzi hatte außer der Villa immer nur inneren und äußeren Wandschmuck zu Lebzeiten Raffaels auszuführen. Dieser hatte Peruzzi und manch anderen als Architekt überholt; daher war er zum Baumeister des Domes und der vatikanischen Bauten ernannt worden.

Peruzzi wurde erst nach Raffaels Tode als der Tüchtigste angesehen und in das frei gewordene Amt befördert. Mit ihm als seinem Landsmanne war Chigi vermutlich längst bekannt. Dann förderte dieser jenen in seinen Kunststudien; dadurch wurden die Beziehungen noch enger, so daß der Bankherr wohl zunächst an ihn dachte, als es galt, die Villa zu errichten. Später aber war Raffael durch sein Amt am Dombau angesehener geworden; deshalb übertrug ihm Chigi Ställe und Kapelle, ohne Rücksicht auf Peruzzi. Chigi wählte sich die Kräfte, wie er sie brauchen konnte.

Die Loggia am Tiber war schon vor der Villa vorhanden. Es wird eine Gartenhalle, ein Portikus, kein Haus gewesen, und mag entstanden sein, ehe der Bankherr an den Bau der Villa dachte, bevor Raffael nach Rom kam.

Zu c.

Es ist ganz selbstverständlich, daß die Baulichkeiten in ihrem Äußern im allgemeinen zusammenstimmen mußten. Daher finden wir dorische Pilasterordnungen sowohl an der Villa als auch an den Ställen. An den letzteren hat Raffael mehr Wucht im Ausdruck durch Verwendung LIV¹ von Doppelpilastern erreicht, während Peruzzi an der Villa nur Einzelpilaster von verschiedener Höhe angebracht LII^{1,2} hatte. Immerhin zeigt die Architektur Raffaels eine Anpassung in den Formen. Andererseits vergleiche man die hochgezogenen Bogenstellungen im Erdgeschoß der LI^{1,2} Villa Farnesina mit den breiten am Palazzo dell'Aquila XIV¹ und an der Vorhalle von S. Maria in Domnica, die Raffael gestaltet hat: wie groß ist die Verschiedenheit in den Massen! v. Geymüller meint, es bedürfe einer Prüfung der Bauwerke beider Meister hinsichtlich ihrer stilistischen Eigenheiten und der Formgebung im einzelnen. Wenn man nun die Farnesina daraufhin ansieht, so erkennt man sofort, daß Bramantische Bausysteme als Vorbilder gedient haben. In ihren Erstwerken sind Künstler oftmals noch abhängig. So hat sich Peruzzi hinsichtlich der überschlanken Verhältnisse der Villa von den damaligen

Neubauten Roms,⁶⁵⁾ der Cancelleria, dem Giraud oder Turci beeinflussen lassen, während Raffael nichts von diesen Werken angenommen hat, da sein Werdegang bereits über diese Werke hinausgeschritten war, bevor er sie sah, wie ich schon im zweiten Bande nachgewiesen habe. Seine im vorliegenden abgebildeten Profanbauten bestätigen dies ebenfalls. Man vergleiche ferner die Gesamtformen der Paläste Vidoni und Aquila mit denen der Paläste der Massimi von Peruzzi, die 20 Jahre später entstanden LXXVI⁶ sind. Sie stehen in formeller Hinsicht der Villa Farnesina immer noch näher, trotzdem Peruzzi in späteren Jahren auch wuchtiger und monumentaler zu gestalten bemüht war. Dieser lernte erst von Bramante, dann von Raffael. Aus seinen zahlreichen Skizzen und Zeichnungen, die er für San Pietro fertigte, läßt sich das erkennen. v. Geymüller bringt nun zum Beweis Vergleiche von Säulen- und Pilasterdurchmessern und von einzelnen Gliederbildungen beider Meister. Meiner Überzeugung nach können Durchmesser- und Profilvergleiche, wie er sie anstellt, kaum etwas beweisen. Einzelformen ändert man von Bau zu Bau je nach Bedürfnis und Empfindung. Darin wird der Einzelne auch von der Zeitströmung getragen. Und dann muß man, was v. Geymüller nicht getan hat, wohl unterscheiden zwischen einfachen und gekuppelten Stützen. Letztere sind stets schlanker zu gestalten als erstere. Die Auffassung des Ganzen, die Verhältnisse der Massen, das Zusammenklingen der Formen machen den Stil des Künstlers weit mehr als Einzelheiten der Gliederung, auf die v. Geymüller seine Beweise gründet. Was dann die in den Uffizien aufbewahrten Zeichnungen anlangt, so teile ich gern v. Geymüllers Meinung darüber. Die eine, von der Hand des Aristotile,⁶⁶⁾ deutet durch ihre

⁶⁵⁾ Vergl. Band II, Tafel XX.

⁶⁶⁾ Nr. 366 der Uffiziensammlung. v. Geymüller gibt sie schlecht wieder; ein ganzes Geschoß ist weggelassen und in der Längenausdehnung reicht das Original über die dritte Achse hinaus.

Art auf die Autorschaft Peruzzis hin. Gleichwohl beweist sie dieselbe nicht. Die andere, Nr. 365, läßt auf den ersten Blick aus den Schriftzügen erkennen, daß der Urheber kein Italiener war. Die einzige, sicher von Peruzzi herrührende Zeichnung für den Villenbau ist eine Maßaufnahme des unteren Empfangsraumes.⁶⁷⁾ Von dieser behauptet v. Geymüller, sie spräche gegen Peruzzi. Wir wissen jedoch, daß ausführliche Grundrißpläne mit allen, bis in das Einzelste gehenden Maßen zu damaliger Zeit nicht üblich waren. Das bestätigen uns die erhaltenen Bauzeichnungen in der Uffiziensammlung. Selbst noch, als Raffael eine genauere Durchbildung der Risse für praktische Ausführungen im allgemeinen durchgesetzt hatte, wurden die Öffnungs- und Pfeilermaße, sowie sonstige Einzelheiten noch nicht in die Pläne eingetragen. Sicherlich hatte Peruzzi zehn Jahre früher noch keine maßstäblich großen Grundpläne dieses Baues mit Angabe aller Maße gemacht, so daß es erklärlich ist, wenn er einzelne Grundflächenmaße des erwähnten Raumes dann erst nahm, als dieser ausgestattet werden sollte. Ja, heute noch würde man das Gleiche tun, schon der Nachprüfung wegen. Und des weiteren ist zu beachten: Peruzzi war nicht so glücklich wie Raffael, in jungen Jahren zu größerer Selbstständigkeit zu gelangen; und für Künstler ohne Beziehungen, in Abhängigkeit und Lebenssorgen, fließen trotz aller Tüchtigkeit bekanntlich gute Aufträge spärlich. So ist es kein Wunder, daß Peruzzi erst in reiferen Jahren größere Bauwerke auszuführen hatte. Nachdem er den Palast für seinen Gönner Chigi⁶⁸⁾ vollendet

⁶⁷⁾ Nr. 565 V. der Uffiziensammlung.

⁶⁸⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 369, Note 3: Agostino Chigi morì alli 10 di aprile 1520, pochi giorni dopo Raffaello. — »Schon 1580 jedoch wurde die Farnesina wegen der durch die Kriegsnöte veranlaßten Verschuldung der Erben öffentlich versteigert. Sie fiel an den Kardinal Alessandro Farnese (daher Farnesina), dann 1731 durch Erbschaft an die Könige von Neapel; Franz II. vermietete sie in halbverfallenem Zustande 1761 auf 99 Jahre.« (Dr. Gsell Fels, Rom 1906, Seite 914.) Jetzt ist sie zu verkaufen, wie die Villa Madama. Vergl. Band I, 2. Aufl., Seite 100, Note 10.

hatte, war er zunächst ohne bedeutendere Aufträge geblieben; erst als er Dombaumeister geworden war, stieg sein Stern. Er wurde am 1. Juli 1520 ernannt; das war ein Vierteljahr nach Raffaels Tode; Peruzzi war bereits vierzig Jahre alt geworden. So jung wie jener ist wohl auch noch keiner zu solch hervorragender Stellung gelangt. Peruzzis Künstlerschaft wird durch die ihm wenig günstigen Verhältnisse keineswegs beeinträchtigt. Dasselbe drückt auch Vasari aus, indem er sagt: »Fu maggiore la fama ed il nome di Baldassare essendo morto, che non era stato in vita.«⁶⁹⁾ v. Geymüller sucht zu belegen, daß Peruzzis spätere Bauwerke in formaler Beziehung nicht mit der Villa Farnesina, seinem Erstwerke, übereinstimmen. Das liegt, wie ich schon bemerkte, in der Natur jeder künstlerischen Entwicklung. In der langen Zeit, die Peruzzi neben Raffael, Giulio Romano, Antonio da Sangallo il giov., Giovanni da Udine und vielen anderen wirkte, erfuhr seine Gestaltungsweise eine gewaltige Fortbildung und eine umfassende Wandlung, da er eifrig von den Zeitgenossen lernte. So ist er in seinen letzten Werken zu einem der Bedeutendsten in der Hochrenaissance geworden! Jene breitere, wuchtigere Ausdrucksweise, wie sie die Raffaelsche Kunst brachte, hat sich zuletzt auch Peruzzi angeeignet. Die antikische Feinheit und Schärfe der Gliederung im einzelnen, verbunden mit einem größeren Reichtum, das ist der ihm eigene Stil. Diesen zeigt der Palazzo Pietro Massimi alle Colonne, der 1535 erbaut wurde. Große Künstler haben sich in ihren Werken nie wiederholt. Da für sie jeder Fall verschieden ist und ihnen ihre unerschöpflich reiche Phantasie willig zu Gebote steht, so schaffen sie mit den neuen Aufgaben auch neue Hauptformen. Daher werden ihre Werke immer eigenartiger, immer persönlicher. Bei der Farnesina haben wir es mit einem Jugendbau eines Künstlers zu tun, dessen Anschauungs- und Empfindungs-

⁶⁹⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 606.

weise sich mit der Zeit gewandelt haben. Deshalb ist ein Vergleich mit seinen späteren Werken nicht beweiskräftig.

Anders als v. Geymüller verfährt Pontani in seinem Urteil über den Bau. Er macht vor allem den harmonischen Gesamteindruck geltend, indem er die Schönheit der Verhältnisse aller Bauteile der Villa in vielen langen Sätzen preist. Auf diesem Wege kommt er zu dem Urteil, daß eben nur ein Raffael zu jener Zeit fähig gewesen sei, solch ein Werk wie die Villa aus einem Gusse zu schaffen.

Der Wunsch, die Villa Farnesina dem Raffael zuzuschreiben, leitet die beiden Forscher in ihren Gedanken und Schlüssen. Aber sie sind im Irrtum. Die Formengebung und die literarischen und sonstigen Gründe sprechen alle dafür, daß Peruzzi der Schöpfer der Villa Farnesina gewesen ist.

b) Die Ställe.

Das Stallgebäude schreibt Vasari ausdrücklich dem Raffael zu: »Fece l'ordine delle architetture delle stalle de' Ghigi.«⁷⁰⁾ Man beachte die Mehrzahl in architetture und stalle und den Doppelsinn von stalle. La stalla heißt die Stallung, la stallo die Wohnung. Daraus dürfte wohl zu folgern sein, daß sich über den LIV¹ Stallungen Reihen von Dienerschaftswohnungen befanden. Mir will es nach einigen Rombildern scheinen, als ob der Bau einen Hof umschloß. Jetzt ist nur noch ein LIV⁴ Rest der Front als Gartenmauer in der Via della Lun- LIV² gara erhalten; immerhin läßt sich die Art des Aufbaues und der Gesamteindruck wenigstens ahnen. Pontani hat auf Grund der Sockelreste und unter Benutzung LIV¹⁻³ der Baubeschreibung des Milizia die Fassade in einer Zeichnung wiederherzustellen versucht. Diese dürfte aber kaum den Charakter treffen, der durch den Bau-rest im unteren Teile leidlich verbürgt ist. Aus dem

⁷⁰⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 368.

Jahre 1638 berichtet Gaspare Celio freilich, daß die Ställe niemals vollendet worden seien. Die des öfteren veröffentlichte kritische Beschreibung des durch seine absprechenden Urteile bekannten Milizia lautet in freier Übersetzung folgendermaßen: »Das erste Stockwerk (Erdgeschoß) zeigt gekuppelte Pilaster dorischer Ordnung mit gekröpften Postamenten, dreiteiligem Architrav, glattem Fries und vollständigem Kranzgesimse. Das zweite Stockwerk (1. Obergeschoß) hat ebenfalls eine Pilasterstellung, aber korinthischer Ordnung, und auch mit selbständigem Stuhlunterbau, so daß das Werk infolge der vielen Verkröpfungen einen häßlichen Anblick bietet und auch steif wirkt und ohne Einheit wegen des Gebälkes vom ersten Stockwerk; das Tor dann noch mit jenen dorischen Säulen auf hohen Stühlen ist genügend schlecht.« Der Zugang kann nach dem Restbestande nicht in der Straßenfront, sondern dürfte an der Hoflängs- oder südlichen Stirnseite gegen den Garten gewesen sein. Ohne vollständige Freilegung der Grundmauern läßt sich diese Frage nicht entscheiden. Die ehemalige Bodenfläche des Gebäudes ist heute ein mit Pflanzen überwuchertes Hügel im Gelände. Anscheinend hat man bei der Niederlegung des Hauses nicht einmal den Schutt beseitigt. Sicher anzunehmen ist, daß man hier den Grundriß noch feststellen könnte. Eine Geneigtheit dafür ist jetzt nicht vorhanden, wie ich persönlich erfahren habe. v. Geymüller hat nach Pontani und dem Fragmente von der perspektivischen Ansicht auf Nr. 366 der Uffiziensammlung eine Zeichnung der Straßenfront gegeben. Auf Grund der wenigen vorhandenen Anhaltspunkte ist es schwer zu beurteilen, inwieweit er der Wirklichkeit nahe gekommen ist; doch scheint mir der Ausdruck eines Stallgebäudes, wie ihn Raffael dem Werke vermutlich gegeben haben wird, bei Geymüller nicht getroffen zu sein. Aus Worten Fabio Chigis (Alexander VII. 1655—67) geht hervor, daß sich der Bau infolge schlechter Querverbindungen an einigen Stellen gesetzt hatte und darauf verkleinert werden

mußte. Das geschah wahrscheinlich auch hinsichtlich der Höhe. Dadurch wurde möglicherweise der Gesamteindruck von Villa und Stallung günstiger, denn die letztere, ein mächtiges, nach der Straße zu geschlossenes Gebäude, dürfte zu jener einen starken Gegensatz gebildet und deren Wirkung beeinträchtigt haben. Aus Belegen, die Cugnoni⁷¹⁾ veröffentlicht hat, geht hervor, daß das Stallgebäude erst im Jahre 1517 gebaut worden ist und noch nach Raffaels und Chigis Tode daran gearbeitet wurde. Vielleicht hat man nach deren Zeit erst das oberste Geschoß aufgesetzt. Dann träte freilich die herbe Kritik Milizias Raffael nicht. Ebensowenig fiel ihm dann auch die obenerwähnte, fehlerhafte Konstruktion zur Last. Auf dem Romplane von Salvi (1765) ist die obere Fassadengestaltung des Stallbaues gut zu erkennen.

Cugnoni berichtet im Leben Agostino Chigis (II. 66), daß dieser am 30. April 1518 ein Festmahl zu Ehren des Papstes in den Stallhallen gegeben habe. v. Geymüller stellt fest, daß der untere, heute noch bestehende Frontrest bereits vor dem 1. Juli 1515 vorhanden war, da Fra Giocondo⁷²⁾ diesen Unterbau nach dem ausgeführten Werke aufgemessen und in seine Skizzensammlung aufgenommen habe.⁷³⁾ Damit ist die Bauzeit zwischen 1515 und 1518⁷¹⁾ anzusetzen. Meine Aufnahme nach dem Befund ist auf Tafel LIV⁴⁾ wiedergegeben. Alle Überlieferungen berücksichtigend, habe ich das Bauwerk im Raffaelschen Sinne zu bilden versucht.

Da zu unsicher ist, wie der obere Teil von unserem Meister gestaltet war, kann eine stilistische Betrachtung und künstlerische Würdigung nicht erfolgen.

⁷¹⁾ Vergl. Cugnoni im Archivio delle società di st. Romana III, 215.

⁷²⁾ Er war mit Raffael zusammen kurze Zeit am St. Peterbau tätig.

⁷³⁾ Diese Skizze mit Maßen kann Giocondo auch nach den noch nicht ausgeführten Bauzeichnungen Raffaels gemacht haben.

⁷⁴⁾ C. Cugnoni, Agostino Chigi, p. 107.

⁷⁵⁾ Carlo Fea, Prodomo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle Antichità di Roma, 1816, sagt Seite 46, 47: »Il portico, nel quale Agostino dette i famosi banchetti a Leone X e sagro Collegio ...»

c) Der Tiberportikus.

Östlich, dicht am Flußufer, stand die »Loggia da Banchettare«, in der Chigi dem Papste ein prunkvolles Gastmahl gab. Das benutzte goldene Tafelgeschirr ließ er in den Fluß werfen und die Halle abbrechen,⁷⁴⁾ um den hohen Gast zu ehren. Freilich waren zuvor Netze im Wasser aufgespannt worden, um die Geräte aufzufangen. Später stand etwa an jener Stelle ein Portikus, der durch eine große Überschwemmung weggerissen wurde.⁷⁵⁾ Alte Rompläne lassen erkennen, daß danach, noch im siebzehnten Jahrhundert, eine Zeit lang dort nichts gestanden hat. Das Gebäude an der ehemaligen Grundstücksecke, welches bei der Tiberregulierung erst Ende des vorigen Jahrhunderts der Erde gleich gemacht wurde, ist uns in Grund- und Aufriß wohl bekannt, so durch Letarouilly⁷⁶⁾ und Lanciani.⁷⁷⁾ Es ist dies also, wie wir soeben gesehen haben, keinesfalls jene Loggia, die zur Zeit Raffaels dort am Flußufer gestanden hat. Also sind alle die im Unrecht, die nachher den jüngeren Bau dem Raffael zugeschrieben haben. v. Geymüller ist wohl der letzte, der dieses Gebäude, das dem neuen aus Travertinstein unmalerisch aufgemauerten Ufer weichen mußte, noch für ein Werk unseres Meisters gehalten hat. Allein schon ein Blick auf unsere erste Tafel, Bild 2, genügt, um zu erkennen, daß dieses Haus mit den gedrängten Achsen, hochgezogenen Bogenöffnungen und dorischen Pilastern schlechtesten Form nicht ein Werk Raffaels sein konnte. Unser Meister gestaltete stets breiter und markiger. Und im Hinblick auf die Villa Madama wird man mir beipflichten, wenn ich sage, daß er eine Sommerhalle mit so herrlicher Aussicht auf Flußlauf und Gärten, die zur damaligen Zeit noch einen anziehenden Anblick boten, ganz anders aufgefaßt hätte.

stando sulla sponda del fiume, fu rovesciato in una grande innondazione del medesimo; come nota il lodato Alessandro VII., senza dire l'anno e non esiste più.»

⁷⁶⁾ In Band I, 100. — ⁷⁷⁾ Lanciani, Forma urbis Romae, Tafel XX.

⁷⁸⁾ Vergrößert auf Tafel LV¹⁾ des vorliegenden Bandes.

VIII. Casa Battiferro und ein anderes Haus.

Nicht im Leben Raffaels, sondern in dem Vincenzios da Gimignano lesen wir bei Vasari⁷⁹⁾ von zwei weiteren Häusern, für die unser Meister die Zeichnungen geliefert hat. Das erste stand dem Palazzo dell'Aquila, das zweite dem Palazzo Accolti gegenüber, beide also in der nördlichen Häuserflucht des Borgo nuovo, der alten Via Alessandrina (vergl. Band II, Lageplan auf Tafel XLVII).

Giov. Ant. Dosios Handzeichnung⁸⁰⁾ (um 1560) in den Uffizien, Nr. 2580, läßt uns noch am ehesten ahnen, wo und wie das erste der betreffenden schmalen Häuser im Straßenzuge seinerzeit etwa gestanden hat. Da es dem Palazzo dell'Aquila gegenüber lag, kann es nur im heutigen Palazzo Accoramboni aufgegangen sein, der um

⁷⁹⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 490.

⁸⁰⁾ Vergl. Band II, Tafel LI, dVI.

1600 von Carlo Maderna für die Familie Rusticucci errichtet worden ist und viele kleine, alte Häuser umfaßte. Auf der Tafel LVI¹ dieses Bandes sehen wir diesen vor uns. Halten wir ihn nun neben Dosios Zeichnung und vergleichen wir ihn mit meinen Borgogrundplänen dXIII auf Tafel XLVII und dXX auf Tafel L vom zweiten Bande, so können wir annehmen, daß das Haus wohl links vom Haupttor des Palazzo Accoramboni gestanden haben mag und eines von den zwischen der kleinen Kirche S. Caterina und der Einmündung des Borgo S. Angelo gelegenen Häusern gewesen ist. Es war mit Wandmalereien von Vincenzio reich geschmückt. Der Name des Besitzers ist nicht bekannt.

Wenden wir uns nun zu dem zweiten Hause. Sein Besitzer Battiferro war ein Landsmann Raffaels. Das Gebäude lag dem Palazzo Accolti gegenüber. Unser

Meister hat den Entwurf dazu gefertigt, Vincenzio die Wandmalereien ausgeführt. Das wissen wir, nicht aber, welche von den heutigen Fronten der beiden Häuserinseln zwischen Bresciano und Giraud diejenige gewesen LVI^{2,3} ist, in welcher das Haus Battiferros stand. Nach dem Lageplan dXIII könnte auch noch die westliche Ecke der Einmündung von Borgo S. Angelo in Frage kommen; jedoch halte ich an der Erklärung der Vierquadercke fest, wie ich sie im zweiten Bande, Seite 114 und 115 gegeben habe.

Zwingende Beweise für den Standort fehlen bei beiden Werken. Daß sie in Wirklichkeit vorhanden waren, dafür steht Vasari ein. Wir haben also die bemerkenswerte Tatsache zu verzeichnen, daß auch schlichte Bürgerhäuser mit Wandmalereien ein Feld der baulichen Tätigkeit unseres Meisters waren.

IX. Vereinigungen Raffaelscher Bauformen.

Bereits in der Einleitung habe ich mich verahrt gegen eine falsche Auslegung dieser Formenvereinigungen⁸¹⁾: sie sollen lediglich Mittel zur Vergleichung sein. Durch Gegenüberstellung sind künstlerische Werte leicht und bestimmt zu ermitteln. Hier gilt es, auf diese Weise die Raffaelschen Gestaltungselemente vorzuführen. Beim Stich Lafreris vom Palazzo Raffaello-Bramante, den wir bei den folgenden Erörterungen benutzen werden, ist darauf aufmerksam zu machen, daß die Öffnungen durch die damals beliebte perspektivische Darstellung der Leibungstiefen schmalere erscheinen, als sie tatsächlich sind.

⁸¹⁾ Zu ihrer Ermöglichung mußten die Achsen der in Frage kommenden Bauhälften durch geringe Verschiebungen in Einklang zueinander gebracht werden, da sie nicht alle gleich sind.

a) { Oberbau vom Pal. Raffaello-Bramante, Tafel LVII. { Unterbau vom Palazzo Vidoni.

Man vergleiche mit der Tafel LVII den Lafrerischen Stich vom Palast Raffael-Bramante auf Tafel III³. — Da der Oberteil in beiden Abbildungen derselbe ist, ähneln die Fronten einander im allgemeinen Aufbau. Es ist bei dieser Zusammenstellung versucht worden, dem zart gegliederten Oberbau einen weniger wuchtigen Unterbau in den Formen des Palazzo Vidoni zu geben. Der Vergleich lehrt, daß die Vereinigung möglich ist; ja mir will es scheinen, als ob hier Ober- und Unterbau in noch besserem Einklang ständen. Die feinere Quaderung stimmt hier trefflich zu den Verhältnissen des Oberstockes, dessen schlanke Säulen mit den langen und schmalen Bogenquadern des Erdgeschosses harmo-

nieren. Das Aufstreben wird noch dadurch erhöht, daß die Quaderlänge nach dem Scheitel zu anwächst. Auf diese Weise entsteht eine sehr gute Vermittlung von der wagerechten Schichtung unten zur oberen Stellung. Die Triglyphen im Gebälk verstärken noch den Eindruck des Hochstrebenden. Alle diese verwandten und leichter zusammenklingenden Züge stellen eine vollkommene Einheit dar, als am Palazzo Raffaello-Bramante zu finden ist, bei dem die Gegensätze etwas hart aneinander treten.

b) { Oberbau vom Palazzo Vidoni, Tafel LVIII. { Unterbau vom Pal. Raffaello-Bramante.

Man lege wieder Tafel III³ daneben. — Der Eindruck wird sein, daß der mit derben Bossen kräftig gestaltete Unterbau des Raffaelschen Palastes vorzüglich unter

den Oberbau des Vidoni paßt, da dessen gekuppelte Säulenstellung gedrungen erscheint. Die zusammengefaßten, breiten Säulenpostamente, das dorische Gebälk ohne Dreischlitze und die geraden Fensterverdachungen verstärken diese Wirkung. Die Grundidee bei dieser Fassade ist der wagerechte, breitere Zug in der Gestaltung, während bei a die senkrechte betont war, indem die Formen in allen Teilen gereckter sind.

Selbstverständlich konnte der Künstler auch beide Richtungen in ein und demselben Bau vereinigen, wie er es in den ausgeführten Palästen getan hat; dadurch wurden lebhaftere Gegensätze erreicht.

c) { Oberbau vom Palazzo Bresciano,
Tafel LIX. { Unterbau vom Palazzo Vidoni.

Man halte die Brescianozeichnung auf Tafel XVI dagegen. — Der Unterbau des Palazzo Raffaello-Bramante ist unter dem Oberbau des Bresciano unmöglich; denn zunächst sind die Achsenweiten beider Gebäude zu verschieden; ferner ist der Unterbau des Brescianopalastes durch sein höheres Zwischenstock wesentlich umfangreicher als der des Raffaello-Bramante und hat einen anderen, geschlosseneren und massigeren Ausdruck. Dagegen läßt sich der Unterbau des Vidoni, wenn wir ihn ein wenig erhöhen, gut unter das Hauptgeschoß des Palazzo Bresciano setzen. Der Wechsel zwischen scheinrechten und Rundbogen am Vidoni läßt in der Vereinigung auf Tafel LIX das hohe Zwischenstock nicht so schwer in die Erscheinung treten. Dazu tragen die schlanken, aufstrebenden Bogenquader bei. Sie weisen auf die senkrechten Linien der Pilasterarchitektur hin. Da die Rustika des Brescianobaues keine senkrechten Fugen hat, wirkt das Zwischengeschoß mehr flächenartig. Die senkrechte Quaderfugenteilung, wie sie der Vidoni zeigt, steht in sehr günstiger Beziehung zu den reichen Kropfbildungen im Oberteil des Bresciano, vornehmlich im Gebälk, dessen Dreischlitze nach römischer Art auch im Architrav gekröpft sind.

Diese Zusammenfügung bewegt sich wiederum auf der Linie zur größeren Ruhe. Raffael dagegen hat den mehr nach der Breite gegliederten, verhältnismäßig hohen Unterbau in Gegensatz gestellt zu einem niedrigen, durch seine architektonische Fassung aber höher erscheinenden Oberbau, — also auch hier wieder eine beabsichtigte stärkere Kontrastwirkung.

d) { Oberbau vom Palazzo dell'Aquila,
Tafel LX. { Unterbau vom Palazzo Vidoni.

Man stelle die Zeichnung des Palazzo dell'Aquila aus Band II: dVIII auf Tafel LV daneben. — Auf Tafel LX erblicken wir den reichen Aquilaoberbau über dem Vidoniunterbau. Dadurch wird ein schöner Einklang zwischen den wechselnden Quaderbogenformen unten mit den verschiedenen Fensterverdachungen oben erzielt. In diese Lebhaftigkeit klingt als ruhigere Note die Einordnung der gleichmäßigen Nischen zwischen den Hauptgeschoßfenstern hinein. Ein reizvolles Gegenspiel zu dem Nischenrund bildet das ornamentale Gehänge des oberen Zwischenstockes. Zu der hier gewählten Vereinigung bildet der noch stehende Palazzo Spada LXXVIII¹ von G. Mazzone in Rom ein interessantes Gegenstück. LXXX² Auch an diesem ist unten Rustika verwendet; sie reicht aber zu hoch hinauf, da sie bis zur Sohlbank der Hauptgeschoßfenster emporsteigt. Außerdem wirkt sie eintönig dadurch, daß alle Fenster in ihr ganz gleich sind. Das Piano nobile erscheint ohne äußere Brüstung LXXIX¹ wenig glücklich, da es zu niedrig ist. Weil die Verdachungen von den Fenstern weg auf die Nischen LXXVIII³ gerückt sind, wird den ersteren der ihnen zukommende Wert genommen und auf ein Nebenglied in der Front, die Nischen, gelegt. Dadurch treten die an sich schon kurz erscheinenden Fenster zurück gegenüber denen des unteren und obersten Stockwerkes. Wesentlich glücklicher ist am Palazzo Spada die Hoffront in den unteren Geschossen, zumal im Erdgeschoß, dessen Hallen den entsprechenden Formen der Aquilafront sehr ähnlich sind. LXXIX²

Dieser Bau ist zu ebener Erde ohne Rustika gehalten, LXXX² aber in dorischer Bogenstellung. Das war hier möglich, da der Meister im Hauptgeschoß weder Säulen- noch Pilasterwerk als Wandstellung anbrachte. Mit ersteren schmückte er nur die Fenstergerüste. So bringt er gegenüber dem bewegten Oberbau durch eine gleichmäßige Säulenordnung im untersten Teile Ruhe in die Gesamtwirkung.

e) { Oberbau vom Palazzo Pandolfini,
Tafel LXI. { Unterbau von { a) Villa Madama,
{ b) Palazzo Vidoni.

Man nehme die Zeichnung von der Ostfront der Villa Madama, Band I, Tafel XXXVI, sowie Tafel XI des Vidoni im vorliegenden Bande zur Hand. Das Vereinigungsblatt LXI gibt unter dem Oberbau des Pandolfini mit etwas veränderter Eckquaderung links den Unterbau der Madama, rechts den des Vidoni. Der Charakter der aus der ersten Vereinigung entstehenden Front ist dem des Pandolfini nahe verwandt. Hier gibt das Hervortreten der Fenster aus der glatten Wandfläche die Hauptwirkung. Man ist versucht, dem Madamaunterbau den Vorzug zu geben, weil mit ihm der Wettstreit zwischen Erd- und Hauptgeschoßfenstern, der sich am Pandolfini findet, vermieden ist.

Die rechts stehende Zusammenstellung führt eine Wirkung vor, die derjenigen der schon besprochenen Vereinigungen ähnelt, da in ihr die Gegenüberstellung von Rustika unten mit glatter Wandfläche oben den Charakter bestimmt. Beim Aquila hat der Oberbau zwei Hauptstockwerke, beim Pandolfini nur eines. Die Monumentalität und Vornehmheit im Gesamtausdruck wird bei letzterem durch die große Fläche zwischen den Fensterverdachungen und dem krönenden, mächtigen Hauptgesimse hervorgebracht.

Auch am Pandolfini ist Raffaels Gestaltungsweise wieder zu rechtfertigen. Er hat die Geschosse gleich behandelt, weil sie beide Wohnungsgelasse enthalten.

X. Raffaels Stellung und Einfluß in der Architektur.

Wenn Gottfried Semper den Stil⁸²⁾ als »die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens« hinstellt, so hat er damit den Begriff des Wortes im weitesten Sinne gegeben. In der landläufigen Auffassung des Wortes wird dagegen darunter im allgemeinen der Ausdruck des Geistes- und Empfindungslebens ganzer Zeitalter und Völker verstanden. In diesem Sinne ist der Stil wandlungsfähig, wie alles im Leben der Menschen. Die Stile vermischen sich zuweilen, sie gehen sogar ineinander über. Innerhalb eines jeden gibt es Abarten in den verschiedensten Abstufungen. Während der Stil im allgemeinen von einer Mehrheit von Personen mit ihren Anschauungen und Gefühlen gestaltet wird, geschieht seine Weiterbildung in merkbarer Weise häufig von einzelnen. Im großen ganzen ist er also das Werk von Völkern und Zeiten, seine Fort- und Durchbildung dagegen vielfach die Tat der Persönlichkeit. In Anlehnung an das Vorhandene tragen solche gottbegnadete Geister neue Gedanken, neue Empfindungen in die Welt und setzen sie in greifbare Formen um, die in ihrer Umgebung und in der Folgezeit Anklang finden. Eine neue Stilrichtung wird demnach nur der schaffen können, der von der Natur mit eigenartiger Denk- und Gefühlsweise ausgestattet ist. Alles jedoch, was auf Ewigkeit Anspruch macht, muß so beschaffen sein, daß ein wesentlicher Teil von ihm mit dem, was bis dahin in derselben Art bestanden hat, im Einklang steht, daß es aber mit einem anderen Teile darüber hinausgeht und damit die Empfindungsweise späterer Zeiten und Menschen trifft.

Solch glückliche Gaben schöpferischen Geistes und vorahnenden Gefühls waren Raffael von der Natur verliehen.

⁸²⁾ Über Baustile, II und 12 (aus »Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt«, von Baurat Prof. Const. Lipsius; Berlin 1880).

Nicht nur der Maler, auch der Architekt Raffael hat aus sich heraus von klein auf seinen eigenen Weg zu wahrer Schönheit gesucht und gefunden. So wenig er in den Fußstapfen Peruginos weiter fortschritt, so wenig ging er später im eigenen Schaffen die Wege Bramantes und anderer Zeitgenossen. Seines Schaffens Ziel war nicht die Verwertung der Ausdrucksweise seiner Lehrer. Er zog seine Bahn nach seinem Sinne und seinem Gefühle. In eigener genialer Weise suchte er sein Schönheitsideal in Anlehnung an die antike Welt zu bilden. Er erwarb sich durch eine selbstgeschaffene Vorbildersammlung, bestehend aus zahlreichen Aufnahmen römischer und griechischer Bauwerke, wofür er viele Zeichner im In- und Auslande unterhielt, eine baugeschichtliche Bildung. Gleichzeitig nahm er die Gestaltungsgesetze, einen gewissen Kodex baupraktischer Schönheitslehre, dadurch in sich auf, daß er alles, was ihm an Formenmotiven zufließ, gegeneinander abwog. Dazu ließ er sich noch den Vitruv übersetzen. Ferner klärte die Einwirkung auch der anderen bildenden Künste sein bauliches Schaffen ab. Malerei und Plastik in antikischem Geiste trugen dazu bei, seine Raumgebilde erhabener und wirkungsvoller als die der Zeitgenossen in die Erscheinung treten zu lassen. Man denke an den Schmuck der Loggien im Vatikan und in der Villa Madama. Diese Wechselbeziehungen zwischen allen bildenden Künsten wurden von ihm in seinen letzten Lebensjahren besonders rege gepflegt. Bei seiner Veranlagung und steten Begeisterung für das Monumentale haben sie ihn zu neuen Schöpfungen geführt, die nur anfänglich den Apparat der Frührenaissance benutzten, diesen aber in organischer Weiterbildung zum persönlichen Stil werden ließen. Raffaels formenschönheitliche Ausdrucksmittel sind aus

wirklichem Kunstverständnis geboren und ihre packende Wirkung liegt in der Einheitlichkeit und Klarheit seiner Baugliederungen, in einer überaus geistreichen Linienführung bei vollster Massenbeherrschung. Diese mangelt seinen unmittelbaren Vorgängern noch ziemlich ganz.⁸³⁾ Er fand, wie Peruzzi nach ihm, die mittlere Bahn zwischen den florentiner und altrömischen Werken, jenen goldenen Mittelweg, dem ein Laurana in Urbino schon vor ihnen zugestrebt hatte.⁸⁴⁾

Wie weit die Meister vor Raffael noch vielfach von der harmonischen Durchbildung ihrer baulichen Formen entfernt waren, zeigt sich beispielsweise in den unvollkommenen Ecken- und Ichselgestaltungen, wie sie bis ungefähr 1500 in Rom üblich waren, ferner in Bramantes allzu flachen, kleinlichen Gesimsgliedern an den Palästen Turci und Giraud,⁸⁵⁾ nicht minder in den fehlerhaften Ecken und Kranzkragsteinen im Klosterhofe von S. Maria della Pace⁸⁶⁾ in Rom. Diesem Meister war Raffael formal überlegen. Das lassen bereits seine Bilderarchitekturen erkennen.⁸⁷⁾

Zu den im Band II abgebildeten und besprochenen Hauptwerken der Frührenaissance in Florenz und Erstwerken der Hochrenaissance in Rom⁸⁵⁾ füge ich hier noch einige der letzteren Art, die geringeren Umfanges und Wertes sind, und die auch meist noch vor Bramantes Ableben entstanden sein dürften.

Die Casa Turci⁸⁵⁾ in Via del Governo vecchio Nr. 124 und am Vicolo gleichen Namens, ein auf drei Seiten freistehendes, mehrstöckiges Gebäude, das mit der Jahreszahl 1500 datiert ist und Bramante zugeschrieben wird, gab den Maßstab und Ton an, in dem damals kleinere

⁸³⁾ Auch Bramantes letzte Werke zeigen derartige Fehler.

⁸⁴⁾ Siehe des Verfassers »Erstwerke der Hochrenaissance«, Seite 220.

⁸⁵⁾ Band II, Tafel XX4 u. 1. — ⁸⁶⁾ Band II, Tafel XXI.

⁸⁷⁾ Band II, Tafel XXIV bis XXXV und Tafel XII.

Bürgerhäuser nicht selten errichtet wurden. Es gehört zu den besten dieser Gattung. Seine Öffnungen sind in schlichten Rundbogen mit profilierter Umrahmung geführt, nur die Fenster des zweiten Obergeschosses haben gerade Verdachungen und in den Zwickeln Scheiben erhalten. Gurtband und Gebälke liegen in Sohlbankhöhe; im Äußeren sind die Fensterbrüstungen noch nicht gekennzeichnet. Das Erdgeschoß hat flache Nutenquaderung. Die glatten Flächen der Obergeschosse zeigen Ziegelfugenbau, vor den die Pilaster nur wenig hervortreten. Eine zweite Aufbauform einfacher Wohnbauten ist in dem Hause des Notars Sander in Via dell'Anima Nr. 65 zu erkennen, das die Jahreszahl 1508 aufweist. Diese Form, bei der man auch Bramantes Einwirkung annimmt, erinnert, was die Fenster anlangt, etwas an Turci, mehr an die Cancelleria; jedoch ist die Einzeldurchbildung nicht ganz so fein und so reich wie an dieser. Das Portal ist der Fenstergestalt verwandt, aber fast noch frührenaissanceartig gehalten. Auch hier fehlen Fensterbrüstungen in den oberen Stockwerken. Doch das soll kein Vorwurf sein, denn sie hätten eine Häufung der Gliederung erfordert, welche bei solch kleinen Häusern Überladung hervorrufen müßte. Die Flächen über dem Erdgeschoß hatten einst Sgraffitoschmuck, der 1873, wohl mit Veränderungen, erneuert wurde. Das Haus ist leider auf der rechten Seite durch den 1514 erfolgten Bau von S. Maria dell'Anima, der Nationalkirche aller Katholiken deutscher Herkunft, sehr beeinträchtigt worden. Andererseits greift nun der Portalpilaster des Hauses über den großen Kircheneckpilaster zur Hälfte über, was besonders im Sockel unerträglich wird. Mit diesem Werke ist am meisten verwandt das Zweifensterhaus in Via della Vignaccia Nr. 60 und 60A, nur sind an ihm die Wandflächen Ziegelfugenbau; man kann wohl auf denselben Künstler schließen; ferner das Haus in Via dei Coronari Nr. 148 und 149 mit der Türfriesinschrift: Tua puta que tute facis. Die Farneselilie ziert Schlußstein und Schilder

der Postamentfüllungen. Hier sind die Einzelformen reicher, aber noch ungleicher und teilweise viel härter als an den vorgenannten Häusern gestaltet. Den Gesamtverhältnissen fehlt es nicht an Harmonie; einer von beiden Gurten über dem Erdgeschoß müßte weniger weit ausladen. Die Formgebung im ganzen ist an diesem schmalen Zweifensterhause viel üppiger als am Sanderbau und den meisten jener Zeit, die nur einfache Rundbogenfenster zeigen, wie der Turci. Meist trugen ihre Wandflächen reichen Sgraffitoschmuck, der zum Teil noch zu erkennen ist. Beim Durchwandern der alten Stadtteile stößt man noch hie und da auf diese um 1500 eingeführte Hausform, so im Vicolo Cellini Nr. 31—32 (ein Zweifensterhaus). Ihm ähnelt sehr ein im Borgo, Vicolo del Campanile Nr. 4 und 5, gelegenes Vierfensterhaus. Auch dieser Bau hat kleine Rundbogenfenster und ist ebenfalls durch herrliche Sgraffiten ausgezeichnet. Der darin angebrachte Löwe deutet auf die Zeit Leos X. In der malerischen Zier etwas abweichend ist das Eckhaus im Vicolo del Governo vecchio Nr. 51—52 und Arco della Chiesa nuova. Ferner steht in Via del Governo vecchio Nr. 12—13 ein schlichter Ziegelfugenbau mit steinernen Rundbogenfenstern.

Alle diese Beispiele bezeugen uns die gute Art von Bürgerhäusern, wie sie Bramantes Tätigkeit in Rom hervorgerufen hatte, Häuser kleiner und kleinster Abmessungen. Viele von ihnen tragen Sgraffiten, deren Vorwürfe zum Teil der Antike entlehnt sind. Einige sind von bestrickendem Reize.

Bramantes bauliches Schaffen beginnt, wie allgemein bekannt, um das Jahr 1475 in Mailand; doch sind uns Wohnbauten dort nicht bekannt geworden. Bereits vor ihm hatten in Oberitalien Laurana und um 1470—1560 die Lombardi (Martino, Pietro und Santo) und Moro Coducci besonders in Venedig ganz hervorragend gewirkt. Von ihnen sind die Scuola S. Marco, S. Maria de' Miracoli, Scuola di S. Rocco und viele Grabdenkmäler, die Paläste Vendramin-Calergi und Corner-Spinelli u. a. er-

richtet worden. Diese Werke stehen, was systematische und formale Gestaltung anlangt — trotz ihrer herrlichen, meist technisch vollendeten und künstlerisch bedeutenden bildhauerischen Teile —, dennoch ganz auf dem Boden der Frührenaissance. Ich stelle sie aber ohne Einschränkung höher als die Bauten Bramantes in Oberitalien. Man vergleiche nur zum Beispiel dessen Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand mit jenen! Wie sehr mangelt dem genannten Werke eine architektonisch folgerichtige Gestaltung und fein abgewogene Durchbildung in den Einzelheiten im Äußeren wie im Inneren. Der Maßstab der dekorativen Plastik ist mehrfach verfehlt.

Von den Werken der mittellitalienischen Schule nenne ich Ventura Vitonis Madonna dell'Umiltà zu Pistoja. Sie stand gegen 1510 im Rohbau und hatte in bezug auf Massenbeherrschung und Ausgestaltung noch nichts von dem, was wir unter Hochrenaissance verstehen. Das verraten ihre inneren Pilasterstellungen, bei denen eine Ichsellösung noch nicht einmal angestrebt ist, ähnlich wie bei der Sakristei von S. Spirito in Florenz, während jene Werke der Lombardi in Venedig bereits gute logische Eck- und Kropfbildungen zeigen, die einer Weiterentwicklung im Pilaster- und Säulenbau zu dienen vermochten. Dies geschah später, besonders hinsichtlich der Kapitäle, in reichster Formgebung durch Andrea da Formigine und andere in Bologna, wo schon in jener Zeit ausgedehnte Hallen die Stadt durchzogen. Auch von den Werken, die ungefähr in Raffaels Zeit oder bald nachher in Rom entstanden und wenigstens in ihrer ganzen Auffassung der Hochrenaissance zuzurechnen sind, will ich einige nennen. Ihnen fehlt allerdings noch die volle Harmonie von Gesamt- und Einzelformen. Eine Anzahl davon habe ich auf den Tafeln und LXXIV abgebildet. Freilich ist die Entstehungszeit der meisten von ihnen nicht bekannt. Zugleich aber sei bemerkt, daß hervorragende Bauwerke aus der Zeit, als unser Meister schon auf der Höhe stand, kaum zu finden sind. Zwei, die man in erster Linie nennen muß,

haben wir im Vicolo di Monte vecchio Nr. 3 A—C LXXIV² und an der Piazza gleichen Namens Nr. 5—7. Sie LXXV^{3a, b} können aber wegen ihrer teilweise recht verfehlten Anordnung im Aufbau und der wenig meisterlichen Behandlung der Massen und Formen wohl von keinem der Großen stammen. Rustika ziert sie im Erdgeschoß, Pilasterordnungen schmücken die oberen Stockwerke. Das Eckhaus in Via del Governo vecchio Nr. 14—17 und LXXV⁴ Vicolo dell'Avila gehört gleichfalls dazu, doch ist es an LXXV¹¹ scheinend das jüngste, technisch und formal schlechteste. Der Fugenschnitt der Rustika in den drei unteren Geschossen ist sehr unsicher und die Pilasterstellungen in den oberen zwei Stockwerken verraten wenig Wissen und Können. Wenn auch diese drei Häuser das Gepräge ziemlicher Unbeholfenheit tragen, so zeigen sie doch einen ganz selbstbewußten, fortschrittlichen Charakter. Es sind allerdings schon größere, kostspieligere Wohnungsbauten. Ihre Urheber waren mehr Maurermeister als Architekten, vielleicht Männer wie Giuliano Leno, der treue Hausgenosse Bramantes und Raffaels, der als tüchtiger, baupraktisch unentbehrlicher Werkmeister am St. Peter genannt und bekannt ist. Das Gebäude in Via di S. Agostino Nr. 27 und LXXIV³ 28, das als dreiseitiges Eckhaus auch in Via delle cinque Lune und am Vicolo del Pino steht, ist noch hinzuzufügen. Es hat eine kräftige Rustika im Erdgeschoß und in den oberen Stockwerken gekuppelte Pilasterstellungen, von denen die letzte überschlank ist. Die oberen Wandflächen und Pilaster sind bis auf die Architekturformen in Ziegelfugenwerk durchgeführt.

Von den besprochenen Bauten hatten bereits das Eckhaus in Via del Governo vecchio wie das eben genannte scheinrechte Quaderbogen zur Abdeckung der Ladenöffnungen. Raffaels eigener Palast, der Vidoni und der Bresciano haben da Schule gemacht. Der Stoßfugenschnitt wurde meist nachträglich in die großen Sturzsteine auch beim Gußwerk eingearbeitet. Das ist LXXI¹ in Via de'Staderari Nr. 13—17 gut zu erkennen. Ähnliche Bogengestaltungen sind in Via dei Banchi vecchi Nr. 22 LXXV¹⁰

bis 24 und gegenüber Nr. 119—124; an letzterem treten noch Rundbogen hinzu. Scheitrechte Bogen von einer Spannweite bis zu 4 m kann man, mit dem ver- LXXII² schiedensten Fugenschnitt, in unzähligen Beispielen in Rom nachweisen. Auch das von Raffael bei seinem Studienpalaste wieder zu Ehren gebrachte antike Motiv, II¹ den scheinrechten noch durch einen halbkreisförmigen Quaderbogen zu entlasten, hat Nachahmung gefunden, so am Palazzo Cicciporci von Giulio Romano in Via LXXVI¹ del Banco di S. Spirito Nr. 9—15 und Vicolo del Curato LXXIII⁴ Nr. 5—7. Dieser Palast ist eine vornehme Schöpfung, LXXV² leider etwas flach in der Formgebung des Erd- und Zwischengeschosses mit nur genuteter Quaderung, auch in den oberen Stockwerken lediglich mit Pfeilern und Lisenen an Stelle von Pilastern. Der Palazzo Maccarani an Piazza S. Eustachio Nr. 81—85 von demselben gehört LXXVI³ ebenfalls hierher. Seine scheinrechten Erdgeschoßbogen sind jedoch in ihrer Quaderung zu kräftig.

Nun sei der Palazzo Linotta (Regis)⁸⁸⁾ genannt, der LXXVIII¹ unter Nr. 168—170 im Corso Vittorio Emanuele an der Ecke der Via dei Baullari und vor dem Vicolo LXXVIII² dell'Aquila steht. Er führt die Farneselilie im oberen Gurt. Seit 1901 ist er wiederhergestellt und erweitert worden. Man hat ihn sowohl Peruzzi wie Raffael, als auch Antonio da Sangallo il giov. wie Giulio Romano zugeschrieben, und ich möchte den Lorenzetto für sie alle eintreten lassen. Jedenfalls ist dieser Bau sicher nach unseres Meisters Tode entstanden. Einige Ungeschicklichkeiten, die zum Teil durch den letzten Umbau behoben sind, können eher von Lorenzetto als den anderen sein. Dennoch gibt es keinen Palast in Rom, der so viele Anklänge an fast alle Jünger Raffaels böte. Die dori-schen Säulen- und Pilasterkapitäle im Hofe werden durch zu starke Platten zu hoch. Das war mir an dem

⁸⁸⁾ Die Hofhallenarchitektur des Palazzo Linotta ähnelt der auf der Zeichnung Nr. 163 der Uffiziensammlung, Band II, Tafel XXXI¹. Die neue Vorhalle des genannten Palastes in der Corsofront scheint geradezu nach jener Handzeichnung gestaltet zu sein, die von vielen Raffael zugeschrieben wird.

Werke schon vor zwanzig Jahren aufgefallen. Dieselbe Eigentümlichkeit findet man an den Hofhallensäulen des LXXIV⁶ Palastes de Valle, der von Lorenzetto herrührt und im Obergeschoß durch seine, allerdings schwache, Nischen- LXXIV⁴ architektur im Grundgedanken an Raffaels Palazzo dell'Aquila und mit den Hallen an Urbino und Gubbio erinnert.

Der Palazzetto Ossoli in Vicolo de'Balestrari Nr. 17 LXXV⁶ an der kleinen Piazza della Quercia hat über seinem Quaderportal ein antikes, marmornes Friesstück. Er wird dem Peruzzi zugeschrieben und seine Erbauung in das Jahr 1525 verlegt. Ohne Zweifel ist er in seinem strengen und gut durchgeführten Aufbau ein besseres LXXIX¹³ Werk als das eben erwähnte. Doch scheinen mir die Pilaster in den oberen Geschossen etwas zu weit gestellt. Peruzzi möchte ich ihn deshalb nicht sicher zuschreiben: dieser hätte ihn weit feiner durchgestaltet. Die Kapitäldeckel sind auch hier reichlich stark. Mich will es dünken, als ob die Säulen der Hofhallen von der Cancelleria lange Einfluß geübt hätten.

Der Peruzzischen Paläste für die Massimi mit ihren LXXIX^{17, 18} vorzüglichen Raum- und Hofgestaltungen habe ich an- LXXXVI⁶ erkennend gelegentlich früher schon gedacht, auch des mächtigen Farnesepalastes, der in seinem unteren Teile LXXI⁴ von Antonio da Sangallo herrührt. Dieser gab damit, LXXVI^{8a, b} besonders in der Eingangs- und Hofarchitektur, seine LXXIII⁵ beste Leistung. Demselben Meister gehört ferner der Palazzo in Via delle Coppelle Nr. 35 an, der auch im LXXV⁹ Innern einer der vollendetsten jener Zeit ist. Er zeigt LXXIX¹⁹ Ziegelfugenbau mit kräftiger Öffnungsarchitektur und entsprechend mächtiger Eckquaderung. Ebenso muß Antonios Palazzo del Banco di S. Spirito mit einwärts gebogener Front erwähnt werden, der sich an der Ecke (Nr. 31) der Via dei Banchi vecchi (Nr. 80) und Via dei Banchi nuovi (Nr. 61) erhebt, obgleich er heute neben den modernen Neubauten gedrückt erscheint. Allerdings wäre ihm ein etwas größerer Maßstab zu statten gekommen. Der wenig günstige Eindruck der Massenverhältnisse ist aber dadurch hervorgerufen, daß der

Palast durch Schaffung eines Platzes freigelegt worden ist. Ecke Via dei Banchi vecchi Nr. 14 und Via delle LXXII¹ Carceri Nr. 8 steht ein in großen Formen angefangener Palast, der nur die Öffnungsumrahmungen und eine kräftige Eckarmierung in Haustein, die Flächen aber in Ziegelfugengebäude, auch im Erdgeschoß, aufweist. Seine gute Formgebung und Ausführung klingt an Bauten Antonio da Sangallos il giovane und Giulio Romanos an.

Das Haus in Via di Capo di Ferro Nr. 5—8, unweit LXXV⁷ des Palazzo Spada, das als das jüngste dieser Gruppe von Werken anzusprechen ist, hat sogar spätere Formen, die schon mehr auf Vignolas Schule schließen lassen. LXXVI²

Mit Raffaels Tode schon hatte die Weiterbildung der von ihm geschaffenen Richtung im engeren Sinne aufgehört, wie alle diese Werke zeigen. Selbst Giulio Romano erreichte die Anmut des Meisters weder in LXXIV⁵ Form noch Farbe. Seine künstlerische Gestaltung hat eine herbere Art. Das im allgemeinen gewiß treffliche, letzte große Werk von ihm, der Palazzo del Te in Mantua, läßt dies erkennen. In der inneren Ausstattung mangelt ihm die Ebenmäßigkeit: während die Hofhalle meiner Empfindung nach glücklich getroffen ist, kann man dies nicht von allen Sälen sagen. Noch einige des weiteren Schülerkreises wie Girolamo Genga mit seiner Villa Imperiale bei Pesaro, dem bischöflichen Palast zu Sinigaglia und dem Erweiterungs- und Höherbau des Urbiner Schlosses wären zu erwähnen. In der Villa Imperiale ist die Frontarchitektur etwas flach, mehr bramantesk als raffaelisch. Die äußeren Nischenhallen erinnern an die Bassingrotten der Villa Madama. Die inneren Wölbungen mit ihren reichen Kassettierungen sind antikischer, wirken aber kälter als Raffaels Formen zu ähnlichem Zweck, weil jene farblos sind. In Monte Sansovino hat Antonio da Sangallo il vecchio den im Aufbau vorzüglichen Palazzo del Comune errichtet; in Montepulciano betätigte sich neben anderen die Architektenfamilie der Sangalli mit einer Menge lehrreicher Beispiele von Bausystemen für kleinere, vornehme Wohnhäuser mit

Hausteinarchitektur. Hier wie dort geschah dies in einem Raffael verwandten Sinne;⁸⁹⁾ andererseits ist später in Rom ein Einfluß der älteren Sangalli⁹⁰⁾ auf Raffael LXXIV¹ nicht zu leugnen. In der empfindungsgemäßen Ab- LXXVI¹² rundung und der Ausgestaltung im ganzen war ihnen jedoch Raffael voraus, im Ornament blieb er unerreicht.

In Florenz aber wird mit Baccio d'Agnolos Palazzo LXXIII⁷ Bartolini und Dosios Palazzo Larderel, sowie dem Palazzo LXXIX²⁰ Uguccioni von Mariotto di Zanobi Folli (um 1550) die Höhe LXXIII⁸ Raffaelscher Art nicht mehr erreicht. In der Auffassung ist der frischeste noch immer der letztgenannte. Sein Aufbau ist wirkungsvoll, das Formale teilweise minderwertig. Man denke sich nur neben diese Werke den Palazzo Pandolfini unseres Meisters! Er ist doch das schönste LXXIII^{2, 13} Hochrenaissancegebäude der Arnostadt geblieben, wie LXXIX¹ es in Rom wohl sein Palazzo dell'Aquila war. Und wenn später noch die verlöschende Flamme der Hochrenaissance von neuem genährt wurde, so war es in Oberitalien durch Sanmicheli und Jacopo Sansovino. Diese beiden hatten die Vorzüge raffaelischer Art in Rom aus eigener Anschauung kennen gelernt und gestalteten sie in Verona und Venedig in persönlicher Weise weiter. Sanmicheli schuf die Paläste Canossa, Bevilacqua, Pompei und mehrere Stadttore in Verona, andere in Zara und Sebenico, sowie den Palazzo Grimani in Venedig, zu dem sogar Raffael den Entwurf gemacht haben soll. Wieviel an diesem Gebäude Sanmicheli zuzuschreiben ist, läßt sich nicht feststellen. Sicher ist, daß dieser den Bau begonnen, aber nicht vollendet hat, obgleich er Raffael um fast vierzig Jahre überlebte. Er läßt hier wie im Bevilacqua einen Wechsel in den Achsenweiten eintreten, wodurch ein größerer Reichtum in die Aufbaugliederung kommt. So wäre schließlich auch dieses Motiv auf unseren Meister zurückzuführen,

⁸⁹⁾ Das beweisen auch deren sonstige Fassadenentwürfe, von denen ich einige (aus der Uffiziensammlung) auf Tafel LXVII²⁻⁴ gebe.

⁹⁰⁾ Vasari-Mil. IV, Seite 290—91: »Lasciarono Giuliano ed Antonio ereditaria l'arte dell'Architettura, dei modi dell'architettura toscane, con miglior forma che gli altri fatto non avevano, e l'ordine dorico« . . .

wenn wir als sicher annehmen dürfen, daß Raffael den Entwurf für den Grimani gemacht hat. Im übrigen aber zeigen Sanmichelis Bauten bei aller Vornehmheit eine gedrängtere Formgebung und einen Zug ins Strengere. Jacopo Sansovino hat in Rom den Palazzo LXXII² Niccolini gebaut, bei dem manches an Raffael erinnert, besonders die scheinrechten Bogen. Sansovino machte sich die Vorzüge der Art unseres Meisters zu eigen und verpflanzte sie nach Venedig, wo die Lombardi ihm in der Richtung auf die Hochrenaissance vorgeschritten waren. Wenn auch deren Bauten noch zur Frührenaissance zu zählen sind, so boten sie dennoch Sansovino in mancher Hinsicht Nachahmenswertes. Seine Eigenart scheint mir aus Lombardischer und Raffaelischer Empfindung erwachsen zu sein. Auch Sansovino bewegt sich auf der erwähnten mittleren Linie, indem er meist die überladene Schmückung der Frührenaissance ebenso vermeidet wie den Zug zum gewaltsam Großen, in dem sich die Spätrenaissance gefiel, die in Vignola und Palladio, den größten Theoretikern der Zeit, ihre Stützen hat. Sansovino errichtete in Venedig die herrliche Libreria an der Piazzetta, ferner die vom Einsturz des Markusturmes zertrümmerte, fein gegliederte Loggetta und den Palazzo Corner della Cà grande. Seine Libreria ist fürstlich glänzend, elegant und reich zugleich. Vignola, dem wir die akademischen Säulenordnungen verdanken, LXXI¹⁰ schuf in der Villa di Papa Giulio in Rom ein überaus LXX^{8 a, b} reizvolles Werk, so recht ein Gegenstück zur Villa LXXIII^{6 c} Madama, in Piacenza den Palazzo Farnese in übermächtigen Verhältnissen, in dem hochgelegenen Montepulciano Paläste und die Markthallen. Die Alessische Schule wirkte in Genua und Umgebung. Ihre Stärke LXXI^{2, 3, 5, 11} lag in Treppen und Höfen mit Säulenhallen in Bogen- LXXV^{1, 5} stellungen. In den meist dorischen, schlichten Formen LXXVI^{2-5, 7, 9-11} und glücklichen Größenverhältnissen derselben erkennen LXXVII^{4, 6} wir noch den Einfluß Raffaels, während in den Fronten sich bereits der Zug zum Barock in nicht feinfühligem Einzelheiten vielfach geltend macht. Das Verdienst dieser

Schule ist, daß sie unerreicht herrliche, perspektivisch LXXVI reiche Durchblicke geschaffen hat, die der Beschauer LXXVII von den Eingängen aus über Treppen und Höfe hinweg genießt. Palladio dagegen bevorzugte wieder, gleich LXXVIII den Griechen und Römern, die gerade Abdeckung über Säulen- und Pfeilerwerk bei seinen Hallenbauten. In LXXIX ihnen erinnert die strenge Durchführung der stets folge- LXXX richtig gestalteten Ordnungen und ihre geschickte Ein- LXXXI fügung in den Grundriß an Raffael. Überhaupt walten LXXXII bei allen Spätrenaissancenkünstlern noch die gleichen LXXXIII Aufbaugesetze, wie sie Raffael eingeführt hat.

Nur an wenigen Beispielen konnte ich die Zu- LXXXIV sammenhänge erläutern, ja oft mußte ich mich bei der LXXXV Fülle des Stoffes mit Andeutungen begnügen. Nicht LXXXVI alle von den angeführten Bauwerken konnte ich im LXXXVII Bilde vorführen. Trotz der hohen Schönheit im ein- LXXXVIII zeln, trotz des Reichtums in der Gliederung und der LXXXIX oft monumentalen Erhabenheit vieler dieser Werke wird LXXXX man zu der Überzeugung gelangt sein, daß sie zwar LXXXXI etwas von dem Geiste Raffaels angenommen haben, daß LXXXXII aber manche von ihnen weniger ausgeglichen und oft LXXXXIII härter im Ausdruck sind. Sie erreichen seine Bauten an LXXXXIV Harmonie und eigenartiger Kraft nicht, obgleich sie LXXXXV diese vielfach an aufgewendeten Mitteln der Formen- LXXXXVI gebung weit übertreffen.

Im Anschluß an diesen Blick auf die Entwicklung der LXXXXVII Architektur im Cinquecento will ich die wichtigsten LXXXXVIII der fast allen Profanbauten Raffaels gemeinsamen LXXXXIX **Gestaltungselemente** hervorheben, die den Werken LXXXXX seiner nächsten Vorgänger und Zeitgenossen gar nicht LXXXXXI oder nur teilweise eigen sind. Aus ihnen mögen einige LXXXXXII grundlegende Lehrsätze einer baupraktischen LXXXXXIII Ästhetik hervorgehen.

Jedes Kunstwerk ist im Grunde nur eine Ver- LXXXXXIV mittlungsform, die das, was der einzelne empfunden hat, LXXXXXV nicht nur Tausenden wahrnehmbar machen, sondern

die zugleich auch in dem Beschauer die ursprüngliche LXXXXXVI Empfindung des Schöpfers erwecken soll.

Daher wollen wir das Kunstwerk nicht allein ver- LXXXXXVII stehen, indem wir es materiell zergliedern, wir fordern LXXXXXVIII vielmehr von ihm, daß es sich als etwas Lebendiges LXXXXXIX erweise und auf uns Einfluß gewinne, daß es uns packe, LXXXXXX ergreife und die Saiten des Gefühls in uns erklingen LXXXXXXI lasse, die beim Schöpfer des Werkes getönt haben. LXXXXXXII Ferner soll es sich als ein wirkender Organismus erweisen, LXXXXXXIII der die Möglichkeit einer Wandlungs- und Entwicklungs- LXXXXXXIV fähigkeit in sich trägt. Die Bausysteme Raffaels sind LXXXXXXV solche Gebilde. Daß ihnen ein logischer Geist und LXXXXXXVI feines Gefühl innewohnt, macht gewissermaßen ihr LXXXXXXVII Seelenleben aus, welches weiter wirkt. Durch dieses LXXXXXXVIII sind im Laufe der Jahrhunderte unter verändertem LXXXXXXIX Zeitgeist neue Formen entstanden, aber selbst in ihnen LXXXXXXX ist es noch zu spüren. In Raffaels Bauschaffen liegen LXXXXXXI Normen, die sich klar und schlicht darstellen und als LXXXXXXII solche von bleibendem Werte sind. So lange die Weiter- LXXXXXXIII entwicklung von Raffaels Bausystemen unter gleichen LXXXXXXIV Voraussetzungen geschah, da hat sie auch gute Früchte LXXXXXXV gezeitigt. Das möchte ich nur an einem Beispiele LXXXXXXVI nachzuweisen versuchen. Cortonis Palazzo della Gran LXXXXXXVII Guardia vecchia (1609; jetzt Handelsbörse) in Verona II² LXXXXXXVIII hat viel vom Palazzo Raffaello-Bramante, viel vom II¹ LXXXXXXIX Palazzo Vidoni in Rom und ist trotzdem ein eigenes LXXXXXXX Werk, das ganz der Schule Sanmichelis angehört. Hier LXXXXXXXI sind eben jene seelischen Zusammenhänge wirksam, die LXXXXXXXII machtvoll gestimmte Empfindungen auslösen und zur Tat LXXXXXXXIII werden lassen. Wenn aber später, besonders im neun- LXXXXXXXIV zehnten Jahrhundert, Raffaels Palastmotive auf vier- bis LXXXXXXXV fünfstöckige Mietkasernen mit gleichartigen Geschossen LXXXXXXXVI übertragen wurden, mußte die Weiterbildung freilich LXXXXXXXVII versagen, denn Verringerung der Achsenweiten LXXXXXXXVIII und Vermehrung der Stockwerkzahl bei fast LXXXXXXXIX gleichen Höhen — das vertragen seine Systeme LXXXXXXXI nicht! Solche Schreckbeispiele hier vorzuführen, ist LXXXXXXXII überflüssig; sie stehen in allen Städten der Welt.

Erst für den wird Raffaels Kunst zu einer LXXXXXXXIII wahrhaften Baulehre, der ihre Aufbauprinzipien LXXXXXXXIV richtig erfaßt hat. Er wird sich dann mit dem Wesen LXXXXXXXV der Normen vertraut gemacht haben — und diese LXXXXXXXVI bleiben, auch wenn sich ihre Formen ändern.

Im Grundriß drückt sich bei Raffael der Zweck LXXXXXXXVII des Gebäudes aus. Alle seine Grundrißpläne weichen LXXXXXXXVIII durchaus voneinander ab, da sie sich immer nach LXXXXXXXIX den persönlichen Bedürfnissen der Besitzer richteten. LXXXXXXXI Dafür ist die Villa Madama das wirksamste Beispiel. LXXXXXXXII Sie schließt sich in ihrer Grundrißgestaltung nicht nur LXXXXXXXIII eng an das vorhandene Gelände an, sondern sie LXXXXXXXIV berücksichtigt auch andererseits die Lebensführung ihres LXXXXXXXV Besitzers. Man betrachte nur die darauf berechnete LXXXXXXXVI Anordnung der Wohn- und Festräume, sowie der Treppen LXXXXXXXVII in diesem Gebäude. Den Aufbau gestaltete der Meister LXXXXXXXVIII jedoch im wesentlichen symbolisch: der Charakter des LXXXXXXXIX Bauwerkes, die Stellung seines Besitzers sollten sich in LXXXXXXXI ihm widerspiegeln. Grundriß und Aufriß zusammen LXXXXXXXII aber einte jene unnachahmliche Harmonie aller Ver- LXXXXXXXIII hältnisse, die Raffael über die anderen Künstler hinaus- LXXXXXXXIV hebt. Das ihm in dieser Beziehung vorschwebende LXXXXXXXV Schönheitsideal hat sich als unveränderlich erwiesen. LXXXXXXXVI Das Ideal eines Stadtpalastes haben wir im Palazzo LXXXXXXXVII dell'Aquila. Hunderte von italienischen Palästen sind im LXXXXXXXVIII Grundriß nach ihm in verwandter Weise bis in die LXXXXXXXIX Barockzeit hinein gestaltet worden. Ein Blick auf die LXXXXXXXI Mappendecke und ein Vergleich mit den von Scamozzi, LXXXXXXXII Letarouilly, Grandjean, Gauthier und vielen anderen ver- LXXXXXXXIII öffentlichten Wohnpalästen Roms, der Arnostadt, Sienas, LXXXXXXXIV Bolognas und Genuas werden das bestätigen.

Wie die griechisch-römische Kunst, hielt auch Raffael LXXXXXXXV fest an Unter- und Oberbau, an einem tragenden LXXXXXXXVI und einem getragenen Baukörper. Die altgriechische LXXXXXXXVII Baukunst hat im monumentalen Bau Wand und Stützen LXXXXXXXVIII streng auseinander gehalten und diese demgemäß auch LXXXXXXXIX selbständig gegliedert und geschmückt. Ihre Stützen- LXXXXXXXI stellungen waren meist mit freien Säulen gebildet, gleich

denen der Ägypter. Erst die spätrömische Kunst beliebte sogar Vollsäulen unmittelbar an die Wand zu stellen, dann auch Dreiviertel- und Halbsäulen, die bei flacher Gestaltung durch Pilasterstellungen ersetzt wurden. Damit kam eine größere Mannigfaltigkeit in den Aufriß der Bauten. Diese so entstandenen Systeme hat dann die Renaissance übernommen und noch folgerechter auszugestalten gesucht. Auch die Stützen mit rechteckigem und quadratischem Querschnitt wurden dem Säulenwerk entsprechend durchgebildet. Raffael war es so vorbehalten, die Anwendung der Systeme auf den Palastbau der Hochrenaissance in vollendeter Form ins Werk zu setzen. Man hat der Spätgotik und der Frührenaissance vorgeworfen, sie habe durch Überladung mit schmückenden Elementen zu wirken gesucht und dadurch Zweck und Wesen der Bauten weniger zum Ausdruck und zur Geltung kommen lassen. Man ist darin aber wohl zu weit gegangen; denn auch die Natur gibt in unendlicher Fülle mehr, als zur notwendigen Erhaltung und Gestaltung unerläßlich ist. Und da alle Kunst nur dann wirklich gedeihen und sich mit Erfolg betätigen kann, wenn die Bedingungen für das Notwendige zunächst erfüllt und darüber hinaus noch Mittel für das Ausschmücken der Werke vorhanden sind, so muß der Renaissance zugestanden werden, daß, da sie sich in einer Zeit betätigen konnte, in der besonders in Italien jene Bedingungen gegeben waren, sie nicht nur das Mögliche, sondern auch das jeweilig Angenehmste schaffen konnte. Damit ging die Freude an solchen reicher gestalteten Werken Hand in Hand. Die Renaissance war eine Epoche, wo es in Italien eine Menge von Geistern gab auf allen Gebieten politischen und künstlerischen Lebens, die eine stark empfindende und sich überlegen äußernde Persönlichkeit zur Geltung brachten. Daraus erklärt sich, daß die kräftig hervortretende Profilierung, welche die Künstler den Bauten der Hochrenaissance verliehen, ihnen gefiel und somit in der Kunst Eingang fand, denn

das Vorhandensein solcher Geistesrichtung spiegelt sich in der künstlerischen Äußerung wider. Andere Zeiten, die an solchen machtvoll auftretenden, selbstbewußten, tatkräftigen Geistern ärmer waren, haben im wesentlichen flachere bauliche Gestaltungen gezeitigt.

Weiterhin fand Raffael auf Grund seiner antiken Studien ganz neue Verhältnisse in der Betonung der wagrechten und senkrechten Gliederung. Auch damit übertrifft er seine Vorgänger. Dadurch wurde zugleich dem inneren Organismus des Baukörpers Rechnung getragen. Nach der jeweils vorliegenden Aufgabe schuf er eigenartige und zweckentsprechende Formen besonders im Palastbau. Der frühchristliche und der romanische Stil gestalteten die Front oft glatt, mehr mit wagerechten Linien. Die Gotik hat dann, zumal im Monumentalbau, durch ihre Pfeilersysteme die Senkrechte betont. Im Profanbau hat sie auch nur flache Horizontalgliederung, vornehmlich in den Sohlbänken gekannt, dagegen waren ihr weit ausladende Abschlußgesimse fremd. Die Frührenaissance hat darauf begonnen, in senkrechter und wagerechter Gliederung mit dem Formenschatze der spätrömischen Antike bauliche Wirkung zu erzielen. Bei zu flacher und zu feiner Gestaltung im einzelnen Architekturteil waren aber ihre Bauten unübersichtlich geworden und hatten sich oft ins Kleinliche verloren. Raffael schloß sich der altrömischen Monumentalkunst an und hat, ähnlich wie diese, die horizontale und vertikale Gliederung des Aufbaues in kräftigem Relief behandelt. Ihm ist es beschieden gewesen, den Höhepunkt in dieser Richtung zu erreichen: das ist sein Verdienst. Er teilt durch oft verwendete Stützen ebenso vertikal als auch durch seine Gesimse horizontal. Dies erreichte er dadurch, daß er an Stelle der früher beliebten flachen Pilaster meistens Halb- und Dreiviertelsäulen, häufig gekuppelt, in seinen Fassadensystemen anbrachte und so diesen eine stärkere Wirkung verlieh, und ferner die in mittelalterlicher Zeit gering ausladenden, wagerechten

Gesimse wieder wuchtiger hervortreten ließ. Darin liegt ein großer Fortschritt unseres Meisters.

Seine wagerechte Teilung entspricht der inneren baulichen Einrichtung. Die Fußböden sind durch Gesimse oder starke, oft verzierte Gurtplatten ohne Oberglieder im Äußeren gekennzeichnet, wenigstens die der Hauptgeschosse. Das hatten die mittelalterliche Baukunst und die Frührenaissance selten getan. Diese liebten meist nur Gurte in Höhe der Fenstersohlbänke, so daß die Fußböden außen gar nicht zum Ausdruck kamen; das Mauerwerk ging glatt bis zur nächsthöheren Sohlbank durch. Die gute Renaissance brachte die innere Fensterbrüstung auch im Äußeren wieder zur Geltung, oft in reichster Ausgestaltung, besonders für das Piano nobile. Damit verband man die zweckmäßigen, zum Schmuck des Hauses beitragenden Fensteraustritte. Das ist bei Raffaels Bauten stets der Fall.

Die geschickte Einordnung von Zwischengeschossen in die Architektursysteme an Profanbauten ist ein weiteres Verdienst Raffaels. Die Gegenüberstellung der Tafel LII mit den Tafeln IV, XI und XXI dieses Bandes wird zeigen, daß am Palazzo dell' Aquila die Unterbringung der Nebengeschoßfenster besonders glücklich gelungen ist. Im Oberbau der Villa Madama umfaßt eine hohe Pilasterstellung einheitlich die zwei beziehungsweise drei Stockwerke. Dadurch gewinnt der Ausdruck des baulichen Gebildes ungemein.

Des Meisters eigener Palast, der Vidoni und der Bresciano zeigen die innere Einrichtung außen in einer Zweiteilung von Unter- und Oberbau; beide sind fast gleich hoch. Da das untere Stockwerk die Last des oberen zu tragen hat, soll sein äußerer Ausdruck kraftvoll sein; daher verwendete Raffael meistens die Rustika nur im Unterbau. Die florentinische Frührenaissance ließ sie häufig bis zum Hauptgesimse hinauf reichen. Am wenigsten ist der Unterbau bei den Ställen Chigis betont. Hier liegt die Masse in dem Erdgeschoß selbst, das nur kleine Öffnungen zeigt, im Gegensatz zu

dem oberen Stockwerk mit größeren Fenstern. Ebenso hat die Villa Madama den Unterbau nur als glattes Sockelgeschoß. Seine geringere Höhe gegenüber dem Oberteil ist noch ein besonderer Vorzug. Nur die Unterstocköffnungen haben mächtige Rustika.

Als weiteres Grundgesetz ist hervorzuheben, daß Raffael den Oberbau gegen den Unterbau in der Flucht zurücksetzt. Erst dadurch erhält eine solche Gliederung in zwei Hauptteile etwas Monumentales. Es leuchtet ein, daß der Künstler hierin der Natur folgte. Im allgemeinen türmen sich die Steinmassen der Gebirge nach oben zurücksetzend auf. Dadurch wirkt das Obere leichter, tritt für das Auge zurück und das Ganze vermeidet den Schein, als träten die oberen Teile über die unteren vor und erweckten das Gefühl, als wollten sie auf den Beschauer zustürzen. Wir sehen also, wie hier Raffaels Empfinden mit der natürlich-logischen Sachlage im Einklang ist. Auch dadurch erhebt er sich wesentlich über seine Vorgänger. Es ist klar, daß bei solcher Anordnung die Erdgeschoßmauern bedeutend stärker als bei der sonst üblichen sein mußten. Dies war außerdem in den meisten Fällen noch dadurch bedingt, daß sie die oft weit gespannten Tonnengewölbe in Korbformen zu tragen hatten. Wenn auch den größeren römischen Renaissancewerken, wie dem Hauptgeschoß der Cancelleria, volle Fensterbrüstungen in die Pilasterstellung eingeordnet waren, so führte doch erst Raffael eine Bereicherung durch seine Balusterbrüstungen ein, die, indem sie zugleich Fensteraustritte bieten, ein Zurücktreten des Oberbaues gegen den Unterbau in der monumentalsten Weise herbeiführen, zumal es durch die kräftige Stützenstellung den Anschein gewinnt, als ob die Wandflucht oben noch weiter zurückstände. Diese zurücksetzenden Brüstungen kannte auch die florentinische Frührenaissance noch nicht. Auch die Balusterform bildete Raffael weiter und sah davon ab, wie die Vorzeit, Säulenformen im kleinen zu verwenden, wie es am Palazzo Pitti geschehen ist.

Schließlich verdankt die Nachwelt Raffael eine bauliche Anordnung, die sowohl die logische Schärfe des Künstlers wie seine Neigungen zu phantasiereicher Gestaltung im hellsten Lichte erstrahlen läßt: ich meine die Durchführung von Säulen- und Pilasterwerk von den Fronten durch Flure, Hallen und Höfe. Sein Aquila ist der erste Stadtpalast, der dies zeigt; seine Villa Madama das erste größere Landhaus, in welchem die Idee in der vielseitigsten Weise ausgestaltet worden ist. Diesen System- und Formenreichtum griffen seine Schüler auf, wie beispielsweise Antonio da Sangallo il giovane im Palazzo Farnese, Giulio Romano in seinem Palazzo del Te. Auch die großen Künstler der Spätrenaissance pflegten dieses Motiv und manche von ihnen führten es in der mannigfachsten und trefflichsten Weise aus. Die Großzügigkeit eines Vignola, Palladio, Scamozzi, Alessi, Bianco wird man im Grunde immer zurückleiten können auf das, was unser Meister geschaffen hatte und das nicht bloß im Aufbau, sondern auch vornehmlich im Grundriß. Im Säulen- und Pilasterwerk richteten sie sich alle nach seinen Grundsätzen, die zum Allgemeingut geworden waren.

Worin liegt nun die so überaus fesselnde Art Raffaels? Er weiß seine Profanbauten immer in solcher Weise zu gestalten, daß diese nicht allein mit dem Zweck, dem sie dienen sollen, im Einklang stehen, sondern auch zur Körpergröße des Menschen im rechten Verhältnis bleiben. Dazu kommt eine vollendete Harmonie und unaussprechliche Feinsinnigkeit, eine geniale Unerschöpflichkeit in der Ausschmückung und die einen jeden bestrickende und bei aller Wucht ebenmäßige Schönheit in seinen Gebilden.

Und wenn man bedenkt, daß Raffael all dies in einem so kurzen Leben erreicht hat, während er sich noch als Maler unsterblich machte, so sieht man die Größe dieses Genius ins Unendliche wachsen.

Fassen wir nun kurz zusammen, durch welche Gestaltungselemente Raffael die Baukunst förderte:

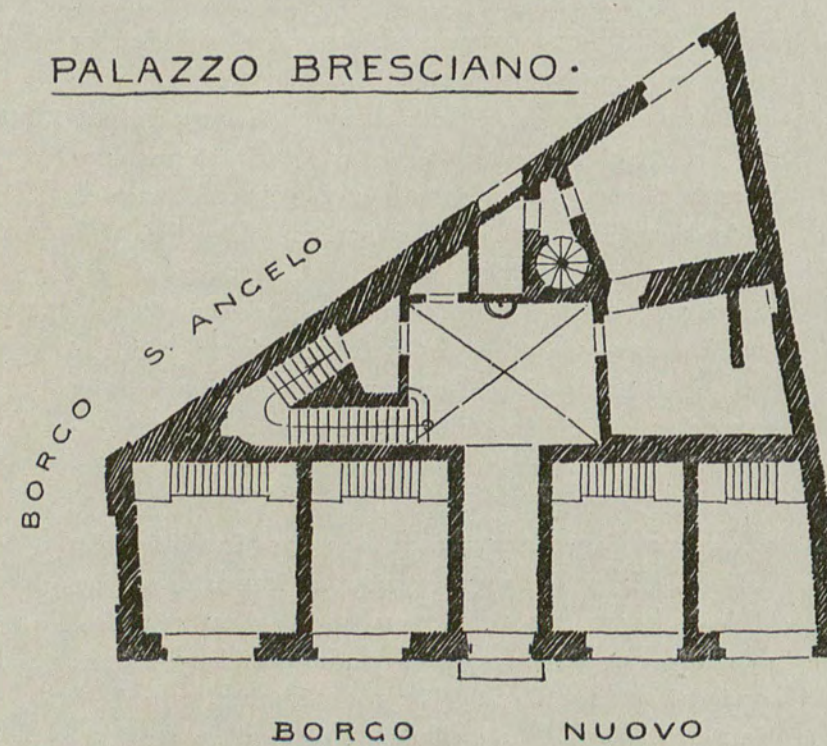
Er schied kräftig den Ober- vom Unterbau und verstand darin senkrechte und wagerechte Gliederung harmonisch zu vereinigen, er brachte die Fußbodenhöhen der Hauptgeschosse im Äußern zum Ausdruck, er wußte auf geschickteste die Nebengeschosse in die Aufbauformen zu fassen, er ließ den Oberbau so gegen den Unterbau zurücktreten, daß die ganze Architektur des ersteren völlig auf dem letzteren zu stehen kam. Er schmückte nicht nur Fronten, sondern auch Säle, Hallen und Höfe in zusammenhängender Weise, in voller Harmonie zwischen Haupt- und Einzelformen, mit dem Reichtum der Renaissance, dem Säulen- und Pilasterwerk aller Ordnungen. Dabei verstand er es, alles in Übereinstimmung mit der menschlichen Gestalt zu setzen, so daß ein jeder in seinen Gebilden Ebenmäßigkeit erkennen muß. Und was haben wir in all diesem mit einem Worte? Das Wesen der Baukunst in der Hochrenaissance.

Raffaels sieghafte Kunst überstrahlte alles Voraushende. Es ist ein jugendlich kraftvoller Idealismus, der über seinen Bauformen und ihrem Schmuck ausgebreitet liegt! Wie eine leuchtende, wärmende Sonne war dieser Idealismus aufgegangen nach der düsteren Zeit der florentinischen Frührenaissance, wie sie die Rustikabauten eines Brunelleschi, Michelozzo und Cronaca zeigen. Gleichsam als erlösende Morgendämmerung war zuvor Luciano da Lauranas Werk in Urbino gekommen. In Bramantes baukünstlerischer Betätigung gegen sein Ende in Rom erhob sich die Morgensonne der Hochrenaissance in schönem Glanze, um mit Raffaels kurzem Wirken flüchtig den Zenit zu erreichen.

Raffaelsche Profanbaukunst hat sich vier Jahrhunderte lang hell widergespiegelt in unzähligen, auf alle Weltteile verstreuten mehr oder minder glücklichen Schöpfungen.

Die Form hat sich gewandelt, das Wesen aber hat sich erhalten durch die Perioden des Barockstils hindurch bis auf Gottfried Semper! LXXIV^{7,8}

PALAZZO BRESCIANO.



Zusammenfassung.

Die lange Bauerfahrung Bramantes kam manchem aus der jüngeren Generation zugute. Vor allen war Raffael durch seinen Feuereifer bald zu formaler Vollkommenheit gelangt. Die Richtlinien hatten ihm die besten Vorbilder in den Ruinen Roms und Griechenlands gegeben, für die er tieferes Verständnis als seine Vorgänger und Zeitgenossen entwickelte. Daher zeigen seine Werke weder Überladung noch Eintönigkeit, Mängel, die auch vielen Schöpfungen des Altertums anhaften.

Obwohl nur wenige Bauten unseres Meisters auf uns gekommen sind und das meiste davon umgestaltet worden oder verfallen ist, so verrät es doch die überragende Bedeutung Raffaels in der Entwicklung der Architektur. Aus der Unsicherheit in der Empfindung für das Bau-ganze während der Frührenaissance führte er kraftvoll zur Klarheit und Ebenmäßigkeit.

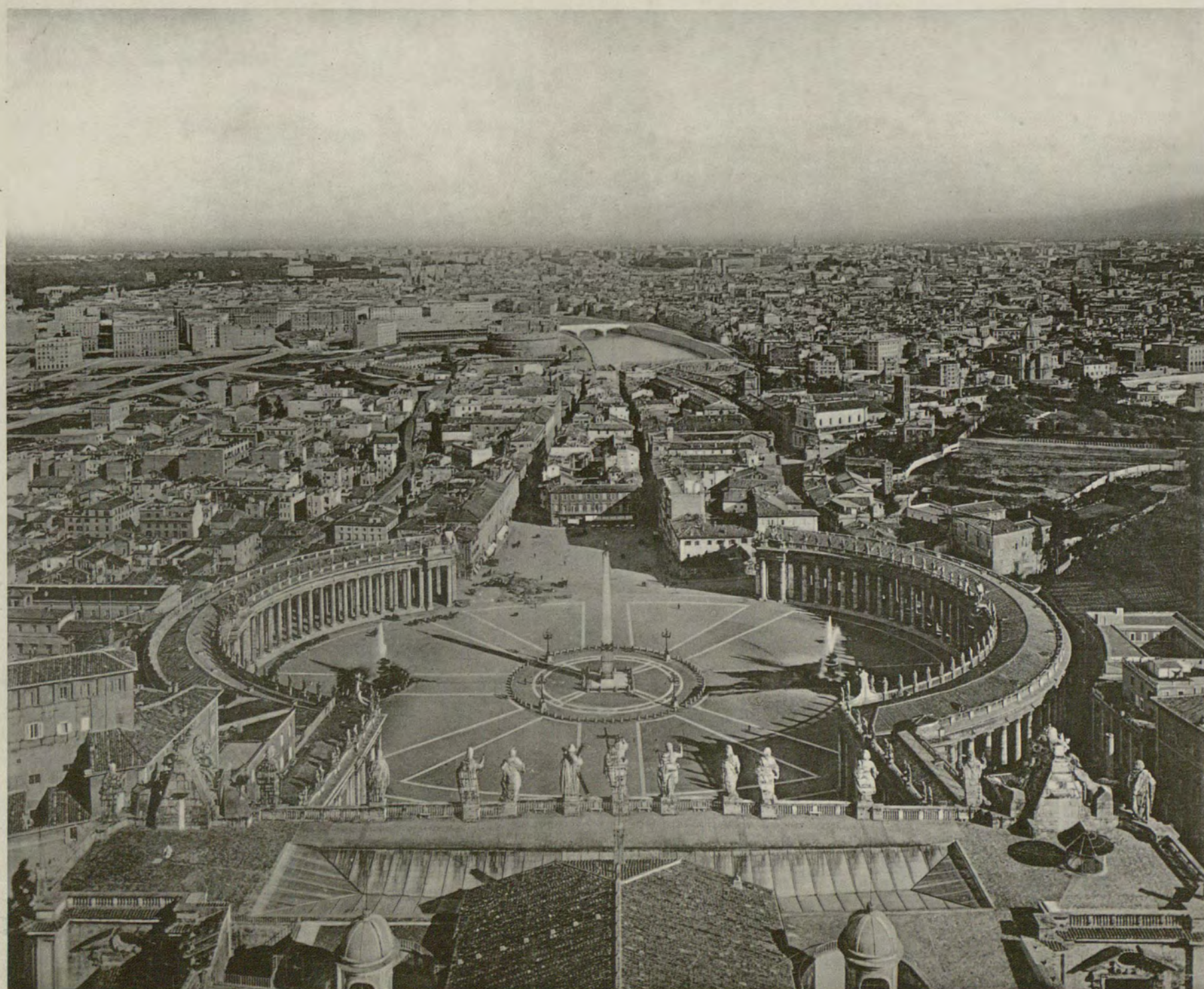
Er verstand es, das innere Wesen und die Bestimmung der Bauwerke auch im Äußeren zu Geltung zu bringen und seine unerschöpfliche Phantasie gab ihm für jedes Werk neue, zweckentsprechende Formen ein. Dabei verlieh seine zarte Empfindung als Maler den strengen architektonischen Formen Schmelz, Weichheit und Feinheit. So machte ihn die glückliche Vereinigung von logischer Schärfe und feinem Gefühl zu einem der ersten Architekten der Hochrenaissance.

Zahlreich waren seine Schüler und doch hat er keine Schule hinterlassen; denn durch die Plünderung Roms im Jahre 1527 lag alle Kunst in der ewigen Stadt danieder. Immerhin lebten die seinen Bauten innewohnenden Gesetze im ganzen wie im einzelnen fort, wirkten zunächst auf die Theoretiker der Spätrenaissance und durch deren Werke weiter bis auf die Gegenwart.



1

Farnesinagarten, Haus am Tiber mit Blick auf Borgo und Peterskuppel.



2

Alinari, Rom.

Blick von der Peterskuppel auf den Borgo von Rom.





2

Palazzo della Gran Guardia vecchia in Verona von Cortoni.

T. H. 14. X. 1910.

1

Vom Verfasser.

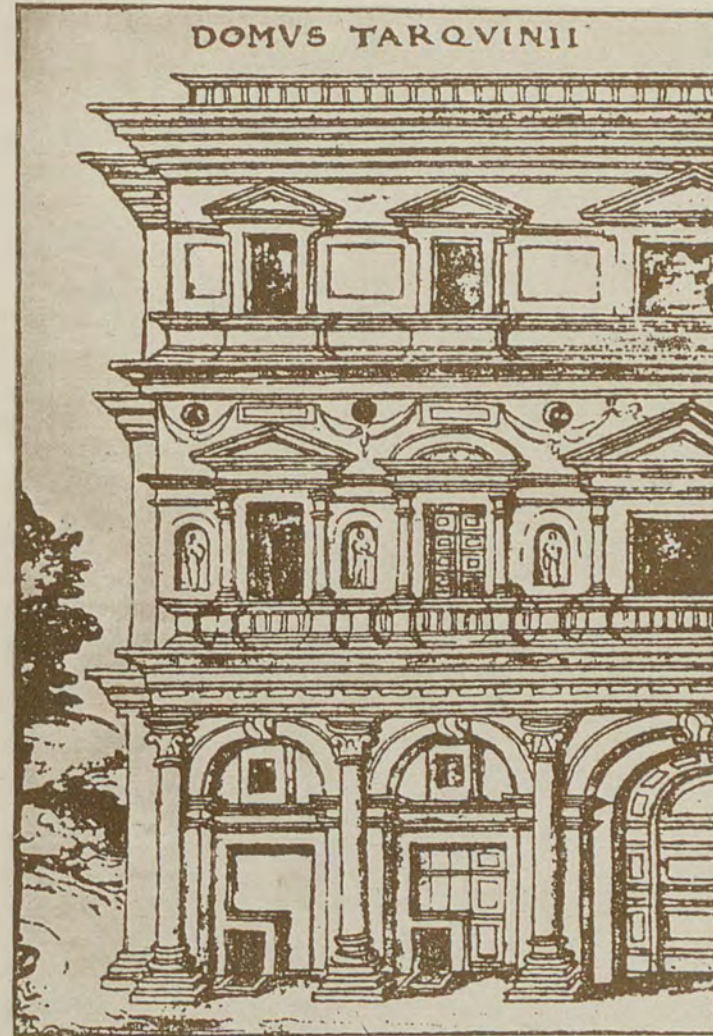


BIBLIOTEKA CYFROWA ~~Palazzo Raffaello Bramante~~ POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

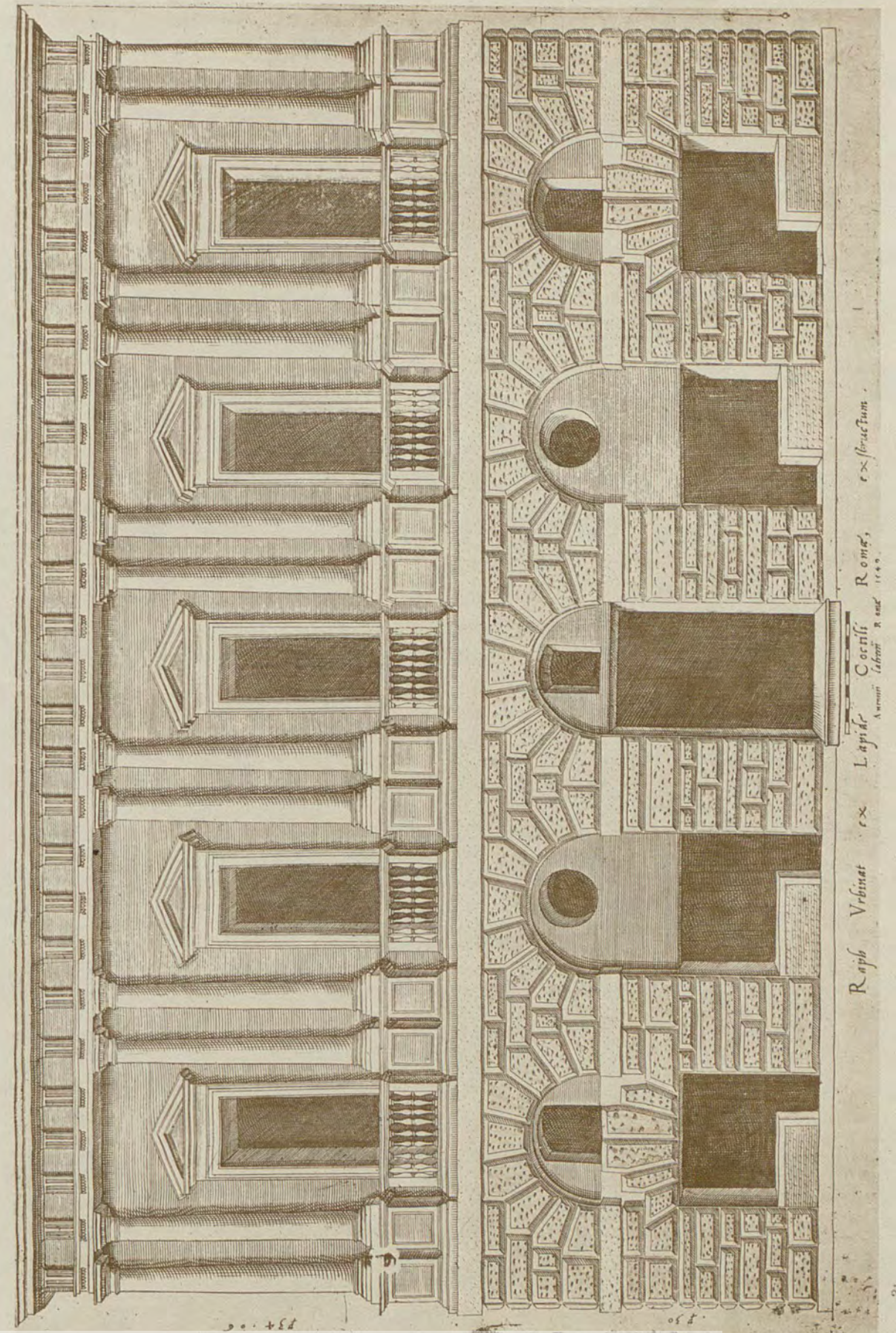
ehedem an Piazza di San Pietro (über den Standplatz vergleiche Band II, Text 101—118).



1 Nach der Natur gezeichnet von Heemskerck, im Besitze des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

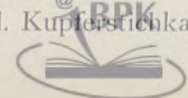


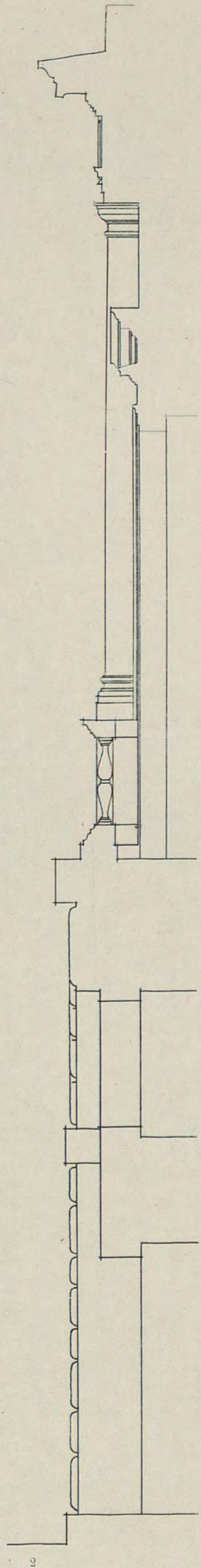
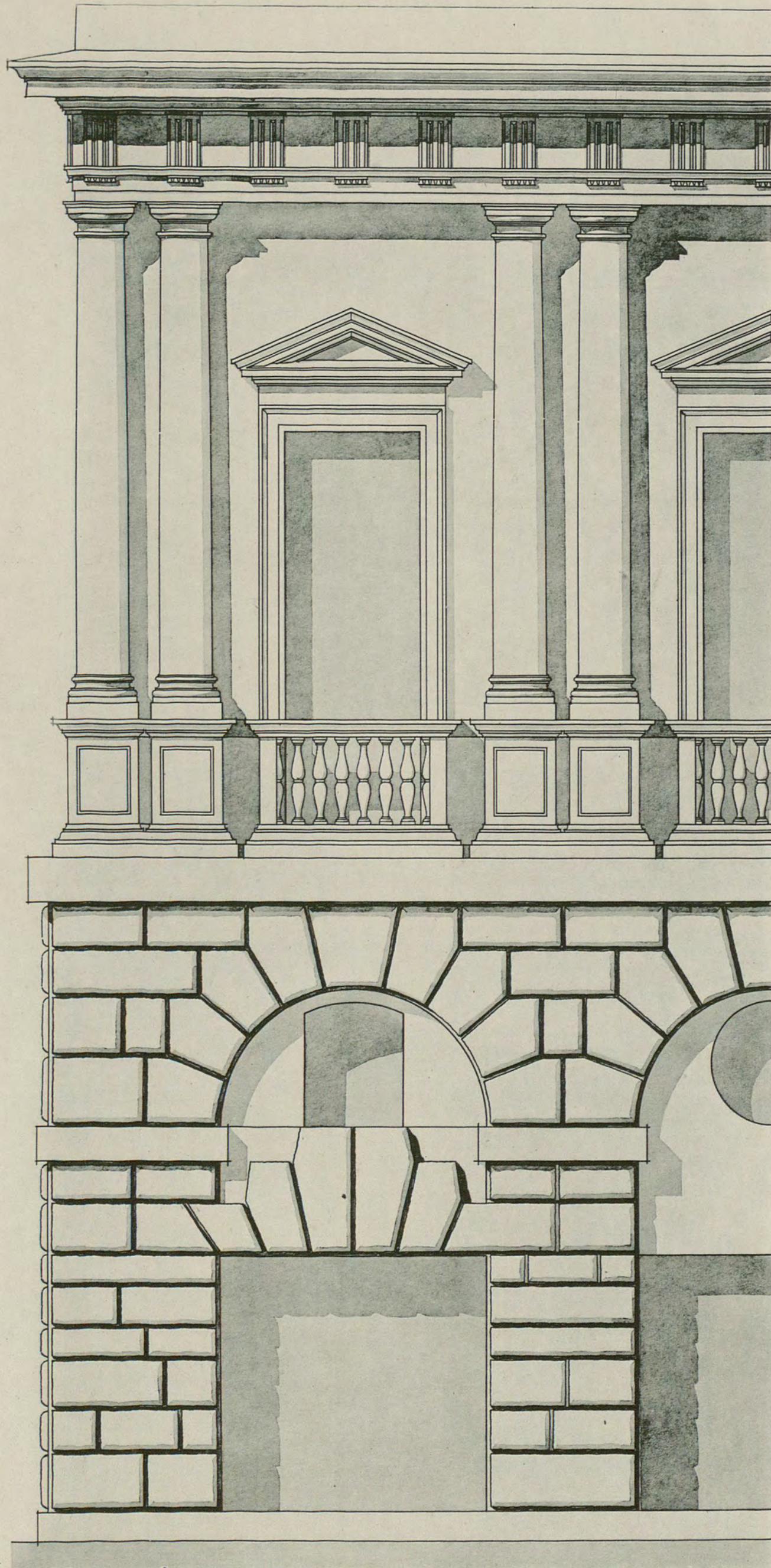
2 Nach M. Foulc, Blatt 16 der 100 Miniaturen von römischen Bauten etc., dem Buche v. Geymüllers über Les Du Cerceau entnommen.



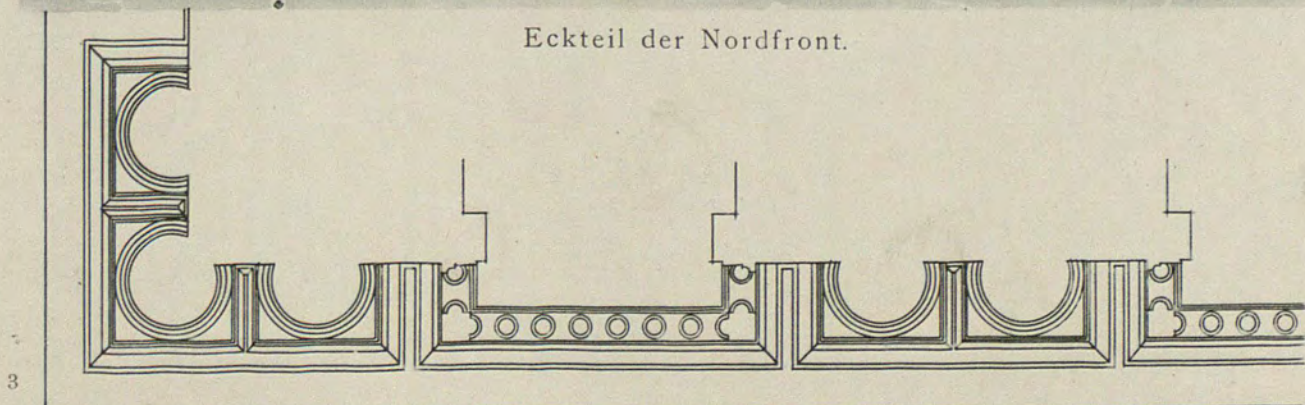
Palazzo Raffaello-Bramante.

A. Lafreris Stich mit dunkleren Öffnungen (vergl. Band II, Tafel LIII).

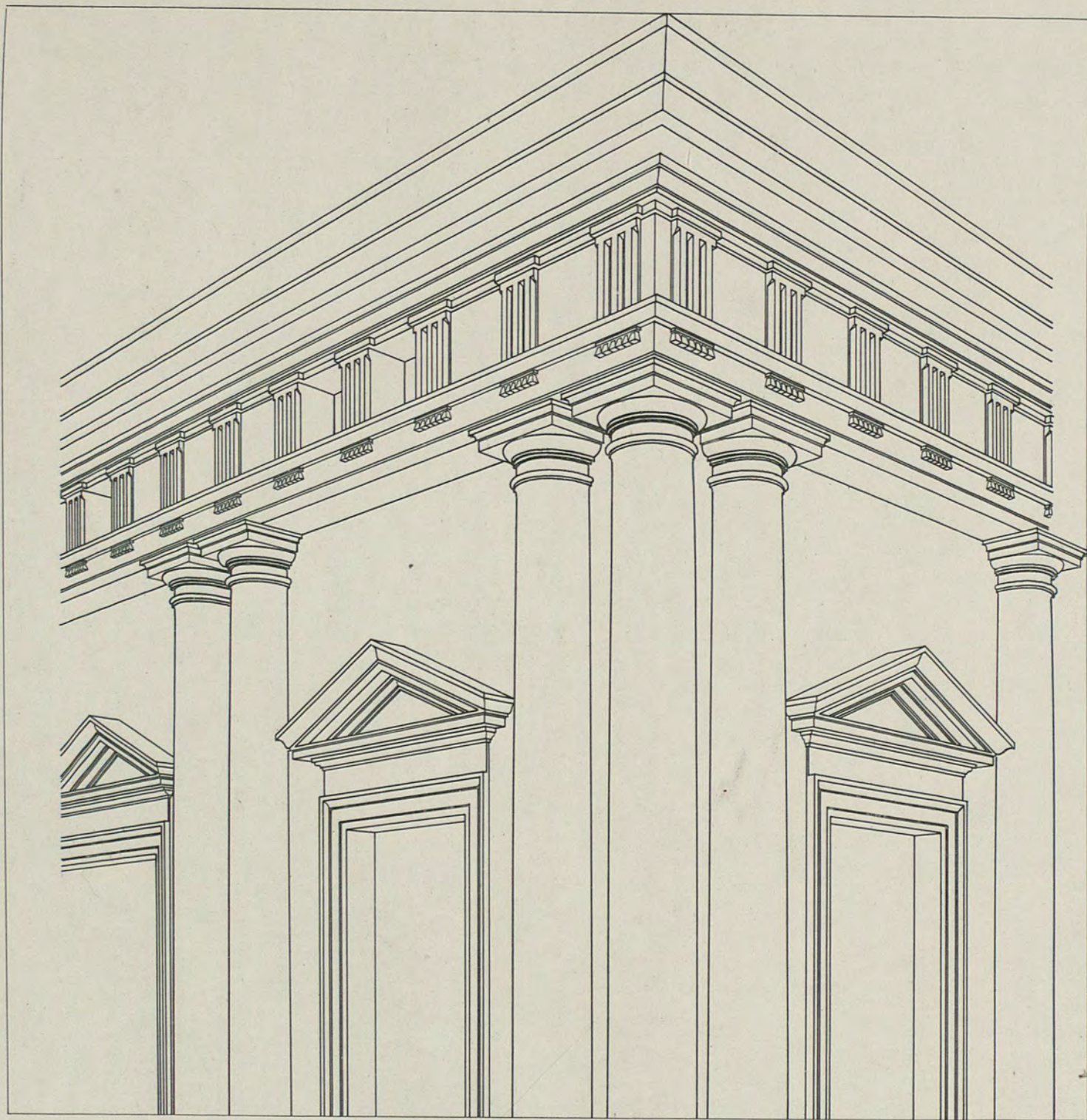




Eckteil der Nordfront.

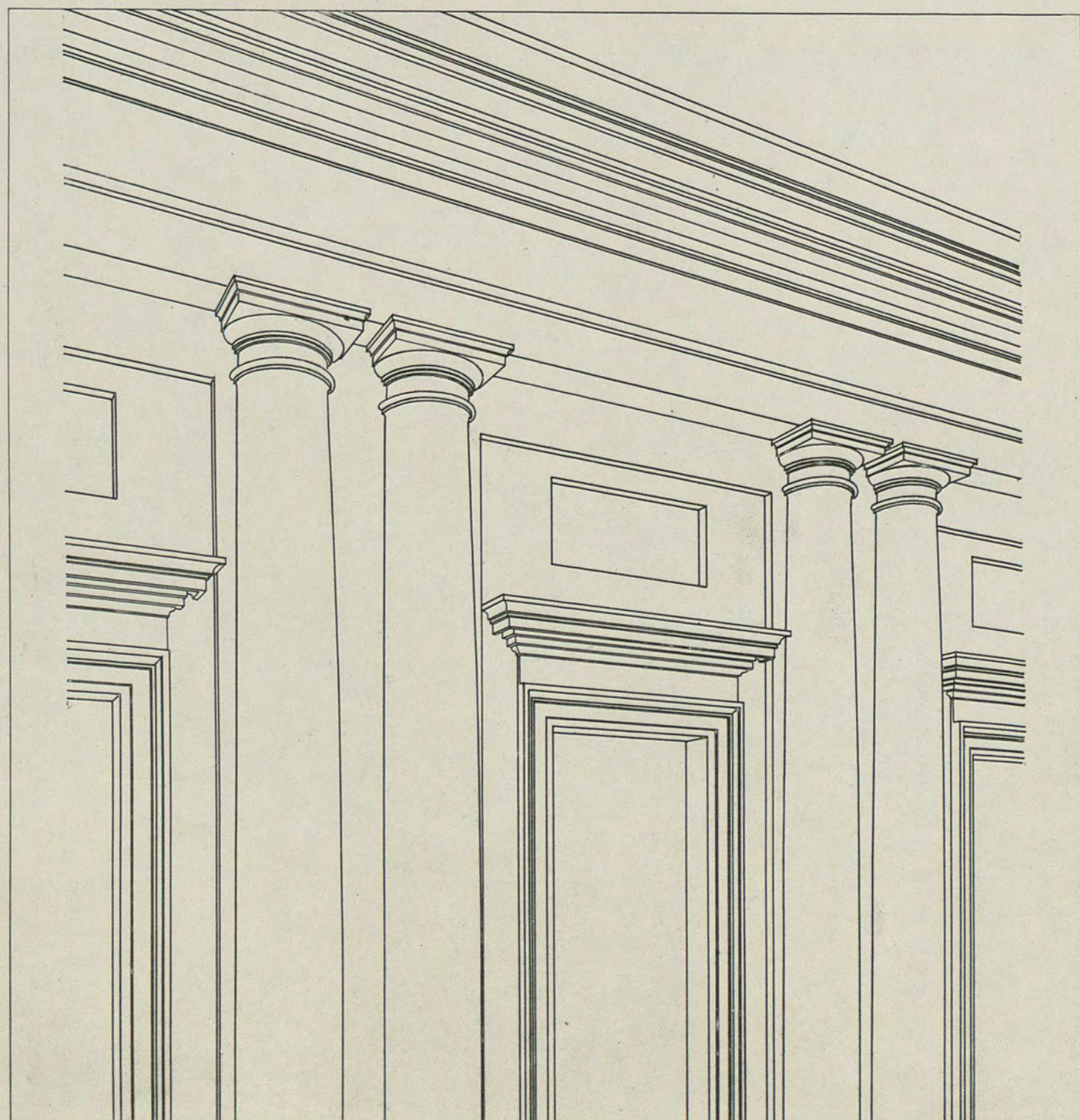


Vom Verfasser.



1

Palazzo Raffaello-Bramante, Oberteil der nordöstlichen Ecke.



2

Palazzo Vidoni, Oberteil des Urbaues.



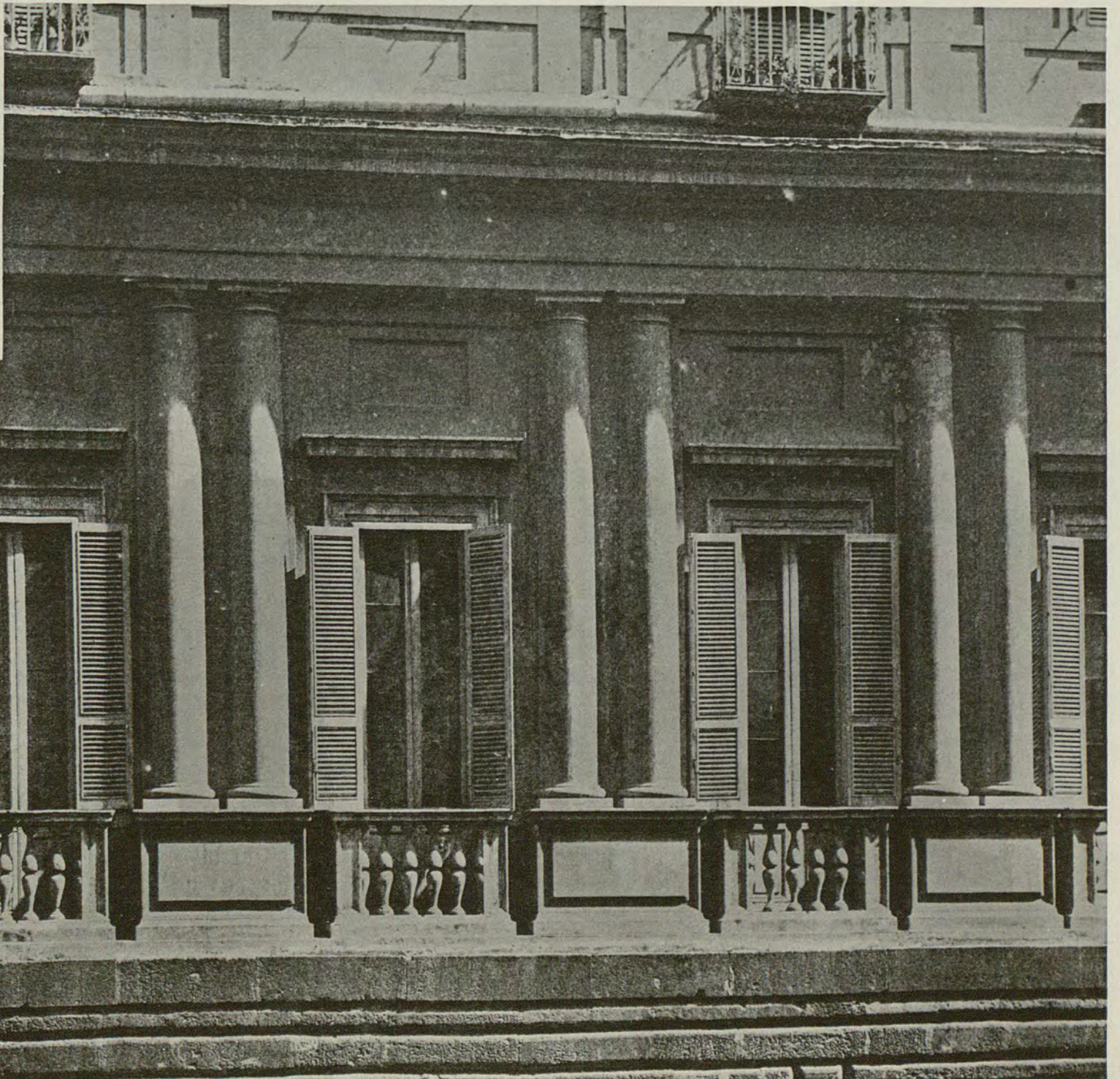
1

Neuer Anbau gegen Corso Vittorio Emanuele.



2

Urbau in Via del Sudario.



3

Teil des westlichen Oberbaues in Via del Sudario.

Moscioni, Rom.



1

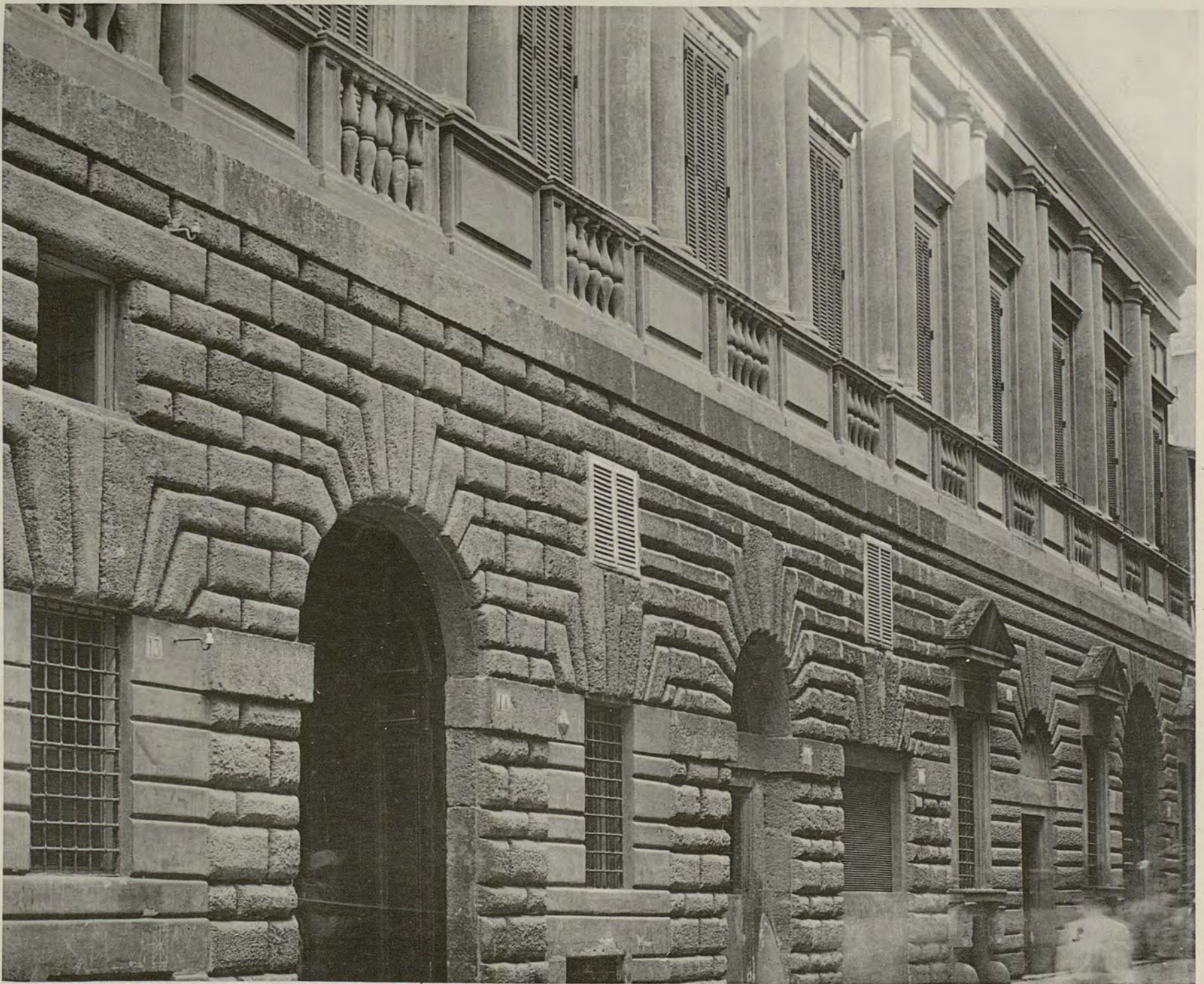
Neue Front am Corso Vittorio Emanuele.



2

Alte siebzehnsige Front in Via del Sudario.

Lindner, Rom.



1

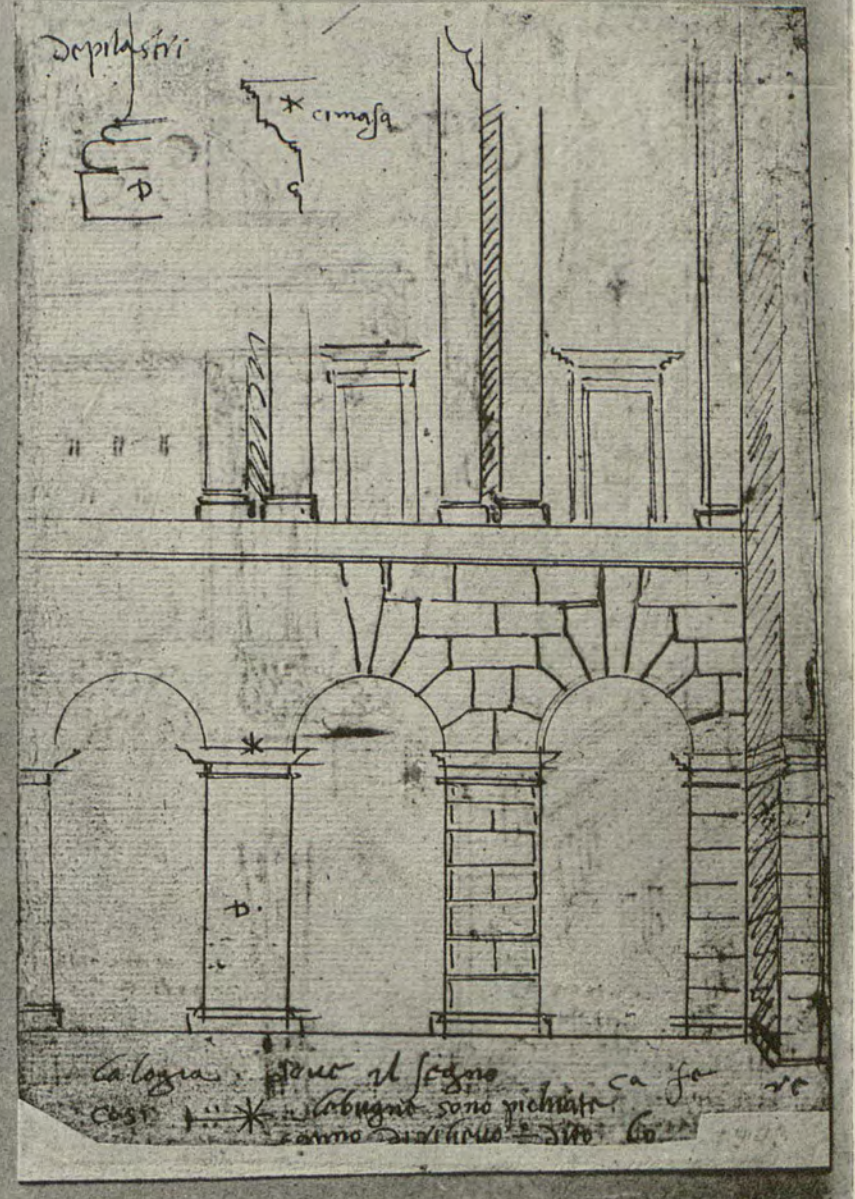
Tor, zugleich Hauptachse in Via del Sudario.



2

Urbau und östlicher Anbau in Via del Sudario.

Lindner, Rom.



² Aristotile da Sangallo, Nr. 1903 der Handzeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz.

1

Erste bis fünfte Achse des Westflügels in Via del Sudario.

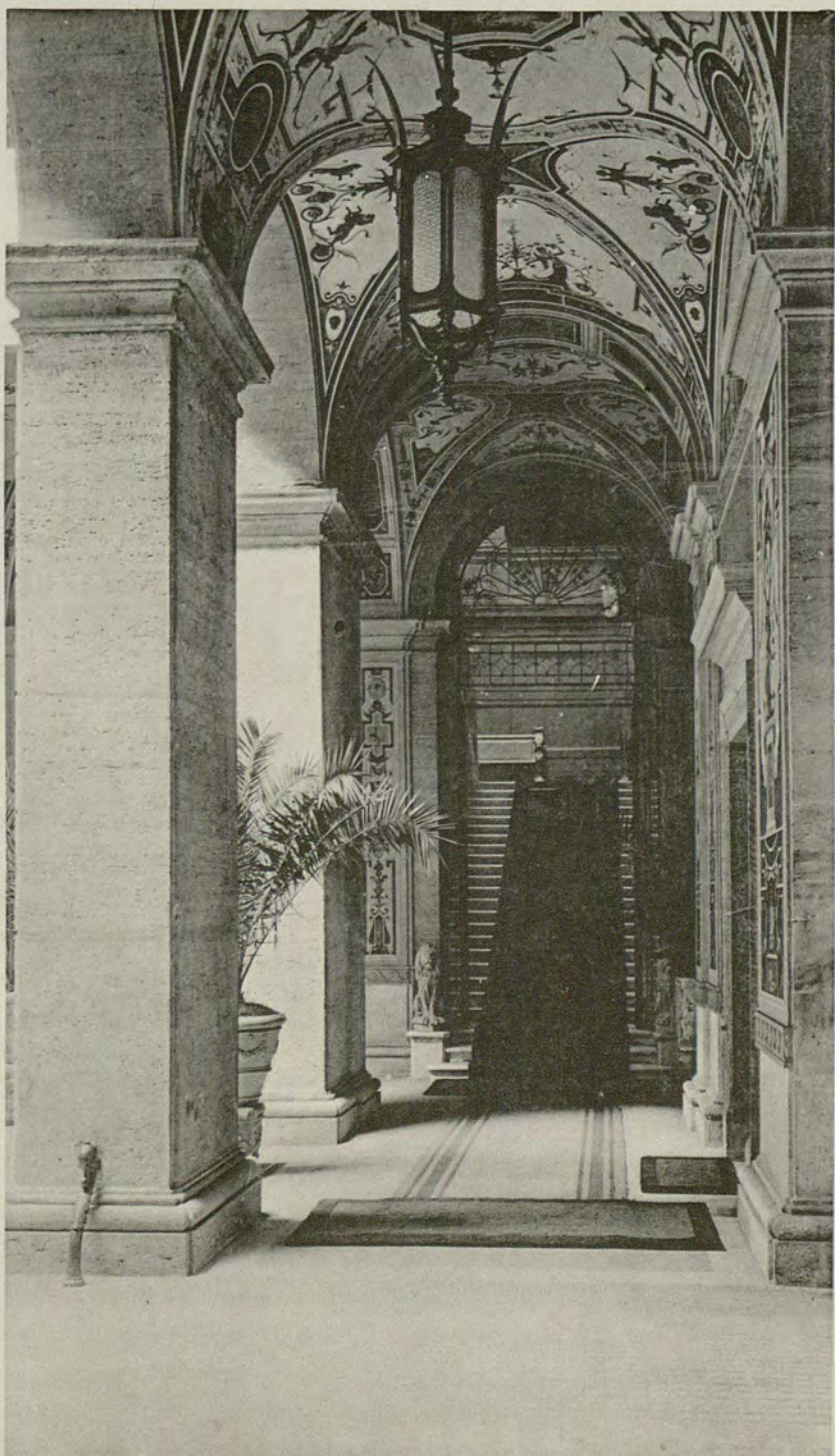
Moscioni, Rom.





1

Hof nach dem letzten Umbau; Durchblick in der Hauptachse gegen den Corso.



2

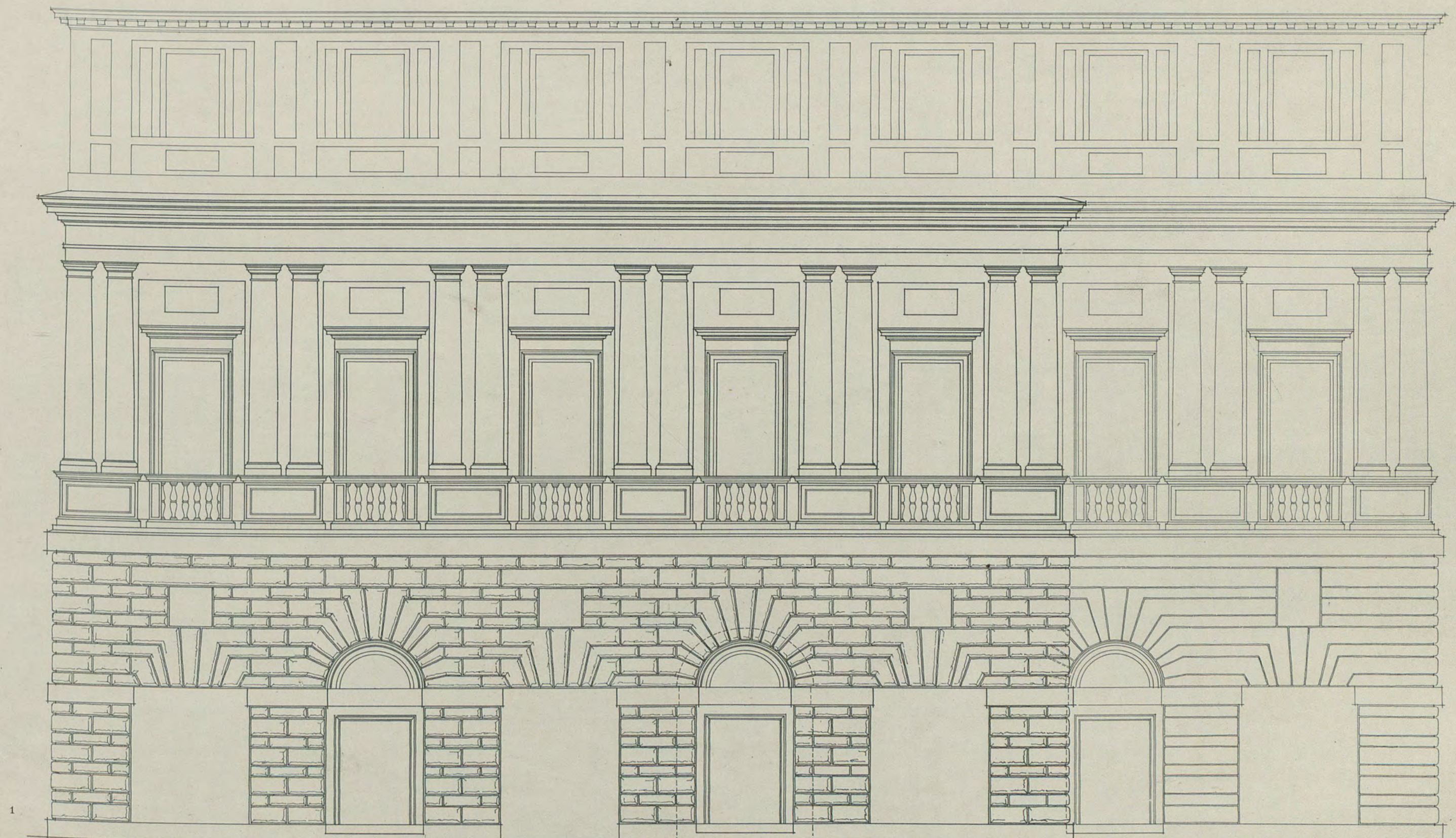
Hofhalle vor der neuen Treppe.



3

Eckteil gen Westen.

Lindner, Rom.

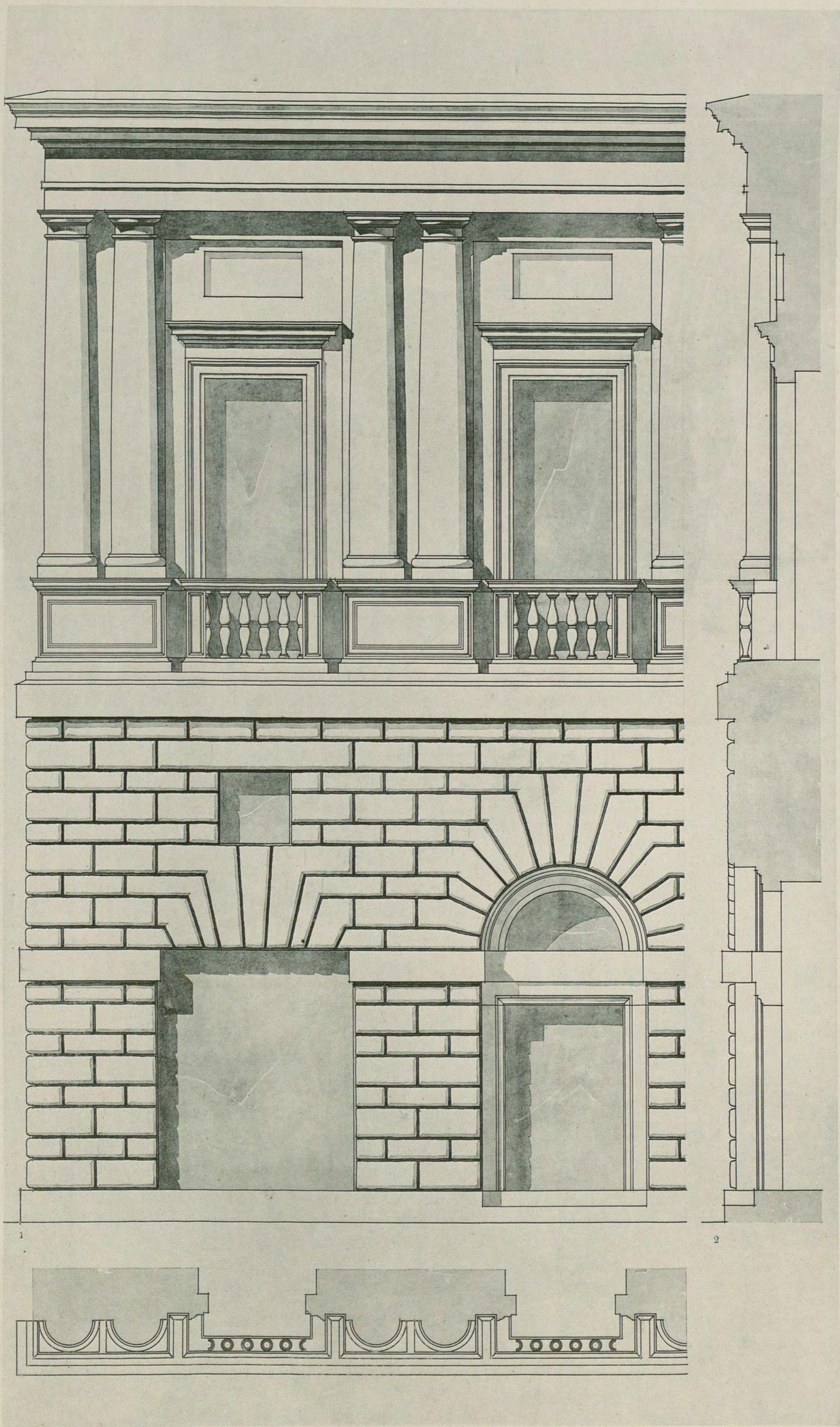


Heutige sechste, siebente, achte, neunte, zehnte, elfte, zwölfte Achse.

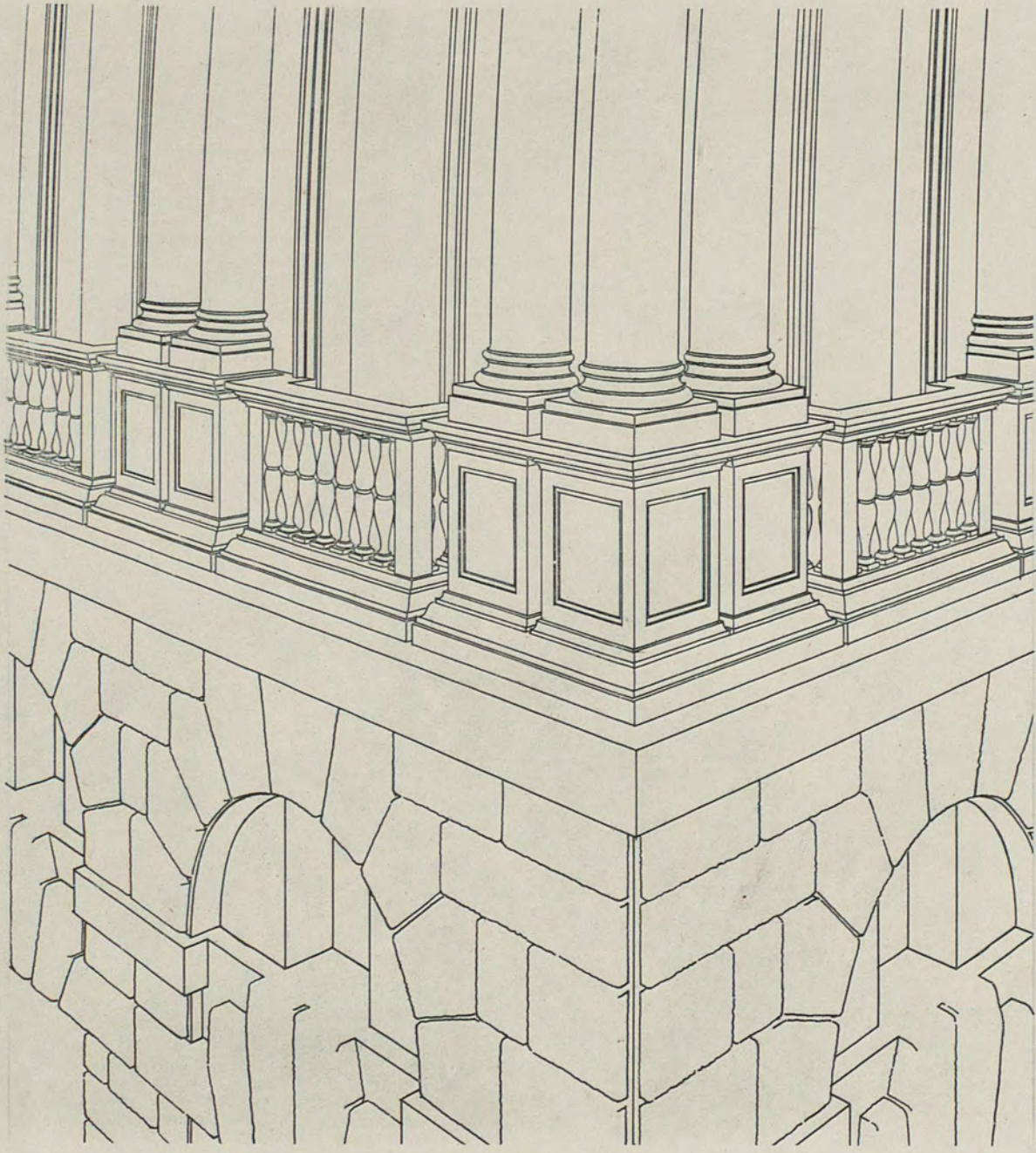
(Die gestrichelte Linie deutet das neue Tor an.)

Vom Verfasser.



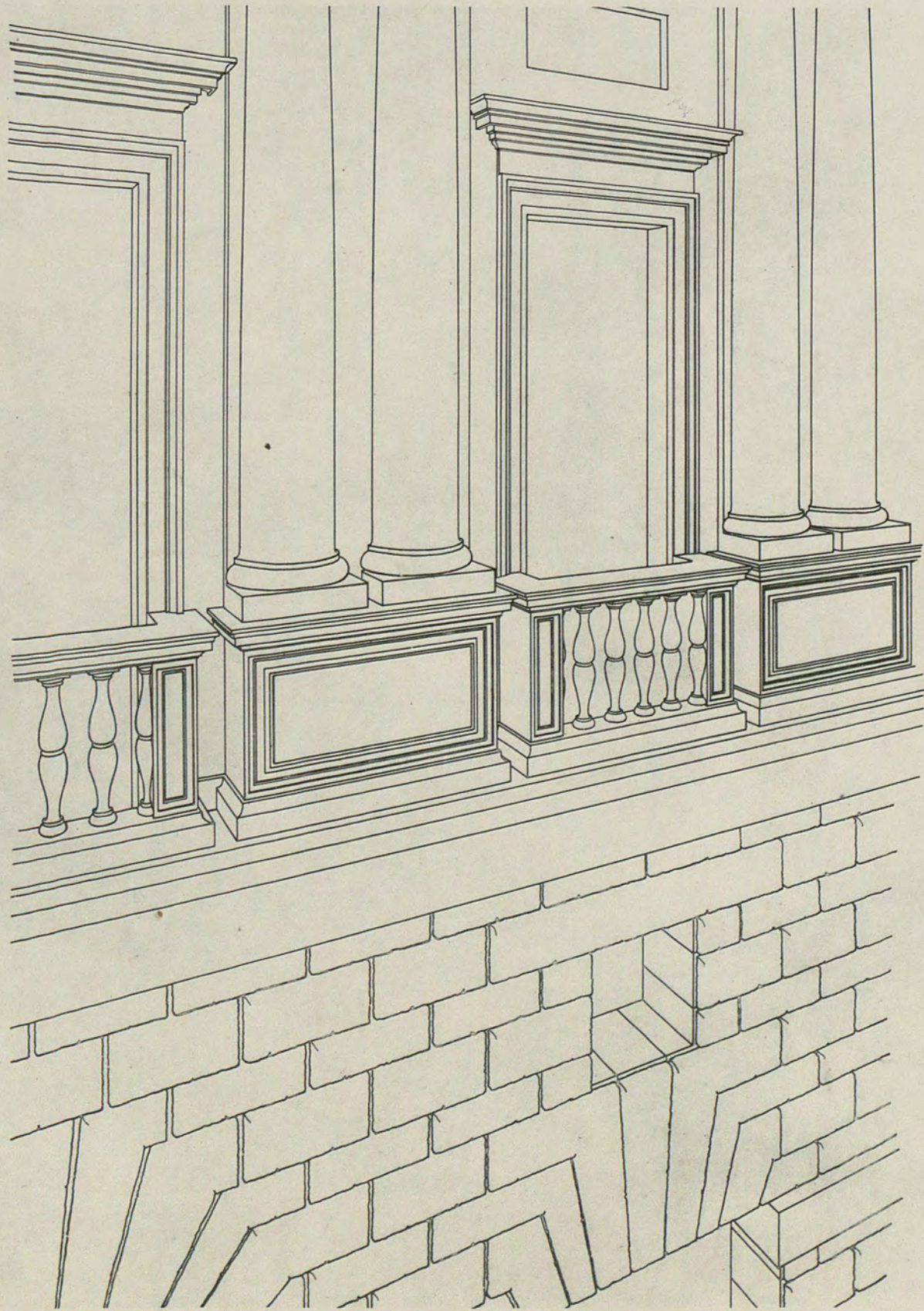


Frontteil des Urbaues in Via del Sudario.



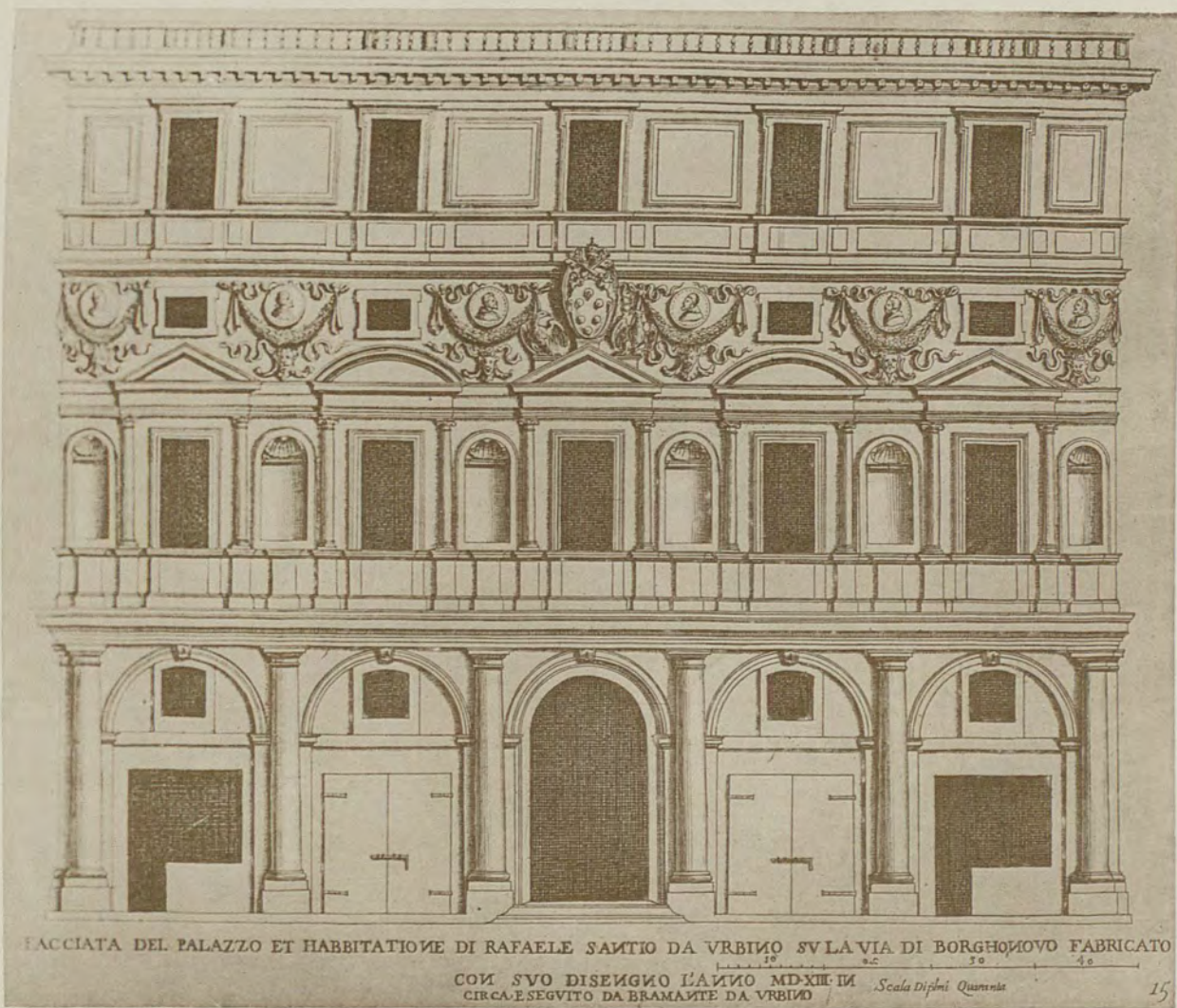
1

Palazzo Raffaello-Bramante, Mittelteil der nordöstlichen Ecke.



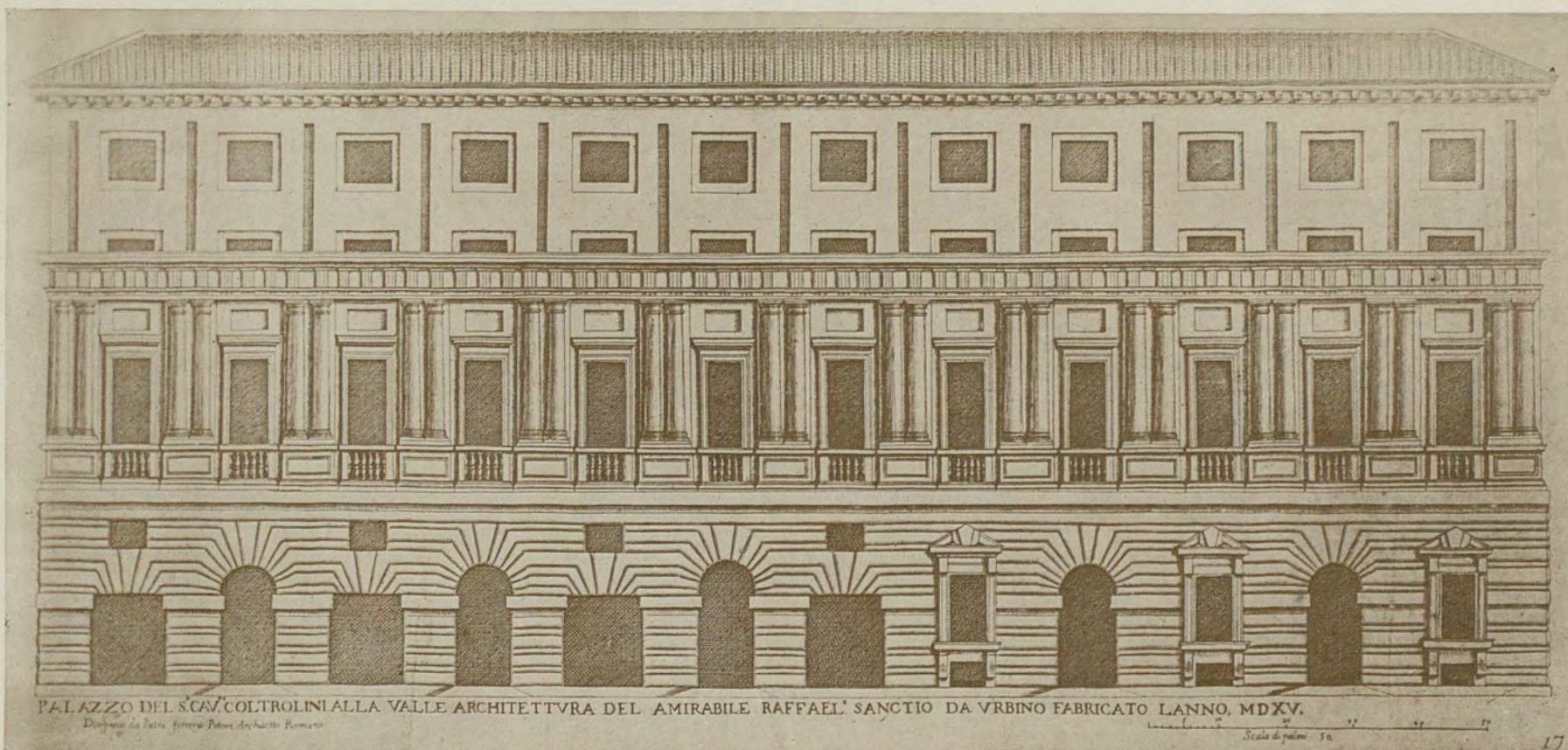
2

Palazzo Vidoni, Mittelteil des Urbaues.



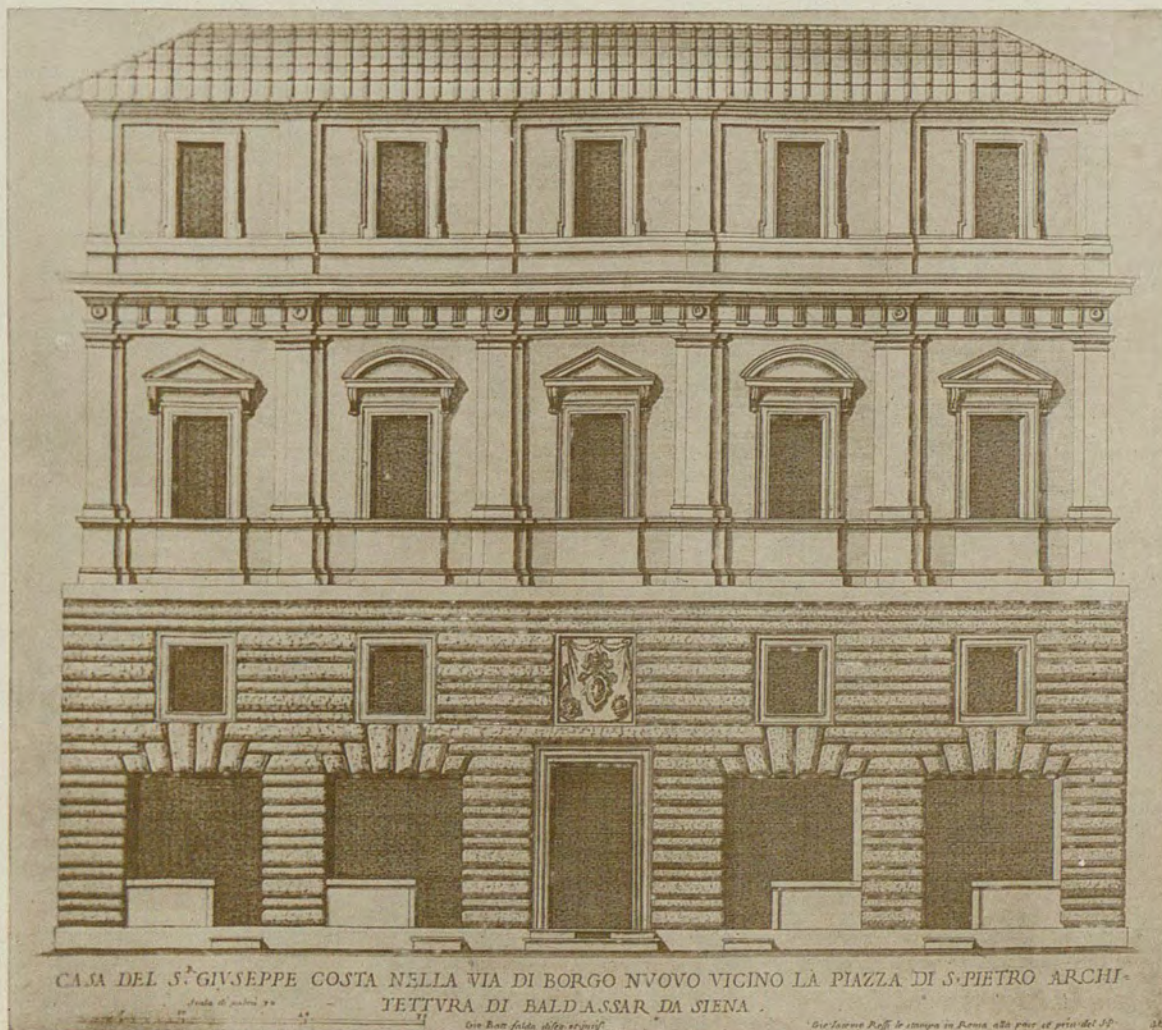
1

Palazzo dell'Aquila, Ferrerio's Stich bei G. J. de' Rossi, Tav. 15.



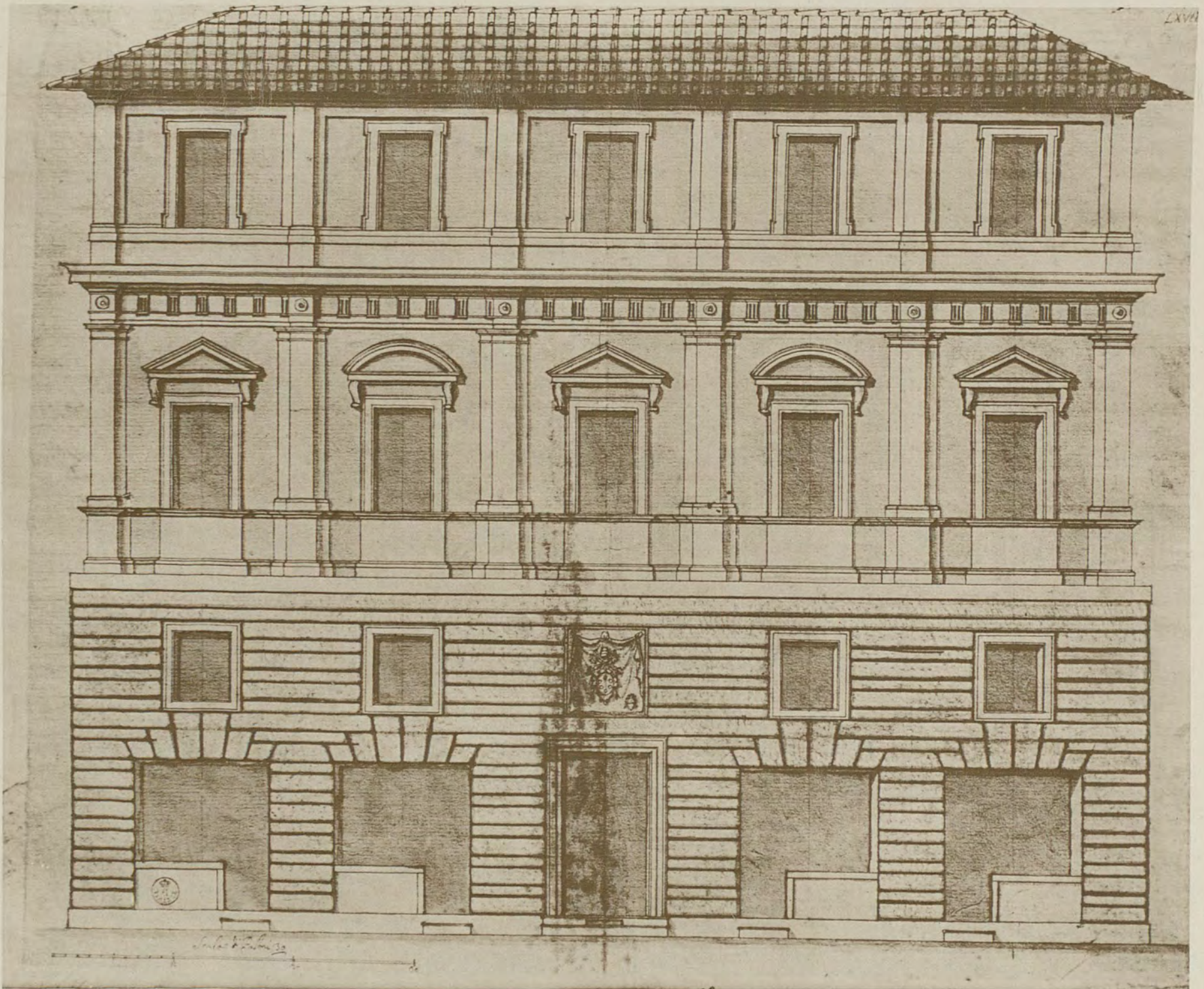
2

Palazzo Vidoni in Via del Sudario, Stich von Ferrerio, Palazzi di Roma, Libro I, Tav. 17.



3

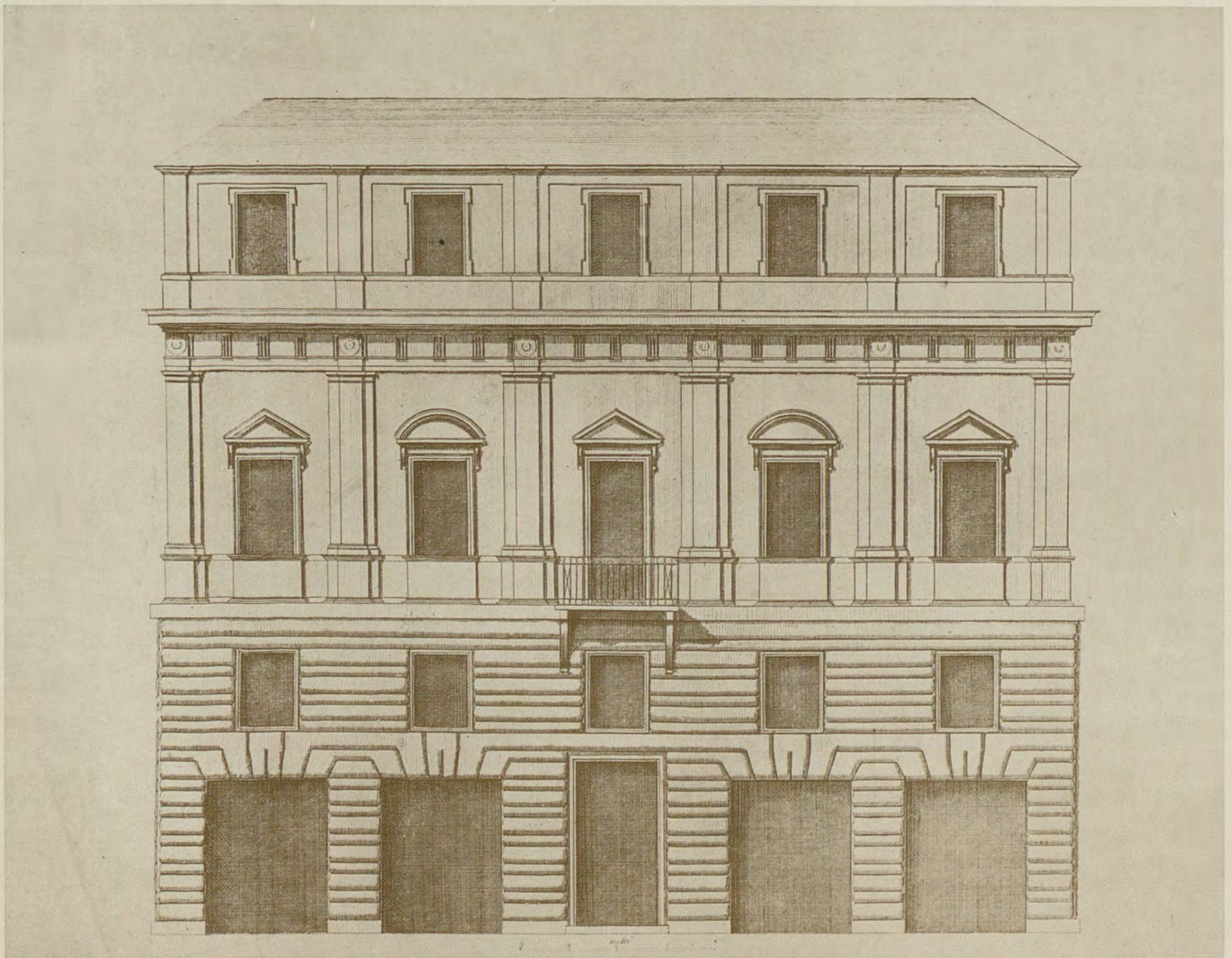
Palazzo Bresciano, Falda's Stich bei G. J. de' Rossi, Tav. 46.



1

Ciro Ferri, Nr. 3574 der Handzeichnungen in der Uffiziensammlung zu Florenz.

Bicchieri, Florenz



2

Aus Carlo Pontanis »Opere architettoniche di Raffaello Sanzio«, Tav. 7 A.

Lindner, Rom.



Vom Verfasser.

Gesamtansicht
ohne den oberen Geschoßaufbau.

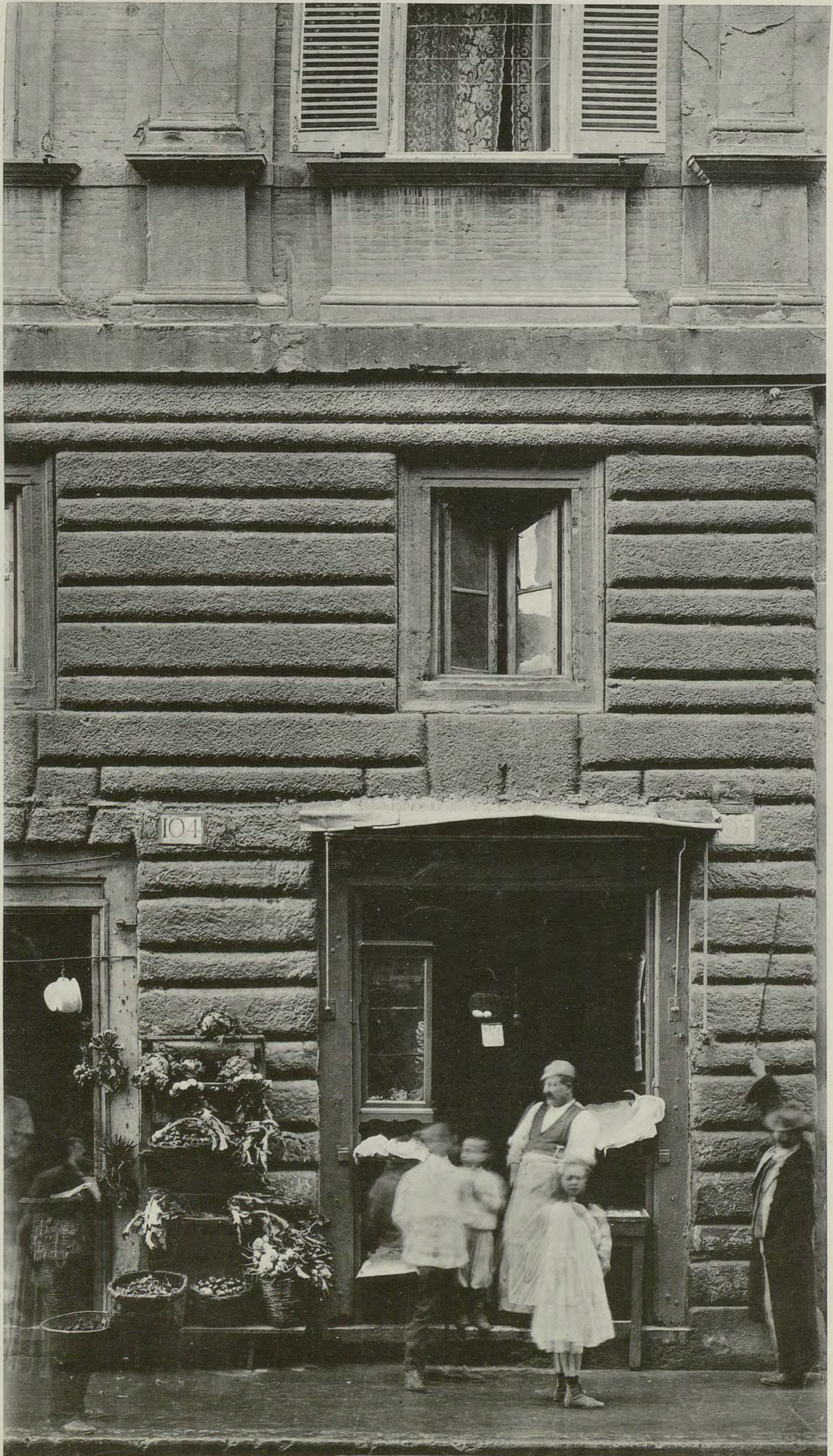
Palazzo Bresciano.



Eckansicht.



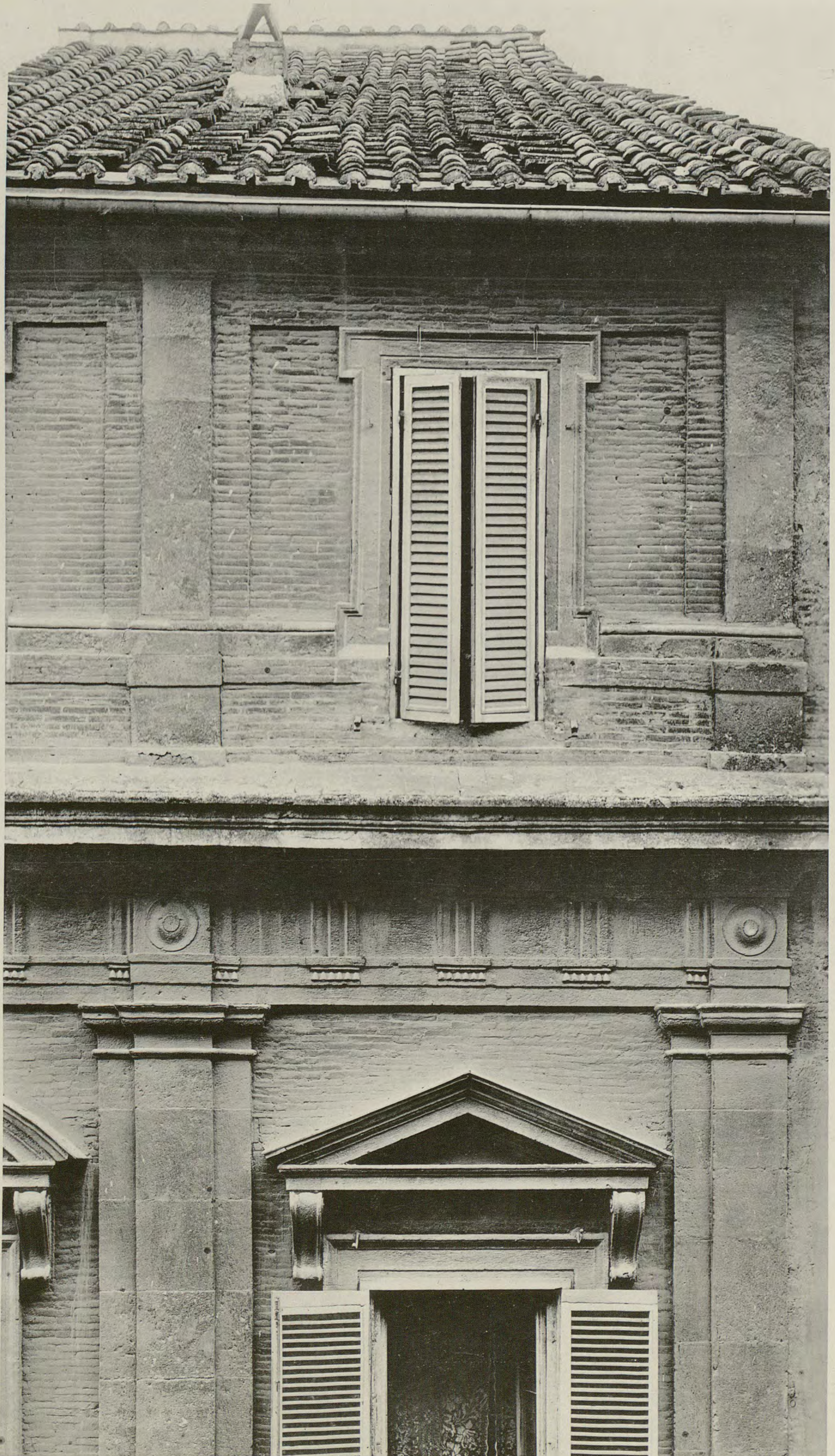
Hauptfront (Borgo nuovo).



Östlicher Unterteil.

Lindner, Rom

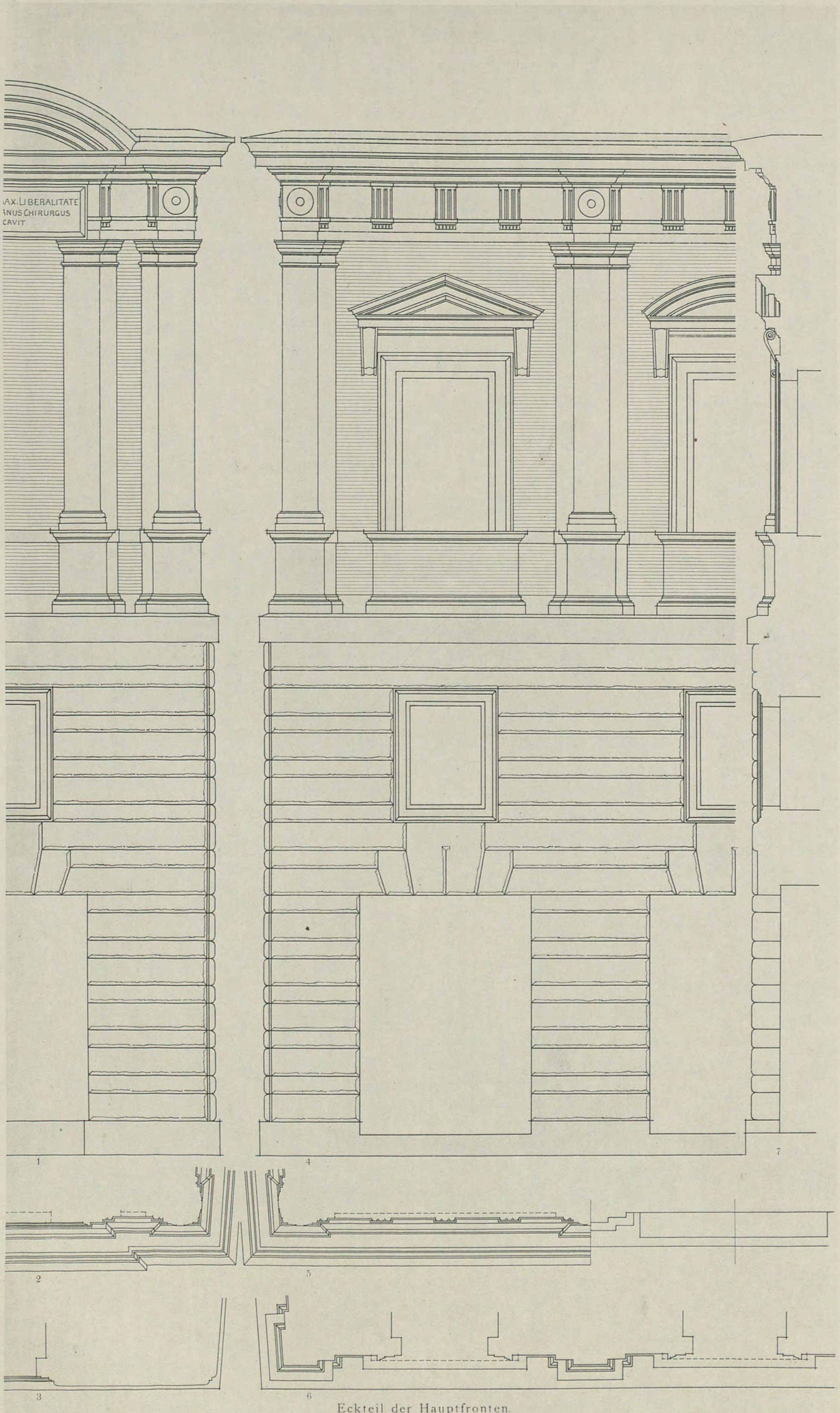




Lindner, Rom.

Östlicher Oberteil.

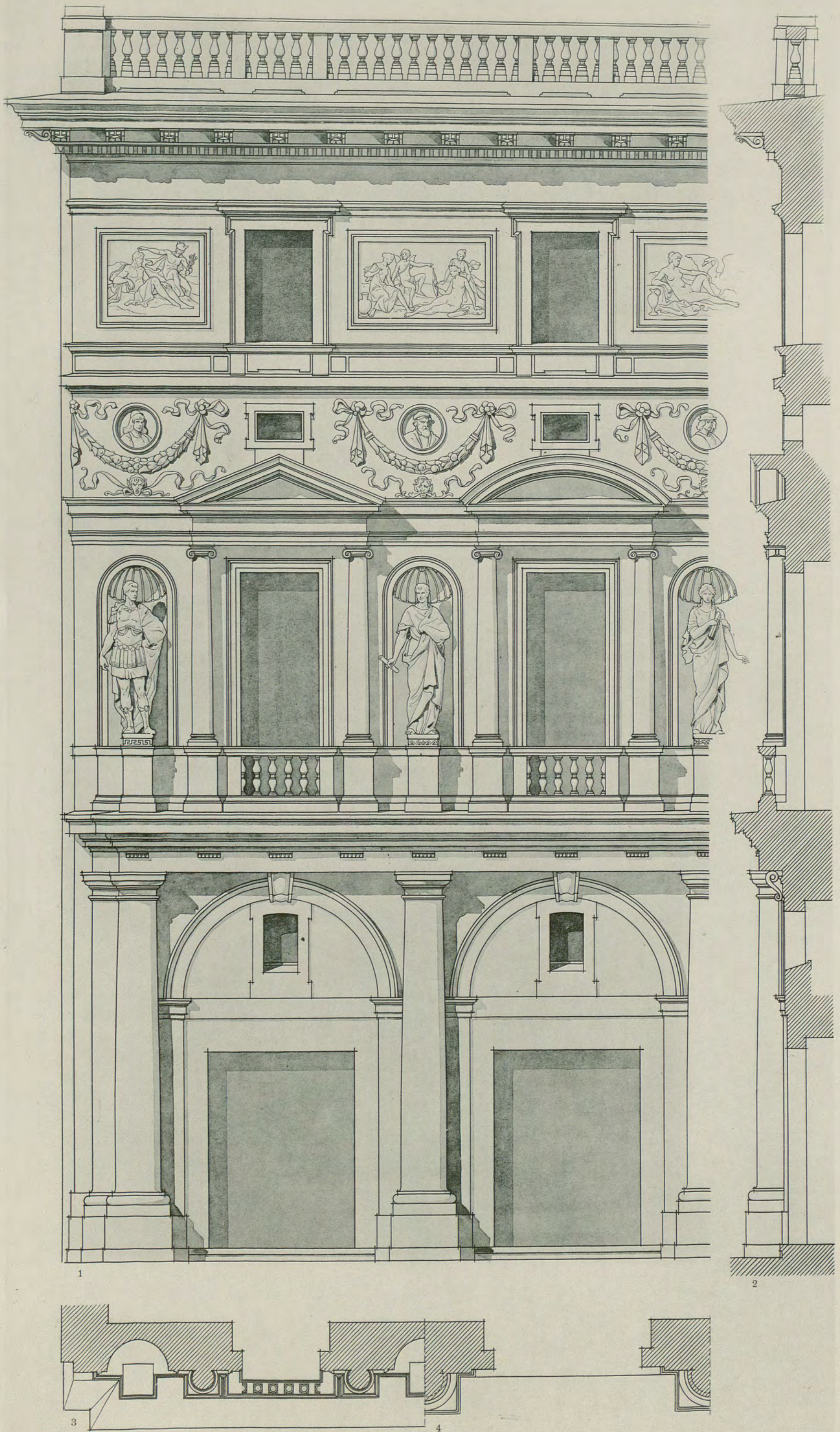




Eckteil der Hauptfronten.

Vom Verfasser.

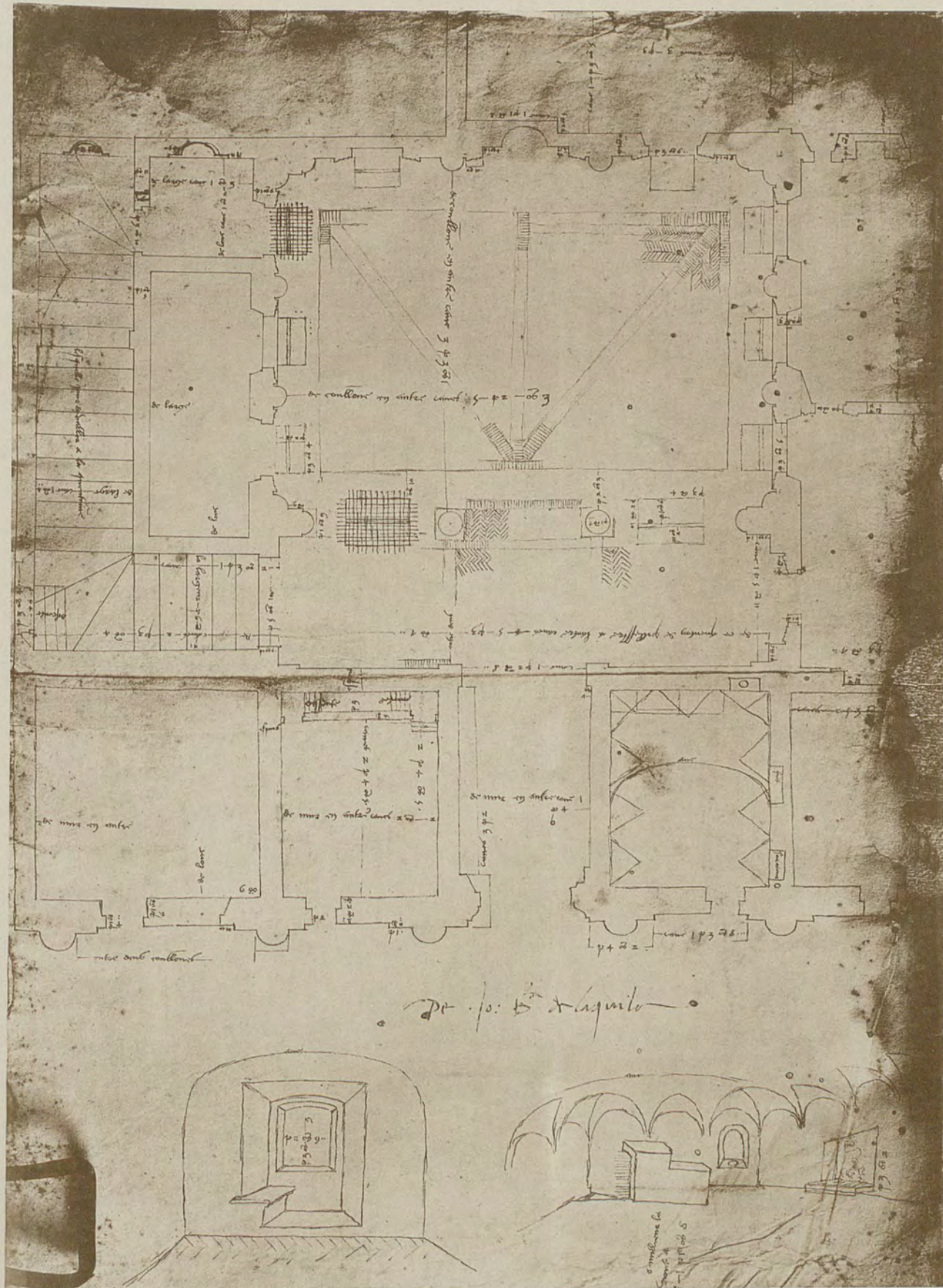




Vom Verfasser.

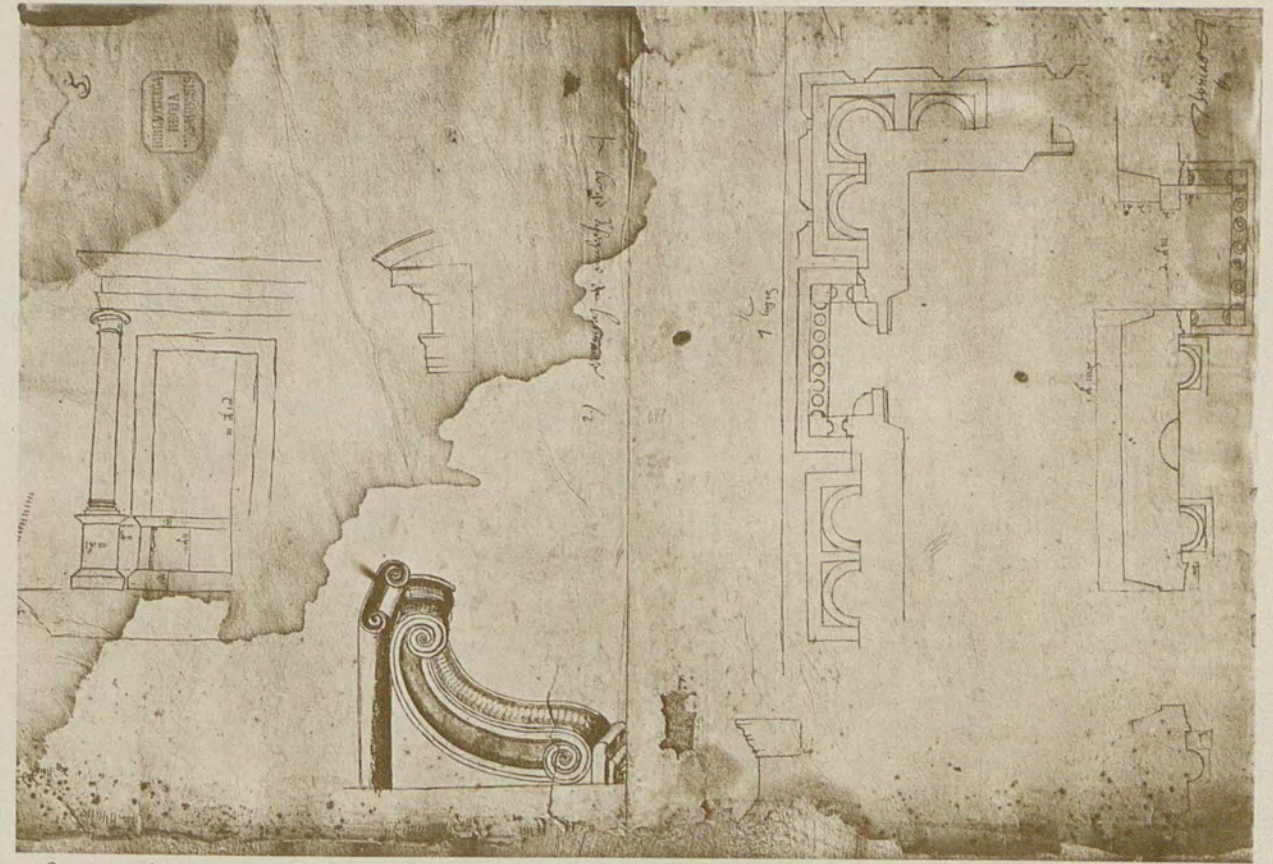
Wiederherstellungsversuch.



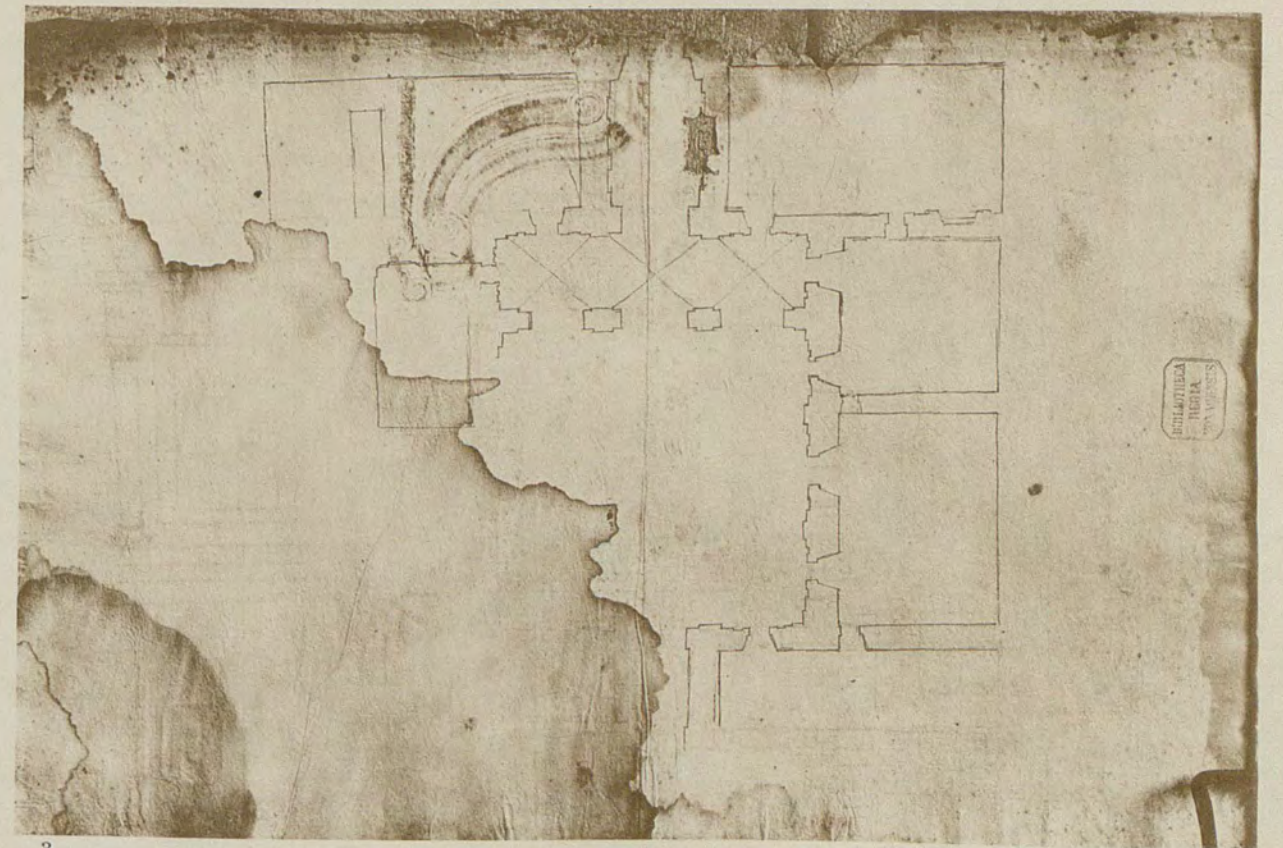


1 Maßaufnahmen des Palazzo dell'Aquila von Androuet du Cerceau (gegen 1530 gemacht);

@vergl. die Planstudie auf der Mappendecke.



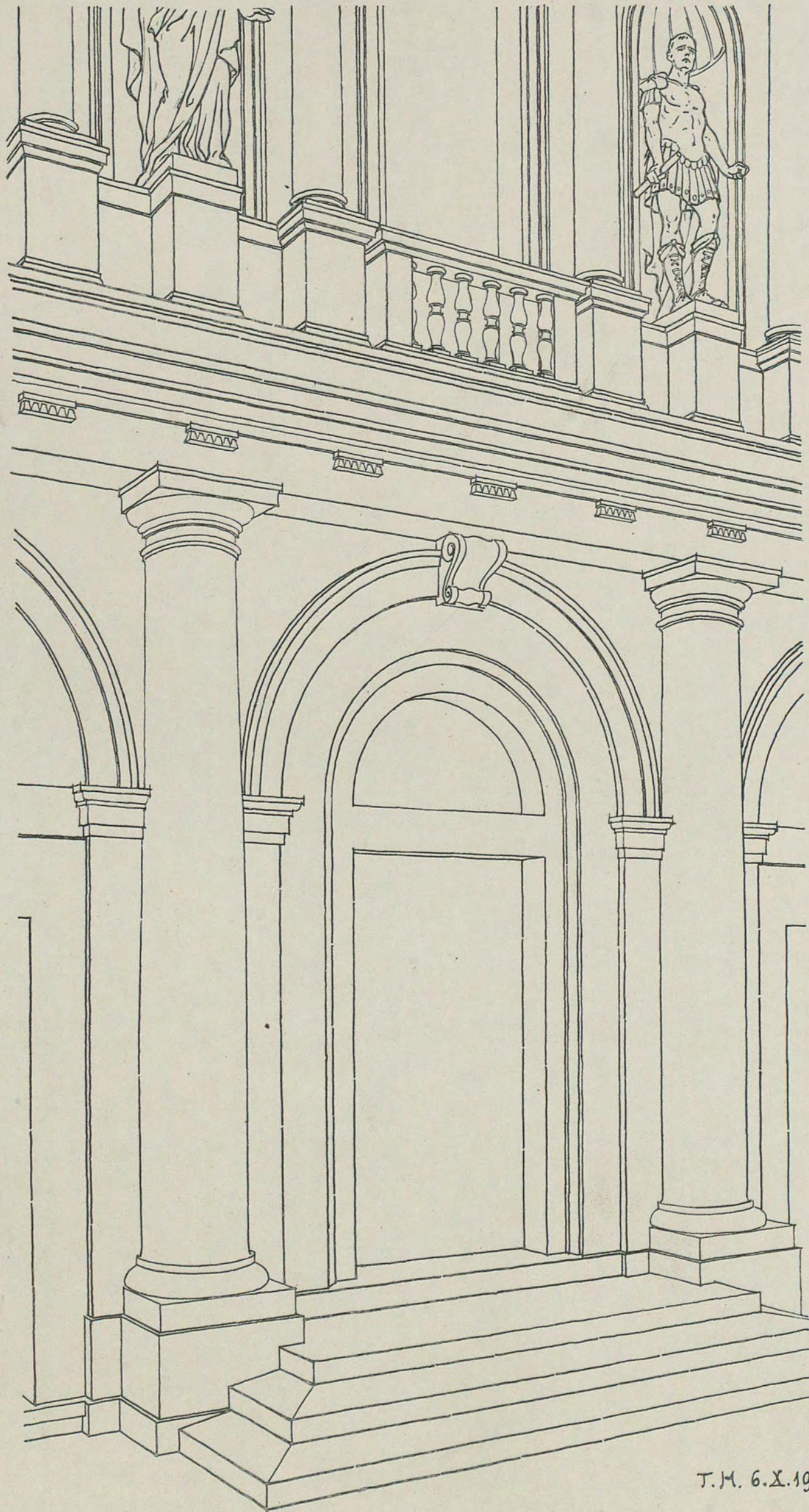
2 Rechts oben: Ecke des Hauptgeschoßgrundrisses vom Palazzo Raffaello-Bramante.



3

Palastgrundriß (vergl. Tafel LXIX^{12. 13. 19}), von Raffaels Werken beeinflusst.





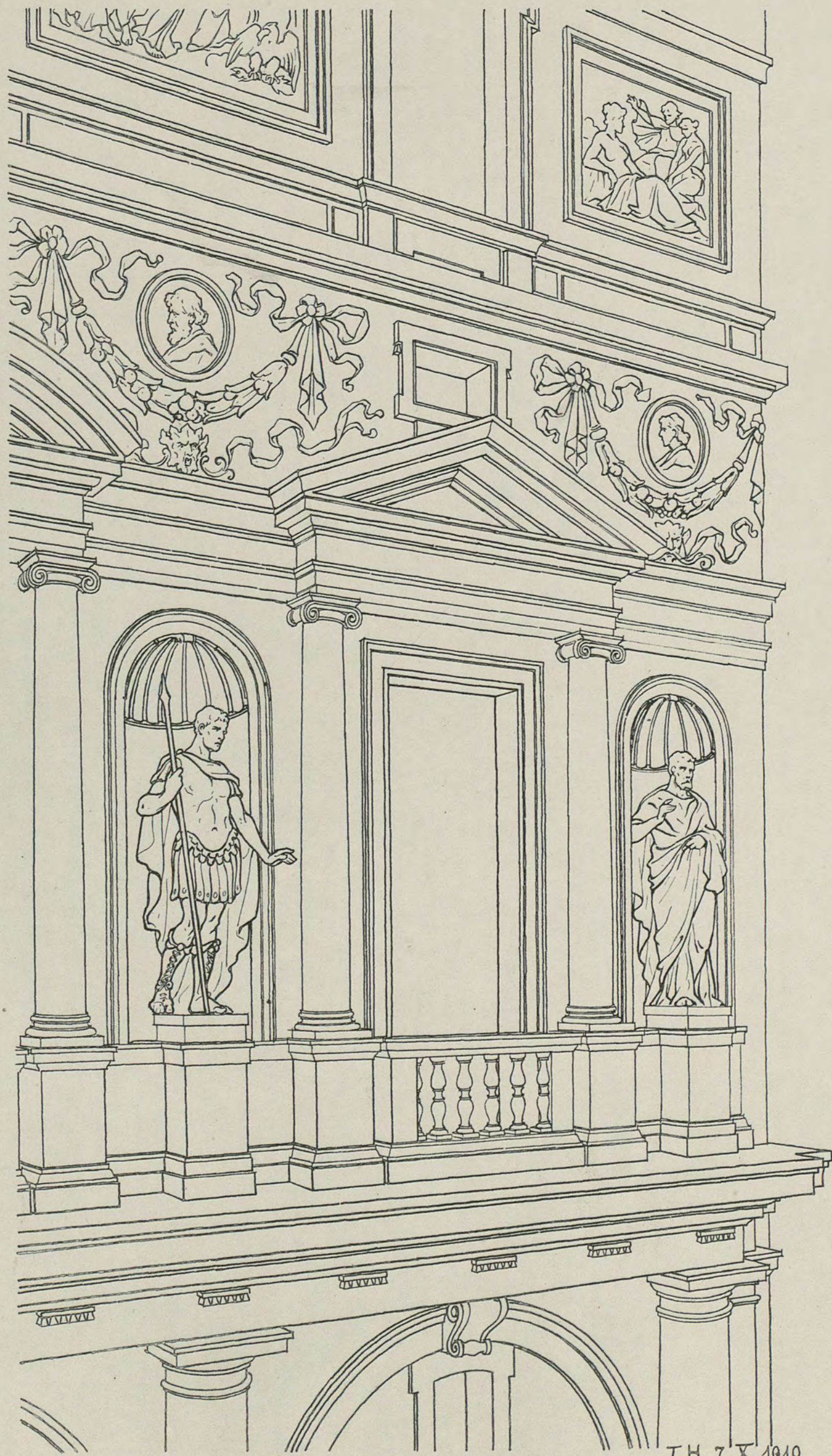
Vom Verfasser.

Wiederherstellungsversuch.

Palazzo dell'Aquila.

Eingang.





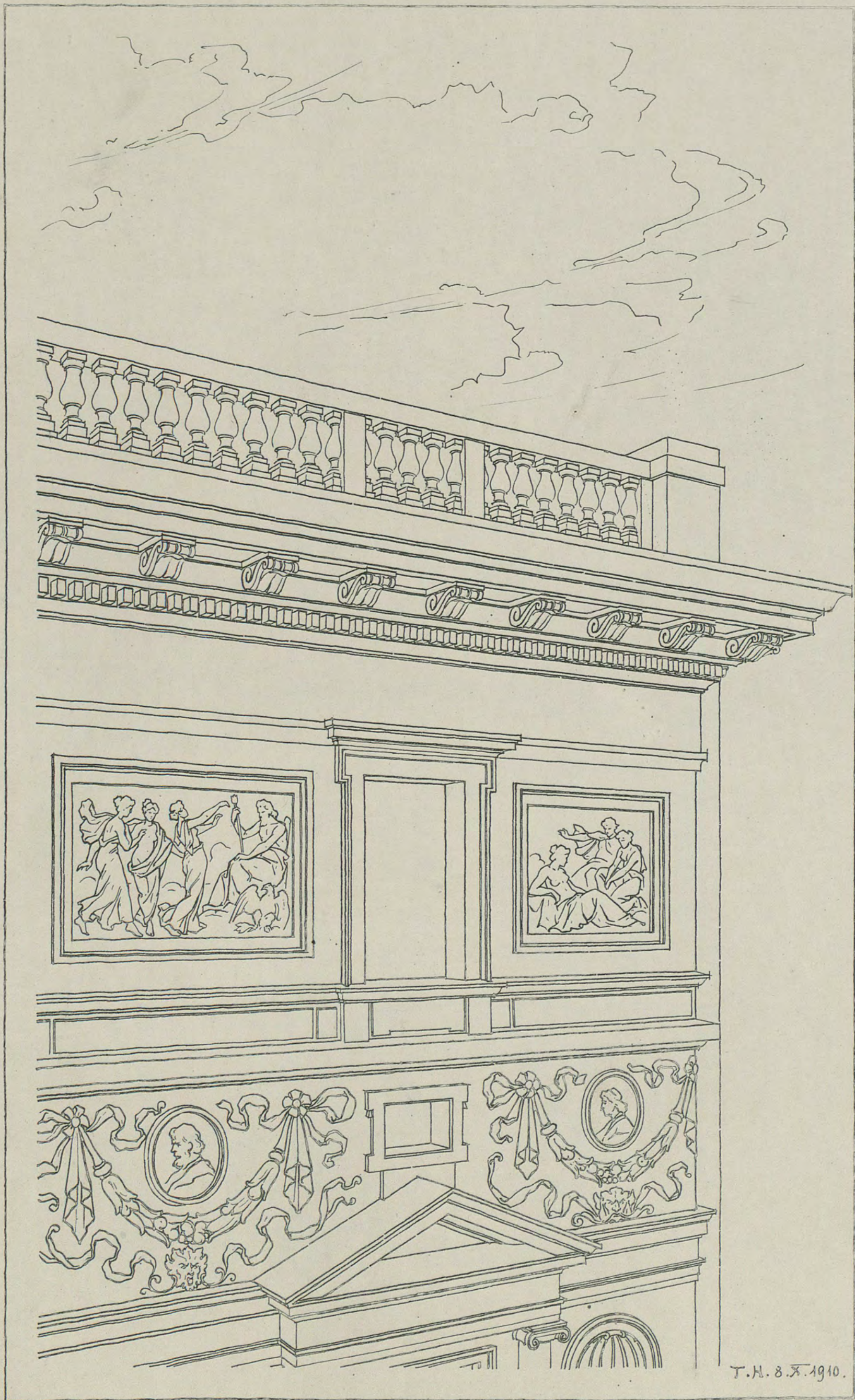
Vom Verfasser.

Wiederherstellungsversuch.

Palazzo dell'Aquila.

Piano nobile.





Vom Verfasser.

Wiederherstellungsversuch.

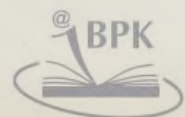
Palazzo dell'Aquila.

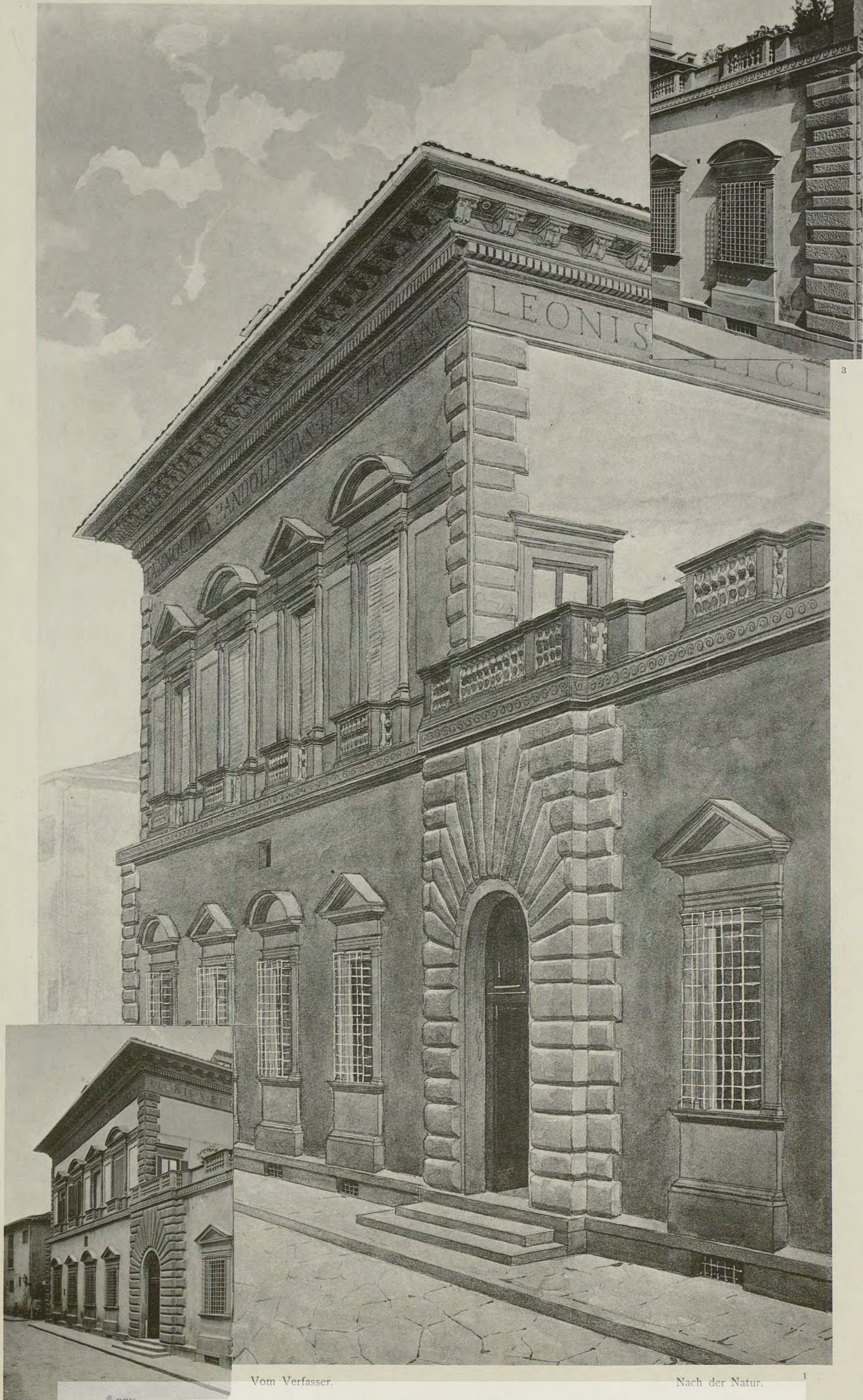
Zwischen- und letztes Obergeschoß.



Gesamtansicht.

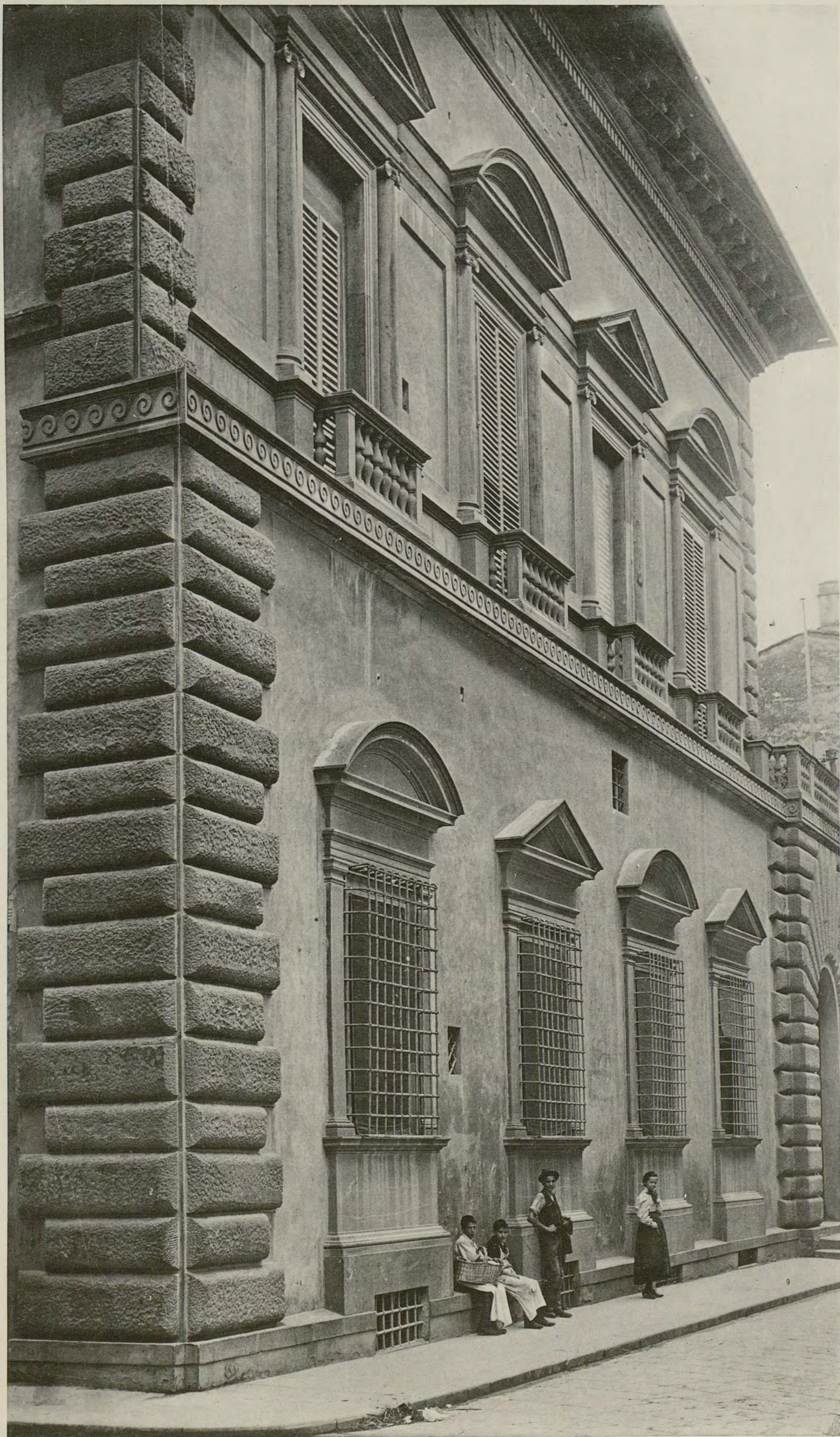
Geschenkt von Oberl. Riemasch, Barmen.





Vom Verfasser.

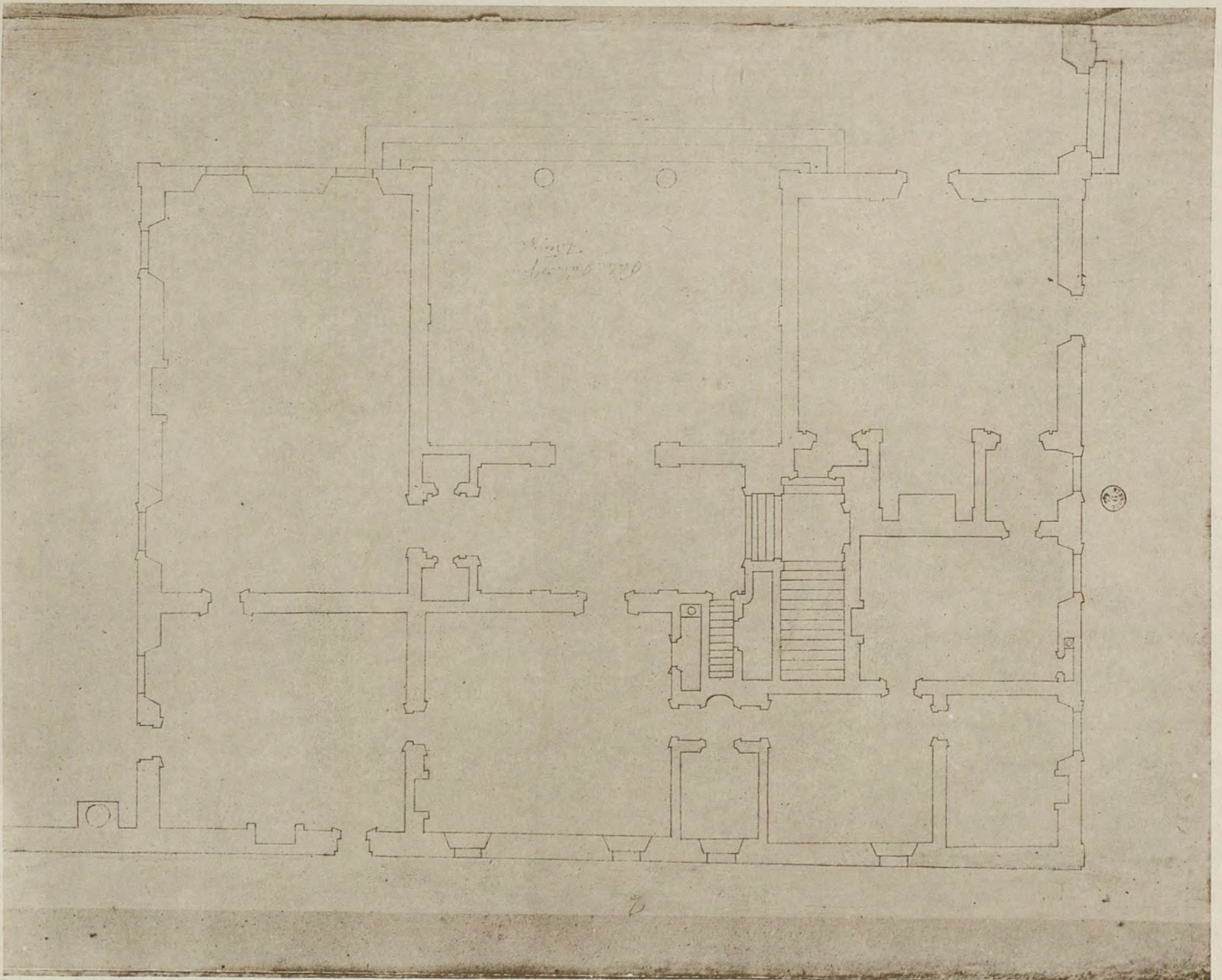
Nach der Natur.



Bicchiera, Florenz.

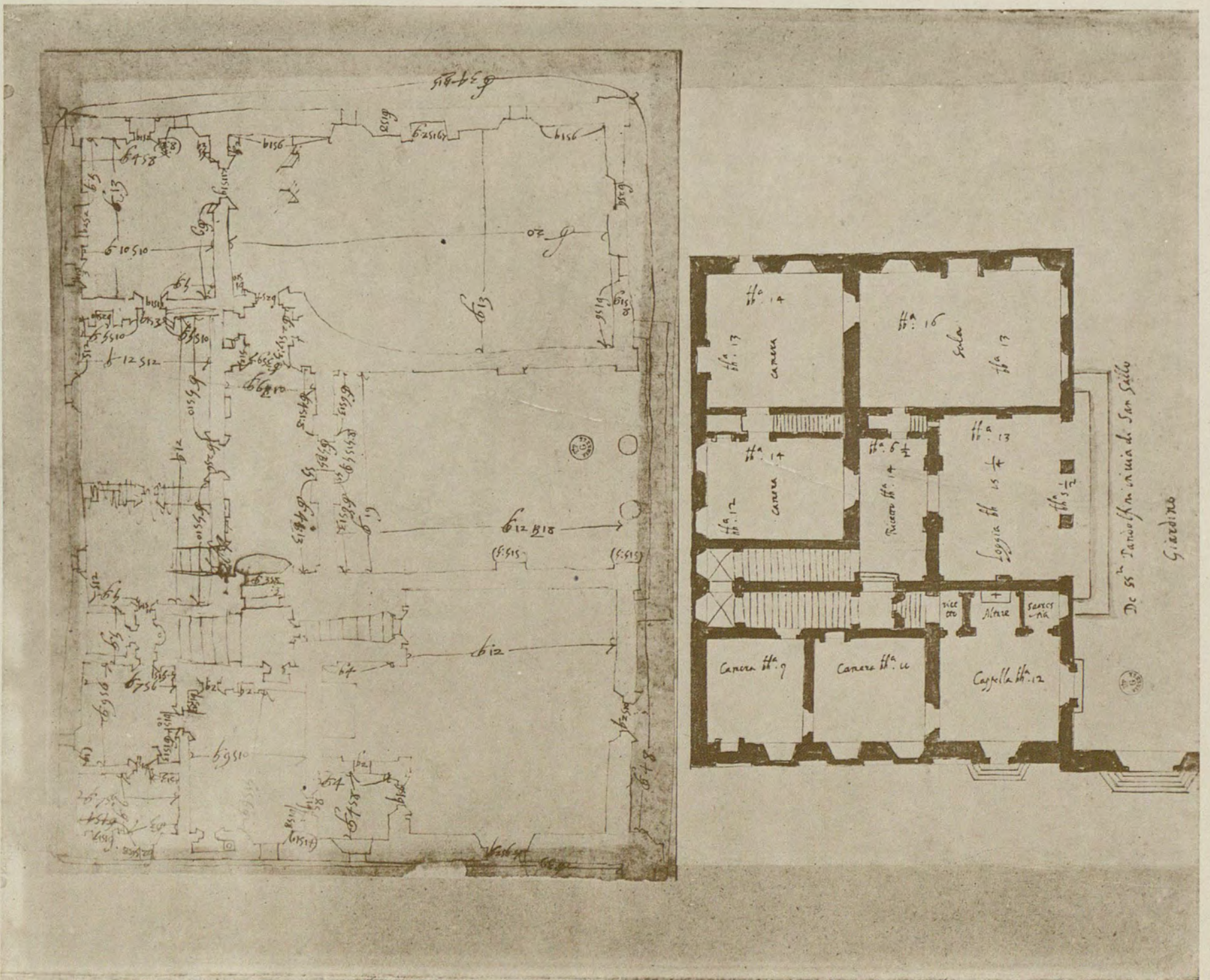
Hauptbau.





1

Nr. 1823, von einem Unbekannten des 17. Jahrhunderts.



2

Nr. 1824, Vignola. (?)

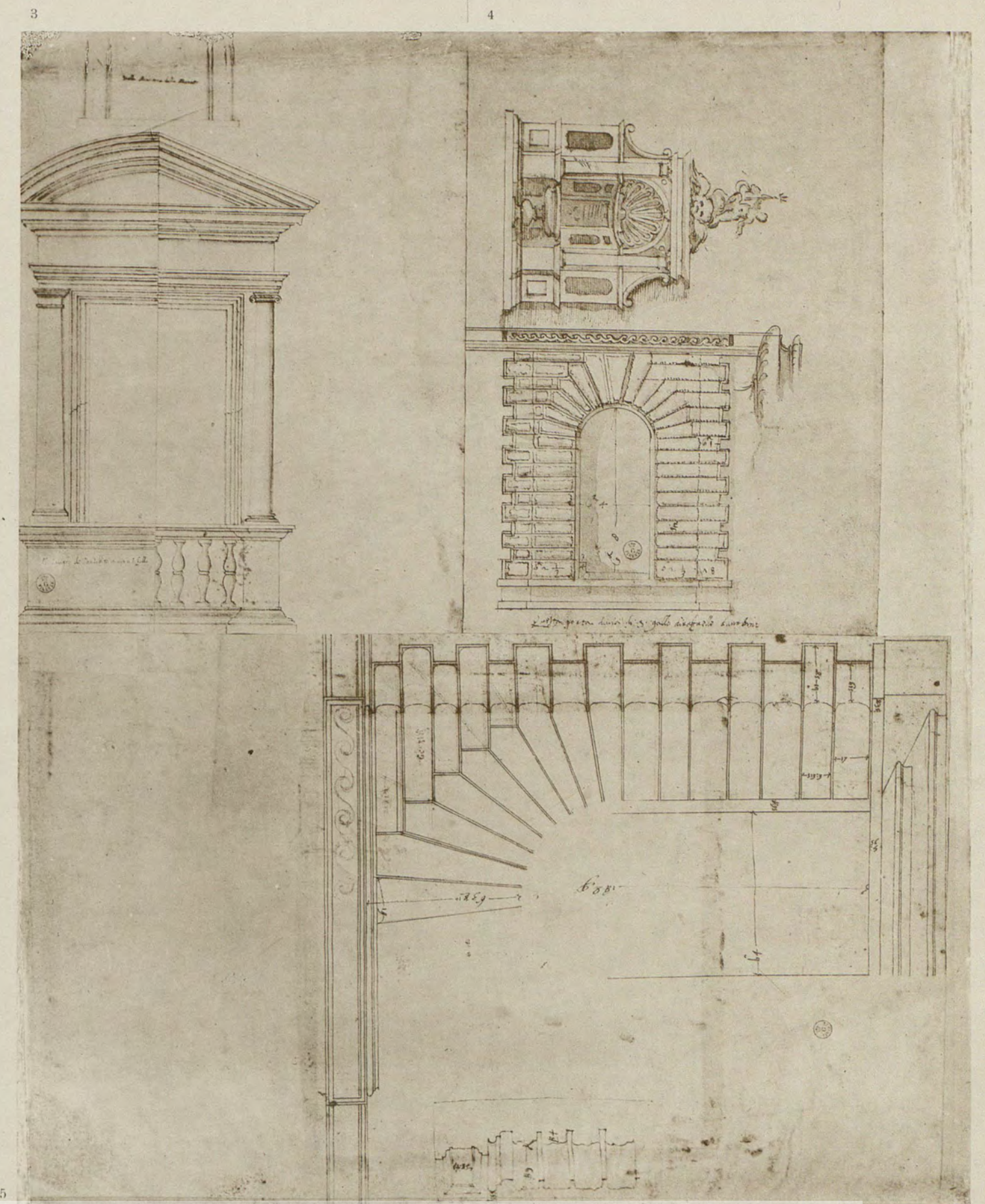
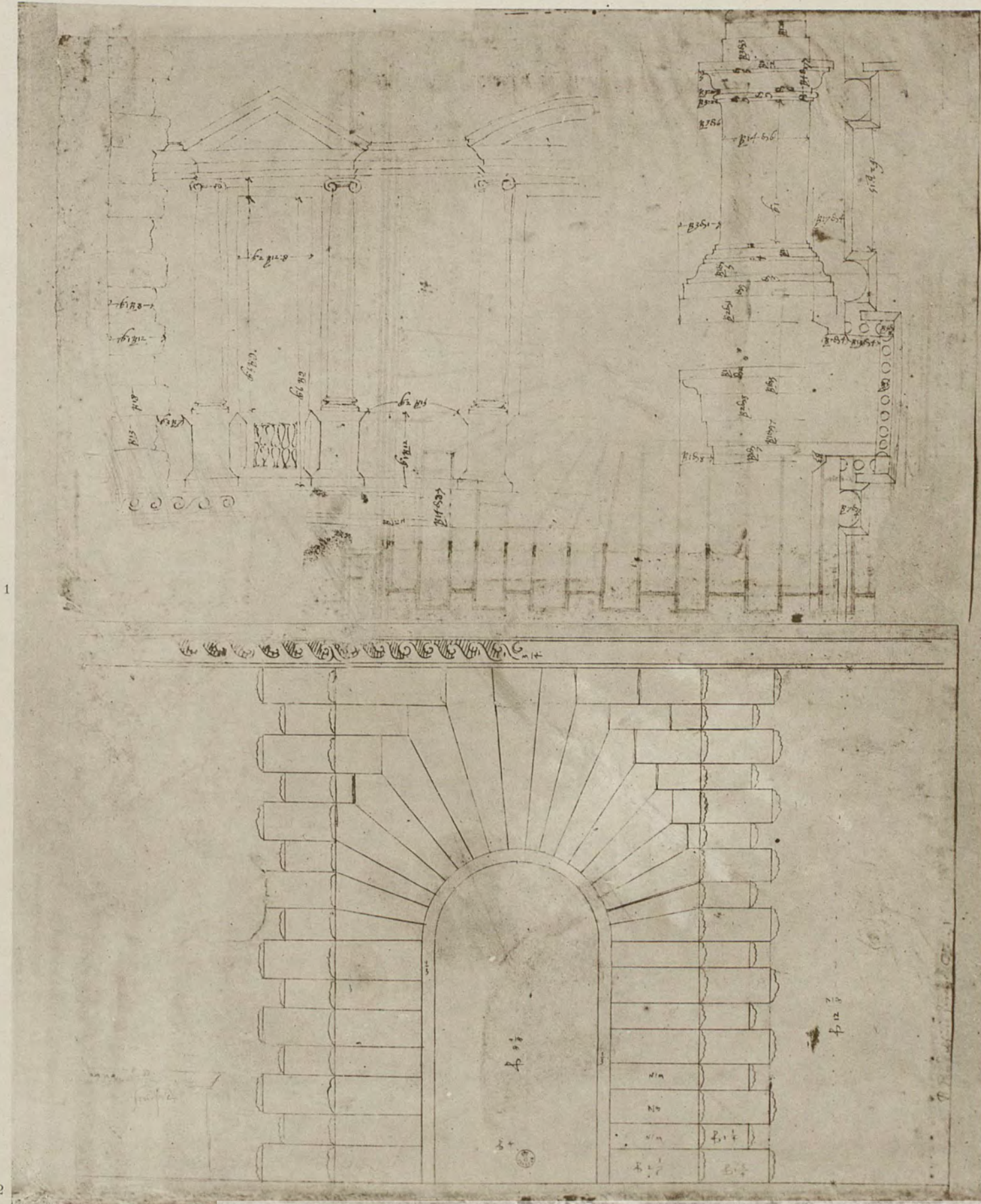
3

Nr. 4859, Giorgio Vasari il giovane.

Bicchieri, Florenz.

Handzeichnungen aus der Uffiziensammlung zu Florenz.

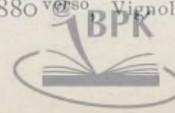




1) Nr. 1880 verso, Vignola (?). 2) Nr. 1822 recto, Giov. Battista da Sangallo.

3) Nr. 4625, Giorgio Vasari il giovane. 4) Nr. 2990, von einem Ungenannten des 17. Jahrhunderts. 5) Nr. 1880 recto, Vignola.

Biochierai, Florenz.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

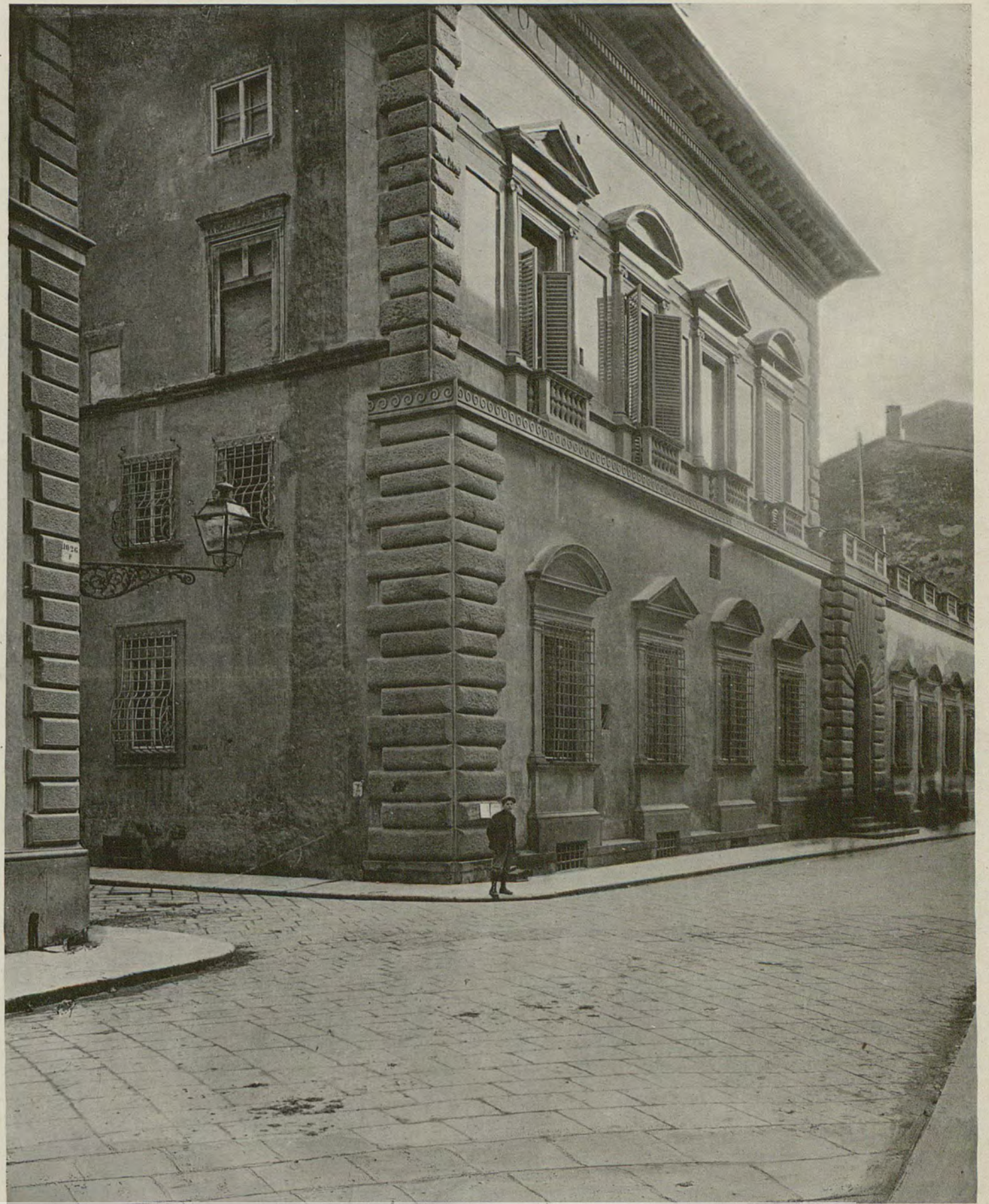
Handzeichnungen aus der Uffiziensammlung zu Florenz.

Palazzo Pandolfini.



1

Hauptbau in Via Sangallo.



2

Teil der Seite in Via Micheli.

Bicchieri, Florenz.





1

Gesamtfront in Via Sangallo.



2

Teil der Hauptfront.

Bicchierai, Florenz.





1

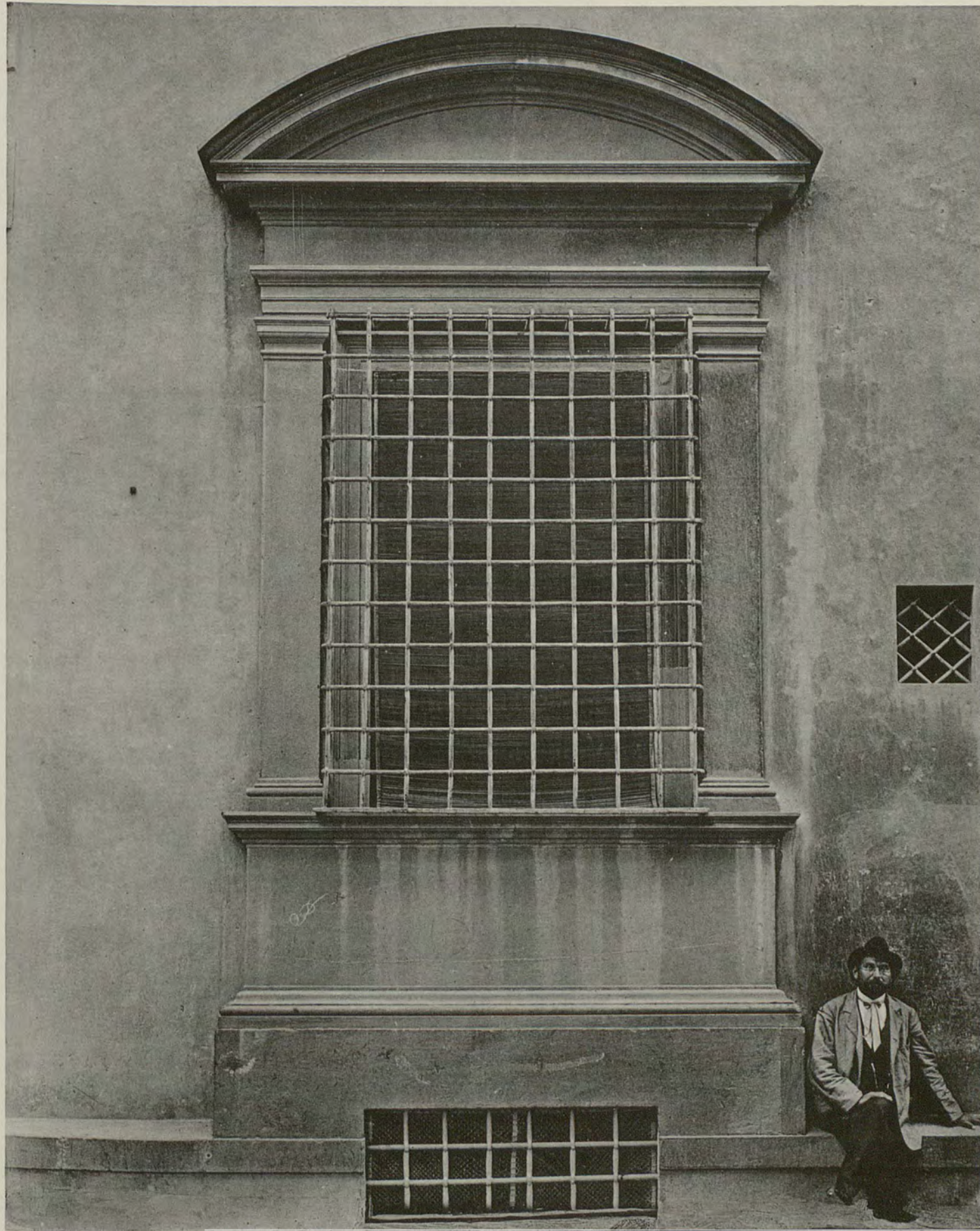
Gesamtfront.



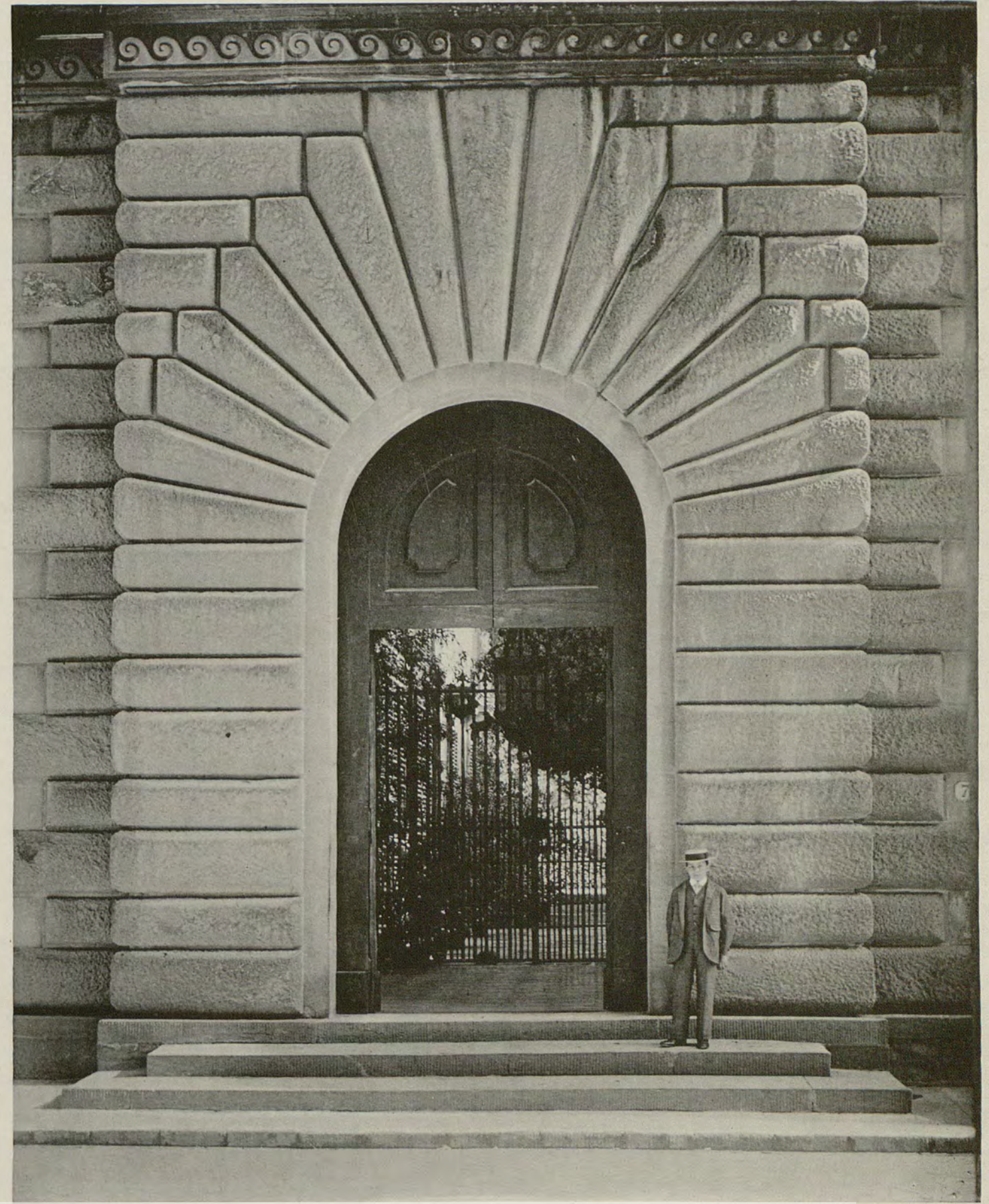
2

Söllerflügel.

Bicchierai, Florenz.



1



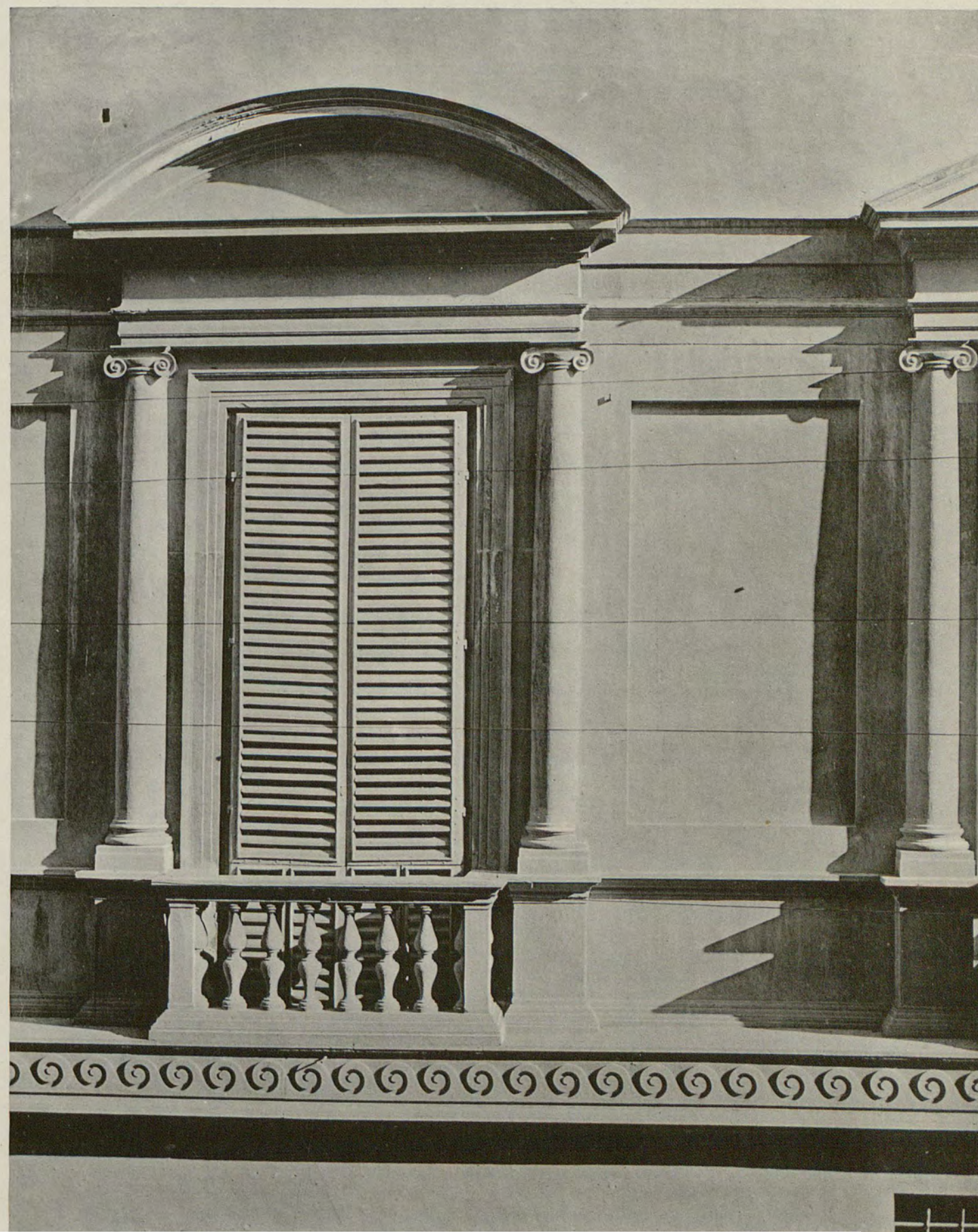
2

Haupteingang.

Bicchieri, Florenz.



1



2

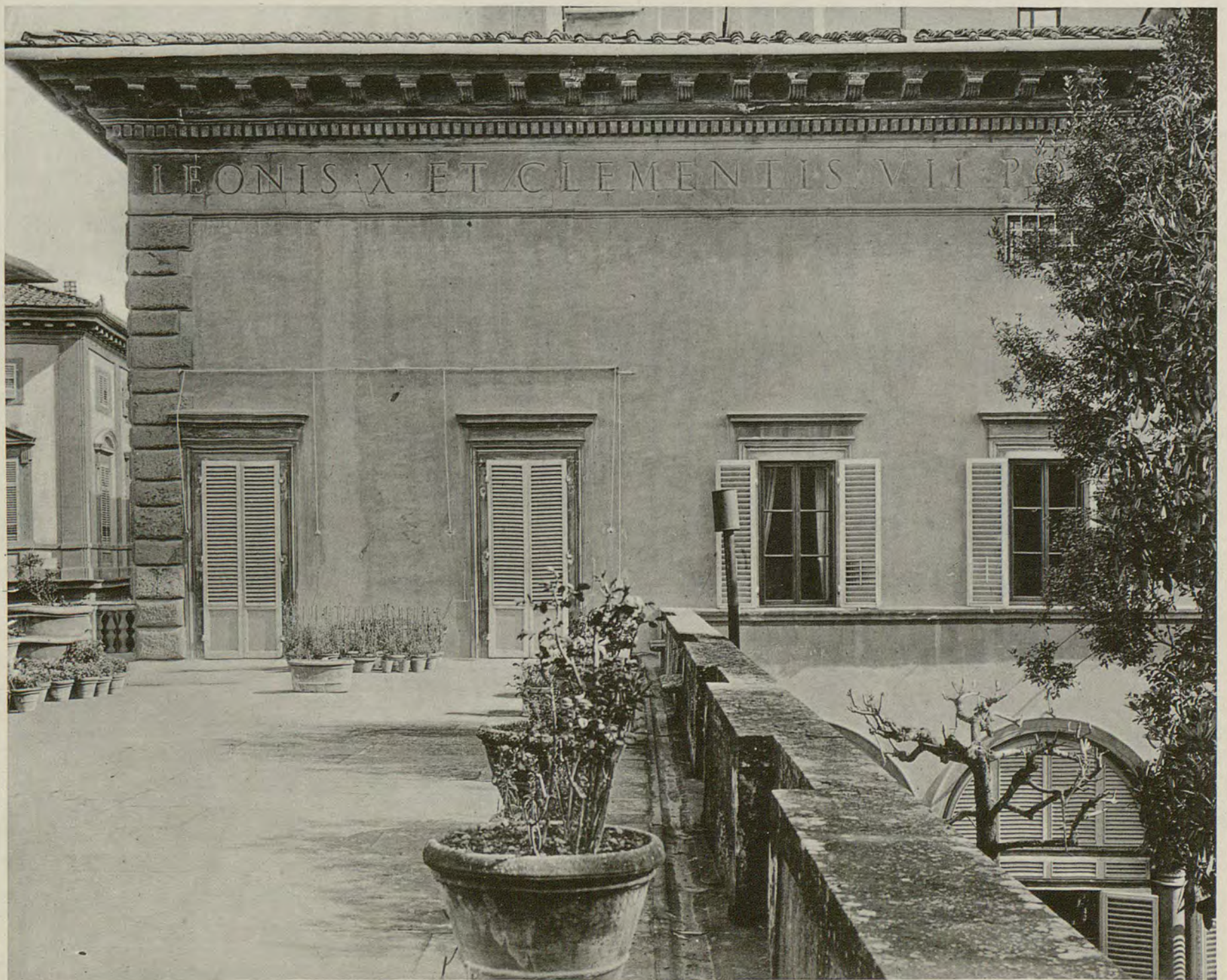
© BPK
Hansecke mit Hauptsims.

Obergeschoßfenster.

Bicchieri, Florenz.



Hauptbau vom Garten aus.



Seite gegen den Söller.

Böcherer, Florenz.



1

Eingang und Hallenseite.



2

Hallenseite.

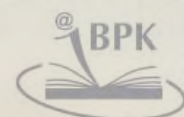
Bicchiera, Florenz.



1

2

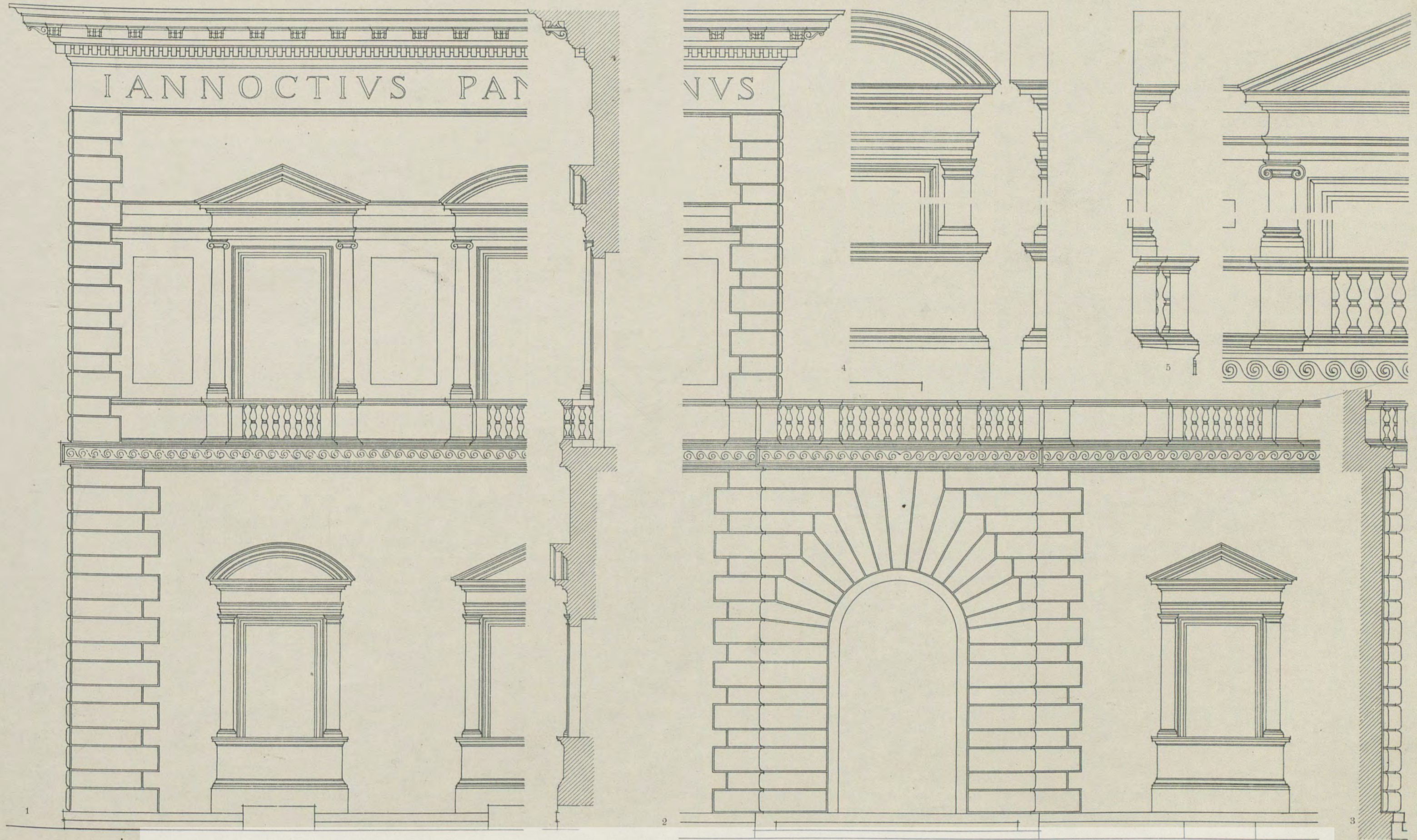
Bicchierai, Florenz.



Sollerbrustung.

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ
Palazzo Pandolfini.

Gartenhalle.



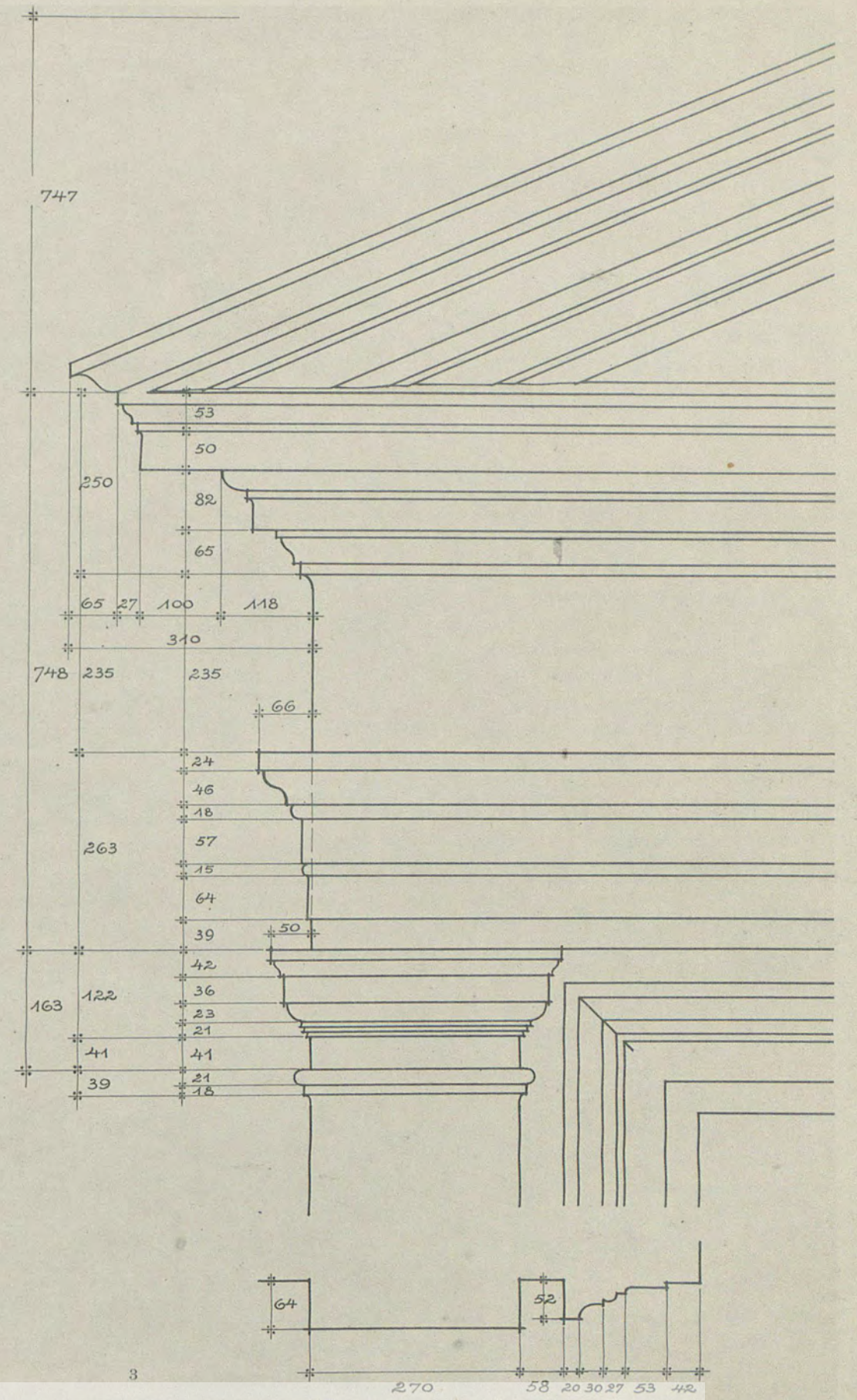
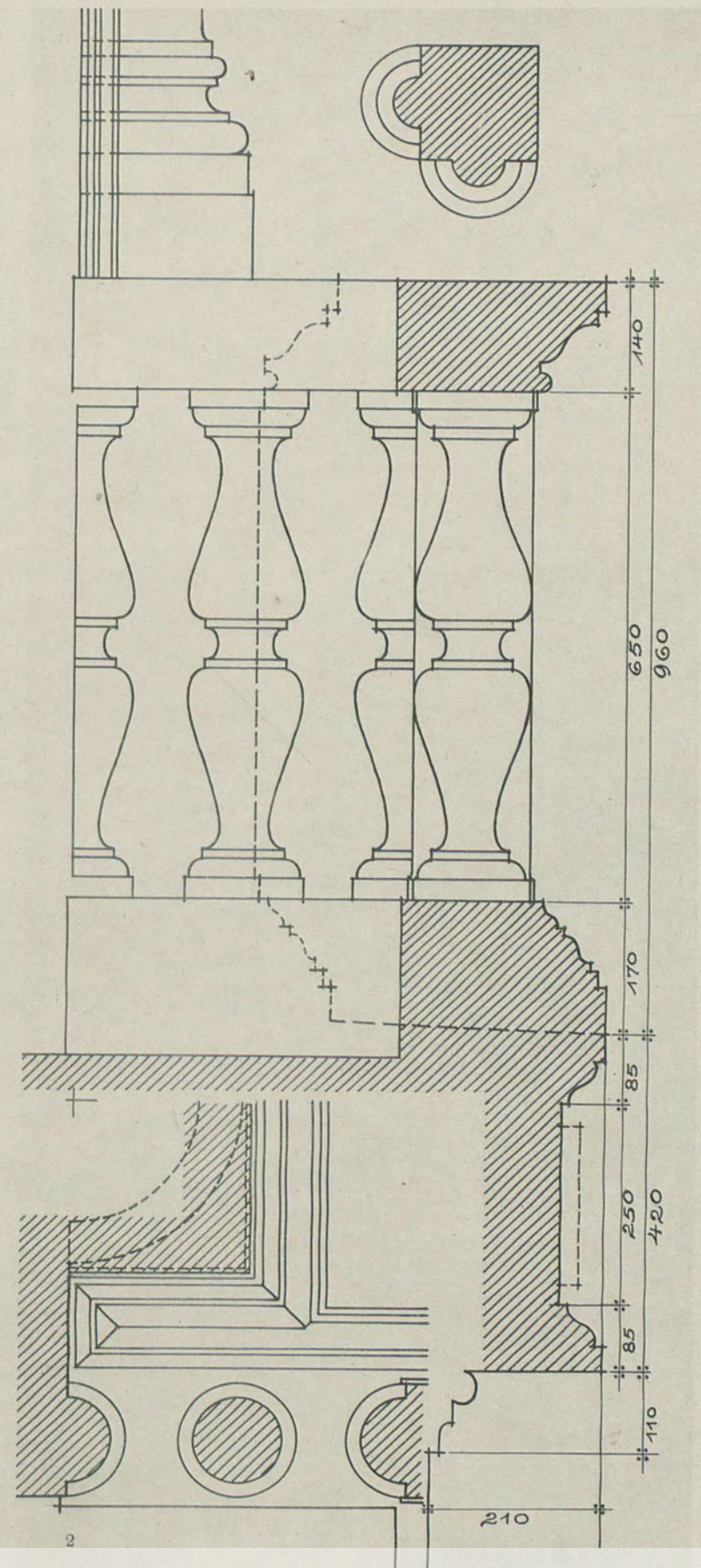
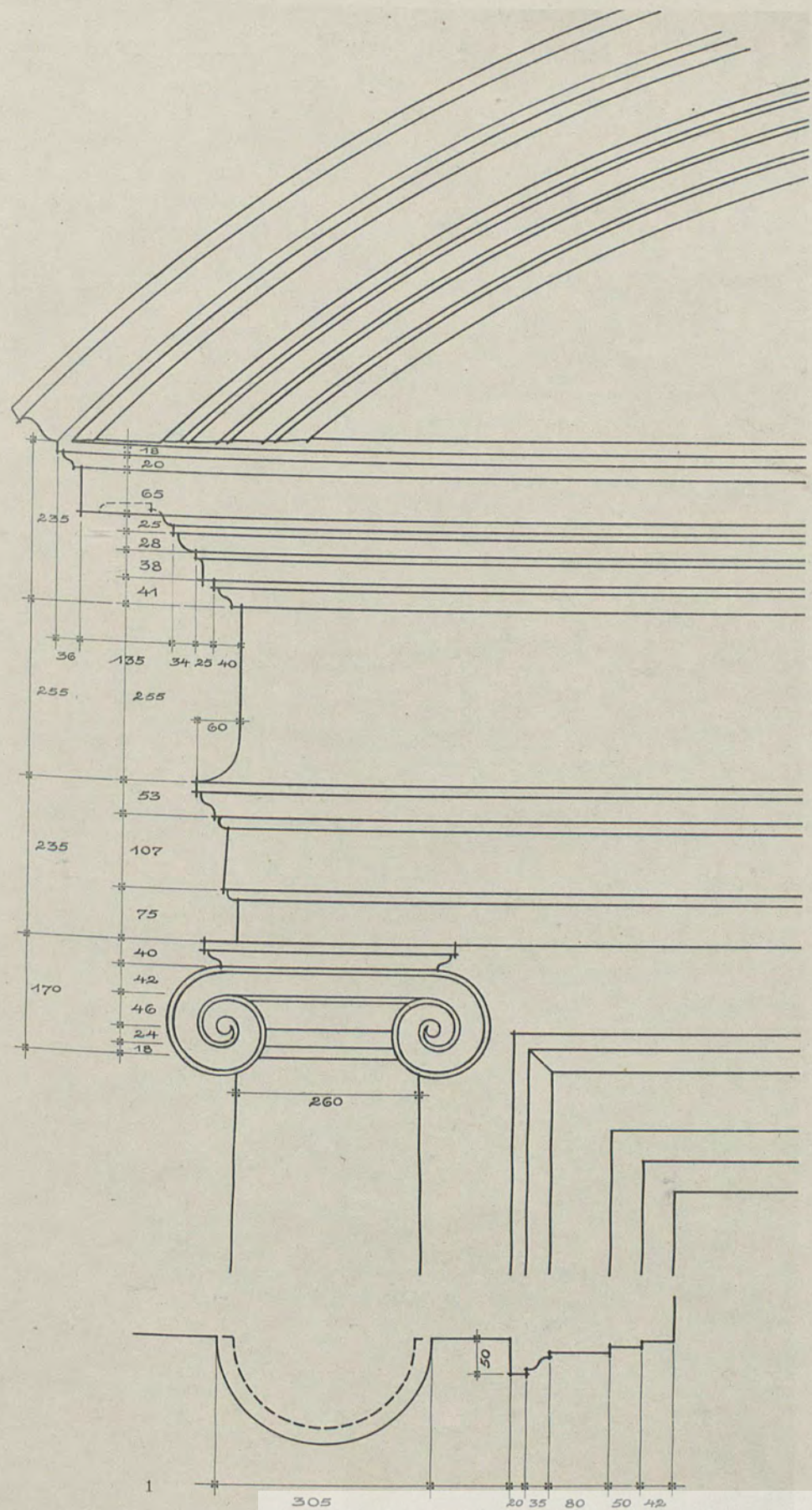
Vom Verfasser.



BIBLIOTEKA CYFROWA PALAZZO PANDOLFINI. POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Teilaufnahmen.

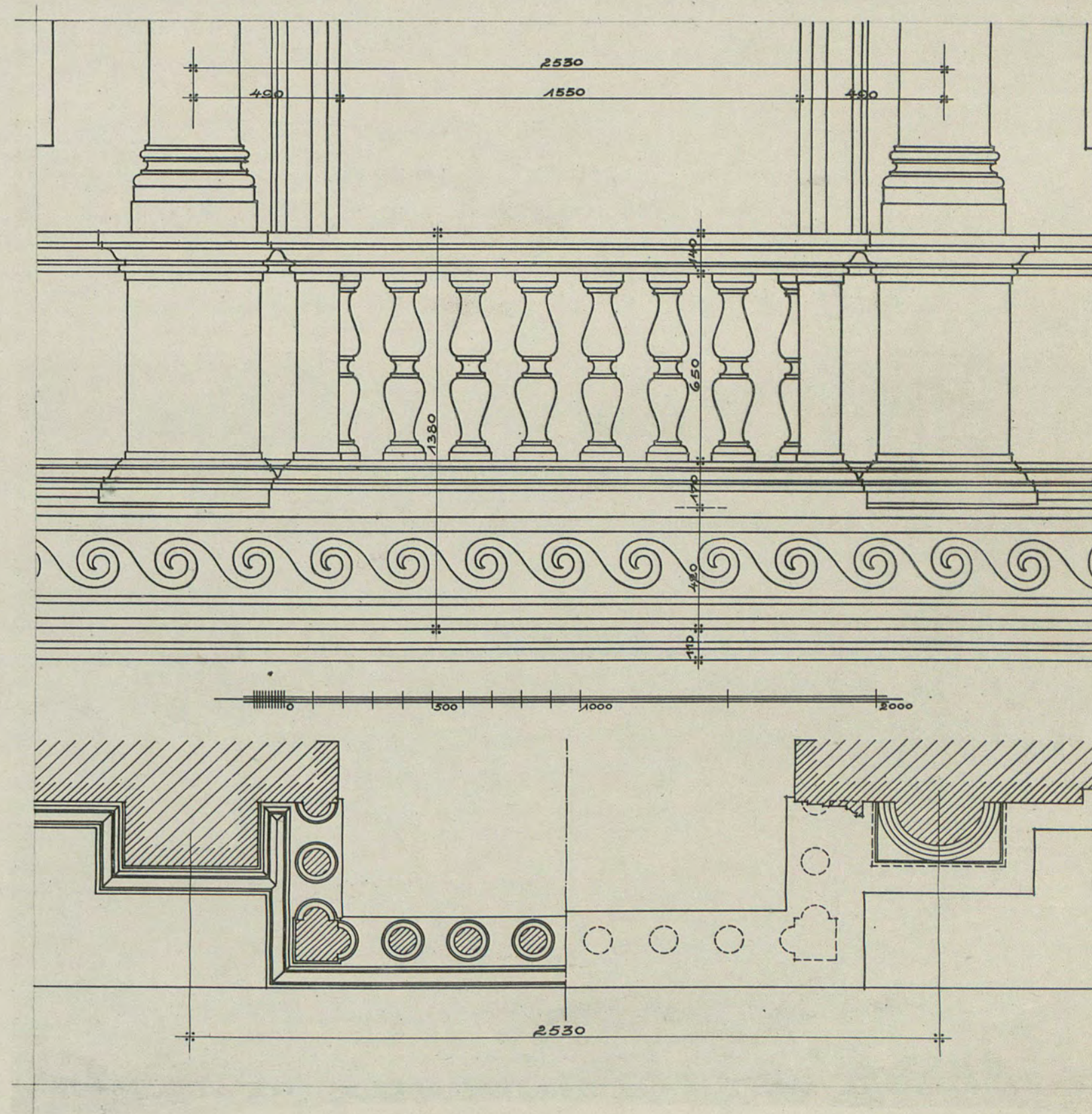
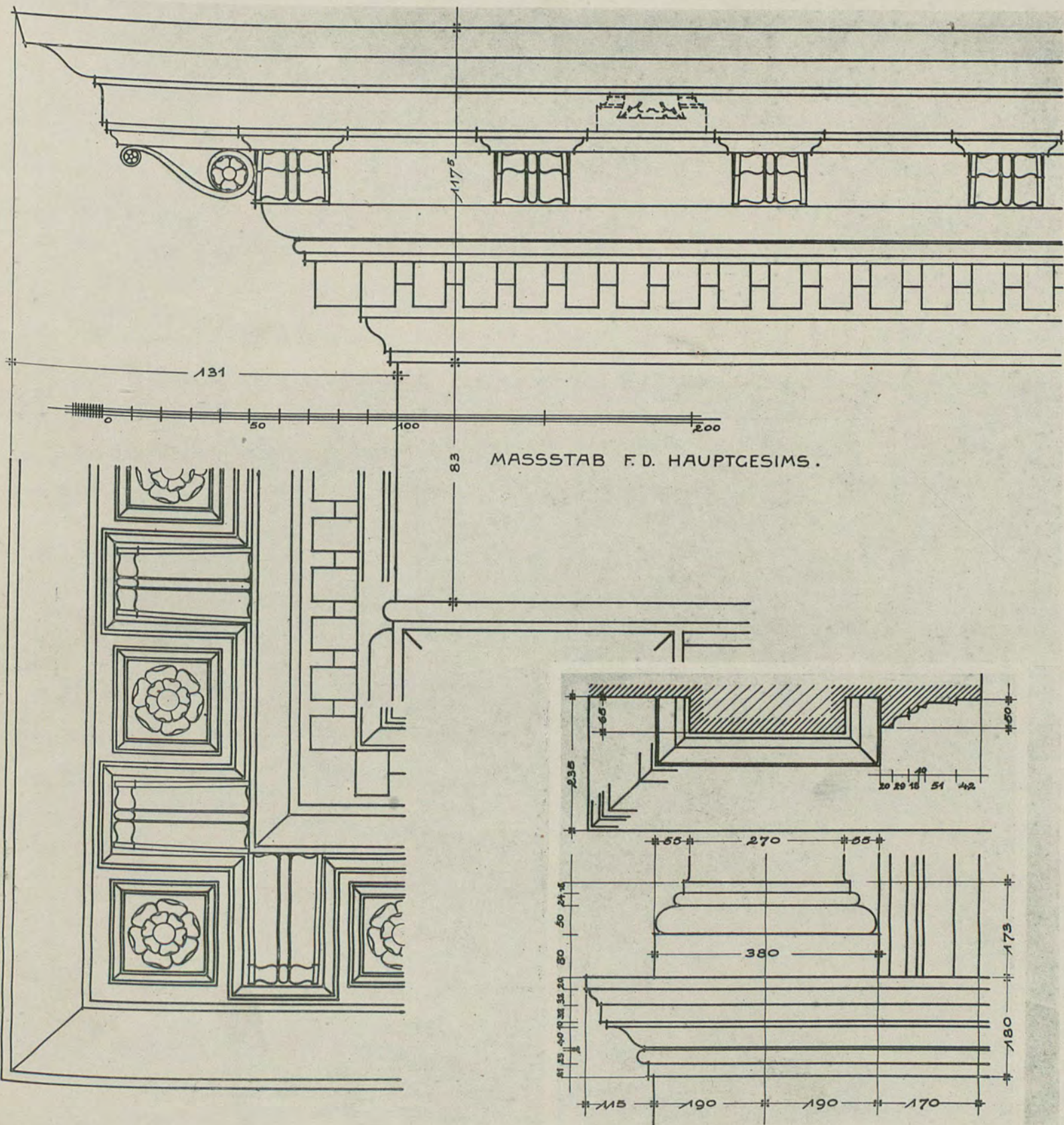
Hauptbau.

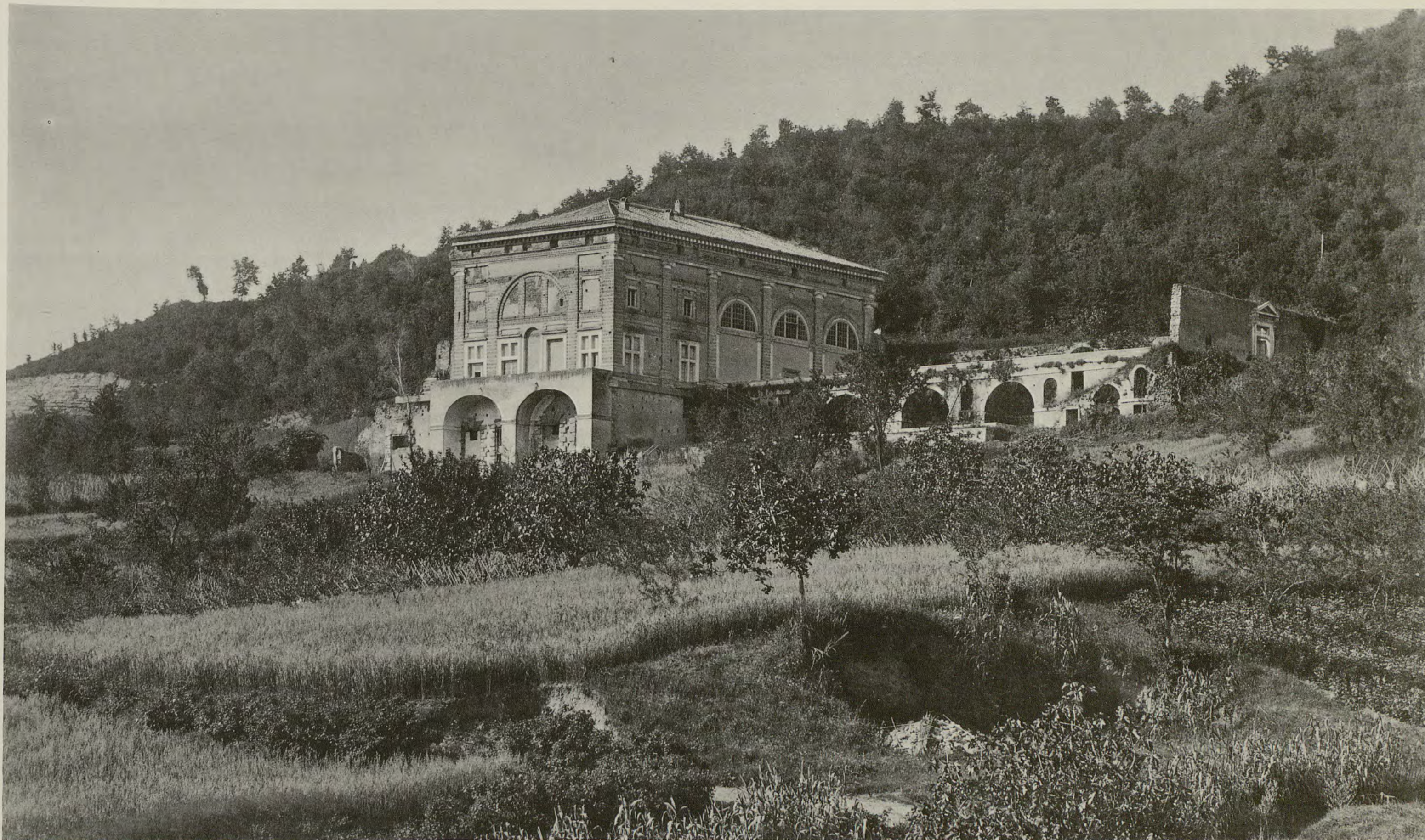


Vom Verfasser.

Teilaufnahmen.







Gesamtansicht.

Mosconi, Rom.

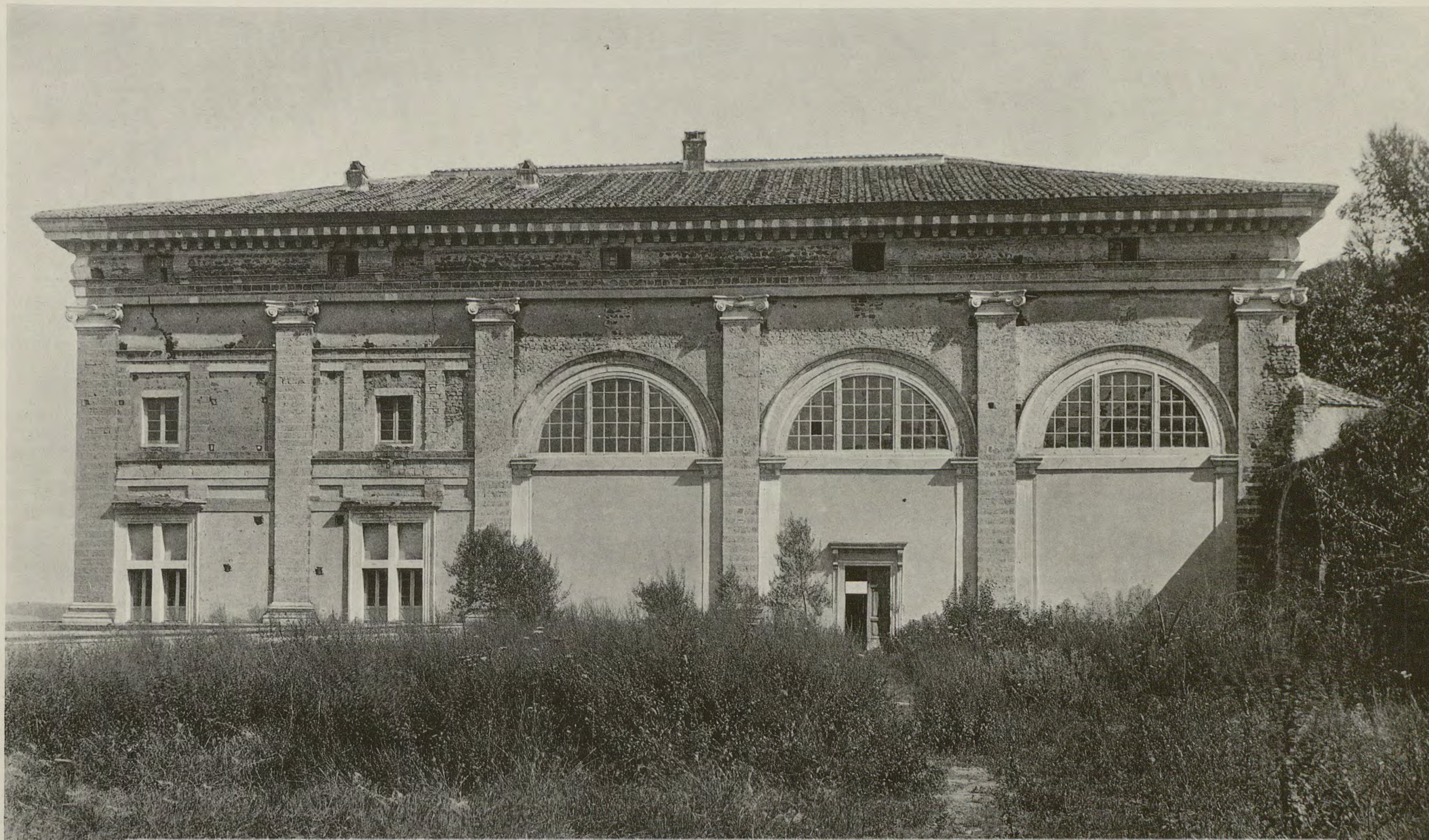




Ost- und Nordseite.

Moscioni, Rom.





Nordfront mit der vermauerten Loggia.

Lindner, Rom.





1

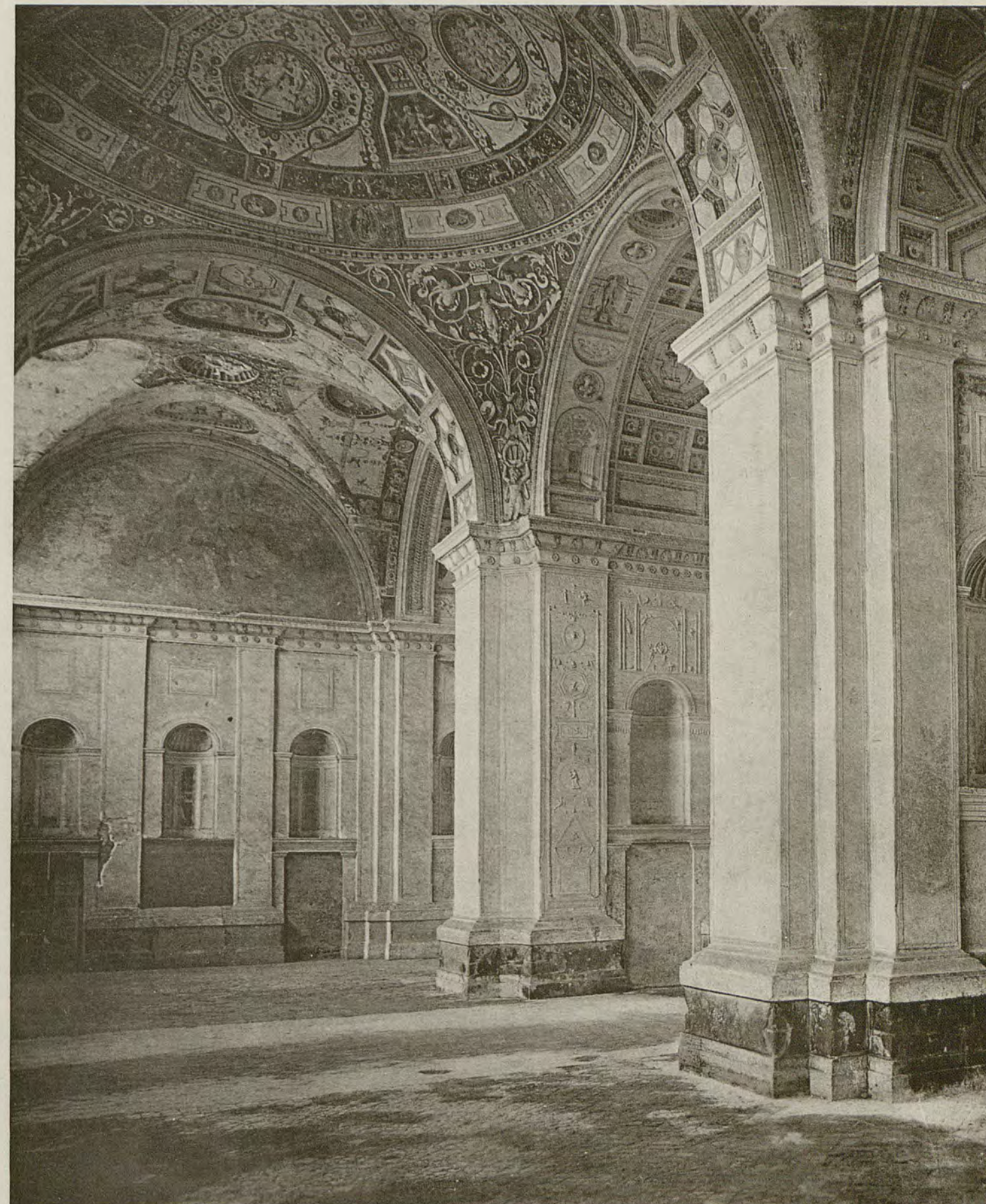
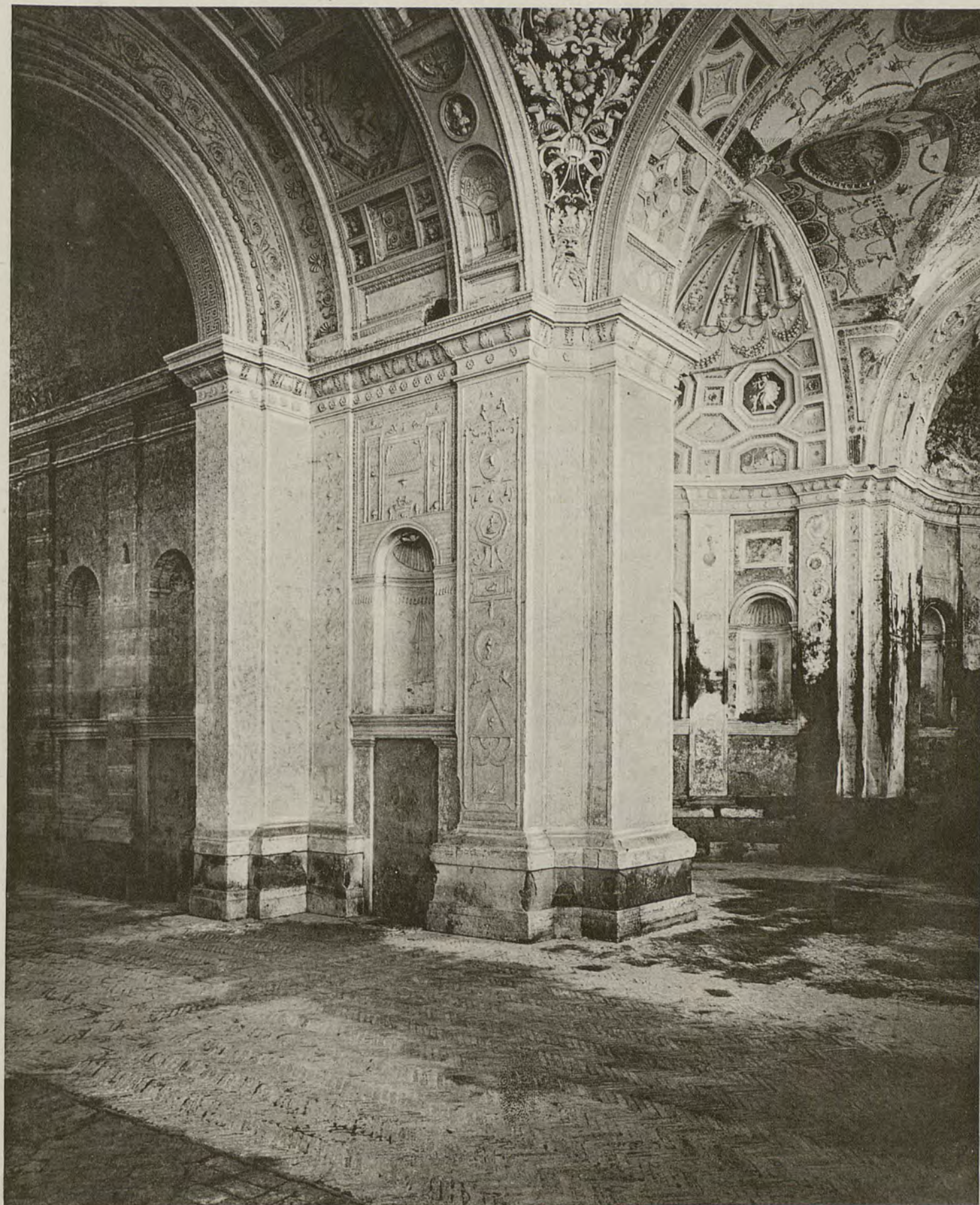
Nordwestlicher Hauptgesimskopf.



2

Rennbahntor.

Moscioni, Rom.



1

2

Loggia, südwestlicher Teil.

Loggia, südöstlicher Teil.

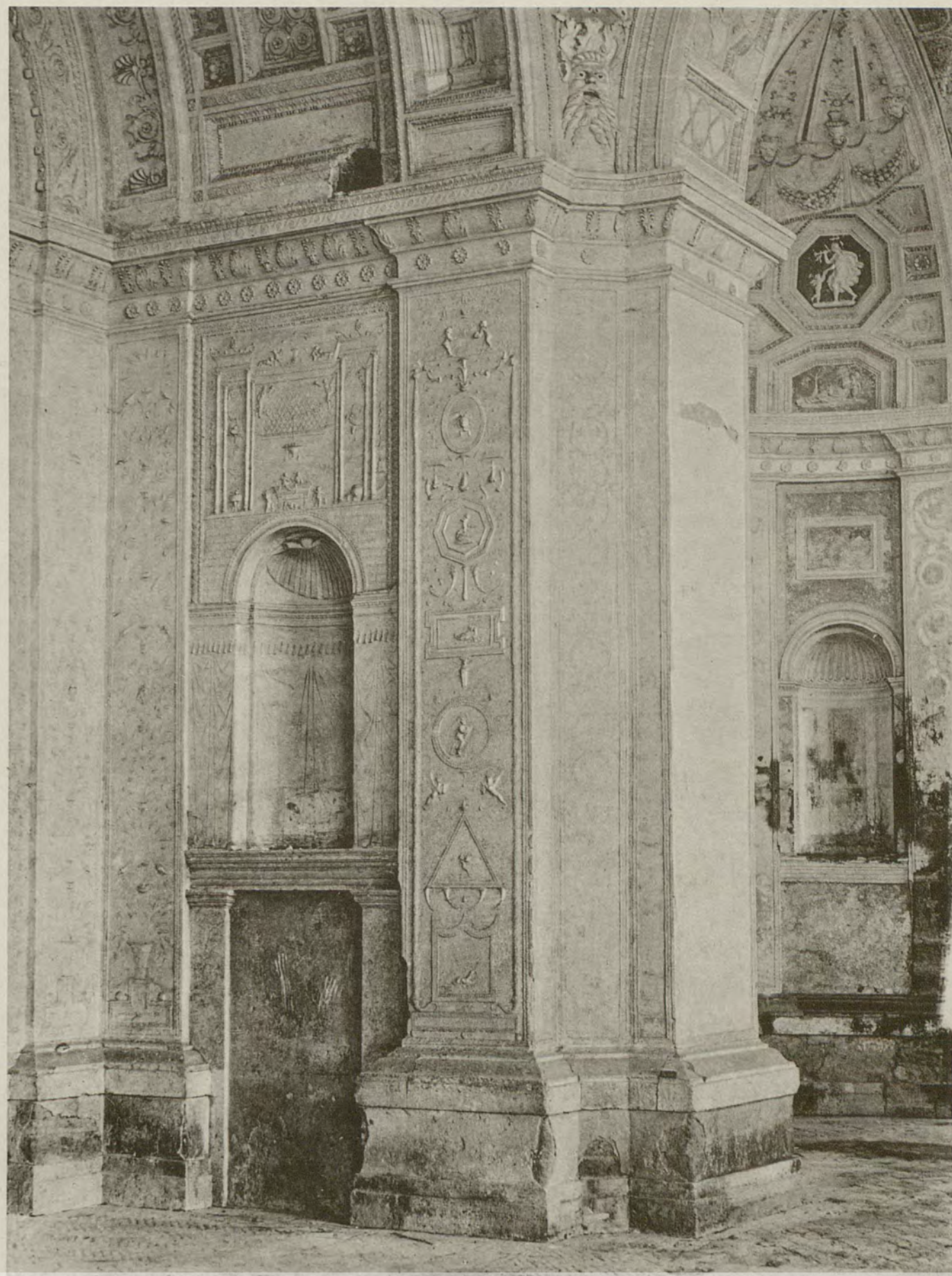
Anderson, Rom.





1

Exedra der Osthalle.



2

Ostiumteil an der Mittelhalle.



3

Südexedra der Westhalle.

Anderson, Rom

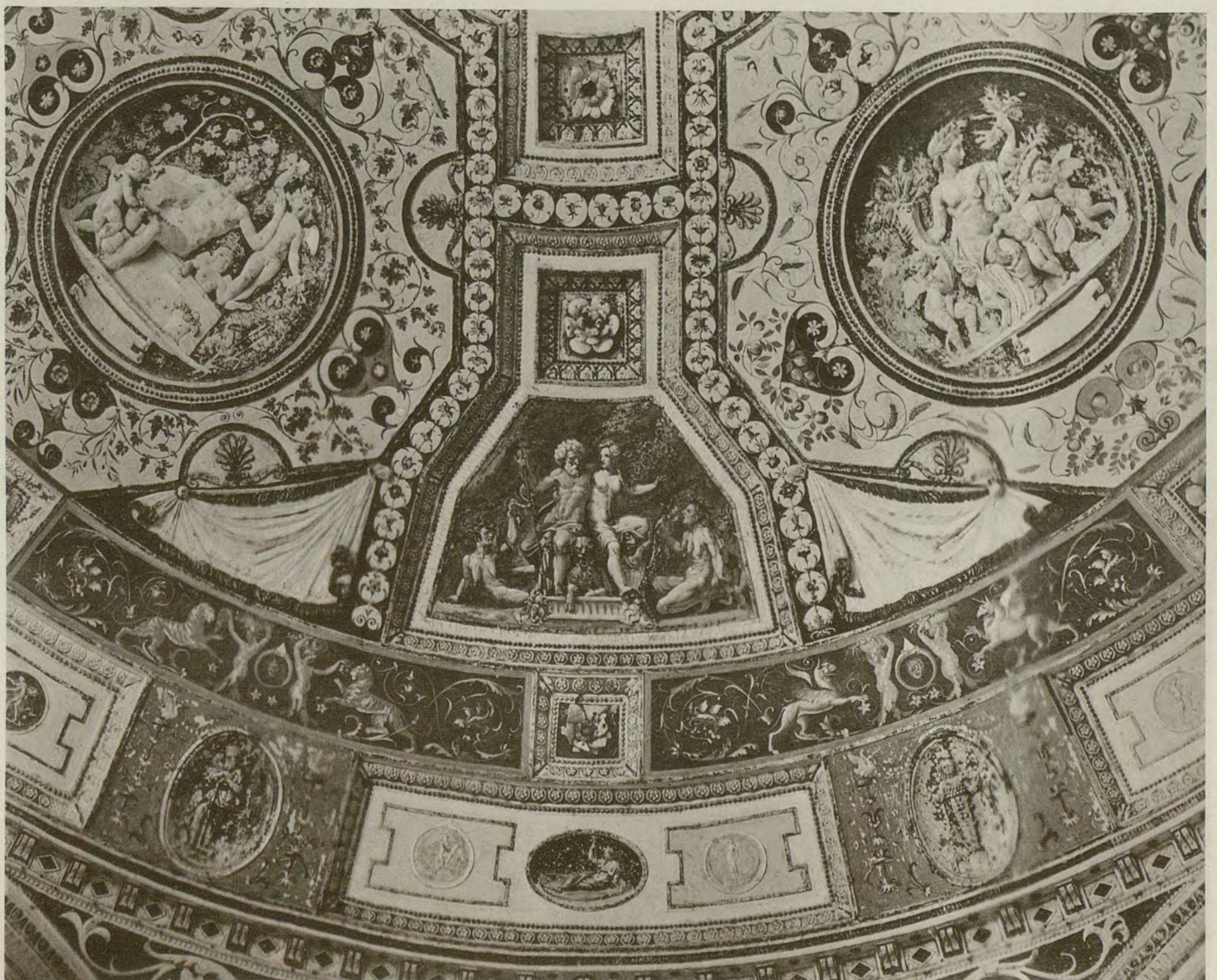




1



2



3

Teile des Kuppelgewölbes der Mittelhalle.

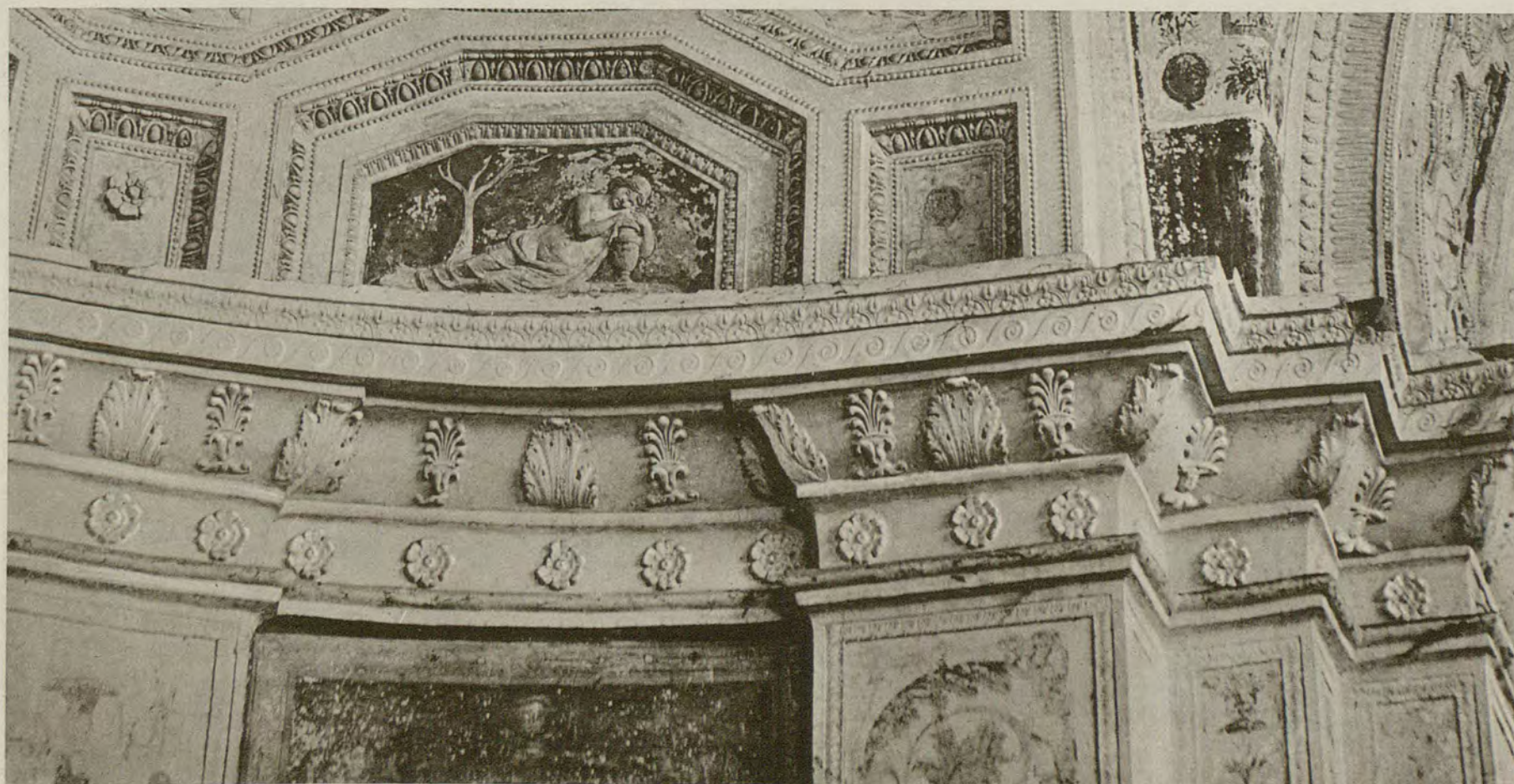
Anderson. Rom



Anderson, Rom.

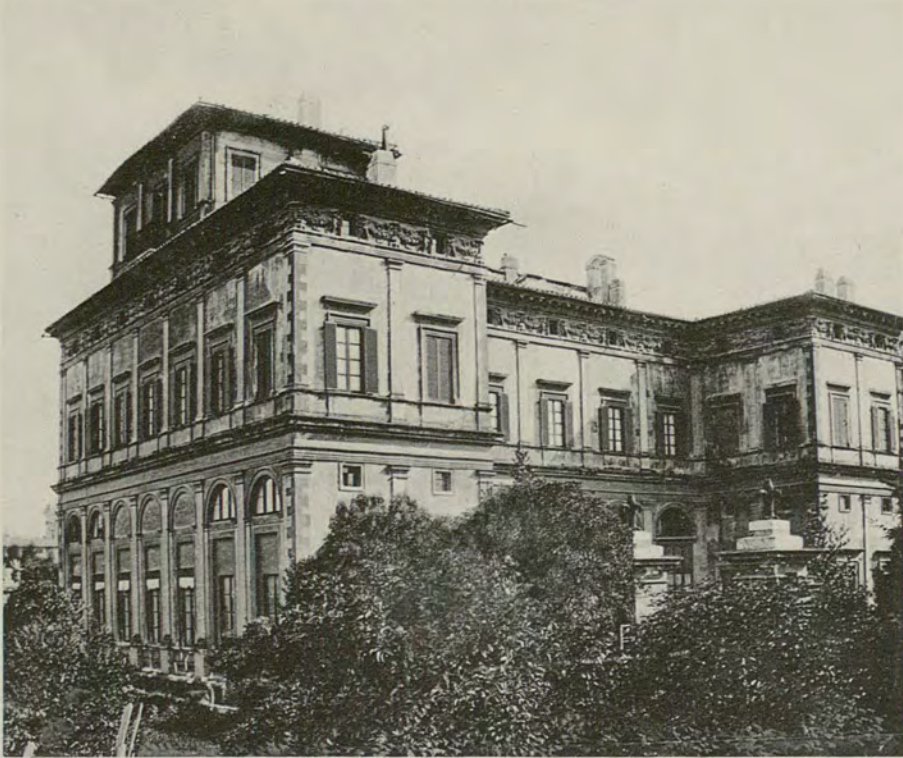


Südwestlicher Gratansatz des Osthallengewölbes.



Südwestliche Ecke der Westhalle, Gesimskropf.

Anderson, Rom.



1

Blick vom Garten.



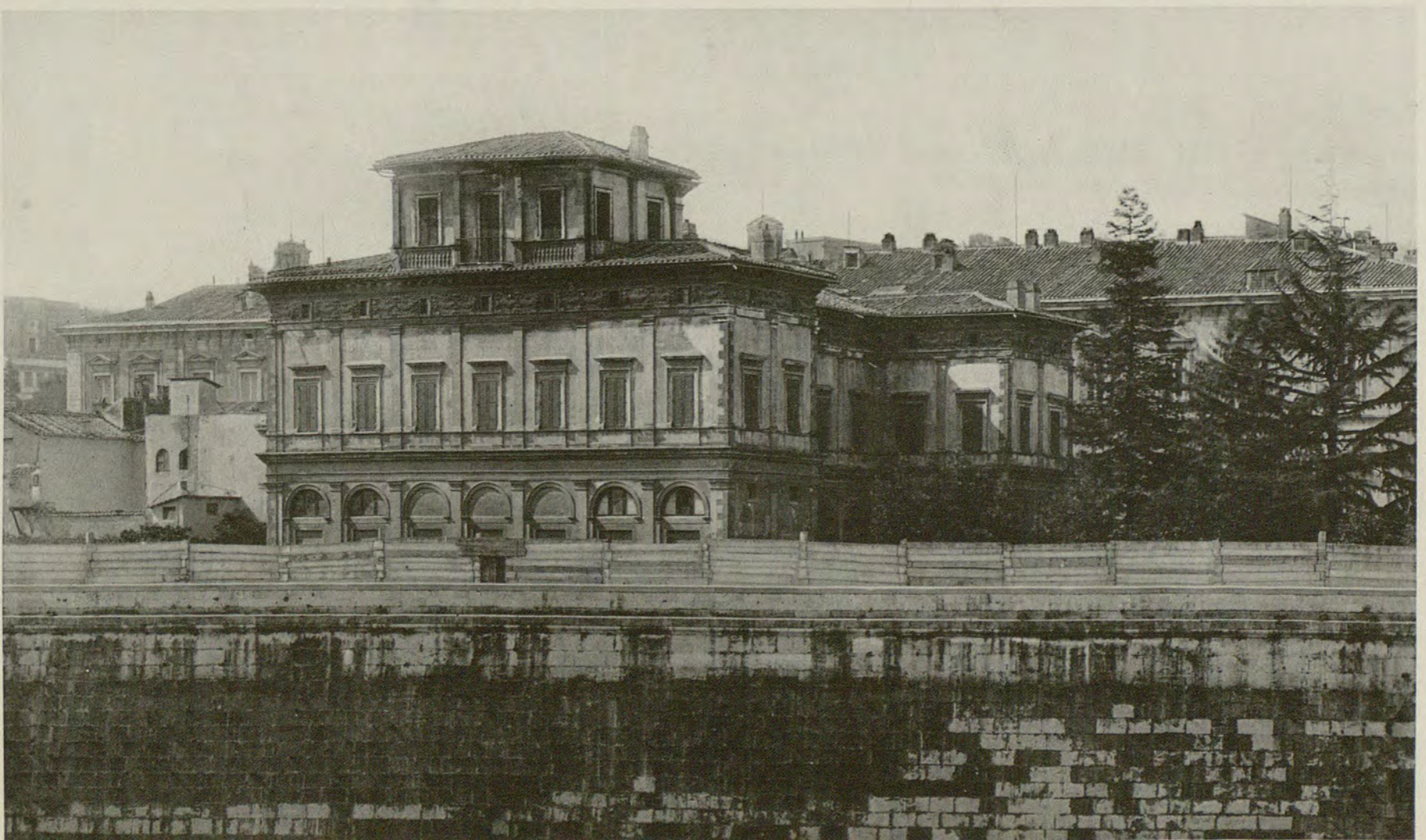
2

Blick vom Tiber.



3

Obergeschoß mit Dachaufbau.



4

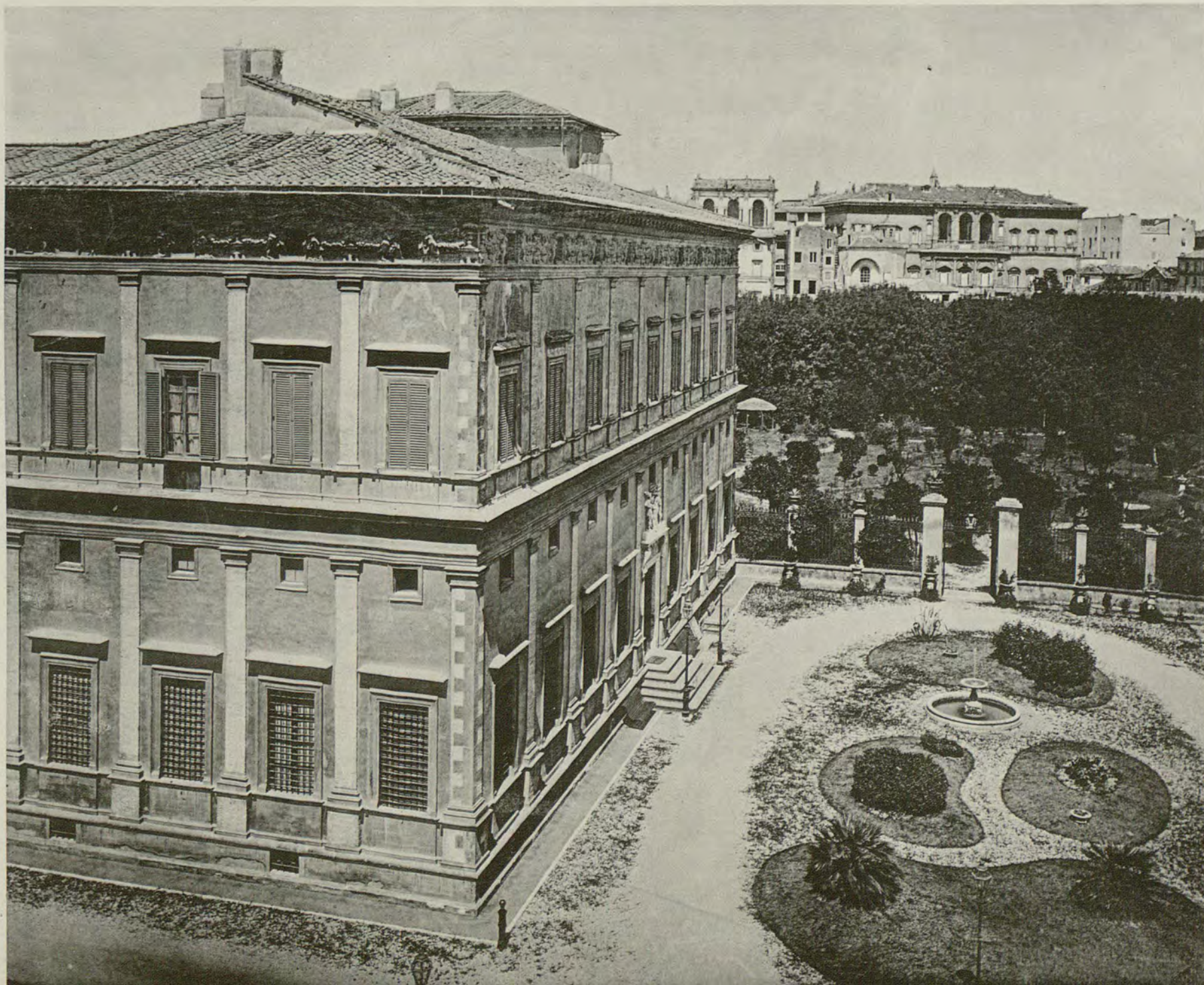
Schaubild mit dem neuen Tiberufer.

Lindner, Rom.



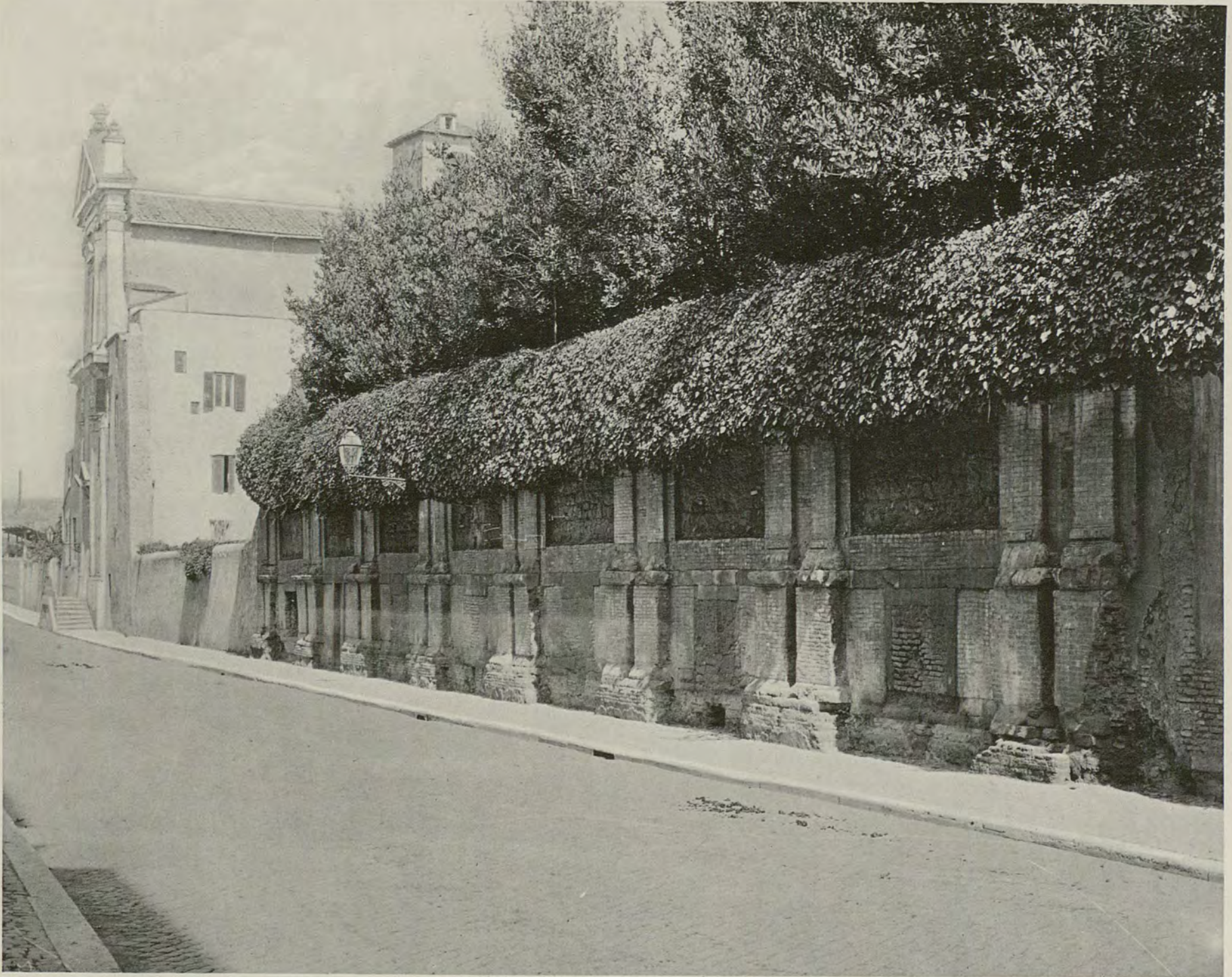
1

In der Mitte unten die von Raffael geschmückte Loggia.



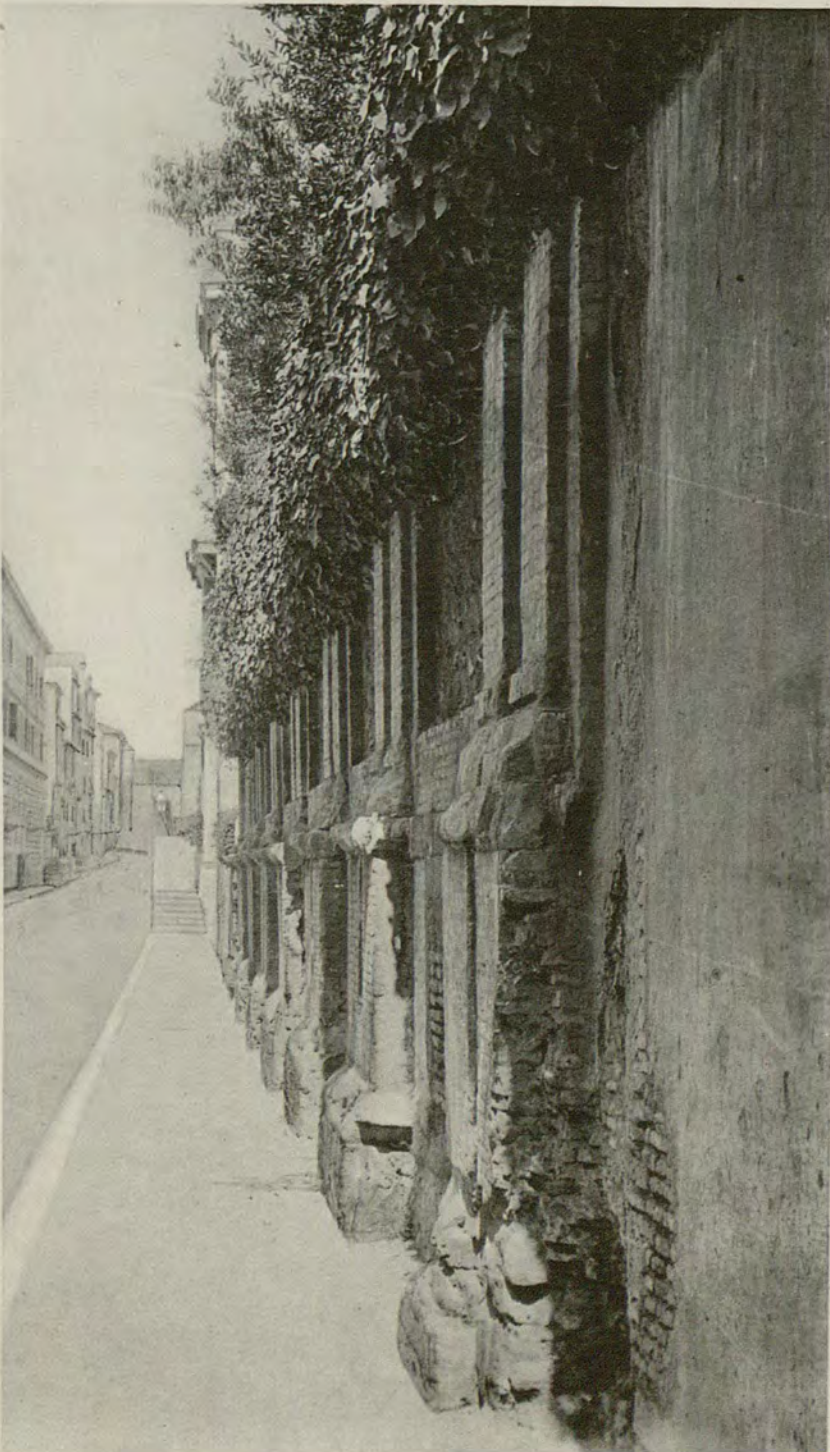
2

Stirn- und Eingangsseite.

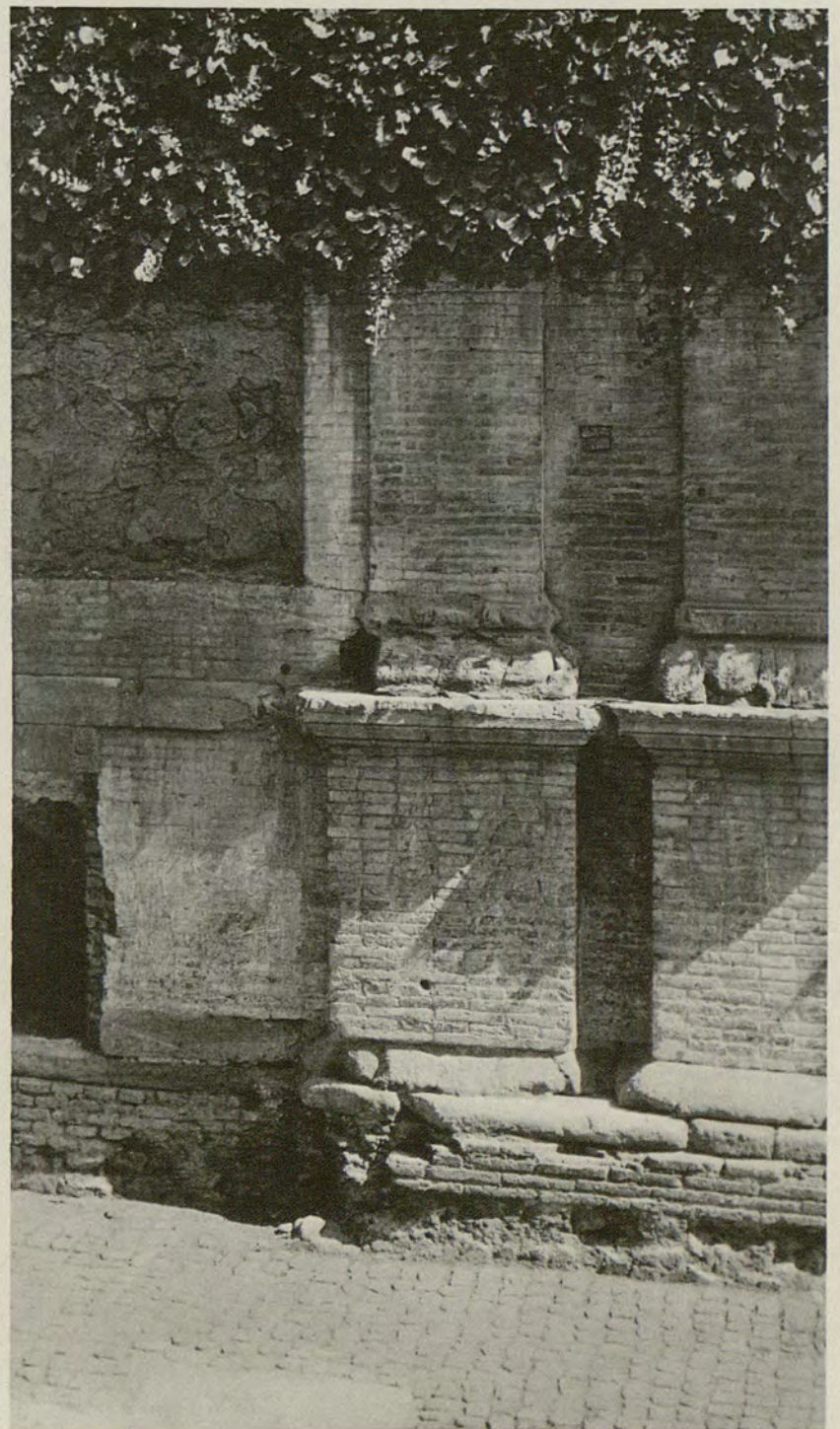


1

Rest der Ställe Chigis in Via della Lungara.

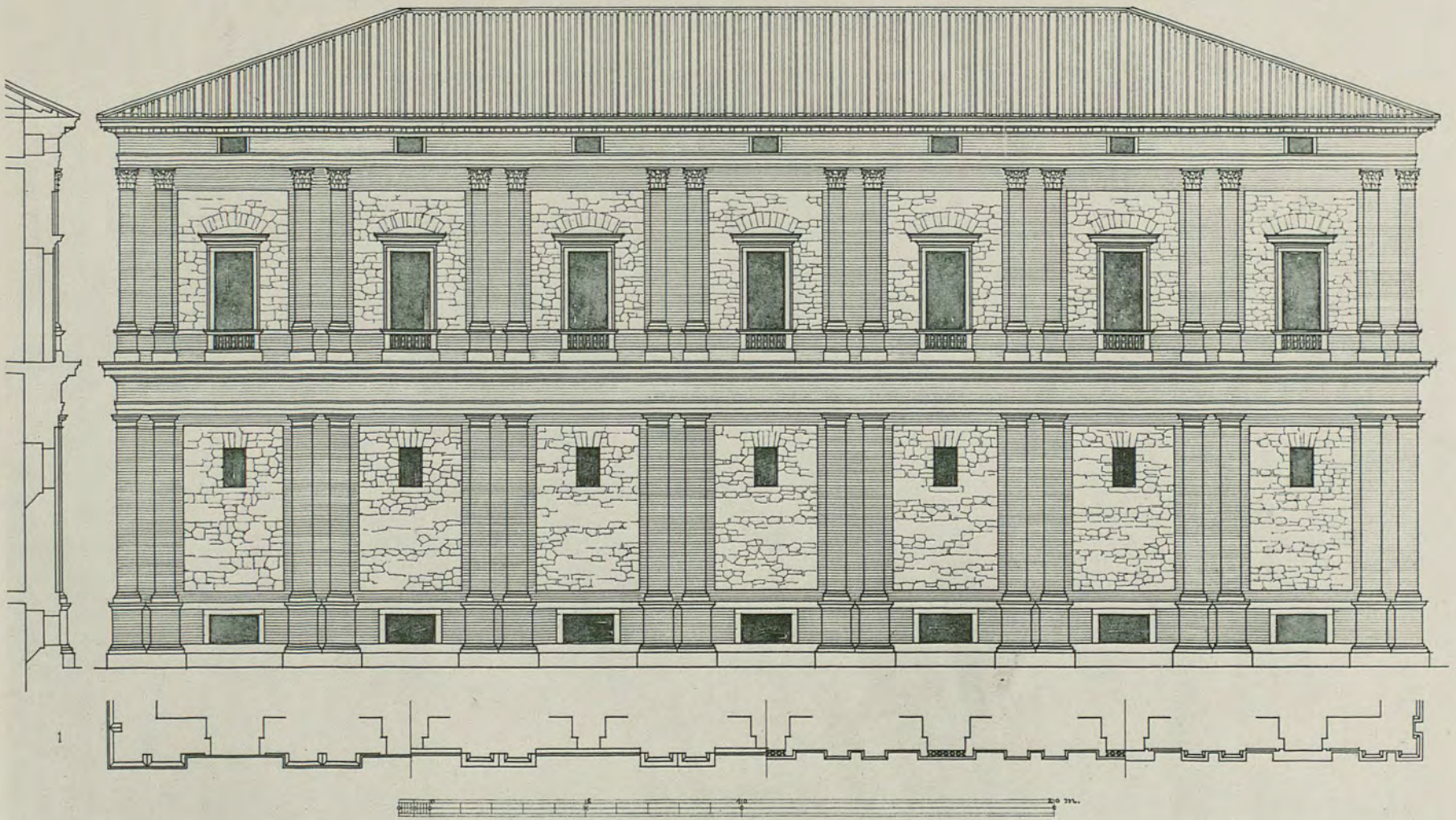


2



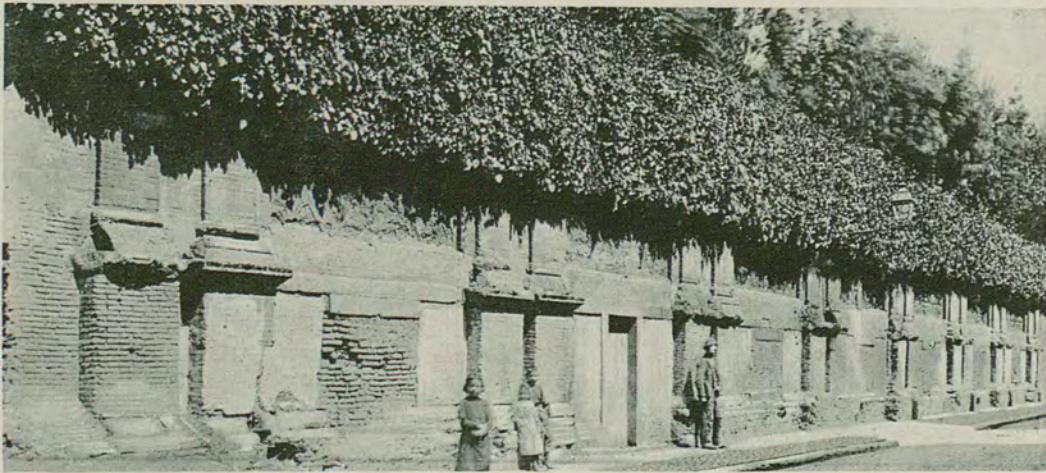
3

Lindner, Rom.



Wiederherstellungsversuch der Straßenansicht.

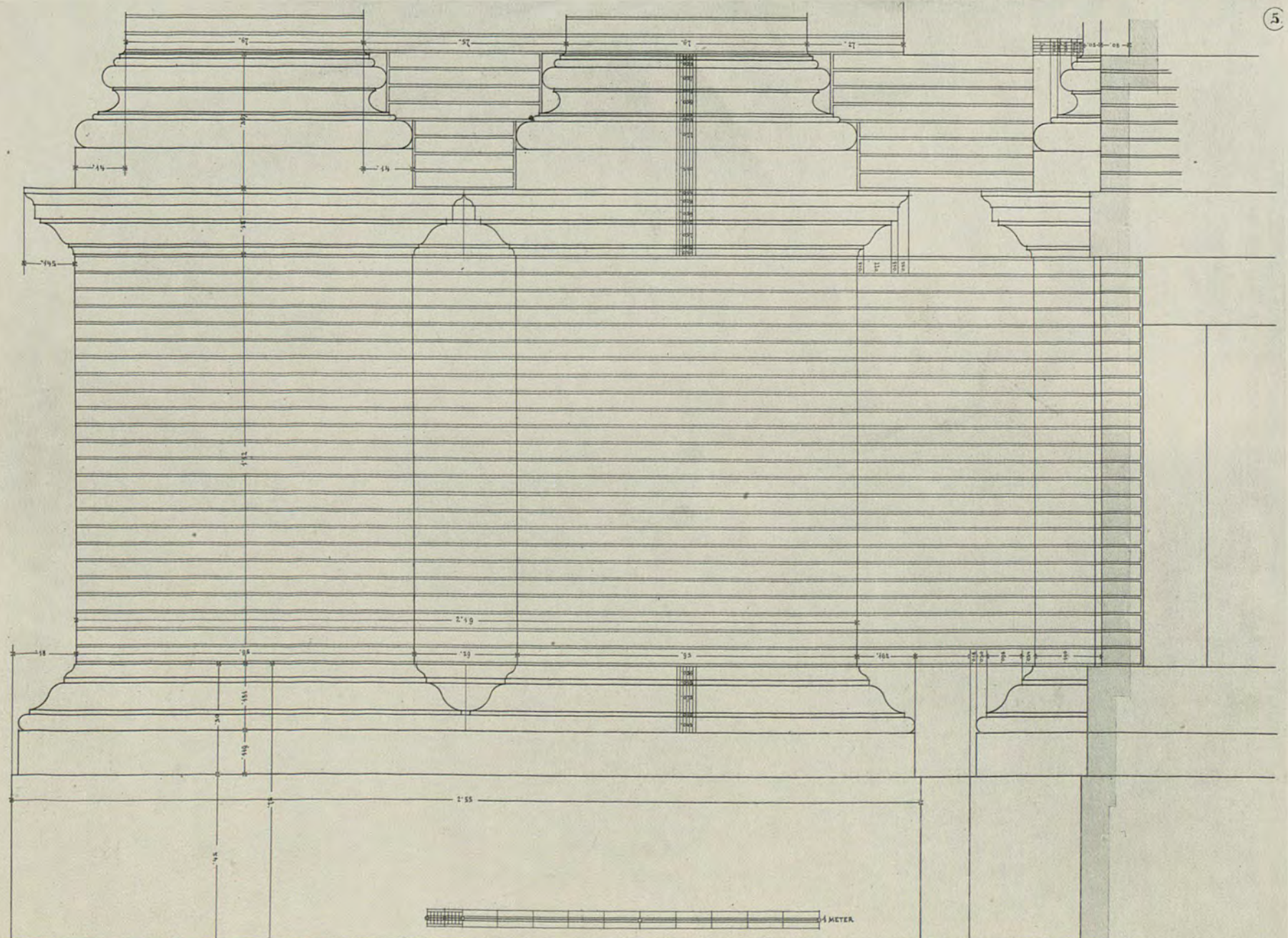
Vergleiche den v. Geymüllers Seite 39 seines Werkes »Raffaello Sanzio - Architetto«.



2 Reste des Unterbaues der Ställe in Via della Lungara.



3 Das Stallgebäude mit dem nachträglich aufgesetzten Stockwerke, Teil des Romplanes von Maggi (etwa 1610).



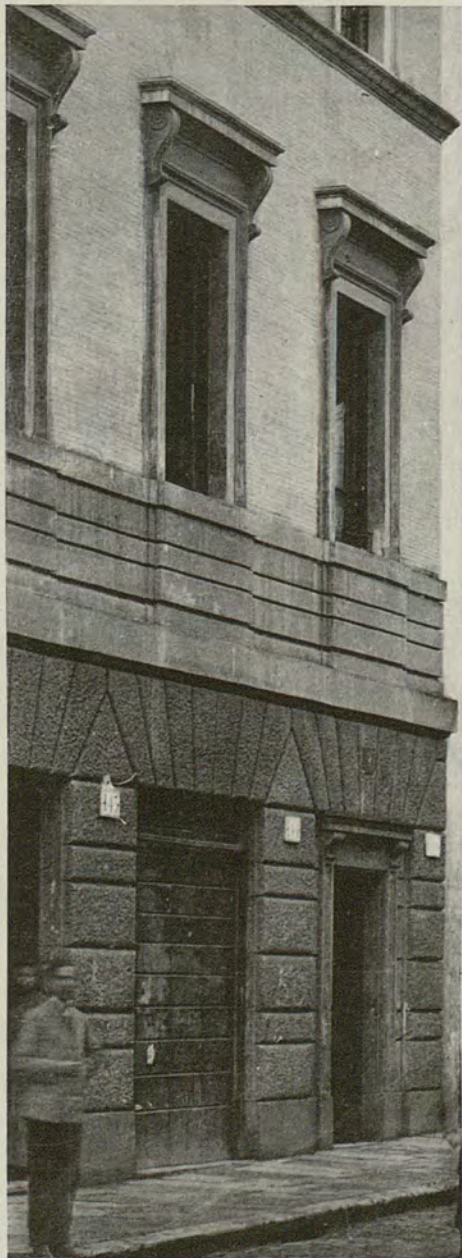
4 Maßaufnahme des erhaltenen Unterbaues.

1 und 4 vom Verfasser.



1

Tiberhaus mit Garten der Villa Farnesina vor der Flußregelung.
Im Hintergrunde die Peterskuppel.



2

Haus im Borgo S. Angelo.



3

Rückseite des Palazzo Bresciano
gegen Borgo S. Angelo.



4

Nachbarhaus vom Palazzo Bresciano mit der Tür-
inschrift: PHOEBVS · BRIGOTCTVS · MEDICVS.



5

Palazzo Bresciano im Borgo nuovo.



6

Kuppel von S. Andrea della Valle und der westliche Teil vom Palazzo Vidoni
(nach G. Tiburtio Vergelli da Recanati).





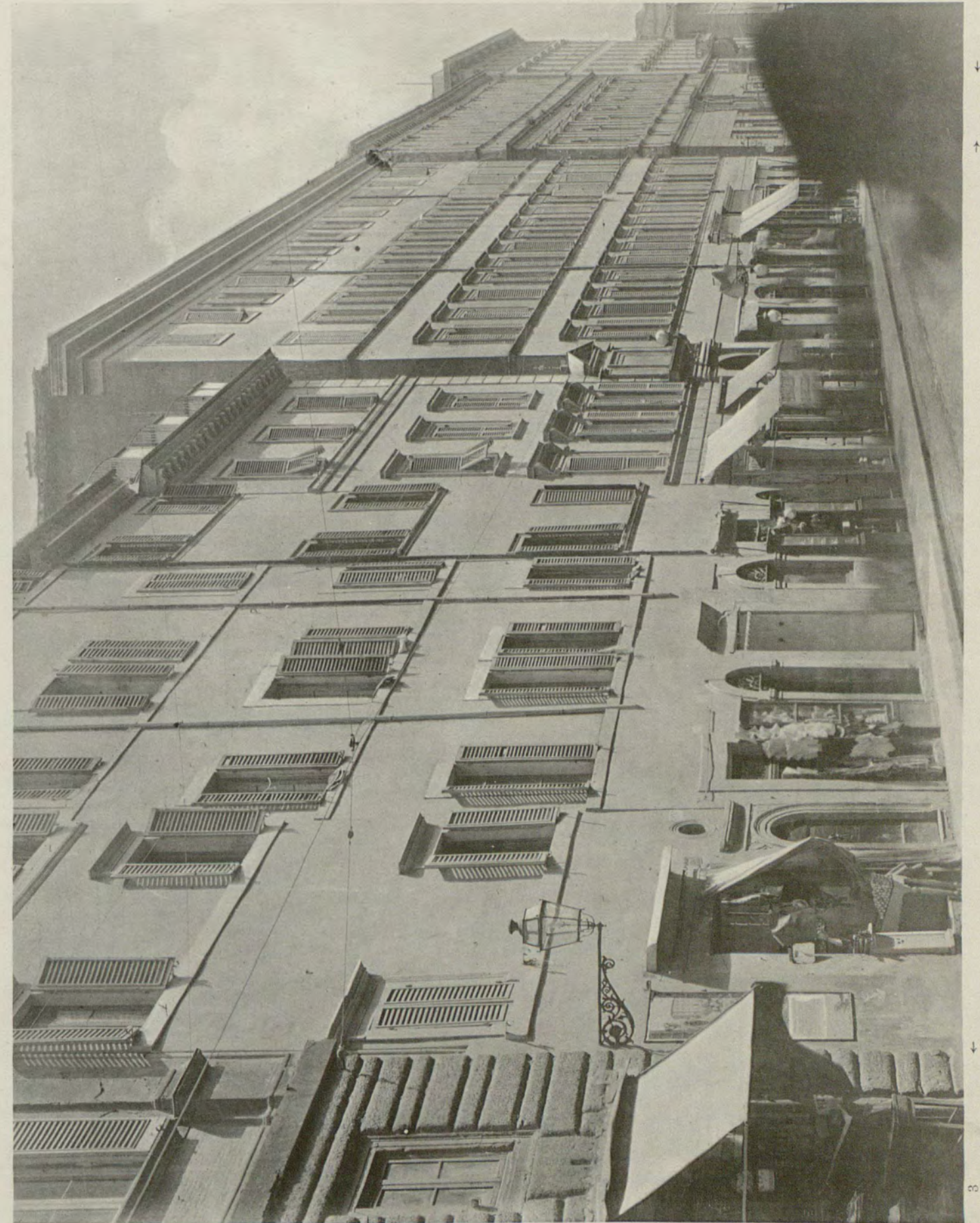
1

Palazzo Accoramboni an Piazza Rusticucci und Palazzo Bresciano.



2

Palazzo Giraud.



Pal. Giraud.

Pal. Bresciano.

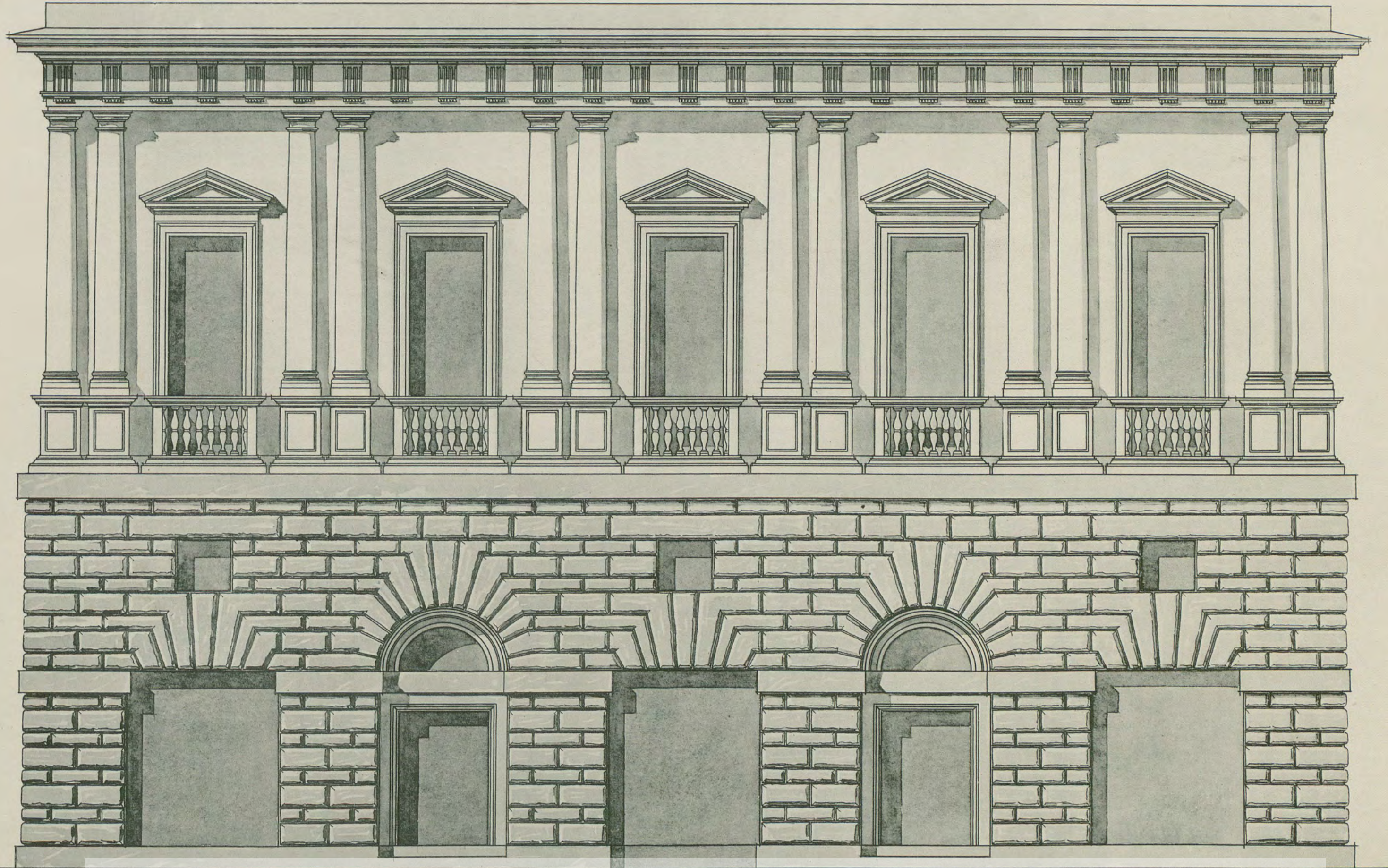
Lindner, Rom.

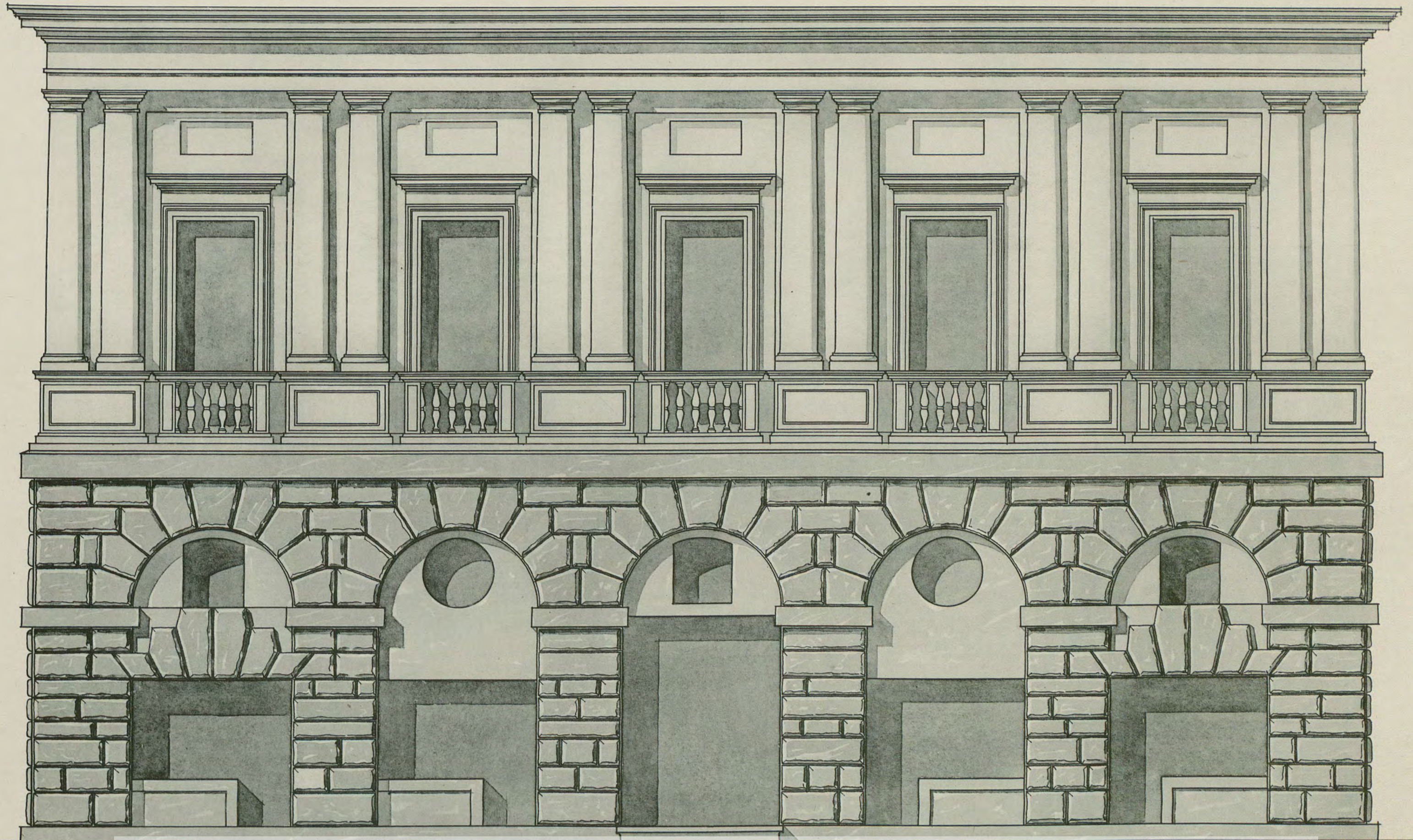


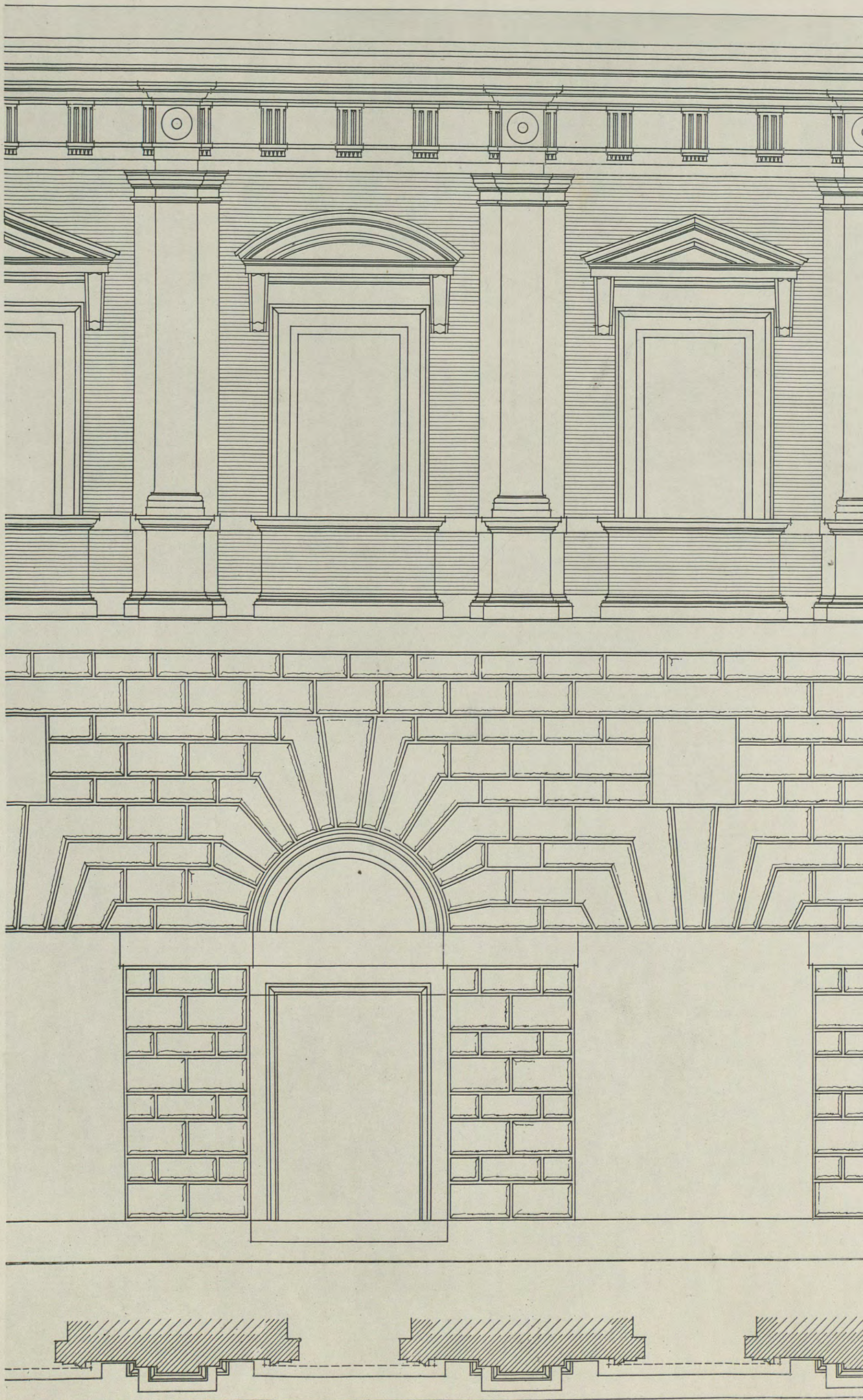
BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Casa Battiferro und ein anderes Haus in Rom.

Die gegen Süden gekehrte Nordseite des Borgo nuovo von Piazza Rusticucci bis Piazza Scossacavalli, in drei Aufnahmen.





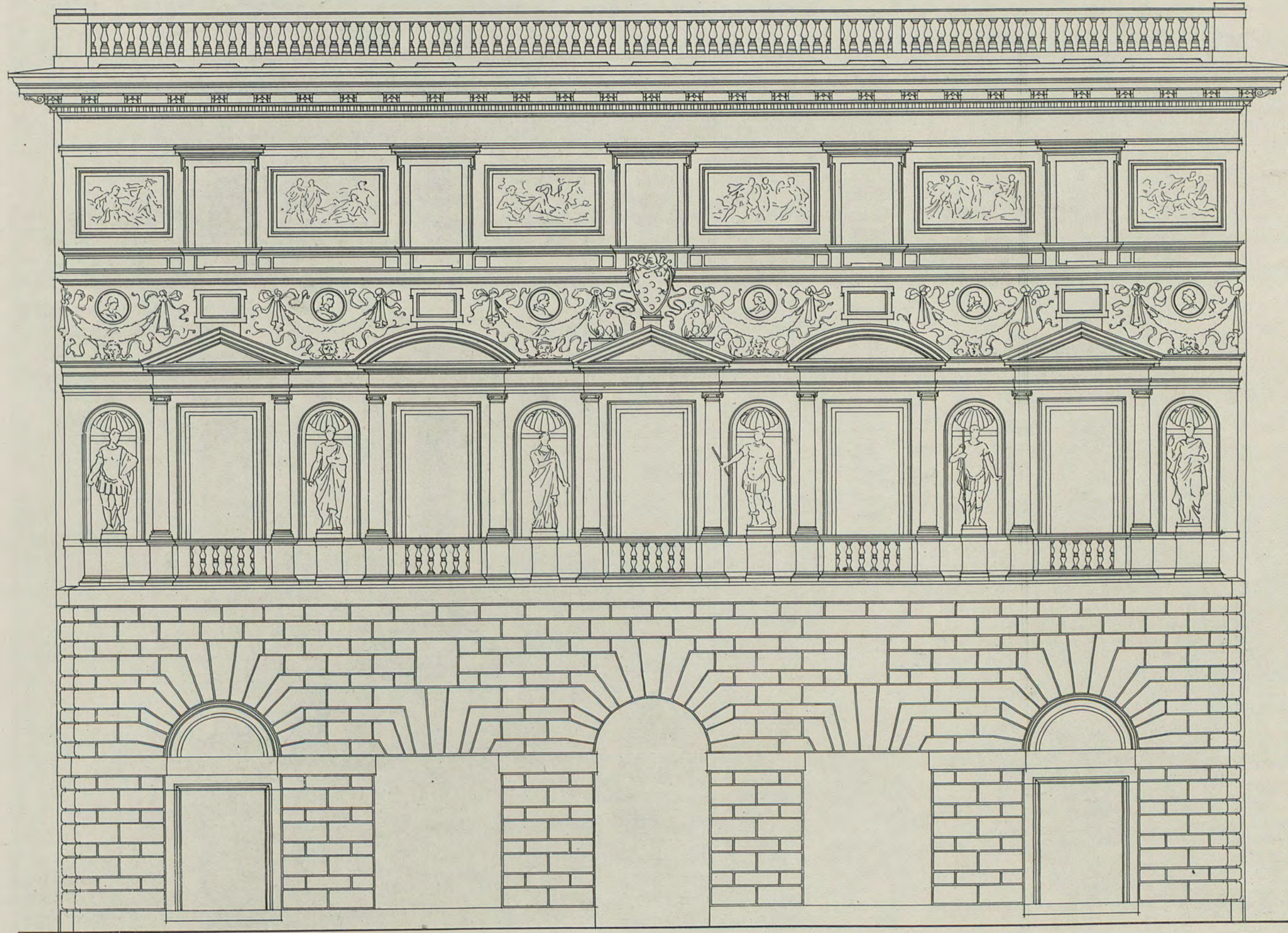


Vom Verfasser.

Formenvereinigung.

Oberbau: Palazzo Bresciano — Unterbau: Palazzo Vidoni.





Vom Verfasser.

Formenvereinigung.



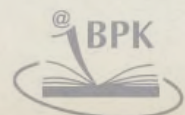
BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Oberbau: Palazzo dell'Aquila - Unterbau: Palazzo Vidoni



Vom Verfasser.

Formenvereinigung.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

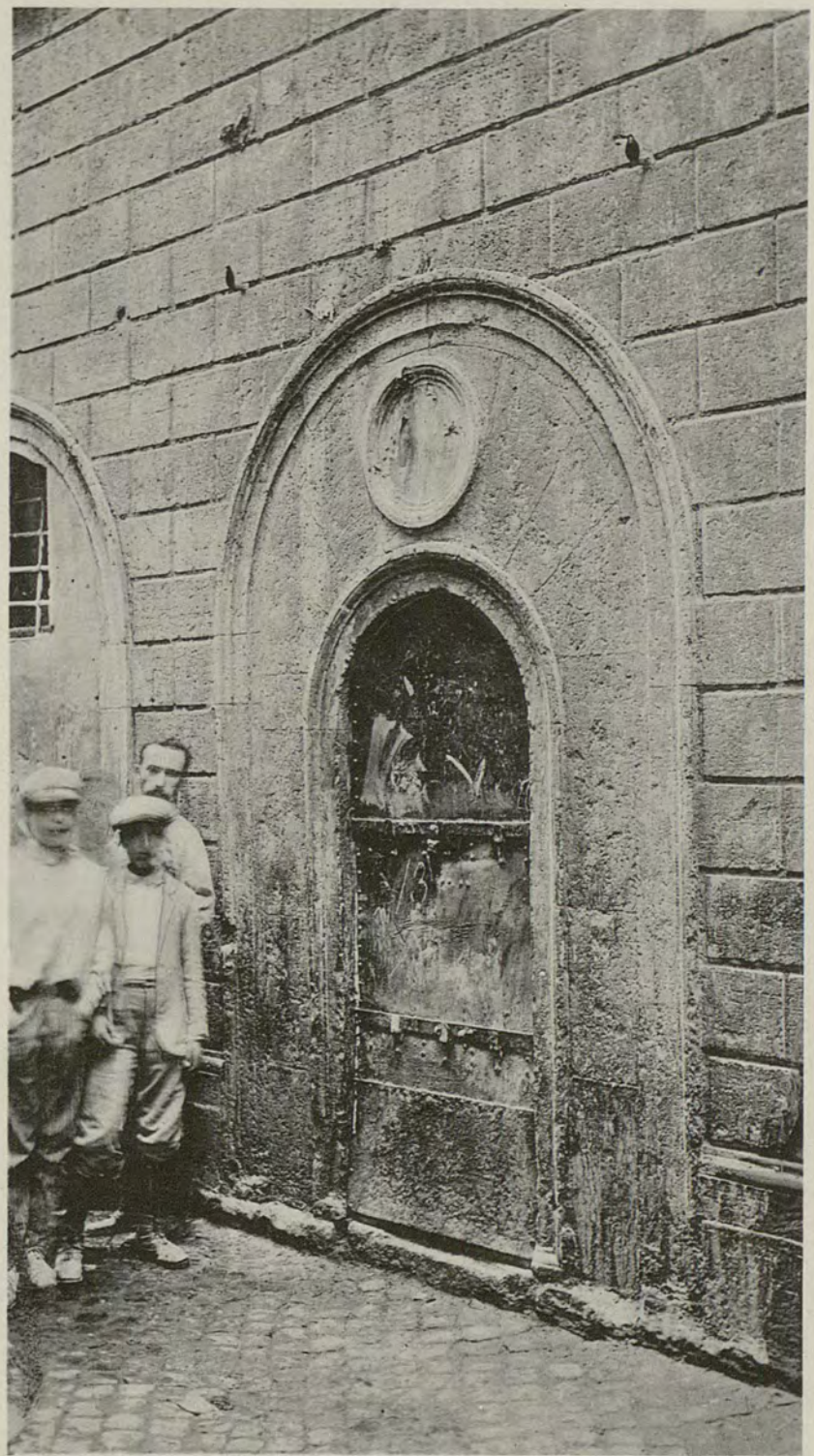
Unterbau: Villa Madama

Oberbau: Palazzo Pandolfini

Unterbau: Palazzo Vidoni



1 Zweifensterhaus in Via della Vignaccia Nr. 60 und 60 A.



2 Casa Turci, Tür im Vicolo del Governo vecchio.

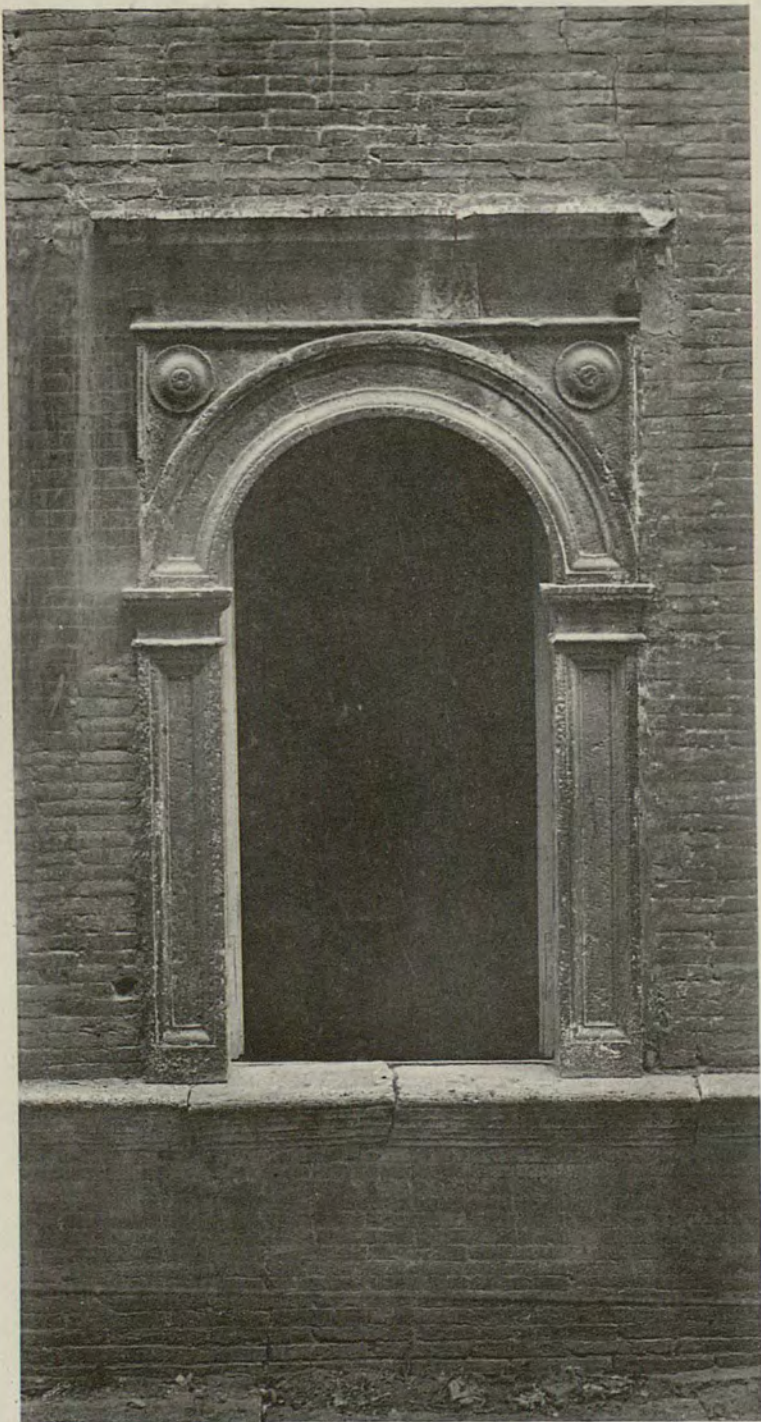


3 Vierfensterhaus im Vicolo del Campanile Nr. 4 und 5.



4 Zweifensterhaus im Vicolo Cellini Nr. 31 und 32.

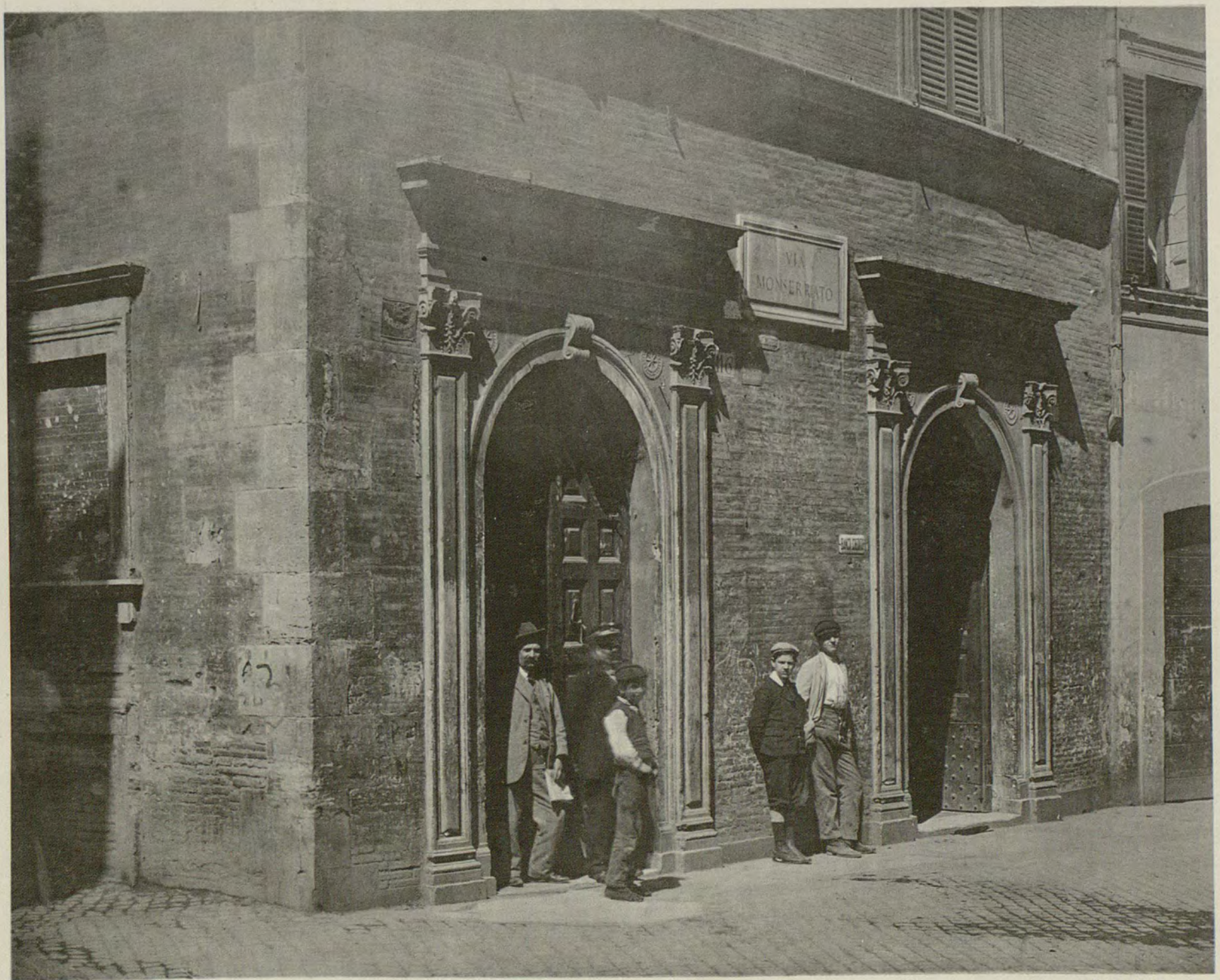
Lindner, Rom.



1 Fenster des Hauses Nr. 60 in Via della Vignaccia.



2 Haustür Nr. 148 in Via dei Coronari.



3

Türen Nr. 116 und 117 in Via Monserrato.

Lindner, Rom.

Erstwerke der Hochrenaissance in Rom.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



1

Haustür Nr. 65 in Via dell'Anima.

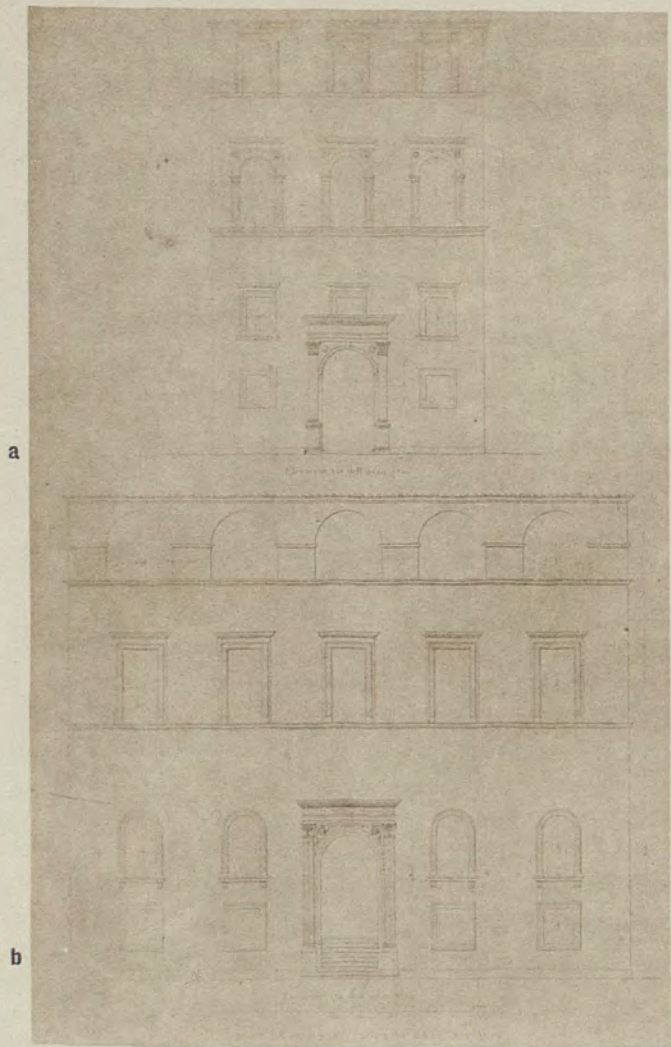


2

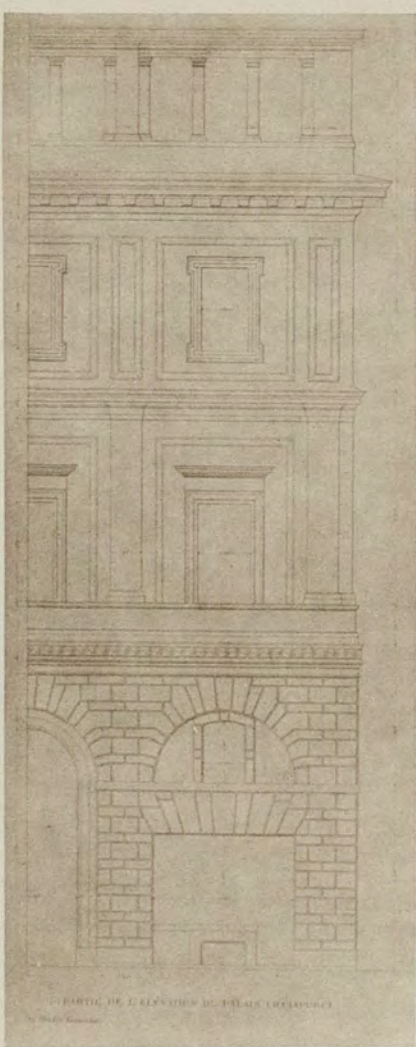
Haustür Nr. 60 in Via della Vignaccia.

Lindner, Rom.

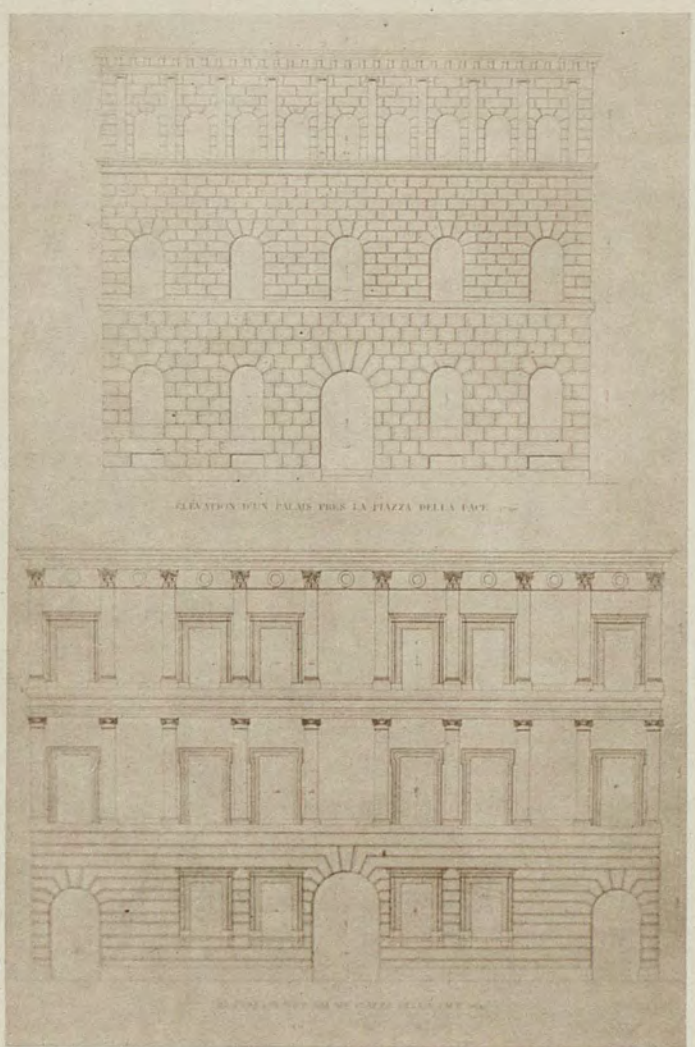




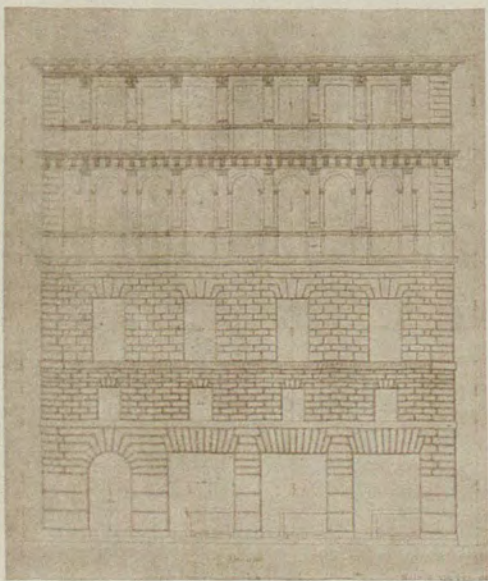
1 Frührenaissancehäuser in Via dell'Orso (a niedergerissen) [aus Letarouilly I, 32].



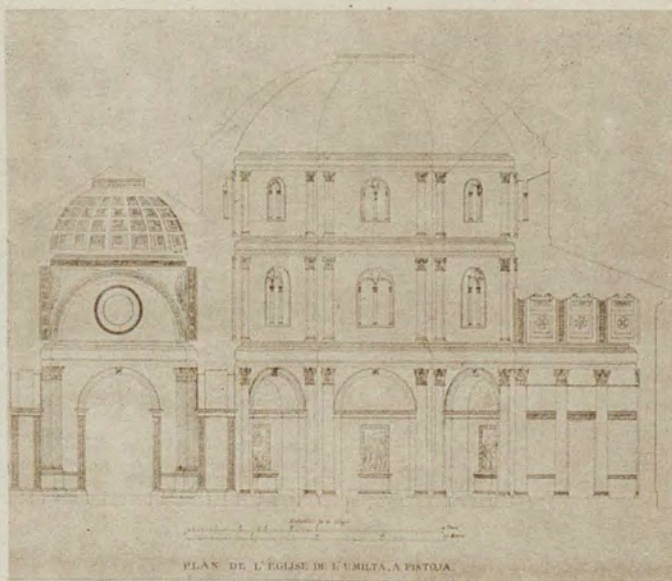
2 Pal. Cicciaporci v. Giul. Romano [aus Letarouilly I, 106].



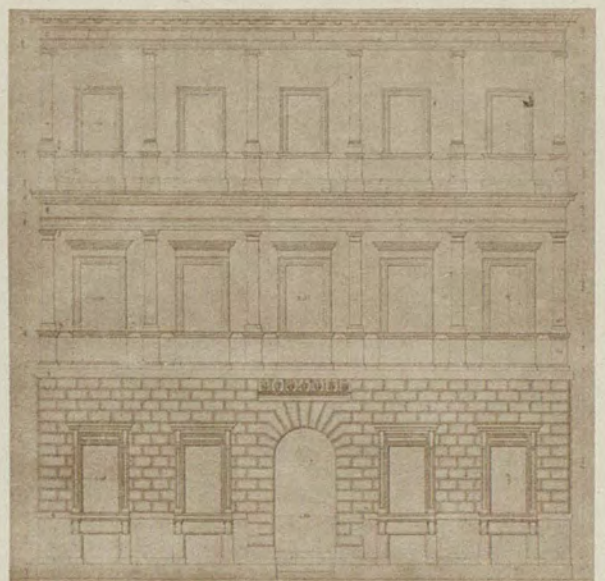
3 Vicolo und Piazza di Monte vecchio Nr. 3 A-C und Nr. 5-7 [aus Letarouilly I, 23].



4 Via del Governo vecchio Nr. 14-17 [aus Letarouilly I, 35].



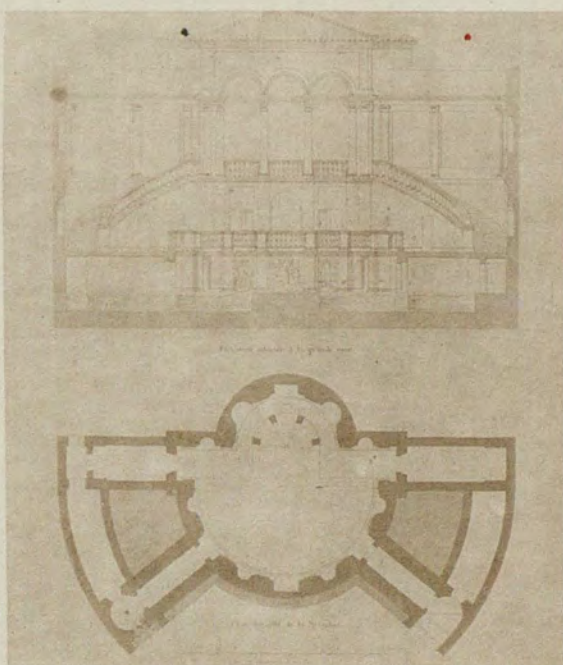
5 Madonna dell'Umiltà zu Pistoja von Ventura Vitoni [aus Grandjean 105].



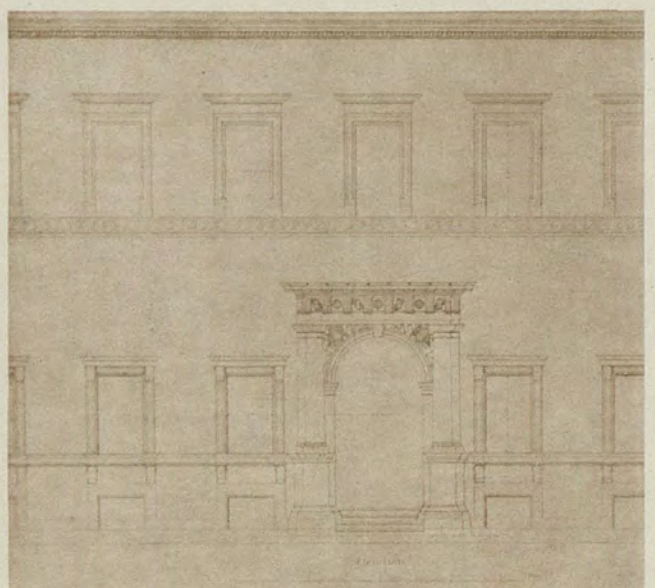
6 Pal. Ossoli in Vicolo de' Balestrari Nr. 17 [aus Letarouilly I, 61].



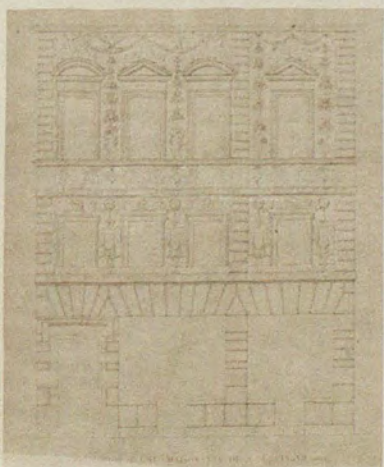
7 Palazzetto in Via di Capo di Ferro Nr. 5-8 [aus Letarouilly I, 21].



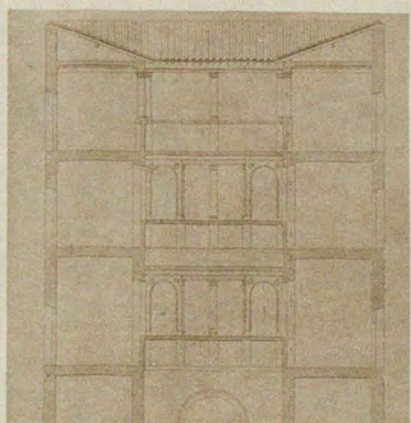
8 Nymphaeum der Villa di Papa Giulio v. Vasari und Vignola [aus Letarouilly II, 220c].



9 Palazzo Palma in Via delle Coppelie von Antonio da Sangallo il giov. [aus Letarouilly I, 1].



10 Pal. Crivelli 1539 in Via dei Banchi vecchi Nr. 22-24 [aus Letarouilly I, 99].



11 Via del Governo vecchio Nr. 14-17, Hof [aus Letarouilly I, 35].



12 Palazzo della Rovere in Savona von Giulio da Sangallo [aus Gauthier II, 65].



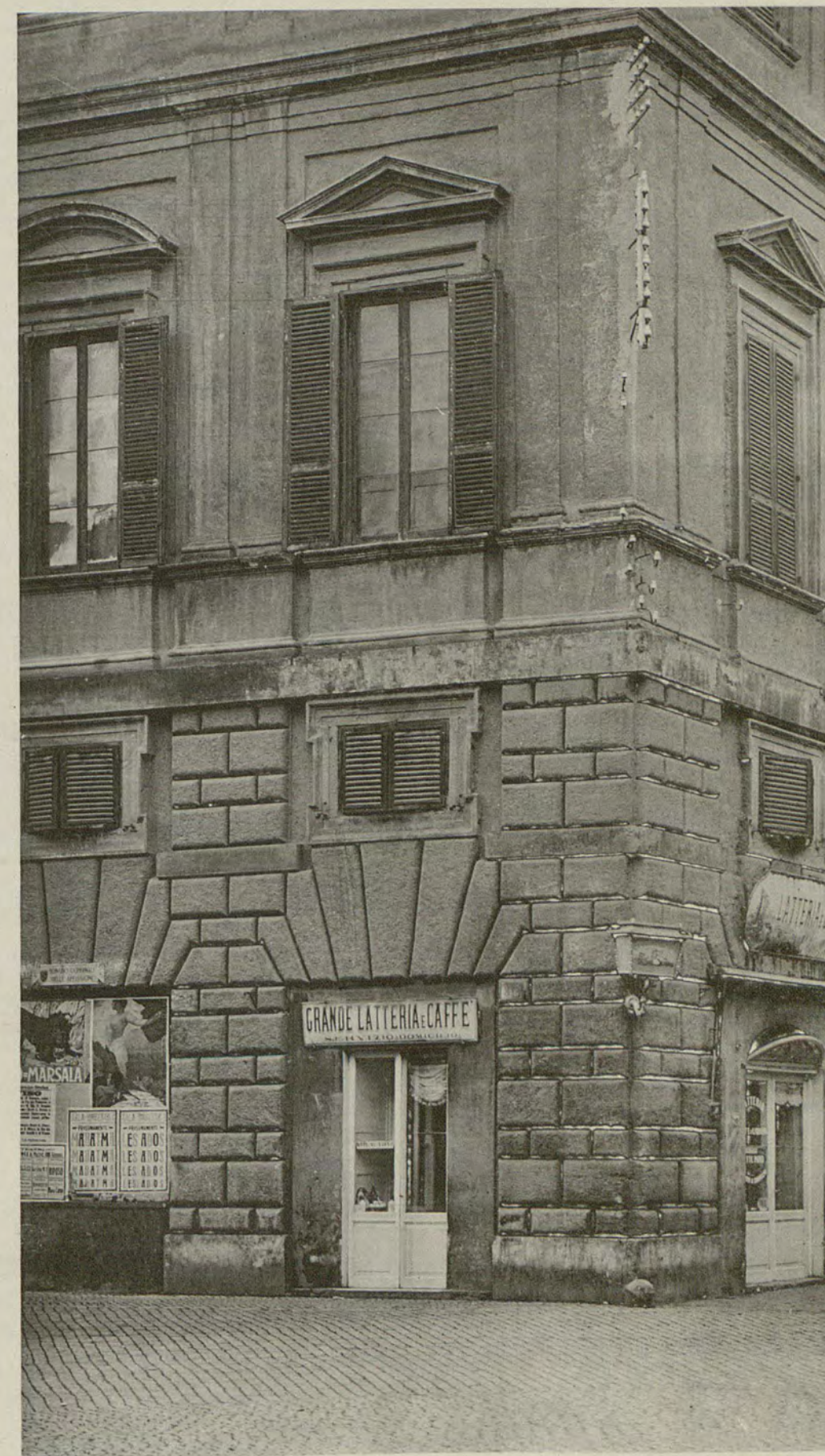
13 Palazzo Giraud von Bramante [nach G. Tiburtio Vergelli].



1 Palazzo Cicciaporci von Giulio Romano.



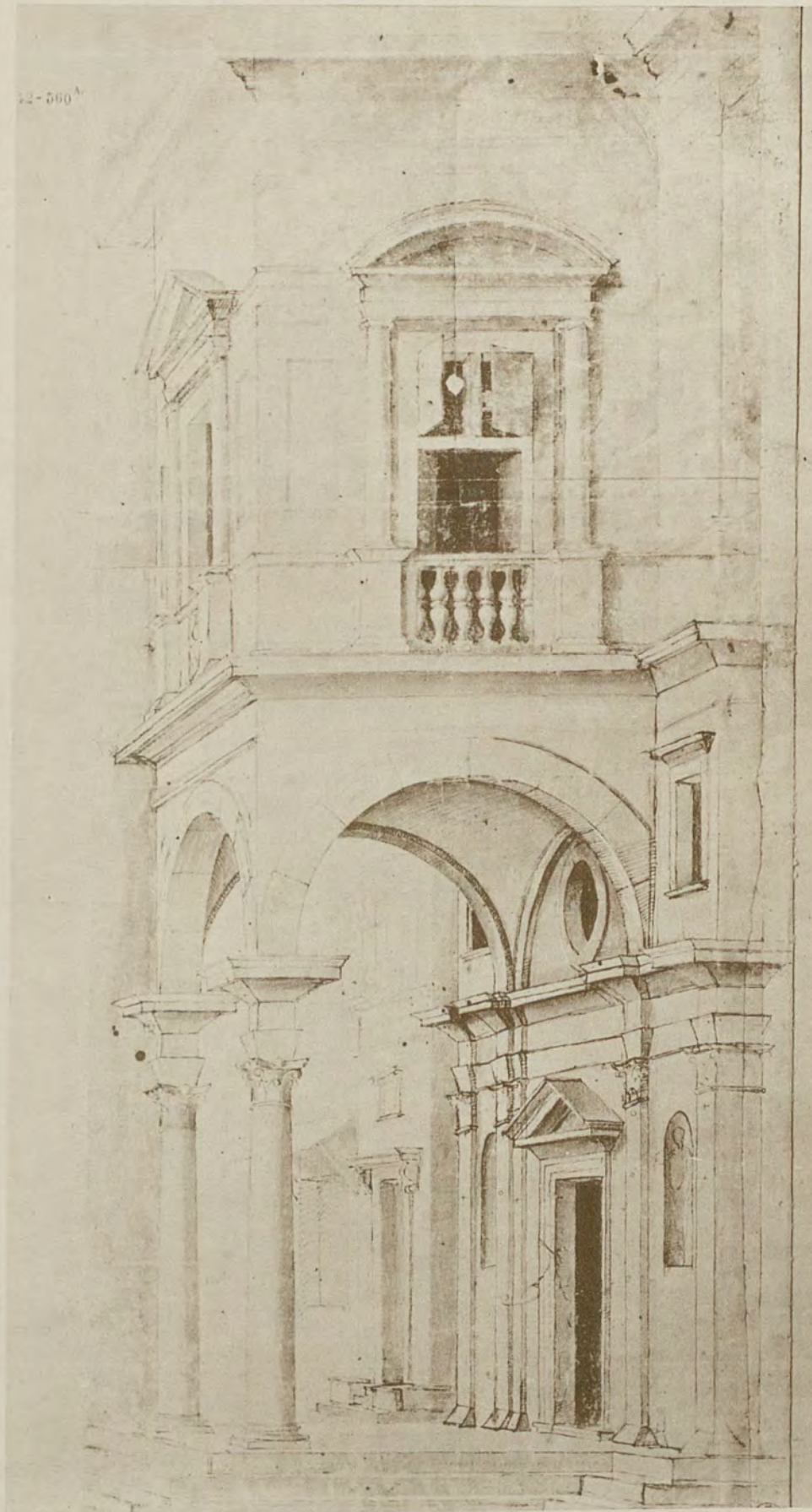
2 Casa, gen. Palazzetto Spada, in Via di Capo di Ferro Nr. 5—8.



3 Palazzo Maccarani von Giulio Romano.

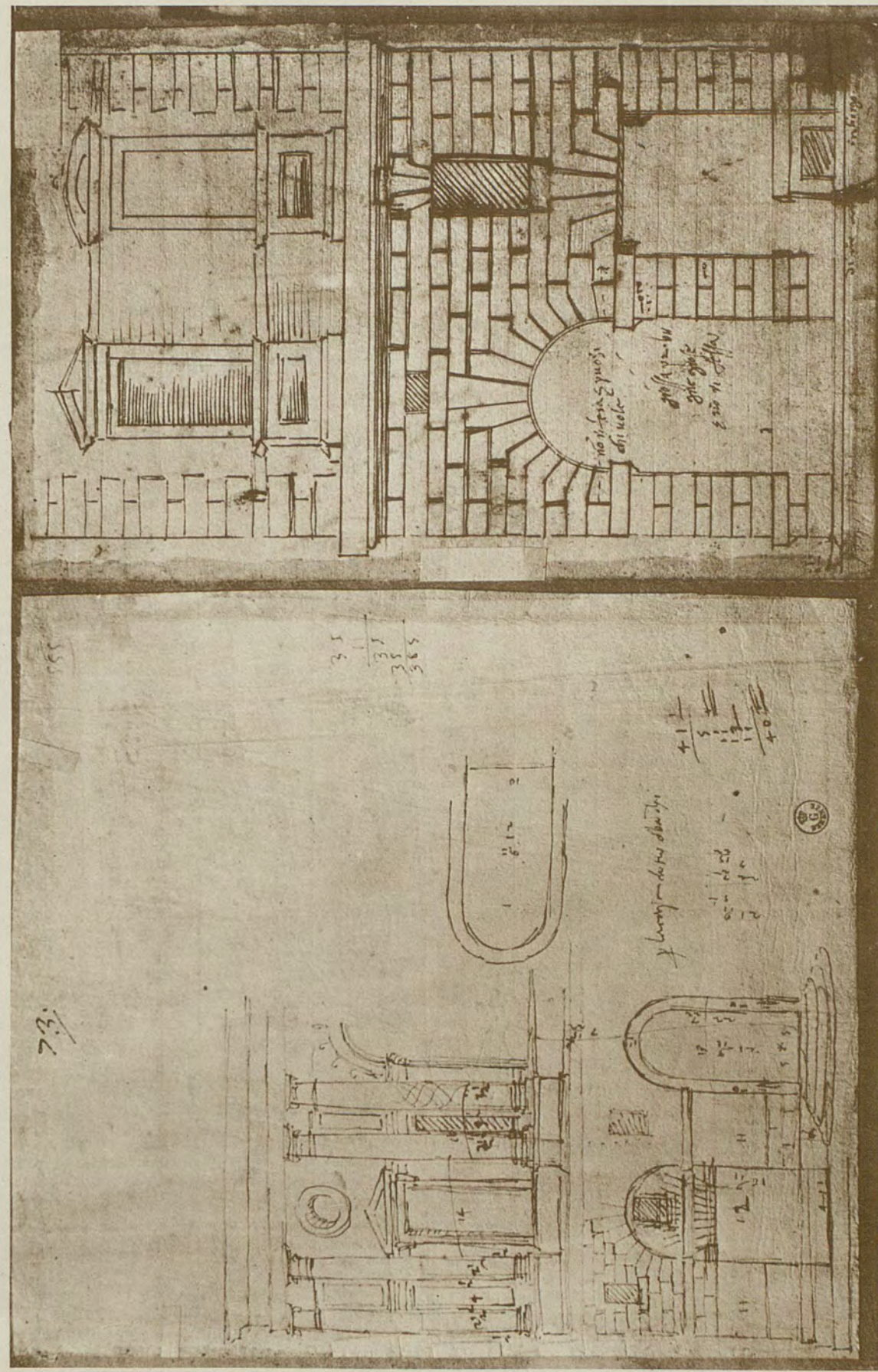
Lindner, Rom.





1

Bramante, Nr. 242 — 560.

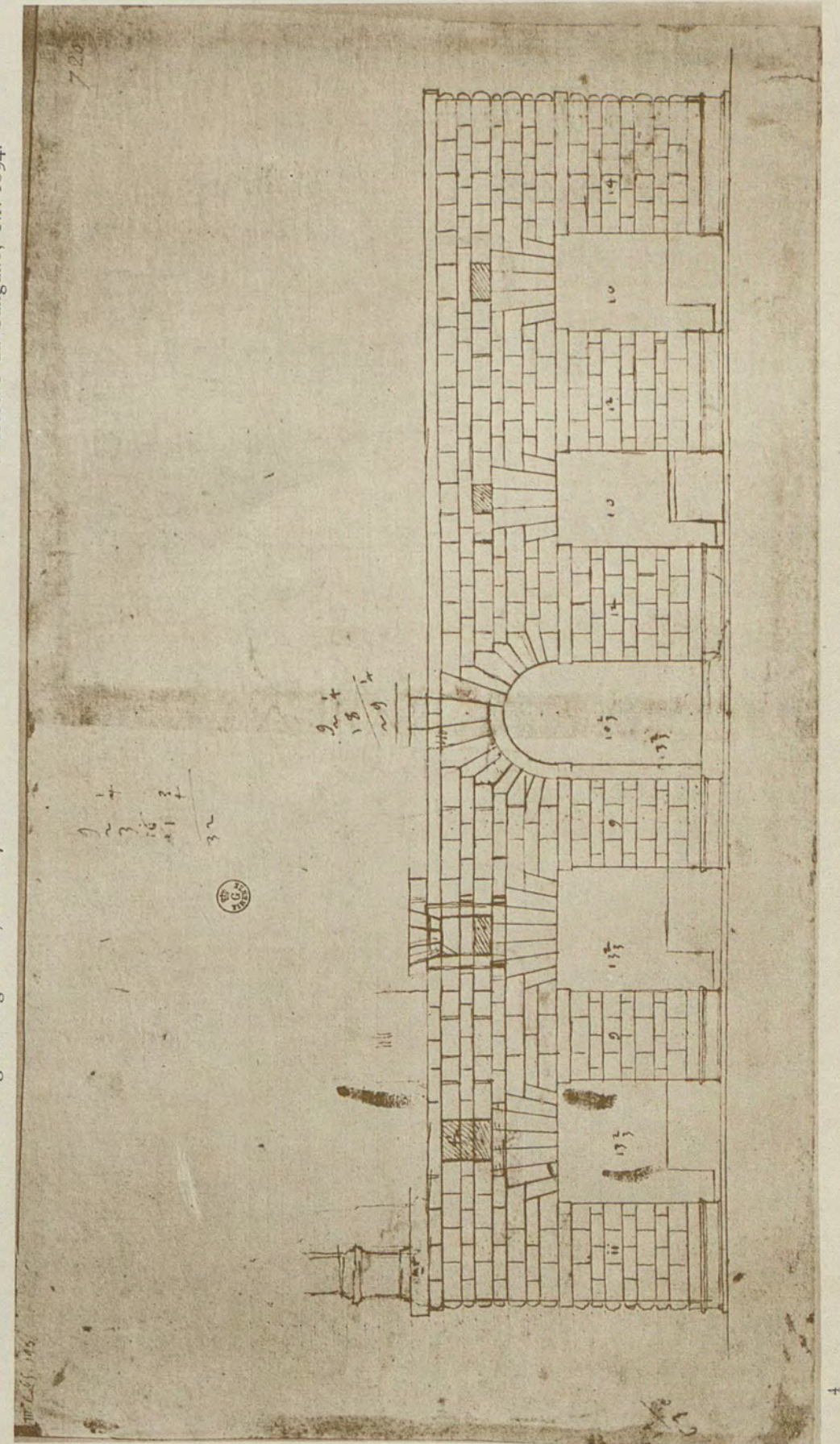


2

Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 867.

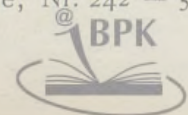
3

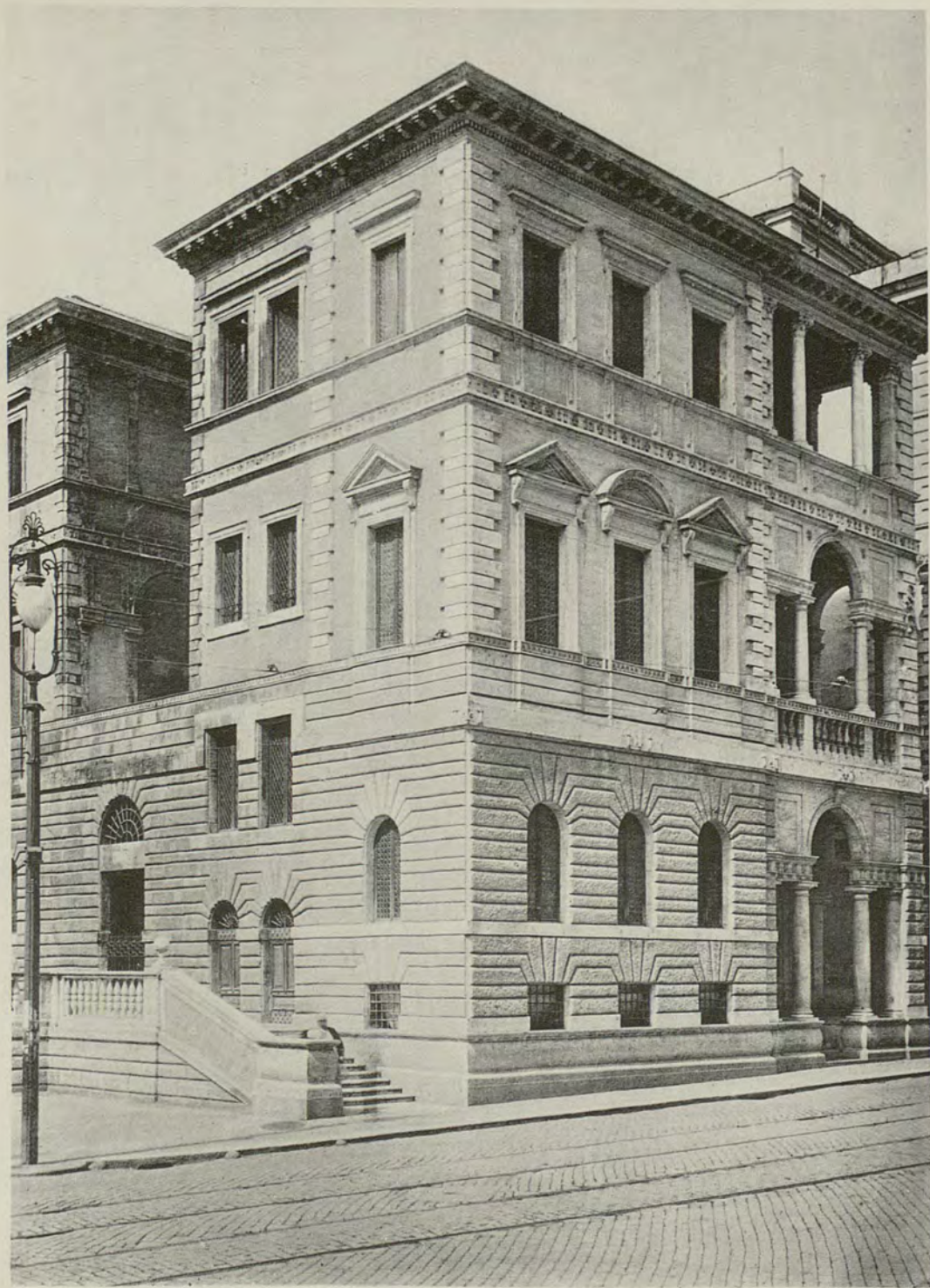
Aristotile da Sangallo, Nr. 1894.



4

Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 988.





1

Palazzo Linotta im Corso Vittorio Emanuele Nr. 168—170.



2

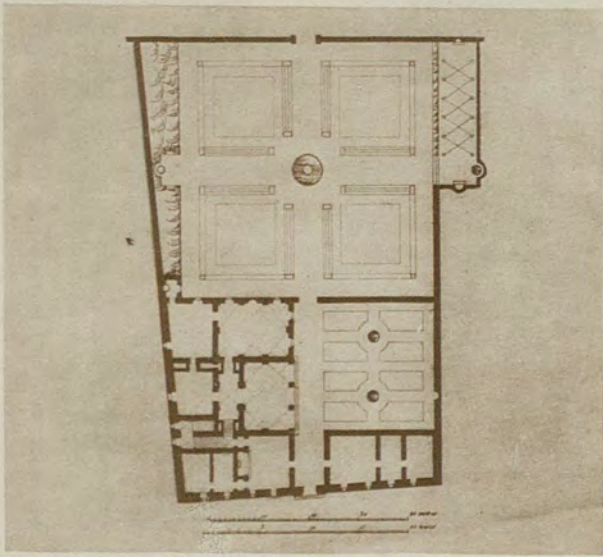
Dessen neue Loggien von 1901.



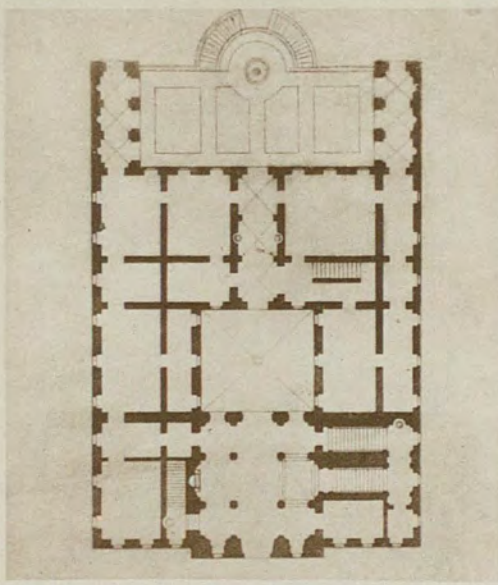
3

Palazzo Altamps bei Sant'Apollinare, zum Teil von Baldassare Peruzzi.

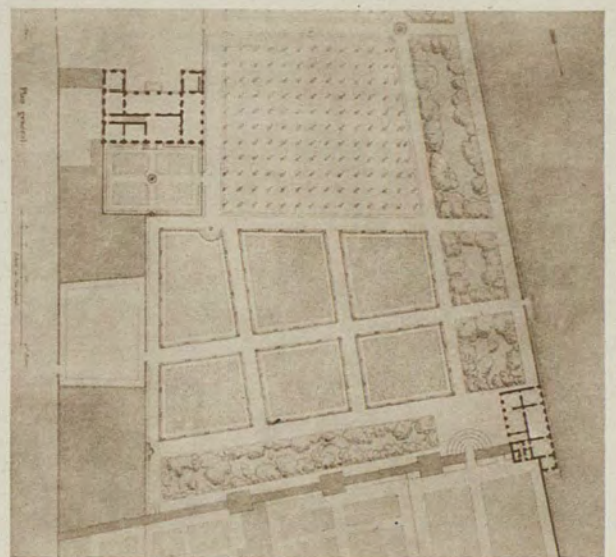
Moscioni, Rom.



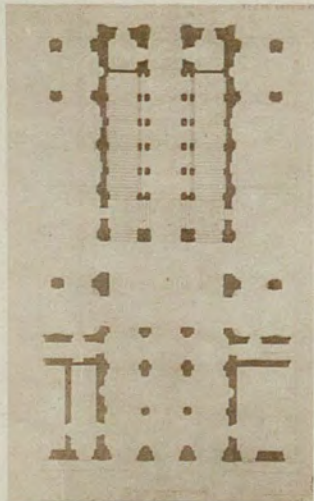
1 Palazzo Pandolfini in Florenz von Raffaello Sanzio [aus Grandjean 33].



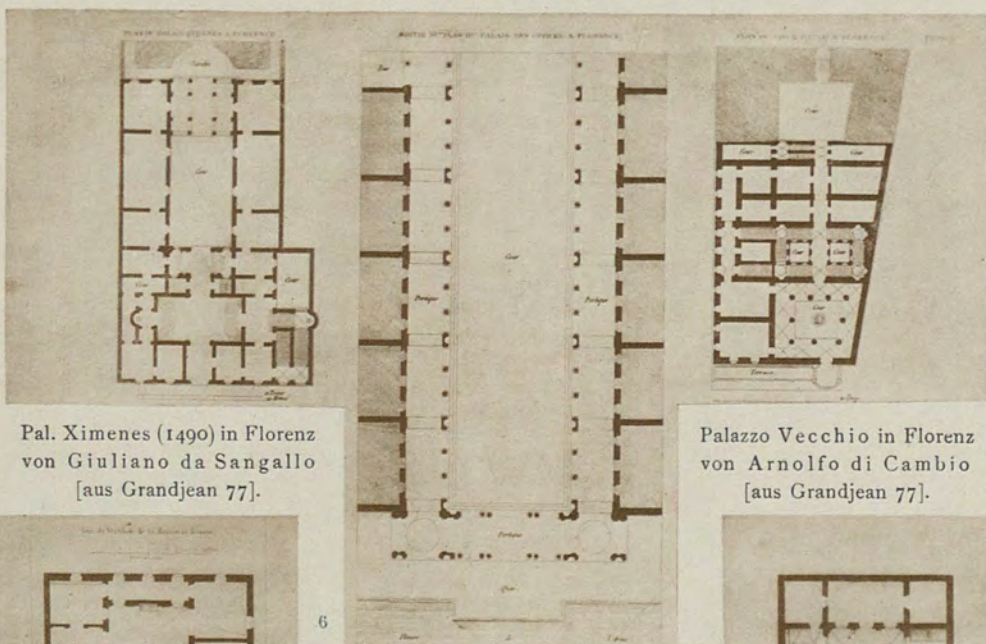
2 Palazzo Sergardi in Siena [aus Grandjean 93].



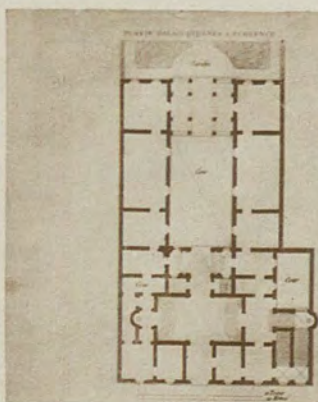
3 Villa und Tiberhaus der Farnesina in Rom, erstere von Peruzzi [aus Letarouilly I, 100].



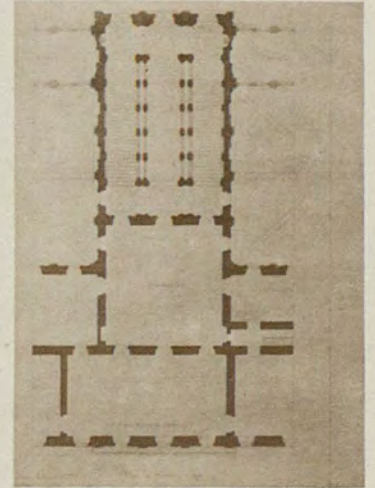
4 Pal. Corsini in Rom v. F. Fuga [aus Letarouilly II, 192].



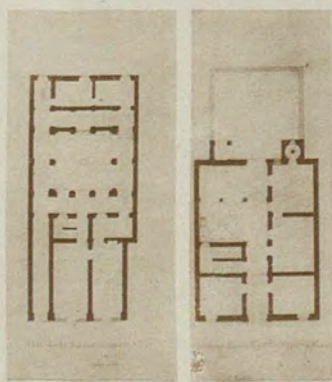
Palazzo Vecchio in Florenz von Arnolfo di Cambio [aus Grandjean 77].



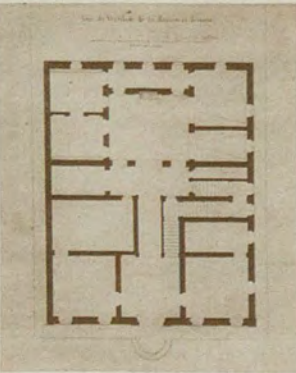
5 Pal. Ximenes (1490) in Florenz von Giuliano da Sangallo [aus Grandjean 77].



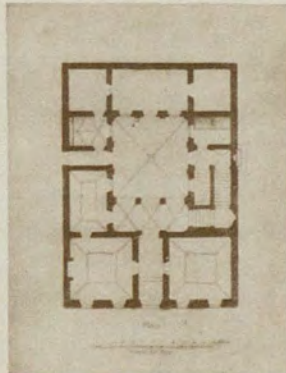
8 Pal. Corsini in Rom v. F. Fuga [aus Letarouilly II, 192].



9 Häuser in Via delle Coppelle in Rom [aus Letarouilly I, 99].



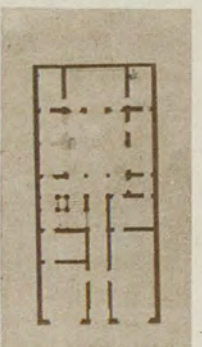
6 Hof der Uffizien in Florenz v. Vasari [aus Grandjean 77].



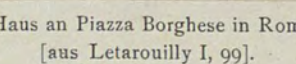
13 Pal. Ossoli in Rom [aus Letarouilly I, 61].



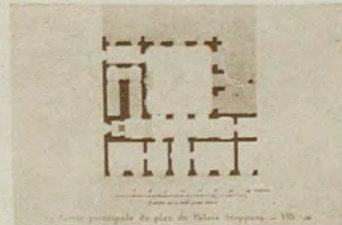
14 in Via Madama



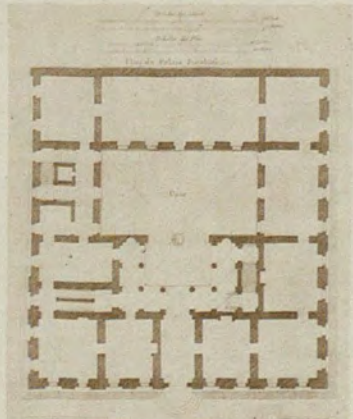
15 in Via cinque Lune in Rom [aus Letarouilly I, 99].



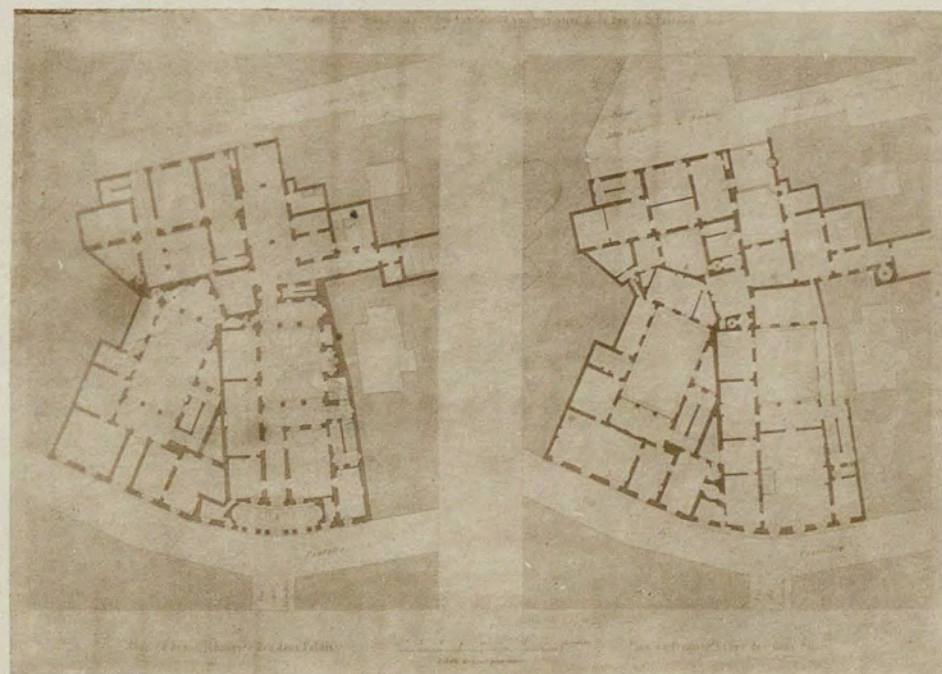
11 Haus an Piazza Borghese in Rom [aus Letarouilly I, 99].



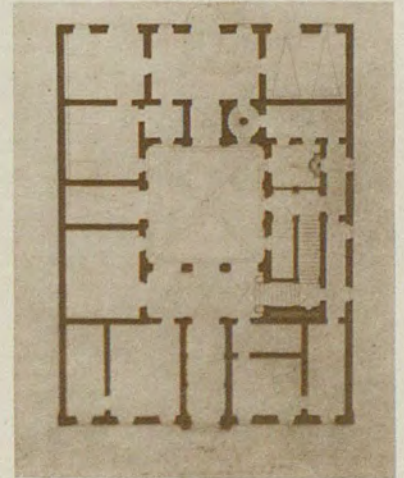
12 Pal. Vidoni in Rom v. Raffael [aus Letarouilly III, 267].



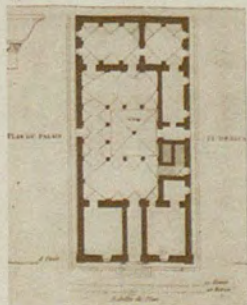
16 Pal. Piccolomini in Siena [aus Grandjean 90].



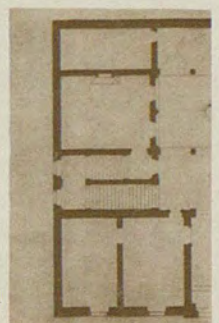
17 Palazzi Pietro, Angelo e Francesco Massimi in Rom von Bald. Peruzzi [aus Letarouilly III, 280].



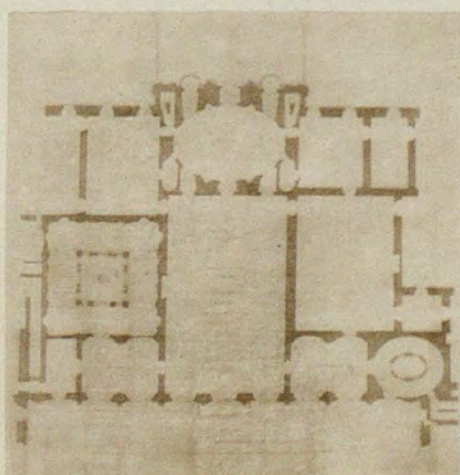
19 Pal. Palma in Rom v. Ant. da Sangallo il giov. [a. Letarouilly I, 1].



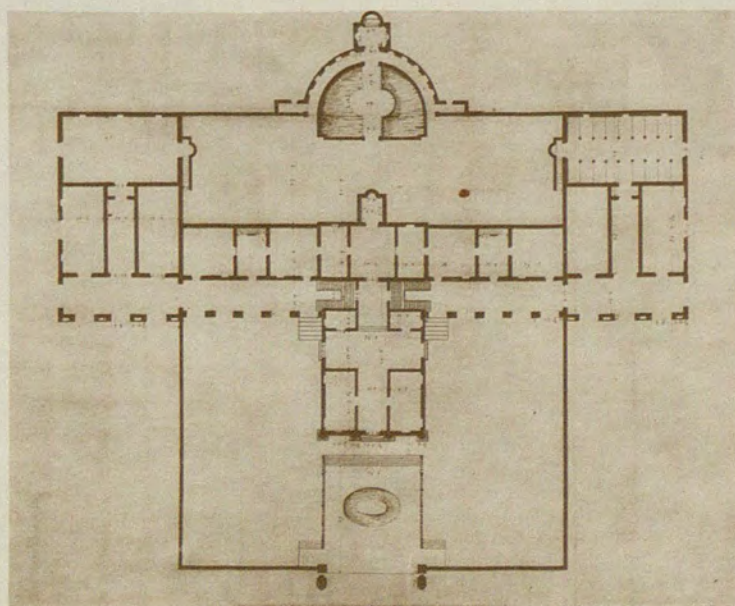
20 Pal. Bartolini in Florenz v. Baccio d'Agnolo [aus Grandjean 63].



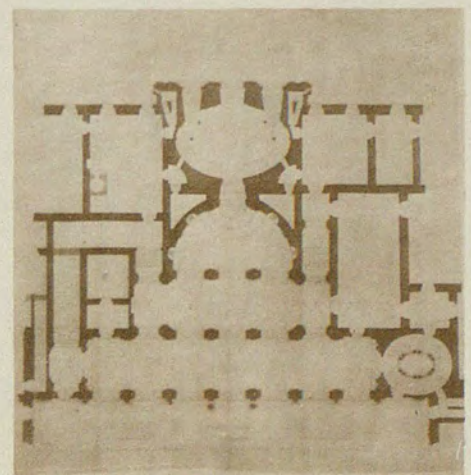
21 in Vicolo dell'Oro in Rom [aus Letarouilly I, 106].



22 Palazzo Barberini v. Carlo Maderna [aus Letarouilly III, 182].



23 Villa Giacomelli (Danielo Barbaro, Herausgeber des »Vitruv«) (1564) in Masèr bei Treviso von Andr. Palladio [aus Scamozzi III, 20].



24 Pal. Barberini, Halle v. Carlo Maderna [aus Letarouilly III, 182].



1

Palazzo Carpegna in Via de' Staderari.

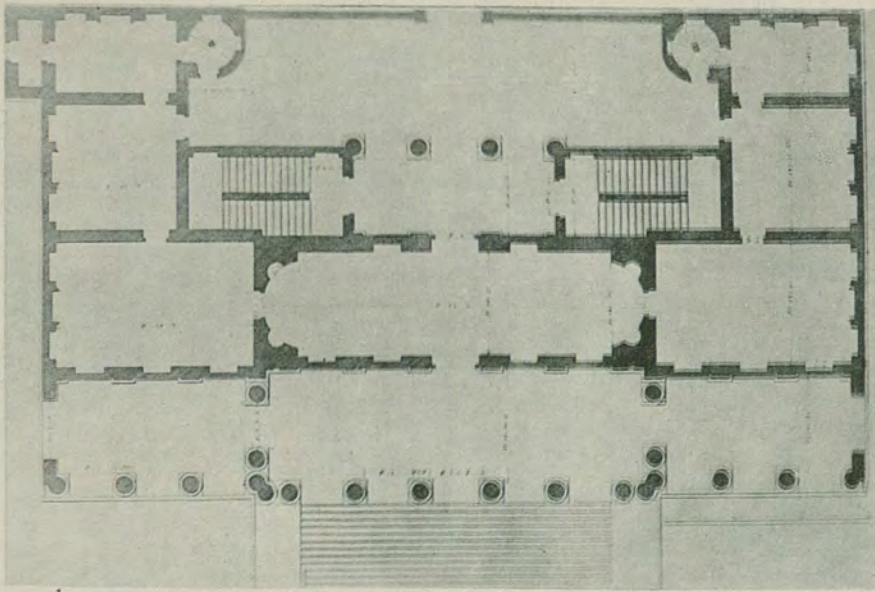
Lindner, Rom.



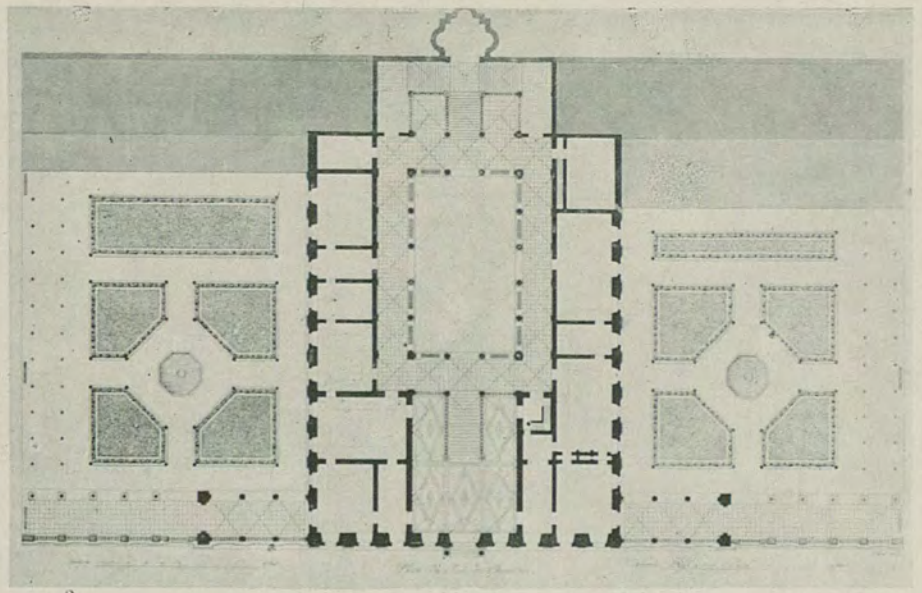
2

Aufbau über dem Marcellustheater von Baldassare Peruzzi.

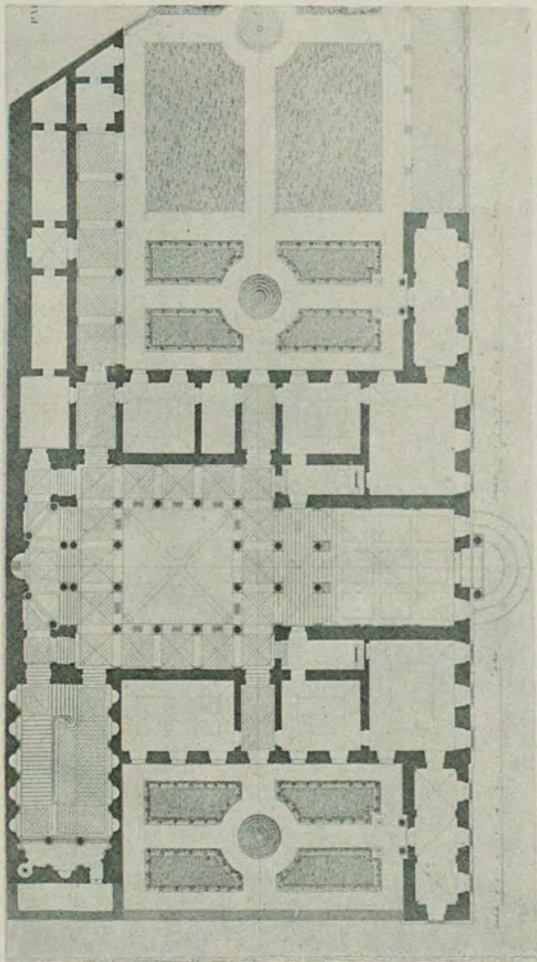
Moscioni, Rom.



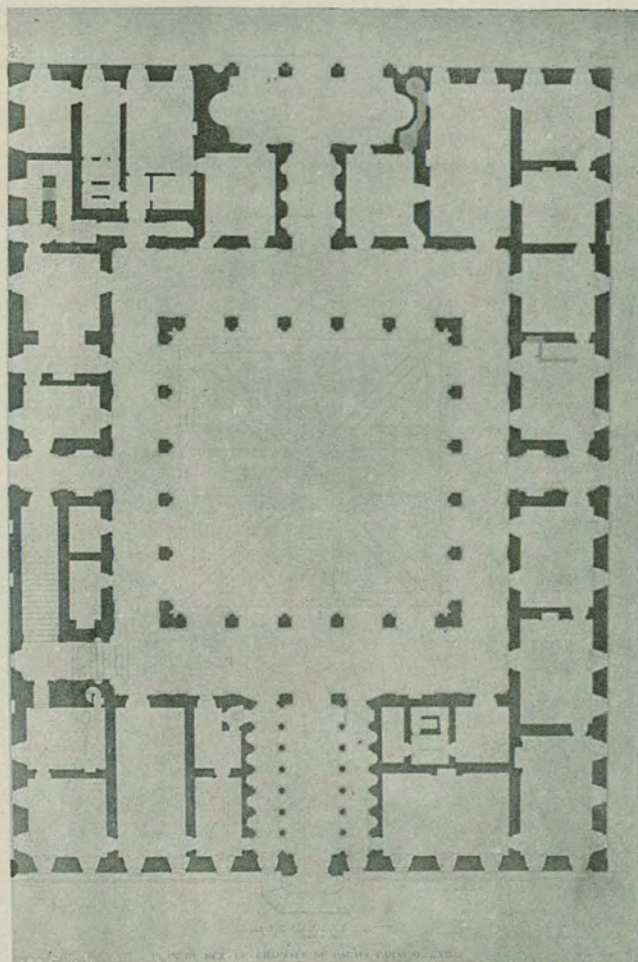
1 Palazzo Chiericati (vor 1566) in Vicenza von Andrea Palladio [aus Scamozzi I, 10].



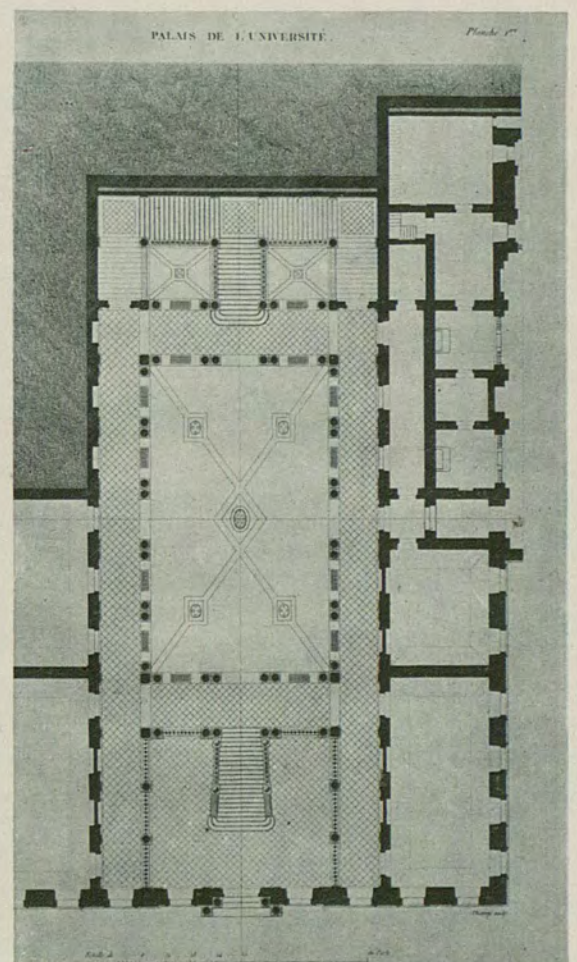
2 Palazzo Doria-Tursi (1564) in Genua von Rocco Lurago [aus Gauthier I, 29].



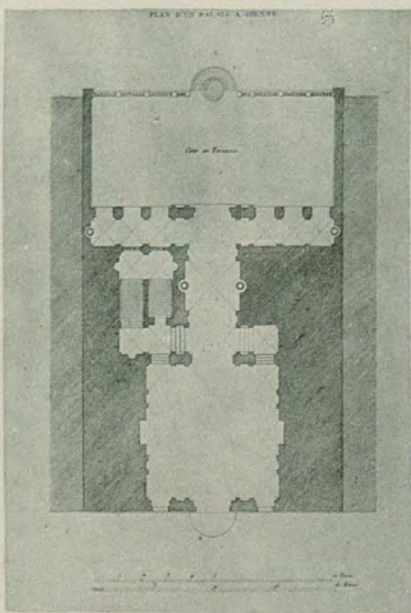
3 Palazzo Fil. Durazzo (1632) in Genua von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 12].



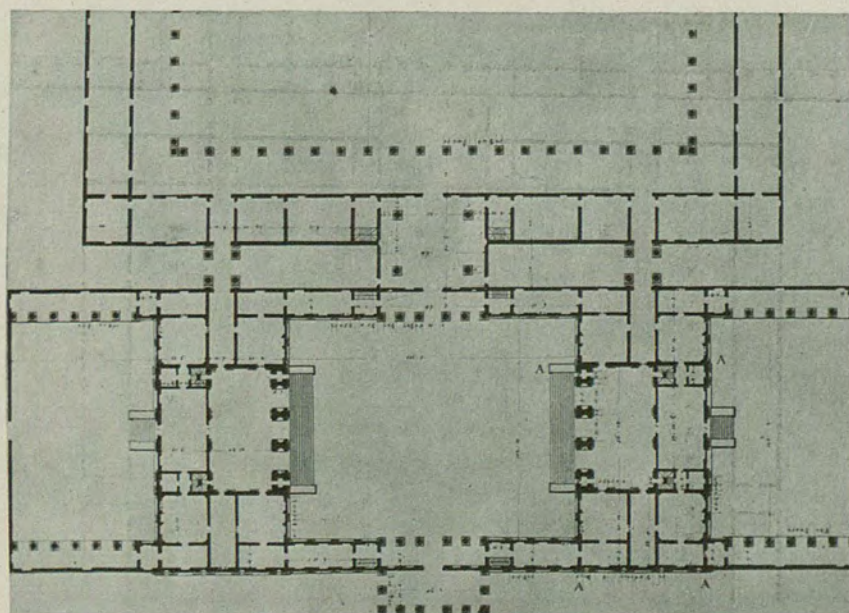
4 Palazzo Farnese (seit 1534) in Rom von Ant. da Sangallo il giov. [aus Letarouilly II, 116].



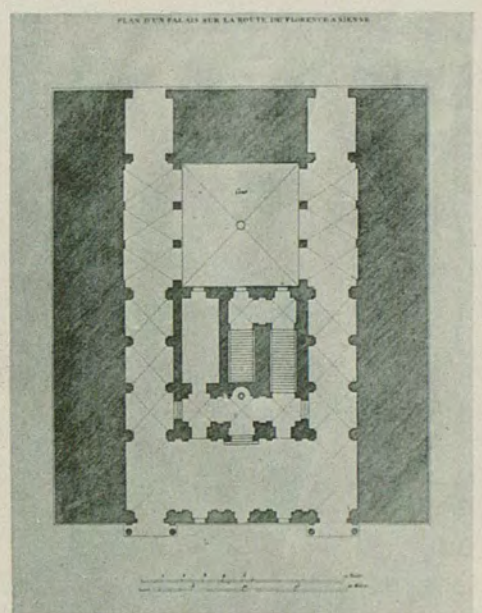
5 Palazzo dell'Università (1623) in Genua von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 1].



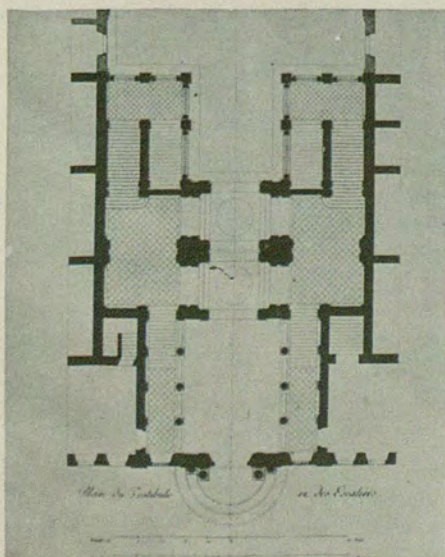
6 Erdgeschoßhallen eines Palastes in Siena [aus Grandjean 87a].



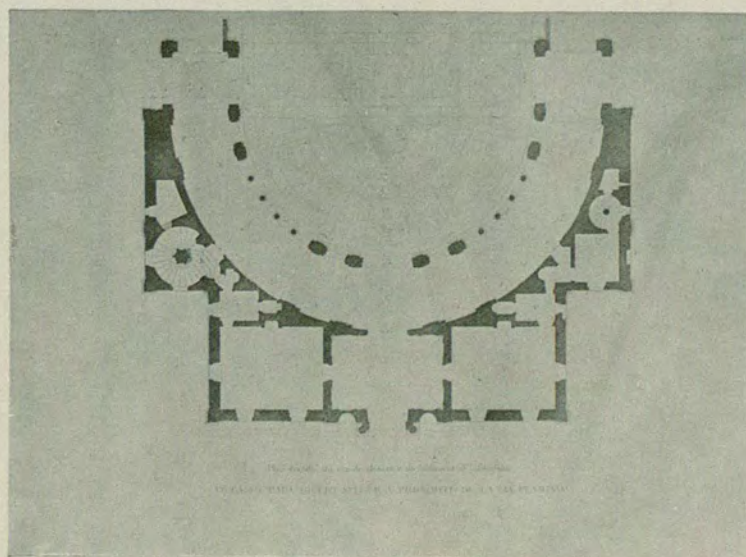
7 Villa Tienne in Quinto bei Verona von Andrea Palladio [aus Scamozzi II, 29].



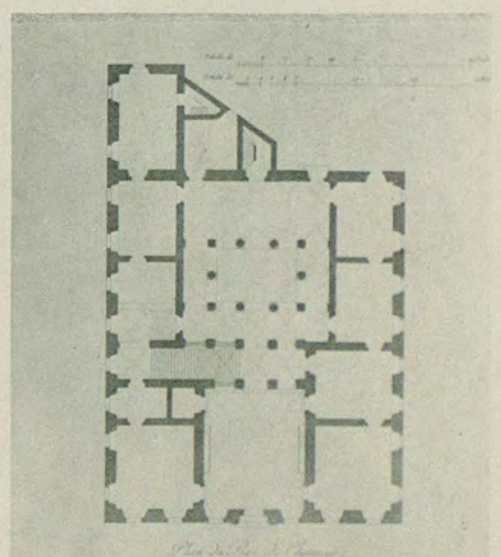
8 Hallen eines Palastes in Castiglione bei Siena [aus Grandjean 87b].



9 Palazzo Durazzo in Genua von Carlo Fontana [aus Gauthier I, 17].

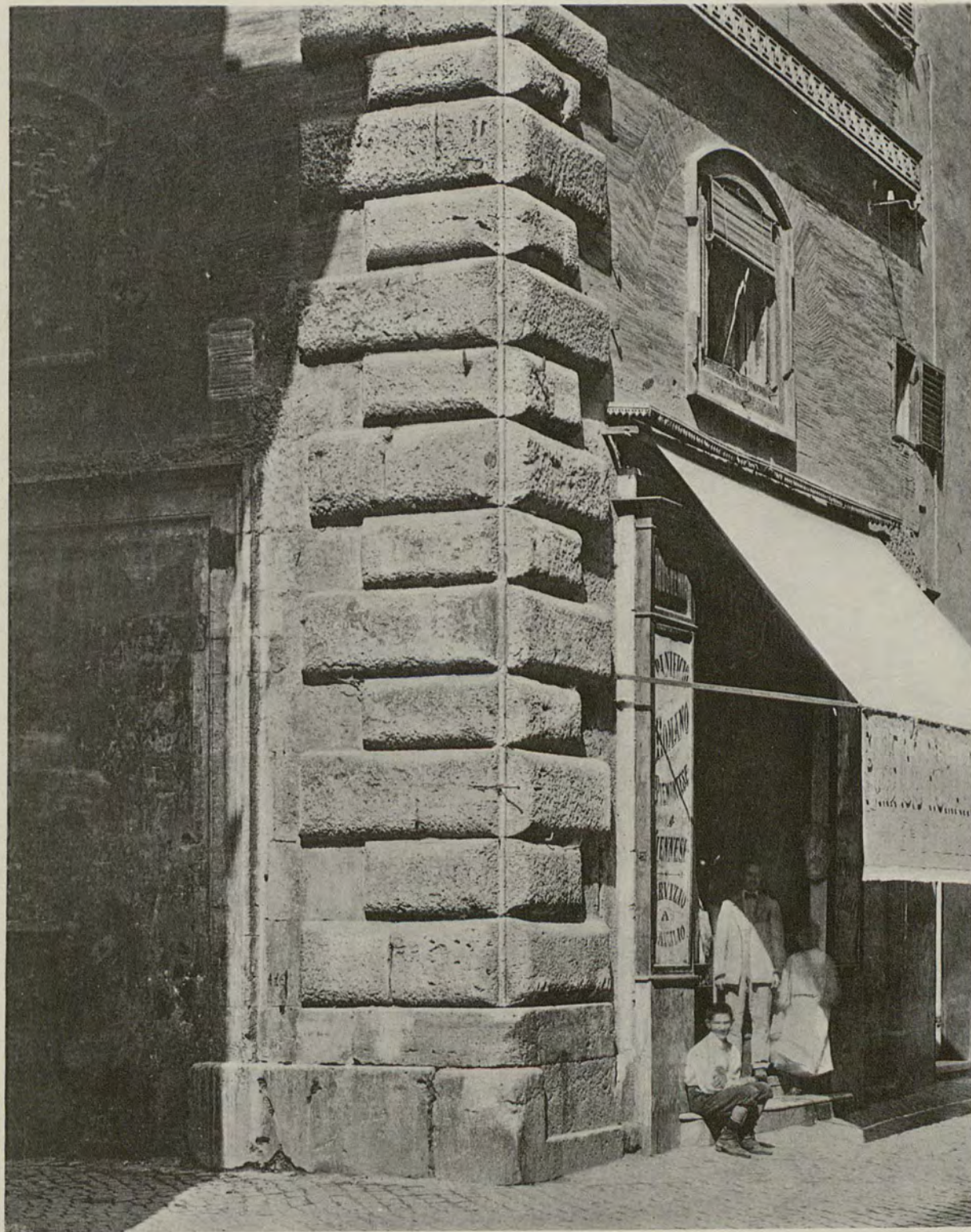


10 Villa di Papa Giulio (1550—55) vor Porta del Popolo in Rom von Barozzi da Vignola [aus Letarouilly II, 205].



11 Palazzo Cambiaso in Genua von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 37].

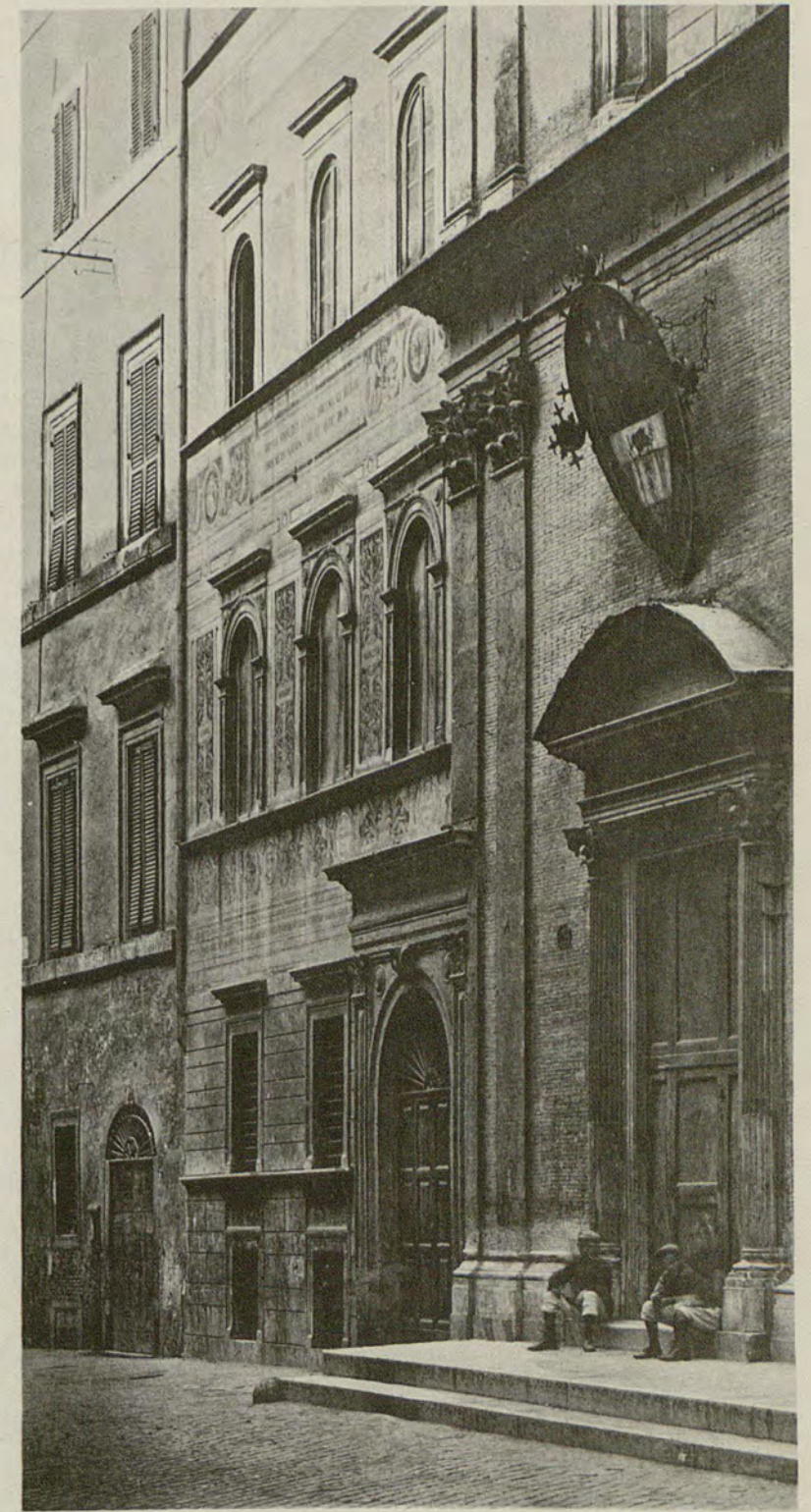




1 Ecke der Via dei Banchi vecchi Nr. 14 und Via delle Carceri Nr. 8.



2 Palazzo Nicolini von Jacopo Sansovino.



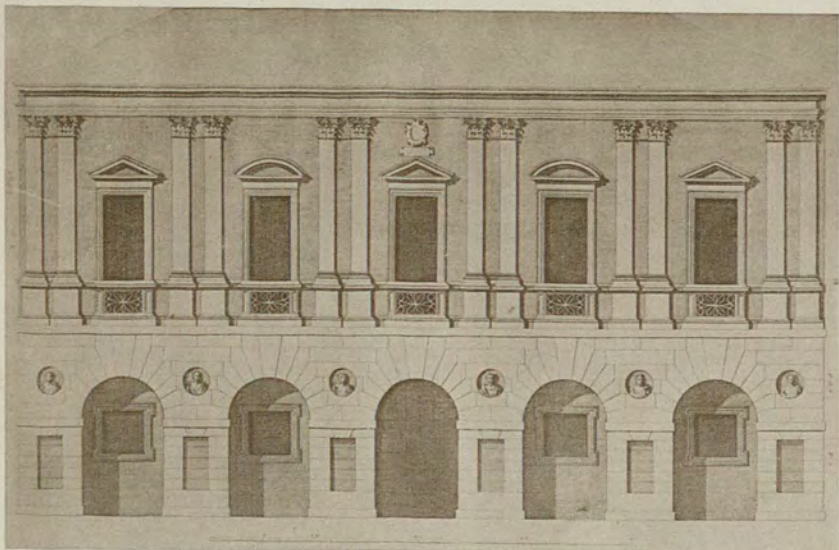
3 Casa Sander in Via dell'Anima Nr. 65.

Lindner, Rom.

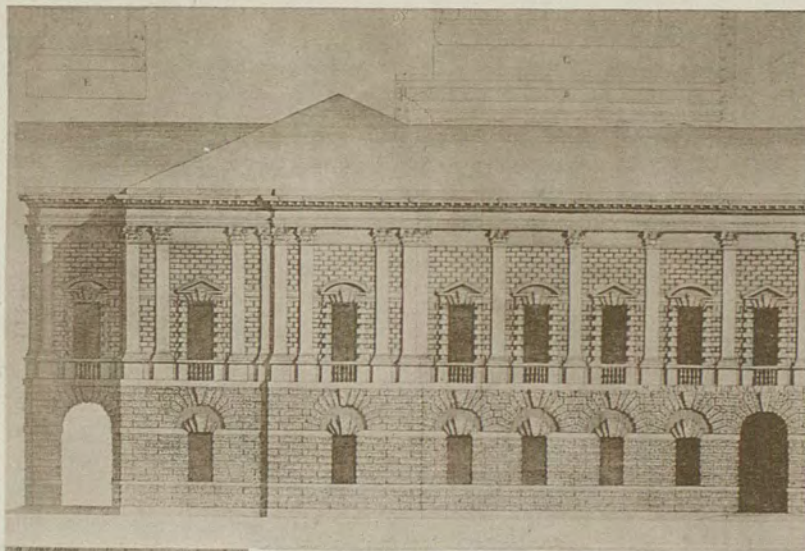
Hochrenaissancebauten in Rom.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



1 Palazzo Trissino-Barton (1588) in Vicenza v. Scamozzi [aus Scamozzi I, 36].



2 Pal. Marcantonio Tiene (1556) in Vicenza von Palladio [aus Scamozzi I, 25a].



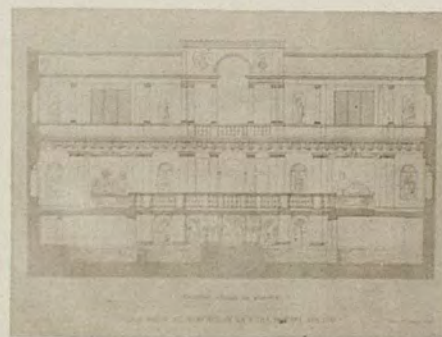
3 Palazzo Vidoni in Rom von Raffael Sanzio [aus Letarouilly III, 267].



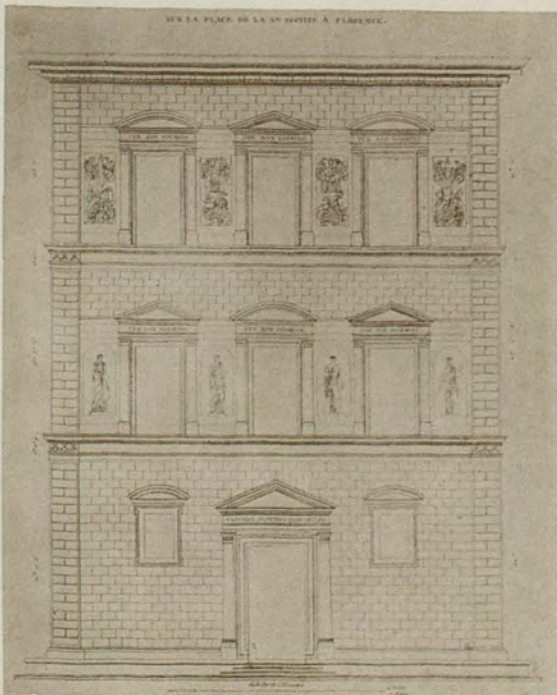
4 Pal. Cicciaporci in Rom von Giulio Romano.



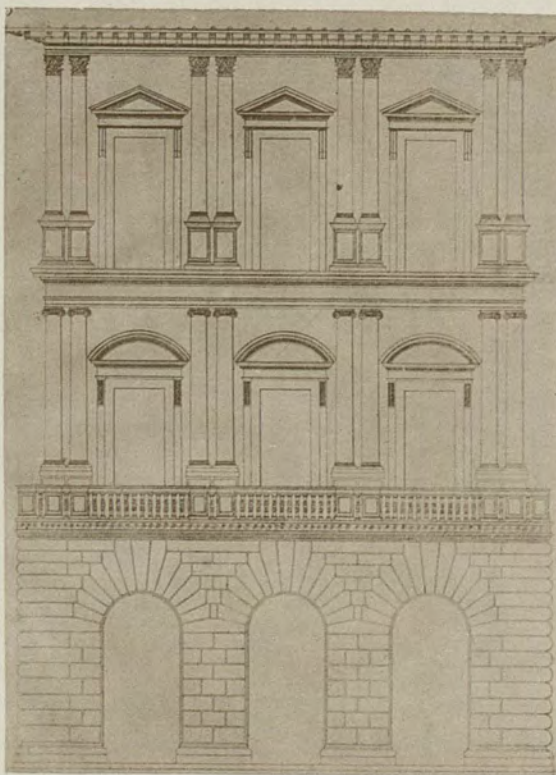
5 Palazzo Farnese in Rom von Antonio da Sangallo.



6 Nymphaeum der Villa di Papa Giulio in Rom von Vasari und Vignola [aus Letarouilly II, 220c].



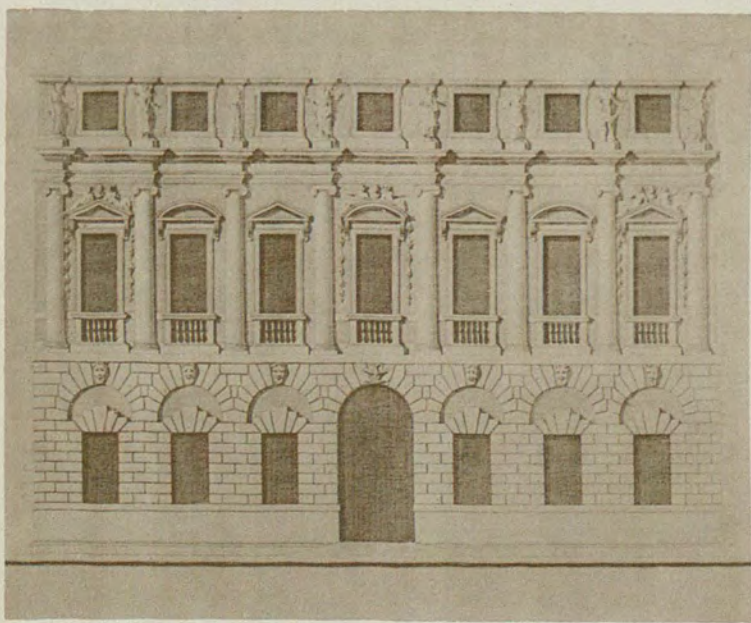
7 Palazzo Bartolini in Florenz v. Baccio d'Agnolo [aus Grandjean 63].



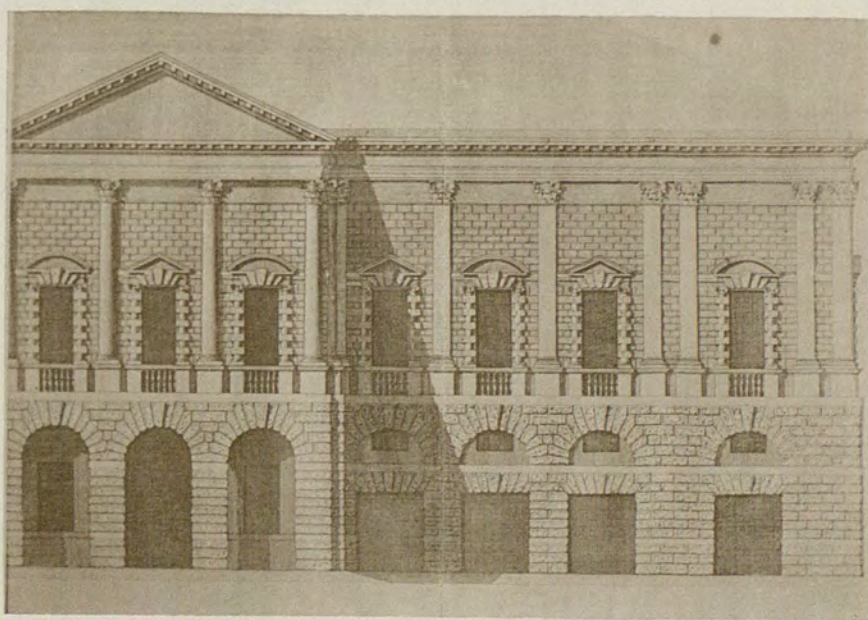
8 Palazzo Uguccioni in Florenz v. Zanobi Folpi [aus Grandjean 46].



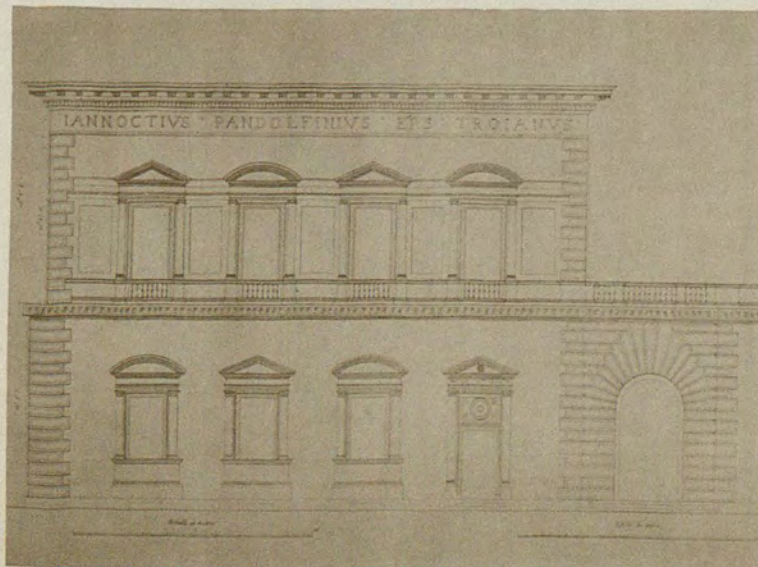
9 Sogen. Haus des Palladio in Vicenza von ihm erbaut [aus Scamozzi I, 51].



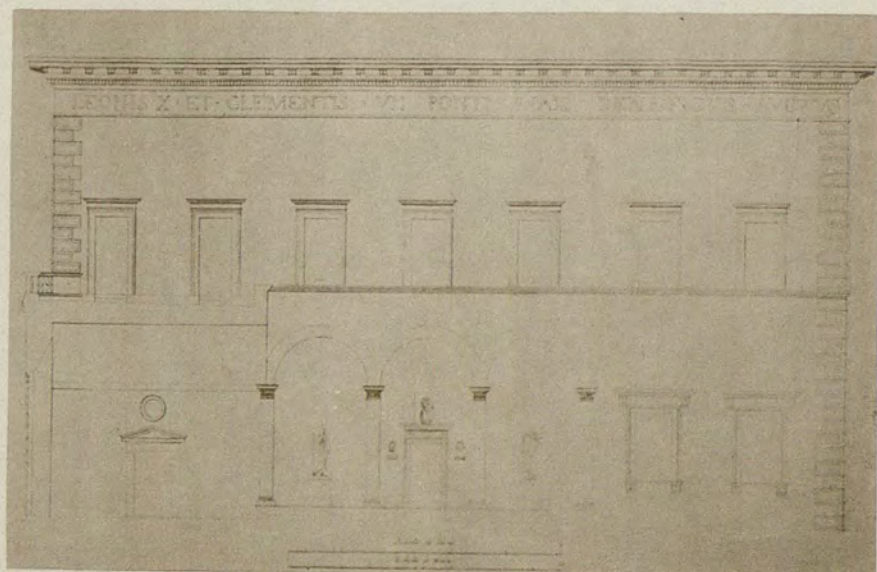
10 Palazzo Porto-Colleoni (1552) in Vicenza von Andr. Palladio [aus Scamozzi I, 7].



11 Palazzo Marcantonio Tiene (1556) in Vicenza von Andr. Palladio [aus Scamozzi I, 25b].



12 Palazzo Pandolfini (1520) in Florenz von Raffaello Sanzio [aus Grandjean 34].



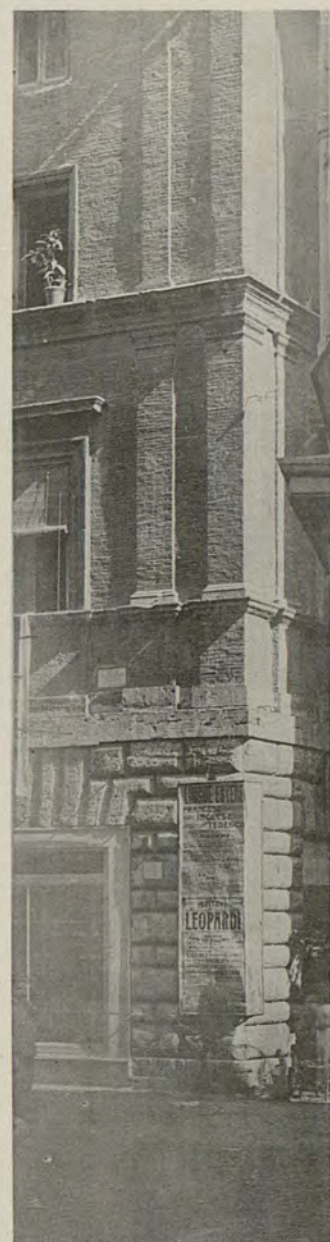
13 Palazzo Pandolfini, Seitenansicht mit Söllerschnitt [aus Grandjean 35].



1 Pal. Laparelli in Cortona von Antonio da Sangallo il vecchio.



2 Häuser im Vicolo di Monte vecchio Nr. 3 A—C und an Piazza di Monte vecchio Nr. 5—7.



3 Eckhaus in Via delle cinque Lune.



4 Westliche Hofhalle vom Palazzo Andreas de Valle.



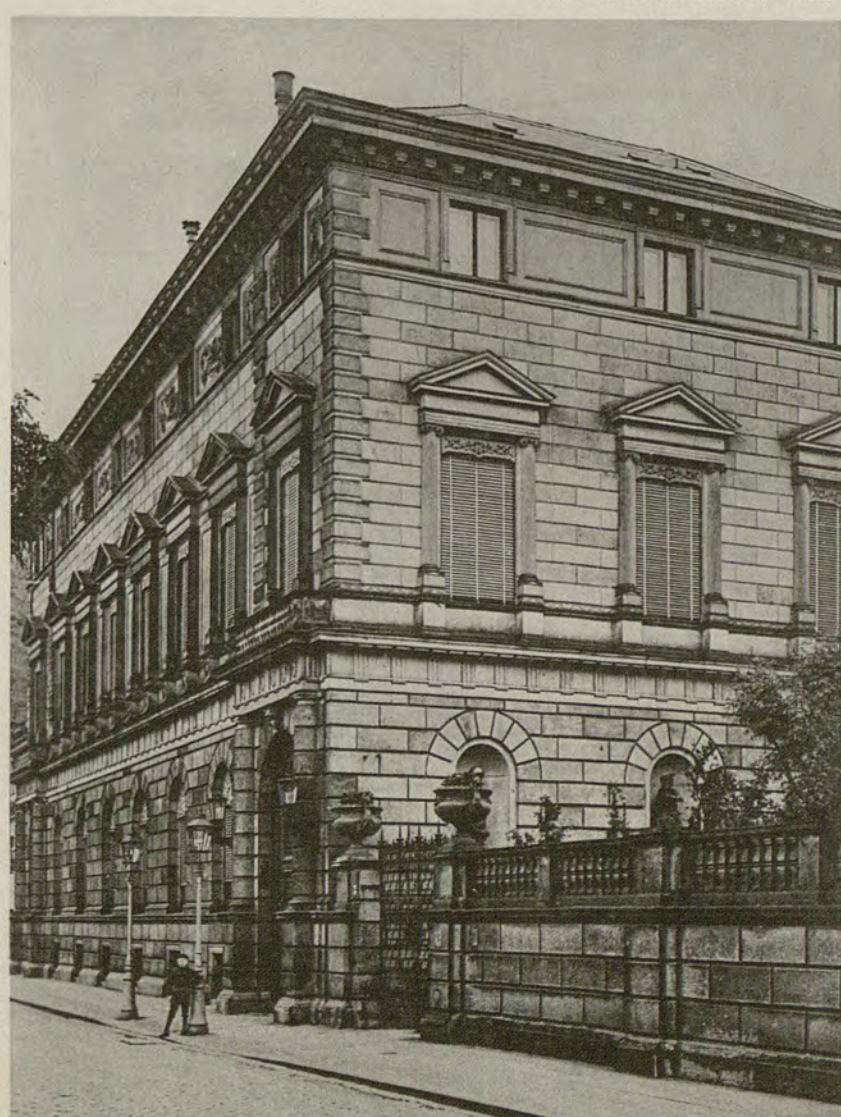
5 Villa Lante in Rom von Giulio Romano.



6 Südliche Hofhalle vom Palazzo Andreas de Valle.

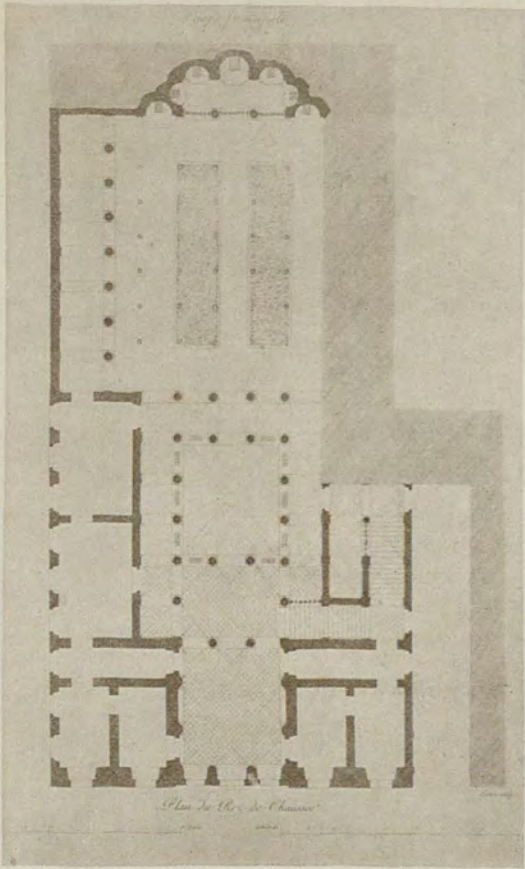


7

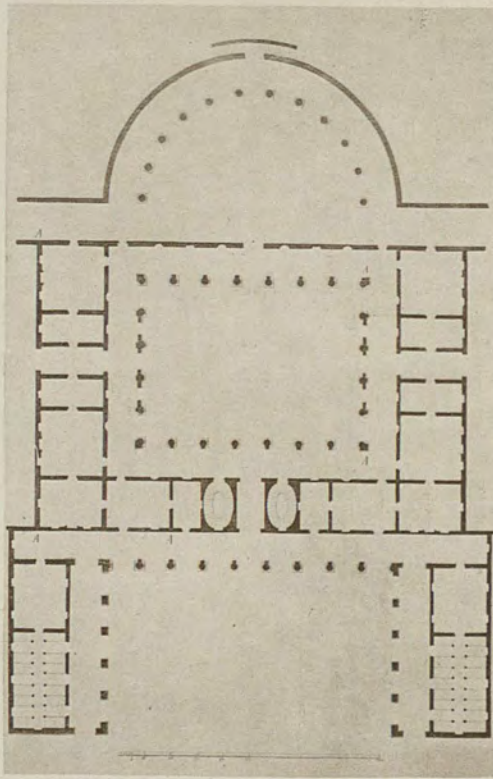


8

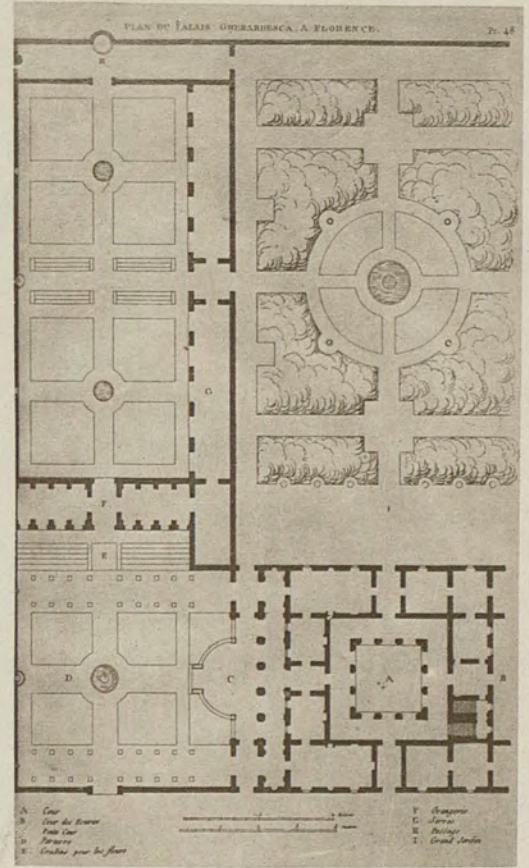
Palais Oppenheim in Dresden von Gottfried Semper.



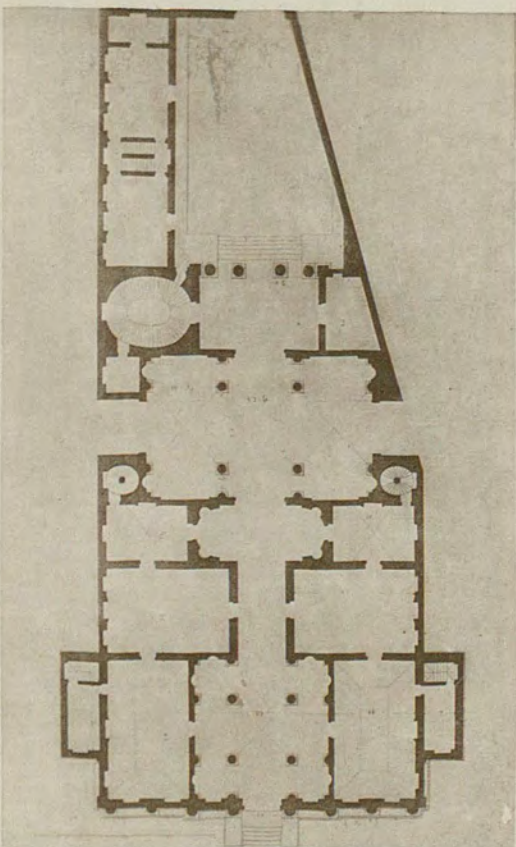
1 Pal. Balbi, Senega (1632) v. Bart. Bianco und Corradi [aus Gauthier I, 25].



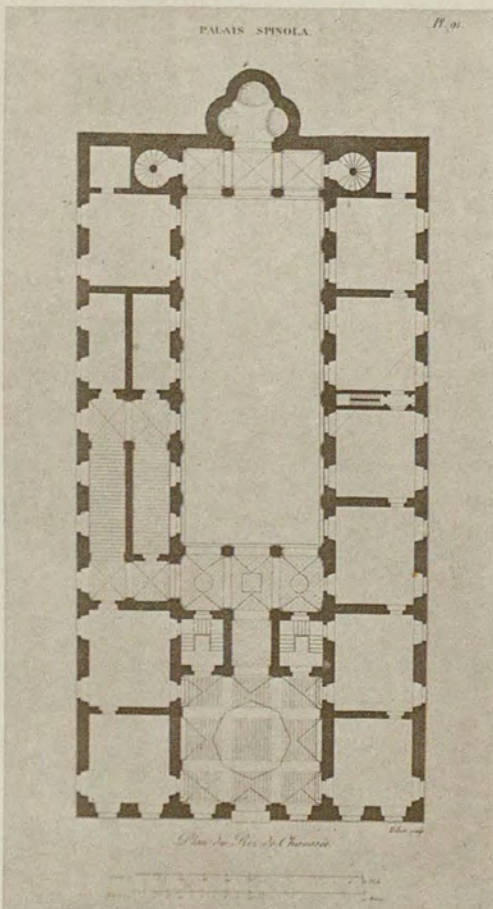
2 Villa Sarego von Andr. Palladio [aus Scamozzi III, 37].



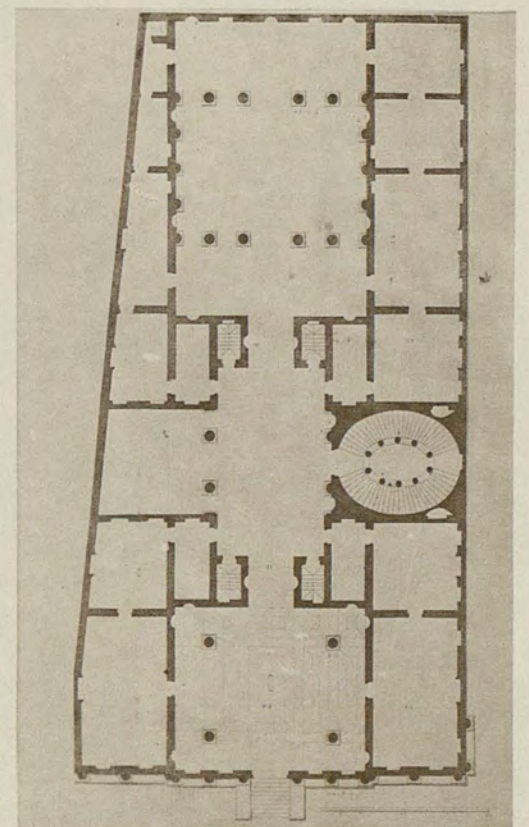
3 Palazzo Gherardesca in Florenz [aus Grandjean 48].



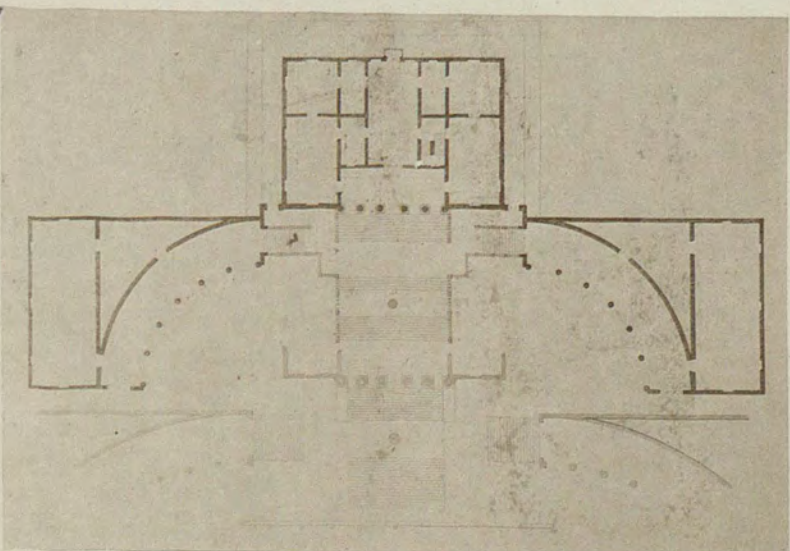
4 Unausgeführter Bauplan von Andr. Palladio [aus Scamozzi IV, 31].



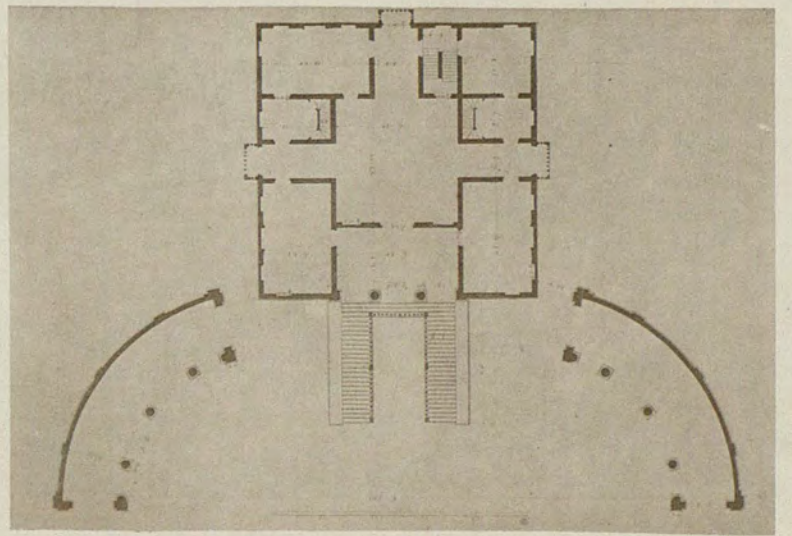
5 Pal. Spinola (Migone) in Genua, 15. Jahrh. [aus Gauthier I, 91].



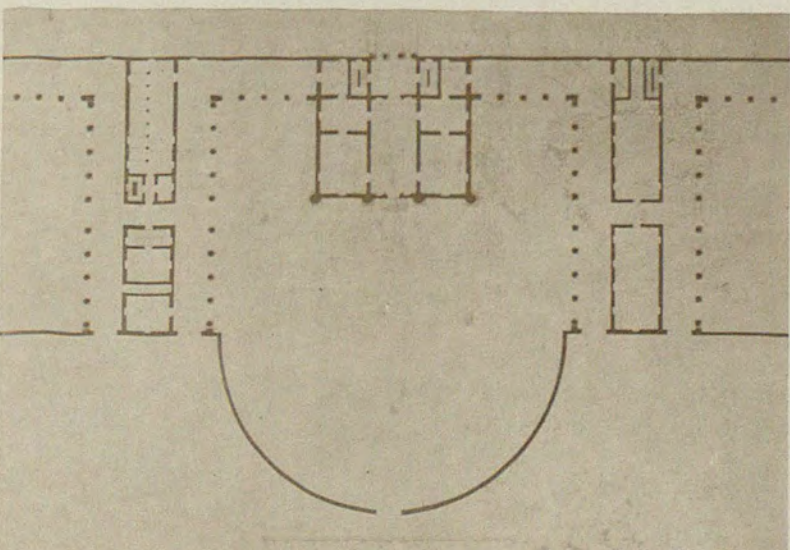
6 Unausgeführter Bauplan für Venedig von Palladio [aus Scamozzi IV, 34].



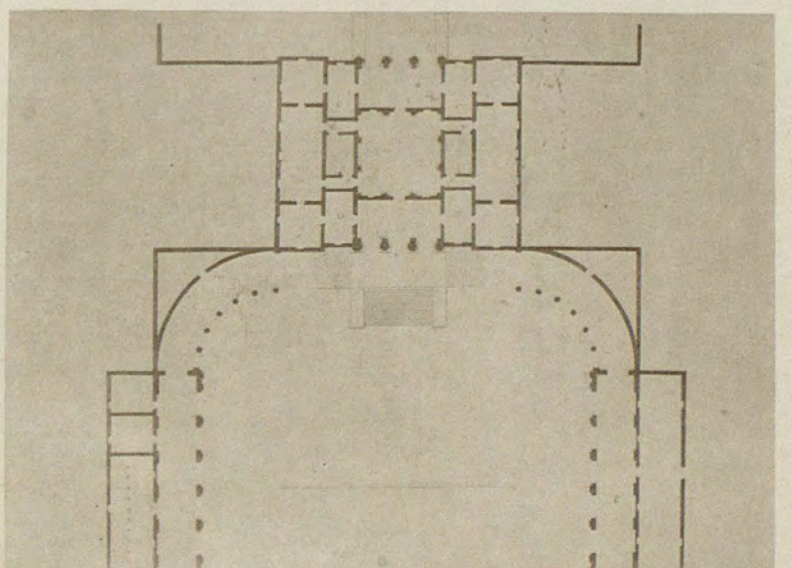
7 Villa Mocenigo von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 41].



8 Villa in Strà bei Padua von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 50].



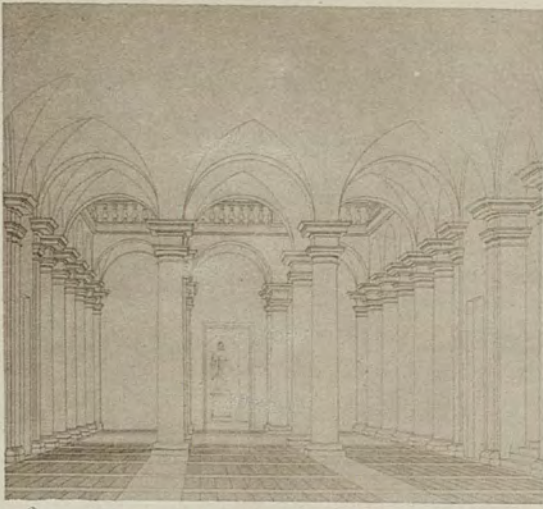
9 Villa Angarano von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 23].



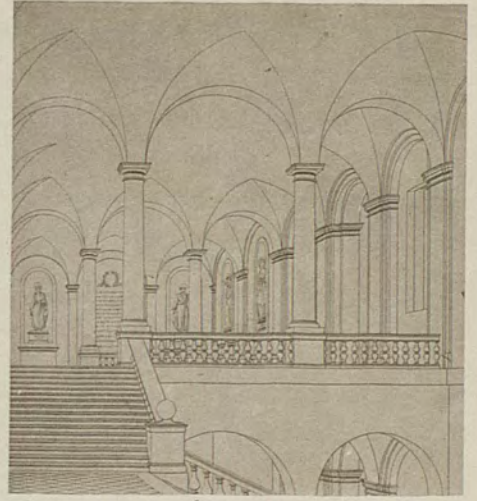
10 Villa Adriano Tieni in Cicogna von Andrea Palladio [aus Scamozzi III, 15].



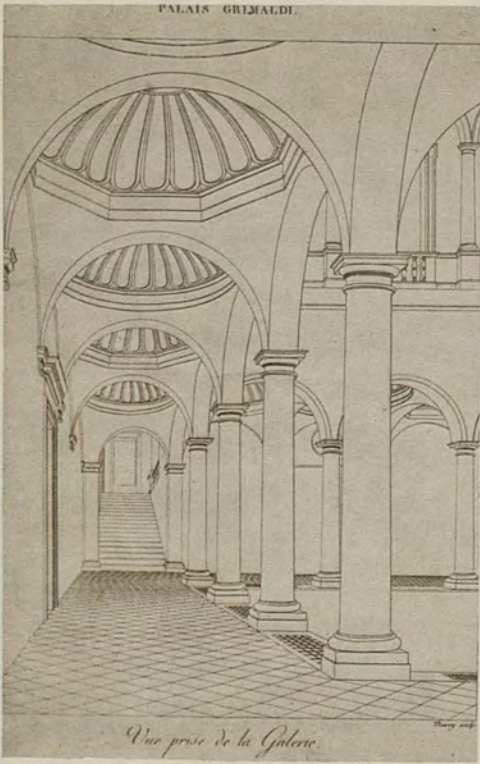
1 Palazzo Negrone von Vinc. Scamozzi (1552—1616) [aus Gauthier I, 83].



2 Palazzo Brignole-Rosso (1635) von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 39].



3 Ospedale Pommatone (1758) von Andr. Orsolino [aus Gauthier I, 57].



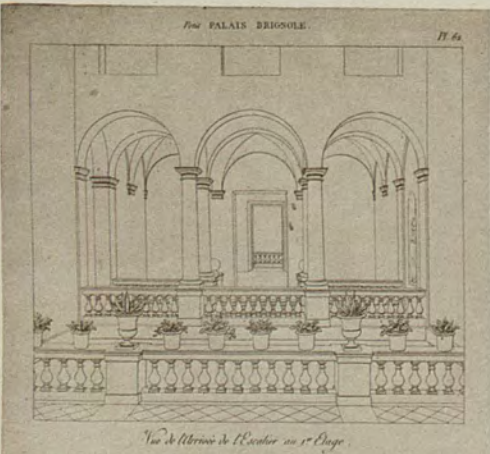
4 Palazzo Grimaldi von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 59].



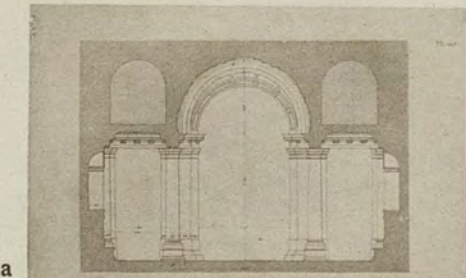
5 Palazzo Spinola (Migone) 15. Jahrh. [aus Gauthier I, 96].



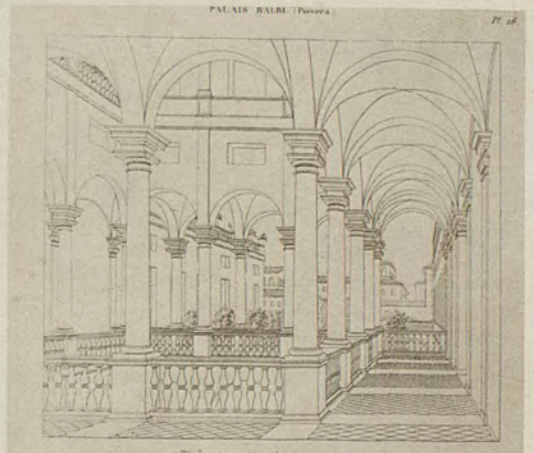
6 Palazzo Massimi in Rom (seit 1535) von Bald. Peruzzi [aus Letarouilly III, 292].



7 Palazzetto Brignole von Gal. Alessi [aus Gauthier I, 62].



8 Palazzo Farnese in Rom v. Ant. da Sangallo il giov. [aus Letarouilly II, 127].



9 Palazzo Balbi-Senarega (1632) v. Bart. Bianco u. Corradi [aus Gauthier I, 26].



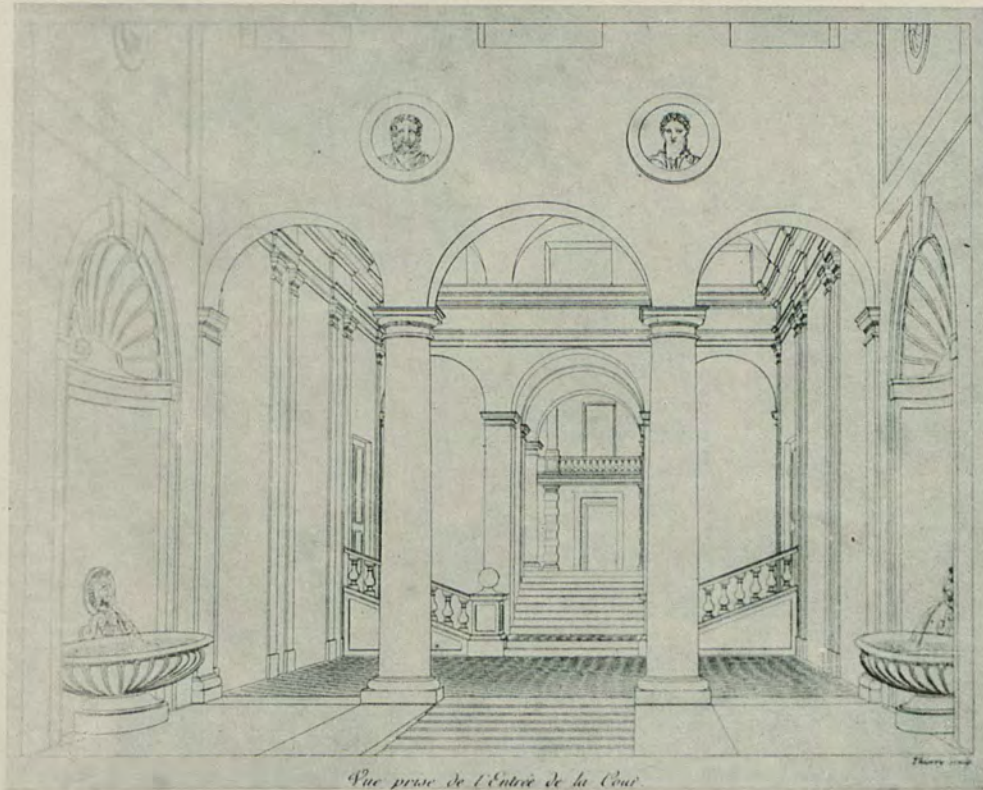
10 Palazzo Brignole von Bart. Bianco [aus Gauthier I, 24].



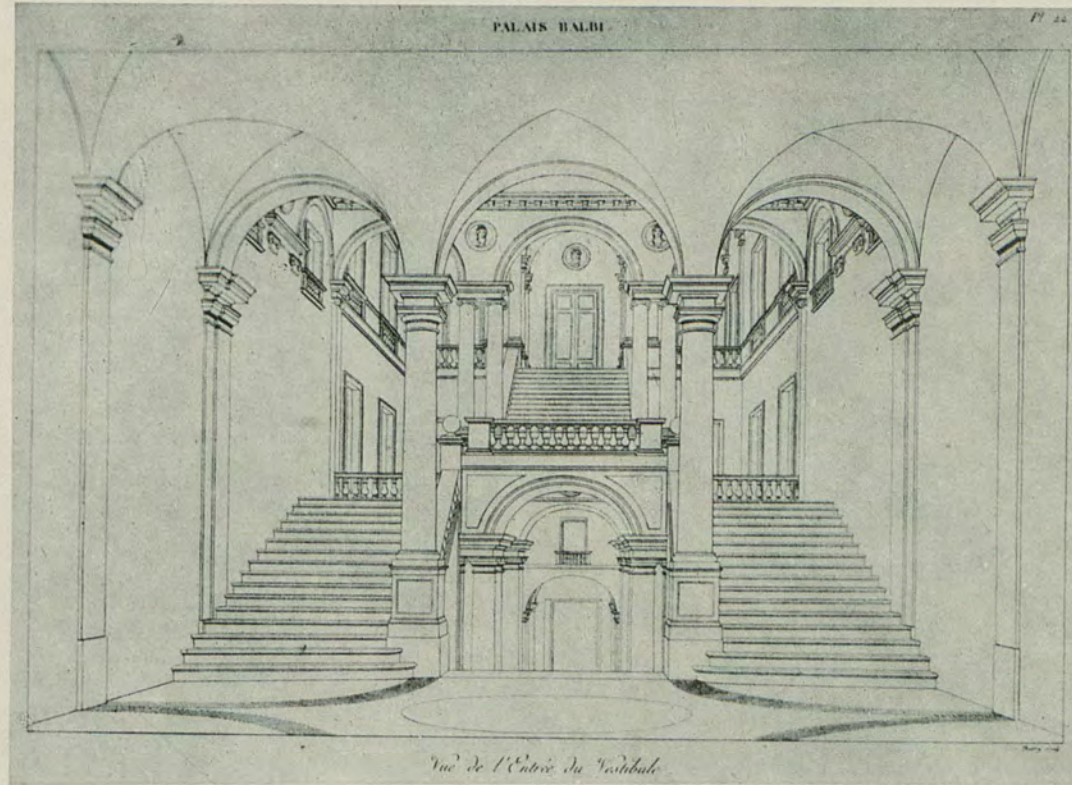
11 Palazzo Doria-Tursi (1564) v. Rocco Lurago [aus Gauthier I, 32].



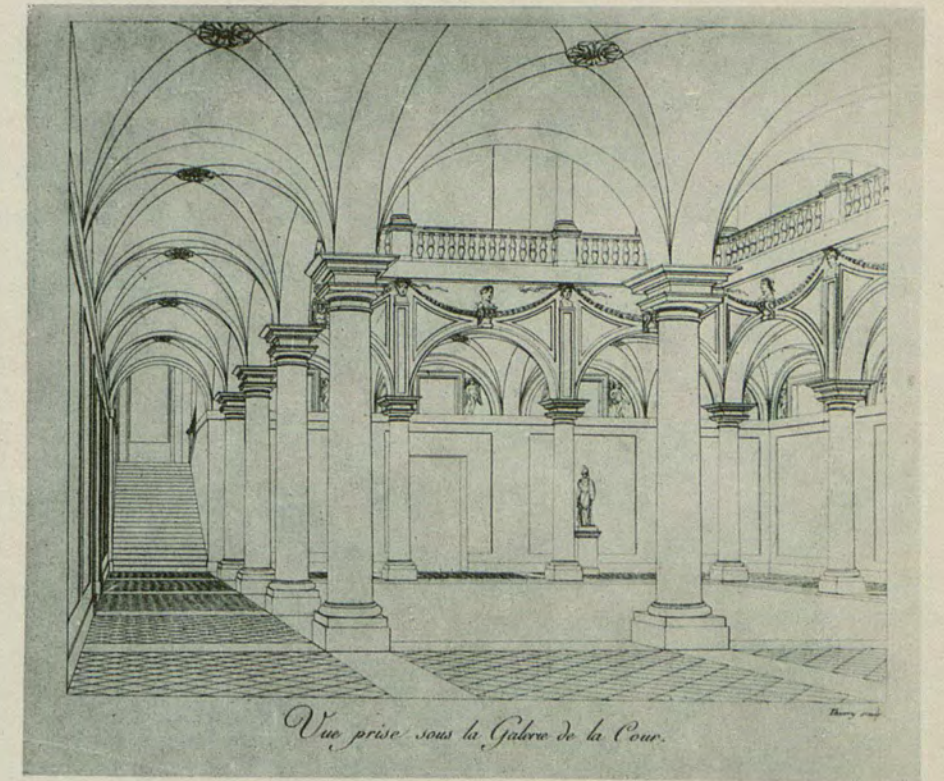
12 Pal. della Rovere in Savona (1495) von Giul. da Sangallo [aus Gauthier II, 65].



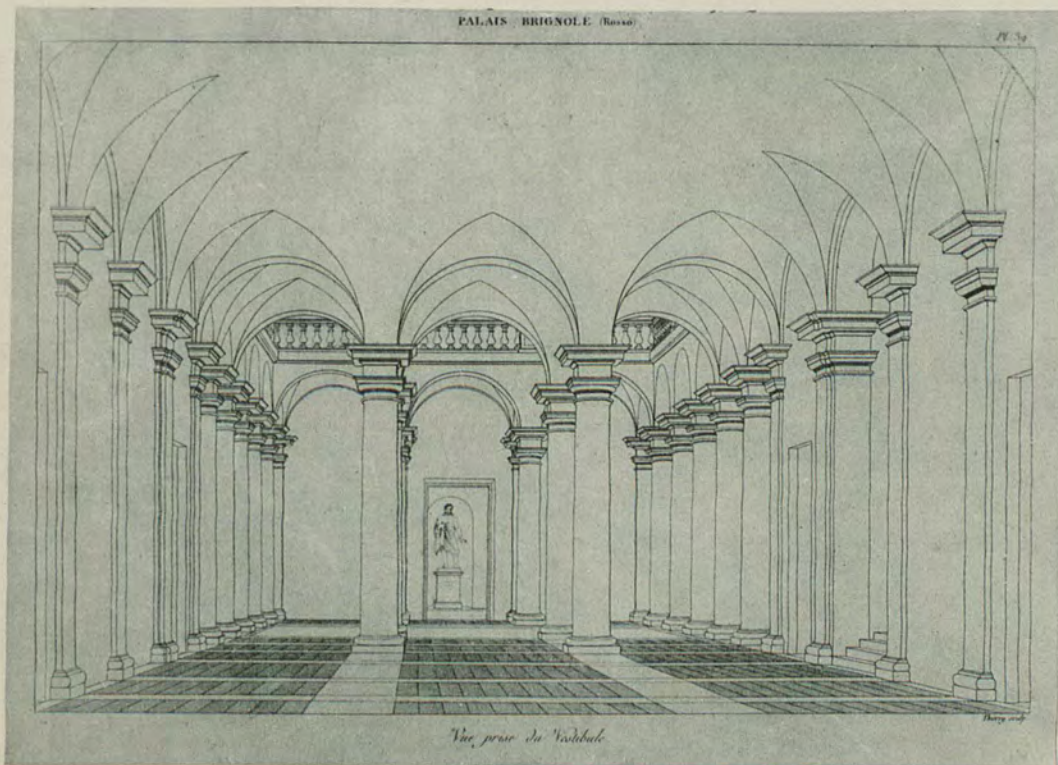
1 Palazzo Mari von Bartol. Bianco (1604—56)
[aus Gauthier I, 28].



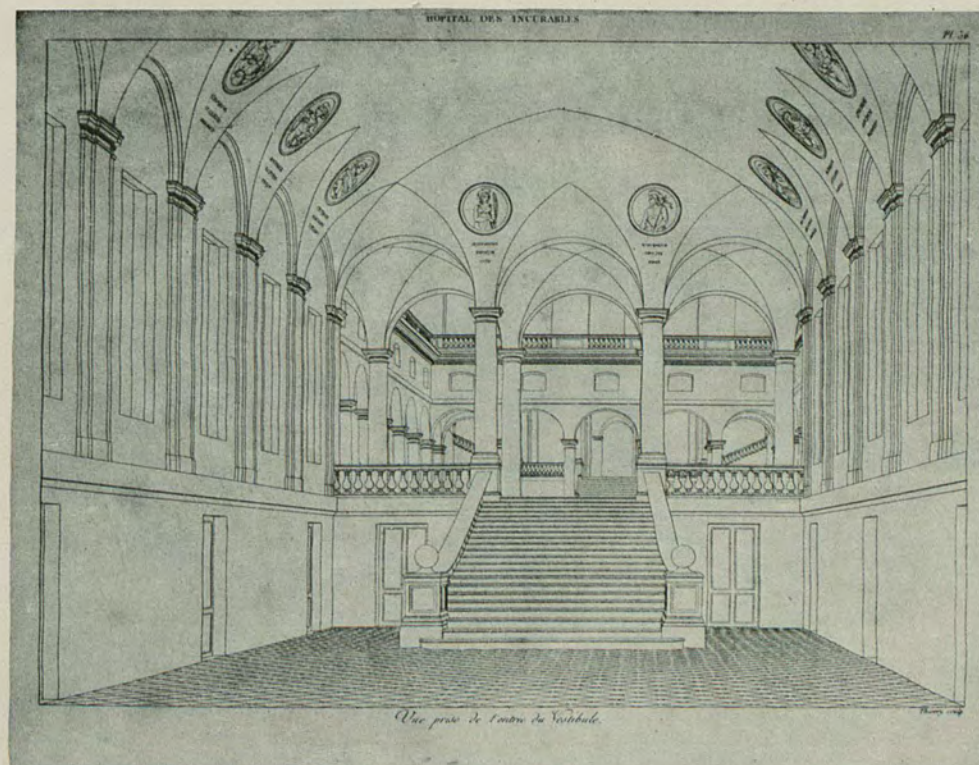
2 Palazzo Balbi, Via Cairoli, (1780) von Greg. Petondi
[aus Gauthier I, 22].



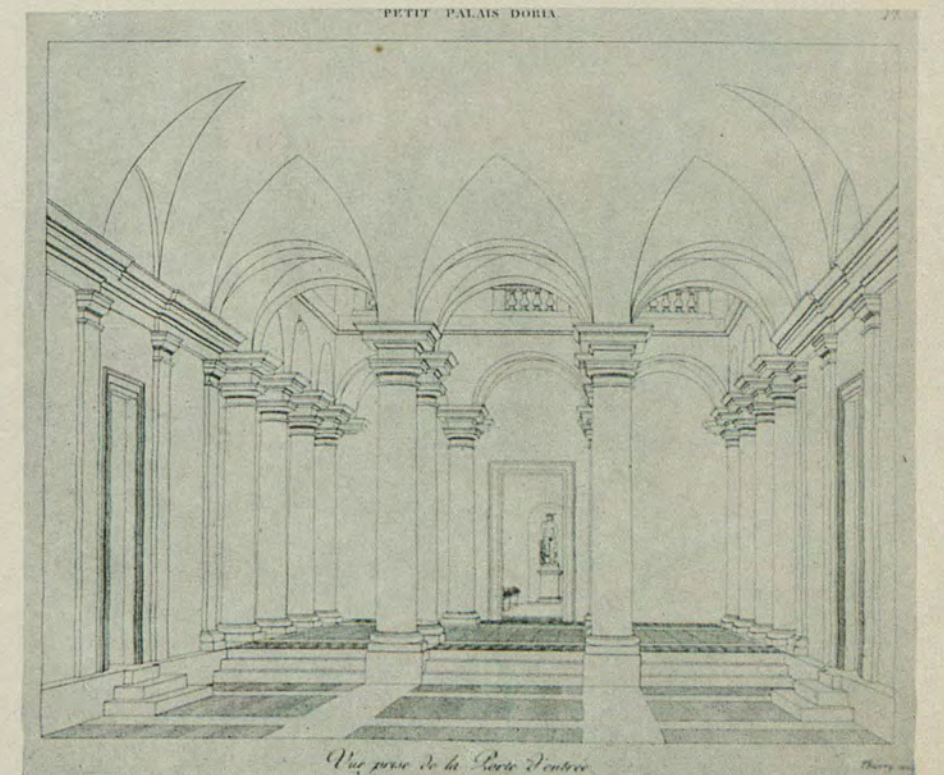
3 Palazzo Spinola (1560) von Gal. Alessi
[aus Gauthier I, 90].



4 Palazzo Brignole-Rosso (1635) von Bart. Bianco
[aus Gauthier I, 39].

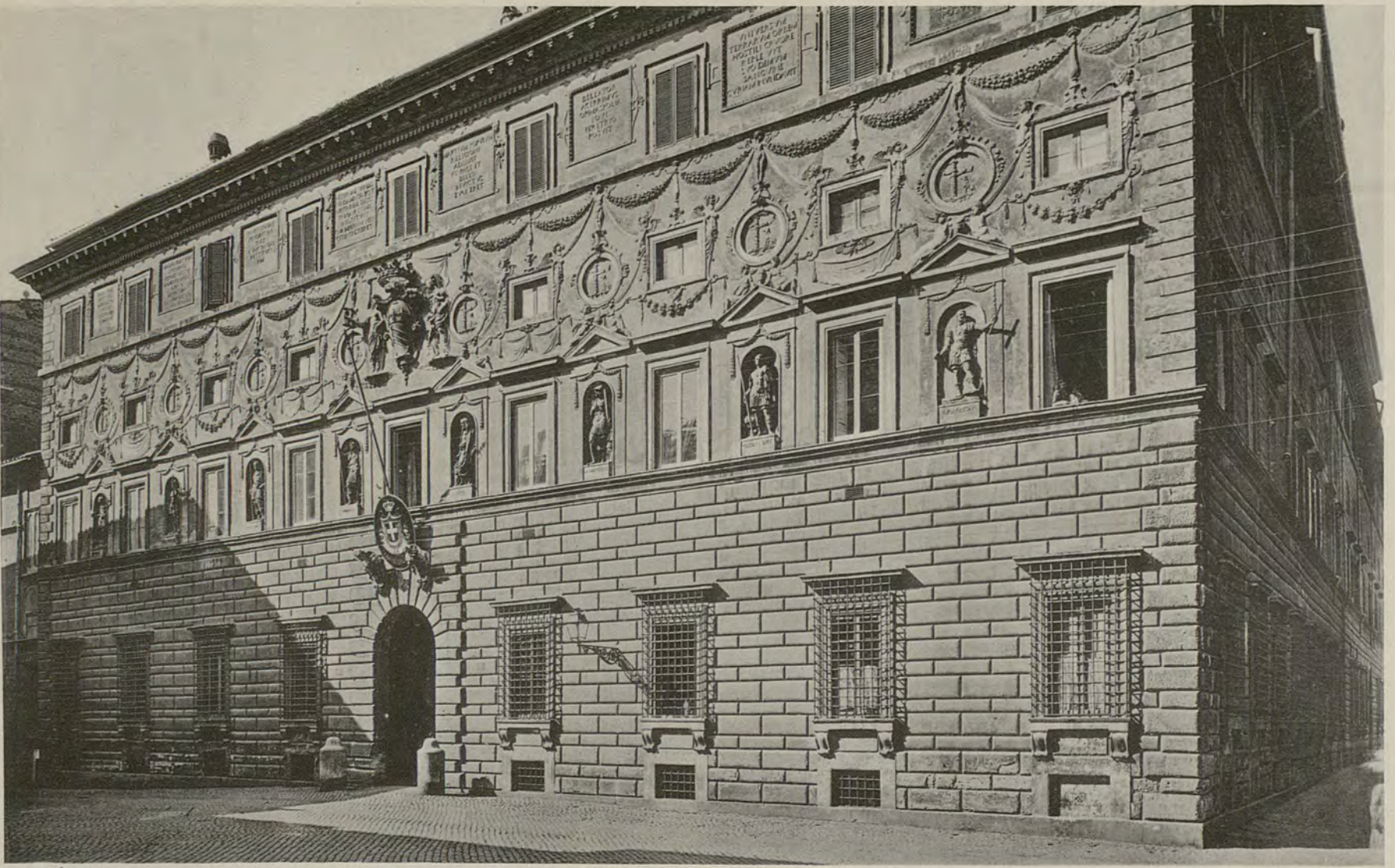


5 Ospedale Pommatone (1758) von Andr. Orsolino
[aus Gauthier I, 56].

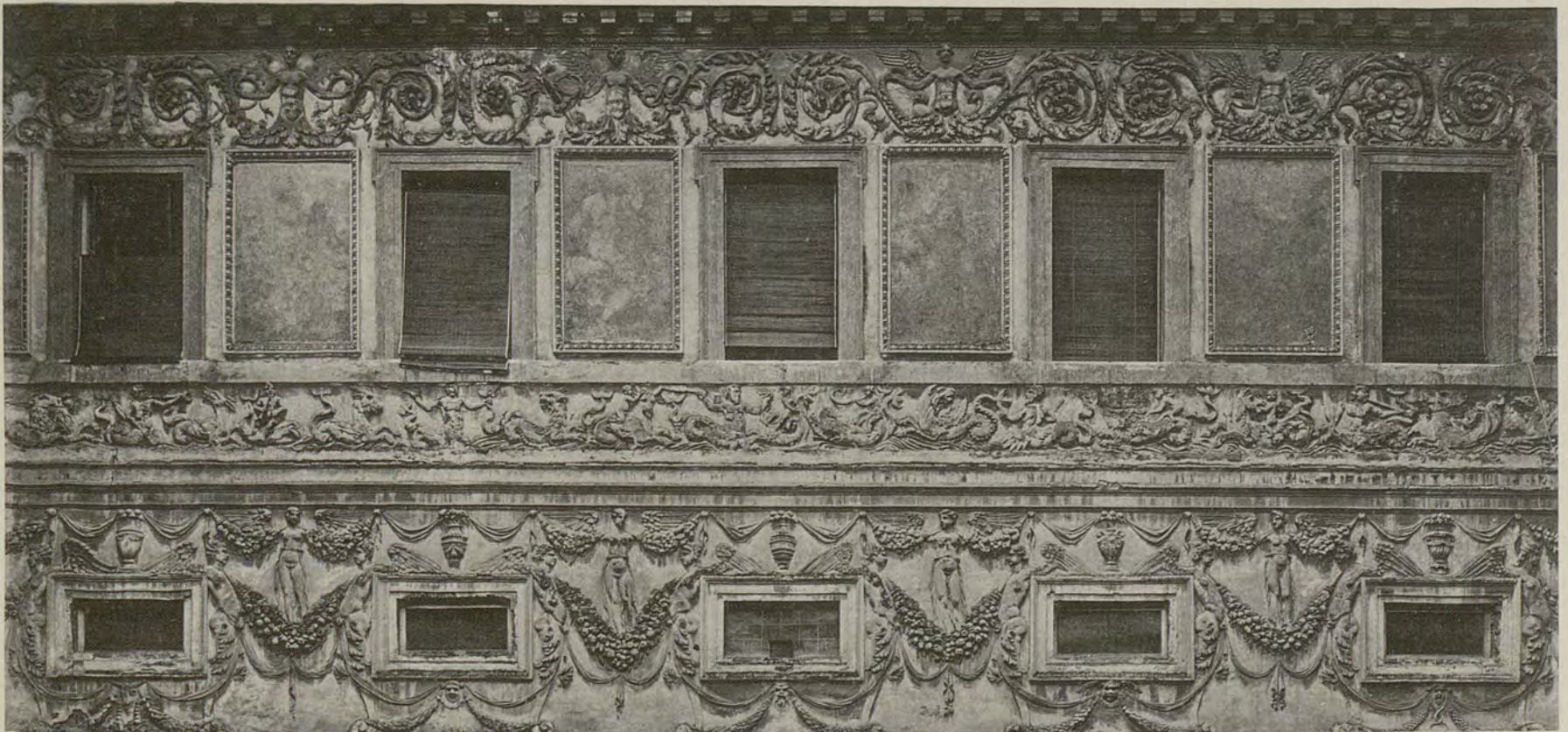


6 Palazzo di Andrea Doria (1529) von A. Montorsoli
[aus Gauthier I, 50].

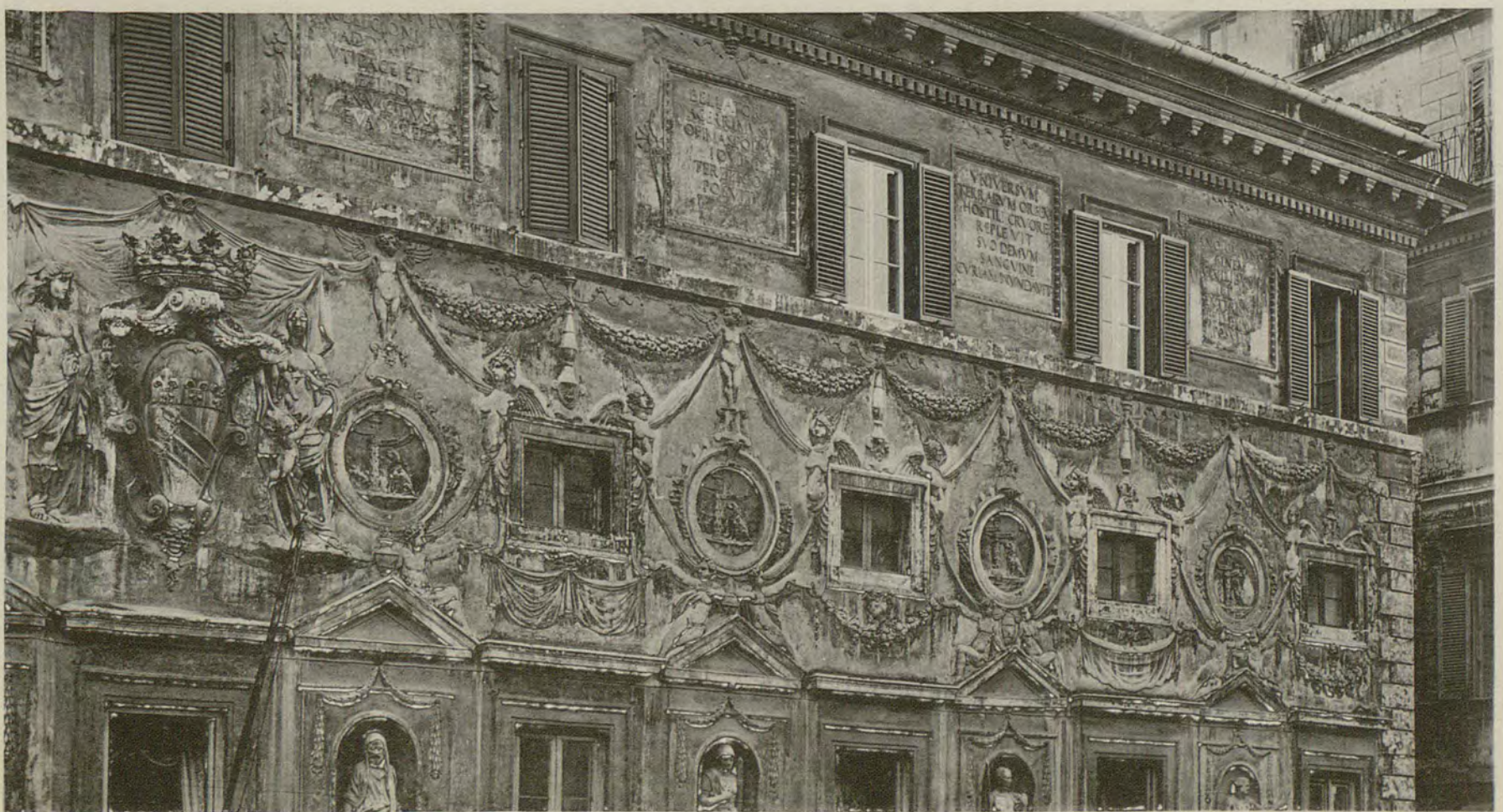




Hauptansicht vom Platze aus.



Oberteil der Hoffronten.



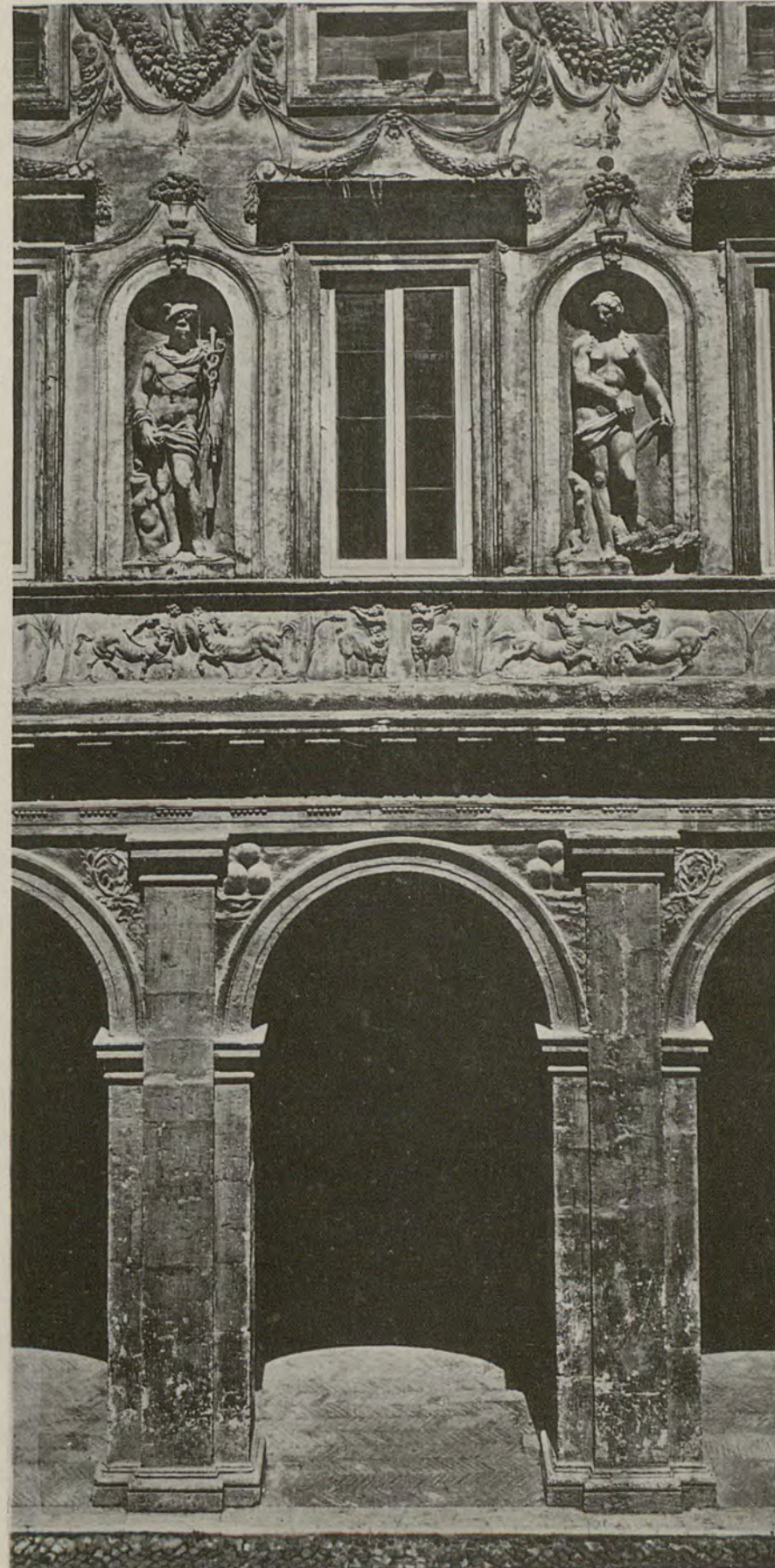
Oberteil der Vorderfront.

Anderson, Rom.



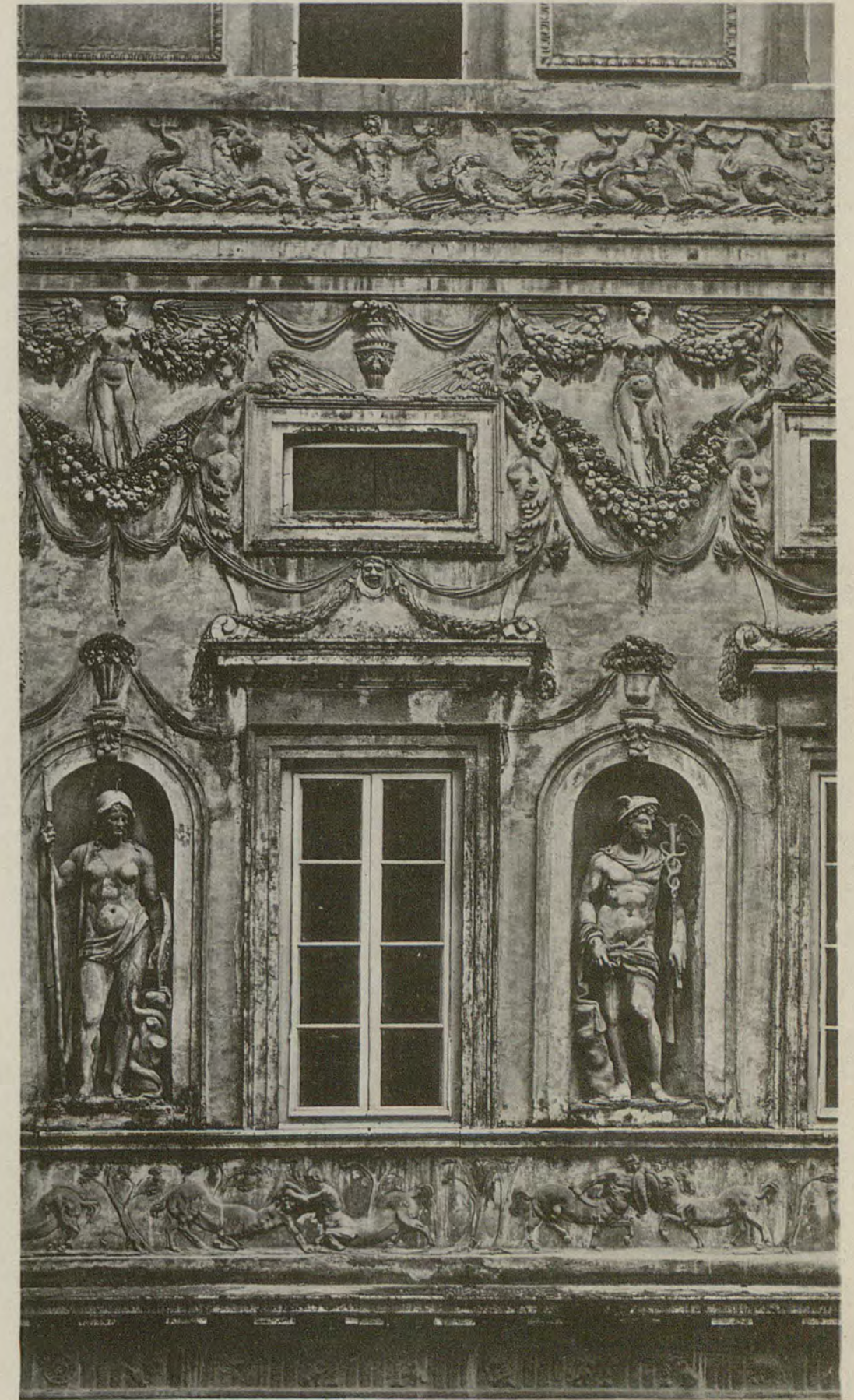
1

Teil des Hauptgeschosses an der Vorderfront.



2

Unterteil des Hofsystemes.

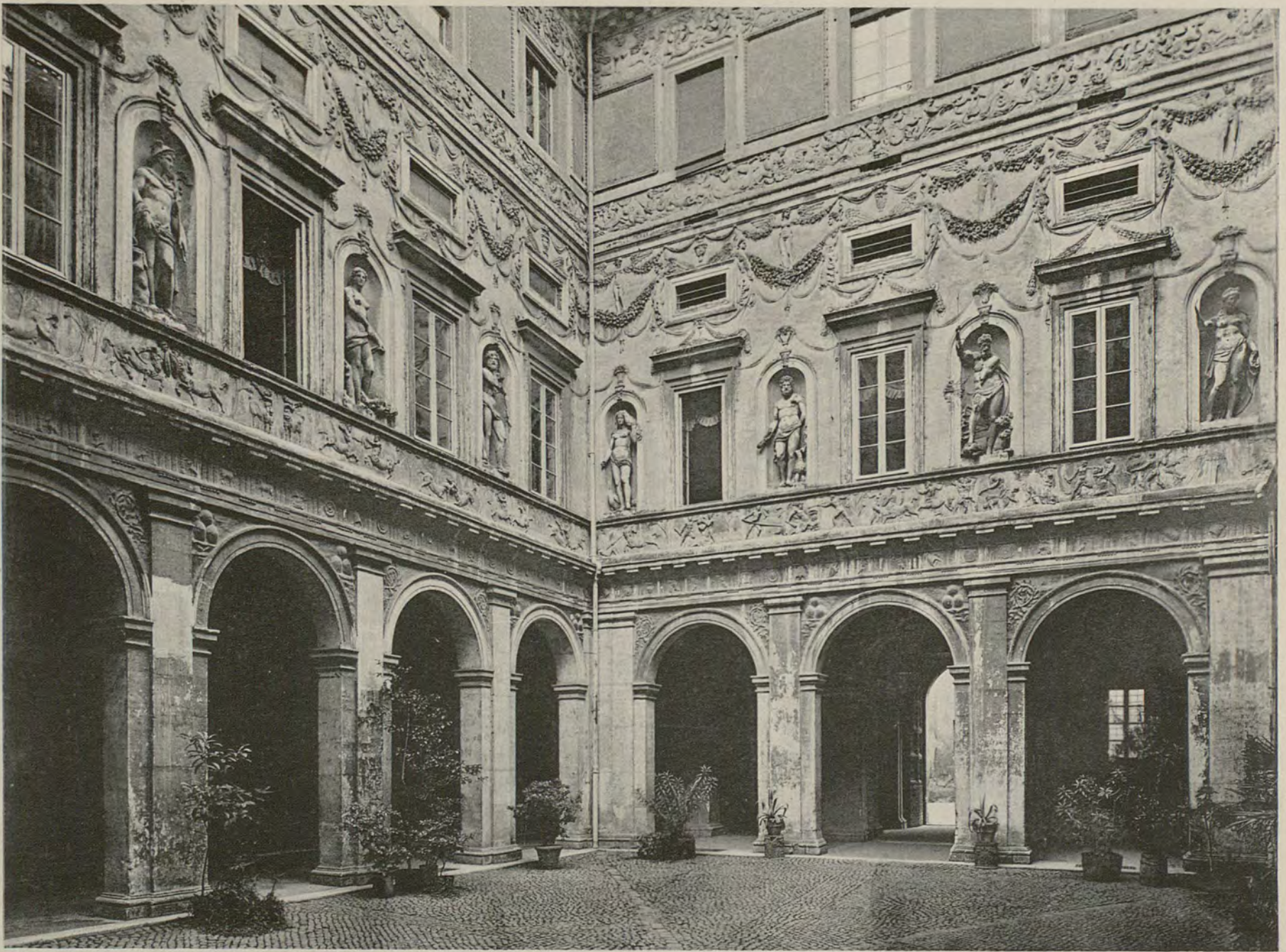


3

Teil des Hauptgeschosses der Hoffronten.

Alinari, Rom.





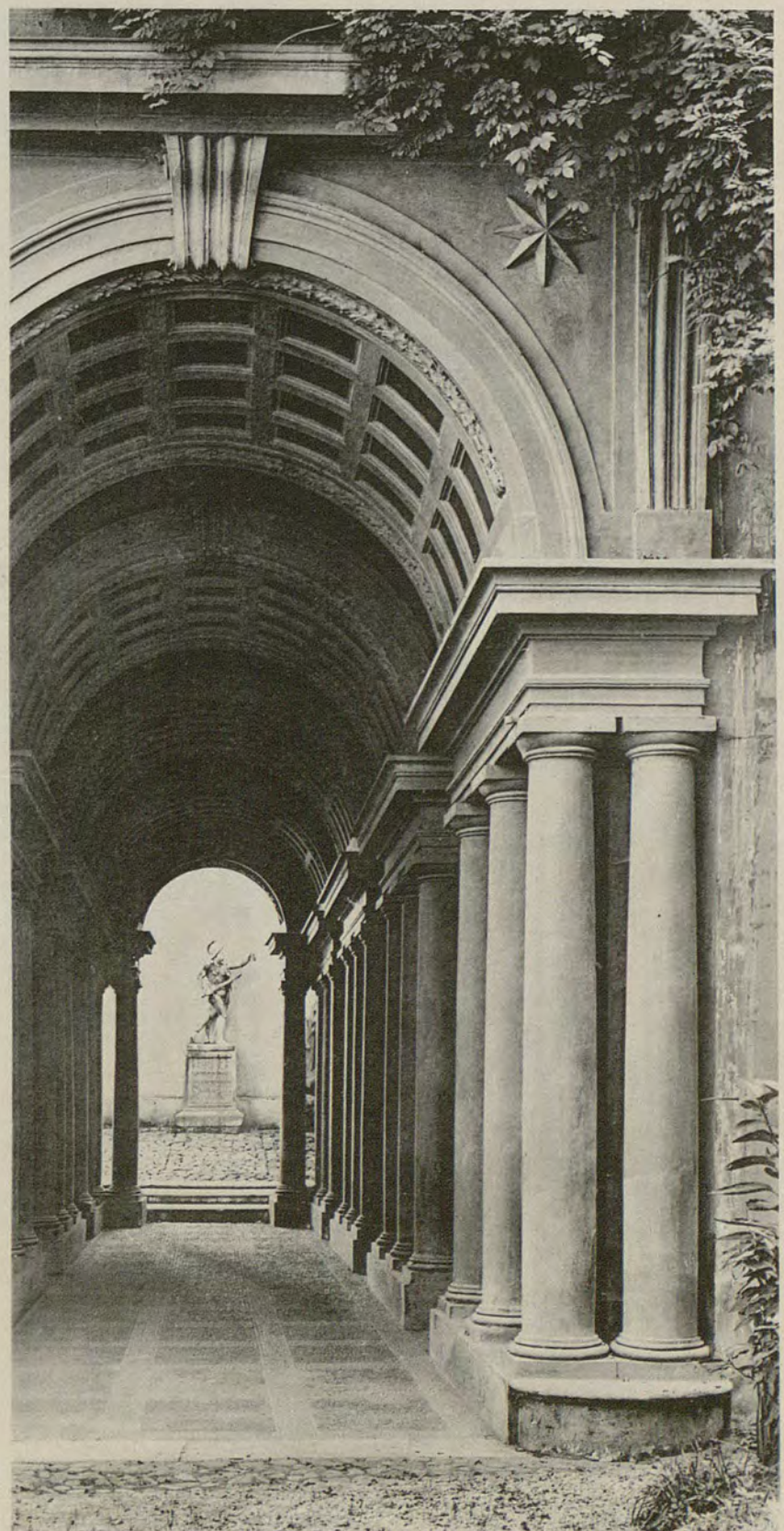
1

Großer Hof.



2

Unterteil des Hofsystemes.



3

Perspektivischer Hofdurchgang von Borromini.

Moscioni, Rom.