

TH. HOFMANN

# RAFFAEL ALS ARCHITEKT

II. BAND

LEIPZIG

GILBERS'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



II  
I 491



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

520/2



---

150 Seiten Text.

---





# RAFFAEL

## IN SEINER BEDEUTUNG ALS

# ARCHITEKT

---

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

VON

PROFESSOR THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT

SOCIO CORRISPONDENTE E BENEMERITO DELLA REGIA ACCADEMIA ARTISTICA RAFFAELLO IN URBINO

---

UNTER VORBEHALT ALLER URHEBERRECHTE ALS MANUSKRIFT GEDRUCKT

ZITTAU  
RICHARD MENZEL NACHF.  
1909



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



II.

# WERDEGANG UND BESITZUNGEN

---

NUMERIERTE AUSGABE

MIT VIELEN TEXTBILDERN UND 60 LICHTDRUCKTAFELN



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



---

---

STÜCKNUMMER: 22

---

---



**BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ**



DEM  
KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT  
IN ROM  
IN AUFRICHTIGER DANKBARKEIT GEWIDMET



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



# Vorrede.

Raffaels Heranbildung in baukünstlerischer Hinsicht wird uns durch die zahlreichen architektonischen Hintergründe, die sich auf seinen Gemälden befinden, vor Augen geführt. Um auch allen baufachlich nicht ausgebildeten Lesern klar zur Erkenntnis zu bringen, welche umfangreiche Entwurfsarbeit stets baulichen Schaubildern vorauszugehen hat, habe ich einen Teil der Architekturen auf Raffaels Bildern in die rechtwinkligen Projektionen, in Grund- und Aufrisse, zurückkonstruiert. Durch diese dürften auch Laien überzeugt werden, daß ohne volle Beherrschung der Architektur »eine mannigfaltige und ungewöhnliche Perspektive der Gebäude«, wie sich Vasari im Hinblick auf des Meisters Bildvorwürfe einmal äußert, in ganzem Umfange bis ins einzelne des Säulen- und Pilasterwerks unmöglich darzustellen ist. Das, was uns da Raffael auf seinen Bildern schon im Anfange seiner Laufbahn darbietet, ist Raumkunst im besten Sinne des Wortes. Er gibt darin, bereits unabhängig von dem Schema seines Lehrers Perugino, Gestaltung von innen heraus und in der Formgebung schon volle Hochrenaissance.

Dasselbe bekunden dann seine Bauwerke, sowohl sein eigener Palast als die, welche er für andere geschaffen hat. Wenn sie auch seither fast alle bekannt waren, so kann man doch nicht behaupten, daß diese Bauten in ihren Einzelheiten einwandfrei festgestanden hätten, da sie zum Teil nicht mehr vorhanden sind. Besonders galt es noch, genauere Untersuchungen über den Ort anzustellen, wo sich Raffaels Studienpalast, den er mit Bramantes Hilfe ausführen ließ, befunden hat. Zu diesem Zwecke habe ich eine große Zahl alter Rompläne und Handzeichnungen herangezogen und darf wohl behaupten, zu einem überzeugenden Ergebnisse gekommen zu sein. Ferner galt es, die häufigen Verwechslungen dieses Bauwerkes mit dem Palazzo dell'Aquila, den Raffael bekanntlich auch erbaut hat, zu erklären und als solche nachzuweisen, außerdem endgültig festzustellen, daß Raffaels Wohn- und Sterbehause an der Piazza Scossacavalli gestanden hat, keinesfalls aber hinter dem Palazzo dei Convertendi heute noch steht, wie bislang vermutet wurde.

Theobald Hofmann.



1.



## Vorwort zum II. Band.

Das Verzeichnis von Raffaels architektonischem Schaffen, das ich im Vorworte des I. Bandes der ersten Auflage gegeben habe, konnte zu der Annahme Anlaß geben, daß ich auch den anderen Werken des Meisters je einen ganzen Band widmen wollte. Dies ist mir mit Rücksicht auf die Kosten unmöglich. Wohl habe ich mich vor der Zusammendrückung des Stoffes um Unterstützungen bemüht, selbst an die Benutzung von Hilfsmitteln der Königlich Preussischen Meßbildanstalt für genaueste Aufnahme der Architekturformen habe ich gedacht. Doch sind die hierauf bezüglichen Verhandlungen bisher ohne Ergebnis geblieben. Auch von Maßaufnahmen, wie ich sie im I. Bande auf Millimetergenauigkeit bringen konnte, mußte ich, da mir meine amtliche Tätigkeit zu solch einer zeitraubenden Arbeit nicht die Muße ließ, Abstand nehmen. Immerhin wird die Darstellung auf anderer Grundlage für die Behandlung der Bauten in künstlerischer Hinsicht keinen Nachteil haben. Im Teil B des vorliegenden Bandes habe ich beim Palazzo Raffaello-Bramante fast durchaus Neuland zu bestellen gehabt; denn außer der überaus verdienstlichen Arbeit des Direktors der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Rom, Universitätsprofessors Conte Domenico Gnoli, über die Casa di Raffaello war nichts vorhanden, worauf ich hätte fußen können.

Bei den grundlegenden Vorarbeiten zu meinem Werke bin ich von Mitarbeitern, Freunden und Bekannten bereitwilligst unterstützt worden. Es drängt mich, diesen an erster Stelle meinen herzlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen, ebenso meiner vorgesetzten Behörde für gewährten Urlaub. So manchen Hinweis und den Vorteil einer uneingeschränkten Benutzung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Rom verdanke ich dessen Vorstände, Herrn Prof. Dr. Hülsen, und die Benutzung der architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien dem Direktor der Königlichen Galerien in Florenz, Herrn Commendatore Nerino Ferri. Der Präfekt der vatikanischen Bibliothek, Herr P. Fr. Ehrle, hat mich in zuvorkommenster Weise mannigfach unterstützt und gefördert. Auch denen, die sonst der Arbeit in der oder jener Sache ihre Dienste gewidmet haben, sei bestens gedankt, vornehmlich den Herren Kritikern meiner früheren Arbeiten. Immer bin ich bestrebt gewesen, ihren wert-

vollen Anregungen und beachtenswerten Winken im Aufbau wie in der Behandlung der Einzelheiten nachzukommen. Ich hoffe, ihre Hinweise im vorliegenden Bande nutzbringend verwertet zu haben und bitte sie, auch fernerhin durch sachgemäße Beurteilung das Gesamtwerk zu fördern.

Herr Prof. Dr. Leitsmann in Leipzig hat auch diesmal die große Güte gehabt, den Text auf das Formale hin eingehend durchzusehen und für die Klarheit der Darstellung zu wirken. Herr Major z. D. Wittich in Dresden führte mir bereitwilligst seine reichhaltige Raffaelsammlung vor, stellte mir ungefähr ein Viertelhundert Blätter zur Verfügung und unterstützte mich freundlichst in Einzelheiten. Für Empfehlungsschreiben an Behörden und Privatpersonen bin ich Herrn Geh. Hofrat Stock von der Kaiserlich Deutschen Botschaft in Rom innig verbunden. Einer meiner vorzüglichsten Schüler, Herr O. Bergmann, städtischer Architekt in Düsseldorf, hat zeichnerische Auftragungen und sonstige Ermittlungen in hingebendster Weise ausgeführt. Der Kunstmaler Herr Rud. Trache in Dresden hat die Figuren für die Zinkstöcke getreu gezeichnet, und Herr Hauptmann z. D. Lindner bewirkte, wie früher, einen Teil der photographischen Aufnahmen nach meinen Angaben und erwies mir, ebenso wie Herr Fr. Brunswick, in liebenswürdiger Weise vielfache Gefälligkeiten in Rom.

Verschiedene alte Rompläne verdanke ich der Biblioteca Nazionale, mehrere dem Rocchi'schen Werke, einige dem Antiquariat von Loescher & Co. in Rom. Andere Bilder, die nicht den Schätzen des dortigen Deutschen Archäologischen Instituts entstammen, sind meist von der Firma Fratelli Alinari in Florenz.

Die Kunstdruckanstalt von Joh. Beyer in Zittau und die Buchdruckerei von Rich. Menzel Nachf. ebenda haben für die gute und genaue Ausführung der Bilder und des Schriftwerks Sorge getragen. Von der Firma Meinhold & Söhne in Dresden sind die Zinkbildstücke gewissenhaft hergestellt worden. Die Buchbinderarbeit hat die Aktiengesellschaft vorm. Fritzsche in Leipzig in bewährter Weise ausgeführt.

Elberfeld, Oktober 1908.  
Straßburger Straße 23.

Der Verfasser.



# Inhaltsangabe.

## Text.

Vorrede. — Vorwort zum II. Band. — Einleitung.

### A. Raffaels Werdegang als Architekt.

	Seite
Im Beginn seiner Laufbahn kennt er bereits die bauliche Perspektive . . . . .	22—25
Gegen Ende seiner Lehrzeit gestaltet er in architektonischer Hinsicht schon selbständig . . . . .	26—28
a) In Fano und Perugia auf Sockelbildern für Altargemälde . . . . .	29—41
b) In Città di Castello den Tempel auf dem Tafelbilde von Mariä Vermählung	42—43
In Perugia und Florenz verwendet er dann alle baulichen Ordnungen auf seinen Bildern . . . . .	44—56
In Rom reifen schließlich seine Bauformen zur vollen Hochrenaissance aus	57—69

### B. Raffaels Besitzungen in Rom.

	Seite
I. Verzeichnis wichtiger Pläne und Ereignisse . . . . .	72— 73
II. Alte Rompläne und Handzeichnungen . . . . .	74— 94
III. Bauliche Entwicklung des Borgo von Rom . . . . .	95—100
IV. Palazzo Raffaello-Bramante an Piazza di S. Pietro . . . . .	101—118
V. Casa di Raffaello an Piazza Scossacavalli . . . . .	119—130
VI. Casetta di Raffaello in Via dei Coronari, Nr. 124, 125 . . . . .	128—136
VII. Villino Raffaello vor Porta Pinciana . . . . .	137—142
VIII. Palastgrundstück Raffaels in Via Giulia . . . . .	143—148

Zusammenfassung.



# Verzeichnis der Abbildungen.

## Im Schriftwerke:

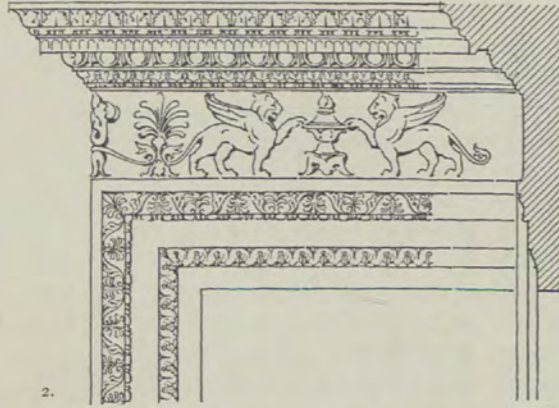
Nr.	Spalte	Nr.	Spalte	Nr.	Spalte	Nr.	Spalte	Nr.	Spalte
<b>A. Werdegang.</b>									
		10	Perugino (2. Bildnis) . . . . .	23	21	Grundriß zu 163 A der Uffizien, Florenz . .	44	31	Raffaels Sch. v. Ath., Medusenhaupt f. d. Schild
		11	Raffael, umbr. M. u. A., 1483—1520 . . . . .	26	22	„ zu Tafel XXXI <sub>2</sub> Abendmahl, Wien	45	32	Bramante (2. Bildnis) . . . . .
1	7/8	12	Raffael (2. Bildnis) . . . . .	28	23	Urbino, Pal. Duc., Rahmen der Ostfrontfenster	46	33	Baldassare Peruzzi, sien. A. u. M., 1481—1536
2	17/18	13	Grundriß der »Verkündigung« Peruginos, Fano	31	24	„ P. Duc., S. d. Magnif., Fenstergewände	46	34	Giulio Romano, röm. M. u. A., 1492—1546 .
3	19	14	„ d. Madonna m. 6 Heil., „ „	32	25	Raffael, Skizze v. 6 Männerköpfen, Teil; Venedig	50	35	Raffaels Skizze zur Madonna mit Kind auf dem
4	20	15	„ d. Predella 1 in S. Maria Nuova, „	33	26	„ z. Raub d. Helena, Teil; Oxford	51		Schoße, Oxford . . . . .
5	19/20	16	„ d. „ 4 „ „ „ „	34	27	„ z. Mad. m. d. Stieglitz; „	52	36	„ „ Die Früchtesammler, Oxford
6	21	17	„ d. „ 2 „ „ „ „	34	28	„ z. Mad. m. d. Stieglitz; „	52	37	„ „ Schule von Athen, Männer
7	21	18	„ d. „ 3 „ „ „ „	35/36	29	Donato Bramante, urb. A. u. M., 1444—1514	55		auf der Treppe, Oxford .
8	21	19	„ der »Verkündigung« Santis, Mailand	38	30	Raffaels Skizze der Kämpfer aus dem Sieg	38		für Melpomene auf dem Par-
9	22	20	Urbino, Casa Torriglioni, Kapitäl vom Hof	41		von Ostia, Oxford . . . . .	56		naß, Oxford . . . . .
<b>B. Besitzungen.</b>									
								39	Grundriß zur Skizze der Messe von Bolsena
								40	„ von der Freske zur „ „ „
								41	„ zur Skizze: Paulus straft den Elimas
								42	Vasari (2. Bildnis) . . . . .
									70
								43	Palazzo Raffaello-Bramante . . . . .
								44	Palazzo dei Convertendi . . . . .
								45	Lageplan vom Corso Vittorio Emanuele . .
								46	Villino Raffaels . . . . .
									104/06
									120
									131/33
									137/39

## Auf den Lichtdrucktafeln:

Tafel-Nr.	Tafel-Nr.	Tafel-Nr.	Tafel-Nr.	Tafel-Nr.	Tafel-Nr.
<b>A. Werdegang.</b>					
I	XIII	XVII	XXVII	XXXIX	LI
II	XIV	XVIII	XXVIII	XL	LII
III	XV	XIX	XXIX	XLII	LIII
IV	XVI	XX	XXX	XLIII	LIV
V	XVII	XXI	XXXI	XLIV	LV
VI	XVIII	XXII	XXXII	XLV	LVI
VII	XIX	XXIII	XXXIII	XLVI	LVII
VIII	XX	XXIV	XXXIV	XLVII	LVIII
IX	XXI	XXV	XXXV	XLVIII	LIX
X	XXII	XXVI	XXXVI	XLIX	LX
XI	XXIII	XXVII	XXXVII	L	
XII	XXIV	XXVIII	XXXVIII		
	XXV	XXIX	XXXIX		
	XXVI	XXX	XXXX		
		XXXI	XXXXI		
		XXXII	XXXXII		
		XXXIII	XXXXIII		
		XXXIV	XXXXIV		
		XXXV	XXXXV		
		XXXVI	XXXXVI		
		XXXVII	XXXXVII		
		XXXVIII	XXXXVIII		
		XXXIX	XXXXIX		
		XXXX	XXXXX		
		XXXXI	XXXXVI		
		XXXXII	XXXXVII		
		XXXXIII	XXXXVIII		
		XXXXIV	XXXXIX		
		XXXXV	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		
		XXXXX	XXXXX		
		XXXXVI	XXXXVI		
		XXXXVII	XXXXVII		
		XXXXVIII	XXXXVIII		
		XXXXIX	XXXXIX		



## Einleitung.



Wie im ersten Bande bin ich auch in diesem zweiten bemüht gewesen, meine Worte durch Abbildungen zu erläutern und zu beurkunden, so in allen den Fällen, wo es sich nur um Wahrscheinlichkeiten, nicht um volle Gewisheiten handelt; und wo es unmöglich war, zwingende Beweise zu erbringen, allda glaubte ich, mit überzeugendem Bildmateriale einsetzen zu müssen. Bereits 1878 schrieb Prof. Springer: »Wie ganz anders hell wird vielleicht schon dem nächsten Geschlechte Raffaels künstlerische Persönlichkeit entgegnetreten! Nicht das Wort, wie jetzt, sondern das Bild wird bei seiner Schilderung die Hauptrolle spielen, den illustrierten Text ein Bilderatlas mit begleitendem Texte ersetzen.« — Wenn ich in diesem Bande nachzuweisen vermag, daß Raffael schon als angehender Maler in der Gestaltung der architektonischen Teile seiner Bilder fortschrittlicher als in der Darstellung von Figuren war, so dürfte seine Bedeutung als Architekt erwiesen sein. Die meisten Bücher, die das Schaffen Raffaels behandeln, gehen über seine bauformalen Leistungen kurz hinweg. Noch verwunderlicher ist, was Crowe und Cavalcaselle in ihrer Schrift über Raffael II. S. 195 der deutschen Übersetzung sagen: Raffael habe keine Schule als Architekt durchgemacht und während seines Aufenthaltes in Urbino und Florenz und anfänglich noch in Rom Paläste und Kirchen nur als Maler abgezeichnet (ich frage: welche? und von wem?); ja, fahren die Verfasser fort, Bramante habe ihm die herrliche Zeichnung zur Schule von Athen und den Heliodor gegeben, und nach dessen Tode sei dann die ganze Hilflosigkeit unseres Meisters hervorgetreten, wiewohl er große Anstrengungen gemacht habe, das Versäumte

nachzuholen. Diese Vorwürfe der genannten Verfasser werden durch die Darstellung der baulichen Tätigkeit Raffaels in den betreffenden Abschnitten durch mich ihre Widerlegung finden. Die anerkennenden Urteile jedoch, die Baufachmänner wie Baron v. Geymüller und R. Redtenbacher, Pontani nicht zu vergessen, über Raffael als Architekt in ihren gründlichen Werken niedergelegt haben, werden von Crowe und Cavalcaselle auf deren allzubegeisterte Bewunderung zurückgeführt. Dem Gesagten wie anderem gegenüber war es die Aufgabe vorliegender Arbeit, bei der Betrachtung von Raffaels Entwicklungsgang eingehend nachzuweisen, daß er den Gesetzen der Architektur keineswegs lange fremd geblieben ist, »Versäumtes« wohl kaum nachzuholen hatte, sondern als Baubeflissener neben seinen Malarbeiten und durch diese zu den großen architektonischen Aufgaben, die ihm späterhin anvertraut wurden, schon beizeiten heranwuchs. Wenn einige seiner Bauwerke nach seinem Tode konstruktive Mängel zeigten, so waren diese teils durch nachträgliche Veränderungen, teils schon durch Fehler seines Vorgängers Bramante verursacht worden. Ich hoffe, noch in einem der letzten Bände überzeugend zu beweisen, daß Raffael selbst Bahnbrecher und Pfadfinder im tektonischen Bilden gewesen und auch in farbiger wie plastischer Schmückung von Bauten zum unerreichten Vorbild geworden ist. Und darin näherte er sich mehr noch als seine Zeitgenossen dem Beispiele der Alten. Das ist ein weiterer Ruhmestitel neben seinem sonstigen umfangreichen Wirken.

Zuerst habe ich die architektonischen Vorwürfe auf den Bildern seiner Entwicklungsjahre ins Auge gefaßt. Daraus ergibt sich bereits für Raffaels Lehrzeit ein reiches bauformales Wissen und Können. Somit dürften denn auch die größten Zweifler überzeugt werden, daß Raffael, noch ehe er in Rom mit Bramante in engsten Verkehr trat, sich nicht nur einige bauliche Kenntnisse und die perspektivische Darstellung zu eigen gemacht hatte, sondern auch, daß er das ganze Säulen- und Pilasterwerk der Hochrenaissance gleich einem Architekten schon in der Jugend beherrschte und verwendete. Die Verknüpfung mit seiner Vaterstadt werden wir im ganzen Verlauf seines Werdegangs mehrfach zu bemerken





scheinen die Architektur im Hinblick auf die Antike behandelt zu haben. Am Ende sagt Vasari, daß ihm außer Schriften Ghibertis und Ghirlandajos auch Aufzeichnungen Raffaels von großem Nutzen gewesen seien. Zweimal erwähnt er also unsern Meister als Fachschriftsteller. Und um das antike Rom in Bild und Wort wieder herzustellen, hatte sich der Papst an Raffael gewandt, weil er ihn als durchgebildeten Architekten hochschätzte. Das sind Tatsachen. Auch Vasaris Zeugnis, in dem der Architekt ebenso stark als der Maler betont wird, beweist, wie hoch

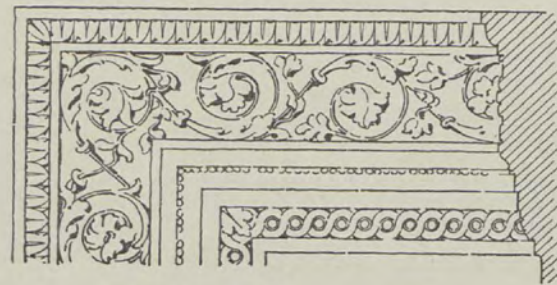
haben. Selbst auf der Höhe des Schaffens begegnen wir noch stets Anklängen an das Lebenswerk des Meisters Luciano da Laurana; weisen doch die schmückenden Elemente Raffaels im Grundzug vornehmlich auf Urbino zurück, nur sind sie erweitert, bereichert durch sein vertieftes Studium in

Florenz und Rom. Besonders in letzter Stadt haben ihn die Reste des Altertums mächtig angeregt. Raffaels Ausschmückung der vatikanischen Stanzen, der Loggien, der Villa Madama, der Fassade des Palazzo dell'Aquila — um nur einige zu nennen — liefern dafür eine Fülle von Belegen. Vasari, an dessen Parteinahme für Michelangelo noch geglaubt wird, berichtet uns in der Einleitung zu seinen Biographien, daß er sich der Schriften Raffaels bedient habe. Diese



man in jener Blütezeit gerade Raffaels bauliches Wissen einschätzte. Und warum sollte man Vasaris Berichten nicht Glauben schenken? Aus dem Schlußworte seines ganzen Werkes wissen wir, »daß, wo er Lob und Tadel ausspricht, ihn nicht Wohl- oder Übelwollen leitete, sondern einzig der Wunsch, zu sagen, was wahr ist oder ihm als Wahrheit erschien«.

Mit Raffaels Emporwachsen als Künstler steigerten sich auch seine Ansprüche an die Lebenshaltung. Erst wohnte er einfach, dann immer prunkvoller. Ich erinnere an das schlichte Häuschen in Via dei Coronari in Rom, welches er wahrscheinlich nach seiner Ankunft bezog. Später hat er sich dann einen Palast am Petersplätze, dem Vatikan gegenüber, als würdige Werkstätte für sich und seine Schule errichtet. Daneben besaß er einen Villino in der ehemaligen Vigna Olgiati zwischen Porta del Popolo und Porta Pinciana, den er wohl aufsuchte, um zeitweise von seinem geschäftigen Leben auszuruhen. Als des Meisters Ruf immer mehr anwuchs, bezog er ein Gebäude an der Piazza Scossacavalli, das die fürstliche Haushaltung seiner letzten Jahre faßte; und schließlich erwarb er noch ein Häusergrundstück in Via Giulia, für das ihm Antonio da Sangallo il giov. einen großzügigen Grundriß zu einem prächtigen Doppelpalast ausgearbeitet hat. Dies geschah wahrscheinlich kurz vor Raffaels Tode; doch dürfte der Meister selbst noch die Skizze zu dem Plane geliefert haben. Antonios Entwurf, der uns in der Uffiziensammlung zu Florenz erhalten ist, schmückt die Mappendecke.







6.

Vater Giovanni Santi.



7.

Mutter Magia Ciarla mit Raffael.



8.

Lehrer Pietro Perugino.



## A. Raffaels Werdegang als Architekt.

### Architekturen auf seinen Bildern.

Wohl haben, wie schon in der Einleitung und mehrfach auch im I. Bande erwähnt, bereits Fachleute die Ausbildung Raffaels zum Architekten dargelegt; dennoch wage ich es, das, was ihn zum Baumeister werden ließ, in meiner Weise vorzutragen, zumal ich doch mancherlei Neues zu bringen vermag. Die von mir zergliederten Architekturen auf seinen Bildern haben mir dazu die Unterlagen geboten.

Über Raffaels allererste Ausbildung wissen wir nur wenig Bestimmtes. Wie so oft, sind wir auch hier nur auf Vasari angewiesen. »Als



Raffael größer wurde«, sagt dieser Gewährsmann, »fing Giovanni an, ihn in der Kunst der Malerei zu unterrichten, wofür er ebensoviel Neigung als Talent kundgab. Nur wenige Jahre vergingen, als Raffael, noch ein Kind (fanciullo), seinem Vater schon große Hilfe bei den Arbeiten leistete, die dieser

im Staate von Urbino fertigte.« Dann weiter heißt es: »Giovanni nahm den Knaben (putto) aus den Armen der Mutter, die ihn zärtlich liebte und mit vielen Tränen von ihm schied, und brachte ihn nach Perugia«; und im Leben Peruginos: »Pietro bildete viele Meister von seiner Manier, darunter einen, der in Wahrheit vortrefflich gewesen, sich völlig dem ehrenvollen Studium der Malerei ergab und seinen Meister weit übertraf. Dies war der wundersame Raffaello Sanzio von Urbino, der zugleich mit Giovanni Santi, seinem Vater, viele



Perugino in Perugia. Es ist soviel über Raffaels Jugend und seine Ausbildung gefabelt worden, daß es an der Zeit ist, wieder zu Vasaris Bericht zurückzukehren, der zwingend und glaubhaft ist und als die einzige Grundlage notwendig seinen Wert behalten muß.

Als Raffael noch nicht 11½ Jahre alt war, starb am 1. August 1494 sein Vater. Ob der Knabe nach dem Leichenbegängnisse eine längere Zeit wieder zu Hause verbrachte oder in Perugia bei seinem Meister verblieb, ist bis jetzt noch nicht festzustellen gewesen. Jedenfalls wird der junge Raffael in den gerichtlichen Verhandlungen über Erbschaftsstreitigkeiten zwischen seiner Stiefmutter und seinem Vormunde und Oheim im Mai und Juni 1495, im Dezember 1497 und Juni 1499 in Urbino als anwesend, dagegen zur Verhandlung am 13. Mai 1500 als abwesend aufgeführt. Heimreisen waren bei seinen persönlichen Verbindungen mit dem herzoglichen Hofhalte und bei dessen dienstlichem Verkehre zwischen Urbino und Gubbio und auch ohne diese Vermittlung kein großes Unterfangen, da die Entfernung zwischen Perugia und Urbino nur reichlich 100 km Fahr-

1) »il quale molti anni lavorò con Pietro in compagnia di Giovanni de' Santi, suo padre«.

Jahre bei Pietro arbeitete.«<sup>1)</sup> All diese Stellen zusammenfassend, kommen wir zu dem ersten Leitsatz vom Werdegang Raffaels: Schon als Knabe, bei Lebzeiten des Vaters und selbst mit diesem gemeinschaftlich arbeitete Raffael bei Pietro

Perugino in Perugia. Es ist daher die Annahme einiger Forscher, Raffael sei 1495 oder erst um 1500 bei Perugino eingetreten, nicht haltbar. Wenn diese damit den Urbiner Einfluß stärker betonen wollen, so ist dies, was den Maler Raffael anlangt, meines Erachtens durchaus nicht berechtigt, — dagegen wohl, was den Baukünstler Raffael betrifft.

Linearzeichnen und darstellende Geometrie bildeten damals für alle angehenden bildenden Künstler die erzieherische Grundlage, und Linearperspektive wurde als zeichentechnischer Lehrgegenstand an geradflächigen Körpern geübt, wie aus jener Zeit erhaltene Studien vieler Künstler beweisen. Aber nicht nur rein geometrische Gebilde sind in diesem Unterrichte gezeichnet worden, sondern bald ist man zur Nachbildung von Bauformen vorgeschritten. Die Übungsbeispiele waren immer Teile von Säulen- und Pfeilerbauten. So gestaltete



sich gewissermaßen auch für Maler und Bildhauer eine architektonische Formenlehre aus. Auf diese ist das umfassende bauformale Können aller bildenden Künstler jener Zeit zurückzuführen. Unter solchem Gesichtspunkte mögen nun Giovanni Santis architektonische Hintergründe auf seinen Tafelbildern als grundlegendes Anschauungsmaterial für den Sohn anzusehen sein. Weist doch beispielsweise des Vaters großes Gemälde »eine Verkündigung« in der Brera zu Mailand in allergrößtem Maßstabe einen Hausvorsprung mit unterer Halle auf, der in seiner formenrichtigen Frührenaissancearchitektur, sowie guten perspektivischen Darstellung bezeugt, daß Giovanni auch die Bauformen beherrschte. Die »thronende Madonna mit Heiligen« in S. Domenico zu Cagli, wohl sein bestes Werk, zeigt ein Raumgebilde, und ein noch zu erwähnendes Bild in S. Maria Nuova zu Fano wieder eine Außenarchitektur, so daß schon aus diesen drei Beispielen eine vielseitige Verwendung baulicher Motive auf Giovanni's Bildern ersichtlich wird. Er kannte die Arbeiten des Paolo Uccello, der 1468 in Urbino arbeitete, des Piero della Francesca, der 1469 dort wirkte, und blieb »unter dem Einfluß des Melozzo da Forlì und des Pietro Perugino, indem er sich von jenem die Präzision der Umriss und der baulichen Perspektive wie das Verständnis der Komposition, von diesem die Grazie und vielleicht seinen Hang zu mystischer Empfindung« aneignete. Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro, der für den Hof in Urbino malte und dessen Schriften über Geometrie und Perspektive ihm daselbst Ruhm und Namen machten, dürfte ebensowohl Santis wie Peruginos Fachlehrer gewesen sein, da er um 1458 Bilder für Perugia in Auftrag hatte; auch auf Raffael konnte er durch seine Werke, die in der Urbiner Bibliothek standen, Einfluß haben.

Obwohl nun wahrscheinlich der jugendliche Raffael damals noch nicht seinen Lehrern in alle Tiefen der Perspektivkunst zu folgen vermochte, so genügte doch einem so schnell fassenden, mit Formensinn mehr als



andere begabten Geist schon das unmittelbare Vorbild, vor allem das Miterleben und das Zusehen bei der Arbeit, um ihn in dieser Beziehung zu fördern. Muß man doch Raffael wie Mozart als ein frühreifendes Genie ansehen, dem allein Andeutungen zum Lernen genügen und bei dem das Erfassen und Ausführen fast zusammenfallen. So war es beiden möglich, sehr bald die von ihnen bearbeiteten Kunstgebiete in ihrer vollen Ausdehnung und ganzen Mannigfaltigkeit zu beherrschen. Eine riesige Schaffenskraft und der unversiegbare Born ihres Genies brachte die erstaunliche Fülle immer neu gestalteter, herrlicher Werke hervor.

Da es aber für unsere Beweisführung nicht gleichgültig sein kann, von wem Raffael sich seine ersten perspektivischen und baufachlichen Kenntnisse erworben hat, so müssen wir weiter fragen, ob noch andere Meister außer seinem Vater in Urbino und Pietro in Perugia in Frage kommen oder nicht. Nach Giovanni's Tode waren außer Timoteo Viti, der bei Francia in Bologna von 1490—95 in der Lehre gestanden hatte, noch viele andere bedeutende Künstler in Urbino, die um jene Zeit vom herzoglichen Hofe und für Kirchen beschäftigt wurden. In deren Werkstätten, im farbenprächtigen und abwechslungsreichen Schlosse und in den Kirchen gab es demnach der Anregungen genug. Doch habe ich nicht finden können, daß dem Raffael von dritter Seite Unterweisungen im engeren Sinne zuteil geworden seien, wie es immer noch von einigen Forschern angenommen wird. Wäre dem so gewesen, hätte es Vasari wohl nicht verschwiegen, umso mehr als diesem außer Niederschriften und Briefen Raffaels auch

Notizen anderer eigens zur Verwertung übergeben worden waren. Außerdem hätte er es von Zeitgenossen Raffaels erfahren können, mit denen er Jahrzehnte lang nach dessen Tode verkehrte und von denen er gewiß alles Bemerkenswerte über den Meister erfragt und gesammelt hat.

Von den baulichen Anregungen, die Raffael in Urbino empfing, ist unstreitig die mächtigste diejenige, die vom Hofe Guidobaldos ausging. Der hehre Rahmen dieses ebenso würdigen wie kunstsinnigen Hoflebens war das unvergleichliche, in allen Teilen so harmonisch von Laurana ausgestaltete Schloß, in dem sich Raffael, von seinem Vater schon als Knabe eingeführt, frei bewegt hatte. Da muß sein junger Geist die ersten, nachhaltigen künstlerischen Eindrücke empfangen haben. Und daß der Urbiner Hof und sein Kunstkreis mit seinem umfassenden regen Verkehre auf die empfängliche junge Künstlerseele unmittelbar eingewirkt hat, ist durch ein Empfehlungsschreiben der Herzogin an den Gonfaloniere in Florenz (1504) zu belegen. Hiernach war Raffael der Herrscherfamilie aufs beste persönlich bekannt. So ist zu schließen, daß er mit dem Schloßausbaue und seinem reichen künstlerischen Inhalte vertraut war und daß er das ganze Innere bis in die letzten Gemächer studiert hatte. Ein solch herrlicher Zusammenklang von Bildneri und Farbe, wie er hier in so vorzüglicher architektonischer Rahmung und allerbesten Ausführung zum Herzen sprach, mußte ihn mit ganz besonderer Zauberkraft umfassen. Insbesondere werden ihm von der Ausschmückung auch Lauranas Architekturen in perspektivischer Darstellung teils als Tafelbilder, teils als Intarsien in Füllungen der Fensterläden und Türen einen immer neuen Anreiz gewährt haben. So ist nur zu natürlich, daß Raffael schon als Schüler den Perugino in der Erfindung baulicher Hintergründe unterstützen konnte. Das bekunden die Architekturen, die er für diesen entwarf, ebenso wie die seiner eigenen ersten Bildwerke. Wenn



man auch zugeben mag, daß Raffael noch sehr viel in der perspektivischen Auftragung selbst von Pietro, der in harter Berufsarbeit darin fortgebildet war, gelernt hat, so wird doch durch die Bilder unwiderleglich bewiesen, daß Raffael eine weit monumentalere Auffassung und einen stärkeren Zug zur Hochrenaissance zeigte als seine Lehrer, dagegen aber in der Erfindung und Anordnung der Figuren auf Bilderwerken noch nicht auf eigenen Füßen zu stehen wagte. Die bestimmten, scharfkantigen baulichen Formen, die er in Perspektive nach festen Regeln zu ziehen gelernt hatte, entlossen



12.

schöpferischer und großzügiger in den Architekturen als seine Meister und fortschrittlicher darin als in der Malerei.

Nachdem ich im vorstehenden die allgemeine Übersicht über Raffaels ersten Entwicklungsgang gegeben habe, werde ich nun durch die Vorführung der Werke und deren Zergliederung den Beweis für die obige Behauptung zu erbringen suchen.

Peruginos »Madonna mit sechs Heiligen«, das Hauptbild des dritten Altars rechts im Langschiff von S. Maria Nuova zu Fano, trägt die Jahreszahl 1497. Als ich dieses zweiteilige Altargemälde und dessen fünfteilige Sockelbilder zum ersten Male sah, fiel mir bereits der

seiner Hand leichter als figürliche Konturen, die er noch nicht im Aktzeichnen frei zu üben Gelegenheit genommen hatte. Daher finden wir auch, daß er sich lange Zeit, was die Zeichnung menschlicher Gestalten anlangt, an Perugino anlehnt. So kommen wir zu dem Schlusse: Schon im Anfange seiner Laufbahn war Raffael

allzulose Zusammenhang der Umrahmungen auf. Diese stimmen nicht zusammen. Nachdem ich dann erkannt hatte, daß der lange Bilderrahmen der Predellen nur unter Ausbrechung der übereck stehenden Säulenpostamente des Altaraufbaues und nach Absägung der Rahmenseiten eingebracht werden konnte, stand für mich fest, daß die Predellen nicht gleichzeitig mit dem großen Altarbild entstanden sind. Da ferner die Tabernakelarchitektur, die verletzt werden mußte, aus viel jüngerer Zeit stammt, müssen die Predellen erst lange Zeit nachträglich dem Hauptgemälde untersetzt worden sein. Das ist schon deshalb der Fall, weil alle acht Seitenaltäre des Langschiffs beim Umbau der Kirche einst in einheitlicher Weise in barocker Formgebung ausgestaltet wurden und später dieser eine sozusagen erst verunstaltet werden mußte, um die Sockelbilder aufnehmen zu können. Damit ist erwiesen, daß die Jahreszahl 1497 für die Predellen nicht gelten kann. Ein Zusammenhang mit Raffaels Staffeln bildern seiner ersten »Krönung Mariä« für S. Francesco zu Perugia aus den Jahren 1502 bis 1503 ist damit tatsächlich näher gebracht. Da auch die Bildabmessungen der beiden Reihen fast gleich sind, liegt nahe, daß sie ehemals ganz gleich groß waren. Die fünf Predellen in Fano sind jetzt nur je 50:25 cm, jene drei in der vatikanischen Gemäldesammlung mit »i misteri« bezeichneten je 51:28 cm in ihren Maßen. Die zu Fano sind jedoch wahrscheinlich vor ihrer letzten Einfügung verkürzt worden. Dabei werden wohl auch gemalte Teilungsfriese, wie sie die römische Bilderreihe zeigt, ausgesägt oder auf andere Weise entfernt worden sein. Es ist zudem möglich, daß die Fanoer fünfteilige Predella aus zwei dreiteiligen Reihen zusammengesetzt wurde, da meines Wissens kein so großes Altargemälde Peruginos vorhanden ist, dessen Abmessung gerade sechs Sockelbilder anfänglich beansprucht hätte. Ich werde in dieser Annahme dadurch bestärkt, daß die Bilder 2

und 3 in ihrer Architektur fast ganz ähnlich sind und in erstlicher Fassung kaum so angeordnet gewesen sein dürften. Die beiden Altargemälde der linken Kirchenwand in S. Maria Nuova nun, welche hier den ersten und zweiten Altar schmücken, sind etwas kleiner als das besprochene, aber unter sich gleich groß und besitzen keine Predellen mehr. Das erste Bild ist von der Hand Giovannis, das zweite von der Pietros (1498), aber seine Fassung und farbige Haltung deutet darauf, daß das des Lehrers nicht ohne das des Vaters Raffaels entstanden sein kann. Auch liegt es nahe, daß einst vor den Altarumbauten diese beiden verwandten Werke jene Predellen als Sockel hatten — je drei unter einem — und daß das jetzt fehlende sechste Bild erst fortfiel, als die beiden in einer Reihe zu fünf dem größeren dritten Altargemälde rechter Hand unterstellt wurden.

Diese Fingerzeige mögen die Geschichte dieser Sockelbilder aufhellen helfen. Für unsere Zwecke genügt jetzt die Tatsache der Verwandtschaft mit denen zu Rom, die weiterhin ausgeführt werden soll. Von Vasari wissen wir, daß Vater und Sohn zugleich bei Pietro arbeiteten und nach des Vaters Tode der Sohn allein, wahrscheinlich auch für S. Maria Nuova zu Fano.

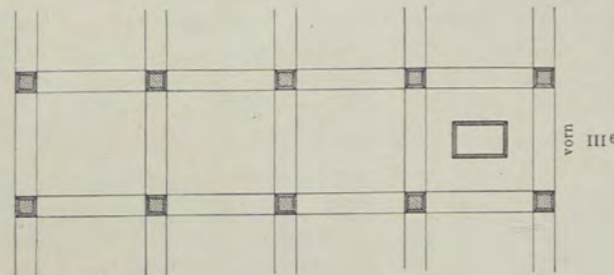
Für das Zusammenarbeiten des Meisters und des Schülers, Pietros und Raffaels, und für das von ihnen beliebte Benutzen und beliebige Abwandeln vorhandener architektonischer Vorwürfe in der Werkstatt Peruginos will ich nur mit einem einzigen Beispiele dienen, das dieses Verhältnis vollkommen klarstellt. Auf Tafel VIII Nr. 1 gebe ich eine der vier Predellen aus der Pinacoteca Vannucci (Pal. Pubblico) in Perugia, Sala del Perugino Nr. 14, 278/254 »la Circoncisione«. Es ist dies das Vorbild für die drei noch zu besprechenden Variationen Raffaels gewesen. Alle zeigen dieselbe Grundform und Perspektive, nur Größengestalt des Bildumfanges und Architekturordnung sind geändert. Man vergleiche die einzelnen Bilder auf Tafel III Nr. 2 und 3 und Tafel IV mit denen der Tafel V, Nr. 2 a und 2 b, sowie VIII 1.



Die Sockelbilder in Fano dürften in Peruginos Auf- III 1-4  
trage von Raffael gezeichnet und gemalt worden sein,  
wobei offen gelassen werden soll, ob nicht auch schon  
frühere, wie das eine erwähnte Urbild, zum Teil von VIII 1  
Raffaels Hand herrühren; während die jetzt im Vatikan  
befindlichen, für S. Francesco entstandenen ganz selbst-  
ständige Arbeiten Raffaels sind, die ihm selbst über- V  
tragen worden waren. Das bestätigt Vasari. Sonach  
wären immerhin beide Predellenreihen zusammen zu  
betrachten, umso mehr als ihre Vorwürfe, Abmessungen  
und Malweise fast gänzlich übereinstimmen. Und ein  
Vergleich der baulichen Vorwürfe auf diesen raffaelischen  
Bildern zu Fano und zu Rom mit den architektonischen  
Hintergründen der großen Werke seines Meisters Per- VIII 2-4 IX  
gino muß sofort davon überzeugen, daß der Jünger  
bereits im Alter von 20 Jahren in bauformaler Hinsicht  
seinem Lehrer überlegen war. Das soll weiterhin noch  
eingehender nachgewiesen werden.

Der Sockelrahmen in Fano enthält, wie erwähnt,  
fünf Bilder, von denen nur das rechte Eckbild ledig- III 5  
lich landschaftlichen Hintergrund zeigt. Reiche Archi-  
tektur bildet einen wesentlichen Bestandteil der vier  
übrigen. Schon hier beherrscht der junge Raffael seinen  
Stoff vollkommen. Alle Teile der Räumlichkeiten sind  
fein empfunden und groß gedacht: — Ernste Studien  
müssen solchem Werke vorausgegangen sein und gute  
Vorbilder den jungen Künstler angeregt haben. Schon

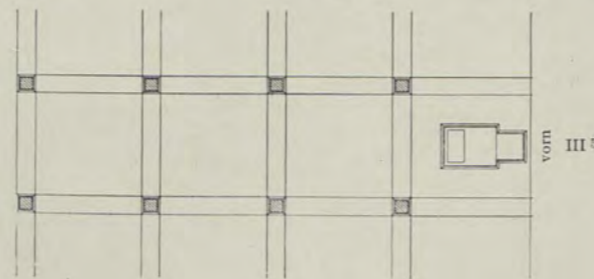
13. 14 verläßt er den schablonenhaften, offenen Hallenbau III 5.6



13.

seines Lehrers und schafft geschlossene Raumgebilde  
in kräftiger Empfindung, in vollendeter Durchgestaltung.  
Die reichere Raumgliederung stellte ihm auch in mal-  
technischer Hinsicht schwierigere Aufgaben, die er überall  
vorzüglich gelöst hat, wenn man bedenkt, daß Archi-  
tektur ohne wirkliches Vorbild schwer zu malen ist.

Richten wir nun die Augen auf die selbständigen  
Hauptbilder Peruginos in S. Maria Nuova und erinnern III 5.6  
wir uns ferner der Tafeln des Altmeisters in der vatika- IX 1.2.5-7  
nischen Galerie, des einen Bildes in der Wechslerhalle, XIII 2  
mehrerer in der Pinakothek zu Perugia und solcher VIII 3  
anderswo, so müssen wir bekennen, daß Pietro Perugino  
fast immer ein und dasselbe dürftige Hallenmotiv ohne  
nennenswerte Abwechslung brachte. Immer sehen wir die  
13. 14 kantigen Stützen über quadratischem Grundrißnetze — III 5.6

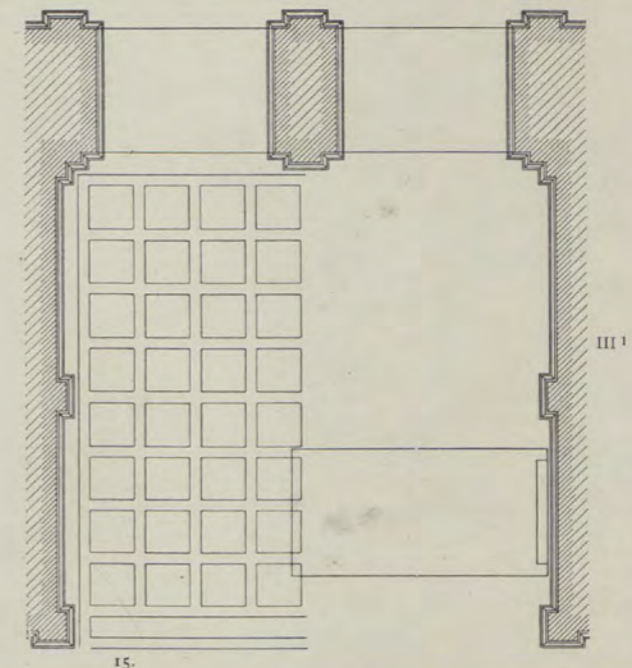


14.

unbedingt die denkbar einfachste Perspektivleistung —  
und Hallendecken, von denen oft nicht zu erkennen  
ist, ob sie Kreuz-, Kloster- oder Spiegelgewölbe, böh-  
mische Kappen oder einen geraden Abschluß darstellen  
sollen; so unbestimmt sind die Wölbformen gegeben.  
Wände sind selten zur Darstellung gekommen, wahr-  
scheinlich um den Schwierigkeiten der Wandanschlüsse  
auszuweichen. In dieser Hinsicht vermied Perugino in  
der Regel alles und zog sein abgebrauchtes, eintöniges,  
dorisiertes Stützenschema vor.

Betrachten wir nun die einzelnen Bilder in Fano  
15. 16 selbst. Raffael hat in der ersten und vierten Predella III 1.4

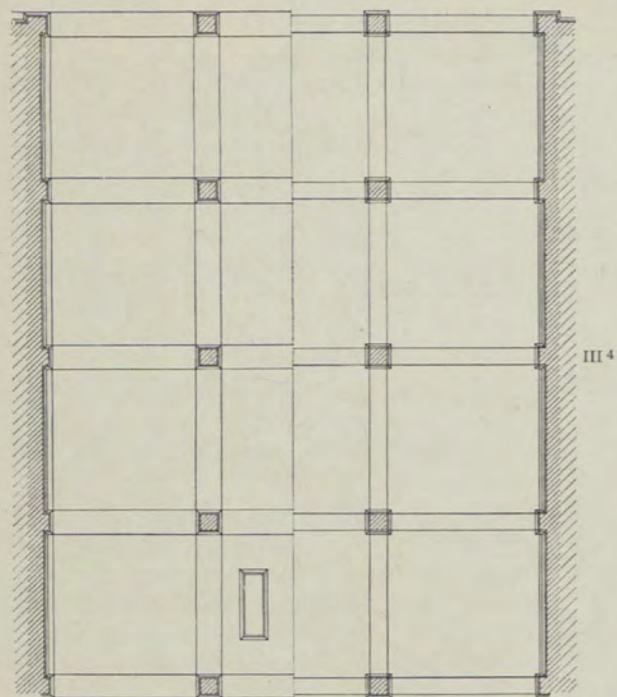
17. 18 eine dorisierende, in der zweiten und dritten eine III 2.3  
jonisierende Stützenstellung verwendet. Der mäßig hohe,  
15 nicht eben große Raum, den die erste Predella zeigt, III 1



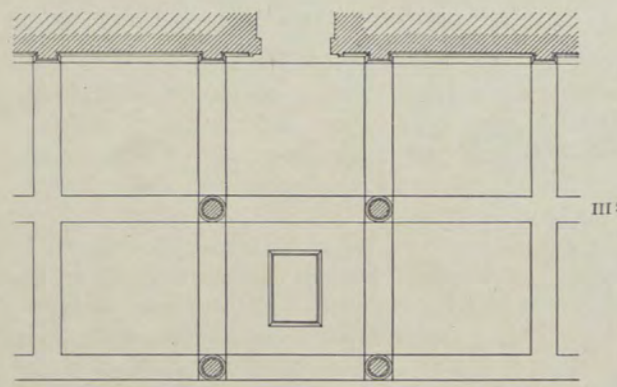
15.

ist anheimelnd. Ihre massigen architektonischen Formen  
würden gedrunen wirken, wenn sie der Blick durch die  
beiden Öffnungen auf die weite Landschaft im Hinter-  
grunde nicht leichter erscheinen ließe. Trotz des freien  
Ausblicks wirkt der Raum vollständig geschlossen. Die  
16 vierte Predella zeigt eine dreiachsige Halle (Abbild. 16), III 4  
die auch nach den Seiten hin durch Wände begrenzt  
ist und so den sich in ihr abspielenden Vorgang zu-  
sammenfaßt. Raffael mußte die der perspektivischen  
Auftragung vorausgehende Vorarbeit erst bewältigt, vor  
allem die Verbindung von Wandpfeilern und Umfassungs-  
mauern hergestellt haben.





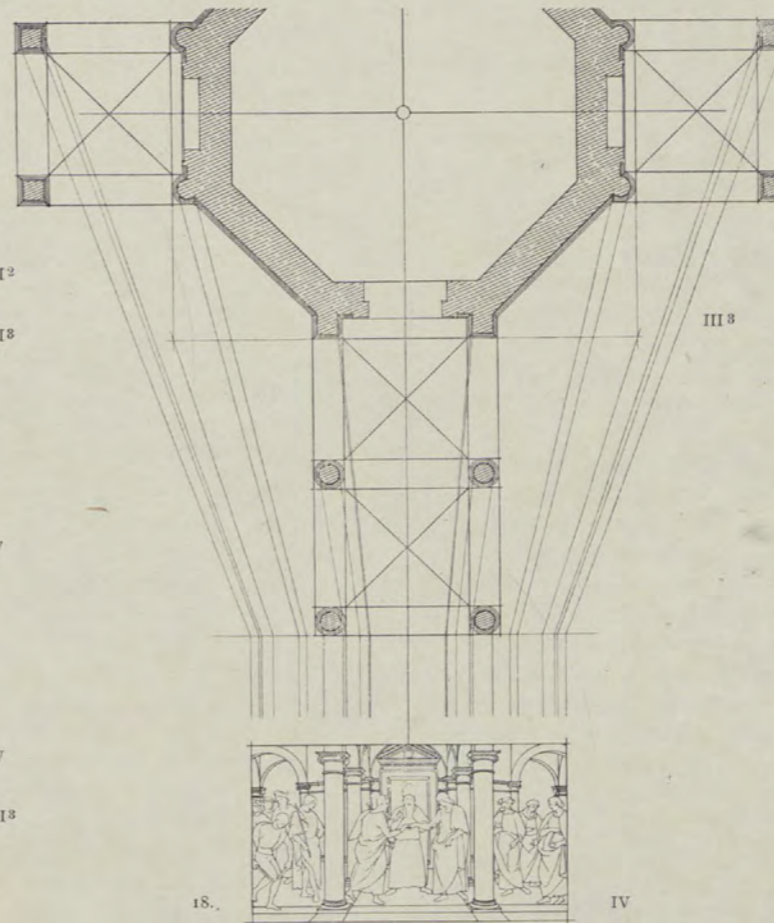
16.



17.

Da Peruginos Gemälde selten Raumanordnungen mit geschlossenen Seiten hatten, so konnten die Formate beliebig beschnitten werden, je nachdem es Figurenwerk und Bilderrahmen schließlich erheischten. Das war allerdings bequem. Man vergleiche Nr. 1 und 3, 5—7 der Tafel IX und Nr. 5, 6 der Tafel III und andere Bilder des Altmeisters.

Die architektonische  
 17 Einkleidung der zweiten III<sup>2</sup>  
 und dritten Predella ist  
 18 im »Eindruck« ziemlich III<sup>3</sup>  
 dieselbe, nur daß die zweite keinen Hallendurchblick wie die dritte rechts und links aufweist. Von dieser letzteren besitzen wir noch Raffaels Handzeichnung, welche IV der Ausführung mit nur sehr geringfügigen Abweichungen zur Unterlage gedient hat. Ich gebe nun zum Vergleich diese Urzeichnung auf Tafel IV und das Bild IV selbst etwas größer als die übrigen auf Tafel III. III<sup>3</sup>  
 Ferner füge ich eine Re-  
 17 konstruktion beider Predellen, sowie den Grund-  
 18 plan der dritten zugleich mit dem Bilde bei, um einmal zu zeigen, in welcher IV Weise und in welchem großen Maßstabe ich bei jedem einzelnen Gemälde die Architektur in ihre Grundgestalt



18.

IV

zurückgeführt habe. Auch Raffael mußte vom Grundriß ausgehen, um den Aufriß und dann aus beiden rechtwinkligen Projektionen das Schaubild zu konstruieren.

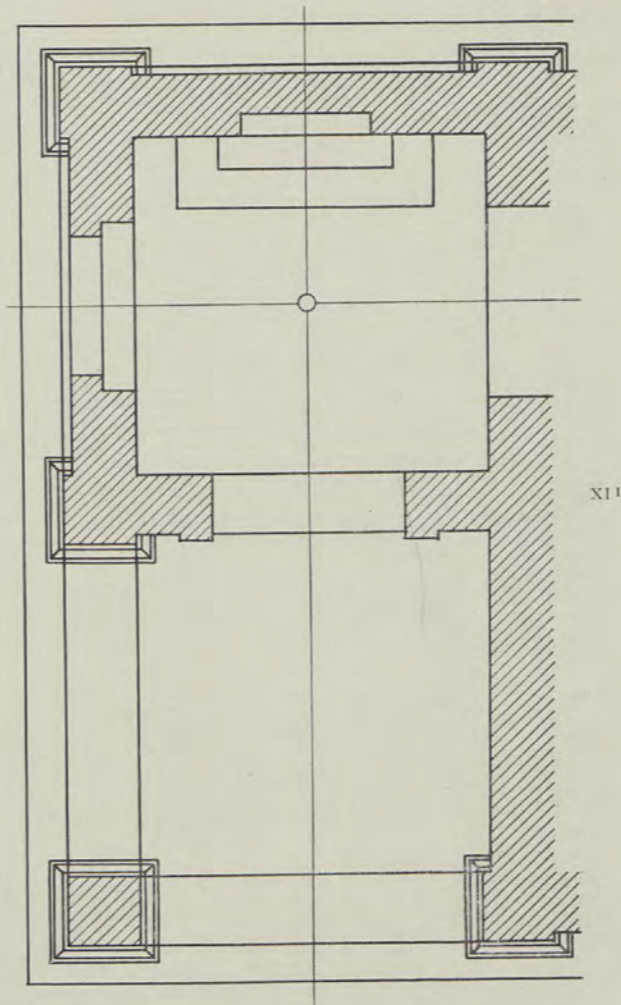
Die Bildung der jonisierenden Kapitalpolster ist allerdings noch unverständlich, der Hals zu V<sup>2b</sup> hoch, so wie die Frührenaissance ihn beliebte. Es mag Raffael an einem guten, ausgeführten Beispiele zum Studium der Einzelformen gemangelt haben. Laurana hatte in Urbino die jonische Ordnung außer einmal an Gewölbediensten nicht verwendet; — in Perugia gab es die echte antike Jonika doch wohl nur in S. Pietro de' Cassinensi, die einfache jonisierende Schneckenbildung aber an dem Arco di Augusto. Diese könnte das Vorbild gewesen sein. Die der Architektur zugrunde liegenden Vieleckformen erforderten bereits ein umfassenderes perspektivisches Wissen als eine rechtwinklige Gestaltung. Da jene richtig im Bilde konstruiert ist, beweist sie uns, daß der junge Raffael die Linearperspektive schon in seinen ersten Malwerken vollauf beherrschte. Immerhin konnte er manches von Perugino gelernt haben, da eine von dessen



bereits besprochenen Predellen, Nr. 14 der Sammlung von Perugia und andere Bilder von ihm solch ähnliche Bauformengebilde zeigen. Ein Gegenstück zur genannten Predella auf Tafel VIII<sup>1</sup> ist ein Abendmahl mit Peruginos beliebter schlanker Hallenarchitektur, Nr. 10<sup>276/250</sup> der Pinacoteca Vannucci, die mit Nr. 6 und 19 eine viergliedrige Reihe bildete. Die einzelnen Bilder weisen die Abmessungen von 38 : 81 cm auf. In Nr. 10 begegnen wir sogar 18 quadratischen Stützen dorischer Ordnung mit hohen Kapitälhälsen und, wie meist bei Perugino, ohne alle Wandanschlüsse. Vergleicht man nochmals die Abbildungen von Grundrissen im Texte Nr. 13 und 14 von Perugino mit Nr. 15, 16, 17 und 18 von Raffael und diese wiederum mit deren Schaubildern, ferner die von Peruginos Hand auf Tafel VIII und IX mit denen Raffaels auf den Tafeln III—VI, so wird man erkennen, daß nur Raffael wirkliche Raumgestaltungen geschaffen hat, nicht aber Perugino.

Anregung und Vorbildung dazu wird Raffael vom Vater erhalten haben, da sich auf dessen Bildern vielfach stattliche Innen- und Außen-<sup>X<sup>23</sup></sup>architektur findet. Später wird er im Nachlasse<sup>XI<sup>1</sup></sup><sup>19</sup> des Vaters Grund- und Aufrisse für Perspektiv-auftragungen vorgefunden haben, die zwar in formaler Hinsicht in der Weise der Frührenaissance empfunden waren, aber doch mehr als bloße Hallenarchitektur boten.

Durch eine Zurücktragung von Raffaels Bilderarchitekturen in ihre rechtwinkligen Flächenansichten kann man teils die verschiedenen baulichen Vorwürfe selbst besser einschätzen, teils nachweisen, welch ein großer Aufwand an bauformalen Vorarbeiten und Herichtungen der eigentlichen Perspektivarbeit voraus-<sup>XI<sup>1</sup></sup>zugehen hat. Auf andere Weise kann die wirkliche Leistung kaum in vollem Umfange gerecht beurteilt und gewürdigt werden. Besonders die Architekten werden Freude an den gediegenen baukünstlerischen Entwürfen haben, die der junge Meister schon damals für die Hintergründe seiner Bilder schuf.



19.

Den Sockel von Raffaels »Krönung der Maria«, jetzt in Rom, schmücken drei Bilder. Auf den ersten Blick erkennt man, daß sie von den eben besprochenen Werken zu Fano teilweise abhängig sind. Vasari ver-

sichert, daß Raffael diese Predellen selbst geschaffen hat. Von den dreien dieser Reihe ist das rechts befind-<sup>X<sup>1</sup></sup>liche auszuschalten. Es enthält allerdings Bauwerk und zwar technisch wahrer angedeutet, als es ähnliche Gebilde bei Perugino sind, jedoch ohne alle Kunstformen. Immerhin möchte ich dabei kurz verweilen, um auch nach einer anderen Richtung die Überlegenheit Raffaels zu betonen. Wenn es sich nur um handwerksmäßige Formen als Bildbeiwerk handelt, sticht der Geschmack des Jüngers gegen den des Meisters fast noch mehr ab. Man halte Tafel X<sup>1</sup> gegen Tafel IX<sup>2,4</sup> und VIII<sup>3,4</sup>. Wie unkünstlerisch steif und aufdringlich kantig tritt da bei Perugino das Holzwerk in die Erscheinung! Zudem ist es auch in Verhältnissen und Abmessungen tadelns- wert; wie hat dagegen Raffael mit unvergleichlich feinem Empfinden hier die ganze Baulichkeit schlicht seinen<sup>X<sup>1</sup></sup> Figurengruppen beigelegt! Wenden wir uns nun zu den anderen Sockelbildern. In der »Verkündigung«, <sup>V<sup>1a</sup></sup> von der ebenfalls die Originalzeichnung Raffaels erhalten<sup>VI</sup> ist, tritt uns der baukünstlerische Einfluß Lauranas vor Augen. Der Vorgang spielt sich in einer zweiachsigen Palasthalle ab, deren Säulen denen des Schloßhofes von Urbino gleichen. Wenigstens ist die Übereinstimmung der Kapitäle unverkennbar. Man muß daraus schließen, daß Raffael das Kompositkapitäl an Lauranas Baue studiert und nach der Natur gezeichnet hat. Auch er läßt die halbkreisförmigen Bogen ohne Gebälk-<sup>VI</sup> stücke oder Kämpfer auf den Säulen beginnen, wie es in den Höfen von Urbino und Gubbio der Fall ist. Dieser Entwurf setzt nach Vollkommenheit der Gliederung und Feinheit der Verhältnisse im ganzen ein eingehendes Studium baulicher Formen voraus. Selbst für einen geübten Architekturzeichner würde es unmöglich sein, solch ein bauformal richtiges Schaubild<sup>V<sup>1a</sup></sup> herzustellen, ohne vorher genau Grundplan und Aufriß<sup>V<sup>1b</sup></sup> durchgearbeitet zu haben.

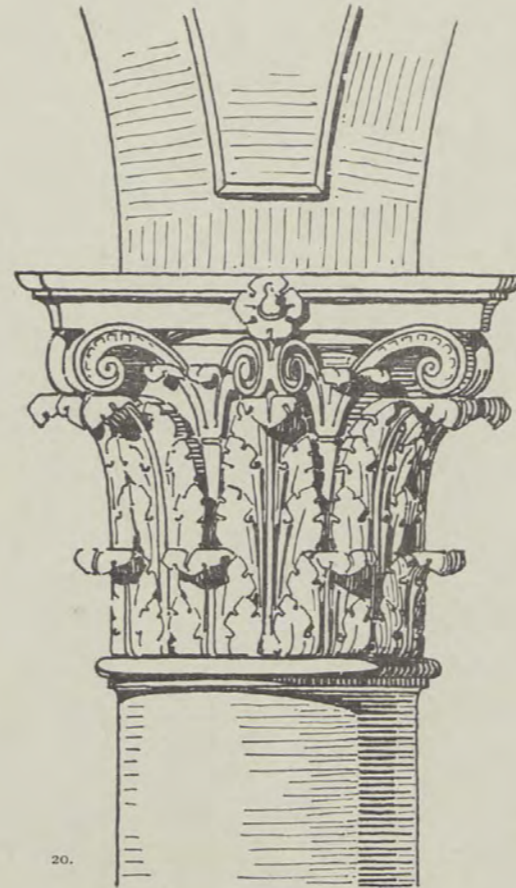
Für den baulichen Teil des zweiten, die »Beschnei-<sup>V<sup>2a</sup></sup> dung im Tempel« darstellenden Sockelbildes haben das



17. 18 zweite und dritte Bild in Fano und dasjenige zu Perugia III<sup>2,3</sup> als Vorbild oder richtiger als Vorlage gedient. In der VIII<sup>1</sup> Anordnung des Figürlichen zeigt sich eine noch größere Verwandtschaft als im Architektonischen; im einzelnen 17 der Bauformen sind jedoch Abweichungen. Die mittlere Achsenöffnung wurde durch eine Nische ersetzt. Die V<sup>2b</sup> seitlichen Hallendurchblicke sind verdoppelt. Die Kapitalbildung zeigt hier noch keinen Fortschritt. Die lotrecht aufsteigenden Säulenschäfte befremden umsomehr, als die freien Säulen im ersten Bilde von besonders schöner Schwellung sind, wie im Urbiner Schloßhofe. Jedoch auch Laurana hatte die Schäfte der Rundtempelsäulen in seinem Bilde einer Platzanlage<sup>2)</sup> einst ohne merkliche II<sup>1</sup> Schwellung gezeichnet — gerade aufsteigend wie die Stützen Peruginos mit quadratischem Querschnitt. Solch eine Abhängigkeit mag noch eine Entschuldigung für den jungen Raffael sein; sie bezeugt uns, daß er sich anfänglich noch an Muster hielt, wie sie ihm gerade zur Hand waren, nicht aber die Säule als Ganzes mit ihrer edlen Schwellungslinie erfaßt hatte. Was das jonische Kapital anlangt, so hatte Raffael selbst in den Orten außerhalb seiner engeren Heimat, wie gesagt, kaum viel gute Beispiele zu schauen. Daher ist es erklärlich und auch entschuldbar, daß er es noch ungenügend darstellt, V<sup>2a, b</sup> waren doch in der Frührenaissancezeit fast ausschließlich korinthisierende Säulen- und Pilasterkapitälé geschaffen worden. Sogar noch gegen 1500 wurde die Jonika selten 20 angewendet, vielmehr bevorzugte man die korinthisierende Ordnung. Selbst in Rom hatten die vielen antiken korinthischen und kompositen Beispiele die wenigen, aber guten jonischen, so am Marcellustheater, am Tempel der Fortuna virilis und in den Diocletiansthermen nicht zur allgemeinen Geltung und Wiederverwertung kommen lassen. Also braucht man sich nicht zu wundern, daß der junge Raffael sie in ihrer organischen Polster- und Schneckengestalt noch nicht ganz beherrschte. V<sup>2b</sup>

<sup>2)</sup> Budinich, Cornelio, Arch., Un Quadro di Luciano Del-lauranna nella Galleria di Urbino. 1902.

Immer bleibt bei diesen ersten Bilderreihen zu Fano und Rom die allgemein zum Ausdruck gebrachte Vertrautheit mit Säulen- und Pilasterwerk, besonders in der



Art der Stützenanschlüsse an Wand, Ecken und Ichseln zu bemerken. In der sorgsam liebevollen Aufzeichnung aller Architekturformen bis ins einzelne und kleinste möchte ich immer ein Anklingen an Architekturstücke

Lauranas erkennen. Wiederholt habe ich das Material an Ort und Stelle daraufhin angesehen und verglichen; immer von neuem hat sich mir die Überzeugung aufgedrängt, daß Raffael Laurana und seiner Schule (Casa 20 Torriglioni—Urbino) außerordentlich viel verdankt.

Nach Vasari ging Pietro um einiger Angelegenheiten willen nach Florenz; Raffael verließ daher Perugia, um sich mit mehreren Freunden nach Città di Castello zu begeben. Dort verfertigte er in San Agostino ein Bild und in San Pietro ein Kruzifix; letzteres hätte jedermann für eine Arbeit Pietros gehalten, wenn es nicht mit dem Namen Raffaels gezeichnet gewesen wäre. Auf der Studie zur Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino ist eine Randskizze, auf die schon v. Geymüller aufmerksam gemacht hat. Der Gegenstand erinnert wieder an die bekannte Hofarchitektur von Urbino und Gubbio. Vasari kann sich nicht genug tun, besonders für die Ausbildungszeit die »Abhängigkeit« Raffaels von Pietro zu betonen: er hat dabei die figürlichen Darstellungen und die Malweise im Auge. Von der Architektur sagt er nichts, weil hierin Raffael bereits reicher und vielseitiger als Perugino geworden war. Aber an anderer Stelle erwähnt Vasari, daß für jene Zeit gerade Raffael die bauliche Perspektive »außergewöhnlich« gestaltet habe: Er ging in der Formgestaltung seiner Zeit voran.

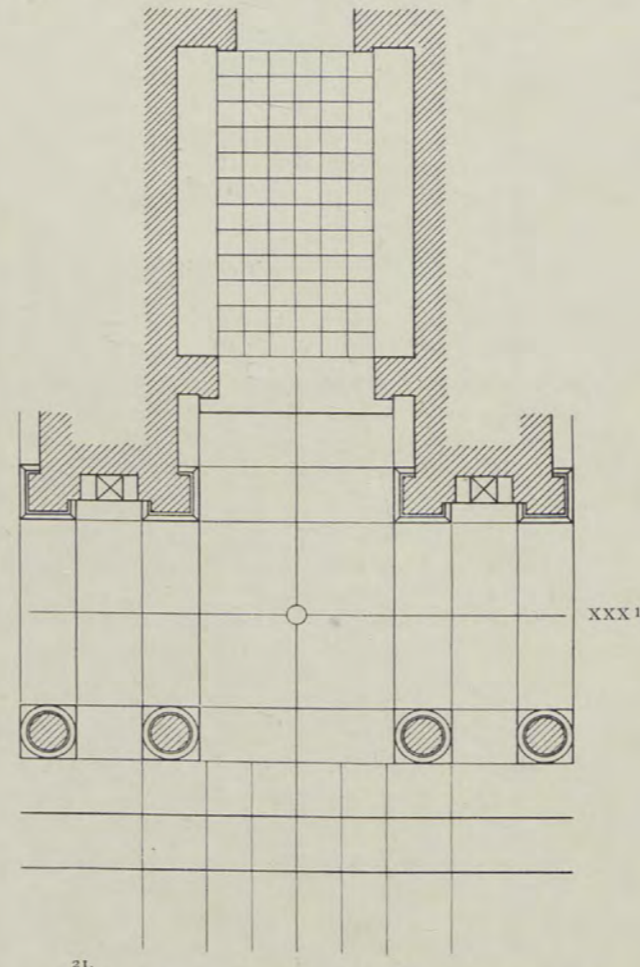
In Città di Castello malte Raffael auf eine Tafel »die Vermählung der Madonna«, ein Bild, an dem XI<sup>2</sup> man deutlich erkennt, wie seine Trefflichkeit stieg, wie er die Arbeitsart und Behandlungsweise Pietros verfeinerte und übertraf. So urteilt auch Vasari: »Eine Kirche ist in diesem Bilde perspektivisch mit so vieler Sorgfalt gezeichnet, daß es in Verwunderung setzt, welch schwierige Aufgabe er sich hierin stellte.« Ich will diesen überaus treffenden Worten nichts hinzufügen. Die Architektur selbst mag im Bilde, das jetzt in der Brera zu Mailand aufgestellt ist, sprechen. XI<sup>2</sup> Zugleich aber empfehle ich sehr, die hierzu notwendig



gewesenen, von mir zurückgeführten Zeichnungen, die XII<sup>1-4</sup> der Schaubildkonstruktion dieses Vieleckbaues vorausgehen mußten, einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Sie mögen ins helle Licht rücken, daß sich Raffael mit diesem Werke im Fluge seiner eigenen Ideen über seinen Vater und seinen Meisterlehrer Perugino erhoben hatte. Die Ausbildung des Innern allein ist eine Zugabe meinerseits, sie soll nur zur Vollständigung des Ganzen dienen und zeigen, wie sich das Äußere auf Grund eines sicheren räumlichen Entwurfes organisch aufbaut. Und selbst dieses Gemälde zeigt bei aller Selbständigkeit in architektonischer Hinsicht noch im figürlichen Teile eine große Abhängigkeit von Peruginos »Sposalizio«, jetzt in Caen; und das noch VII<sup>1</sup> im Jahre 1504! Vergleichen wir weiter die Tempelformen Peruginos auf diesem Bilde und dem der Schlüsselübergabe in der Sistina mit dem Tempel Raffaels in der Brera, so müssen wir bekennen, daß Pietro im Banne der Frührenaissance beharrte, während Raffael zur Hochrenaissance fortschritt. Da nun alle Vorzeichnungen Raffaels zu seinen Bildhintergründen aufs peinlichste nach wirklichen Bauplänen konstruiert sein mußten, XII<sup>1-4</sup> so ist wohl der Nachweis geliefert, daß Raffael von Jugend auf architektonisch geschult gewesen ist. Im Leben Baccio d'Agnolos sagt auch Vasari: »... während der Maler für seine perspektivischen Ansichten mannigfaltige Erfindungen und die verschiedenen Gebäulichkeiten nichts ohne einen Grundriß<sup>3)</sup> davon machen kann (13—19, 21, 22, 39—41); denn man ist außer stande, Häuser oder Treppen mit daraufstehenden Figuren auf Flächen zu zeichnen, wenn man nicht vorher Perspektive und Baukunst kennen gelernt hat.« Ich war oft erstaunt, welch eine Fülle hervorragender Baugedanken Raffaels Raumgestaltungen verkörpern, welch umfangreiches bauformales Wissen sie bedingen. Und dabei waren sie

<sup>3)</sup> »: ed il pittore, per le prospettive e per la varietà dell' invenzioni, e per i casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degli edifici non faccia; ...«

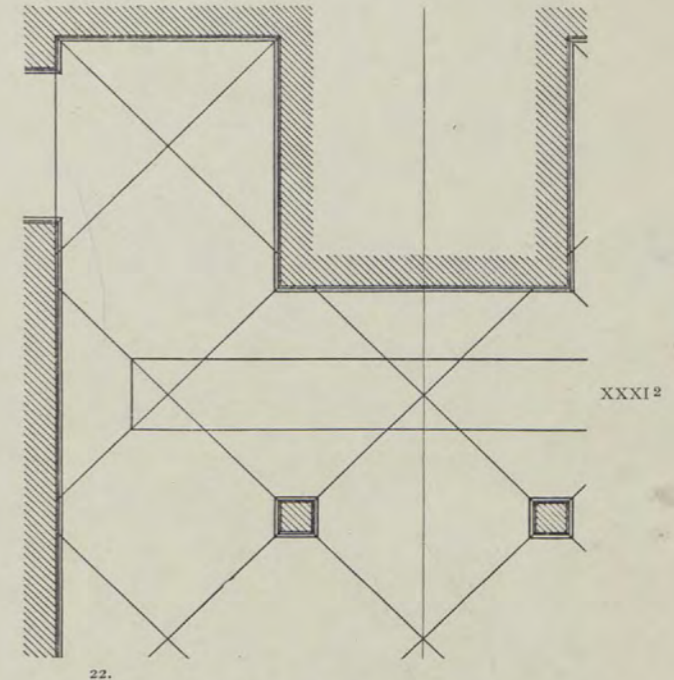
immer nur Mittel zum Zweck, denn für ihn stand damals das Gemälde an sich doch im Vordergrund.



21.

Auf den Tafeln XXIV—XXXV gebe ich noch weiterhin einige Bilder mit Architekturen, die das Gesagte bestätigen mögen. Zu dem Bilde XXXI Nr. 1, 163 A der XXXI

Uffiziensammlung (27 $\frac{1}{2}$  und 25 $\frac{1}{2}$  cm), möchte ich sagen, daß es Raffael kaum zuzuschreiben ist wegen einiger perspektivischer Fehler. Auch zu Nr. 2, einer Abendmahl-<sup>22</sup> Skizze von des Meisters Hand, gebe ich den Grundriß. XXXI<sup>2</sup>



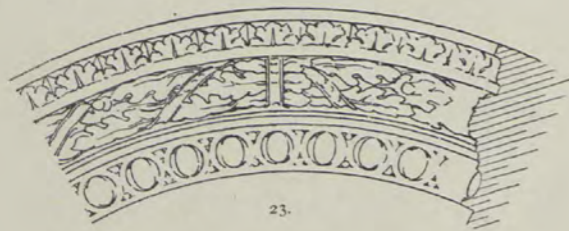
22.

Die über alle Maßen hohe Schönheit der Raum- und Formenverhältnisse, sowie die Gesetzmäßigkeit in der Ausgestaltung von Einzelheiten verleiht der baukünstlerischen Formenwelt Raffaels ihren überragenden Wert. Dadurch hob er sich gewaltig aus der Zahl seiner Zeitgenossen hervor. Man vergleiche damit die Fresken in S. Maria Novella in Florenz von Masaccio und Ghirlandajo. Man vergleiche ferner das Säulen- und Pilasterwerk an den Palästen jener Zeit mit dem der Predellen von Fano und Rom, sowie mit seinem Tempelbilde zu Mailand,

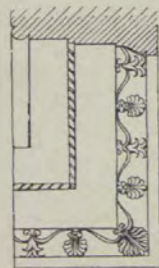


und man wird mir wohl beipflichten, wenn ich schließlich meine Erwägungen in dem Leitsatz zusammenfasse:

In allen Bilderarchitekturen bekundete Raffael bereits den edlen Formensinn der angehenden Hochrenaissance, welche der Urbiner Hof ausstrahlte. Raffael, der damals Umbrien noch nicht verlassen hatte, wurde ihr Herold. Die Florentiner Baukunst hatte in jener Zeit XVII noch nicht auf ihn gewirkt. Im Formalen war XVIII er ihr bereits in manchen Stücken voraus. XIX



Die »Groteskenmalerei al fresco« läßt ebenfalls den Einfluß des Urbiner Baues auf Raffael erkennen. Besonders tritt er in der Ausschmückung der Wechslerhalle in Perugia hervor. Hierbei hat Raffael offenbar seinen damit beauftragten Meister Pietro unterstützt. Diesmal ist es die reiche und edle Ornamentik des Urbiner Schlosses,<sup>4)</sup> von der wir Anklänge finden. —



Obschon sich Raffael in der Wahl der Gegenstände bei den Entwürfen noch an das von seinem Meister gepflegte Herkömmliche halten mußte, ist er doch in der Einzelgestalt und deren Durchbildung weniger geziert, in den Bewegungen der Körper weit natürlicher und im Ausdruck wahrer und innerlicher als sein Meister. So ist es auch erklärlich, daß — wie wir aus

<sup>4)</sup> Der Verfasser, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance, Seite 75, 79—82, 87—89.

Vasari wissen — ihn Pinturicchio, der vielfach für Perugino arbeitete, zu den Entwürfen und den Kartons der Fresken für die Dombibliothek in Siena zu Hilfe XIII<sup>1</sup> nahm. Mit ihrer Ausführung war Pinturicchio vom XIV<sup>2</sup> Kardinal Piccolomini beauftragt worden. Die Architektur der 4. Freske, zu der uns eine Zeichnung Raffaels in XIV<sup>1</sup> der Chatworthsammlung erhalten ist, bezeugt seinen Anteil am Werke. Die Bauformen sind auch auf diesem Bilde bedeutsam. Die Casa Baldeschi in Perugia bewahrt einen früher Raffael zugeschriebenen Karton zur 5. Freske. Sicherlich hat er Zeichnungen für die Kartons gemacht, nicht aber an deren Ausführung auf der Wand selbst mitgewirkt. An der etwas steifen und harten, maßstäblich ungleichen, mehrfach auch perspektivisch verzeichneten Ornamentik der gemalten Rahmung hat Raffael sicher keinen Anteil, ebensowenig am Pilasterschmuck und dem Gewölbeornament; die Wechslerhalle war auch hierfür das anregende Vorbild. Der Aufenthalt in Siena und in den auf der Reise berührten Orten dürfte Raffael weiter in baufachlicher Hinsicht gefördert haben. In Siena hat er neben herrlichen Hausteinarbeiten die Ziegeltechnik in hervorragender Einzeldurchbildung vor Augen gehabt. Im heimatlichen Wohnungsbau hatte er sie nur in den schlichtesten Formen kennen gelernt.

Als er dann von Leonardo da Vincis Reiterkarton in Florenz erfuhr, ließ er die Arbeit liegen, »von Liebe zur Kunst und von Verlangen nach Vollkommenheit ergriffen«, und begab sich nach Florenz. Dies geschah im Jahre 1504. Zum ersten Male kam er in diese Stadt. Der Abstecher nach Siena hatte ihm den Blick erweitert, und so mag er nun desto stärker gefühlt haben, daß ihm noch manches in der Ausführung des Figürlichen fehlte, was sein Meister Perugino ihm nicht lehren konnte, da er von anderen überholt war.

Florenz und Siena: welch gewaltige Gegensätze im Stadtbild! Die mächtigen Steinfronten von Florenz, XVII mochten es glatte oder bossierte Quaderbauten oder XVIII solche in großartig wirkender Rustika sein, und ander-

seits die feinen mittelalterlichen Ziegelbauten von Siena, mochten sie feinere, reichere oder massigere Fronten ernsteren Gepräges aufweisen: sie alle mußten in Raffael Eindrücke auslösen, wie sie kaum mächtiger zu denken sind. Solche eindrucksvoll gefügte Baumassen hatten seine Augen bis dahin nicht gesehen; — wichen sie doch formal und maßstäblich so vollständig von den Ziegelbauten seiner Heimatstadt und den Steinbauten Perugias ab. Vor allen anderen aber mußten die hervorragenden Säulenwerke Brunelleschis und seiner Nachfolger in ihrer Monumentalität, wenn auch nicht in ihrer Einzelbildung, in ihm Staunen erregen. Die bedeutsamen Bauten zu Florenz waren in einem weit größeren Maßstabe gehalten als die zu Urbino, Perugia und Siena. Daher brachten jene Raffael neuen Gewinn, aber nur in ihrer Großzügigkeit. Zudem hatte er noch in anderen Mittelstädten, die er 1504 wieder einmal aufsuchte, neben glattem, älterem Werksteinbau in vorzüglicher Ausführung, so in Gubbio, Città di Castello, Arezzo und anderen Orten auch den Putzbau mit sparsamer Verwendung von Hausteinelementen studieren können. Dazu kam noch besonders in Florenz eine reiche Bemalung von äußeren verputzten Wandflächen: grau in grau, in XVII<sup>1</sup> Sgraffito oder bunt — und damit hatte Raffael wohl XIX<sup>2</sup> so ziemlich alle Techniken überhaupt kennen gelernt, die für seine spätere baukünstlerische Laufbahn als Grundlage in Betracht kamen. Die geraume Zeit zwischen dem Aufenthalte in Siena und dem dritten in Florenz, die er in der Heimat und den Zwischenplätzen des umbrischen Apennins, zum Teil auch in Bologna brachte, ist als die Zeit seiner Wanderjahre anzusehen.

Noch mehrmals hatte Raffael, wenn auch nur kurz, in den Jahren 1503—06 Gelegenheit, das unvergleichliche Schloß seiner Vaterstadt zu bewundern, das inzwischen vollends ausgeschmückt worden war. Die Anregungen werden wieder mannigfach befruchtend für ihn gewesen sein, beschäftigte doch der Hof von jeher viele fremde Künstler. Dabei hatte dieser niemals eine Malrichtung



einseitig begünstigt, so daß sich in Urbino eine bestimmte Manier nicht hatte breit machen können. Raffael erhielt damals einige Malaufträge vom herzoglichen Hause, hatte aber wohl auch persönliche Angelegenheiten zu ordnen.

Zwischen den drei Florentiner Aufenthalten nahm er den Weg immer über Perugia, wo er infolge seiner früheren Verbindungen verschiedene Arbeiten erledigen mußte. Die Freske in S. Severo, die er im Jahre 1505 begonnen hatte, ließ er jedoch unvollendet, da ihn die Sehnsucht nach »la bella Firenze« zurückzog. Dieses zweite Verweilen hier galt seiner weiteren Durchbildung: damals erwarb er sich das, was ihm noch als Maler fehlte. Und so wurde seine Kunst immer vielseitiger und harmonischer. Er vervollkommnete sich auch sonst, so im freien Verkehr mit den Künstlern und Gebildeten der Mediceerstadt.

Die »Madonnenmalerei« war es, der Raffael damals vornehmlich oblag. Sie mußte ihn ernähren. Wenn sie ihm auch weniger Gelegenheit bot, sich in Architektur und perspektivischer Konstruktion umfangreicherer Art zu betätigen, so pflegte er doch dafür regsten Umgang mit den hervorragendsten Architekten, wie wir aus Vasaris Munde hören und wovon weiterhin noch die Rede sein soll. Für seine Malkunst brachte ihm diese Zeit zuletzt einen frischen Strom ganz neuer Anregungen durch Leonardo da Vinci, der mit seiner charaktervollen und edlen künstlerischen Auffassung, mit seiner zarten maltechnischen Ausdrucksweise und Feinheit einen tiefen Eindruck auf ihn machen mußte. Lag ihm doch Leonardos Art weit näher als die Michelangelos, der besonders durch seine Weise, Akte zu zeichnen, sich von allen anderen abhob. Zu alledem kamen Raffael in Florenz ausgezeichnete antike Bildhauerarbeiten zu Gesicht, wenn er auch schon Hervorragendes derart im herzoglichen Schlosse und den Sammlungen zu Urbino und zu Perugia hatte studieren können. Sein unvergleichlich schneller Bildungsgang in antikischem Geiste, wie er uns dann später in Rom, in

der »Schule von Athen« und der Farnesina offenbar wird, kann nur auf ein umfassendes und vertieftes Studium der Kunstwerke des Altertums zurückgeführt werden. Als er zum zweiten Male im schönen Florenz seinen Studien lebte, wurden u. a. Masaccio und Fra Bartolommeo seine Vorbilder. Von dem letzteren entnahm er Kraft in der Tongebung und die Art besserer Verschmelzung der Farben, sowie Breite in der Darstellung, von dem ersteren eine ausdrucksvolle



25.

Verteilung der Massen. Dazu schreibt Vasari: »Dagegen lehrte er jenem guten Pater die Regeln der Perspektive, auf die derselbe bis dahin seine Aufmerksamkeit nicht gerichtet hatte. Zu der Zeit, da dieser Umgang am häufigsten war, wurde Raffael nochmals nach Perugia zurückberufen.« Das war im Jahre 1507, wie eine damals entstandene Arbeit bezeugt. Darauf ging er zum dritten Male nach Florenz. In diesem Zeitabschnitt vollendete Michelangelo jenen berühmten Karton vom Pisanischen Kriege, den er als Seitenstück zu dem Leonardischen Reiterkampf entworfen hatte. Diese Komposition stellte alles Neuere in den Schatten und war der Gegenstand höchster Bewunderung aller gebildeten Kreise. Michelangelo verdankte der Bilderei des Altertums die Erkenntnis des Machtvollen und des wahrhaft Großen. Er erwarb sich im Studium des Nackten die umfassendsten Kenntnisse von der Muskulatur des menschlichen Körpers und zeigte sie in den größten Anspannungen



26.

und kühnsten Bewegungen, wie keiner vor ihm. Dieser im Entwurfe alles überflügelnde Reiterkampf muß auch auf Raffael einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen haben. Schloß er sich doch den zahlreichen Florentiner Künstlern an, die nach jenem Karton zeichneten. Und infolgedessen finden wir bei ihm dann eine bessere Herausarbeitung der Formen und eine weit freiere und bewegtere Handlung, so daß eine stete Entfernung von Peruginos Schule mehr und mehr zu erkennen ist. Seine letzten Werke in Perugia und Florenz ließen ihn dann endgültig mit der umbrischen Malrichtung brechen — er war ihr nunmehr entwachsen.

Obleich seine Madonnenbilder des architektonischen Beiwerkes weniger bedurften, so hat doch eine große Zahl von ihnen bauliche Hintergründe. Es ist im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, diese wie alle unzähligen Skizzen dazu hier zu verwerfen. Ich will nur einige aus verschiedenen Entstehungszeiten, die Bemerkenswertes für uns bieten, herausgreifen. Die Studie, die Raffael dem Bilde der »Madonna Ansidei« 1505 für S. Severo zugrunde legte, zeigt einen Aufbau, welcher xv<sup>2</sup> von einer Halle nach der Art Peruginos überwölbt ist. Darin erhebt sich frei der Thron. Man vergleiche dazu des Lehrers Werke Nr. 5 und 7 auf Tafel IX. Allerdings ist das Stufen- und Stuhlwerk noch in der Profilierung und Schmückung dem Peruginos ähnlich, allein ix<sup>5 7</sup> die Bekrönung ist raffaelisch, urwüchsig aufgebaut, wenn auch im Bedachungsornament noch nicht einwandfrei gezeichnet. Das nur nebenbei. Dagegen ist



an dieser Zeichnung erstaunlich, mit welcher Sicherheit Raffael Gesimse nur schematisch in wirksamer XV<sup>2</sup> Weise andeutet; das ist ein Zeichen von steter Übung.



27.

Aufnahme gefunden. Die Madonna Aldobrandini in der XV<sup>1a</sup> Londoner Nationalgalerie zeigt eine Pfeilerloggia mit XV<sup>1b</sup>



28.

Ausblick auf ein Stadtbild. Wenn Raffael schon kleinere Madonnen mit »baulichen« Hintergründen umgab, so erst recht größere Werke. Hierbei steigerte er oft die Architektur in das Monumentale. Unerschöpflich ist sein Geist in neuen Motiven. Ich führe hierfür nur die thronenden Madonnen della Regia di Napoli und del Baldacchino an. Bei der ersteren hat Raffael ganz auf eine anspruchsvollere Hintergrundarchitektur verzichtet. Der ausdrucksvolle, die ganze XVI<sup>1</sup> Höhe einnehmende Thronaufbau wie der lang herabhängende Teppich sind reich verziert und ihre Flächenmuster sind mit besonderer Liebe ausgeführt. Der noch stattlichere Aufbau der Madonna del Baldacchino in der Pittigalerie dagegen zeigt den Thron in eine XVI<sup>2</sup> mächtige, von korinthischen Dreiviertelsäulen gefaßte Nische gestellt, die mit Wandpilastern und einer Kassettengewölbung ausgestattet ist. Dieses Altarbild hatte unser Meister schon 1507 ziemlich vollendet. Ich führe es absichtlich zum Vergleiche mit früheren auf,

Weiter weist die Madonna del Garofano die XV<sup>3a</sup> Verwendung einer jonischen Dreiviertelsäule XV<sup>3b</sup> auf, hier schon in vortrefflicher Gestalt. Die wahre jonische Kapitälform hatte nun auch in seinem Formenschatze

um anzudeuten, wie ideenreich Raffael architektonische Formen auch bei seiner Madonnenmalerei verwendete. Doch damit genug.

Überblicken wir nun noch einmal alle bis jetzt vorgeführten Architekturen des jungen Meisters, so kommen wir zu dem Schlusse: Raffael kannte und benutzte, noch ehe er engeren Anschluß an Bramante in Rom fand, alle antiken Säulenordnungen schon in Florenz. Das festzustellen, ist für seinen Werdegang wichtig. In der Arnostadt erfuhr Raffael noch einen Einfluß, der für seine architektonische Fortbildung von wesentlicher Bedeutung wurde. Es war der des Architekten und Dekorateurs Baccio d'Agnolo, der lange in Rom gewesen war und sich mit den antiken Schmuckformen ganz besonders beschäftigt hatte. Unter der großen Schar von Besuchern seiner Werkstätte wird Raffael von Vasari an erster Stelle genannt. Es ist auch verbürgt, daß dort die angesehensten Baukünstler, ein Sansovino, Majano, Cronaca, Antonio und Giuliano da Sangallo, verkehrten und sich in gegenseitigem Meinungs-austausche anregten und förderten. Zu dieser Zeit war Baccio, dem ein großer Ruf von Rom aus vorangeeilt war, mit der Planung von Triumphbögen zum Einzug des Papstes Julius II. beauftragt. Mit Anton Springer dürfen wir aus den Namen der Männer, die sich in Baccios Studio zu versammeln pflegten, fast mit Bestimmtheit schließen, daß deren Gespräche sich mit baulichen Dingen befaßten, die damals im Vordergrund des Interesses standen. Zugleich ist anzunehmen, daß Raffael auch in den Werkstätten anderer, älterer Freunde architektonische Entwürfe zu Gesicht bekam. Besonders dürfte er Gelegenheit genommen haben, sich in die bauliche Kunst der Sangalli zu vertiefen, deren monumentale Auffassung und überragende Tüchtigkeit schon um jene Zeit anerkannt waren. Und da Baccio d'Agnolo in Rom die Antike eingehend studiert hatte, dürfte sich Raffael ihm zugewandt haben, um seine Kenntnisse darin zu erweitern. Die Annahme Pontanis

jedoch, daß Baccio Raffaels »erster und eigentlicher Lehrer in der Baukunst« gewesen sei, wird durch die Tatsache widerlegt, daß der Palazzo Bartolini in Florenz, den Pontani zur Beweisführung heranzieht, erst im Todesjahre Raffaels von Baccio geplant worden ist. Die Anklänge dieses Baues an den Palazzo dell'Aquila in Rom und an Palazzo Pandolfini in Florenz begründen eher den umgekehrten Einfluß — Raffael auf Baccio — umsomehr, als der Palazzo Bartolini in formaler Abklärung durchaus nicht an jene beiden Raffaelschen Werke heranreicht. Baccio war zwar 23 Jahre älter als unser Meister, doch hatte er sich anfänglich meist nur mit innerem Ausbau befaßt. Diese Tätigkeit ist, abgesehen von den erwähnten Festschmuckbauten, nachweisbar wohl seine einzige zu der Zeit gewesen, als Raffael in Florenz weilte. So mag denn Baccio vorwiegend in dekorativer Richtung auf unseren Meister gewirkt und ihn nebenbei für die antike Baukunst begeistert haben. Insofern liegt immer etwas Wahrheit in Pontanis Behauptung. Als Raffael später das Innere des vatikanischen Palastes mit Holzarbeiten schmückte, machte sich dieser Einfluß geltend; daneben ist aber auch dort der Urbinos zu erkennen.

Werfen wir nun noch einen zusammenfassenden Blick auf die Paläste der Frührenaissance zu Florenz. Schon als Raffael zum ersten Male dort weilte, muß der damalige Stadtcharakter auf den jungen Architekten einen gewaltigen Eindruck ausgeübt haben, sowohl durch die mittelalterlichen Bauten, als besonders durch die neueren Paläste der Riccardi, XVII Pitti, Quaratesi, Strozzi, Rucellai und Gondi. Diese XVIII wirkten vornehmlich durch ihre Monumentalität. Bei XIX Raffaels römischen Wohnungsbauten werden wir an diesen Einfluß erinnert werden und mit Bewunderung wahrnehmen, wie jene Eindrücke, später geistig von ihm verarbeitet, zu ganz neuen Gebilden führten. Und schon hier möchte ich diesen Entwicklungsgang in dem Satze zum Ausdruck bringen: Unverkennbar haben



die Florentiner Quaderbauten zu Raffaels ersten XVII<sup>1.2.3</sup> Bauausführungen in Rom, die Rustika im Erdgeschoß als Unterbau des in Säulen- und Pilasterwerk gehaltenen oberen Aufbaues zeigen, die Anregung gegeben. Auch die Skizze 72 des venezianischen Skizzenbuches könnte als Beweis gelten, vorausgesetzt, daß sie echt ist. Sie zeigt uns Rustikawerk. Solches zeichnet man nicht ohne Grund.

Im April 1508 erbittet Raffael in einem an seinen Oheim in Urbino gerichteten Brief vom Präfekten ein Empfehlungsschreiben an den Gonfaloniere von Florenz, damit ihm auch die Ausmalung eines der großen Säle im Palazzo Vecchio übertragen werde. Ich gebe den ersten Teil des Schreibens auf der Tafel II<sup>2</sup> und das ganze II<sup>2</sup> in der Übersetzung.<sup>5)</sup> Welch hohes Streben und Vertrauen aufs eigene Können geht aus diesem Briefe hervor! Zugleich bezeugt er, daß Raffael immer im Zusammenhang mit seiner Vaterstadt gestanden hat, wo er, der Fünfundzwanzigjährige, bei Hofe wegen seiner Erfolge längst hoch geschätzt war. Sein hoher Geistesflug, seine stete Arbeitsfreudigkeit und Kraft, gepaart mit offenem Blick, hatten ihn, den man gern »die Biene von Urbino« nannte, alles Wissenswerte und Edle in sich aufnehmen lassen, so daß er sich schon damals stark genug fühlte, mit einem Leonardo da Vinci und einem Michelangelo bei der Ausschmückung des Palazzo della Signoria in Wettbewerb zu treten. Allein bei dieser Gelegenheit blieb ihm der Wunsch unerfüllt, denn ein



29.

noch ehrenvollerer Ruf an den päpstlichen Hof ließ ihn nach Rom übersiedeln. Bramante hatte Papst Julius II. in den Jahren 1506—1507 nach Urbino und Bologna begleitet. Schon damals dürfte am herzoglichen Hofe Raffaels Berufung ins Auge gefaßt worden sein, war doch Francesco Maria, der Neffe des

Papstes, 1508 Herzog von Urbino geworden. Dieser wird Raffael empfohlen und Bramante dürfte als entfernter Verwandter Raffaels diese Empfehlung befürwortet haben.

<sup>5)</sup> Mein wie ein Vater Geliebter! Ich habe den Eurer Briefe erhalten, durch den ich den Tod unseres hochgeborenen Herrn und Herzogs erfahren habe: daß Gott gegen seine Seele barmherzig sei! Gewiß, ich konnte nicht ohne Tränen Euern Brief lesen. Dennoch ist daran nichts zu ändern, man muß sich in Geduld bescheiden und in den Willen Gottes schicken. Ich schrieb vor einigen Tagen dem Oheim Pfarrer und bat ihn, mir das kleine Tafelbild zu senden, das der Äbtissin gehört; aber er hat es mir nicht geschickt. Ich bitte Euch, es ihn bei der ersten Gelegenheit wissen zu lassen, damit ich die hochwürdige Frau befriedigen kann; wie Ihr wißt, kann man ihre Hilfe nötig haben. Auch bitte ich Euch, liebster Onkel, dem Oheim Pfarrer und Santa sagen zu wollen, daß, wenn Tadeo Tadei, ein Florentiner, dorthin käme — von dem wir mehrmals gesprochen haben —, Ihr ihm alle Ehre ohne Rücksicht auf eine Ersparnis antun und Ihr auch mir zuliebe mit ihm liebenswürdig sein möchtet. Ich bin ihm gewiß mehr als irgend einem anderen sehr verpflichtet. Was das Tafelbild betrifft, so habe ich keinen Preis bestimmt und will es nicht tun; ich werde mich an den eingeschätzten Wert halten. Deshalb kann ich Euch darüber noch keinen Bescheid geben. Nach dem Versprechen des genannten Besitzers des Tafelbildes werde ich von ihm Aufträge von ungefähr dreihundert Golddukaten für hier und Frankreich erhalten. Sobald die Feiertage vorüber sind, schreibe ich Euch, wie hoch sich der Preis des Tafelbildes beläuft. Der Karton davon ist bald fertig und nach Ostern werde ich mich an das Tafelbild setzen.

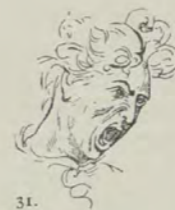
Ich möchte gerne, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief für den Bannerherrn von Florenz von dem Herrn Präfekten haben. Vor einigen Tagen wandte ich mich an den Onkel und an Giovano, daß die beiden mir von Rom auch ein solches Schreiben zukommen lassen sollten. Solch ein Brief wäre von großem Nutzen für mich wegen eines bestimmten Saales, der auszustatten wäre, was der Bannerherr zu vergeben hat. Ich bitte Euch, mir ihn, sobald es möglich ist, zu schicken; ich glaube, daß der Herr Präfekt es nicht abschlagen wird, mir einen solchen ausstellen zu lassen, und ich empfehle mich ihm vielmals als sein früherer Diener und Hausgenosse. Wollt Ihr mich auch dem Lehrer, Redolfo und allen anderen empfehlen.

Vom April 1508. Euer Raffael, Maler in Florenz.

An meinen sehr lieben Oheim Simone de Batisto di Ciarla da Urbino. In Urbino.



30.



31.

In den vatikanischen Stanzen XXIV begann nun Raffael eine umfangreiche Freskenmalerei. Er mußte hier seine architektonischen Hintergründe in weit größerem Maßstabe halten, als es bisher für seine Tafelbilder nötig gewesen war. Sowohl die Gegenstände aller dieser Darstellungen als auch die bis dahin seltener geübte Maltechnik stellten an den jungen Meister neue, immer höhere Anforderungen. Dann wuchs Raffaels Wissen in der Architektur weiter im Verkehr mit Bramante, der in Rom eingehende Altertumsstudien getrieben hatte. Noch mächtiger hat sicher der Anblick der gewaltigen Ruinen Roms auf Raffael eingewirkt. Die jüngsten Profanbauten in der ewigen Stadt waren die Cancelleria, die Paläste Turci und Giraud. Ihre XX Pilasterarchitektur ist fast kraftlos; sie ist zu zart für die wuchtigen Mauermassen und zu wenig wirkungsvoll in den Einzelheiten, im ganzen viel zu flach im Relief. Wie ganz anders ist dagegen die Formgebung Raffaels auf den Bilderarchitekturen jener Zeit und später an seinen Bauten! Darum können wir behaupten: Die Architektur an den vorgenannten, damals neuen Bauwerken hat Raffaels Formgebung weder zu beeinflussen noch zu bereichern vermocht. Zwar muß man die erwähnten Paläste wegen ihrer Formenreinheit und guten Durchbildung zu den ersten Hochrenaissancowerken in Rom rechnen, und doch bilden sie kaum eine Steigerung im Vergleich zum herzoglichen Palaste in Urbino, trotzdem sie 30 Jahre später erstanden sind. In Urbino bewirkte Laurana, in Rom Bramante den Fortschritt und die Abklärung in der Baukunst. Letzterer blieb zunächst, so bei der Cancelleria, allerdings nur in beratender Stellung, wie durch neuere Forschungen ermittelt worden ist.

Der Kreuzgang im Klosterhofe von S. Maria della XXI Pace ist nach Vasari wohl Bramantes erstes größeres



Bauwerk in Rom und der Tempietto von S. Pietro in Montorio wohl sein zweites und bestes überhaupt. Man muß sich wundern, daß trotz Bramantes spezieller Leitung vieles am Klosterhofe ungelöst geblieben ist; sagt doch auch Vasari: »obgleich es demselben noch an vollendeter Schönheit fehlte.« Um anzudeuten, daß Bramantes damalige Baukunst nicht ohne Verstöße war, mache ich auf folgendes aufmerksam. Die Vorderfläche der Pilasterpostamente im Erdgeschoß steht eine halbe Hand breit vor der Basenplatte, so daß die Säulenstühle, im Profil gesehen, im Verhältnis zur Pilasterausladung geradezu unförmig plump wirken. Man beachte ferner die überaus schwächliche Ichselbildung in den Hofecken mit dem kümmerlichen Zusammenschnitt der jonischen Kapitältschnecken, dann oben den Verschnitt der Hauptgesimsträger bei der Kropfbildung und ihre fehlerhaft gewechselte Form. Die ganze Hofarchitektur mußte mit der Durchbildung des Hauptichsels begonnen werden, die Aufteilung der Pilaster von der richtigen Gestalt der Ichselform ausgehen, unter Berücksichtigung der Stellung aller Kragsteine im Hauptsimse. Diese und einige folgende Hinweise sollen nur einmal festlegen, wie selbst damals der besten einer — wie Bramante es war — mit den Elementen sinngemäßer Ausgestaltung im einzelnen noch kämpfte. Diese Andeutungen mögen zugleich ein Maßstab für den Stand der Baukunst um die Jahrhundertwende in Rom sein und ein Bild davon geben, wie man da, wo die Hochrenaissance erst im Entstehen war, noch nach Vollkommenheit rang. Indem ich das feststelle, muß ich zugleich betonen, daß doch schon damals eine formalsachliche, folgerichtige Ausgestaltung von Säulen- und Pilasterwerk, in allen Wandlungen an Ecken und Ichseln, von einzelnen erkannt war, nicht nur in Urbino, sondern auch in Florenz und an anderen Orten. Schon hatten manche gelernt, das Gute vom Schlechten an antiken Vorbildern zu unterscheiden und das Systematische und Folgerichte in der Einzelgestalt zu

erkennen. Das beweisen gleichzeitige Werke der Brüder Giuliano und Antonio (der ältere) da Sangallo und anderer. Alberti, der früher baute und sich um die Einzelform in seinen Werken wenig kümmerte, steht außer Betracht. Das erste, ganz im Sinne des Altertums erstandene Bauwerk in Rom war Bramantes kleiner Rundtempel. Vasari sagt: »Er ist in Anordnung, Verhältnissen, Mannigfaltigkeit und Grazie so schön, daß man nichts Besseres sehen kann, und weit herrlicher noch würde er erscheinen, wenn der unvollendet gebliebene Teil, der Kreuzgang, nach seiner Zeichnung errichtet würde.« Das Haupttürgewände daran stammt aus jüngerer Zeit, es ist nicht wie die übrigen Architekturteile aus Travertin, sondern aus Marmor und nachträglich bei Vergrößerung der Öffnung eingesetzt. In der Urform, wie sie die Originalzeichnung Bramantes in den Uffizien zeigt, hatte die Tür die seitlichen Wandpilaster schon zur Hälfte durchsetzt. Ferner stört nach meinem Empfinden das magere Kämpferprofil der Nischen, da es die Pilasterflucht unschön überschneidet. Hier hätte ein weniger vorstehendes glattes Band genügt; damit wäre diese Härte vermieden worden. Es ist dies eine Eigenheit, die in Bramantes Architektur und auch sonst wiederkehrt. Dagegen fallen der barocke Kuppelaufsatz, das Wappen und andere jüngere Zutaten und Veränderungen im Äußeren und Inneren anderen Architekten zur Last. Ich hebe jene Ordnungs- und Sinnwidrigkeiten an Bramantes ersten römischen Bauten hervor, nicht um etwa seine Größe zu schmälern oder seinen Ruhm zu kürzen, sondern zur tatsächlichen Feststellung seines Könnens in Rom nach 1500, umso mehr, da seine früheren Leistungen in Oberitalien in Einzelheiten noch weniger vollkommen sind. In unentwegtem Vorwärtsspringen hatte Bramante sich aus kleinen Verhältnissen in der Lombardei, »wo er bald in dieser, bald in jener Stadt arbeitete, so gut er konnte«, emporgearbeitet, wie Vasari berichtet. Gerade diese erwähnten beiden Bauwerke in Rom lassen uns

den Altmeister Bramante, der damals 60 Jahre alt war,



32.

gerecht einschätzen, weil sie noch ohne alle Mitwirkung anderer Künstler entworfen und ausgeführt sein dürften. Bramantes große Verdienste um den Beginn der Peterskirche wie um die Erweiterung des Vatikans sind und bleiben unbestritten. Dann aber zog er — als seine Aufträge sich mehrten — geschickte Hilfskräfte für Atelier, sowie Baustelle heran. Unter diesen ragte besonders Baldassare Peruzzi hervor, der schon 1503 viele Monumentalbauten des alten Roms mit Bramante maß und zeichnete.



33.

Dieser kurze Seitenblick auf das Schaffen Bramantes in Rom war nicht zu umgehen, da festzustellen war, wieweit er Raffael beeinflusst haben konnte. Wie hoch dieser als Baukünstler in Bramantes Achtung stand, hat der letztere dadurch bewiesen, daß er wünschte, nach seinem Tode solle Raffael die Arbeiten für den S. Peter und den vatikanischen Palast weiterführen. Allerdings hatte dieser seine Befähigung in beiden Fällen wohl durch zu liefernde Modelle erst noch zu erweisen. Und er bestand. Von den Bauten, die er bis zu dem Zeitpunkte der Fertigstellung dieser Probearbeiten geschaffen hatte, wird in weiteren Bänden eingehend



berichtet werden. Hier gilt es, für seine Entwicklung nur noch solcher Architekturen zu gedenken, die in der ersten römischen Zeit bis zum Tode seines Förderers und väterlichen Freundes Bramante entstanden sind und sich auf Stichen und Bildern finden.

Marcantonio, der bei Francia in Bologna in der Lehre gestanden hatte, kam gegen 1510 nach Rom, nachdem er in Venedig nach Albrecht Dürer Holzschnitte und Kupferstiche kopiert hatte. Vasari schreibt: »in Rom angelangt, stach er eine sehr schöne Zeichnung Raffaels von Urbino von der Römerin Lucrezia, die sich selbst tötet, in Kupfer mit so vielem Fleiße und trefflicher Manier, daß Raffael, als einige seiner Freunde ihm das Blatt brachten, sich entschied, mehrere seiner Zeichnungen stechen zu lassen.« Fernerhin: »Als Raffael sah, welch guten Fortgang es mit den Stichen von Albrecht Dürer nahm, und auch er durch diese Kunst zu zeigen wünschte, was er vermöchte, trieb er den Marcantonio sehr eifrig an.« Gegen 383 Blätter bespricht Bartsch als Werke Marcantonios. Dieser wiederum bediente sich der Schüler Marco da Ravenna und Agostino Veneziano. Vasari sagt: »Kurz Fra Agostino und Marco gaben fast alles, was Raffael jemals gezeichnet und gemalt, in Kupfer heraus, auch viel, was Giulio Romano nach Angaben seines Meisters Raffael ausgeführt hat.«



Auch die Zeichnungen für die Loggien des Vatikans wurden gestochen. Ich erwähne diese Arbeiten deshalb, weil sehr viele jener Hunderte von Kupferstichen architektonische Entwürfe Raffaels aufweisen, die nicht zu Bildern wurden, sondern teils Studien, teils Zeichnungen zu den Stichen

selbst waren. Proben davon finden sich auf den Tafeln XXXII, XXXIII; einige mögen wohl nach 1514 entstanden sein. Immerhin wollte ich nicht versäumen, auch auf diese Seite architektonischen Schaffens von Raffael hingewiesen zu haben. Die Architekturen sind oft bedeutend genug, um beachtet zu werden, doch muß ich auf ihre Besprechung verzichten. Anklänge an Raffaels ältere Arbeiten sind auch hier vorhanden. Im ganzen will es mir scheinen, daß seine Architekturformen auf römischem Boden immer klassischer wurden. Das naiv-jungfräuliche Element, das den Tempel seiner »Vermählung« in der Brera auszeichnet, findet sich in keinem römischen Werke mehr. Raffaels Art ist monumentaler geworden. Ernst Förster sagt in einer seiner Anmerkungen zu Raffaels Leben: »Zu wenig ist bisher bemerkt worden, wie Raffaels Arbeiten nicht bloß seine immer fortschreitende künstlerische Entwicklung beurkunden, sondern auch mit der menschlichen Entwicklung seiner Gefühls- und Denkweise in den aufeinander folgenden Lebensepochen in innigster Harmonie stehen . . . . Geht man die Reihe seiner Madonnen durch, in denen er eine so große Mannigfaltigkeit der Charaktere entwickelt hat, so findet man, daß jede nach der Stimmung des Alters, worin er das Bild malte, aufgefaßt ist: die früheren sind zarte mädchenhafte Jungfrauen, ja fast Kinder; die späteren



sind reife, reine, hohe XV Frauen, voll Tiefe des XVI Lebens, des Geistes und Gefühls, das mehr oder weniger nach außen oder innen gewendet ist. Dasselbe läßt sich in der Auffassung seiner dramatischen Kompositionen nachweisen, man vergleiche z. B. nur die Schule von Athen und die Tapeten. Welch jugendliche Feinheit dort und welch männliche Kraft und Hoheit hier.«



36.

In den Skizzen und Kartons für Fresken erkennen wir eine weitere Bildgattung des Meisters, die vielfach Architekturen größten Maßstabes aufweist. Teils sind es Wandbilder, welche Innenräume schmücken sollten, die der Lust und dem Sport oder der Ruhe und der Erholung dienen; teils monumentale Werke wie für die vatikanischen Stenzen; und teils solche, bei denen neben figürlichem ornamentaler Schmuck mitzuwirken hatte, wie in den Loggien. Einige Beispiele mögen genügen. Für den eigenen Villino vor Porta Pinciana entwarf er unter anderem auf dem Bilde der Hochzeit des »Vertumnus mit Pomona« antike Tempel- und Theaterfronten, die den Hintergrund bilden; für das Jagdschloß Magliana bei Rom schuf er das »Martyrium der heiligen Cäcilia«; hier haben wir eine an andere Werke des Meisters erinnernde Nischenarchitektur mit jonischen Pilastern. Im Gegensatz dazu steht die schon auf Seite 45 erwähnte Skizze zu einem Abendmahl in einem gewölbten Raume ohne alle architektonische Ausgestaltung, in einer Auffassung, die er in jüngeren Jahren kaum gewagt hätte; denn selten gab er schlichte Bauformen als Hintergrund; immer strebte er an, die Handlung durch »außergewöhnliche« bauliche Werke zu heben, immer ließ ihn seine fruchtbare Phantasie Neues darin erfinden.

Nun zu den Architekturen im vatikanischen Palaste! Da dem Schmuck der Loggien eine besondere, eingehende Abhandlung von Dr. W. Amelung und Prof. A. Mau gewidmet sein wird, will ich auf eine Besprechung selbst verzichten, obwohl in den Bildern der Gewölbflächen Architekturen zu bemerken sind,



die auch von den Arbeiten dieser Herren nicht berührt werden. Auf den Bildern der Stanzen sind zahlreiche XXIV und bedeutsame Architekturmalereien. In der »Stanza XXV della Segnatura« arbeitete Raffael von 1508—1511. XXVII Neben dem Südfenster kleidete der Meister »die Übergabe der Dekretalien« in eine großzügige Nischen-architektur, die an die Eingangswand der Wechslerhalle in Perugia und an Masaccios Bild an der von S. Maria Novella zu Florenz erinnert. Das Packendste in dieser ersten Stanze ist »die Schule von Athen«, das Gegenbild der Disputa. Es unterliegt gar keinem XXV<sup>1</sup> Zweifel, daß die Großartigkeit gerade dieses herrlichen Werkes in der architektonischen Einkleidung zu suchen XXIX



37.

ist: das erkennt man so recht an der Studie der Figurengruppen für die Freske. Auf jener fehlt die »Architektur« noch. Vasari sagt: »Außerdem schmückte Raffael dieses Werk durch eine schöne Perspektive.« So schreibt er im Leben Raffaels,

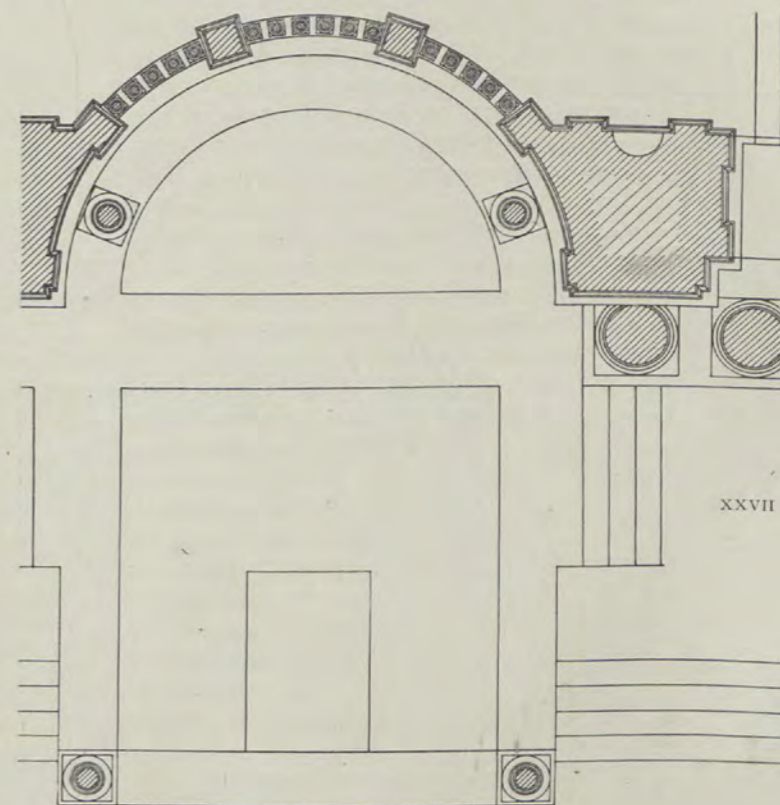
ohne daß er der Skizze Bramantes für die Architektur gedachte; dagegen bemerkt Vasari im Leben dieses letzteren: »den Raffael von Urbino lehrte er viele Regeln der Baukunst und zeichnete ihm auch die 38 perspektivischen Architekturen im Saale des Parnasses.« Zum Glück ist uns noch die Skizze zum größten der Bilder, der Schule von Athen, von Bramante erhalten. XXX<sup>3</sup> Ich gebe zu ihr und Raffaels Ausführung die Grundrisse XXIX<sup>2</sup> zum Vergleiche, um zu zeigen, daß Raffael die von XXX<sup>2</sup> Bramante skizzierte Idee erst durchaus umarbeiten mußte. Sie gab ihm zwar das Motiv, nicht aber die Durchbildung, noch viel weniger die Unterlage zur perspektivischen Darstellung selbst. Dazu war die Originalskizze des Altmeisters zu klein und nur freihändig XXX<sup>3</sup> entworfen, war sie doch noch kleiner als ich sie auf



38.

der Lichtdrucktafel XXX<sup>3</sup> wiedergebe. Raffael konnte mit ihr ohne weiteres nichts anfangen, da sie perspektivisch stark verzeichnet ist. Höchst staunenswert und charakteristisch für Raffaels Auffassung ist aber das, was XXIV<sup>2</sup> er aus ihr machte. Man XXV<sup>1</sup> betrachte den von mir aus seiner Perspektive zurückkonstruierten Längsschnitt. XXIX<sup>1</sup> Welch ein Meisterstück Raffaels! Wer vermöchte es noch zu leugnen? In Rom war er binnen kurzem an seinen Meister Bramante herangewachsen, selbst wenn man nur das Technische berücksichtigt. Raffaels überlegene Kunst als Architekt wurde kurz vor dem Tode Bramantes von allen anerkannt, so daß ihn dieser auf dem Totenbette dem Papste für die Weiterführung des Baues von S. Pietro, der größten Kirche der Christenheit, empfehlen konnte. Schon als Raffael die Schule von Athen vollendet hatte, gab Julius II. den Befehl, die Bilder anderer Meister, der älteren wie der neueren, in den Stanzen abschlagen zu lassen, um Raffael allein vor allen anderen, die sich bis dahin in diesen Dingen versucht hatten, den Vorzug zu geben. Welch ein Triumph für unseren Meister! Ich muß selbst bekennen, daß mich, so oft ich auch vor dem großen Werke XXV<sup>1</sup> gestanden habe, immer ein ehrfurchtsvoller Schauer ergriffen hat. Hermann Grimm hat sich bemüht, darauf hinzuweisen, daß Raffael bei der Schule von Athen nicht als Kenner der Philosophie geschichtlich symbolische Tableaus habe liefern wollen, sondern daß das Schöne, malerisch Verwendbare in erster Linie für ihn in Betracht kam. Leider hat das Werk durch eine spätere Waschung und Übermalung sehr gelitten und viel von seiner Frische eingebüßt.

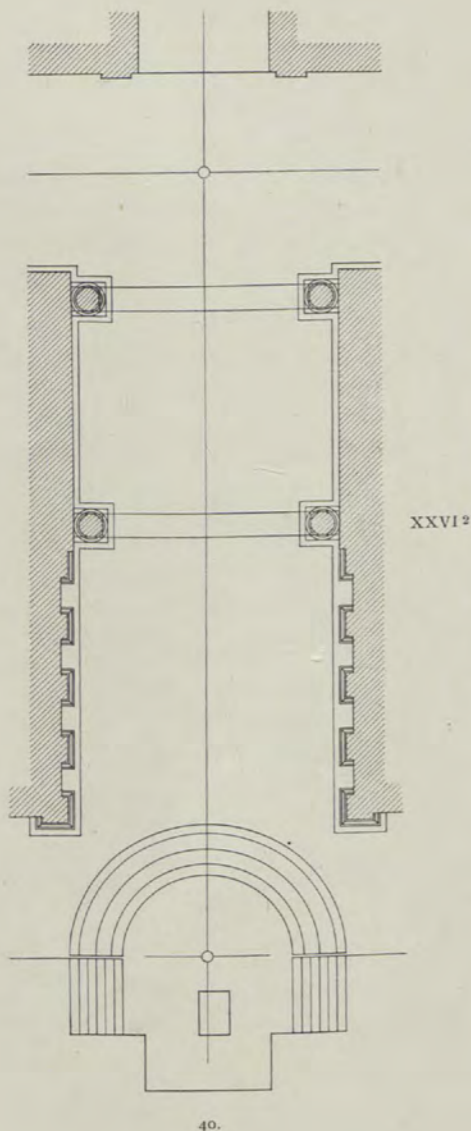
Auch die noch fast ganz eigenhändig von Raffael 1512—1514 gemalte große Freske der »Vertreibung XXIV<sup>4</sup> des Heliodor aus dem Tempel« erregt unser Interesse. Doch wollen mir hier die Hallen zu eng erscheinen; XXVI<sup>1</sup> besonders fällt ihr zu kleiner Maßstab im Mittelgrunde auf. Trotzdem bewundern wir auch da die Kraft des Ausdrucks in der Komposition. Die Südwand dieser 40 Stanze trägt die »Messe von Bolsena«, zu der noch XXVI<sup>2</sup> 39 eine Skizze des Meisters erhalten ist. Zu dieser und der XXVII<sup>1</sup> Freske, die maltechnisch eine der vollkommensten ist;



39.

XXVII





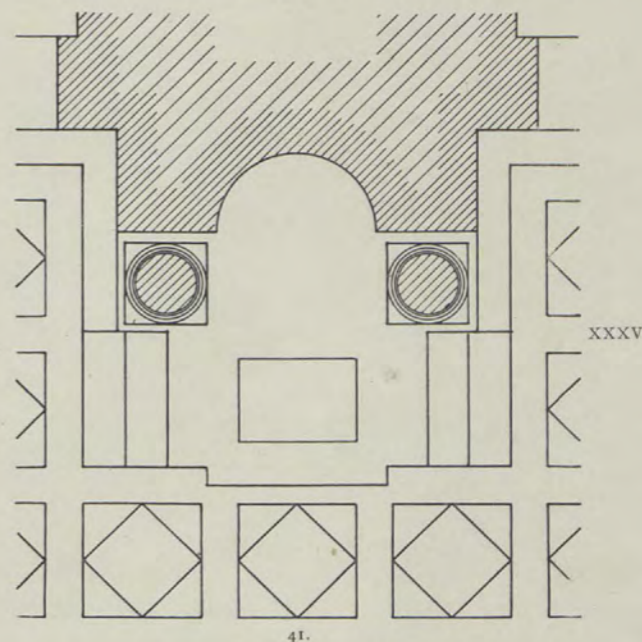
39. 40 sind gleichfalls die Grundrisse nebenstehend gegeben.

Aus dem Vergleiche beider mit den Aufrissen ergibt XXVII sich ohne weiteres, daß Raffael mit der endgültigen Gestaltung der Architektur auf dem ausgeführten XXVI<sup>2</sup> Gemälde eine gesteigerte plastische Wirkung erzielt hat. Der blendende Ausdruck der Freske liegt vornehmlich in dem dunkelfarbenen Gestühl des Mittelgrundes, das der Studie fehlte. In der Stanza dell'Incendio, die erst 1517 von Schülern nach Raffaels Entwürfen und Kartons ausgemalt wurde, bleibt nur der »Brand des Borgo XXV<sup>2</sup> im Jahre 847« bemerkenswert wegen der jonischen und kompositen Säulenordnungen, die wir später bei XXIV<sup>3</sup> Vignola wiederfinden, der doch erst 1507 geboren wurde und dessen »Säulenwerk« 1562 herauskam. Auch Vitruv kann anfänglich nicht auf Raffael gewirkt haben, da dieser sich Fra Giocondos Vitruvausgabe von 1511 erst im Jahre 1514 von Marco Fabio Calvo übersetzen ließ. Unser Meister nahm diesen in sein Haus und fügte der Übersetzung eigenhändige Bemerkungen hinzu.<sup>6)</sup> Die Liebe zur alten Baukunst hatte ihm dabei die Hand geführt. Dies Schriftstück bedarf noch der Abhandlung.

Die Steigerung seines Könnens bewies er in mehreren »Kartons für die Teppiche« der Cappella Sistina. Auch in diesen von urwüchsiger Kraft strotzenden Schöpfungen aus der Apostelgeschichte wiegen monumentale Bauformen und in den Friesen ornamentaler Schmuck vor. Die letzteren Bilder gehören bereits der Zeit der vollendeten Meisterschaft des Künstlers an. So stehen sie schon außerhalb dieses Abschnittes; dennoch will ich eine Zeichnung zu dem einen der Teppiche erwähnen, welcher darstellt, wie Paulus den Magier Elimas in Gegenwart des Prokonsuls Sergius mit<sup>41</sup> Blindheit straft. Ich habe gerade diese Handskizze als<sup>XXXV</sup> letztes Tafelbild vom Werdegange gewählt, weil sie noch ferne Anklänge an seine ersten Sockelbilder zeigt. Dort schon waren die Bauformen ihm dienstbar zur

<sup>6)</sup> Die Königl. Bibliothek zu München besitzt dieses Manuskript.

Gestaltung der Bilder, hier aber meisterte er Säulen- und Pfeilerwerk zum Zwecke des Ausdrucks, hier hebt



die gewaltige, nach Form und Inhalt abgeklärte Architektur die dargestellte Handlung mächtig hervor. Großer Gesichtspunkt, erhabene Anschauung und wirkungsvoller Inhalt beherrschen den Entwurf. Figürliche und bauliche Formen sind wie aus einem Guß.

Außer solchen hervorragenden architektonischen Gebilden für seine Malereien schuf Raffael bald nach seiner Übersiedlung von Florenz nach Rom auch eine Reihe bedeutsamer Paläste, die seine Selbständigkeit als Baukünstler klar erweisen.

So stand Raffael mit seinen Schülern wenige Jahre nach Bramantes Ableben im Zenit der Hochrenaissance nicht nur als Maler, sondern auch als Architekt!





42.

Giorgio Vasari.





## B. Raffaels Besitzungen in Rom.

### Vorbemerkungen.

Zum besseren Verständnisse schien es mir nötig, das ganze Beweismaterial an alten Romplänen und Handzeichnungen und die daraus folgende Entwicklungsgeschichte des Borgo voranzustellen, da ich bei der Abhandlung über Raffaels Häuser darauf Bezug nehmen muß.

Die Stadtpläne sind im einzelnen nur bedingt zuverlässig; von manchen wurden neue Auflagen gedruckt und mit jüngeren Jahreszahlen versehen, ohne daß alle inzwischen erfolgten Veränderungen in den Häuservierteln nachgetragen worden wären. Dann wurden sie teils nach dem neuen Herausgeber, teils nach dem Verleger benannt und, wenn dies nicht der Fall war, nach dem Druckorte bezeichnet. Zuweilen hat ihnen später auch der Fundort den Namen gegeben. Ich habe geglaubt, bei den Plänen von eingehenden Forschungen bezüglich ihrer Veränderung oder Zuverlässigkeit im einzelnen absehen zu können, weil sich meine gesamte Beweisführung nicht auf Besonderheiten von dem oder jenem Plane, sondern auf Gruppen von ihnen aufbaut und aus diesen die Ergebnisse ableitet. Daher habe ich Abstand davon nehmen können, den für meine Untersuchungen in Frage kommenden Planteilen des Borgo ausführliche Daten beizufügen. Dies würde den Leser unnütz ermüdet haben. Dagegen schicke ich mit den Plandokumenten bereits einige Zeitangaben voraus und bringe im Anschluß daran auf den Tafeln XLVII bis XLIX Zeitlagepläne und auf Tafel L schließlich den heutigen Bestand des Borgo nach der amtlichen Katasteraufnahme mit Peterskirche und Vatikan in sorgfältiger, ins einzelne gehender Zeichnung.

### I. Verzeichnis wichtiger Pläne und Ereignisse in zeitlicher Folge.

Jahr	Plan	
1449	I	Münster — auf Tafel XXXVII
1490		Charlotte, Königin von Cypern, stirbt in Casa Stufa
1490	II 1.2	Mantua — auf Tafel XXXVI
1493	III	Nürnberg (Schedel) — auf Tafel XXXVI
1499		Durchbruch der Via Alexandrina
1506		Beginn der neuen Peterskirche
1513		Palastbau Raffaello-Bramante
1514		Regulierung der Via Alexandrina
1515		Umbau des Pal. Brescia durch Raffael
1516		Neubau des Pal. dell'Aquila „ „
1517		Neubau des Pal. Battiferro „ „
1518		Neubau des Pal. Accolti „ ?
1520		Casa Raffaello (Stufa) kommt an Accolti
1522		Accolti kauft Casa Zon
vor 1537	V	Fiorentinos Zeichnung von der Kopf- (Tafel LII) front des Pal. Raffaello-Bramante
etwa 1544	III	Palladios Zeichnung des Pal. Raffaello- (Tafel LII) Bramante
1549	IV	Lafreris Stich von der Hauptfront des (Tafel LIII) Pal. Raffaello-Bramante
1551	IV	Bufalini — auf Tafel XXXVIII
zwischen 1551 und 1555		Abbruch der Häuser Stufa und Zon im Block C
1555	X 1.2.3	Pinardo — auf Tafeln XXXVII, XXXVI und XLII
1557	IX	Sebastian del Re — auf Tafel XXXVII
etwa 1560	VI	Dosios Skizze vom westlichen Teile des (Tafel LI) Borgo Alessandrino

Jahr	Plan	
1561	XI	Dosios Romplan — auf Tafel XXXIX
1565		Abbruch des Blockes A
nach 1565	VII, VIII	Grundpläne vom Borgo — auf Tafel XL
1570	XIII	Ligorio — auf Tafel XL
1570	XIV 1.2	Romplan — auf Tafeln XXXIX, XXXVI
etwa 1570		Palastbau in Block B gegen P. S. Pietro
vor 1577		Neue Häuser gegen Piazza Scossacavalli
1577	XV	Lafreri — auf Tafel XLI
1584	XVI	Franco — auf Tafel XXXIX
1586		Obeliskerrichtung auf Piazza di S. Pietro
nach 1586	XVII 1.2	Romplan — auf Tafeln XXXIX, XXXVI
1589	XVIII	Alfarano — auf Tafel XLIII
um 1600	XIX	Tempesta — auf Tafel XL
um 1600		Palazzo Rusticucci von Maderna erbaut
etwa 1610	XXI	Maggi (von Losi 1774) — auf Tafel XL
1642		Palazzo Accolti geht an Spinola über
1642		Spinola kauft C. Rovere im Borgo vecchio
1655 } bis 1667 }		Bernini baut die Kolonnaden auf Piazza di S. Pietro
1657	I, II (Tafel XLIII)	Toniani macht Bauaufnahmen im Borgo [Catasto Grimaldi]
1658		P. Spinola liegt gegen P. Scossacavalli frei
nach 1660	XXII-XXV	Faldapläne — auf Tafeln XLIII, XLIV
1661		Palazzo dell'Aquila fällt mit Block B
vor 1667	XX 1.2	Romplan — auf Tafel XL
bis 1667		Neubau des Pal. dei Convertendi
1694		Fontana über Kolonnaden und Obelisken
1748	XXVII	Nolli — gr. Plan v. Borgo auf Taf. XLIII
1755	V	Bufalini (von Nolli) — auf Tafel XL.



## II. Alte Rompläne und Handzeichnungen.

### Urkunden zur Entwicklungsgeschichte des Borgo.

#### a) Vor dem Jahre 1500.

**Plan I** auf Tafel XXXVII. Münster, 1449.

Von den ältesten, für unsere Zwecke brauchbaren Stadtplänen gibt dieser ein wenigstens annähernd perspektivisch verständliches Bild des Borgo von Rom, der sich zwischen der Engelsburg und der Peterskirche mit Vatikan erstreckte. Aus dem Plane ist zu ersehen, daß die spätere Via S. Angelo ehemals eine Hauptverbindung zwischen Kastell S. Angelo und dem vatikanischen Palaste bildete. Außer diesem Straßenzug kann man nur noch den südlich davon zur alten Basilika von San Pietro führenden, den von Santo Spirito, verfolgen; zwischen diesen beiden Zugangswegen sind die Häusergruppen dicht zusammengedrückt, so daß irgendwelche andere Straßen nicht mit Sicherheit festzustellen sind. Die Pyramide des Scipio africanus, gewöhnlich als la Meta bezeichnet, ist jedoch darin deutlich zu erkennen. Das Belvedere des Vatikans erscheint übertrieben hoch gelegen und in seiner Lage zu diesem sehr verschoben; die Massen des vatikanischen Palastes selbst sind aber nach dem damaligen Bestande fast zutreffend zur Darstellung gelangt.

**Plan II.2** auf Tafel XXXVI. Mantua, 1490.

Dieser Plan zeigt die Häuserviertel im Borgo schon entwickelter, die Straßen zwischen Piazza di S. Giacomo Scossacavalli und Piazza di S. Pietro treten deutlicher hervor; noch steht die Pyramide; sie fiel erst unter Papst Alexander VI. Hinter ihr, in der Richtung von Ost nach West, ist ein breiter, unregelmäßiger, nach dem Vatikan zu platzartiger Weg, der aber noch durch Häuser von der Piazza di S. Pietro getrennt wird. Zwischen der Kirche S. Giacomo und dem Petersplatze

befindet sich eine lange Häuserreihe, die mit der Vorderflucht an einem sehr alten Straßenzuge steht, der hier breiter dargestellt wurde, als er in Wirklichkeit war und heute noch ist. Diese Via santa oder Via sacra, später Borgo vecchio genannt, führte — gleichwie die Via S. Angelo, jedoch nicht unmittelbar — zur alten Piazza di S. Pietro. Sonach vermittelten damals vom Kastell zum Petersplatze drei sicher bestimmbare Straßen den Verkehr im Borgo: Via S. Angelo, Via sacra, Via S. Spirito. An der nördlichen Festungsmauer entlang führte ein vierter Weg nach dem Vatikan und zwischen Via S. Angelo und Via sacra ist bereits vor der Pyramide eine fünfte Straße zu erkennen, die mit dem erwähnten platzartigen Wege zusammen später Via Alexandrina, darauf Borgo nuovo genannt wurde. Basilika und Vatikan sind in diesem Plane ungenauer als auf dem Münsterplane wiedergegeben.

**Plan III**, Tafel XXXVI. Nürnberg (Schedel), 1493.

Ein nur wenig verändertes Bild zeigt der dritte der Pläne vor 1500. Die hier dargestellten Häusergruppen bieten für die Erkennung der Entwicklungsgeschichte des Borgo kaum etwas Brauchbares, da sie gerade zwischen Borgo S. Angelo und Via S. Spirito ungleichmäßig zusammengedrängt sind, so daß hier wohl eine Verzeichnung anzunehmen ist; die wiederum zu breite Straße südlich neben der Pyramide ist die Via sacra. Vatikan und Basilika sind in den Massen richtiger als auf dem Mantuaplane gezeichnet, ebenso die Kirche S. Spirito im Vordergrund. — 7)

7) Das Bauliche auf den Schaulplänen I, II, III ist zu mangelhaft dargestellt, um ihm wesentlich mehr, als geschehen ist, entnehmen zu können, doch geben andere Pläne vor 1500 noch weniger. Auch Letarouilly gibt eine Übersichtszeichnung der Lage um 1500; doch

#### b) Vom Jahre 1500 bis 1586.

**Grundplan IV** auf Tafel XXXVIII. Bufalini, 1551.

Der neue St. Peter war damals unter Michelangelos Leitung gefördert und der noch stehende alte Teil der Basilika mit ihm verbunden worden. Die Längsachse beider winkelt im Verhältnis zum Borgo zu stark von West nach Süd aus; dies stimmt nicht mit der wahren Lage überein. Zwischen Peterskirche und Scossacavalliplatz bestehen in diesem Grundplane drei Baublöcke, von denen der westliche, schmalste, den wir mit A bezeichnen wollen, etwa 20 m vor der breiten Freitreppe zur alten Basilika endet. Östlich von ihm liegen die beiden anderen, im folgenden mit B und C bezeichneten. Nunmehr ist auch die offene Bauweise, die wohl noch vor 1500 zwischen der Pyramide und der Gangmauer bestand, durch geschlossene Häuserviertel ersetzt. Die Via S. Angelo, die doch vor der Jahrhundertwende zum Petersplatze gerade durchgeführt war, ist nach Süden abgelenkt und in die Via Alexandrina geleitet worden. Im westlichen Teile des Borgo entstand vor der Piazza di S. Pietro noch eine fünfte Längsstraße, die heutige Via Colonnato. Palastartige Gebäude sind in diesem Grundplane durch eine kräftige Quadrierung hervorgehoben. — 8)

sind darin auch schon die Häuserviertel der späteren Zeit aufgenommen. Siehe Plan XII auf Tafel XLIII. Aus der Zeit kurz nach 1500 fehlen leider gute Rompläne und damit Lagepläne und Schaubilder vom Borgo, die für unsere Zwecke nützlich sein könnten.

8) Die Plankopie in der Biblioteca Nazionale zu Rom ist 2,08 m hoch und 1,97 m breit. Das Original hat späteren Grundrissen und vornehmlich vielen Schaubildern der folgenden Jahrzehnte, ja Jahrhunderte als Unterlage für die Perspektivkonstruktion gedient. Damit sind Fehler und Mängel dieses großen Planes auf jüngere übergegangen, denn eine maßstäbliche Genauigkeit ist trotz seiner bedeutenden Größe bei ihm wie seinen Nachbildungen nicht vorhanden.



**Grundplan V** auf Tafel XL. Bufalini (umgezeichnet und verkleinert von Nolli, 1755).

Ein Vergleich des vorliegenden Lageplanes mit den Häuservierteln des großen Grundplanes von Bufalini ergibt eine Übereinstimmung in den Massen, im einzelnen sind jedoch kleine Abweichungen. Die Gestalt der Piazza Scossacavalli zeigt hinter S. Giacomo eine Verbreiterung, aber auf sämtlichen früheren und späteren Plänen stehen an dieser Stelle Häuser. G. B. Nolli war unter Papst Benedikt XIV. Geometer und Architekt. Seine Zuverlässigkeit ist durch seinen eignen, später noch zu besprechenden Romplan erwiesen. So ist anzunehmen, daß um jene Zeit die schmale Häuserreihe nördlich von der Kirche niedergelegt war. Eine Hervorhebung von Palästen durch besondere Bezeichnung hat die Kleinheit des Planes nicht gestattet, doch sind die bedeutendsten Bauwerke mit Ziffern versehen.

**Grundplan VI** auf Tafel XXXVII. Bufalini (verkleinert von Nolli).

Dieser jüngere Plan ist durch seine gleichmäßige Schraffur der Baublöcke in manchen Stücken übersichtlicher als der große Bufalini, sonst bestehen wohl im Grundzuge keine wesentlichen Abweichungen. Doch ist durch die schematische Darstellung der Bestände an Höfen und Gärten nur teilweise wiedergegeben, wie die unten folgenden perspektivischen Pläne im einzelnen deutlich zeigen; darin ist eine Verquickung der Bauzustände zuzeiten Bufalinis und Nollis zu erkennen.

**Grundpläne VII und VIII** auf Tafel XL. Nach 1565.

Unabhängig von den Bufalinischen sind die beiden vorliegenden, verwandten Lagepläne entstanden. Der zweite ist ungenau nach dem ersten gezeichnet, also Nr. VIII unzuverlässiger als Nr. VII. Daß Plan VIII jünger als VII ist, sieht man an der Kopffront des Cortile di Belvedere mit dem Stufenbau im Anschluß an den vatikanischen Palast. Immerhin zeigen die Pläne

Wichtiges: Es fehlt bereits der schmale Baublock A auf dem Petersplatze, der vor dem Straßenzuge des Borgo vecchio und der großen Freitreppe gelegen war. Der Obelisk steht noch auf seiner alten Stelle. Auch dadurch, daß die »Paläste« durch Quadrierung der Baumassen hervorgehoben sind, weichen diese Pläne von den beiden vorgenannten ab. Nach ihnen müßten wir annehmen, daß in der Zeit nach 1565, in VII und VIII, kein Palast auf dem Baublock C gestanden habe, während im grossen Bufaliniplane von 1551 noch zwei Gebäude von Bedeutung auf Block C besonders ausgezeichnet sind. Das ist wichtig.

Ergebnis aus den Grundplänen IV, V, VI, VII, VIII:

Ogleich diese zusammengenommen nur zwei Urbilder darstellen, so zeigen sie — als fast einziges Grundrißmaterial jener Zeit — uns doch die Lage der Häuserviertel im Borgo und dessen Straßenzüge annähernd gleich! Genaue Lagepläne, die uns die Stellung der Gebäude Raffaels angeben müßten, fehlen um das Jahr 1520; die Auffindung solcher würde zugleich die starke bauliche Entwicklung des Borgo zwischen 1500 bis 1520 klarstellen.

**Plan IX** auf Tafel XXXVII. Sebastian del Re, 1557.

Dieser wiederum perspektivische Stadtplan, von dem noch andere, etwas abweichende Nachdrucke vorhanden sind, liegt zeitlich zwischen den beiden Gruppen der eben besprochenen Grundrisse. Dieses Schaubild zeigt noch den Block A auf dem Petersplatze vor der Mündung des Borgo vecchio und zwar mit drei Grundstücken. Im ganzen sind die Baulichkeiten alle nur schematisch flüchtig zur Darstellung gelangt. Die Baukörper B und C zwischen Petersplatz und der Piazza Scossacavalli sind noch — wie in den Grundplänen — getrennt gezeichnet, während der folgende Plan X hierin schon eine Veränderung zeigt, so daß die Datierung des vorliegenden mit 1557 kaum genau sein

dürfte. Block C ist wesentlich kürzer als B, so daß man da eine Veränderung der Baumassen anzunehmen hätte. Man beachte ferner, daß das Wort »Borgo« noch als Stadtviertelbezeichnung gilt, nicht als Straße.

**Plan X<sub>1</sub>** auf Tafel XXXVII, **X<sub>2</sub>** auf Tafel XXXVI und **X<sub>3</sub>** auf Tafel XLII. Pinardo, 1555.

In diesem klaren schaubildlichen Plane des Borgo, der recht zuverlässig in den Einzelheiten ist, erscheinen nunmehr die Baublöcke B und C' in einen Block zusammengefaßt, indem die früher vorhandene schmale Quergasse mit einigen kleinen Häusern bebaut wurde. Durch Abbruch der Häuser Stufa und Zon ist eine wesentliche Erweiterung der Piazza Scossacavalli gegen den S. Pietro hin erzielt worden. Man hatte daher, nachdem der Block C durch die Niederlegung der Vorderhäuser gekürzt war, die Querverbindung zwischen Via sacra und Via Alexandrina aufgegeben. Der ehemalige Palazzo Accolti hat dann im Umbau einen offenen Hof nach dem vergrößerten Platze erhalten. Man vergleiche dazu die Grundpläne, um die ganz beträchtliche Verkürzung des Baublockes C zu erkennen! Das mächtigste Gebäude der nun zusammengefaßten Gruppen B und C, der Palazzo dell'Aquila von Raffael, ist in diesem besonders sorgfältig und streng gezeichneten Romplane mit Sicherheit zu bestimmen, da wir von diesem Palaste noch den Grundriß in der Königlichen Bibliothek zu München besitzen, der uns die Hinterfront genau so zeigt. Und ebenso ist auch der Palazzo Raffaello-Bramante im Baublock A als östlicher Abschluß gegenüber der Gruppe B plus C zu erkennen, wofür der Beweis später im Abschnitt IV ausführlich erbracht werden wird.

Ergebnis aus den Plänen IX und X<sub>1,2,3</sub>: Wie schon die erste Gruppe der Grundpläne zuvor übereinstimmend zeigte, bestanden bis etwa 1551 drei Baublöcke zwischen Scossacavalli- und Petersplatz; nach Verkürzung des



Blockes C durch Abbruch von Casa Stufa und Casa Zon und nach Zusammenziehung von Block B und Rest von C verblieben bis etwa 1575 nur noch zwei Baublöcke, wie der Pinardo-plan in so schöner Weise bezeugt: Die ganze Eigenart der Zeichnung aller Häuser in vorzüglicher Perspektive läßt mit Bestimmtheit annehmen, daß dieser Teil des Pinardoplanes von dem nahen Hügel aus gewissenhaft nach der Natur aufgenommen worden ist, so daß er als untrügliches Beweisstück zu gelten hat!

**Plan XI** auf Tafel XXXIX. Dosio, 1561.

Hier stehen die Gebäudemassen des Borgo um die Piazza Scossacavalli sehr gedrängt. Der Palazzo Raffaello-Bramante ist — trotzdem die Häuser in willkürlicher Weise gleichartig gezeichnet zu sein scheinen — im Block A als letztes Haus in der südöstlichen Ecke des Petersplatzes zu erkennen, wenn auch nur im Umrissbilde. Der Pinardoplan zeigt die Rückseite des Blockes A nach der Via santa zu, die damals schon Borgo vecchio hieß, die vorliegende Zeichnung Dosios gibt die Vorderansicht des Blockes gegen den Petersplatz. Über die Häuserviertel B und C sagt sie infolge der perspektivischen Überschneidung der Baumassen nichts.

**Plan XII** auf Tafel XL. Vor 1565.

Block A steht noch, ebenso der Obelisk an seiner alten Stelle, Block B und C sind vereinigt. So bestätigt auch dieser schematisch gehaltene Plan das, was die vorhergehenden zeigten. Der Palazzo dell'Aquila ist in der Gruppe B plus C zu erkennen und Palazzo Raffaello-Bramante ist auch hier als ein schmales Haus ersichtlich.

**Plan XIII** auf Tafel XL. Ligorio, 1570.

Dieser Romplan ist in seiner skizzenhaften Ausführung für die vorliegende Arbeit nur insofern von Wert, als er besagt, daß Block A nicht mehr vorhanden

ist und der Obelisk noch immer neben der alten Basilika steht. So beweist dieser Plan, daß Block A bereits früher, also um 1565, abgebrochen wurde. Man nahm die Veränderung daher nicht vor, um Platz für die Aufstellung des Obelisken zu schaffen, sondern lediglich um den alten Petersplatz gegen Süden zu vergrößern. Das geschah schon zwanzig Jahre vor der Verschiebung des Obelisken.

**Plan XIV<sub>1</sub>** auf Tafel XXXIX und **XIV<sub>2</sub>** auf Tafel XXXVI. Roma, 1570.

Die perspektivische Zeichnung dieses Bildes vom Borgo geht im Vordergrund sehr auseinander, so daß die einzelnen Baublöcke recht übersichtlich in die Erscheinung treten. Sie ergänzt so die letztgenannten Pläne vortrefflich, die alle etwa der gleichen Zeit entstammen. Im verkürzten Block BC (vergl. den Pinardo-plan) ist gegen den Petersplatz an Stelle eines alten Frührenaissancehauses ein neuer Palast mit quadratischem Hofe erstanden. Block A steht noch; daher muß die Zeichnung zu diesem Plane 5 bis 6 Jahre früher als seine Datierung angesetzt werden, oder wir haben da einen späteren Druck vor uns, der hierin nicht verbessert wurde. Der Palazzo Raffaello-Bramante ist auch da als ein nach drei Seiten freistehendes, nur wenige Fensterachsen tiefes Gebäude zu ermitteln. Merkwürdigerweise ist auf diesem sonst genau und charakteristisch gezeichneten Plane der Neubau der Peterskirche nicht eingetragen. Nur der Vorhof der alten Basilika ist dargestellt, nicht einmal ihr stehengebliebener Teil, wohl aber zur Seite die alte Sakristei mit dem Obelisken.

**Plan XV** auf Tafel XLI. Lafreri, 1577.

Dieser zeichnerisch schön ausgeführte Romplan, den ich dem Präfekten der vatikanischen Bibliothek, Herrn P. Fr. Ehrle verdanke, zeigt den Block A nicht mehr. Vatikan und Peterskirche sind in dem Zustande ihrer Umwandlung gut zur Darstellung gelangt. Die

Baublöcke B und C liegen wieder getrennt, die Querstraße ist besonders breit. Auch in dieser, von der nordöstlichen Seite genommenen Vogelschau erkennt man die einzelnen, bisher erwähnten Grundstücke. Während Pinardo die Häuser Stufa und Zon bereits 1555 im Block C, da sie abgebrochen, nicht mehr zeigen konnte, sind hier im Jahre 1577 bereits wieder andere, neue Häuser dem ehemaligen Palazzo Accolti gegen die Piazza Scossacavalli hin vorgesetzt. Wahrscheinlich sind die Grundstücke wieder in ihrem früheren Umfange bebaut worden, da sich die Gebäudemassen mit denen des Bufaliniplanes ungefähr decken. Auch dieser Plan bezeugt die sonst ermittelten baulichen Veränderungen des Borgo.

**Plan XVI** auf Tafel XXXIX. Franco, 1584.

Diese Planzeichnung ist in den Einzelheiten der Hausgruppen nicht besonders zuverlässig; dennoch ist mit Sicherheit festzustellen, daß der Zustand von 1577 betreffs der Bauviertel B und C nicht mehr vorhanden ist, denn die Blöcke hängen wieder zusammen und die Piazza Scossacavalli erscheint von neuem vergrößert, fast wie 30 Jahre früher. Sollten die Häuser gegen die Piazza auch bereits wieder gefallen sein? Oder liegt bei diesem Plane eine fälschliche Benutzung eines früheren vor? Vergleicht man die Formen der neuen Peterskirche hier mit denen des Lafreriplanes, so ist eine Übereinstimmung unverkennbar, nur zeigt der Franco-plan einen ringförmigen Unterbau, der bereits auch die Hausteinvorverkleidung aufweist.

c) Vom Jahre 1587 bis 1748.

**Plan XVII<sub>1</sub>** auf Tafel XXXIX und **XVII<sub>2</sub>** auf Tafel XXXVI. Roma, nach 1586.

Im Jahre 1586 wurde der Obelisk umgelegt und auf dem Petersplatze neu aufgerichtet. Diesem Ereignisse zuliebe ist jener wohl so unverhältnismäßig groß dargestellt. Auch dieser sonst in den Häusermassen



ziemlich gut gezeichnete Romplan läßt dem Flügelhause vorgesezte Gebäude erkennen, die wir vollkommener schon in der Gruppe auf dem Lafreriplan und auf dem Francoplane bemerkt haben, und wie dieser zeigt auch er die Querstraße zwischen Block B und C geschlossen und den Palast mit dem quadratischen Hofe.

Grundriß der alten Basilika S. Petri,  
**Plan XVIII** auf Tafel XLIII. Alfarano, 1589.

Das Archiv der Basilika besitzt von der Hand Alfaranos einen Grundplan der Peterskirche mit ihrer Umgebung. Auch davon sind später Drucke hergestellt worden. Meine vom Original abgenommene Photographie verdanke ich der gütigen Vermittlung Pater Ehrles und Monsignore Wenzels vom vatikanischen Archive. Dieser alte Plan, von dem ich nur das für meine Zwecke notwendige kleine Stück wiedergebe, zeigt das westliche Kopfende von Block A in bezug auf seine ehemalige Lage zur großen Freitreppe der alten Basilika. Die Breite dieses Blockendes konnte hier maßstäblich auf etwa 19 m festgestellt werden. Wir haben damit ein wertvolles Dokument für die Richtigkeit der perspektivischen Darstellungen des Blockes A auf den Plänen IX, X 1.2.3, XIV 1.2. Derselbe hatte an seinem östlichen Ende nach dem Bufaliniplane ungefähr die gleiche Breite; im mittleren Teile aber war er wohl, wie der Plan Pinardos deutlich zeigt, etwas stärker. Die Häuser standen durchaus nicht fluchtrecht. Diese Feststellungen decken sich mit meiner aus den Aufrißzeichnungen des Palastes von Palladio, Lafreri und Fiorentino, sowie aus anderen Belegen entnommenen, seit Jahren feststehenden Annahme, daß der Palazzo Raffaello-Bramante an der Ostseite des Blockes mit einem Achsenmaß von je 4,50 m nur drei Fenster in der Breite zählte. Der Plan Alfaranos und andere Grund- und Schaulpläne bestätigten mir nachträglich meine früher gewonnene Überzeugung.

**Plan XIX** auf Tafel XL. Tempesta, kleiner Plan, der große trägt die Jahreszahl 1648.

Dieser Romplan weist trotz der fast peinlichen, aber durchaus schematischen Häuserdarstellung nicht eben viel Neues auf; die Umrißmassen der Bautenviertel gibt er sehr verzeichnet. Die Verbindungsstraße ist hier nochmals geöffnet und der Block C sehr kurz, so daß man geneigt ist, anzunehmen, die vorgesezten Häuser gegen die Piazza seien wieder abgebrochen (vergl. XVII 1.2)! Wohl wirkt die Zeichnung sehr bestechend, dennoch ist sie, was die Häusergruppen im einzelnen anlangt, sachlich und maßstäblich nicht zuverlässig, so wenig wie die des großen Planes von demselben Urheber. Man betrachte nur die Blöcke B und C, deren wahre Verhältnisse uns aus dem ganzen, vorstehend besprochenen Planmaterial zur Genüge bekannt sind.

**Plan XX<sub>1</sub>** und **XX<sub>2</sub>** auf Tafel XL. Vor 1667.

Der Neubau des Palazzo dei Convertendi fällt mit der Errichtung der Berninischen Kolonnaden zusammen. Beide sind im Jahre 1667 vollendet worden, und da der vorliegende Plan aus der Vogelschau wohl den ersteren Bau, nicht aber die Kolonnaden zeigt, so ist es nicht ausgeschlossen, daß der Plan aus älterer Zeit stammt. Entweder sind die dem Flügelhause Accolti-Spinola vorgesezten Baumassen noch die der Pläne XV und XVII 1.2 oder bereits der Palazzo dei Convertendi. Jedenfalls aber bezeugt auch dieser Plan, verglichen mit dem Pinardo X 1.2.3, daß Block C innerhalb eines Jahrhunderts mehrfach umgestaltet, verkürzt und verlängert wurde. Höhenunterschiede des gesamten neuen Baukörpers lassen trotz gleichmäßiger Frontausbildung erkennen, daß der Palazzo dei Convertendi seinerzeit nicht nach einem einheitlichen Entwurfe erstanden sein dürfte. Man vergleiche zudem seine bedeutende Länge mit der des ganzen Blockes C: Welch gewaltiger Unterschied hier im Vergleich zum Tempestoplane! Block C ist im Plane XX fünfmal länger als auf jenem!

**Plan XXI** auf Tafel XL. Maggi (etwa 1610) von Losi 1774 veröffentlicht.

Obwohl dieser perspektivische Stadtplan von Rom in einem riesigen Maßstabe ausgeführt (2,24 m hoch, 4,28 m lang) und an sich durchaus sauber gezeichnet ist, so bietet er doch nichts Zuverlässiges hinsichtlich der in Rede stehenden Bauten. Zwar sind einzelne zu erkennen, neues für die Beweisführung ist aber nicht daraus zu entnehmen. Immerhin bestätigt der Plan das, was die vorigen zeigten.

**Pläne XXII** auf Tafel XLIII und **XXIII—XXV** auf Tafel XLIV gehen alle auf **Falda** zurück.

Der erstgenannte Stadtplan ist besonders eigen behandelt, aber leider sind auf ihm die Formen des äußeren Eindrucks wegen schematisch ausgeglichen. Er gibt auch die Kolonnaden, die bisher noch immer fehlten. Die Jahreszahl 1697 ist auf ihm vermerkt, der älteste hat wohl 1660 als Ausgabejahr. Außer diesen gibt es noch jüngere Faldapläne von 1705, 1730 und 1756. Block B steht noch. Er fiel 1661. Block C ist so lang wie auf Plan XX 1. 2. Die Kolonnaden wurden 1655 begonnen. Auch auf Plan XXIV ist der Aquilablock noch vorhanden, während die Pläne XXIII und XXV (1677) eines der Berninischen Abschlußprojekte auf der Piazza Rusticucci zeigen. — \*)

Ergebnis. Die Nachdrucke sind mit Vorsicht als Zeugen von Tatsachen anzurufen. Nur wenn sie in ihren Einzelheiten mit geschichtlichen Quellennachweisen übereinstimmen, erhalten sie urkundlichen Wert.

\*) Zu gewissen Zeiten, wie in der Berninischen und folgenden, war vermutlich eine große Nachfrage nach Stadtplänen. Daher erschienen immer wieder neue auf Grund älterer Ausführungen. So ist auch der Falda mehrfach neu gedruckt worden, ohne die nötigen Veränderungen, aber mit anderen Jahreszahlen und unter anderen Namen. Ferner dürften über der Anfertigung von neuen Stadtplänen Jahre vergangen sein und die Autoren werden auf unbedingte Genauigkeit jeder Einzelheit keinen Wert gelegt haben.



**Grundpläne XXVI** auf Tafel XLI und **XXVII**,  
**XXVIII** auf Tafel XLIII. G. B. Nolli.

Auf der Tafel XLIII Nr. XXVII ist der Borgo vom großen Nolliplane wiedergegeben, in Nr. XXVIII ein Teil der Villa Borghese mit der Vigna Olgiati, die wir als Villino Raffaels im Abschnitte VII abzuhandeln haben. Nr. XXVI der Tafel XLI gibt einen größeren Teil Roms nach einem der kleinen Nollipläne, von denen mir Ausgaben von 1755 und 1773 bekannt sind.

Der große Bufaliniplan, dessen Original sich in London befindet, erschien 1551, der große Nolli (2,04:1,70 m) trägt die Jahreszahl 1748. Selbst Nolli noch hat den Bufalini für seine Zeit umgezeichnet, wie durch die Pläne V und VI bekannt ist. Zweihundert Jahre hat man sich meist mit Schaubildern beholfen, ehe man die Notwendigkeit erkannte, einen auf wirklichen Messungen beruhenden, genauen, gewissenhaft ausgeführten Grundplan neu herzustellen. Nollis eigener grosser Plan ist wohl als der zuverlässigste jener Zeit überhaupt anzusehen.

Den möglichst der Zeitfolge nach aufgeführten Romplänen schliesse ich in gleicher Ordnung

**d) Handzeichnungen und Stiche**

an, die als Belege für die bauliche Entwicklung in Borgo ebenfalls von urkundlichem Werte sind.

**Hausplan I**, 193, auf Tafel XLIII.  
Toniani, 1657.

Auf Seite 194 des Catasto Grimaldi, Pianta delle Case nel Rione di Castello, steht als Text zu diesem Grundriß vom Erdgeschoß, der auf Blatt 193 dieses Bandes gezeichnet ist, folgendes:

»Casa Nr. XXXIX, im Besitze des verehrlichen Kapitels von St. Peter im Bezirke des Castello, Parochie von St. Peter, auf dem Platze von St. Peter gelegen,

ehemals eine Bäckerei, dient sie heute im Jahre 1657 als Rechnungshof des Kapitels von St. Peter. Sie grenzt an der einen Seite an den Palast der Herren Cibbi, auf der anderen grenzte sie ehemals an das Haus der Teatiner vom Gerichtshofe von St. Peter; sie mißt im Grundriß 26:88 canne und der gegenwärtige Plan des genannten Hauses befindet sich in diesem großen Buche auf Blatt 193; und zur Beglaubigung habe ich die vorliegenden Bemerkungen mit eigener Hand geschrieben.

Horatio Toniani, Maggiordomo.«

Dieser Plan stellt für uns die Lage des Palazzo Cibo fest, der in dem Häuserviertel südlich hinter Block A stand. Er lag mit der Nordfront nach dem Petersplatze zu frei, nachdem gegen 1565 Block A mit dem Palazzo Raffaello-Bramante gefallen war. Auch die Häuserinsel mit dem Palaste der Cibi und dem Priorat von Malta wurde bei Errichtung der Kolonnaden (1655—67) der Erde gleich gemacht, wie noch belegt werden wird.

**Hausplan II**, 83, auf Tafel XLIII. Toniani, 1657.

»Das mit Gelb angelegte Haus des vorliegenden Planes auf Blatt 83, lag ehemals am Borgo vecchio und war im Besitze des verehrlichen Kapitels von St. Peter. Es grenzte auf einer Seite an ein Haus im Besitze von S. Spirito, auf der anderen Seite an den Palast des Spinola; rückwärts grenzt das genannte Haus mit einem Teil an den Palast dell'Aquila, im übrigen folgt es in gleicher Linie dem Palast des Spinola und in der Flucht der Straße Borgo vecchio. Die erwähnte Stelle, die jetzt in den genannten Palast mit einbezogen ist, muß, soweit man sieht, zwei Häuser umfassen und neben den zwei Häusern von St. Peter noch ein Haus im Besitze von S. Spirito, dicht an dem Hause der Cappella Giulia. Heute sind all die genannten Häuser in den erwähnten Palast des Spinola mit einbezogen in einer Länge von ca. 90 Fuß. Der Grundriß der Häuser des Kapitels mißt 38:32 canne; und der besprochene Plan ist im vorliegenden Buche auf Blatt 83 gezeichnet. Zur Be-

glaubigung habe ich vorliegende Bemerkungen mit eigener Hand geschrieben.

Horatio Toniani, Architekt und Maggiordomo.«

Diese Grundstücke, von denen der Erdgeschoßplan hier wiedergegeben ist, waren im Jahre 1655 im Besitze der Spinola. Schriftsatz und Plan lassen erkennen, daß diese beiden kleinen Häuser nach 1600 bei der zweiten Zusammenziehung der Blöcke B und C auf dem Grund und Boden der Querstraße errichtet worden sind. — <sup>10)</sup>

**Handzeichnung III** auf Tafel LII. Palladio,  
etwa 1544 (befindet sich im Royal Institute of British Architects in London W, 9 Conduit Street).

Ein Skizzenblatt des Meisters gibt die Nordostecke und eine Erdgeschoßeinzelheit vom Palazzo Raffaello-Bramante im Block A. Palladio war nachweislich 1541, 1544, 1547 in Rom; die Zeichnung stammt daher aus einem dieser Jahre.

Die links auf dem Blatt dargestellte Front ist dieselbe, die auch Domenico Fiorentino, wie wir noch sehen werden, für seine Zwecke gezeichnet hat. Palladio gab die rechte, jener die linke Seite dieser Kopfansicht des Palastes gegen Osten, ein jeder aber nur 2 Fensterachsen. Die Platzseite gegen S. Peter deutet Palladio von der Ecke aus nur an, doch bestätigt die Schattenbehandlung auf der Zeichnung ihre Lage nach Norden. Der große Malsaal, mit Nordlicht vom Petersplatze, hatte fünf Fensteröffnungen, was dem Zwecke des Gebäudes entspricht, in der Kopfseite nur zwei (siehe den oberen Geschoßgrundriß auf Tafel LIV 11). Die links von der Hausecke gezeichnete Front ist auch deshalb die Kopfansicht des Palastes, weil die zweite Achse der Haupt-

<sup>10)</sup> Eine Schriftstelle, die ich später noch anführen werde, besagt, daß im Jahre 1658 der Palazzo Spinola, der 1642 in den Besitz dieser Familie übergegangen war, nachdem ihn früher die Accolti besessen, gegen die Piazza Scossacavalli frei lag. Block C war wiederum verkürzt, so daß die Quergasse überflüssig und mit Häusern besetzt war.



front, wie der gleich zu besprechende Lafreristich zeigt, keine Sturzquaderung über der unteren rechteckigen Erdgeschoßöffnung und darüber im glatten Felde statt des mit Segmentbogen geschlossenen Zwischengeschoßfensters ein kreisrundes hatte. In der Palladioskizze befinden sich in den Achsen über den Hauptgeschoßfenstern je ein Wappenschild und im Gebälke zwischen den Triglyphen je zwei Dachfensterchen; im Lafreristich aber fehlen diese. Also viele entschiedene Abweichungen in beiden Frontansichten und damit eine sichere Bestätigung dafür, daß Palladios Handzeichnung in ihrer linken Seite die Kopffront darstellt. Oben in der Mitte dieses Blattes steht noch eine Profilskizze des Kapitäls der dorischen Ordnung, die das Hauptgeschoß in Form von gekuppelten Dreiviertelsäulen umkleidet.

**Stich IV** auf Tafel LIII. Lafreri, 1549.  
Palazzo Raffaello-Bramante.

Dieser Stich gibt die Hauptansicht des Palastes und trägt die Unterschrift: »Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae exstructum.« Die Abweichungen dieser Front von der Kopfansicht sind bei der Palladioskizze bereits betont worden. Der Stich hat dieselbe Größe wie die vorliegende Wiedergabe in Lichtdruck. Die Architektur gibt Lafreri in der damals beliebten Darstellung, doch genau genug, um die Formgebung im einzelnen voll zu erkennen. Man vergleiche damit meine Zeichnung vom Palaste im Anfange des Abschnittes IV, um die körperliche Wirkung der Fassade einschätzen zu können. Der Entwurf stammt von Raffael; Bramante hatte 1513 nur die Ausführung des Baues für Raffael übernommen, wie Vasari berichtet. Die von mir skizzierten Grundpläne mögen die hinter den Hauptfronten gedachten Räumlichkeiten andeuten, aber nur das, denn die Aufindung der wirklichen Grundrisse ist mir noch nicht geglückt. Der Baukörper hatte in der Tiefenausdehnung nur drei Achsen, wie nach der Pianta della antica Basilica di S. Pietro dell'Alfarano von 1589 sicher

anzunehmen ist (Nr. XVIII, Tafel XLIII). Das bekunden auch alle Lagepläne und Schaubilder des Borgo, wenn auch nur bildmäßig. Die fünf Achsen der Hauptfront dagegen sind durch diesen vorliegenden Stich Lafreris belegt.

**Handzeichnung V** auf Tafel LII von Domenico Fiorentino (geb. 1501 od. 1506, gest. kurz nach 1565 in Frankreich), befindet sich im Louvre zu Paris, Collection His de la Salle R. F. 562.

Diese Zeichnung ist von der südöstlichen Ecke des Palastes Raffaello-Bramante genommen und für den Karton einer Freske zu einer Zeit entworfen, als der Palast noch stand, vor 1537, da Fiorentino dann Italien verließ.

Der Künstler stellt meiner Meinung nach höchst wahrscheinlich die Überführung des zum Tode erkrankten Raffael aus seinem Ateliergebäude am Petersplatze nach seiner Wohnung am Scossacavalliplatz dar. Im Mittelgrunde sieht man den oberen Teil der dreiachsigen Kopffront des Palastes und in der Ferne die alte Sakristeikuppel mit dem Obelisken an alter Stelle neben der Basilika. Man vergleiche damit meinen Zeitlageplan auf Tafel XLVII. Man wird finden, daß der malerische Hintergrund naturgetreu wiedergegeben ist. Vom St. Peter aus eilen Personen herbei. Aus dem mittleren Fenster des Palastes im ersten Obergeschoß, dem zweiten Ostfenster des großen Malsaales, blicken eine weibliche Gestalt, vermutlich ein Aktmodell, und ein Schüler des Meisters auf die Menge herab. Die Bahre wird an der Kopffront des Palastes vorbei durch den Borgo vecchio getragen. Die im Vordergrund wirkenden Personen sind als Porträtfiguren anzusehen. Wer erkennt dort nicht Bramantes charakteristisches Profil? Wenn der Maler in künstlerischer Freiheit ihn, der damals bereits gestorben war, dennoch darstellte, so hat er damit andeuten wollen, daß der erfahrene Bramante oft seinen jungen Freund zu einem ruhigeren Lebensgenuß ermahnt haben mag.

**Handzeichnung VI** auf Tafel LI.

Nr. 2580 der Uffiziensammlung. Giov. Ant. Dosio (geb. 1533, gest. 1609), etwa 1560.

Diese nach der Natur gezeichnete, wertvolle Skizze stellt den Straßenzug des Borgo nuovo vom Petersplatze aus dar. Die linke Seite des Straßenbildes gibt im Vordergrund den alten Brunnen mit der Tränke, dann in der Reihe ein Haus, wohl das sechste schmale, welches Vincenzo im Auftrage Raffaels mit Fresken schmückte, ferner da, wo die Via S. Angelo spitzwinklig einmündet, den 1515 von Raffael erbauten Palazzetto des Jacopo da Brescia. Daneben erkennt man den kleinen Palazzo Battiferro, für den Raffael die Zeichnungen geliefert hatte. Auch die Malereien dazu sind von ihm entworfen und ebenfalls von seinem Schüler Vincenzo (da S. Gemignano) ausgeführt worden. Weiterhin steht der schon 1504 errichtete Palast des Kardinals Adriano, jetzt Giraud. Die rechte Straßenseite zeigt an der Ecke ein Frührenaissancehaus mit Vorgarteneinfriedigung, das, wie gesagt, 1570 durch einen Palast ersetzt wurde. Weiter erblicken wir in zurückgesetzter Flucht den mächtigen Palazzo dell'Aquila von Raffael. Hinter diesem wird die mehrmals erwähnte kurze Verbindungsstraße zwischen Borgo nuovo und Borgo vecchio durch den Lichteinfall kenntlich. Es kann daher die vorliegende Skizze nur zu einer Zeit gemacht worden sein, da die Querstraße offen lag. Zuletzt, da wo die Flucht der Gebäude vorspringt, steht der Palazzo Accolti, der 1518 erbaut wurde. Ganz vorn unten an der rechten Blattgrenze, die in unverantwortlicher Weise im Original beschnitten worden ist, erscheint noch ein Schutzdach von dem Bildhaueratelier, das in der Erdgeschoßecke des Palastes Raffael-Bramante gelegen war. Die Brechung der Bordsteine vom Fußsteige weist auf den Arbeitsplatz hin, der auf der Grundstücksspitze vor dem Palaste an der Ostseite des Blockes A war (vergl. Plan IV auf Tafel XXXVIII und andere). Da häufig auf den Bürgersteigen gearbeitet



wurde (siehe Zeichnung des Parmigianino vom Palazzo dell'Aquila Tafel LV!), wie heute noch, so kann man fast annehmen, daß die vorn unter dem Vordache sichtbare Figur eine Plastik aus Raffaels Bildhauerwerkstätte ist.

**Handzeichnung VII** auf Tafel LV.

Nr. 230A der Uffizien. Parmigianino, zw. 1525—1540.

Außer dieser und der Zeichnung Dosios besitzen wir kein altes Bild des von Raffael für Messer Branconio dell'Aquila ausgeführten Palastes im Block B, der vielfach, wie wir noch hören werden, mit dem Raffael gehörigen Palaste im Block A verwechselt worden ist. Eine eingehende Abhandlung jenes hervorragenden Bauwerkes, zu dem uns der Grundriß in der Königlichen Bibliothek zu München erhalten ist, wird im »Palastbande« folgen. Kurz und treffend beschreibt ihn Vasari.

**Zeichnung VIII** auf Tafel LV. Vom Verfasser.

Dieser Aufriß soll lediglich eine Umzeichnung der Skizze Parmigianinos vom Palazzo dell'Aquila sein. Sie ist bereits 1891 entstanden und erhebt keinen Anspruch auf Genauigkeit im einzelnen; diese soll erst im folgenden Bande bei großem Maßstabe gegeben werden.

**Zeichnung IX, X u. XI** auf Tafel LIV. Vom Verfasser.

Nr. IX stellt die Kopffront des Palastes Raffaello-Bramante dar nach Lafreris Stich und den Skizzen Palladios und Fiorentinos. Nr. X ist ein Versuch, den Erdgeschoßplan, Nr. XI den Obergeschoßplan nach den Aufrissen wiederzugeben — ohne Verbindlichkeit.

**Stich XII** auf Tafel XLIII. Letarouilly, 1882.

Dieser Lageplan soll die Zeit um 1500 veranschaulichen. Die alte Basilika und der Vatikan sind vollständig wiedergegeben. Der übrige Teil vom Borgo entspricht nicht ganz dem urkundlichen Planmateriales, wie leicht durch Vergleich mit den Schauläunen von Mantua und Nürnberg festzustellen ist.

**Lagepläne XIII** auf Tafel XLVII, **XX** auf Tafel L.  
Vom Verfasser.

Der erste Grundriß soll den baulichen Zustand im Borgo zur Zeit Raffaels veranschaulichen, der zweite den von heute nach dem letzten Katasterplane Roms.

**Lagepläne XIV, XV** und **XVI** auf Tafel XLVIII.  
Vom Verfasser.

Die Zeichnung XIV gibt den Bautenbestand des Borgo um 1500 nach den alten Romplänen (vgl. Stich XII). Plan XV soll den Zustand nach dem Abbruche der Häuser Stufa und Zon um 1565 zeigen, als Block A der Vergrößerung des Petersplatzes zum Opfer fiel, Plan XVI die Zeit nach der Aufrichtung des Obeliskens auf der Piazza di S. Pietro 1586, nachdem neue Häuser gegen die Piazza Scossacavalli dem Accolti vorgebaut waren.

**Lagepläne XVII, XVIII** und **XIX** auf Tafel XLIX.  
Vom Verfasser.

Der Plan XVII gibt den Baubestand um 1667, nachdem die Kolonnaden und der Palazzo dei Convertendi fertiggestellt waren, XVIII und XIX stellen zwei Projekte vom Abschlusse des Petersplatzes dar, die der Verfasser nach den Plänen XXIX und XXX gestaltet hat. Das letztere würde die Piazza Rusticucci wesentlich erweitern.

**Hauspläne XXI** und **XXII** auf Tafel LIX und **XXIII** auf Tafel LX des Palastes Raffaels in Via Giulia. Nr. 310, 311, 312 der Uffizien. Ant. da Sangallo il giov.

Nr. XXI ist die Urzeichnung zum Doppelpalaste des Meisters; sie gibt ein Obergeschoß, während XXIII das Erdgeschoß darstellt. Nr. XXII dagegen zeigt uns eine Überarbeitung des Entwurfes. Hier sind in den Obergeschossen viele kleine Wohnungen geplant, die man mit Röteln auf dem Erdgeschoßplan angedeutet hat. Dieser letztere dürfte nach jenen entstanden sein, wofür spricht, daß Plan XXIII ursprünglich die Sammlungsnummer 86 trug, Nr. XXII aber 97; auch die Schriften auf den Grundrißblättern unterstützen diese Annahme.

**Stich XXIV** auf Tafel XLII. Carlo Fontana, 1694.

Dieses fesselnde Blatt führt uns das ganze umfangreiche Hebewerk für die Errichtung des Obeliskens auf dem Petersplatze vor Augen. Leider sind die im Hintergrunde dargestellten Kopffronten der Häuserviertel vom Borgo, die für uns besonders wichtig gewesen wären, nicht nach der Natur zur Darstellung gelangt.

**Stich XXV** auf Tafel XLV. Carlo Fontana, 1694.

Auf diesem großen Blatte sieht man im unteren Teile die Rundkolonnaden der Piazza Vaticana (wie Fontana den Petersplatz benennt) und zwischen dem »Ingresso« noch den westlichen Rand von Block B.

**Stich XXVI** auf Tafel XLV. Carlo Fea, 1822.

Aus diesem Lageplane ist der ganze Umriss des Blockes B, in dem der Palazzo dell'Aquila stand, zu ersehen. Fea irrte, indem er annahm, daß dieser Palast dem Priorat von Malta gehört habe; er verwechselte den Palazzo dell'Aquila mit dem Palazzo Raffaello-Bramante.

**Handzeichnung XXIX** auf Tafel XLVI. Uffizien.

Kolonnaden mit Abschlußpavillon. Vergl. Pl. XVIII.

**Stich XXX** auf Tafel XLVI. Carlo Fontana, 1694.

Kolonnaden mit größerem Vorplatze und mächtigeren achsialen Abschlußbauten. Vergl. Lageplan XIX.

**Abbildungen XXVII** und **XXVIII** auf Tafel XLV und **XXXI** und **XXXII** auf Tafel XLVI.

Alle sind Schaubilder. Nr. XXXII ist nach einem alten Stiche, die übrigen drei sind aus dem Berniniwerk von Fraschetti, 1900. XXXI gibt die Kolonnaden mit Abschlußpavillon, XXVII und XXVIII zeigen statt der Rundhallen vielgeschossige Gebäude am runden Platze. In das letzte Bildchen ist das Profil der Baumassen, das ich den geraden Nord- und Südhallen an Piazza Rusticucci, Plan XIX, zugrunde legen möchte, eingezeichnet.



### III. Bauliche Entwicklung des Borgo von Rom.

Die römischen Ziffern rechts vom Texte bezeichnen in diesem Abschnitte die Zahlen der Grundpläne und Schaubilder, nicht die der Tafeln; die links stehenden starken Ziffern die Nummern der Handzeichnungen und Stiche.

Im alten Rom lagen auf dem rechten Tiberufer zwischen Mons Janiculus und Clivus Cinnae: Mons und Campus oder Ager Vaticanus. Heiden- und Christentum behaupteten sich hier eine Zeit lang nebeneinander. Trotz der Christenverfolgungen Neros, Trajans und anderer römischer Kaiser gewann der Christenglaube Boden zuerst im Volk, dann griff er weiter hinauf in die regierenden Kreise, bis endlich Kaiser Konstantin über der Stelle, wo Petri Asche bestattet lag, eine Basilika, die alte Peterskirche, errichten ließ. Um diese gruppierten sich im Laufe der Jahrhunderte Kapellen und Klöster, da Pilger hier Niederlassungen begründeten. Daher auch wohl der Name Borgo, der ursprünglich neuer Anbau vor der Stadt bedeutete. Wehrmauern umschlossen den Bezirk. Mehrfach wurde er erweitert; aber erst mit dem Einzug der Päpste in den vatikanischen Palast entstanden im Borgo geregelte Wege. In der Längsrichtung von Ost nach West, von der Engelsburg bis zum Vatikan, wurde dieser Stadtteil vor dem Jahre 1500 nur von wenigen durchgehenden, mit Häusern unregelmäßig besetzten Straßen durchquert. III

Gelegentlich des kirchlichen Jubiläums im Jahre 1500 XII ließ Alexander VI. eine Anzahl Gebäude im Zuge des XIV heutigen Borgo nuovo am Petersplatze abbrechen, um einen leichteren Durchgang für seine Pilgerzüge zu schaffen. So entstand die nach ihm benannte Via XV Alexandrina; an ihr liegt die Piazza Scossacavalli, an deren Ostseite die alte Kirche S. Giacomo Scossacavalli steht, die dem Platze den Namen gegeben hat. Der Kirche schräg gegenüber stand an genanntem Platze ein geschichtlich bemerkenswertes Haus, das unter dem XIV Namen »la Stufa« bekannt war. Diese Casa Stufa — ehemals ein Badehaus — scheint vor 1500 auch von vornehmen Leuten vorübergehend als Wohnung gedient

zu haben, da überliefert ist, daß zwei Königinnen in ihr starben. Um die Jahrhundertwende ging sie in den Besitz der Caprini von Viterbo über, dann wahrscheinlich an Bramante und nach dessen Tode an Raffael.

In den Jahren 1514—1515 wurde die neue Via XIV Alexandrina durch Giuliano da Sangallo reguliert, d. h. wohl erst ganz zur Straße eingerichtet. Ihre Häuserfluchten wurden damals endgültig geregelt. Ein altes Straßenschild, über dem sich noch heute das Wappen Alexanders VI. befindet, ist an der westlichen Ecke des XVII Palastes dei Convertendi im Borgo nuovo, gegenüber dem Palazzetto Jacopo da Brescia, über der älteren Hausnummer 83 (jetzt 82) eingemauert. Ein Stück darunter erblickt man noch eine Tafel mit der Inschrift: DOMUS V. HOSPITII CONVERTENDORUM LBA. AB OMNI ONERE ET CANONE. Da nun aber der Palazzo dei Convertendi einhundertsechzig Jahre nach Alexander VI. errichtet wurde, so muß das alte Straßenschild schon an anderer Stelle gehangen haben, vermutlich nebenan, an einem niedergelegten Nachbarpalaste, wo ehemals die VIA ALEXANDRINA erst begann, weil der Zeigefinger der Hand auf der Marmortafel nach dem St. Peter weist, oder auch an einem Gebäude, das an anderer Stelle als Eckhaus von Platz und Straße einst stand.

XIV Als solches möchte ich die Casa Stufa annehmen. Diese kann zuerst das Schild wohl getragen haben, da sie bis zu ihrem zwischen 1551—1555 erfolgten IV Abbruche die Ecke der neuen Straße bildete. Dann sind Schild und Wappen wahrscheinlich am Palazzo XV Accolti verwendet worden. Als später auch dieser durch XVII den mit zwei Flügelnbauten versehenen Palazzo Spinola ersetzt ward, sind beide jedenfalls an diesem angebracht und bei dessen Umbau auf den Palazzo dei Convertendi übernommen worden. So haben schließlich Straßen-

schild und Wappen als geschichtliche Überreste an der westlichen Ecke dieses Palastes ihren Platz erhalten.

Wäre die Piazza Scossacavalli immer gleich groß geblieben, hätte das Schild nie an den jetzigen Platz gelangen können. Diese Stelle bezeugt uns so noch heute die mit dem Abbruche der Häuser Stufa und Zon erfolgte ehemalige erste Platzverengung.

Auf der Dosioskizze steht zu lesen: Borgo Alessandrino detto Borgo nuovo (sic!). Es war sonach die ehemalige Stadtviertelbezeichnung auf die Straßenzüge übergegangen. Die Via sacra oder santa war zum Borgo vecchio geworden. Mit Borgo S. Angelo und Borgo S. Spirito bildeten sie damals die vier von Ost nach West laufenden Hauptstraßen des Bezirkes. Die XIV Fluchtregulierung des Borgo nuovo 1514—1515 ward XIII die Veranlassung, daß sich hier eine rege Bautätigkeit entfaltete. Schon 1504 war der für den Kardinal Adriano da Corneto aufgeführte Palast errichtet worden. XII Die Pyramide beseitigte man vorher, weil sie die Via I, II, III Alexandrina sperrte. Da, wo der Borgo S. Angelo in diese einmündet, wurde 1515 in der Flucht des genannten Palastes, unter Benutzung eines alten Baues, für den Leibarzt Leos X., Jacopo da Brescia, von XIII Raffael ein Palazzetto errichtet. Dieser wurde so ein spitzwinkliges Eckgebäude, das zudem eine Abschrägung erfuhr. 1516 erbaute Raffael für seinen Landsmann Battiferro wohl das schmale Haus nebenan, und noch in demselben Jahre führte er dann für Messer VII, VIII Branconio dell' Aquila den prächtigen Palast aus, der VI näher an den Petersplatz heran und auf die gegenüberliegende Seite im Block B zu stehen kam. Gegen die Piazza Scossacavalli hin wurde 1518 im Block C der XIII Palast des Kardinals Accolti errichtet, der von der Casa



**XIII** Stufa nur durch die schmale Casa Zon getrennt war. Ob auch damals die Stufa neu aufgebaut oder umgeändert wurde, konnte ich nicht ermitteln. Wahrscheinlich geschah es nicht, weil sie noch, als schon Raffael ihr Besitzer war, nachweislich alte, schlecht konstruierte Kamine hatte. 1520 ging sie an Kardinal Accolti über, der dann 1522 auch die dazwischen liegende Casa Zon erwarb. Erst dieser Besitzer wird für seine Zwecke größere Umbauten vorgenommen haben; denn die erwähnten Häuser blieben noch ein Menschenalter lang bestehen.

Auch anderwärts war im Bezirk um jene Zeit eine rege Bautätigkeit entfaltet worden. Während sich noch vor 1500 die Häuser zwischen Via sacra und Via II<sup>a</sup>, III Alexandrina in einer geschlossenen Reihe von der Piazza Scossacavalli bis zum Petersplatze erstreckten, zeigt uns der Bufaliniplan von 1551 drei verschieden große Bau-**IV** blöcke. Wir sind auf diesen Plan angewiesen, da aus der Zwischenzeit kein anderer auf uns gekommen ist, der in so großem Maßstabe zuverlässig die Lage der einzelnen Inseln mit ihren Palästen wiedergäbe.

Von der Peterskirche her gerechnet, standen damals in den drei in Frage kommenden Häuservierteln folgende, für uns bemerkenswerte Gebäude:

- |              |   |  |
|--------------|---|--|
| III, IV, V   | } | In Block A der Palazzo Raffaello-Bramante am östlichen Ende, einseitig angebaut; sein Grundstücksrand diente als Arbeitsplatz.   |
| VI, VII—XIII |   | In Block B der Palazzo Branconio dell'Aquila im Borgo nuovo, dreiseitig eingebaut, die Nachbarhäuser überragend.   |
|              |   | In Block C die Casa di Raffaello (la Stufa) als Eckhaus von Borgo nuovo und Piazza Scossacavalli, an zwei Seiten angebaut; nach hinten reichte sie bei weitem nicht bis an die Flucht des Borgo vecchio. |

Als zwischen 1551—1555, wie aus dem Pinardoplane **XI, 2, 3** und anderen ersichtlich ist, die Häuser Zon und Stufa abgebrochen waren, lag der frühere Accoltipalast bis **XV** etwa 1575 frei und bildete die Ecke des nach Westen erweiterten Platzes. Durch den Abbruch war Block C sehr kurz geworden, so daß die zwischen ihm und dem

Block B bestehende Quergasse überflüssig und daher mit **XV** Häusern besetzt wurde. So lagen infolgedessen zwischen Peterskirche und Scossacavalliplatz etwa von 1555—1575 nur noch zwei Baublöcke.

Nach P. Fr. Ehrles: Ricerche su alcune antiche chiese del Borgo di S. Pietro, tipogr. vatic., 1907, fiel gegen **XV** 1565 Block A und mit ihm der Palazzo Raffaello-**IX, IV** Bramante. Dies stimmt mit den Plänen von Dosio **XI** aus dem Jahre 1561 und von Ligorio aus dem Jahre **XIII** 1570 überein. Im Lafreriplane von 1577 treten das **XV** erste Mal vorgebaute Häuser vor dem Accoltipalaste auf, so daß die Platzvergrößerung nur etwa zwanzig Jahre bestanden hat. Der Plan von 1586 zeigt diese Häuser **XVII, 1, 2** auch. Die Verbindungsgasse ist im ersteren eröffnet.

**VI** Um das Jahr 1570 war das Frührenaissancehaus, das **X, 2** im Aquilablock mit der Front nach dem Petersplatze stand, abgebrochen und an gleicher Stelle ein Palast **XIV, 1, 2** mit quadratischem Hofe erbaut worden. 1586 ward der Obelisk, der bis dahin neben der Sakristei der Basilika **XV** gestanden hatte, von Domenico Fontana nach dem Peters-**XVII, 1, 2** platz gebracht und dort aufgerichtet. Viele Zeichnungen des Carlo Fontana veranschaulichen die umfangreichen Vorrichtungen, die zur Bewegung von der alten Stätte und vor allem zur Hebung des gewaltigen, 25<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m hohen Monoliths von 3300 Zentnern Schwere nötig waren. **XXIV** 800 Arbeiter hatte man an 35 Winden gestellt, um den Kolos emporzuheben.

Dem Palazzo dell'Aquila schräg gegenüber entstand **XIII** um 1600 an Stelle einer Reihe schmaler Häuser der **XVII** Palazzo Rusticucci, später Accoramboni genannt. Er **XIX** wurde von Carlo Maderna errichtet. Diesem Neubau fiel auch ein kleines Haus zum Opfer, das mit Wandmalereien von Vincenzo da S. Gemignano geschmückt war, zu denen Raffael die Entwürfe geliefert hatte. Im Jahre 1642 kaufte Spinola, der neue Besitzer des Palazzo Accolti, noch die kleine Casa Marta della Rovere im Borgo vecchio, nachdem der Palast das zweite Mal nach dem Scossacavalliplatz hin freigelegt worden war, wie

wir aus Martinellis Bericht von 1658 wissen. Erst 1660 bis 1667 wurde dem Palazzo Spinola der heute noch **XVII** stehende Palazzo dei Convertendi vorgebaut.<sup>11)</sup> Inzwischen **XX** hatte Bernini den Bau der Kolonnaden (1655—1667) gefördert und im Anschluß daran war in der Zeit, da Bernini seine weitgehenden Pläne zu verwirklichen suchte, Block B mit Raffaels Palazzo dell'Aquila niedergerissen **XVIII** worden, vermutlich um einem Abschlußbau auf Piazza Rusticucci Raum zu schaffen.<sup>12)</sup> Was man an Baumassen gegen S. Pietro wegnahm, wurde ungefähr gegen Piazza Scossacavalli wieder angesetzt. In der Gegenwart hat man die Projekte Berninis noch erweitert und den **XXIII, XXV** Gedanken gefaßt, alle Gebäude zwischen Borgo nuovo und Borgo vecchio niederzulegen. Dieser Plan wird von neuem zur Erörterung gelangen, wenn die in der Achse des Corso Vittorio Emanuele im Bau begriffene neue Tiberbrücke gleichen Namens fertig sein wird, entweder um in neuer Anpassung den Blick vom Kastell S. Angelo auf die Peterskirche frei zu machen, oder um aus der **XIX** Piazza Rusticucci einen einzigartigen, noch eindrucksvolleren Platz, als es der von S. Marco in Venedig ist, zu schaffen. Er müßte an den Langseiten mit glänzenden Läden versehen und im Osten durch einen Monumentalbau Berninischer Art abgeschlossen werden. Zwischen ihm und der Piazza Scossacavalli könnte man dann auf der alten Stätte der Stufa einen das Standbild Raffaels umschließenden, nach einem seiner Architektur-systeme zu gestaltenden Bau errichten und damit zum vierhundertjährigen Todestage des Meisters ein beredtes Denkmal setzen für seine hochbedeutsame bauliche Tätigkeit in der ewigen Stadt!

<sup>11)</sup> Nach dieser Zeit entstanden die Fresken in der obersten Loggia des Damasohofes mit Ansichten vom Borgo (Tempesta, röm. Maler, 1637—1701).

<sup>12)</sup> Offenbar hat Bernini, wie Grimm sagt, während seines Wirkens gegen Raffael Stimmung zu machen versucht und deshalb gern die Gelegenheit ergriffen, wieder ein Bauwerk Raffaels vom Erdboden verschwinden zu lassen.



#### IV. Palazzo Raffaello-Bramante an Piazza di S. Pietro.

So groß und allgemein verehrt Raffael zu seinen Lebzeiten gewesen war, so schnell ging die Achtung für das, was er als Grundeigentum besessen und was er als Baumeister geschaffen hatte, verloren. Dies gibt sich kund in dem Umstande, daß man in den vergangenen drei Jahrhunderten nie sicher gewußt hat, wieviel Grundstücke dem Künstler in Rom gehört haben. Von einigen ist auch die Lage nicht genau bekannt geblieben. Wohl hat Eugen Müntz über Raffaels Baugrund in Via Giulia Nachricht gegeben, wohl hat Gaetano Milanesi auf Urkunden hingewiesen, welche die »Casa di Raffaello« an der Piazza Scossacavalli betreffen, aber keiner der Forscher hat alle die verschiedenen Grundstücke, die im Laufe der Zeit von Raffael erworben worden sind, zusammenfassend behandelt und alle Verhältnisse einwandfrei klargestellt. In jüngerer Zeit hat es erst Domenico Gnoli unternommen, durch eine höchst schätzenswerte Arbeit mehr Licht über die Casa zu verbreiten. In ihr glaubte er den Palast Raffaels gefunden zu haben. Für diesen aber konnte noch niemand den Standort unzweifelhaft nachweisen. In den einleitenden Worten seiner Schrift<sup>13)</sup> sagt Prof. Gnoli sehr treffend: »Die Gelehrten haben den Palazzo Raffaello wie ein Möbel im Borgo herumgetragen, und bis auf den heutigen Tag konnte man sich nicht einigen, an welchem Platze des Künstlers Werkstatt gelegen war.« Comm. Gnoli betont bei Anführung der beiden diesen Punkt berührenden Schriftstellen Vasaris, daß dieser älteste Berichterstatter beide Male von einem Palaste, nicht von einer Casa spricht. Auf Martinelli fußend, spricht Gnoli von einer Überlieferung, die sich lange erhalten hat und die als Raffaels Sterbehaus den heutigen

<sup>13)</sup> Domenico Gnoli: La Casa di Raffaello, Estratto dalla »NUOVA ANTOLOGIA«, 1887, fasc. XI. Roma, tipografia della camera dei deputati.

Palazzo dei Convertendi bezeichnet. Auch Navone und Cipriano erwähnt er; diese schrieben, daß Raffael dort wohnte und starb. Dann bespricht Gnoli die Stelle im Werke Carlo Fontanas, die von der Niederlegung vieler Häuser im Borgo, besonders des stolzen Palastes der Cibi und des von Raffael berichtet. Da sich Fontana etwas unbestimmt über den Standort des Raffaelpalastes ausläßt, bemerkt Gnoli mit feiner Ironie, daß die Klarheit nicht der besondere Vorzug dieses braven Architekten gewesen sei. Doch bin ich der Meinung, daß die Art, wie Fontana sich äußert, wenigstens erkennen läßt, daß er bemüht war, eine ihm sicher erscheinende Überlieferung weiterzugeben, wenn er auch den ehemaligen Stand des Palastes am alten Petersplatze nicht genau kannte. Ich gebe die betreffende Schriftstelle weiter unten wörtlich. Selbst Bottaris Note zum Vasari erwähnt Gnoli; in derselben sagt jener mit Bestimmtheit, daß der Palazzo bei Errichtung der Kolonnaden Berninis der Erde gleich gemacht wurde. Den letzten Schluß seiner gesamten Erörterung faßt Gnoli in die Worte zusammen: nichtsdestoweniger bleibt immer eine sichere Überlieferung, daß der Palazzo dei Convertendi dem Raffael gehörte. Gnoli hielt dieses Ergebnis aufrecht, trotzdem er mit Fea äußert, daß niemand einen Beweis für diese Überlieferung erbracht habe,<sup>14)</sup> und trotzdem Fontana sagt, daß der Palast abgebrochen worden sei. Wir werden aber sehen, daß es auch eine Möglichkeit gibt, sich — was den Palast anlangt — der Gnolischen Schlußfolgerung zu entziehen.

<sup>14)</sup> Gnoli, Seite 5: »Nondimeno rimase ferma la tradizione che voleva già appartenuto a Raffaello il palazzo de' Convertendi, tanto che l'archeologo Carlo Fea, nel 1822 poteva affermare di non aver mai letto che se ne movesse dubbio. Ma, chiedeva egli: E le prove? Niuno le ha mai date.«

<sup>15)</sup> Cav. P. E. Visconti, Sekretär der päpstlichen archäologischen Akademie, fand zuvor den Stich Lafreris vom Palazzo Raffaello-Bramante.

Durch Vasari wissen wir, daß Raffael den Palazzo dell'Aquila entworfen hat. Dieses Bauwerk lag, wie alle alten Stadtpläne ganz sicher beweisen, im Blocke B. Wir kennen den Palast genau durch mehrere Handzeichnungen, unter denen sich Grundriß und Hauptansicht befinden. Beide geben den Baubestand mit unumstößlicher Sicherheit wieder. Das mächtige, formenreiche Gebäude, das bis 1661 erhalten blieb, wurde im Laufe der Zeit als »Raffaels Palast« angesehen. Diese irrümliche Überlieferung ist noch dadurch gestärkt worden, daß im Palastwerke von G. J. de' Rossi unter die Ansichtszeichnung des Palazzo dell'Aquila von Ferrerio (Taf. 15, spätestens 1655) fälschlicherweise gesetzt wurde: »Facciata del Palazzo et Habitatione di Rafaele Santio da Urbino su la via di Borghonovo fabricato con suo disengno l'anno MDXIII in circa, eseguito da Bramante da Urbino.« Es ist ein Verdienst des Architekten Pontani, diesen verhängnisvollen Fehler in seinem Tafelwerke von 1845 berichtigt zu haben.<sup>15)</sup> Er vermutet, daß der Palast Raffaels an der Stelle des Palazzo Accoramboni gestanden habe, und sieht in der Vierquaderecke an der Einmündung des Borgo S. Angelo, gegenüber der abgeschrägten Ecke des Palazzetto di Jacopo da Brescia, einen letzten Rest desselben. Ihm stimmten Milanesi, v. Geymüller, Cavalcaselle und andere bei. Gnolis Verdienst ist es, diese Annahme zurückgewiesen zu haben. Dieser Gelehrte folgert nun weiter: Da der Aquilapalast nicht Raffaels eigener Palast gewesen ist, und da dieser auch nicht an der Ecke der Via S. Angelo gestanden haben kann, so muß er auf einer anderen Stelle des Borgo errichtet gewesen sein. Da dem Prof. Gnoli Beweise und Überlieferungen bekannt waren, welche die »Casa Stufa« an der Piazza Scossacavalli Raffael zuschrieben, so verwendete er diese geschickt und scharfsinnig für



den Standort des Palastes. Allerdings beklagt er, daß es ihm unmöglich gewesen sei, Dokumente dafür beizubringen, daß der Palazzo Raffaels wirklich als Neubau auf dieser Stelle errichtet worden ist! Zwei Gebäude anzunehmen — Casa von Palazzo getrennt —, daran hat bisher noch niemand gedacht. Weil die verschiedenen Zeitabschnitte, in denen die in Frage kommenden Häuserviertel im Borgo niedergelegt wurden und teilweise neu erstanden, noch von keinem Forscher genau auseinandergehalten worden waren, ward zunächst der Studienpalast Raffaels mit dem Palazzo dell'Aquila einerseits und nunmehr durch Gnoli mit der Casa, Raffaels Wohnhause, andererseits verquickt. Wie aber die nachfolgenden Betrachtungen ergeben werden, muß man bei gewissenhafter Bewertung des vorhandenen alten und des neuen, von mir beigebrachten Beweismaterials zu einer anderen Schlussfolgerung und damit zu neuen Ergebnissen gelangen.

Schon in der Entwicklungsgeschichte des Borgo ist von mir auf Grund vieler Rompläne unbestreitbar festgestellt worden, daß auf der Stätte, wo später der Palazzo dei Convertendi errichtet wurde und einst die Casa Stufa stand, die Gebäude zweimal niedergelegt worden sind, zuerst vor 1555, dann nochmals

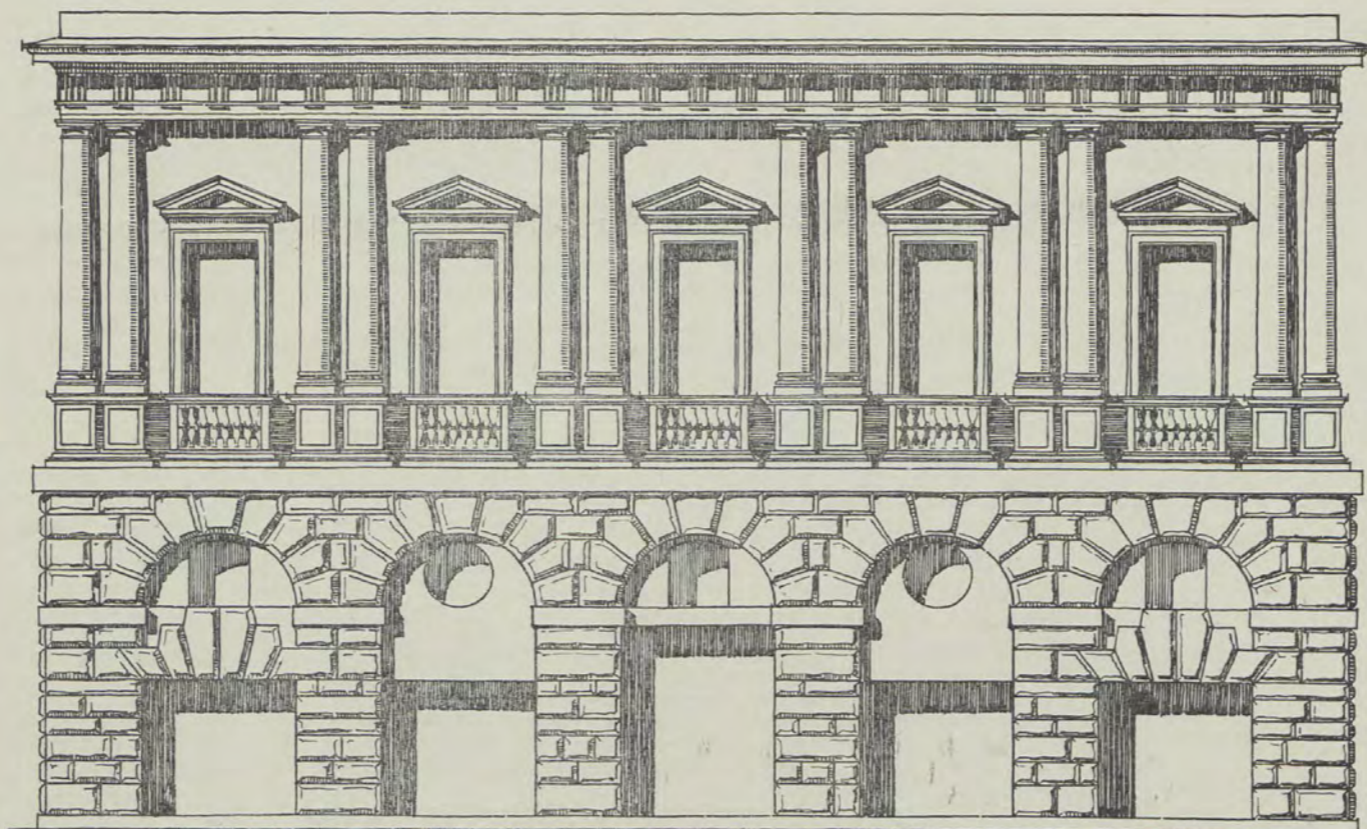
vor 1658, während der Block A,<sup>16)</sup> in dem sich nach meiner Annahme Raffaels Palast befand, erst 1565 fiel, also zehn bis fünfzehn Jahre später als die Casa des Meisters. Und noch folgendes: Im Jahre 1500 kam die Casa Stufa in den Besitz der Familie Caprini, von

der sie Gnohis Ermittlung zufolge nach 1510 wahrscheinlich Gotifredi erwarb. Einige Zeit nach Bramantes Tode (1514) hat sie, wie noch nachgewiesen werden wird, Raffael an sich gebracht. Es ist daher ganz und gar unmöglich, daß er spätestens 1513 einen Palast auf

einer Baustelle errichten ließ, die erst einige Jahre nachher sein Eigentum ward. Man kann also die Casa di Raffaello und den Palazzo Raffaello-Bramante nicht als ein und dasselbe Gebäude ansehen, wie es Comm. Gnoli tut. Dazu kommt, daß auch Erhebungen bautechnischer und baukünstlerischer Natur Gnohis Ansicht widersprechen. So lassen sich die Fensterachsen und Bauformen des Palazzo dei Convertendi nicht mit denen des Palastes von Raffael vereinen, wie ich durch Messungen festgestellt habe. Zwar hat Conte Sacconi, der verstorbene Architekt des großen Nationaldenkmals in Rom, Gnohis Ansicht beigeplichtet; ich glaube jedoch nicht, daß er genauere Untersuchungen über die Baulichkeiten angestellt hat als ich, und deshalb kann ich nicht mit beiden

Comm. Conte Dom. Gnoli sagt im Beginn seiner Abhandlung über die »Casa di Raffaello« treffliche Worte, die dem Palazzo gelten:

»Selten sind Häuser so eng mit dem Gedächtnisse an die Größe eines Mannes verbunden, wie hier bei Raffael: bestimmt zur Erinnerung an die Schule des Meisters und geheiligt durch die Werke, die in diesem Gebäude hervorgebracht sind.«



43.

Palazzo Raffaello-Bramante.

<sup>16)</sup> Vasaris Werke erschienen 1550 und 1568. Im Jahre 1547 war das Manuskript bereits fertig. Noch standen Casa und Palazzo. Vasari mußte beide kennen. Da er nur vom Palaste spricht, so ist das ein Beweis dafür, daß über die Casa nichts zu sagen war: sie war ein altes Haus.



annehmen, daß der Palazzo Raffaello-Bramante noch heute verkleidet und verputzt hinter den Frontmauern des Palazzo dei Convertendi an der Ecke der Piazza Scossacavalli und des Borgo nuovo stehe.

Sehen wir nun zu, was uns die Quellen hinsichtlich des in Rede stehenden Gebäudes überliefern.

In Raffaels Leben berichtet Vasari über den Bau des Palastes: »Und so wuchs der Ruhm Raffaels durch die Erhöhung seiner äußeren Stellung und durch Gewinn; deshalb, um ein Denkmal von sich zu hinterlassen, ließ er im Borgo nuovo zu Rom einen Palast erbauen, den Bramante in Gußwerk ausführen ließ.«<sup>17)</sup>

Über die Art der Ausführung und Formgebung sagt Vasari weiter im Leben Bramantes: »Im Borgo ließ er den Palast, der Raffael von Urbino gehörte, auführen, aus Backsteinen mit in Kasten gegossenem Mörtelwerk überzogen, die Säulen in dorischer Ordnung und die Quaderung in Rustika, ein sehr schönes Werk und die Art der Gußarbeit von neuer Erfindung.«<sup>18)</sup>

In dieser ältesten Schriftquelle wird an zwei verschiedenen Stellen das Bauwerk als »Palazzo« bezeichnet, nicht als »Casa«. Ferner hat Vasari in beiden Schriftstellen mit keinem Worte gesagt oder auch nur angedeutet, daß zu des Meisters Palast Bramante auch die Zeichnungen geliefert habe. Wenn dem so gewesen wäre, hätte es Vasari doch in Bramantes Leben unbedingt zu erwähnen gehabt; aber er spricht auch dort nur davon, daß Bramante den Palast ausführen ließ (fece fare). Er hebt nur die »Ausführungsart« noch besonders hervor, die damals als neu galt und in weit größeren Verhältnissen am Baue des St. Peter durch

<sup>17)</sup> Vasari, Ausg. Milanesi, IV, Seite 353: »...; perchè, per lasciare memoria di se, fece murare un palazzo a Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante (1. Ausg.: che Bramante lo) fece condurre di getto.«

<sup>18)</sup> Vas.-Mil., IV, S. 160: »Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella ed invenzion nuova del fare le cose gettate.«

Bramante gleichfalls Anwendung fand. Dagegen spricht Vasari, wenn auch nur mittelbar an anderer Stelle im Leben Raffaels, von den Bauplänen zu seinem eigenen Palaste. Die Stelle lautet: »Er fertigte Architekturzeichnungen für die Vigna des Papstes (Villa Madama) und im Borgo zu mehreren Häusern und vornehmlich für den Palast des Messer Giovan Battista dell'Aquila, der ein sehr schönes Werk war.«<sup>19)</sup> Vasari nennt hier mit Namen nur das hervorragendste Bauwerk Raffaels im Borgo. Der Palazzetto Battiferro und ein ähnlicher, von Vincenzo geschmückter, konnten wenig äußere Bauformen zeigen, sie sind daher nicht jenen erwähnenswerten zuzuzählen. Da nun im Borgo außer den zuvor genannten drei Gebäuden nur noch der Palazzetto Jacopo da Brescia von der Hand unseres Meisters nachzuweisen ist, so müssen wir seinen eigenen Palast zu denen rechnen, für die er architektonische Zeichnungen (disegni d'architettura) gemacht hat. Die ganz bestimmte Aussage Vasaris: »zu mehreren Häusern im Borgo« läßt doch zum mindesten auf drei bis vier schließen, sonst hätte er sicher zwei gesagt oder neben dem Palazzo dell'Aquila auch den zweiten genannt. Daher müssen wir annehmen, daß Vasari auch Raffaels eigenen Palast, den er bereits drei Kapitel früher erwähnen mußte, bei jenen Worten nochmals im Auge gehabt hat. Auch aus der ersten Schriftstelle Vasaris geht hervor, daß Raffael die Zeichnungen zu seinem Palaste selbst entworfen hat; wie konnte sonst gesagt werden: »per lasciare memoria di se.« Ein Andenken von sich hinterlassen konnte er als Fachmann doch unmöglich dadurch, daß er einen anderen Meister beauftragte, ihm einen Bau zu entwerfen! Wie ich im Teil A dieses Bandes nachgewiesen habe, hatte sich Raffael längst soviel architektonisches Wissen angeeignet, daß er zur selbständigen Schöpfung eines Palastes befähigt war, er,

<sup>19)</sup> Vas.-Mil., IV, S. 363, 364: »Diede disegni d'architettura alla vigna del Papa, ed in Borgo a più case, e particolarmente al palazzo di messer Giovan Battista dall'Aquila, il quale fu cosa bellissima.«

der als erster<sup>20)</sup> bei den Aufnahmen der Bauwerke des alten Roms verlangte, sie sollten im Grundriß, Durchschnitt und Aufriß gezeichnet werden, er, dessen architektonische Formgebung schon in edler Freiheit, in Maß und Harmonie die seiner Zeitgenossen übertraf; er, der schon die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici höchst feinsinnig ausgeführt hatte! Er brauchte sich nicht mit fremden Federn zu schmücken, er konnte der Formgebung Bramantes wohl entraten, weniger vielleicht seiner Baupraxis!<sup>21)</sup> Raffaels Ehrgeiz, der aus seinen Briefen und Sonetten bekannt ist, trieb ihn, sich im Sinne des Horazischen exegi monumentum aere perennius ein seiner Bedeutung würdiges Denkmal zu setzen.<sup>22)</sup> Dieser Studienpalast sollte die zahlreichen Hilfskräfte des Meisters vereinen. Raffaels Lebenshaltung erforderte einen stattlichen Aufwand; um die Wohlhabenheit auch äußerlich hervortreten zu lassen, strebte er nach einem Palazzo. Als ihn dann plötzlich sein Ende ereilte, wurde er durch eine großartige Leichenfeier geehrt. »In dem Saale, in dem er zuletzt arbeitete — nella sala ove lavorava — stand seine Leiche, ihm zu Häupten das Bild von der Verklärung.« Allein aus diesen Worten Vasaris muß man schließen, daß Raffael nicht in seiner Wohnung, in der er starb, auch aufgebahrt war. Schon die Höhe des Bildes hätte kaum erlaubt, es in seinem Wohnhause würdig aufzustellen, was ich durch Messung des Originals feststellen konnte. Zudem war das Atelier geeigneter, die vielen Leidtragenden, die ihn sehen

<sup>20)</sup> Rudolf Redtenbacher, Seite 29 und 43 seiner »Architektur der Italienischen Renaissance«. 1886.

<sup>21)</sup> Der Palazzo Raffaello-Bramante ist so raffaelisch in seinem Aufbau und seiner Durchbildung im einzelnen, daß v. Geymüller erst eine »zweite« Manier für den 70jährigen Bramante erfinden mußte, um diesem die Architektur des Baues zuschreiben zu können. Im Leben des Antonio da Sangallo il giov. sagt außerdem Vasari: »Antonio aber wurde dem Baumeister Bramante da Castel Durante bekannt, und begann ihm beim Zeichnen Hilfe zu leisten, da dieser durch Alter und Gicht in den Händen an der Arbeit behindert war.« — Das war schon vor 1512.

<sup>22)</sup> Vgl. Quatremère de Quincy, Geschichte Raphaels, 1835, S. 150.



wollten, aufzunehmen; »denn es war kein Künstler in Rom, der ihn nicht schmerzlich beweinte und zu Grabe geleitete.«<sup>23)</sup> —

Was nun die äußere Gestalt des Palazzo Raffaello-Bramante betrifft, so haben wir zum Glück von der Hand des größten Architekten der Spätrenaissance, Andrea Palladio, eine vorzügliche perspektivische Skizze der nordöstlichen Ecke, die dieser etwa 1544 nach dem damals noch stehenden Baue an Ort und Stelle angefertigt hat. Auch die Hauptfront in gerader Ansicht haben wir in einem Stiche Lafreris, der das Bauwerk 1549 aufgemessen und gezeichnet hat. Beide Aufnahmen stimmen überein und die Zeichnung Fiorentinos vom linken oberen Teile der nach Osten gekehrten Kopffront steht in vollem Einklang dazu. Es sind also **drei sichere Belege vom Äusseren des Palastes** vorhanden, die sich gegenseitig ergänzen.<sup>24)</sup>

Dagegen haben wir über den Standort des Palastes nur unbestimmte schriftliche Nachrichten, die aber zusammen mit dem, was aus den von mir beigegebenen Handzeichnungen Palladios, Lafreris und Fiorentinos, sowie aus den Borgoplänen hervorgeht, dennoch eine untrügliche Schlußfolgerung zulassen.

Wie ich aus der Zeichnung Fiorentinos, die höchstens 17 Jahre nach Raffaels Tode entstanden ist, lesen möchte, begab sich Raffael nach der plötzlichen tödlichen Erkrankung, die er sich im Vatikan zugezogen haben soll, zunächst nach seinem Atelier, das diesem näher lag und dann erst von da auf einer Bahre nach seiner Wohnung an der Piazza Scossacavalli. Wäre Casa und Palazzo ein und dasselbe Gebäude gewesen, so hätte Fiorentino auf seinem Bilde den Meister nicht aus dem Palast, sondern in ihn hinein tragen lassen müssen.

<sup>23)</sup> »Er hatte während seines Lebens das Amt eines Kammerherrn bekleidet, und der Papst hatte ihn sehr geliebt, daß sein Verlust ihn bitterlich weinen machte« (Vasari).

<sup>24)</sup> Vergl. Abschnitt II, Seite 88—90.

#### Die Schriftstellen.

Vasaris Überlieferungen von 1550, die ich bereits im Wortlaute voranstellte, besagen, daß der Palast im »Borgo«, im »Borgo nuovo« stand. Die Benennung Borgo war zu den Zeiten Vasaris wohl noch nicht die volkstümliche Straßenbezeichnung, denn selbst der Lafreriplan sagt noch Via Alexandrina, nicht Borgo nuovo; sie war vielmehr, wie schon gesagt, vermutlich ehemals der allgemeine Ausdruck für das Stadtviertel. Zwar bieten Vasaris Angaben keinen Anhalt für die Lage des Palastes, doch lassen sie zu, ihn im Block A anzunehmen: Der Palast stand, mit der Hauptfront nach Norden gerichtet, am Petersplatze, mit seiner hinteren Seite im Borgo vecchio, zugleich aber noch in der Verlängerung des »Borgo nuovo«, wenn auch in der Flucht etwas zurückgerückt, wie wir aus den Romplänen wissen, da die Häuserinsel A bedeutend schmaler als B und C, eben nur eine Hausbreite tief war.

Martinelli schrieb 1658 an einer Stelle,<sup>25)</sup> Raffael habe in seinem Hause und unter seiner Leitung die Statuen von Jonas und Elias durch den Florentiner Bildhauer Lorenzetto fertig meißeln lassen. Hier haben wir die Erwähnung des Studienpalastes. In der Casa, seinem Wohnhause, war sicherlich kein Bildhaueratelier, zudem bezog er sie erst, nachdem jene Arbeiten im Gange, beziehungsweise vollendet waren.

Fontana gab seinen Bericht von 1686 über den Abbruch des Palastes von Raffael in seinem großen Werke »Templum Vaticanum«, 1694 L. IV., C. I., 177. Die ganze Stelle lautet wörtlich übersetzt: »Wegen der Ausbreitung dieses Portikus mußte man eine große Anzahl Häuser niederreißen, um Platz für die beiden kreisförmigen Flügel zu gewinnen; darunter waren zwei sehr beachtenswerte Häuser, das äußerst vornehme

<sup>25)</sup> Giorn. 9, p. 311; bei Fea, Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino. Roma, 1822. Seite 31.

der Familie Cibo und das des Raffael Sanzio von Urbino — obwohl viele bezweifeln, daß dieses auf der Stelle der gegenwärtigen Säulenhalle gestanden habe —, von ihm selber vortrefflich gebaut und ausgemalt; es lag an jener einen Ecke, bei der man den Portikus betritt, inmitten der Piazza Rusticucci, von den sehr geräumigen Säulenhallen umschlossen, die mit denen der anderen Seite zwischen Portikus und Kirche gleichsam eine Ellipse bilden; ...«<sup>26)</sup>

Zu diesen Worten ist zu bemerken, daß Fontana den Aquilapalast, wie damals üblich, mit dem Raffael gehörigen verwechselt; der Palazzo Cibo und der Aquila fielen zu gleicher Zeit, der erste mit dem Block von S. Martino, wie gleich folgen wird, der zweite mit dem Block B. Der dann ausgesprochene Zweifel, daß der Palazzo Raffaello-Bramante auf einer Stelle der gegenwärtigen, südlichen Säulenhalle gestanden habe, ist berechtigt; denn Block A befand sich inmitten des Platzes südlich vom Obelisk. Dagegen kommt Fontana mit den Worten in quell'angolo — in dem Winkel, in jener Ecke, dem wahren Standorte des Palastes am östlichen Ende des Blockes sehr nahe. Und mit dem Satze: »von ihm selbst vortrefflich gebaut und ausgemalt« nimmt auch Carlo Fontana Raffael selbst als den Schöpfer des Baues an. Bottari<sup>27)</sup> erwähnt 1759 den Palast, 194 Jahre nach dem Abbruche in seinen Descrizioni: »Wenn man die Kirche Traspontina<sup>28)</sup>

<sup>26)</sup> »Fù necessario nella dilatazione di questo Portico demolire gran numero di Case, per situare quei Bracci circolari: Frà le quali furono due di molta considerazione, cioè quella molto nobile della Famiglia Cibo, e l'altra di Raffaele Sanzio da Urbino, benchè molti vertino in dubbio, che non stasse nel sito del Colonnato presente, da lui egregiamente architettata, e dipinta, quale risiedeva in quell'angolo che fa ingresso al Portico, dove è ora Rusticucci, in mezzo la Piazza circondata dalli Portici, e di molta spaziosità; che con l'altra parte, che dal Portico conduce al Tempio, forma una figura quasi di Ellipse; ...«

<sup>27)</sup> Bottaris römische Vasariausgabe ist vom Jahre 1759.

<sup>28)</sup> Die Kirche S. Maria in Traspontina wurde um 1566 erbaut.



hinter sich hat, um gegen den St. Peter zu gehen, stand dieser Palast; er wurde mit anderen Gebäuden bei der Errichtung der Säulenhallen dem Erdboden gleich gemacht.« Auch diese Nachricht ist sehr wenig bestimmt; immerhin läßt sie die Lage im Block A zu. Wir wissen aus der Entwicklungsgeschichte, daß diese schmale Häuserinsel, di S. Gregorio in Cortina genannt,<sup>29)</sup> schon einhundert Jahre vor dem Kolonnadenbau zur Vergrößerung des Petersplatzes fallen mußte. Nur der südlich von ihr liegende, wesentlich tiefere Block, l'isola di S. Martino, im Zuge der Nordseite des Borgo vecchio, in dem der Torre di Giustino (de' Cibo)<sup>29)</sup> stand, wurde erst während des Baues der südlichen Rundhallen 1661 niedergelegt (vergl. den bezüglichen Satz bei Fontana), ebenso das Gebäude des Priorato von Malta, dem der Palast Raffaels nach dessen Tode bis zum Abbruche um 1565 gehörte.

Fea, der verdienstvolle römische Archäologe, hat sich 1822 auch über den Standort des Palastes geäußert.<sup>30)</sup> Er geht die Reihe der Überlieferungen durch, ohne zu einem zwingenden Schlusse zu kommen, und sagt dann, daß »wir, in vielen Stücken einzig auf die Autorität des Vasari und seiner Erklärer, Ausleger und Abschreiber angewiesen, auch bezüglich des Studienpalastes im Dunkeln umhertasten«. Dennoch teilt er uns als etwas Neues mit, daß der Palast damals dem Priorat von Malta gehörte, dem 7163,34 scudi gezahlt wurden. So stehe in dem von Fea eingesehenen Manuskripte (Ms. Chigi. P. VII 9). Nach P. Fr. Ehrles archivalischen Forschungen lag das Priorat von Malta im Blocke S. Martino neben dem Collegio dei Penitenzieri, also dicht südlich vom Palazzo Raffaello-Bramante. In dem letzten Absatz seiner Ausführungen fällt Fea ein gesundes Urteil über den Bau selbst. Er sagt vom Palaste, der immer mit Palazzo di Raffaele und des

<sup>29)</sup> P. Fr. Ehrle, *Ricerche su alcune antiche Chiese del Borgo di S. Pietro*, Roma, 1907.

<sup>30)</sup> Vergleiche Note 25; Fea, *Notizie* . . .

Priorats bezeichnet wird, daß die Hauptfront nach dem St. Peter gerichtet war; dann anknüpfend an Ferrerios Abbildung, die das Baujahr 1513 im Unterdrucke gibt: »Der Verfasser dieser Unterschrift, die durch kein Dokument belegt ist, hat nicht bedacht, daß man ein so großes Gebäude nicht in etwa einem oder auch zwei Jahren errichten konnte<sup>31)</sup> und daß Bramante, wie gesagt, im Januar 1514 starb.<sup>32)</sup> Es ist vielmehr weit glaublicher, daß Raffael, nachdem er 1508 die Arbeit an der oben genannten ersten vatikanischen Stanze übernommen hatte, bei seiner lebhaften Neigung zur Architektur<sup>33)</sup> und in der Voraussicht, daß er dort dank der großen Gunst des Papstes noch auf viele Jahre in den anderen Stanzen zu tun haben würde, auf den Gedanken kam, sich eine eigene Behausung in nächster Nähe des Vatikans zu schaffen.« Dazu gibt Fea in seiner Schrift, Seite 30/31, den Lageplan vom Blocke B mit dem Aquila und ist der Meinung, damit den des Palastes Raffaello-Bramante vorgeführt zu haben.

Pontani nimmt an, daß die aus vier Quadern bestehende Ecke, gegenüber der Kopffront des Palazzetto di Jacopo da Brescia, der Rest des Palastes Raffaels sei. Die Schriftstelle lautet: »Die topografia vaticana von Carlo Fontana leitet uns, den Ort zu finden, wo er war; in derselben erkennen wir, daß der Palast, Accoramboni genannt, nicht so groß war als heute, daß dagegen da, wo jetzt das Haustor nach der Piazza Rusticucci ist, sich eine Straße befand, die das ganze Gebäude in zwei Teile schnitt. Nachdem wir den Raum gemessen, der zwischen dem genannten Tor und der Vierquaderecke liegt, hatten wir angenommen, daß in solchem Raume die Länge des Palastes von Raffael eingeschlossen sein konnte, wie die Zeichnung beweist.«

<sup>31)</sup> Fea sah hier den Aquila und schenkte der irrthümlichen Unterschrift Glauben.

<sup>32)</sup> Nach Bald. Turini am 12. März, nach anderen am 11. März 1514.

<sup>33)</sup> Vergl. Francesconi, *Congettura che una lett. cred. di Bald. Castiglione sia di Raff.* p. 20 ss.

Dazu sagt Gnoli: »Ich will nun nicht prüfen, ob Pontani in der Annahme, daß hier genug Raum war, um den Palast Raffaels hineinzubauen, nicht durch den Lageplan des Fontana zu einem Irrtum verleitet wurde, während in dem von Bufalini und anderer der Raum so eng ist, daß kaum ein ärmliches Häuschen dort stehen konnte. Aber angenommen, daß er recht hätte, bemerkt Gnoli, so läßt wirklich diese Art der Begründung — es war Raum, also war er dort — viel zu wünschen übrig, wenn man es streng nimmt. Aber andererseits schließt Pontani den Palazzo dei Convertendi und den des Branconio dell'Aquila aus.«

Ich selbst möchte noch dazu äußern, daß auch der Stil dieser Quader, ihre Bearbeitungsweise auf eine viel jüngere Zeit hinweist. Die charakteristische Art ihrer Bossen ist vielmehr gleich der von der Quaderung am Palazzo dei Convertendi. Sonach dürfte die Entstehungszeit der Quaderecke mit der Errichtung dieses Palastes etwa zusammenfallen. Wie schon Conte Gnoli geschlossen hat, ist hier nicht ein Überbleibsel eines alten, sondern der Anfang eines neuen Palastes anzunehmen, der vermutlich wegen der zu großen Verengerung des hier einmündenden Borgo S. Angelo in den Borgo nuovo untersagt wurde. Und wenn der Palast hier errichtet gewesen wäre, so bliebe unerfindlich, warum er abgerissen worden ist. Den jetzt dastehenden Häusern zuliebe kann es nicht geschehen sein, und die Nordflucht des Borgo nuovo, die erst nach Alexander VI. neu erstand, ist niemals danach abgeändert worden. (Siehe Lageplan d XIV auf Tafel XLVIII.)

Wenden wir uns schließlich nochmals Pontanis Ansicht, die aus vier Quadern bestehende Ecke sei der Rest von Raffaels Palast, zu, so widerspricht ihr Dosios Borgozeichnung: Auf ihr hätte der Palast, nach dem Beschauer zu, vor dem Palazzo des Jacopo da Brescia unbedingt dargestellt sein müssen. Es finden sich aber an dieser Stelle nur schmale, unscheinbare Häuschen. Und wenn diese Handzeichnung auf der rechten Seite



unbeschnitten geblieben wäre, so hätte sie vermutlich noch einen Teil von Raffaels Palast aufgewiesen und wäre ein sicherer Zeuge für meine Beweisführung geworden.<sup>34)</sup>

Meine Annahme, daß der Palast im Block A gestanden hat, wird durch die Zeichnungen Fiorentinos und Dosios durchaus bestätigt. Der nach der Natur gezeichnete Hintergrund auf der Zeichnung Fiorentinos genügt allein zur Beweisführung, da weder im Block B noch C eine Stellung des Palastes möglich ist, die den Blick durch den Borgo vecchio gegen Sakristeikuppel und Obelisken neben der alten Basilika zuließe. Man prüfe dies auf meinem Lageplane d XIII Tafel XLVII nach und die Gestalt und Stellung dieser Körper auf den Romplänen XIV und XV. Wollte man, obgleich es Gnoli nicht hat beweisen können, mit ihm annehmen, daß der Palazzo Raffaello-Bramante auf dem Grund und Boden der Casa Stufa wirklich errichtet worden wäre, so hätte Fiorentino unmöglich diesen Hintergrund auf seine Zeichnung bringen können. Dieser ist von der Nordostecke des Blockes C, an Piazza Scossacavalli und Borgo nuovo, nicht sichtbar, da der Palast in der Tiefe nicht bis zum Borgo vecchio reichen konnte, und selbst viel zu weit entfernt war, um maßstäblich für das Bild in Frage zu kommen. Die ganze Auffassung und Stellung des Gebäudes auf der Zeichnung Fiorentinos läßt nur die eine von mir angenommene Lage im Block A zu. Da allein konnte das Gebäude stehen, denn die bei Fiorentino, Palladio und Lafreri gezeichneten Häuserreihen nach Südost (Fiorentino), Nordost (Palladio und Lafreri) und Nordwest (Lafreri) erfordern eine nach drei Seiten freie Lage, und diese bietet nur Block A. Die fünfachsige Hauptfront des Palastes lag nach Norden, die dreiachsige Kopffront

<sup>34)</sup> Vorstände von Handzeichnungskabinetten dürften nie zulassen, daß Originalblätter beschnitten werden. — Hier ist wahrscheinlich ein wertvolles Dokument unbedachterweise vernichtet worden.

nach Osten. An dieser schmalen Ostseite mußten alle die vorüber, die durch den Borgo vecchio über den Platz nach dem St. Peter gingen. Für die geringe, nur drei Fensterachsen große Tiefe derselben spricht das Dokument Alfaranos vom westlichen Ende des Blockes A. Die Rückseite, von der aus ein Nebeneingang zur Treppe führte, stand in der Nordflucht des Borgo vecchio gegen Süden gekehrt. Allein an dieser einen Stätte, auf die alle zeichnerischen und literarischen Belege hinweisen, kann der Palazzo Raffaello-Bramante gestanden haben. Mir ist kein Dokument bekannt, das dieser Annahme entgegenstände.

Andererseits ist die Stellung des Palazzo dell'Aquila in Block B durch Dosios Skizze gesichert; sie gibt uns auch sein Äußeres; und mit ihr stimmen die Worte Vasaris, die Frontzeichnung Parmigianinos und viele Rompläne überein, so daß der Irrtum Ferrerios und seiner Gefolgschaft reichlich und zuverlässig aufgedeckt ist. Für die Treue der Beschreibung Vasaris ist es wichtig zu wissen, daß dieser, vermutlich im Jahre 1538, auch beide Paläste, Aquila und Raffaello-Bramante, nach der Natur für sich gezeichnet hat; denn er berichtet in seinem Leben: »Jedes Bau- oder Bildwerk wurde von mir abgebildet oder gemessen, und ich kann der Wahrheit gemäß versichern, daß ich damals mehr als 300 Zeichnungen anfertigte.«

Aus vorstehenden Ausführungen und dem, was in den Abschnitten II und III erwiesen wurde, ergibt sich nun sicher folgendes:

1. Der Palast Raffaello-Bramante an der Piazza di S. Pietro ist zu unterscheiden von der Casa Stufa an der Piazza Scossacavalli. Der Palast war die Stätte von Raffaels Wirken, die Casa Stufa dagegen seine letzte Wohnung in Rom.
2. Der Palast Raffaello-Bramante ist vielfach mit dem Palazzo dell'Aquila, der auch von Raffael stammt, verwechselt worden infolge

des falschen Unterdruckes bei Ferrerio. Dieser Irrtum ist zuerst von Visconti und Pontani unter Hinweis auf den Stich Lafreris und andere Zeichnungen aufgeklärt worden.

3. Der Palast Raffaello-Bramante kann nur im Baublock A mit der Hauptfront gegen den Petersplatz, mit der Rückseite gegen Süden in der Flucht des Borgo vecchio und mit seiner Kopffassade nach Osten gestanden haben, wie besonders die Zeichnung Fiorentinos beweist. Seine Kunstformen sind durch Palladio und Lafreri fest verbürgt.
4. Der Palast Raffaello-Bramante fiel bei der ersten Vergrößerung des Petersplatzes mit dem Baublock A im Jahre 1565, noch ehe der Obelisk hier aufgestellt wurde, und rund einhundert Jahre vor der Errichtung der Säulenhallen und dem Abbruche des Palastes dell'Aquila. — <sup>35)</sup>

<sup>35)</sup> Es erübrigt noch, von den Zeichnungen zu sprechen, die ich als Studien über den Palast gemacht habe, einmal um seine Formgebung in allen Teilen genau kennen zu lernen, das andere Mal um zu sehen, wie er in seiner Umgebung gestanden hat. Dazu mußte ich ihn in größerem Maßstabe auftragen und mit Schattenkonstruktion versehen, um auch für die Perspektive brauchbare Unterlagen zu schaffen, die mir der Stich von Lafreri wegen kleiner Ungenauigkeiten und Verzeichnungen nicht bieten konnte. Diese Studien folgen im nächsten Bande. Zur Perspektivkonstruktion hatte ich den Grundriß in den äußeren Umrisen nötig; ich habe ihn mir aus den drei Fronten entwickelt. Er ergab sich durch die obere Geschoßarchitektur ohne weiteres. Wenn ich dann noch die innere Einteilung versuchte, so geschah dies nur, um zu zeigen, daß im Hauptgeschoß dieses Ateliergebäudes keine Wohnung für eine »fürstliche Lebensführung« möglich war, wie sie Raffael hatte. Ich gebe die Grundrisse, für deren Raumeinteilung ich keine Anhaltspunkte beizubringen vermag, unter allem Vorbehalt. Zur Entdeckung der echten führt hoffentlich noch einmal ein glücklicher Zufall. Besitzen wir doch in der Königlichen Hofbibliothek zu München noch den Grundriß vom Palazzo dell'Aquila, eine wertvolle Urkunde über Raffaels bankünstlerisches Schaffen. v. Geymüller schreibt die Blätter, denen dieser Plan zugehört, dem Andronet du Cerceau zu. Auch mit dem Baubestande des Palazzo Raffaello-Bramante hatte sich derselbe Autor beschäftigt, gibt doch ein Blatt den Grundriß eines der Fensterbalkone vom Obergeschoß, das wohl hinter der Hauptfront den großen Ateliersaal enthielt, die geweihte Arbeitsstätte Raffaels und seiner Schüler.



## V. Casa di Raffaello an Piazza Scossacavalli.

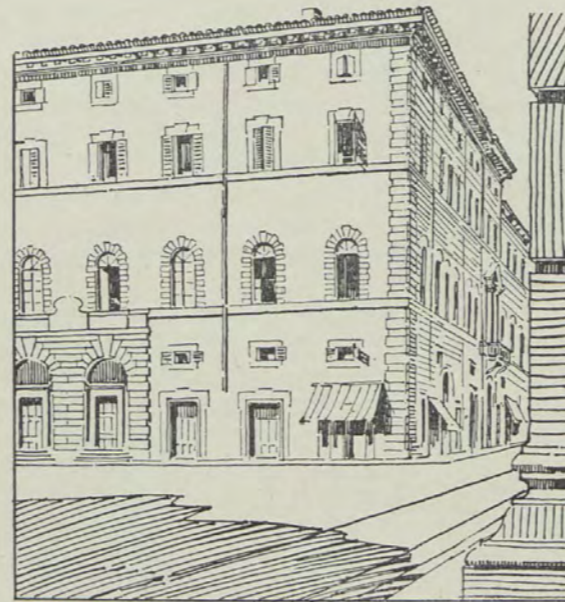
Indem ich die Geschichte des Palastes der des Hauses vorangestellt und schon da einige Angaben über dieses vorweg genommen habe, ist es mir nunmehr möglich, mich über die »Casa« di Raffaello an der Piazza Scossacavalli kürzer zu fassen. Jedoch möchte ich zuvor dem Leser einige Hinweise ins Gedächtnis zurückrufen.

Wenn auch Prof. Gnoli schätzenswerte schriftliche Belege für den Bestand der Casa beigebracht hat, war es dennoch nötig, auch die einschlägigen

### Rompläne und Zeichnungen

zu befragen. Zugleich galt es, Klarheit über die Entwicklung der Baublöcke B und C, deren Verschiebung, Zusammengehörigkeit und mehrmalige Trennung, Verkürzung und Verlängerung im Verlaufe des 16. und 17. Jahrhunderts zu gewinnen. Dies ist in den Abschnitten II und III geschehen. Erst durch diese Vorarbeit wurde ich in den Stand gesetzt, mit voller Bestimmtheit sagen zu können, daß sich Prof. Gnoli im Irrtum befindet, wenn er annimmt, daß der Palast Raffaels noch hinter dem jetzigen Palazzo dei Convertendi verborgen sei,<sup>36)</sup> da die auf dessen Grund und Boden vorher errichteten Gebäude zweimal der Erde gleich gemacht wurden; das erstemal, wie wir wissen, zwischen 1551—55: es fielen die Häuser Stufa und Zon in Via

<sup>36)</sup> Gnoli S. 22: »O che la facciata del Palazzo di Raffaello fosse ridotta in cattivo stato, o che fosse troppo costoso l'estenderla alle fabbriche vicine, o che mal corrispondesse al gusto del tempo, e forse per tutte queste ragioni, si preferì di dare a tutto il palazzo una nuova facciata, o forse d'applicarvi quella del n. 2 (Gnoli meint den Palast Accolti damit), che conserva ancora sotto alla tinta di bianco le tracce d'antico graffito a scacchi. Ma il guasto della decorazione nel palazzo di Raffaello, potrebbe essere più apparente che reale; poichè è assai credibile che nel mutargli faccia si sieno riempiti i vani tra le colonne, e l'antico prospetto si conservi in gran parte sotto al nuovo.«



44. Palazzo dei Convertendi.

Alexandrina und die Nachbarhäuser, die mit ihren Fronten im Borgo vecchio standen.<sup>37)</sup> Man vereinigte nach 1555 den Rest von Block C mit B und schloß gegen Osten diese eine neu gebildete Häusergruppe mit einem Uförmigen Flügelhause ab, das mit seinem offenen Prachthofe gegen die nach Westen erweiterte Piazza lag. Inwieweit dabei der Palazzo Accolti in Mitleidenschaft gezogen wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Jedenfalls hatte man das neue Flügelgebäude aus ihm gestaltet oder nach seinem Abbruch ungefähr an seiner Stätte errichtet. Das beweisen die alten

<sup>37)</sup> Vergleiche nochmals Plan X 1 auf Tafel XXXVII, Pinardo 1555 und den Text auf Seite 79.

Rompläne. Das Studium derselben ergibt für den östlichen Teil des Blockes C die nachstehenden Tatsachen:

1. Falls an Stelle der Stufa wirklich noch ein Neubau zu Raffaels Zeiten oder nach ihm erstand, worauf allerdings nichts hinweist, so müßte eben dieses neue Bauwerk in der Zeit zwischen 1551—55 mit der Niederlegung des östlichen Blockteiles wieder gefallen sein. Zwanzig Jahre darauf wurden auf diesem selben Grund und Boden wiederum neue Gebäude errichtet.<sup>38)</sup> Das geschah vor dem Jahre 1577.
2. Die dem Flügelpalaste Accolti-Spinola gegen die Piazza Scossacavalli vorgesetzten Häuser wurden vor 1658 abgebrochen.<sup>39)</sup> Vom Jahre 1660 ab bis 1685, wie das Datum der am Schlusse dieses Abschnittes stehenden Inschrift bezeugt, erstand auf der nämlichen, zum zweiten Male freigewordenen Baustelle der mächtige Palazzo dei Convertendi, so wie wir ihn heute noch sehen.
3. Es ist nach allen in den Abschnitten II, III und IV bereits abgehandelten Belegen vollständig ausgeschlossen, daß die Fassade des Palazzo Raffaello-Bramante heutigentags verbaut oder umgebaut<sup>40)</sup> noch hinter der des Palazzo dei Convertendi steht; aber auch aus gleichen Gründen ist es unmöglich, daß etwa noch ein Teil der alten Casa Stufa oder deren Umbau sich in dem vorgenannten und oben skizzierten Palaste befindet.

<sup>38)</sup> Vergleiche Plan XV auf Tafel XLI, Lafreri 1577 und den Text auf Seite 82, sowie Plan XVII 2 auf Tafel XXXVI, Roma, nach 1586 und den Text auf Seite 83.

<sup>39)</sup> Vergleiche Plan XIX auf Tafel XL, Tempesta, kl. Pl. nach 1600 (? Tempesta Antonio 1555—1630) und den Text auf Seite 84.

<sup>40)</sup> Wie Prof. Gnoli will: Seite 22 »Ad ogni modo, tastando il muro esterno, non può essere che non riappariscano tracce dell'antica facciata.«



### Die Schriftstellen.

Bereits im Jahre 1860 veröffentlichte im »Giornale storico degli archivi toscani«, Fasc. 3<sup>o</sup>, pag. 248, der verdienstvolle Forscher Gaetano Milanesi den untrüglichen Hinweis auf das Vorhandensein eines ehemaligen Wohnhauses von Raffael an der Ecke der Piazza Scossacavalli und des Borgo nuovo, im Blocke C, indem er aus einem Breve Papst Leos X. feststellte, daß Kardinal Pietro Accolti von den Testamentsvollstreckern 7 Monate nach des Meisters Tode das Haus Raffaels kaufte. Dem Prof. Domenico Gnoli verdanken wir die weiteren bis zum Jahre 1887 bewirkten Erhebungen über die »Casa di Raffaello«. Ich folge seinen urkundlichen Belegen, soweit sie den Besitzstand Raffaels bezeugen, wenn auch in wesentlich anderer Gruppierung.

Nach Gnolis<sup>41)</sup> Ermittlungen übernahm am 5. Juni des Jubeljahres 1500 der apostolische Obernotar und Sekretär des Kardinals Capuano, Adriano de Caprinis aus Viterbo, zugleich im Namen seiner vier Brüder Girolamo, Teodoro, Falcone und Aurelio die Casa Stufa, spätere »Casa di Raffaello«, mit der Verpflichtung, in Via Alexandrina zu bauen oder bauen zu lassen, was jedoch noch länger als ein Jahrzehnt, auch vielleicht ganz unterblieben sein mag. Diese Casa war im Volksmunde um die Jahrhundertwende unter dem Namen »la Stufa« (heißt der Ofen, Volksausdruck für Warmbad) bekannt. Diese Bezeichnung ist einer alten Urkunde zufolge auf einen Badebetrieb (balneum) zurückzuführen, dem die Casa ehemals diente, oder auf ein Badehaus, das ebenfalls auf diesem Grundstücke stand.

Wohl ist anzunehmen, daß die Casa Stufa gegen den Platz hin eine ansehnliche Front besaß, jedoch nicht in der Flucht der Via Alexandrina, worauf die »Verpflichtung zu bauen« schließen läßt, war doch das Haus älter als die neue Straße. Die uns bereits bekannten Nachbargrundstücke sind mehrfach über-

<sup>41)</sup> Gnoli, La Casa di Raffaello, 1887, Seite 14.

liefert, so im libro rosso (pag. 173 a tergo) des Ospedale di S. Spirito.<sup>42)</sup> In demselben Buche (Bolle apostolice ed Istromenti diversi dal 1480 al 1556, f. 209) besagt eine Vermietungsakte unter dem 8. Juli 1510 von dem im Borgo nuovo anstoßenden kleinen Nachbarhause des Bartolomeo Zon: »und angrenzend an das Haus von Aurelio de Caprinis, übergegangen dann an Raffael«<sup>43)</sup> mit Nennung seiner Grenzen. Auch noch einige Jahre später können wir denselben Besitz aus dem Grundbuche des Hospitals feststellen (Inventarium domorum, bullarum et Jurium hospitalis Sancti Spiritus, 1514—1515, Folio 14, a tergo): »Domus, sive tertia pars Palatii olim vulgariter nuncupata »la Stufa«, in via Alexandrina, locata domino Aurelio de Caprinis de Viterbo, solvit singulis annis in festo Sancti Spiritus de mense januari, ducatos octo de carlenis. Et ducatos tres pro sedimine retro domus magistri Thomae della Porta barbitonsoris.« Und von anderer Hand derselben Zeit steht daneben gesetzt: »fuit liberata p. Rafaelem de Urbino.« Wenn schon diese Beischrift auf eine Übernahme des Grundstücks seitens Raffael zuverlässig hinweist, so fehlt doch noch das Aktenstück von der Übernahme selbst, das auch den Vorbesitzer nennen mußte.<sup>44)</sup> Immerhin haben wir eine Bestätigung derselben durch einen Brief, den Marcantonio, der Kupferstecher und Gehilfe Raffaels, am 11. April 1520, also fünf Tage nach Raffaels Tode, an Antonio di Marsilio nach Venedig richtete. In diesem ist Bramante als Eigentümer unmittelbar vor Raffael ausdrücklich genannt. Da Marcantonio in engstem Verkehr mit dem Meister stand und auch gewissenhaft ein Tagebuch geführt hat, so ist anzunehmen, daß er uns tatsächlich Wahres in dieser Brief-

<sup>42)</sup> Gnoli, Seite 14, Note 1.

<sup>43)</sup> Gnoli, Seite 12: »e contigua alla casa di Aurelio de Caprinis, passata poi a Raffaello.«

<sup>44)</sup> Gnoli, Seite 14: »Disgraziatamente non ho trovato l'istromento d'acquisto di Raffaello, del quale sarebbe importante di conoscer la data che dovette essere posteriore al 1510.«

stelle vermittelt hat. Sie lautet: »Dicesi che ha lasciato ducati 16 millia, tra quali 5000 in contanti, da essere distribuiti per la maggiore parte a'suoi amici e servitori, et la »casa«, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lasciato al cardinal de Santa Maria in Portico.«

Bald nach dem Tode Bramantes hatte sich Raffael mit der Nichte Maria des vorgenannten Kardinals Bibbiena verlobt, und zwar unter dem Einvernehmen, noch drei bis vier Jahre mit der Verheiratung zu warten.<sup>45)</sup> Seine Braut, die kränklich war, starb vor ihm, wie die Grabschrift bezeugt. Die herzliche Freundschaft, die der Kardinal für den Meister hegte, spricht aus einem Briefe des Kardinals Bembo vom 25. April 1516. Sie muß auch weiter bestanden haben, denn sonst hätte Raffael dem Kardinal Bibbiena nicht auf dem Totenbette die Casa vermacht. Bei Erwähnung von des Meisters tödlicher Erkrankung gebraucht Vasari zweimal das Wort »Casa« (tornato a casa und fuor di casa) — im Gegensatz zum Palaste, wie der Archäologe Fea hervorhebt. Der Preis, den Raffael dem Bramante für das »Haus« zahlte, war 3000 Dukaten. Wir wissen, daß das Priorat von Malta für den Palast Raffaels später bei seinem Abbruche 7163,31 Scudi<sup>46)</sup> erhielt.<sup>47)</sup> Diese Kaufbeträge sind annähernd gleich; um

<sup>45)</sup> Vas.-Mil., IV, Seite 380: »e Raffaello non aveva espressamente recusato di fare la voglia del cardinale, ma aveva ben trattenuto la cosa, con dire di voler aspettare che passassero tre o quattro anni: il quale termine venuto, quando Raffaello non se l'aspettava gli fu dal cardinale ricordata la promessa; ed egli vendendosi obbligato, come cortese, non volle mancare della parola sua; e così accettò per donna una nipote di esso cardinale.«

<sup>46)</sup> 1 ducato = 12 Lire, 1 scudo = 5 Lire ungefähr.

<sup>47)</sup> Fea berichtet das. Über die »Casa« sagt er: »Da müssen wir zunächst betonen, daß jenes Haus, wie Martinelli selber eingesteht, damals dem Kardinal Bernardo Divizio von Bibbiena gehörte, dem Onkel jenes jungen Mädchens, das der Urbinat kurz vorher, mehr aus Konvenienz als aus Zuneigung geheiratet und deshalb unberührt gelassen hatte; erst nach ihrem Tode wurde sie im Pantheon mit ihm vereint, wo all das in ihrer Grabschrift ausgesprochen ist (wiedergegeben von P. della Valle in der Vorrede zum Leben Raffaels und von Comolli).«



das, was die Casa größer als der »Palazzo« gewesen sein mag, war jene auch älter und geringer an baukünstlerischem Werte. Ein halbes Jahr nach des Meisters Tode ging das Haus in anderen Besitz über, da es wohl Kardinal Bibbiena, der am 9. November 1520 starb, nicht bewohnt hatte; denn seine Leiche wurde im Palaste des Kardinals d'Araceli aufgebahrt. Aus einem Briefwechsel, der im Archivio palatino in Modena erhalten ist, geht hervor, daß zu Raffaels Zeiten das Haus kaum umgebaut oder gar durch einen Neubau (Palast) ersetzt wurde. Wir erfahren folgendes: Der Herzog von Ferrara beauftragte seinen Gesandten Paulucci in Rom, den Werkmeister am Bau des St. Peter und der vatikanischen Bauten Giuliano Lena wegen der »Konstruktion von Kaminen in gewölbten Räumen« zu befragen, vor allem, wie dem abzuhelpen sei, daß der Rauch in die Zimmer dringe. Lena war Freund und Hausgenosse Bramantes, und nach dessen Tode ging er in Raffaels als des Nachfolgers Dienste über. Der Herzog, nicht zufrieden, verlangte darauf ein Vorbild oder Modell von »bekanntem und erprobter Güte«. Auf diese Forderung hin antwortete am 20. März 1520 — 17 Tage vor dem Tode Raffaels — Paulucci dem Herzog: »Raffael von Urbino sagte, daß er einen gleichen (Kamin) von derselben Form und Gestalt hätte und der gleichfalls rauche wegen des Windrückschlages von der Casa Anconitana, und er glaube auch, daß die Kamine Euer Exzellenz nicht aus anderer Ursache Rauchbelästigung brächten.« Dann schreibt er weiter: »daß jedoch Raffael die Sache studiere und drei bis vier Zeichnungen darüber geben werde.« Aus diesen Angaben ist zu entnehmen, daß der Palast des Kardinals d'Ancona, Pietro Accolti, wesentlich höher als die beiden Häuser Raffaels und Zons sein mußte. Am 12. Juli 1518 hatte sich der Kardinal Anconitano nach dem Belege des Catasto Grimaldi um die Summe von 2200 Dukaten im Borgo angekauft und einen Palast errichtet. Auf dem Schaubilde Dosios vom Borgo nuovo sehen wir den über-

ragenden westlichen Gebäudegiebel vom Palazzo Accolti. Siehe Handzeichnung d VI auf Tafel LI.

Drei Monate nach Raffaels Tode, am 7. Juli 1520, schreibt derselbe Paulucci an seinen Herzog: »Per non esser expedito il contracto dela casa de Rafael de urbino il Datario (cioè Baldassare Turini, uno degli esecutori) me responde che sino quello non sia risolto, non pol dar li cinquanta Ducati, ma expedito, subito me li darà.« Wiederum haben wir hier eine Nachricht von dem Bestande durch den Kontrakt des »Hauses« Raffaels.

Der Kunstforscher Gaet. Milanesi veröffentlichte, wie gesagt, zuerst das Hauptdokument, das Breve Leos X. vom 26. Oktober 1520 über den Verkauf des Hauses Raffaels an den Kardinal Accolti. Die Verkäufer waren die Testamentsvollstrecker und Ordner des Raffaelschen Nachlasses: Baldassare Turini da Pescia und Giovanni Battista Branconi dell'Aquila, die zugleich Raffaels Freunde gewesen waren. Auf des Meisters Wohnhaus weisen folgende Stellen im Breve Papst Leos X. hin:

»Unser geliebter Sohn! Gesundheit und den apostolischen Segen! Für die außerordentlichen Verdienste um den apostolischen Stuhl und die römische Kirche etc. . . Da du, wie wir heute erfahren haben, zu deiner Bequemlichkeit das Haus des jüngst in Rom verstorbenen Raphael von Urbino, in dem Borgo San Pietro der genannten Stadt, begrenzt auf der einen Seite von der Via Alexandrina, auf der anderen von der Via sacra und dem Platz, auf dem der Palast des Titular-Kardinals des Presbyterium von S. Clemente liegt, ferner von den Häusern unserer geliebten Söhne Bartolomeo Zon und Michele della Rovere, — da du dieses Haus von unseren geliebten Söhnen, dem Sekretär Balthasare de Piscia (= Pescia) und unserem Kammerherrn Giambattista de Aquila, den Vollstreckern des Testamentes genannten Raphaels, kaufen möchtest, soll der oberste Verhörs-

richter der Curie etc. . . «<sup>48)</sup> Die Grenzen des Hauses sind hier in ihrem ganzen Umfange untrüglich angegeben. Nirgends wird von einem Palaste, immer nur von einer Casa (domus) gesprochen.

Im Jahre 1522 erwarb Kardinal Accolti die zwischen seinem eigenen Palaste und dem Wohnhause Raffaels gelegene Casa Zon, ein schmales, niedriges Zweifensterhaus, dazu. Die weitere bauliche Entwicklung an dieser Stätte ist bereits in den Abschnitten II und III gegeben worden. Ich beschließe sie mit den Worten Fior. Martinnelli (Roma ricercata in ogni sito), giorn. 1, p. 17; 1658: »Auf dem Platze von S. Giacomo ist gegen Sonnenaufgang der Palazzo de' Spinoli genovesi gelegen, früher nach dem Kardinal Bibbiena genannt, in ihm starben zur Zeit Papst Sistos IV. Carlotta, Königin von Cypren, und zur Zeit Leos X. Raffael von Urbino, berühmter Maler.« Wörtlich genommen, ist das weder für die Königin<sup>49)</sup> noch für Raffael richtig, denn

<sup>48)</sup> »Der oberste Verhörsrichter der Curie in den Prozessen der apostolischen Kammer macht durch öffentlich angeschlagene Dekrete bekannt, daß sich jeder, der aus irgendwelchem Grunde glaube, Rechte auf das genannte Haus oder ein Interesse daran zu haben, innerhalb einer bestimmten Frist bei den Richtern oder bei den Testamentsvollstreckern selbst melden müsse, um seine Gründe klar darzulegen. Die Richter geben für den Fall, daß sich niemand melden sollte, den Testamentsvollstreckern die Erlaubnis, das oben genannte Haus nach Ablauf jener Frist zu verkaufen, und dem Kardinal Accolti, es dann käuflich zu erwerben. Das Recht des Verkaufes wurde bereits von anderen Personen ratifiziert, die Rechte daran hatten oder zu haben vorgaben: von Aurelio Caprini aus Viterbo, Prior von S. Angelo della Spada (Diözese Viterbo), Girolamo Gotifredo, römischer Bürger, und einigen Mitgliedern der Familie Ciarla von Urbino, rechtmäßigen Erben Raffaels. Papst Leo X. ratifiziert mit dem vorliegenden Breve vom 26. Oktober 1520 den Vollzug des Verkaufes und billigt und bestätigt die Befreiung von einigen Abgaben und Verpflichtungen, die auf jenem Hause lasteten, jährlich zahlbar an das Hospital von S. Spirito in Sassia, und die Schlichtung anderer jährlicher Abgaben an verschiedene Parochialkirchen und andere heilige Orte Roms.«

<sup>49)</sup> »Domus habitationis Reginae Ciprensis erat in Burgo Novo, cui ab uno latere est palatium hodierno die Ill<sup>mi</sup> Spinolae Auditoris Camerae, in parochia S. Petri, sinistrorsum eundo ad praedictam Basilicam« bei Gnoli, Seite 18, Note 1, nach der Handschrift über die Basilika des St. Peter von Grimaldi als Randbemerkung. Bibl. Barberin. XXXIX, n. 50.



nach meinen Feststellungen auf Grund der alten Rompläne hatte das Wohnhaus, in dem der Meister das Zeitliche segnete, tatsächlich etwa 50 m östlich von dem Grundstück des Kardinals Accolti-Spinola gestanden. Immerhin gibt Martinelli eine alte Überlieferung wieder, die nicht zu unterscheiden vermochte, daß im Verlaufe von über hundert Jahren die Kopffront des Blockes C gegen die Piazza Scossacavalli mehrmals verschoben wurde. Sicher die Casa, nicht den Palast, hatte Raffael dem Kardinal als Wohnung vermacht; denn der Palast gehörte bis zu seinem Abbruche dem Priorat von Malta, was mehrfach bezeugt ist, und jene war schon vor dem Tode Bibbias in anderen Händen. Das Grundstück Kardinal Accolti-Spinolas ging wahrscheinlich erst nach dem Pestjahre 1665 an den Kardinal Castaldi über, der 1685 starb

und es dem Ospizio de' Convertendi überließ. Dieses geht mit Sicherheit aus einem Tagebuche (geführt von 1665—1689) des Mss. di don Giuseppe Cervini hervor. Noch in dem Sterbejahre des Kardinals Castaldi wurde seinem bereits erweiterten Besitztume ein neuer langer Bauteil gegen die Piazza Scossacavalli vorgesetzt, den wir nun mit jenem zusammen unter dem Namen »Palazzo dei Convertendi« kennen. An seiner Kopffront gegen den Platz liest man die folgende Inschrift:

HOSPITIVM  
EX HAERESI AD ORTHODOXAM FIDEM VENIENTIBVS  
HVC TRASLATVM  
MVNIFICENTIA  
HYERONIMI S. R. E. PRESBITERI CARD. CASTALDI  
ANNO DOM. MDCLXXXV.  
AVSPICIIS SACRI PALATHI APOSTOLICI

Die nordöstliche Ecke dieses Palastes steht seit 1685 nun wieder ungefähr auf derselben Stelle, auf der einst »la stufa«, die Casa di Raffaello, sich befand. Daher haben die Beschreiber Roms, wenn auch nicht tatsächlich, so doch in gutem Glauben recht, wenn sie berichten, daß in dem Eckzimmer des genannten Palastes, Ecke Borgo Nuovo und Piazza Scossacavalli, unser Meister einst aus dem Leben schied. Es ist dies eben nicht wörtlich, sondern nur für die ehemalige Casa in Anspruch zu nehmen, die schon nach 1551 vom Erdboden verschwand. So können wir denn diesen Abschnitt mit den Worten Navones und Ciprianis, die römische Paläste abgebildet und beschrieben haben, beschließen: »È certo che Raffaello vi ha abitato, anzi v'è anche morto.« »Es ist gewiß, daß Raffael hier nicht nur gewohnt hat, sondern auch gestorben ist.«

## VI. Casetta di Raffaello in Via dei Coronari Nr. 124, 125.

(Siehe 1 des Stadtplanes.)

Bis heute war es noch nicht möglich, urkundlich aufzuhellen, ob das Haus, das dem Raffael in Rom als erste Wohnung gedient hat, noch vor oder nach der Benutzung von ihm selbst oder erst von seinen Testamentsvollstreckern nach seinem Tode erworben wurde. Das Letztere ist wahrscheinlicher. Ich will nun zuvor aus den wenigen mir bekannten Schriften, die über diese »erste Wohnung Raffaels« Nachricht geben, lediglich die tatsächlichen Angaben im Auszuge zusammenstellen, damit der Leser selbst entscheiden kann, ob ich die Überlieferungen recht beurteile.

Vasari erwähnt dieses schmale Zweifensterhaus in der engen, von jeher sehr belebten Via dei Coronari am anderen Tiberufer nicht. Vermutlich hatte er über dieses ohne Kunstformen aufgeführte Gebäude ebenso wenig wie über die Casa am Scossacavalliplatze zu berichten. Siehe auf Tafel LVIII Nr. 2 u. 4 die Casetta.

Der Besitzer ist Prof. Palmerini in Rom, dessen Gattin in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hier geboren wurde und deren Aussage mich in meiner weiter unten ausgeführten Meinung bestärkte.

In der Geschichte Raffaels von Quatremère de Quincy, welcher Mitglied des Königlich französischen Instituts und Sekretär der Akademie der schönen Künste war (II. deutsche Ausgabe, 1835), steht S. 238 bis 239: »Er bestimmte zum Vollstrecker seines Testaments den Sekretär der päpstlichen Kanzlei, Monsignore Balthasar di Pescia, und verpflichtete ihn, von seinem Vermögen soviel zu nehmen, als hinreichend sei, in der Kirche Santa Maria della Rotonda eine der Kapellen, welche die Peripherie dieser Kirche zieren, zu restaurieren und zur Fundation dieses Altars eine jährliche Rente anzuweisen, womit eins von Raffaels Häusern belastet wurde, das man noch in der Straße degli Coro-

nari zu Rom sieht, und woran man eine Inschrift liest, welche dieses Legat erwähnt.« Hieraus ist zu schließen, daß dieses Haus dem Raffael schon vor dem Tode gehört hatte.

Cav. P. E. Visconti führt aus den Erinnerungen eines Unbekannten (veröffentlicht von Comolli) über die für Seelenmessen an die Kapelle im Pantheon anzuweisenden Einkünfte auf S. 78—80 folgendes an: »Die Testamentsvollstrecker sollen ein Kapital festlegen auf ein Haus, dessen jährlicher Zins 60 Scudi abwirft. Dieses Haus besteht heute noch an der linken Seite der Via Coronari vor ihrem Eingange in die Via del Panico. Auf seiner Vorderseite ist ein Porträt Raffaels.«

»Wenn man einer Notiz des Padre Venaccia, mitgeteilt von Padre L. Pungileoni, Glauben schenken darf, so war dies Haus kein Eigentum des Künstlers, sondern wurde von den Testamentsvollstreckern für den



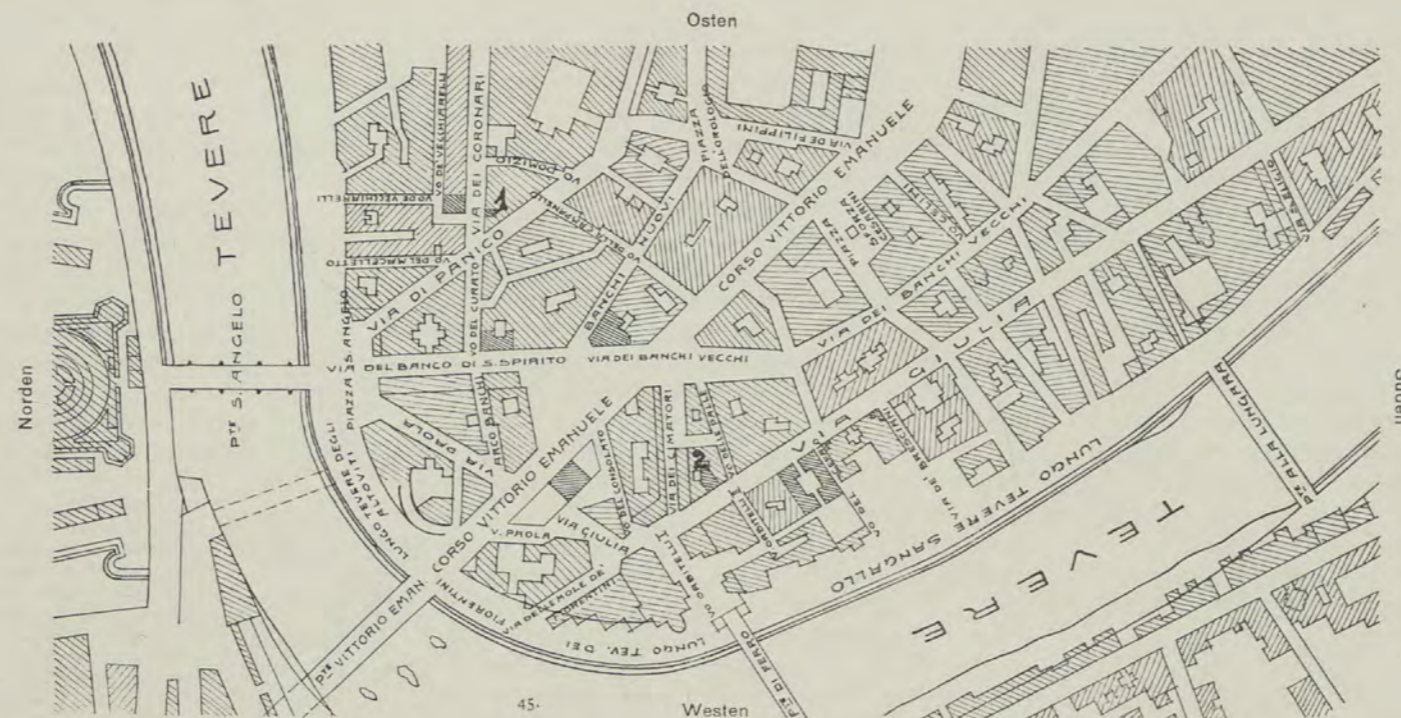
oben genannten Zweck ein Jahr nach Raffaels Tode, 1521, unter Beistand des Notars Marco Garibaldi für die Summe von 1000 Scudi angekauft; aber weder Kontrakt noch Notar sind nachweisbar; auch findet sich nichts in dem Archiv der Kirche über eine Bestimmung des Messelesens.

Eine der Ursachen, die beigetragen haben können, daß die Erinnerung an eine solche Stiftung für die Kapelle im Pantheon verloren gegangen, könnte in einer Bulle des Papstes Gregor XIII. vom Mai 1581 zu erblicken sein, kraft welcher die Nebeneinkünfte der Kirche auf Wunsch des Erzpriesters Giovanni Siticella zur Einnahme der Kirchenprätur geschlagen wurden.<sup>50</sup> Pungileoni setzt hinzu: »Im Jahre 1705 wurde das Haus zum Teil renoviert und damals von Carlo Maratta (einem römischen Maler 1625—1713) mit dem Halbbild Raffaels in Chiaroscuro geschmückt.«

Visconti und Pungileoni sagen, daß das Haus erst von den Testamentsvollstreckern angekauft wurde.

In der Appendice von Passavant, I, steht unter den »Documents concernant La Famille Santi«,<sup>50</sup> S. 367,

<sup>50</sup> »Il résulte d'autres documents qu'ils avaient un fils, du nom de Girolamo, lequel fit mettre une inscription sur le tombeau de la fiancée de Raphaël, nièce du cardinal Divizio da Bibiena. C'est le même Girolamo qui fut aussi chargé par les exécuteurs



Teilpla. Roms im Anschluß an den Borgo.

Nach einer Straßenaufnahme des Verfassers.

unter XI. Margherita (Tante von Raffael väterlicherseits):

»Es geht aus anderen Urkunden hervor, daß sie einen Sohn mit Namen Girolamo hatten, der eine Inschrift auf das Grab der Braut Raffaels, der Nichte des Kardinals Divizio da Bibbiena, setzen ließ. Das ist derselbe Girolamo, der auch von den Testa-

mentaires de Raphaël d'acheter la maison »dell'Immagine«, dans la rue de Coronari, à Rome, dont les revenus servent encore à entretenir la chapelle instituée par Raphaël sous le vocable de la Madonna del Sasso.«

»Une autre disposition du testament verbal de Raphaël, ce fut, comme nous l'avons déjà dit, l'achat de la maison, dite l'Immagine, dans la rue dei Coronari, achat fait par les exécuteurs testamentaires Battista Branconi d'Aquila et Baldassare Turini de Pescia, pour que les revenus de cette

mentsvollstreckern Raffaels beauftragt wurde, das Haus dell'Immagine in der Straße de' Coronari in Rom zu kaufen, dessen Erträge noch heute dazu dienen, die von Raffael unter dem Namen der Madonna del Sasso gestiftete Kapelle zu unterhalten.« Seite 370: »Eine andere Verfügung des »mündlichen« Testaments Raffaels war, wie wir schon gesagt haben, der Kauf des l'Immagine genannten Hauses in der Straße de' Coronari, ein Kauf, der durch die Testamentsvollstrecker Batt. Branconi d'Aquila und Baldassare Turini de Pescia bewirkt war, damit die Erträge dieses Hauses dazu dienen sollten, die Stiftung und Unter-

haltung des von Raffael im Pantheon begründeten Altars zu bezahlen. D. Girolamo Vagnini war der erste Kaplan, gemäß einer im Jahre 1521 von Marco Garibaldi verzeichneten Angabe, und später mehrte derselbe Vagnini noch auf seine Kosten die Einkünfte dieser Kapelle.«

maison servissent à payer l'établissement et l'entretien de l'autel fondé par Raphaël au Panthéon. D. Girolamo Vagnini fut le premier chapelain, suivant un acte enregistré en l'année 1521 par Marco Garibaldi; et, plus tard, le même Vagnini augmenta encore, à ses dépens, les revenus de cette chapelle.« (Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino, scritta dal principe D. Petro Odescalchi etc., con notizie raccolte dal Cav. P. E. Visconti etc. Roma, 1833, p. 87—89, 115.)



Im wissenschaftlichen »Wegweiser durch die ewige Stadt« von M. Wittmer und Dr. Molitor, 1870, liest man auf Seite 344—345: »Fast am Ende der Via de' Coronari, wenn man nach der Engelsbrücke geht, ist links ein kleines, allerdings ganz erneuertes Haus (Nr. 124), welches Raffael eine Zeitlang bewohnte und als Legat dem Altar im Pantheon hinterließ, wo er sich sein Grab ausersah und zu Ehren der heiligen Jungfrau eine Pfründe stiftete.«

In einem anderen wissenschaftlichen Guida di Roma von Nibby, 1878, der mit Quatremère de Quincy im Briefwechsel stand, Mitglied der Commissione consultativa der Antiquitäten und schönen Künste zu Rom war und über die Entdeckung der irdischen Überreste Raffaels im Pantheon berichtete, heißt es Seite 298: »Tornando sulla piazza di S. Salvatore in Lauro, e di quivi pigliando a diritta per la contigua via de' Coronari, la penultima casa che si trova a man sinistra, distinta col No. 124, era proprietà dell'immortal Raffaello che vi abitò alcun tempo, e lasciolla poi in legato alla chiesa di S. Maria ad Martyres (il Pantheon), per fondare una cappellania alla cappella della Madonna, ove egli volle esser sepolto. Per onorare la memoria del sommo pittore, Carlo Maratta, nel 1705, fece dipingere il ritratto di lui a chiaroscuro nel prospetto della casa suddetta; ma quel ritratto è affatto scomparso.«

Hier wird das Haus als Raffaels Eigentum bezeichnet, das er einige Zeit bewohnte und dann als Legat hinterließ — wie Quatremère de Quincy gesagt hatte. Im Wortlaut ist bei Wittmer und Dr. Molitor nicht betont, daß Raffael zu seinen Lebzeiten das Haus besessen habe, es ist aber auch nicht ausgeschlossen.

Dr. Gsell Fels sagt in seinem Rom (VI. Auflage, 1906, Seite 463): »Gegen Ende der Via de' Coronari links (Nr. 124) die sogenannte Casa di Raffaele, d. h. das Haus, das laut Testament Raffaels für 1000 Scudi gekauft wurde, um aus den Einkünften seine Grabkapelle im Pantheon zu unterhalten.«

Hier wiederum ist verneint, daß dieses Haus Raffaels Besitz war. Es steht aber auch nicht da, daß er anfangs in demselben gewohnt hätte, während dies von allen anderen vorstehenden Nachrichten bestätigt wird. Er kann es nur in der ersten Zeit bewohnt haben, da das Haus sehr klein war; ich sage »war«, denn heute hat es in der Höhe mindestens zwei Stockwerke mehr. Es braucht auch nicht Raffaels Besitz gewesen sein; er mag anfänglich dort zur Miete gewohnt haben.

Es ist ein dreiseitig eingebautes Reihenhause von 5,95 m Front, oben mit zwei weit gestellten Öffnungsachsen und breitem Mittelpfeiler, wie bei fast allen Häusern der Stadt ähnlicher geringer Breite und gleicher Fensterzahl. Zur Zeit zählt dieses schmale Hausgrundstück außer dem Ladengeschöß bis zum Hauptgesimse vier Obergeschosse und darüber noch ein fünftes. Wie der Bekrönungssims des linksseitigen Nachbarhauses schließen läßt, dürfte es zur Zeit Raffaels höchstens drei Obergeschosse gehabt haben, da die Höhe der Häuser damals wohl durch Gesetz beschränkt war.

Das von Nibby erwähnte Bildnis des Meisters in chiaroscuro ist auf dem Putzgrund des Fensterpfeilers im ersten Obergeschoß gemalt gewesen. Es ist später verblaßt oder ausgeschnitten worden. Ersteres dürfte dem Baubestande nach wahrscheinlicher sein. Quatremère spricht dann von einer Inschrift, die seinerzeit noch am Hause vorhanden gewesen sei. Vielleicht waren aber Bildnis und Inschrift vereinigt. Das festzustellen war mir nicht möglich. Nur ein dunkler, geränderter Fleck zwischen den beiden Fenstern des ersten Obergeschosses deutet uns noch die Stelle an, wo das Bild Marattas »per onorare la memoria del sommo pittore« aufgemalt war. Daß man die von Quatremère gesehene Inschrift ohne weiteres hat entfernen können, mutet wie ein Straßenraub an. Es bleibt noch zu erforschen, welche Daten mit dem Verluste dieser Urkunde der Allgemeinheit entzogen worden sind; denn es ist wohl anzunehmen, daß sie in irgend einer Schrift festgehalten wurde. Dann

sprechen Wittmer und Dr. Molitor von einer Erneuerung des Hauses. Bei der letzten Tünchung, die im Sommer 1908 erfolgt ist, hat man die Bildstelle ausgespart, die nun als großer, dunkler Fleck zu sehen ist. Vielleicht ist dies auf Anordnung der Commissione archeologica geschehen. Außerdem war ohne genaueste Prüfung nicht festzustellen, ob zu Raffaels Zeit irgendwelche Malereien auf den Mauerflächen der alten Obergeschosse vorhanden waren. Immerhin möchte ich mit dieser Bemerkung auf die Möglichkeit hinweisen, daß sich noch unter den vielen Kalküberzügen jüngerer Zeiten Reste ehemaliger Wandmalerei finden, wie sie als genere di chiaroscuro Vasari erwähnt. Peruzzi und andere haben einst solchen Schmuck an den Häuserfronten ausgeführt. — <sup>51)</sup> und <sup>52)</sup>

<sup>51)</sup> Betreffs des Wortlautes von Raffaels Testament bin auch ich leider zu keinem abschließenden Urteile gelangt; denn das, was in der Raffaelliteratur darüber zu lesen ist, sind immer nur Andeutungen. Von diesen will ich noch nach J. D. Passavants Appendix I folgendes mitteilen. Nach dessen Notizen hat der Schriftsteller Tiberino, laut dem »Sepolcro di Raffaello«, in einem Kirchenregister entdeckt, daß zwar der Notar Andrea Gabrielli Raffaels Testament, wie es heißt, erhalten hat, daß aber trotz der Nachforschungen in Rom und anderwärts dasselbe nicht aufzufinden ist. Da Raffael es erst beim Eintritt seiner zum Tode führenden Krankheit verfaßte (Vasari: »Per che fece testamento; e prima, come cristiano, mandò l'amata sua (Margherita) fuor di casa e le lasciò modo di vivere onestamente«), es aber nicht zu finden ist, so scheint es beinahe, daß er seinen letzten Willen seinen beiden uns bereits bekannten, zu Testamentsvollstreckern ernannten Freunden nur mündlich kundgab.

Wie Visconti mitteilt, haben sich die Erben nach langen Auseinandersetzungen infolge Vermittlung der Freunde gütlich geeinigt. Unter dem 19. November 1520 ward vereinbart, daß die Anteile an die Verwandten des Meisters durch den in Rom lebenden Florentiner Kaufmann Filippo di Ridolfi zu vergeben seien, worüber eine sehr ausführliche Urkunde in den Ufficii di argenti erhalten ist.

<sup>52)</sup> Zwei schon durch den Vater Giovanni in Urbino erworbene Häuser gehörten auch zum Nachlaß Raffaels und kamen in den Besitz der verwandten Familie Ciarla.

Der »Schrift für Kunst« und der »Gazette des beaux arts« entnehme ich noch: 1515 soll Raffael im Borgo Via Sistina ein dem Architekten Perino da Gennari da Caravaggio gehöriges Haus für 200 Goldgulden gekauft und dann noch wegen Platzmangels mehrere andere Häuser der Gebrüder Porcari in Via Alexandrina zu Arbeitszwecken gemietet haben.



## VII. Villino Raffaello vor Porta Pinciana.

Im Buche Viscontis steht hinten zum Briefe Raffaels an den Bruder seiner Mutter Simon di Battista Ciarla da Urbino eine Notiz: Pistolesi, Descrizione di Roma e suoi contorni, Roma 1841, nach der die spätere »Villa Olgiati« einem Freunde Raffaels namens »Ciarla« angehörte. Es wäre noch zu erforschen, ob dieser vielleicht ein naher Verwandter der Mutter Raffaels war. In jenem Briefe des Meisters, der auf Seite 56 abgedruckt ist, heißt es im zweiten Absatz: »Vor einigen Tagen wandte ich mich an den Onkel und an Giovanni, daß die beiden mir von Rom auch ein solches Schreiben zukommen lassen sollten.« Vielleicht ist dieser Onkel hier jener Freund Ciarla, der einstige Besitzer von Raffaels Villa.

Dieses ehemalige Sommerhäuschen unseres Meisters nun, dessen Grundmauern heute nicht einmal mehr zu Tage liegen, verdankte seine Entstehung nicht ihm selbst. Sein Aufbau war malerisch gruppiert, dabei schlicht und schmucklos, aus gemischtem Mauerwerk und ohne alle Formenausrüstung, so recht die Verkörperung des Begriffes, den man sich von der italienischen Villa im kleinen macht. Ja man kann sagen, daß dieser »Villino« geradezu charakteristisch für ein Lusthäuschen um das Jahr Fünfzehnhundert war, wie es eben nur jene Zeit hatte erstehen lassen können. Durch die



46.

*Villa Raffaels.*

J. B. Roman 1816

Bemühungen des Herrn Brunswick in Rom erlangte ich Kenntnis davon, daß in der Landesbibliothek zu Cassel eine Radierung der Villa Raffaels zu finden sei, die Prof. Ludwig Emil Grimm 1816 in Rom angefertigt

habe. Ich gebe sie hier nur wenig verkleinert wieder. Die Stelle, auf der diese bescheidene Villa einst stand, habe ich nach dem zuverlässigen großen Romplane von Nolli annähernd zu ermitteln versucht: Die elliptische Reitbahn neben der neuen stattlichen Verbindungsstraße zwischen Monte Pincio und dem Parke geht über ihre Fundamente hinweg. Sie stand ganz in der Nähe des Ortes, wo das Goethedenkmal, das der deutsche Kaiser der Stadt Rom geschenkt hat, errichtet worden ist. Ein eigenartiger Zufall fügte es, daß den verdeckten Villinoresten nun das Standbild des Dichters nahe gerückt ist, der die Ausschmückung des Häuschens so reizvoll geschildert hat. Es steht noch nicht fest, ob dieses durch Fresken von Raffael verschönte Bauwerk sein Eigentum gewesen ist. Wohl aber hat er es zeitweise bewohnt, um von seinem so überaus geschäftigen Berufsleben — wenn auch nur auf Stunden — auszuruhen. Ruhe konnte er weder im Studio noch im Wohnhause finden, das noch so manche Hilfskräfte mit ihm teilten.<sup>53)</sup> — Vasari läßt uns

<sup>53)</sup> Vas.-Mil., IV, S. 648—644: »... e l'altre sue virtù furono cagione che Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme con Giulio Romano se l'allevò, e tenne poi sempre l'uno e l'altro come figliuoli;« — Seite 384: »Per la qual cagione si vedeva che non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo.«



einen Blick in sein Gefühlsleben tun: »Raffael war sehr verliebter Natur, den Frauen ergeben und stets zu ihren Diensten bereit. Und hier wurde ihm, da er in diesen Genüssen kein Ende fand, von seinen Freunden mehr vielleicht nachgesehen und zu Willen gelebt, als recht war.«<sup>54)</sup> Vielleicht ist ihm die Benutzung der Villa als Gegenleistung für die Ausmalung gestattet gewesen. Diese ist von seinen Schülern nach seinen Skizzen bewirkt worden.

Die Familie der Borghese hatte sich bereits 1610 zwischen Porta del Popolo und Porta Pinciana angekauft und das Grundstück zuerst durch die Vigna Giustiniani vergrößert. Im Jahre 1785 verkaufte ein gewisser Olgiati (siehe den Namen auf Nollis Plan Nr. XXVIII auf Tafel XLIII) diese Villa, die von einem kleinen Gartengelände umgeben war, dem Kardinal Fürst Doria, der sie wieder an den Avv. Nelli weitergab. Als sie dann 1830 ebenfalls von den Borghese erworben wurde, hieß sie Villa Garroni.<sup>55)</sup> Sie ist der Belagerung Roms 1849 zum Opfer gefallen.<sup>56)</sup> »Bei der Verteidigung der Stadt riß man das Casino und andere Gebäude ein.« Das erhöhte Erdgeschoß bestand aus Flur und drei Zimmern, die allesamt mit Fresken bedeckt waren. Im Jahre 1834 ließ Fürst Borghese vier Bilder des dritten, kleinsten Zimmers durch Aussägen entfernen. Drei davon sind jetzt in der Galleria Borghese (im VII. Zimmer),<sup>57)</sup> das vierte wurde in die Eremitage nach St. Petersburg verkauft. Außerdem sind noch Madonnenbild-

<sup>54)</sup> Vas.-Mil., IV, S. 366: »Fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro: la qual cosa fu cagione, che continuando i diletti carnali, egli fu dagli amici, forse più che non convenia, rispettato e compiaciuto.... — Raffaello non poteva molto attendere a lavorare, per l'amore che portava ad una sua donna.« — Seite 381: »Il quale Raffaello attendendo in tanto a' suoi amori così di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvenne ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito.«

<sup>55)</sup> In vocabolo Bevilacqua; L. Vicchi: Villa Borghese 1885 (nach dem Archiv der Borghese).

<sup>56)</sup> Fournier, Roma e la Campagna, 1862.

<sup>57)</sup> Platner, »Beschreibung der Stadt Rom«. Die drei Fresken sind schon damals, weil sie abzufallen drohten, in den Palazzo Borghese gebracht.

nisse<sup>58)</sup> erhalten, die vordem in der Villa Lante an der Passeggiata Margherita untergebracht waren, sich aber jetzt im Palazzo Zuccari-Bartholdy in Via Sistina befinden.

Goethe schreibt bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom (Italienische Reise, Jubiläums-Ausgabe, 27. Band, Seite 248) unter dem 14. März 1788: »Ich fahre fort, überall herumzugehen und vernachlässigte Gegenstände zu betrachten. So war ich gestern zum erstenmal in Raffaels Villa, wo er an der Seite seiner Geliebten den Genuß des Lebens aller Kunst und allem Ruhm vorzog. Es ist ein heilig Monument. Der Fürst Doria hat sie acquiriert und scheint sie behandeln zu wollen, wie sie es verdient. Raffael hat seine Geliebte achtundzwanzigmal auf die Wand porträtiert in allerlei Arten von Kleidern und Kostümen; selbst in den historischen Compositionen gleichen ihr die Weiber. Die Lage des Hauses ist sehr schön. Es wird sich artiger davon erzählen lassen, als sich's schreibt. Man muß das ganze Detail bemerken.« In »Fernerer über Kunst«, Arabesken, äußert sich Goethe noch in demselben Jahre weit eingehender über den inneren Schmuck dieses Sommerhauses. Er sagt: »Am meisten im Sinne der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raffael mit seiner Geliebten bewohnte. Hier findet man an den Seiten der gewölbten Decke die Hochzeit Alexanders und Roxanens und ein ander geheimnisvoll allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend. An den Wänden sieht man kleine Genien und ausgewachsene männliche Gestalten, die auf Schnörkeln und Stäben gaukeln und sich heftiger und munterer bewegen. Sie scheinen zu balancieren, nach einem Ziel zu eilen und was alles die Lebenslust für Bewegungen einflößen mag. Das Brustbild der schönen Fornarina<sup>59)</sup> ist viermal wiederholt, und die halb leichtsinnigen, halb soliden Zieraten dieses Zimmerchens atmen Freude, Leben und Liebe. Er hat wahrscheinlicher Weise nur einen

<sup>58)</sup> Man erkennt die Fornarina-Barberini, nach welcher der Kopf der Sixtinischen Madonna gestaltet ist.

Teil davon selbst gemalt, und es ist um so reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger, und eben was genug war, machen wollte.« —<sup>59)</sup>

Der Grundriß der Villa ist ganz klein in den genauen Romplänen Nollis — allerdings nur in seinen Umrissen — eingezeichnet. Die Ende des vergangenen Jahrhunderts noch zutage liegenden Grundmauern sind dann bei der Anlage der Reitbahn durch neue Wegregulierungen der Erde gleich gemacht worden. Hoffentlich findet sich noch eine Aufnahme des Hauptgeschoßgrundrisses mit Maßen, so daß man keine Ausgrabung des Unterbaues,<sup>60)</sup> der ohnehin nur Annäherndes für den Oberbau ergeben dürfte, vorzunehmen brauchte. Auf Grund des Nollischen Lageplanes und des Schaubildes von Grimm wäre zwar eine Rekonstruktion möglich, doch würde sie für die in der Radierung nicht wiedergegebenen Seiten des Aufbaues doch nur annähernd geschehen können. Da aber Raffael den Plan nicht entworfen hat, ist eine zeichnerische Wiederherstellung entbehrlich. Die schmucklose Loggia in der Front der Eingangsseite, wie sie uns Prof. Grimms Blatt getreu erhalten hat, mag Raffael vielleicht die erste Anregung gegeben haben für die formenreichen und farbenprächtigen Loggien des Vatikans, der Farnesina und der Madama. —<sup>61)</sup>

<sup>60)</sup> K. St. Moritz, »Reisen eines Deutschen in Italien«, 1786—1788, Band III. Raphaels Villa. »Nichts Reizenderes kann man sich denken, als die Verzierung von Raphaels Schlafgemach, das er sich selbst ausmalte. An der einen Wand ist die Hochzeit des Alexander mit der Roxane abgebildet; an der anderen sieht man eine Gruppe von Liebesgöttern (!), die sich eine Trophäe zum Ziele genommen haben usw. Auch das Deckengewölbe hat Bezug auf den Triumph der Liebe. Man tritt in dies kleine Schlafgemach wie in ein Heiligtum und in das Landhaus wie in einen Tempel; nur schade, daß der jetzige Besitzer diesen einfachen ländlichen Sitz in einen englischen Garten mit allerlei Spielwerk wie anmutigen Hügeln, Brücken, Bouquets usw. verwandelt hat, und ewig schade, wenn auch die Behausung des Künstlers selbst ein Raub dieser geschmacklosen Zierde und Verschönerung werden sollte.«

<sup>61)</sup> Lanciani, Scavi I, sagt, 1902, daß das Casino der Vigna Olgiati auf antiken Fundamenten gestanden habe.

<sup>62)</sup> Um jede Kleinigkeit aus Raffaels Grundbesitz aufzuzählen, will ich nicht versäumen zu erwähnen, daß er einen Weinberg von einem gewissen Antonio gepachtet hatte.



## VIII. Palastgrundstück in Via Giulia.

POSSEDEVA — RAF. SANZIO — NEL MDXX. <sup>62)</sup>

(Siehe 2 des Stadtplanes, Seite 132.)

Gleich im Anfang der Via Giulia, schräg gegenüber von San Giovanni de' Fiorentini, einem Meisterwerke Jacopo Sansovinos,<sup>63)</sup> liegt ein großer, schiefwinkliger Häuserblock, dessen Mittelgebäude (Nr. 84, 85, 86) über den drei Hauptgeschoßöffnungen die vorangestellte, schwarz gefärbte Inschrift zeigt, aus der wir erkennen, daß Raffael bei seinem Tode dieses Grundstück besaß. Nach einer gütigen Mitteilung Prof. Gnohis hat ein früherer Besitzer kurz vor 1870 anlässlich einer Erneuerung der Fassade obige Worte einmeißeln lassen.

Der ganze Block, den unser Meister mit einem Doppelpalast bebauen wollte, hat seine Hauptschauseite in Via Giulia. Im Norden wird das Grundstück begrenzt durch die Via dei Cimatori, östlich und südlich von dem Vicolo delle Palle.

Für das ganze Bauviertel, das heute viele kleine Häuser trägt, fertigte Antonio da Sangallo il giov. wahrscheinlich nach Skizzen des Meisters jenen vortreflichen Bebauungsplan, den ich bereits auf Seite 53 kurz besprochen habe. Er stellt zwei ineinandergreifende Paläste dar, die beide reich gegliederte, säulengeschmückte Höfe umfassen. Man betrachte die Mappenzeichnung und auf Tafel LIX Nr. d XXI.

Antonios Originalzeichnungen sind in den Uffizien zu Florenz unter den Nrn. 310, 311 und 312 zu finden. Das letzte Grundrißblatt weist den vielleicht nachträglichen Vermerk auf: »per lo papa nel sito ch'era di Raffaello da Urbino.« Ich will die urkundlichen Beleg-

<sup>62)</sup> Siehe die Tafel LX.

<sup>63)</sup> Er ging als Sieger aus dem Wettbewerbe hervor, den Leo X. entschied. Michelangelo hatte 5 Entwürfe eingereicht; auch Raffael, Peruzzi und Antonio da Sangallo il giovane hatten sich beteiligt.

stellen über das vom Meister kurze Zeit vor seinem Tode erworbene Grundstück vorausschicken, um dann einige Bemerkungen über den Kauf selbst anzuschließen.

Eugen Müntz veröffentlichte im Jahre 1879 in der »Gazette des Beaux Arts« eine Abhandlung unter dem Titel: »Les maisons de Raphael à Rome«, in der es Seite 322/9 heißt<sup>64)</sup>:

<sup>64)</sup> Un document encore inédit, que j'ai trouvé à Rome lors d'un récent voyage, prouve que peu de temps avant la mort, Raphaël songeait à bâtir pour son usage personnel une demeure plus vaste, cette fois-ci, selon toute vraisemblance, un véritable palais. L'emplacement qu'il choisit appartenait au chapitre de Saint-Pierre et avait été précédemment loué à un ami du maître, Léonardo Bartolini; il était situé dans la via Giulia, près de Saint Jean des Florentins, par conséquent dans le voisinage du Vatican, quoique sur la rive opposée. Mais avant d'aller plus loin, laissons la parole au notaire chargé de dresser l'acte d'acquisition: »Le 24 Mars 1520, les chanoines de Saint-Pierre confirment la cession faite par Léonardo Bartolini au seigneur Raphaël d'Urbino, peintre, de ses droits à la location d'un terrain appartenant au susdit chapitre. Ce terrain est situé à côté de l'église Saint-Blaise della Pagnotta dans la région du Pont; il est bordé de tous côtés par des rues (juxta ab omnibus lateribus vias publicas), et mesure 217 cannes et demie, mesure romaine. La Cession a lieu à titre d'emphytéose perpétuelle, avec cette condition expresse que le seigneur Raphaël construira sur le terrain en question une maison destinée à lui servir d'habitation (dictus dominus Raphaël... promisit... in dicto terreno domos habitabiles ipsius domini Raphaelis suorumque heredum et successorum propriis sumptibus et expensis construere et fabricare, ac construi et fabricari facere). Dans le cas où ces constructions ne seront pas élevées dans un délai de cinq ans, le terrain tout entier doit faire retour au chapitre (in eventum in quem dictus dominus Raphael sui que heredes et successorum in domibus dicto terreno fiendis per quinquennium negligentes fuerint et illas facere cessaverint). Le cens annuel est fixé à 80 ducats, de 10 carlins chacun, payables le jour de la fête de Saint Pierre et de Saint Paul.«

Ainsi qu'on vient de le voir par ce dernier chiffre, il s'agissait d'une propriété assez considérable, puisque la location seule du terrain s'élevait à la somme de 80 ducats d'or, représentant au denier vingt un capital de 1500 à 2000 ducats.

La date du contrat offre un intérêt particulier. Ce document est du 24 Mars 1520; le 6 Avril suivant, Raphaël expirait.

»Eine noch nicht herausgegebene Urkunde, die ich in Rom neulich bei einer Reise gefunden habe, beweist, daß Raffael kurze Zeit vor seinem Tode daran dachte, für seinen persönlichen Gebrauch eine größere Wohnung zu bauen, diesmal nach aller Wahrscheinlichkeit einen wirklichen Palast. Der Bauplatz, den er wählte, gehörte dem Kapitel von St. Peter und war vorher an einen Freund des Meisters, Leonardo Bartolini, verpachtet gewesen; er war in der Via Giulia bei S. Giovanni dei Fiorentini gelegen, folglich in der Nachbarschaft des Vatikans, wenn auch auf dem entgegengesetzten Ufer. Aber, bevor wir weiter gehen, wollen wir dem mit dem Erwerbungsvertrag beauftragten Notar das Wort lassen«:

»Am 24. März 1520 bestätigen die Chorherren von St. Peter die von Leonardo Bartolini an den Maler, Herrn Raffael aus Urbino, bewirkte Abtretung (cession) seiner Rechte auf die Pacht eines Bauplatzes, der dem obengenannten Kapitel gehörte. Dieser Bauplatz liegt neben der Kirche S. Biagio della Pagnotta, in der Gegend der Brücke; er wird auf allen Seiten von Straßen begrenzt und mißt 217½ canne römischen Maßes. Die Abtretung geschieht als dauerndes (= unkündbar) Erbzinsgut (emphytéose) mit der ausdrücklichen Bedingung, daß der Herr Raffael auf dem in Rede stehenden Bauplatz ein Haus baut, das bestimmt ist, ihm als Wohnung zu dienen (wörtlich: genannter Herr Raffael hat versprochen, daß er auf besagtem Bauplatze Wohnhäuser für den Herrn Raffael selbst und seine Erben und Nachfolger mit entsprechenden



Kosten und Aufwand bauen und errichten will, beziehungsweise bauen und errichten lassen wird). Für den Fall, daß diese Bauten im Verlaufe von fünf Jahren nicht errichtet werden, soll der ganze Bauplatz an das Kapitel zurückfallen. Der jährliche Pachtzins ist auf 80 Dukaten, zu 10 Carlinen jeder, festgesetzt, die am Tage des Festes Peter und Paul zahlbar sind.«

»Wie man aus dieser letzteren Ziffer sieht, handelte es sich um ein ziemlich bedeutendes Besitztum, da allein die Pacht des Bauplatzes sich auf die Summe von 80 Dukaten belief, die zu 5% ein Kapital von 1500 bis 2000 Dukaten darstellte.

Das Datum des Vertrages bietet ein besonderes Interesse: Die Urkunde ist vom 24. März 1520. Am folgenden 6. April verschied Raffael. E. Müntz.«

Wir wissen, daß der Meister in seinen letzten Jahren mit Aufträgen überhäuft war; sein Studienpalast reichte nicht mehr als Arbeitsstätte aus, so daß er im Borgo mehrere Häuser mieten mußte, so die der Gebrüder Porcari in Via Alexandrina. Mit dem Ansehen und Ruhm Raffaels war auch sein Reichtum gewachsen. Immer höher stieg er in der Wertschätzung seiner Gönner; ja schon winkte ihm durch seine Beziehungen und Verdienste der Kardinalshut.<sup>65)</sup> So wird ihm der Gedanke gekommen sein, sich — um all seine Wünsche hinsichtlich der Wohnung und des Ateliers befriedigen zu können — eine in der Via Giulia nach allen Seiten freigelegene, helle, luftige und zugleich glanzvolle Behausung zu schaffen.

Es ist wohl anzunehmen, daß die beiden ersten Grundrisse von Antonio da Sangallo für Raffael schon

<sup>65)</sup> Vas.-Mil., IV, S. 381: »E ciò faceva egli non senza onorato proposito: perchè avendo tanti anni servito la corte, ed essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il papa gli avrebbe dato un cappello rosso, avendo già deliberato di farne un buon numero, e fra essi qualcuno di manco merito che Raffaello non era.« — Bibbiena war wohl auch nur Titularkardinal.

vor Ankauf des Grundstückes gemacht worden sind, damit man prüfen konnte, was auf diesem Grund und Boden zu bauen möglich war. Zwei Wochen nach dem Vertragsschluß, dem der Meister sicherlich beiwohnte, starb er. — Auf der letzten Lichtdrucktafel befindet sich der Erdgeschoßplan des Doppelpalastes, zugleich mit den Obergeschoßfenstern des jüngeren Mittelhauses, welche die im Titel dieses Abschnittes vorangestellte Inschrift tragen.

Wenn zwar aus diesen Grundrissen noch nicht hervorgeht, daß Raffael auch seine Arbeitsstätten hierher zu verlegen gedachte, so ist doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, große Malsäle im letzten Obergeschoß anzunehmen.

Vertieft man sich in diese schöne Anlage, so muß man die geniale Planung bewundern und bedauern, daß sie nicht zur Ausführung gekommen ist. Vor allem sprechen die beiden monumental gedachten Höfe an, die sich in ihrer geschickten Gliederung den Raumreihen an den Straßenzügen auf das glücklichste einordnen. Als geistiges Vorbild mögen dem Künstler die besten Grundrißformen des alten Roms vorgeschwebt haben, wie sie sich im großen in den Thermenanlagen so augenfällig zeigten; und es ist unverkennbar, daß sich diese Grundrißperlen auf den befähigsten Schüler des Meisters, Peruzzi, vererbten, dessen spätere Paläste der Massimi im Corso Vittorio Emanuele an jene erinnern. Es ist ferner nicht auszudenken, was uns durch das frühzeitige Ableben des Künstlers auch an Motiven des äußeren Aufbaues und an prächtiger Ausschmückung verloren gegangen ist. Gerade sein überlegenes bauformales Taktgefühl hätte hier neue Wege gezeigt für die Weiterbildung der Hochrenaissanceformen im Palastbau!

Wenn wir heute an den Baublock herantreten, ist nur in der Flucht der Via Giulia jenes schmale Mittelhaus, das die erwähnte Inschrift trägt, bemerkenswert; alle nebenstehenden Häuser sind schmucklos. Es

ist wohl erst 1546 errichtet oder wenigstens damals vollständig erneuert worden. Das läßt sich aus der unter dem Balkon rechts angebrachten Jahreszahl **XLVI** und dem ihr entsprechenden, beigetzten päpstlichen Wappen schließen. Die in den Untersichten der Hauptgesimsplatte verwendeten päpstlichen Abzeichen beweisen, daß der Bau unter Paul III. (1534—49) und Julius III. (1550—55) ausgeführt wurde. Die abgestufte, in Putz hergestellte Quaderung der Front erscheint mir bis auf die Eckarmierung eine viel jüngere Zutat, da eine Vormauerung derselben, wie sie Anfang des 16. Jahrhunderts stets üblich war, von mir nicht festgestellt werden konnte. Sonach dürften die Flächen zwischen den Öffnungen und den Quaderketten anfänglich wohl nur glatt gewesen sein. Auch der Balkon ist als ein nachträglicher, weit jüngerer Teil zu bezeichnen; selbst das in der Formgebung besonders fein und überreich gehaltene Hauptgesimse dürfte kaum dem ersten Entwurfe angehören, da es nicht zu den schlichten Fensterumrahmungen paßt. Es zeigt dieselbe Formgebung, wie das des gegenüberliegenden Palastes, jetzt Palazzo Sacchetti, den Antonio da Sangallo il giovane im Jahre 1545 für sich begonnen hatte.<sup>66)</sup> Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß Antonio, der in päpstlichen Diensten stand und 1546 starb, auch beauftragt gewesen ist, dieses kleine Dreifensterhaus zu bauen. Und es wird vermutlich sein Nachfolger die beiden Hauptgesimse geschaffen haben, da sie in ihren Gliederungen kleinlich sind und nicht mit den Baumassen zusammenstimmen. —

So ist denn der baukünstlerisch so hervorragende, mächtige Doppelpalast Raffaels überhaupt nicht über die Planung hinausgekommen. Seine Ausführung würde Raffael in seiner ganzen Größe als Architekt gezeigt haben.

<sup>66)</sup> Vas.-Mil., V, Seite 466: »...; e non solo diede principio, ma condusse a buon termine il palazzo che egli abitava vicino a San Biagio, che oggi è del cardinale Riccio da Montepulciano, che l'ha finito con grandissima spesa e con ornatissime stanze, oltre quello che Antonio vi aveva speso, che erano state migliaia di scudi.«





### Zusammenfassung.

Einem Kometen gleich stieg um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts Raffael am Kunsthimmel Italiens empor. Von der frühesten Jugend an zum Maler bestimmt, konnte er sich nach der umfassenden technischen Ausbildungsweise der Künstler jener Zeit von Anfang an auch die für einen Architekten nötigen Grundlagen aneignen. In dieser Hinsicht verdankte er dem Perugino einiges, mehr seinem Vater, am meisten jedoch Luciano da Lauranas Hauptwerke, dem Urbiner Schloßbau. Mit umsichtigem Scharfblick verstand Raffael alles für sich zu nützen, was die Kunst des Altertums und der neueren Zeit ihm bot. Bald überflügelte er durch geniale Auffassung und Ausführung seine Lehrer und stellte sich den größten Meistern des Cinquecento — einem Leonardo da Vinci, Michelangelo und Bramante — an die Seite.

Getragen von weltlicher und geistlicher Fürsten Gunst, die er sich mit seiner bestrickenden Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit dauernd zu erhalten wußte, gelangte er durch rastlosen Fleiß in junglichem Alter zu allgemeiner Anerkennung und Hochschätzung. Schließlich umgab ihn der Glanz eines prunkvollen Haushalts, und seine unsterblichen Werke entstanden in einem Palaste, den er sich errichtet hatte »per lasciare memoria di sè«. Nichts schien zu seinem Glücke zu fehlen. Das Schönste, das Herrlichste durfte noch von seinem unerschöpflichen Genie erwartet werden. Da raffte ein jäher Tod den Gottbegnadeten in der Blüte der Jahre hinweg. Vor allem Maler, bewährte sich Raffael später auch als Architekt in hervorragender Weise, so daß er starb als Baumeister des Domes von St. Peter.





Raffaels Geburtshaus in Urbino.

Inscript an Raffaels Hause zu Urbino:

Nunquam moriturus  
 Exiguus hisce in aedibus  
 Eximius ille pictor Raphael  
 natus est  
 Oct. id. apr. an. M. CD. XXIII  
 Venerare igitur hospes  
 Nomen et genium loci  
 Ne mirere  
 Ludit in humanis divina potentia robus  
 Et saepe in parvis claudere magna solet



<sup>3</sup> Raffaels Bildnis auf der Schule von Athen.

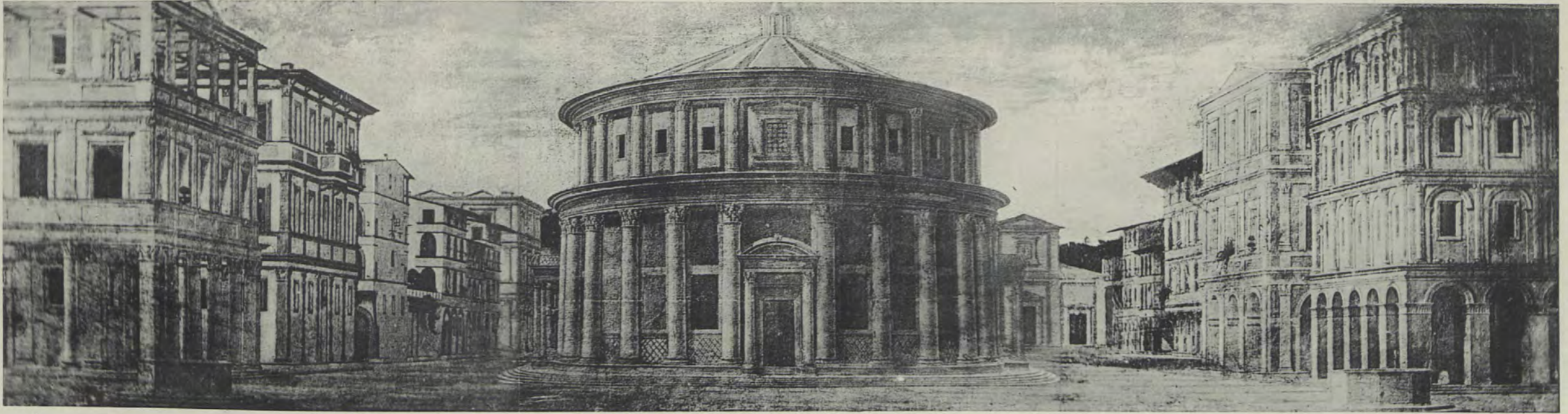


Raffaels Bildnis (Timoteo Viti? 1495), Rom, Staatsgalerie Borghese.

Raffaello di Giovanni de' Santi da Urbino,  
 geboren am Karfreitag, den 28. März 1483 zu Urbino,  
 gestorben am nämlichen Tage, den 6. April 1520 zu Rom.







Urbino, Palazzo Ducale, Luciano da Laurana, Schaubild einer Platzanlage.

Vergl. Budinich, Corn., un quadro di Luciano Dellauranna. Triest 1902.  
Hofmann, Th., Erstwerke der Hochrenaissance. Gilbers, Leipzig 1905

Lettera di Raffaello d'Urbino conforme  
all'originale nel Museo Borgiano,  
a Velletri.

Carissimo quanto padre Jo ho recitata una vostra lettera  
e la quale ho inteso la morte del nostro Ilmo S.  
duca al quale dio abbi misericordia d'amma  
e certo no potete senza lacrima leggere la nostra letia  
ma d'ansiat quello no b e riparo bisogno  
auere patientia e aceriarsi con l'auolonta de dio  
io scrissi l'altro di altro prete che me mandasse  
imattoleta che era l'auoperta de la nostra  
donna dela profetessa no mela mandata ne prego  
noi h'faciate a sapere quando ce psona che  
nenga che io possa satisfare amadonna che  
sapeate adesso uno auera bisogno di loro: ancora  
un prego carissimo Leo. che noi uoliate dire al  
prete e alasanta che uenendo la Tadeo Sada-  
forentino el quale nauemo ragionate piu  
no bte insieme h'facine honore senza asparar  
nissuno e noi auera h'fornite cuore e mio  
amore che certo bso nob'hatissimo quanto che amio  
che nuna. Et l'auolonta no ho fatto prego e no  
lo faro seio poco e che el sera meglio e me che  
l'auada adina empero no ue ho scritto quello  
che io no posona e ancora no uenno posso dare  
auiso pur secondo me adito elputrone de ditta  
danda dice che me dante d'afare e creba  
atrecenti d'utari doro e quin e' m'p'ancia fatto  
le feste farsi nesci iuro quello che l'auolonta monta  
che Jo ho finito el cartone e fatto gascua sermo

Almo car Jo Simone de  
Battisto di Carla da Vr  
d'no

Il vostro raffaello dipintore  
i fine  
In Urbino  
de aprile. m. d. xlii

Lichtdruck nach Quatremère de Quincy's  
Faksimile in der deutschen zweiten Ausgabe seiner  
»Geschichte Raphaels«, Verl. v. Basse 1835.

Der Brief kam mit dem Museo Borgiano nach Rom in die  
Bibliothek der Propaganda fide.





1

Predella 1.



2

Predella 2.



3

Predella 3.



4

Predella 4  
vom III. Altar rechts.



5

III. Altar rechts, Bild von 1497.



6

II. Altar links, Bild von 1498.







Wien, Albertina.

Kunstverlag Braun, Clément & Co, Paris.

Zeichnung zur Predella 3 des III. Altars rechts in S. Maria Nuova zu Fano.



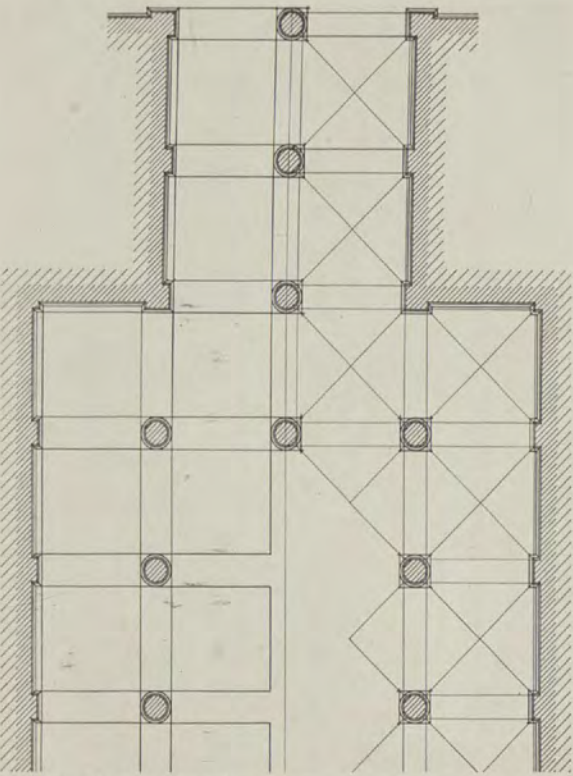
Perugino und Raffael.  
**BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ**



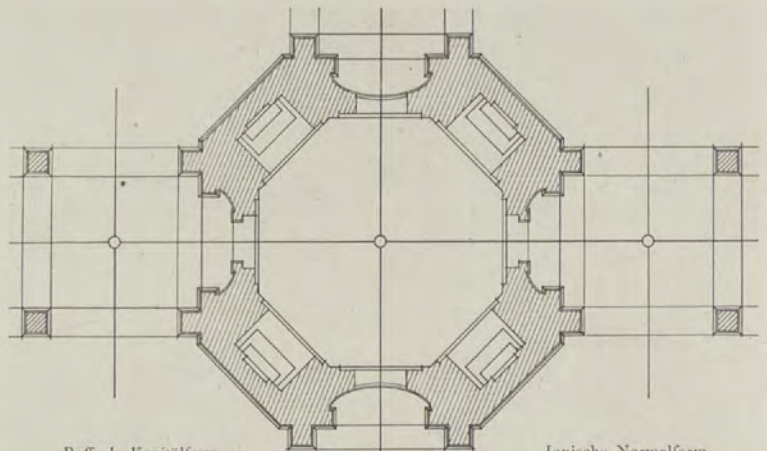


1a

Predella 1, »Verkündigung«.

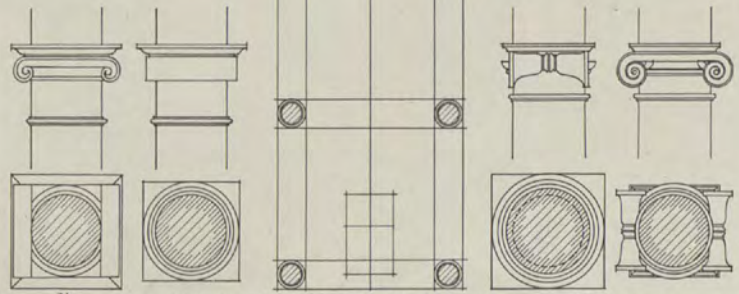


1b Fußboden- und Gewölbegrundriß von Predella 1.



Raffaels Kapitälform.

Jonische Normalform.



2b

Grundriß der Kapelle und der Hallen von Predella 2.



2a

Predella 2, Tempeldarstellung.





Paris, Louvre, Raffaels Zeichnung der »Verkündigung«, 1502.

Kunstverlag Braun, Clément & Co, Paris.

Vatikan, Predella 1 zur Krönung Mariä.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ





1

Caen, Spasalizio im städtischen Museum.

Kunstverlag Braun, Clément & Cie, Paris.



2

Rom, Tempel auf der Freske der Schlüsseltübergabe in der Sixtinischen Kapelle.







1 Perugia, Pinacoteca Vannucci, Predella Nr. 14, Beschneidung.



2 Panicale, Martyrium S. Sebastians.



3 Montefalco, Anbetung der Hirten.



4 Perugia, Pinacoteca Vannucci, Anbetung der heiligen drei Könige.





1

Paris, Louvre, S. Sebastian.



2

Trevi, Mad. d. Lacrime, Anbetung der Könige.



3

Perugia, Wechslerhalle, Anbetung der Hirten.



4

Perugia, Anbetung der Eltern.



5

Rom, Vatikan, Madonna mit vier Heiligen.



6

Rom, Villa Albani-Torlonia, Altarbild.



7

Sinigaglia, Madonna mit sechs Heiligen.





1 Rom, Vatikan, Raffaels Predella 3 zur Krönung Mariä, 1502—03.



2 Fano, S. Maria Nuova; Giov. Santis »Besuch der Maria bei Elisabeth«; linker Teil.

3 Cagli, S. Domenico, Giov. Santis »Madonna mit Heiligen« (etwa 1482); linker Teil.

Fratelli Alinari, Florenz





1

Mailand, Brera, Giovanni Santis »Verkündigung«.

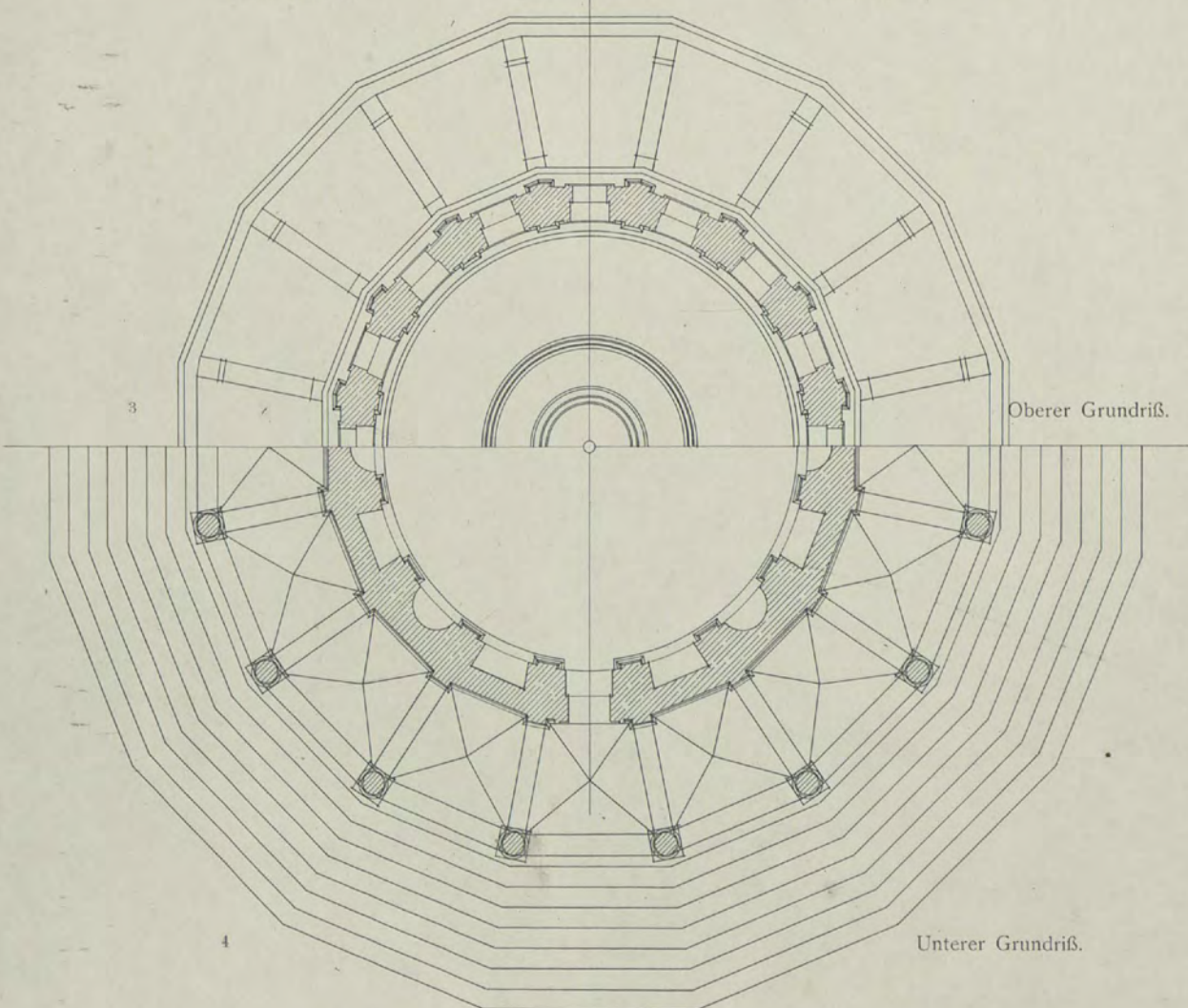
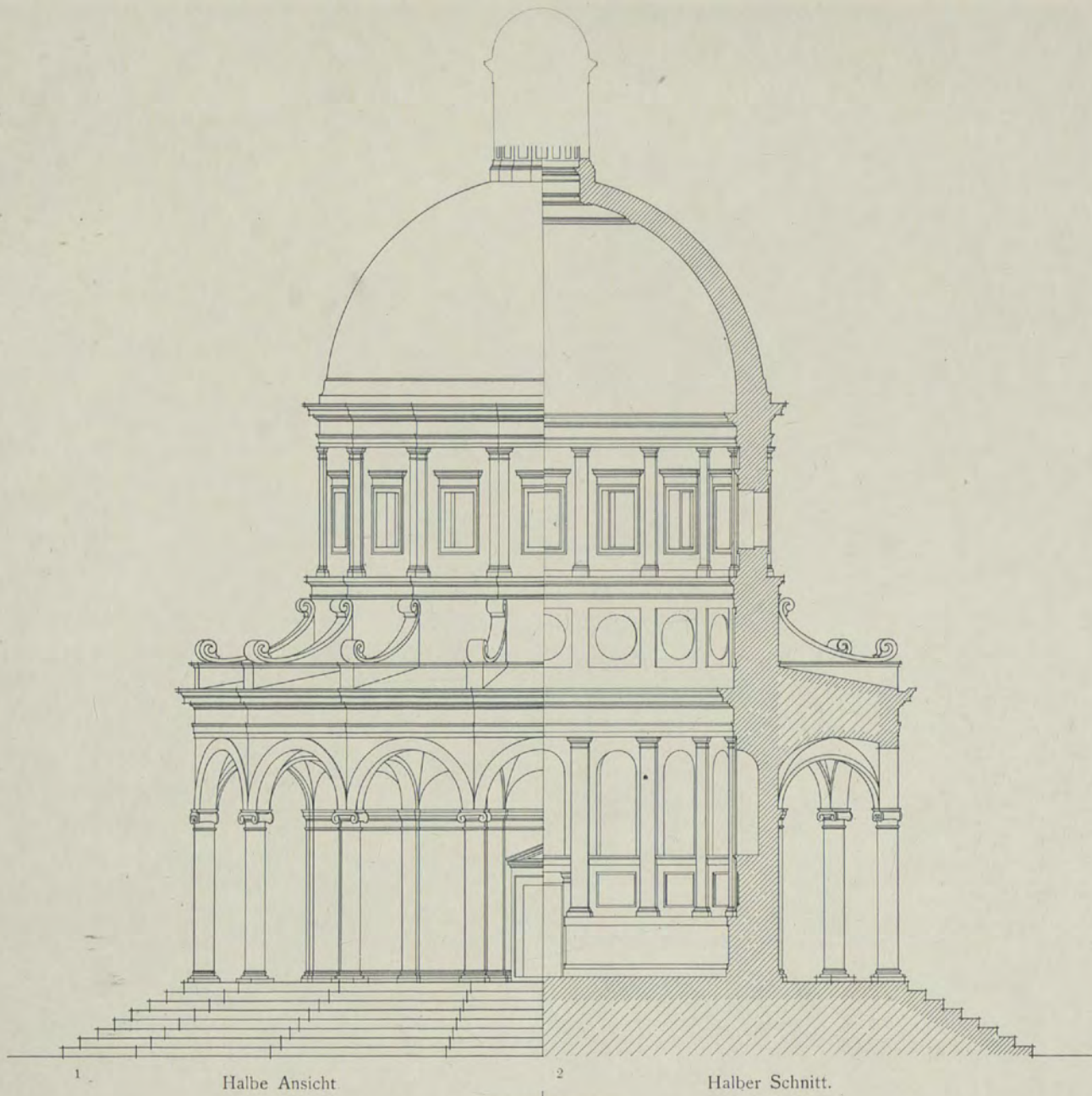


2

Mailand, Brera, Raffaels »Vermählung«.





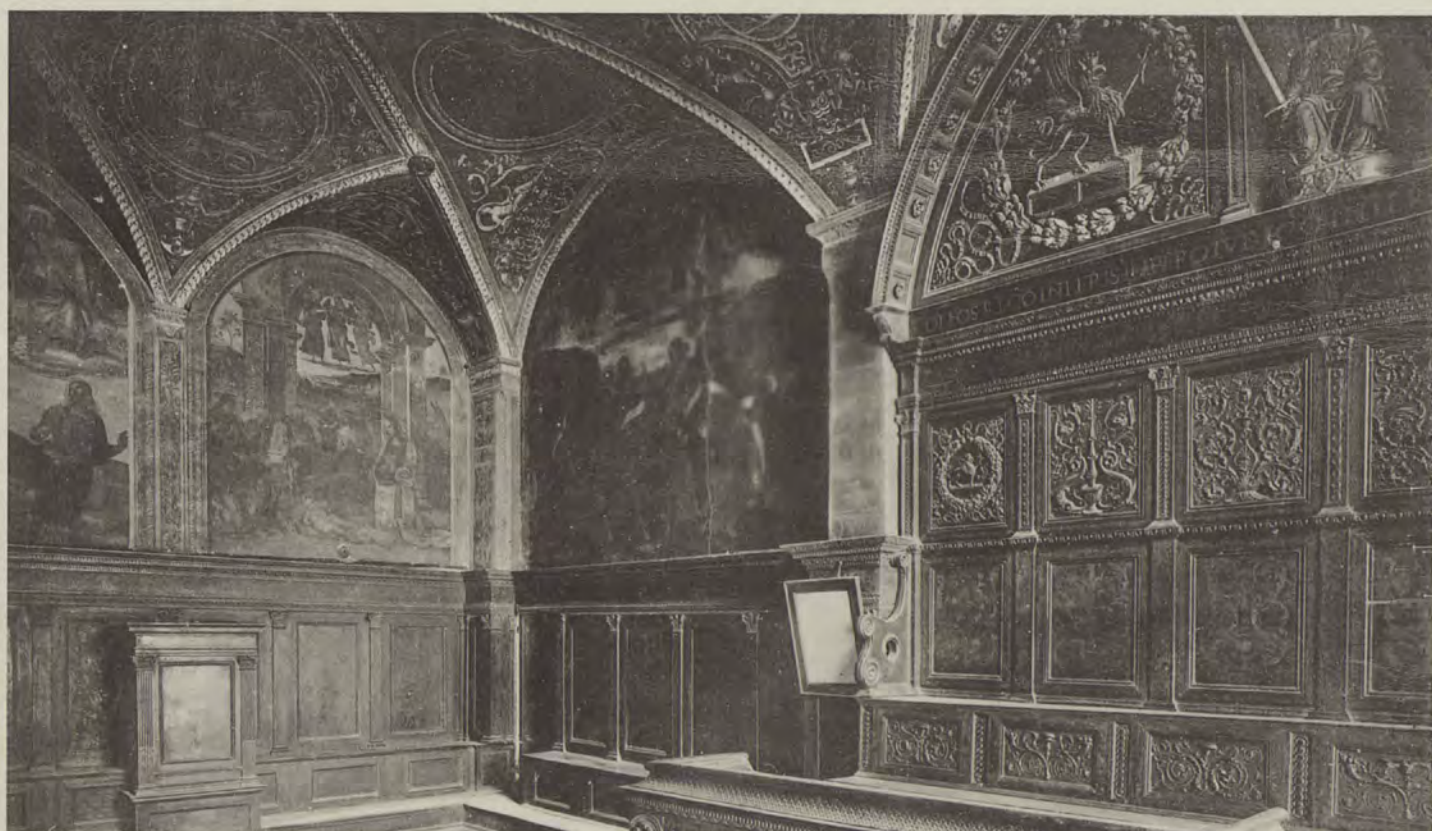


Mailand, Brera, Raffaels Tempel auf dem Bilde der »Vermählung«.



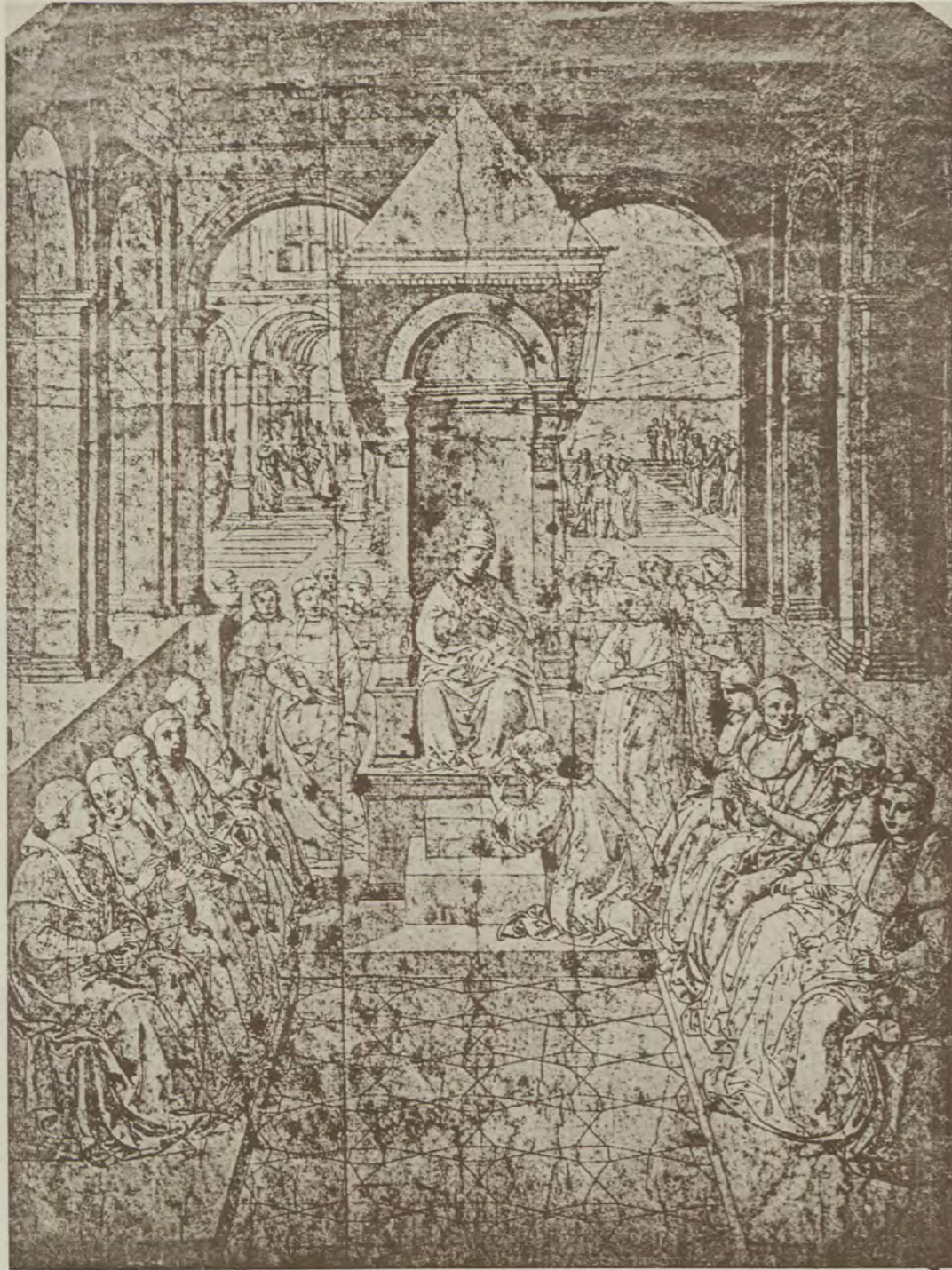


1 Siena, Dombibliothek, Pinturicchios III. Freske.



Fratelli Allinari, Florenz.





-1 Chatsworth House (England), Raffaels Zeichnung zur IV. Freske.

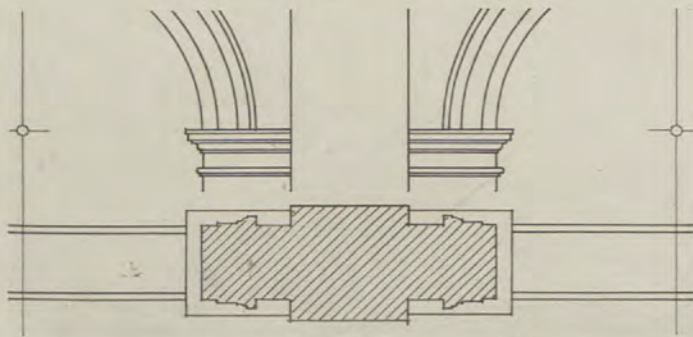


2 Siena, Dombibliothek, Pinturicchios IV. Freske.





1<sup>a</sup> London, National Gallery, Madonna Aldobrandini.



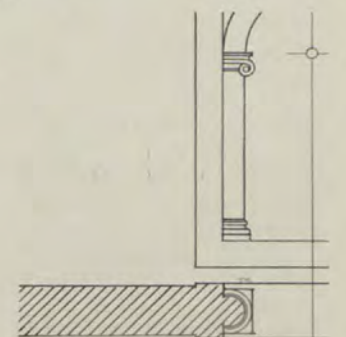
1<sup>b</sup>



Frankfurt a/M., Städelsches Kunstinstitut, Skizze zur Madonna Ansidei.



3<sup>a</sup> Paris, Louvre, Madonna del Garofano.  
Stich nach einer Wiederholung.



3<sup>b</sup>





1 Neuyork, John Pierpont Morgans Kunstpalast, Madonna della Regia di Napoli.



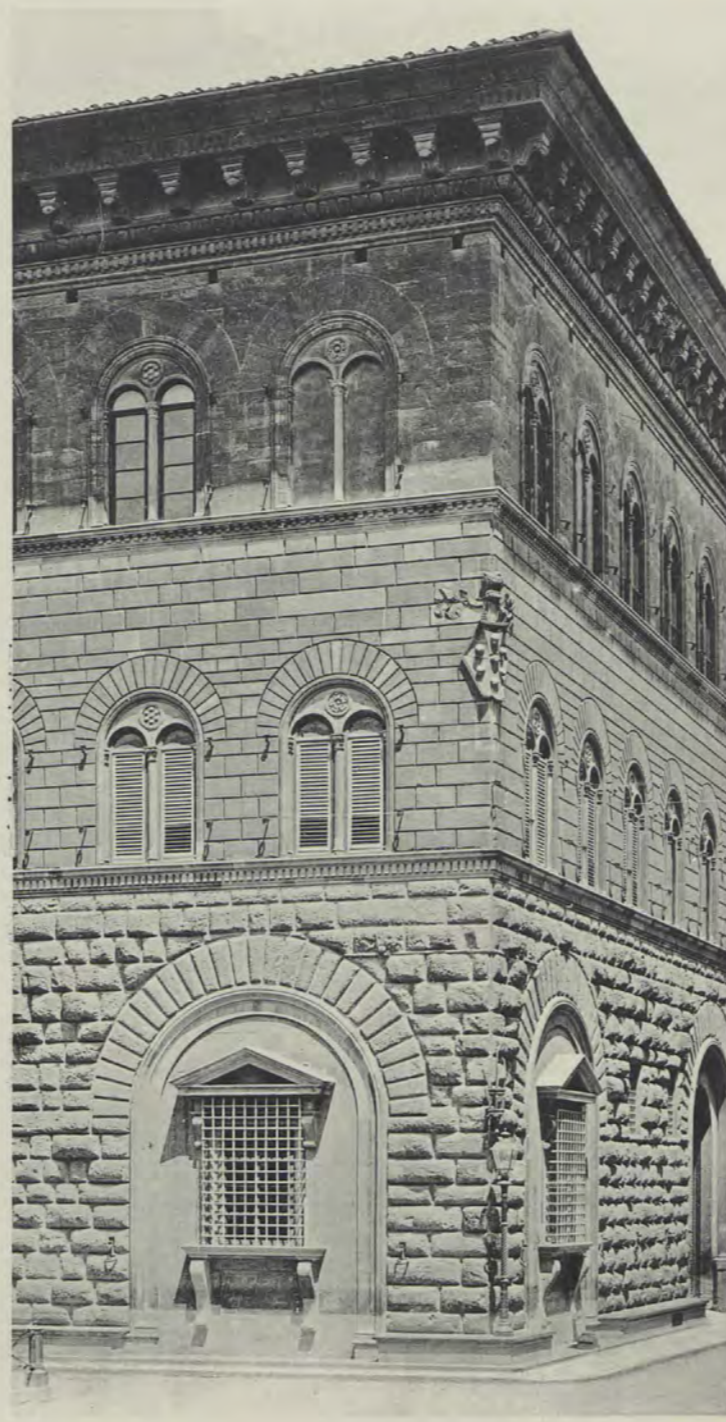
2 Florenz, Galleria Pitti, Madonna del Baldacchino.





1

Palazzo Quaratesi, Frontteil.



2

Palazzo Riccardi, alter Teil.



3

Palazzo Riccardi, Hauptfront.

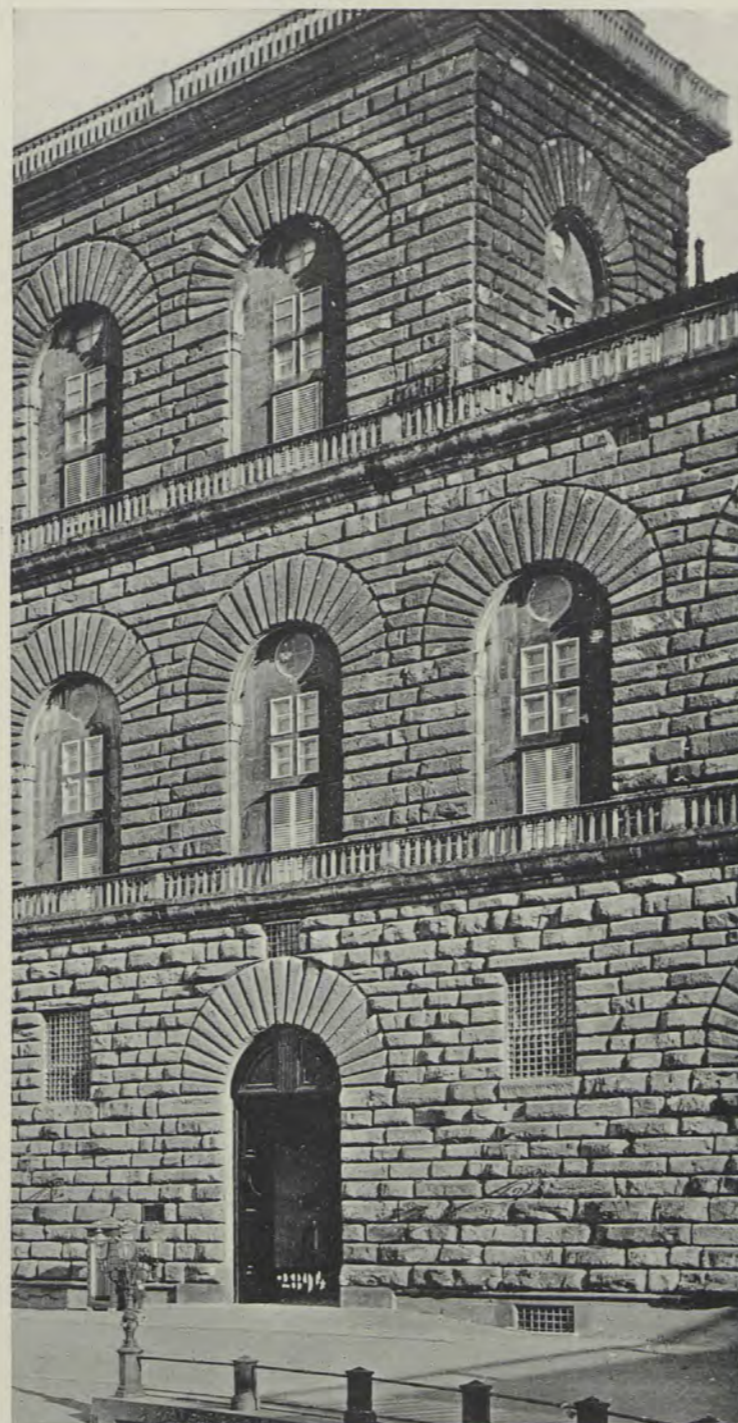
Fratelli Alinari, Florenz.







1 Palazzo Rucellai, Frontteil.



2 Palazzo Pitti, Mittelbau.



3 Palazzo Strozzi, Eckteil.

Fratelli Alinari, Florenz.

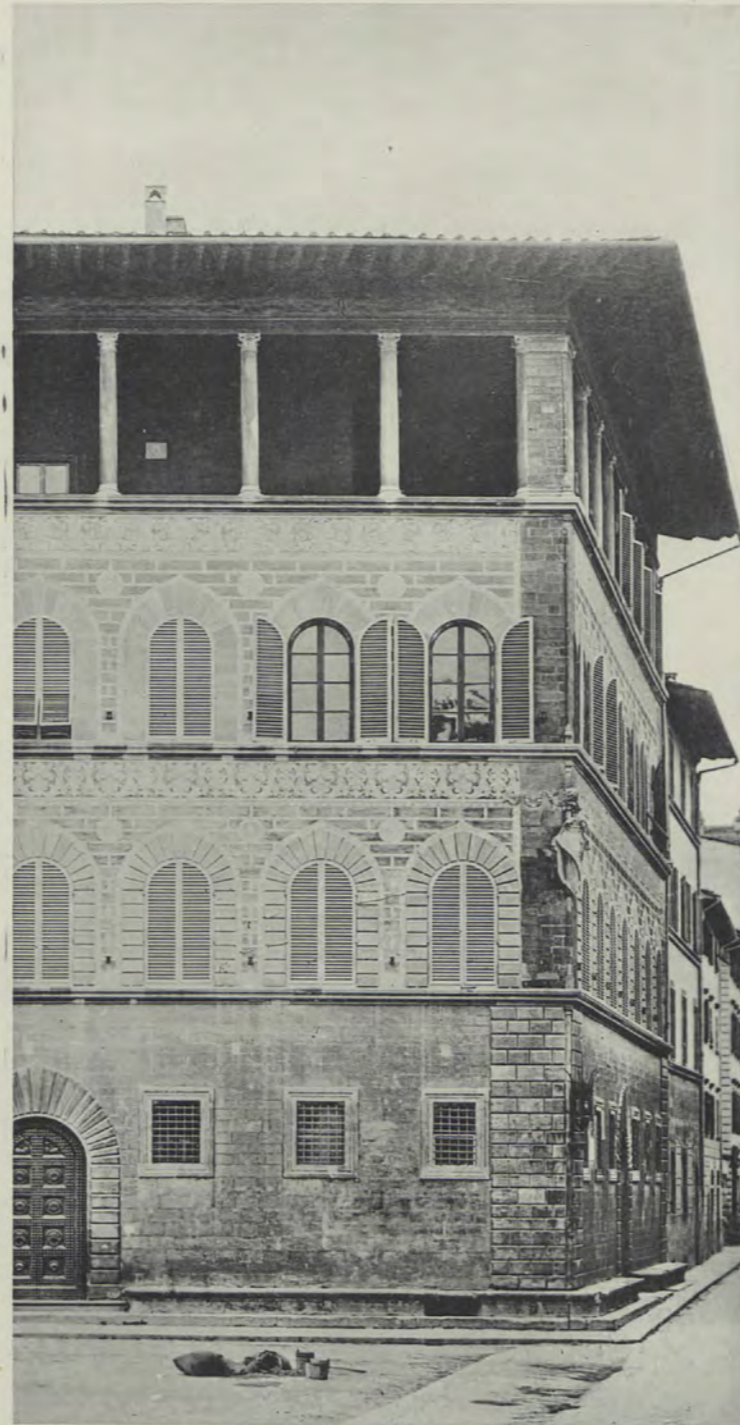






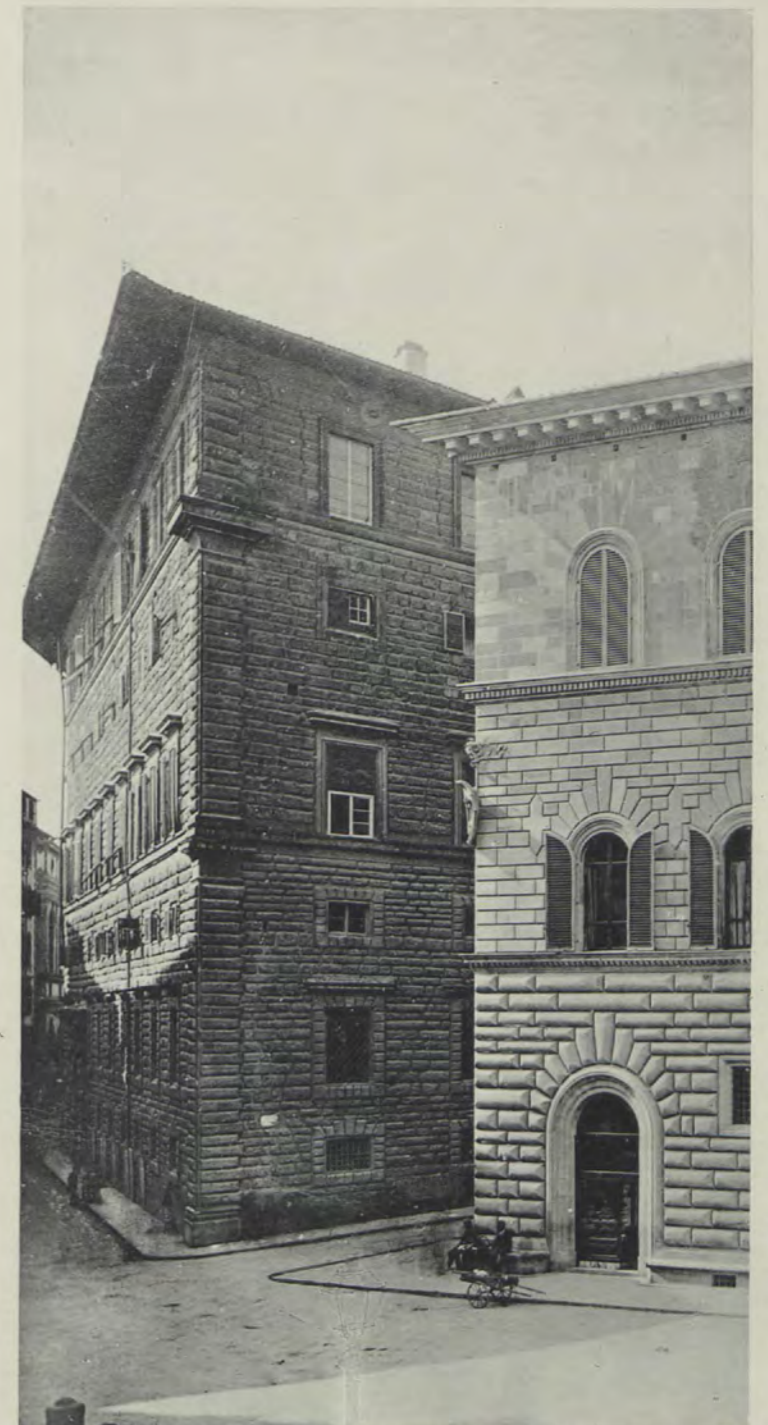
1

Palazzo Gondi, Eckteil.



2

Palazzo Guadagni, Eckteil.

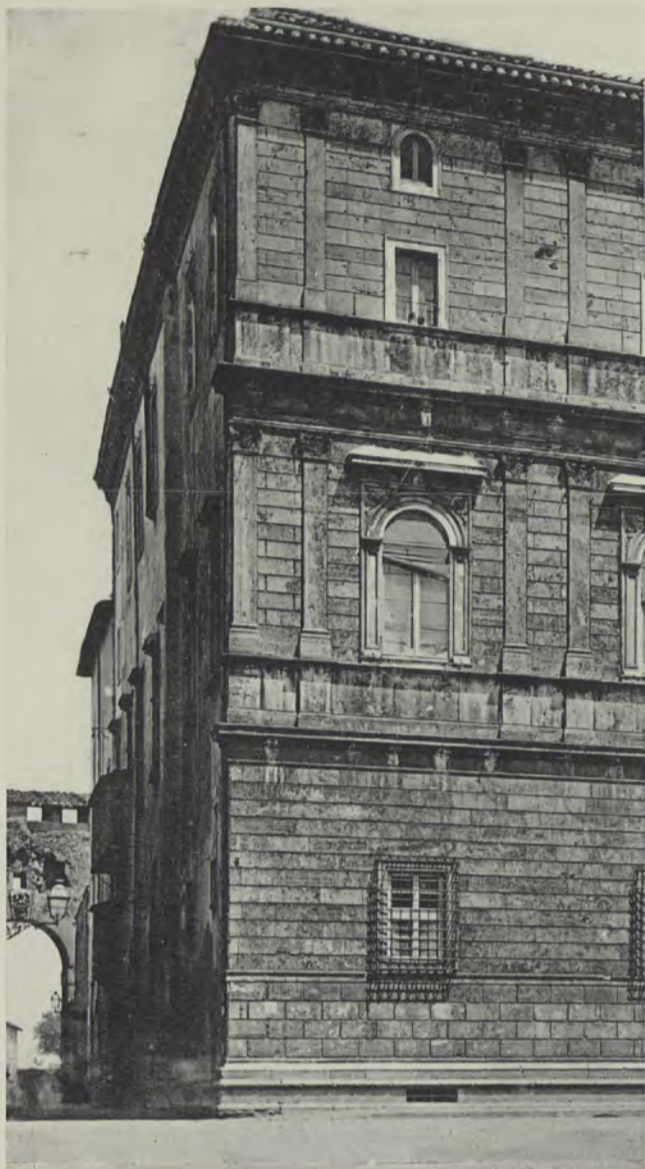


3

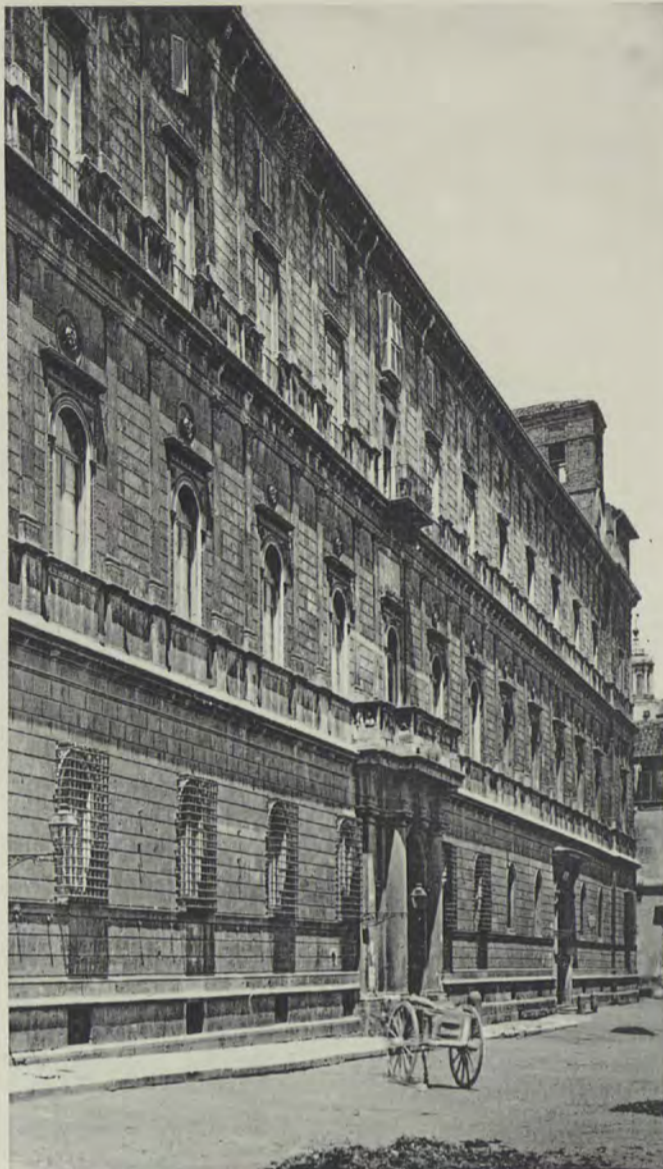
Palazzo Vecchio und Palazzo Gondi.  
Fratelli Alinari, Florenz



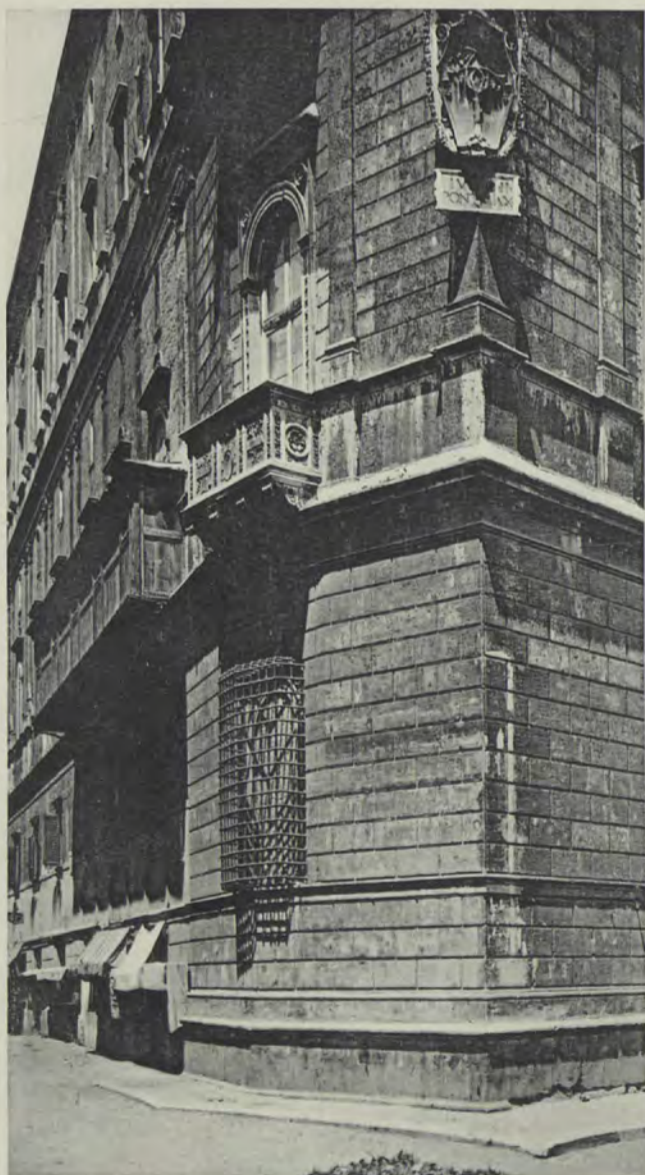




1 Palazzo Giraud, Eckteil.



2 Palazzo della Cancelleria, Front.

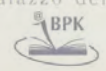


3 Palazzo della Cancelleria, Seite.



4 Palazzo Turci, Eckteil.

Fratelli Alinari, Florenz







1

Obere Umgangshalle, Eckteil.



2

Untere Umgangshalle, Eckteil.

Hauptm. Lindner, Rom.

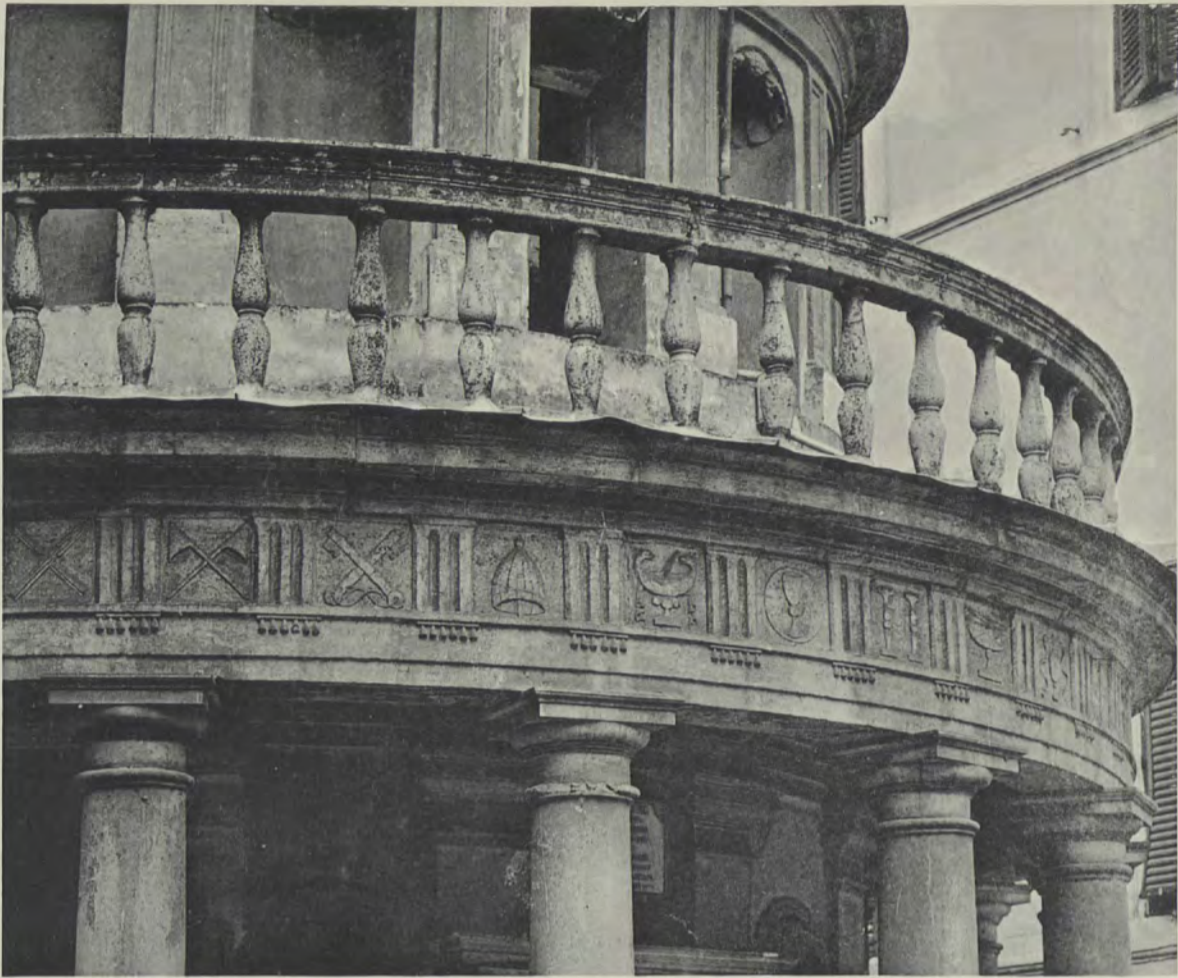






Mosconi, Rom.





1

Bramantes Tempelchen, Oberteil.



2

Bramantes Tempelchen, Unterteil.\*

Hauptm. Lindner, Rom.







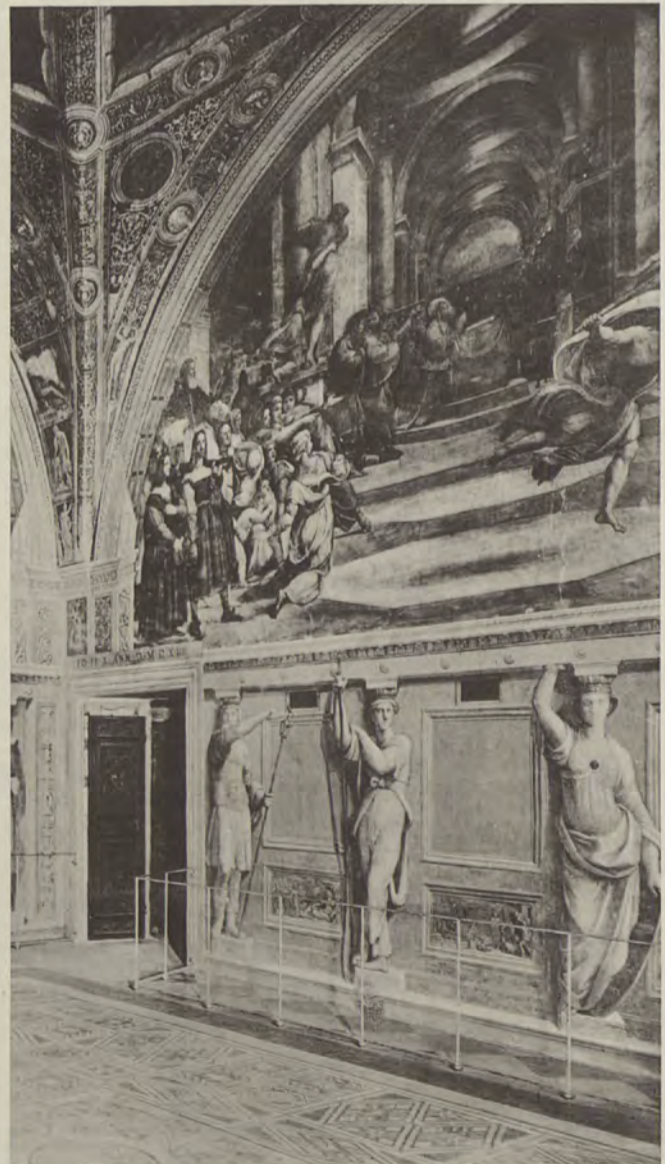
1 Überreichung der Dekretalen.



2 Schule von Athen.



3 Brand des Borgo 847.



4 Vertreibung Heliadors.

Fratelli Allnari, Florenz.





Schule von Athen.



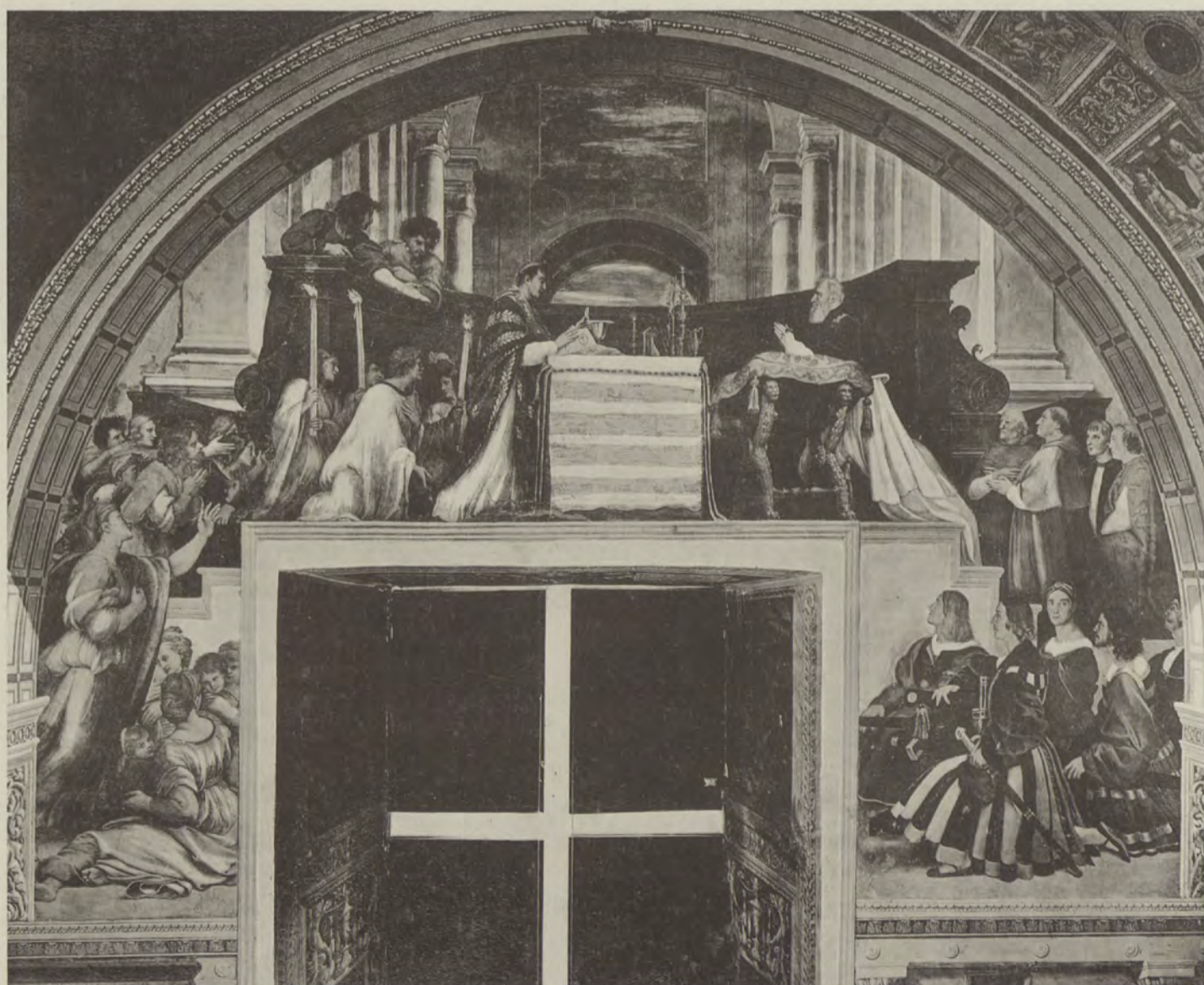
Brand des Borgo.

Fratelli Alinari, Florenz





Vertreibung Heliadors.



Fratelli Alinari, Florenz.

Messe von Bolsena.





Oxford, Taylor Institution, University Galleries, Raffaels Studie zur Messe von Bolsena.

Kunstverlag Braun, Clément & Co, Paris



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ





1

Überreichung der Pandekten.

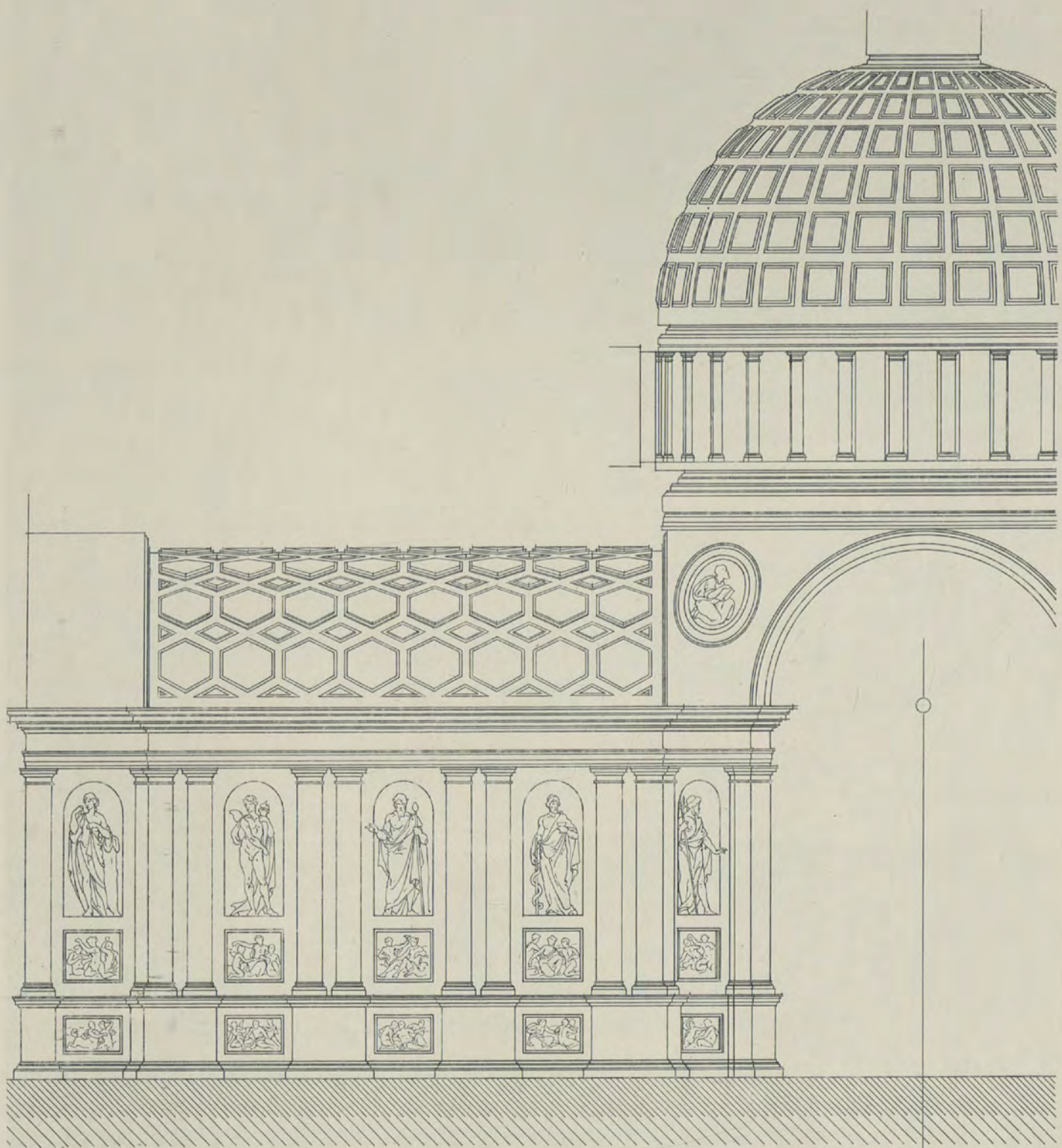


2

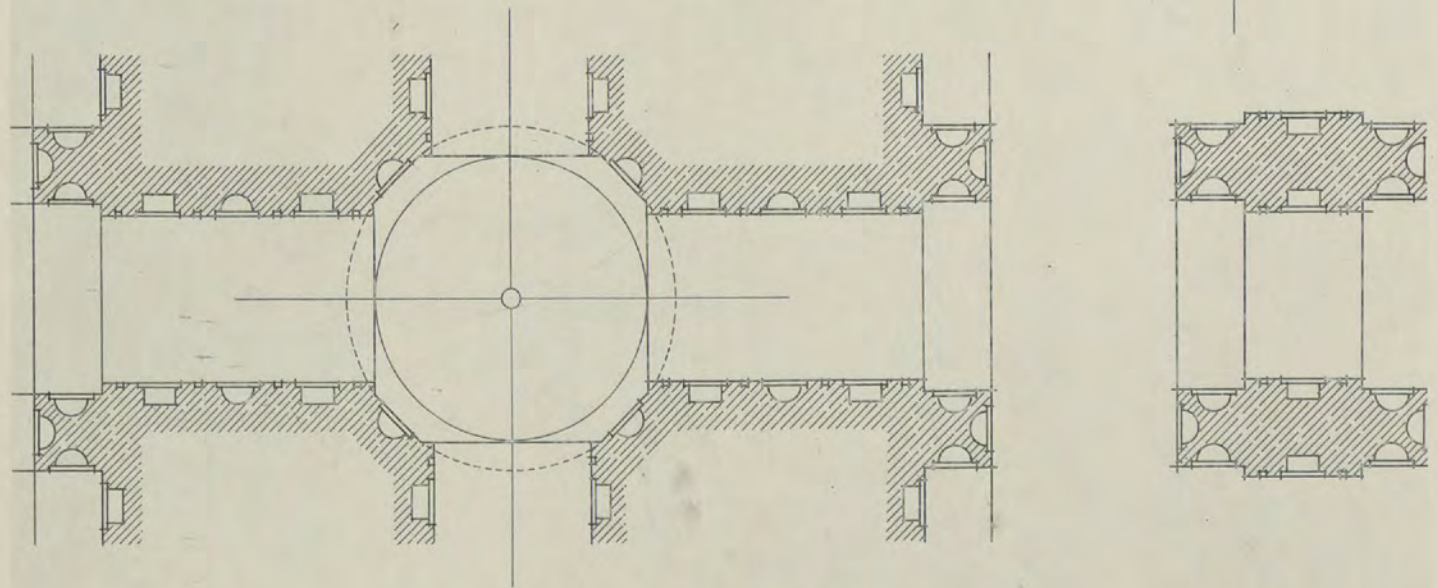
Überreichung der Dekretalen.

Fratelli Allinari, Florenz.





1 Schnitt nach der Tiefe durch den vorderen Teil bis zur Kuppel.



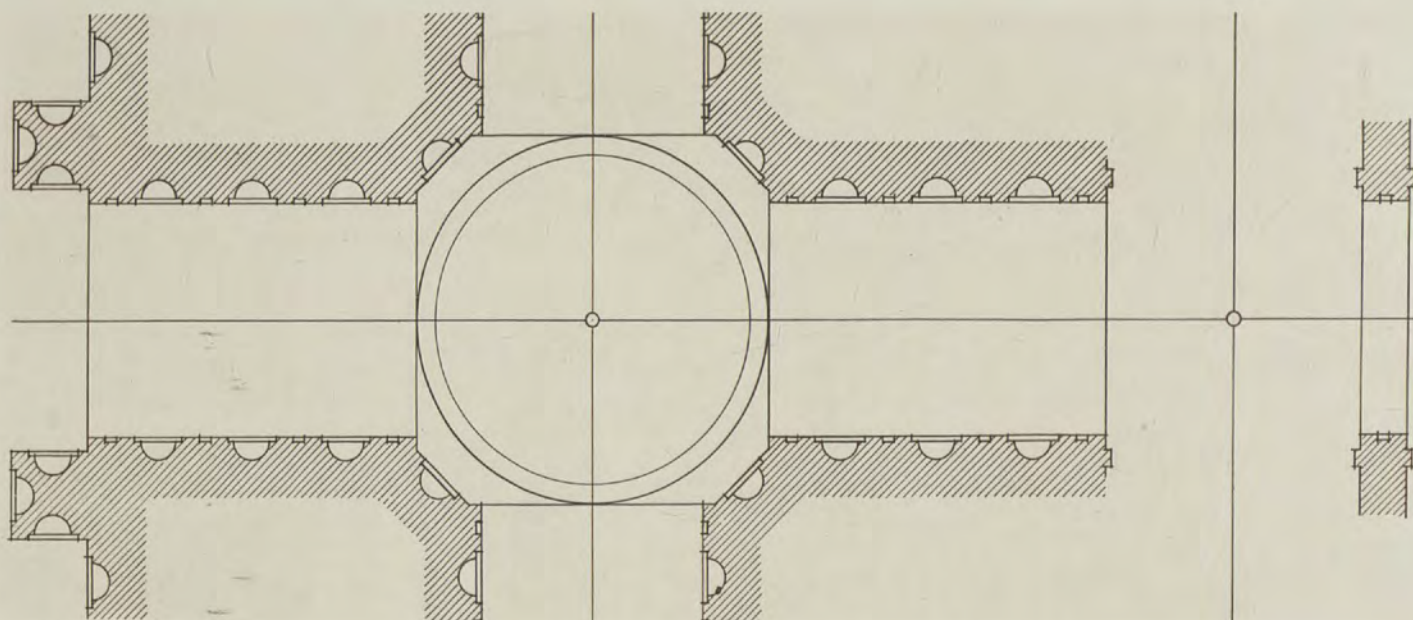
2 Gesamtplan des architektonischen Hintergrundes.





1

Rom, Galerie Borghese, Freske aus dem Villino Raffaels: Hochzeit des Vertumnus mit Pomona.



2

Des Verfassers Grundriß zu Bramantes Skizze (siehe unten).



3

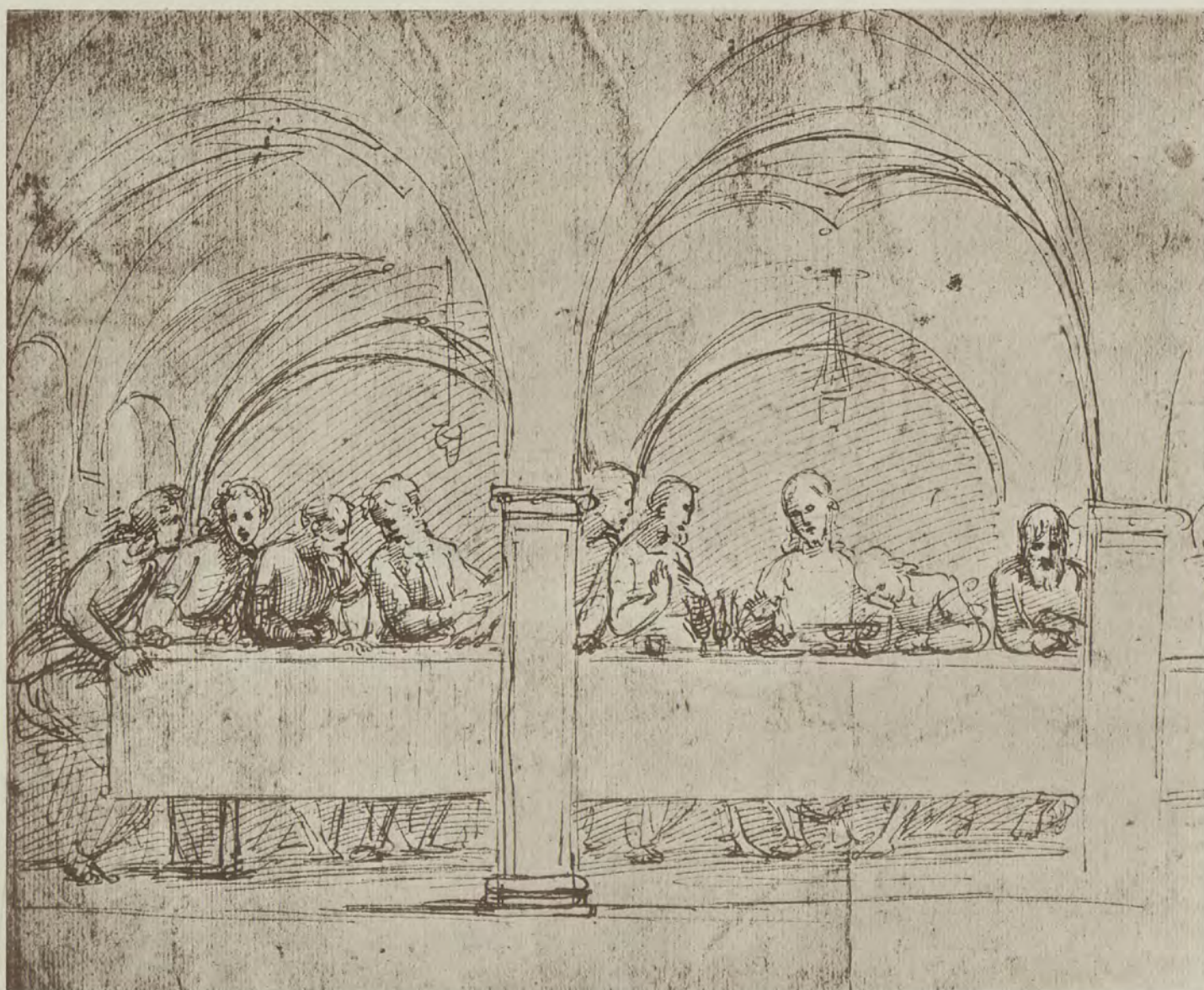
Oxford, Universität, Bramantes Skizze zur Architektur der Schule von Athen für Raffael.







Florenz, Uffizien Nr. 163 A. Raffaels (?) Zeichnung: Petrus im Kerker.



Kunstverlag Braun, Clément & Co, Paris.





Stich: Lucrezias Tod nach Raffaels Zeichnung (Vasari).



Paris, Louvre, Stich: Marien auf der Treppe zum Tempel.



Stich für das Loggienfresko: Salomo empfängt die Königin von Saba.



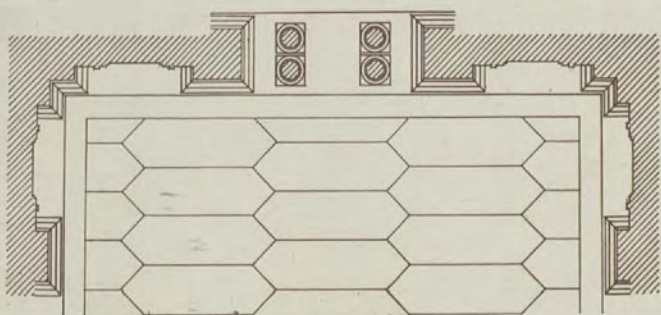
Stich: Parfümvase, Raffaels Skizze unbekannt.

Sammlung Major Wittich, Dresden.

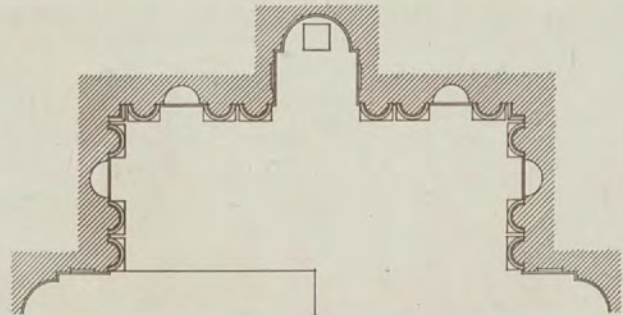




1a



1b



2b



2a

Sammlung Major Wittich, Dresden.

1a Stich Marcantonios: Das heilige Abendmahl nach Raffaels

Zeichnung in Winds

2a Anonymer Stich in Giov. Batt. Francos Manier, mutmaßlich

Zeichnung in Winds

1b Grundriß.

2b Grundriß.





Dresden, Königl. Kupferstichkabinett, Raffaels Zeichnung für das zerstörte Fresko: Martyrium der heiligen Cäcilia, einst im Jagdschloß Magliana bei Rom.

Sammlung Major Wittich, Dresden.





Kunstverlag Braun, Clément & Co, Paris.

Windsor, Königl. Bibliothek, Raffaels Zeichnung zu dem 5. Teppichkarton: Die Blendung des Zauberers Elimas.



**BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ**

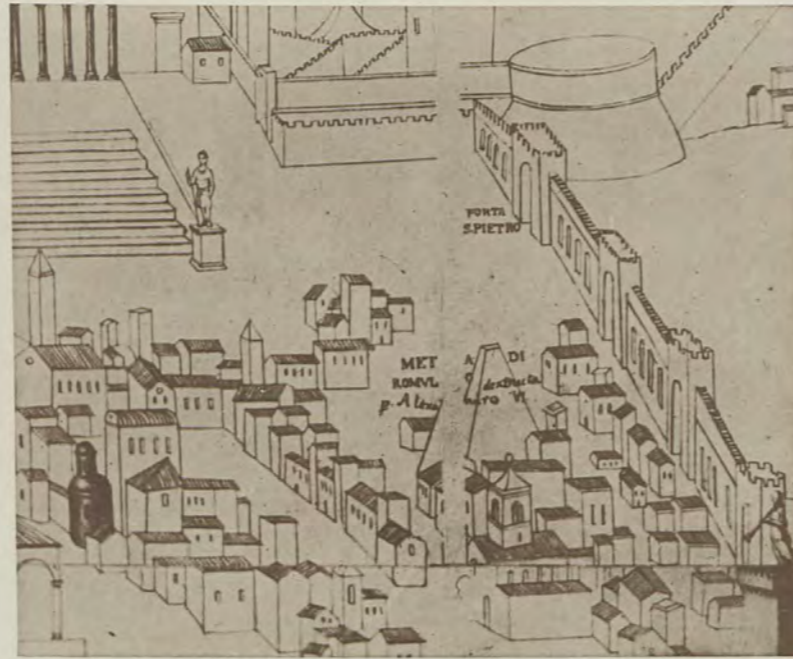


II<sub>1</sub>



Mantua, 1490.

II<sub>2</sub>



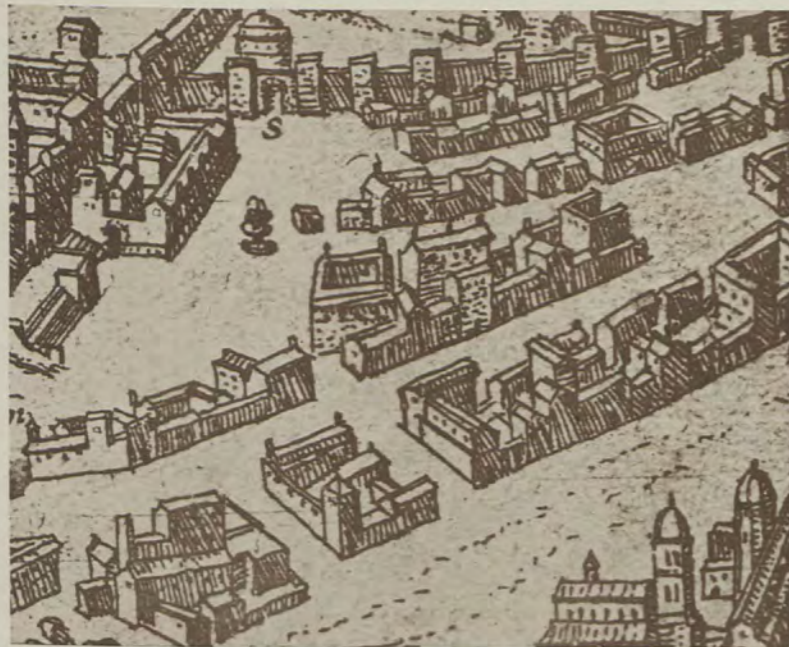
Mantua, 1490.

III



Nürnberg (Schedel), 1493.

XIV<sub>2</sub>



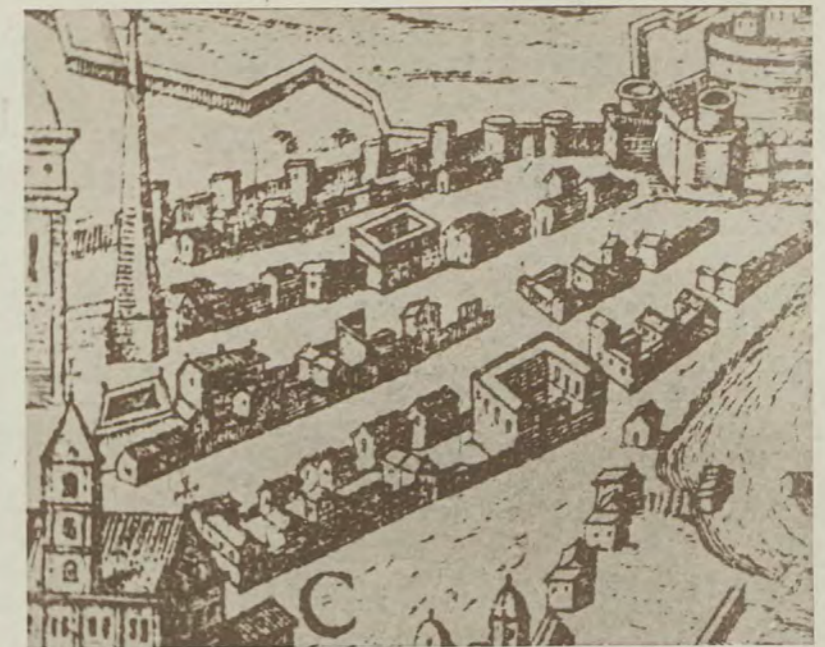
Urheber? 1570.

X<sub>2</sub>



Pinardo, 1555.

XVII<sub>2</sub>



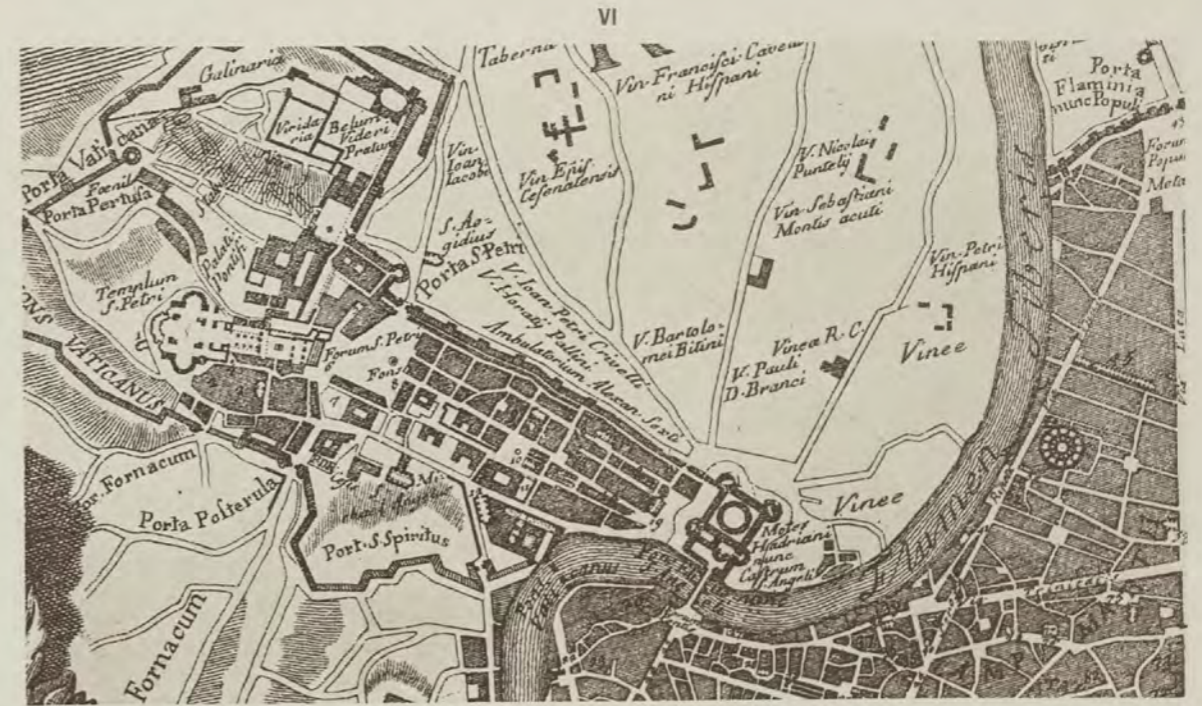
Urheber? Nach 1586.







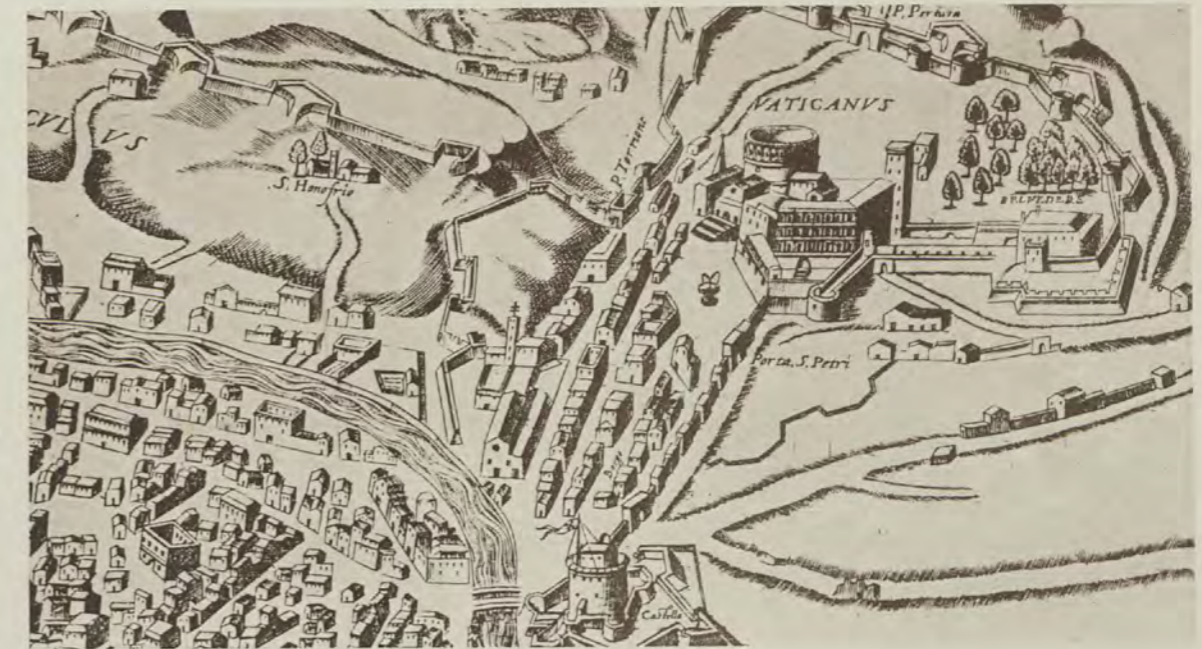
Münster, 1449.



Bufalini (verkl. v. Nolli).



Pinardo, 1555.



Sebastian del Re, 1557.







XI



Dosio, 1561.

XIV



Urheber? 1570.

XVI



Franco, 1584.

XVII



Urheber? Nach 1586.





Urheber? Nach 1565.



Urheber? Nach 1565 (jünger als VII).



Urheber? Vor 1565.



Tempesta, kl. Pl. (der große von 1648).



Bufalini (verkl. v. Nolli, 1755).



Maggi (etwa 1610), von Losi 1774.



Ligorio, 1570.



Urheber? Vor 1667.



Urheber? Vor 1667.



XV



XXVI

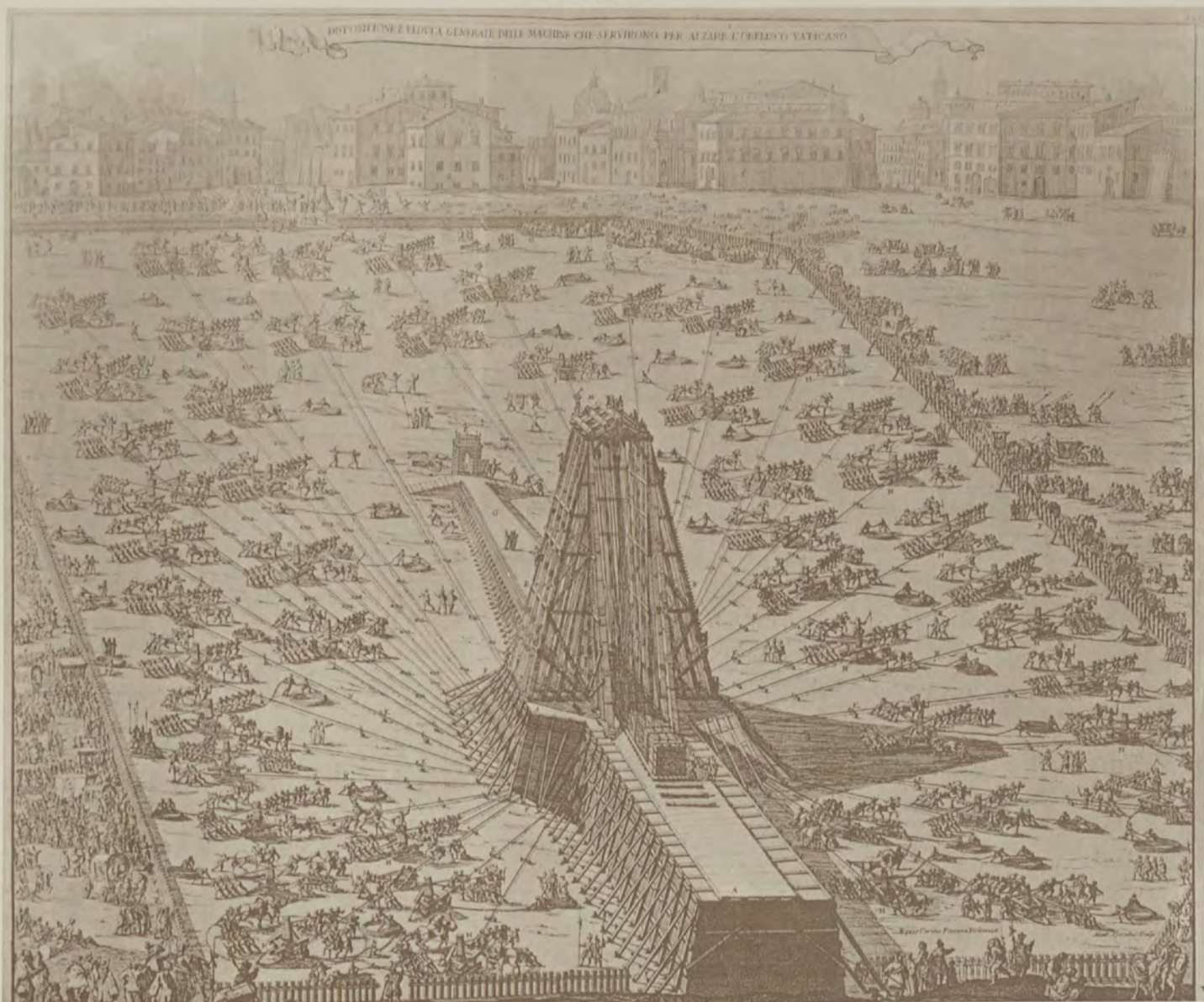


Lafreri, 1577 (nach P. Fr. Ehrle d. C. d. G. 1907).

Nolli, kl. Pl. (der große von 1748).

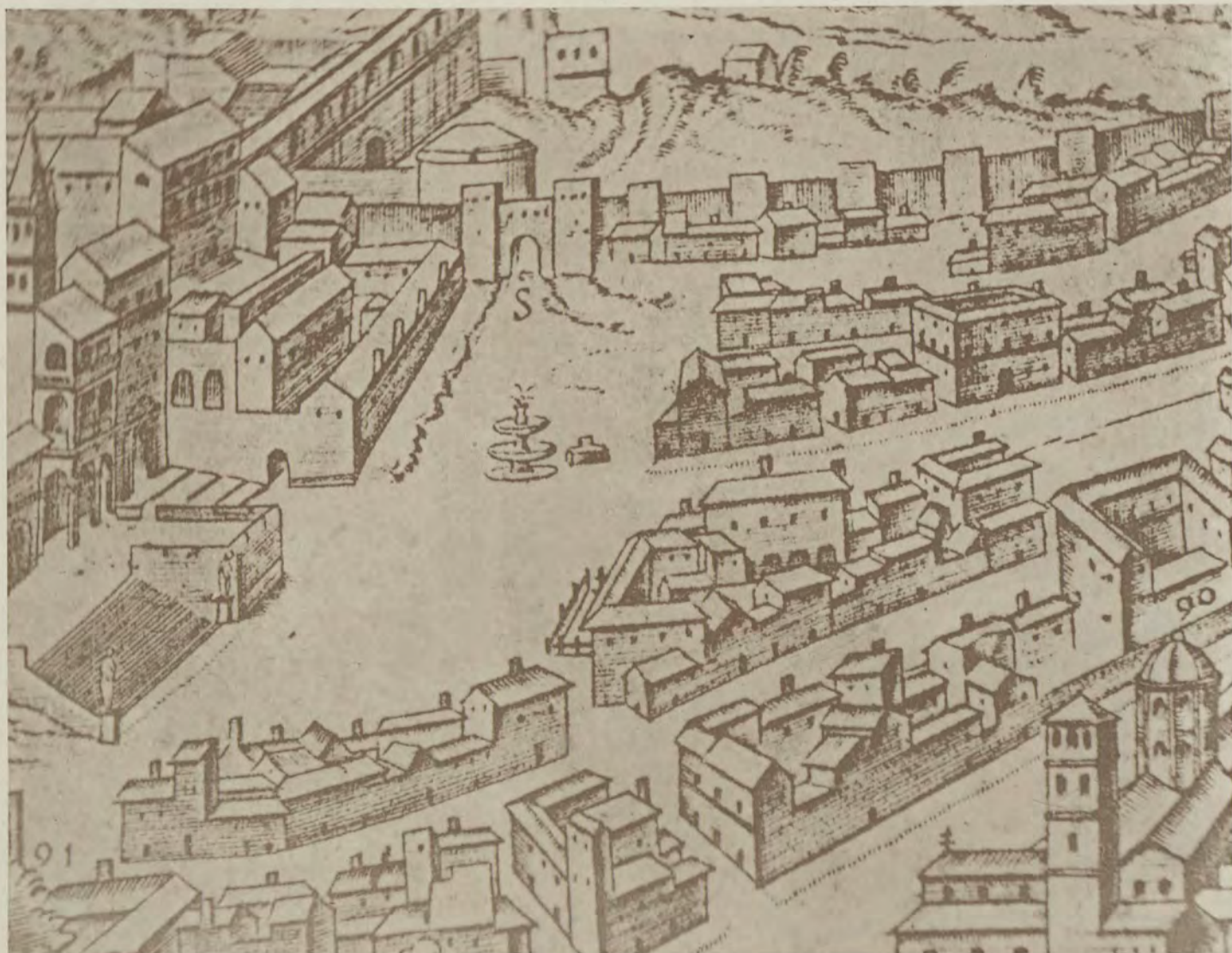






Carlo Fontana (aus »Templum Vaticanum«), 1694.

X3



Pinardo, 1555.



XXVII



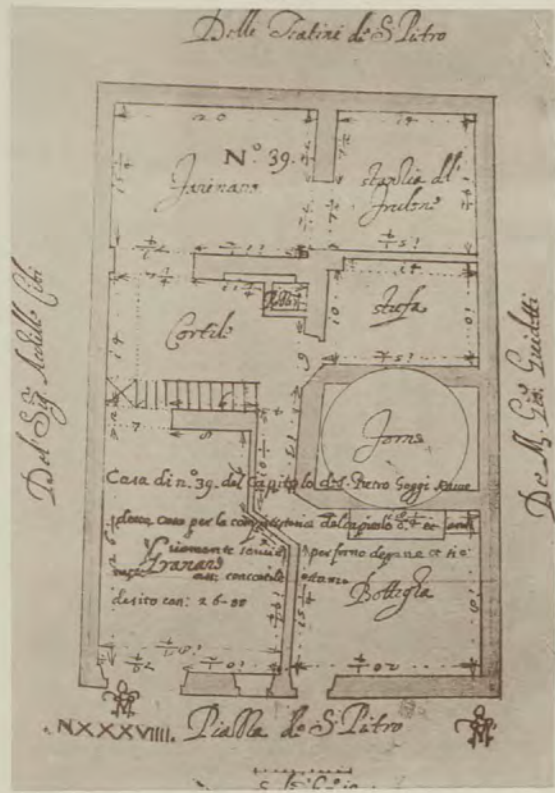
Großer Nolli, 1748.

XXVIII



Großer Nolli, 1748.

d I



Toniani, 1657.

XVIII



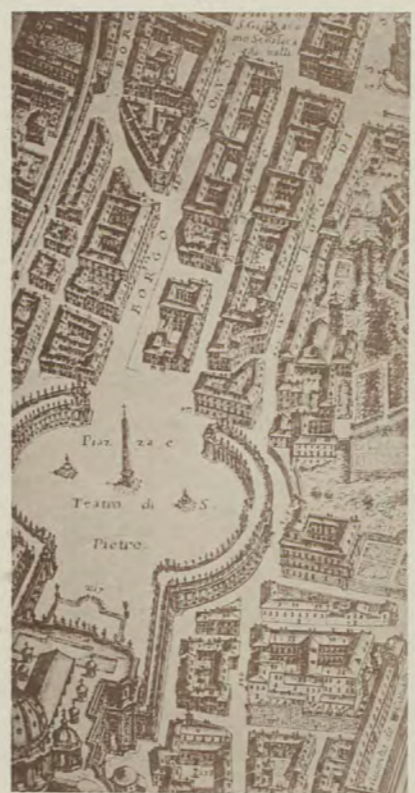
Alfarano, 1589.

d XII



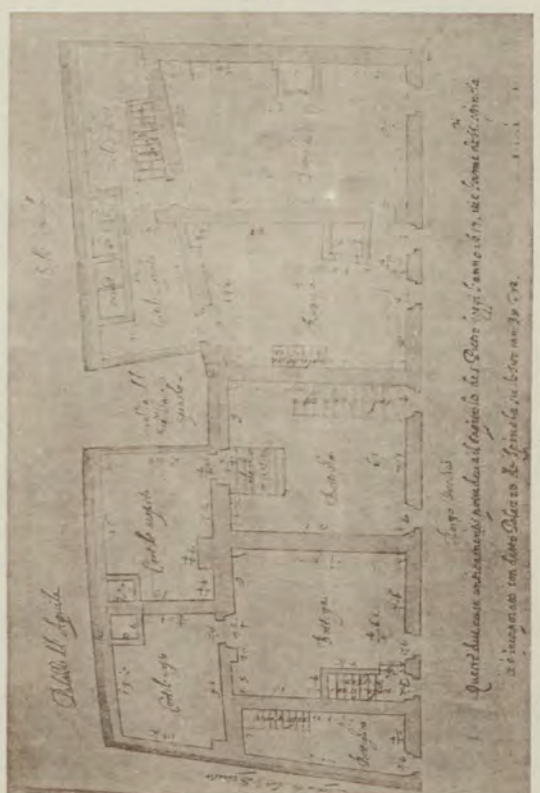
Letarouilly, 1882.

XXII



Falda, 1697 (1676).

d II

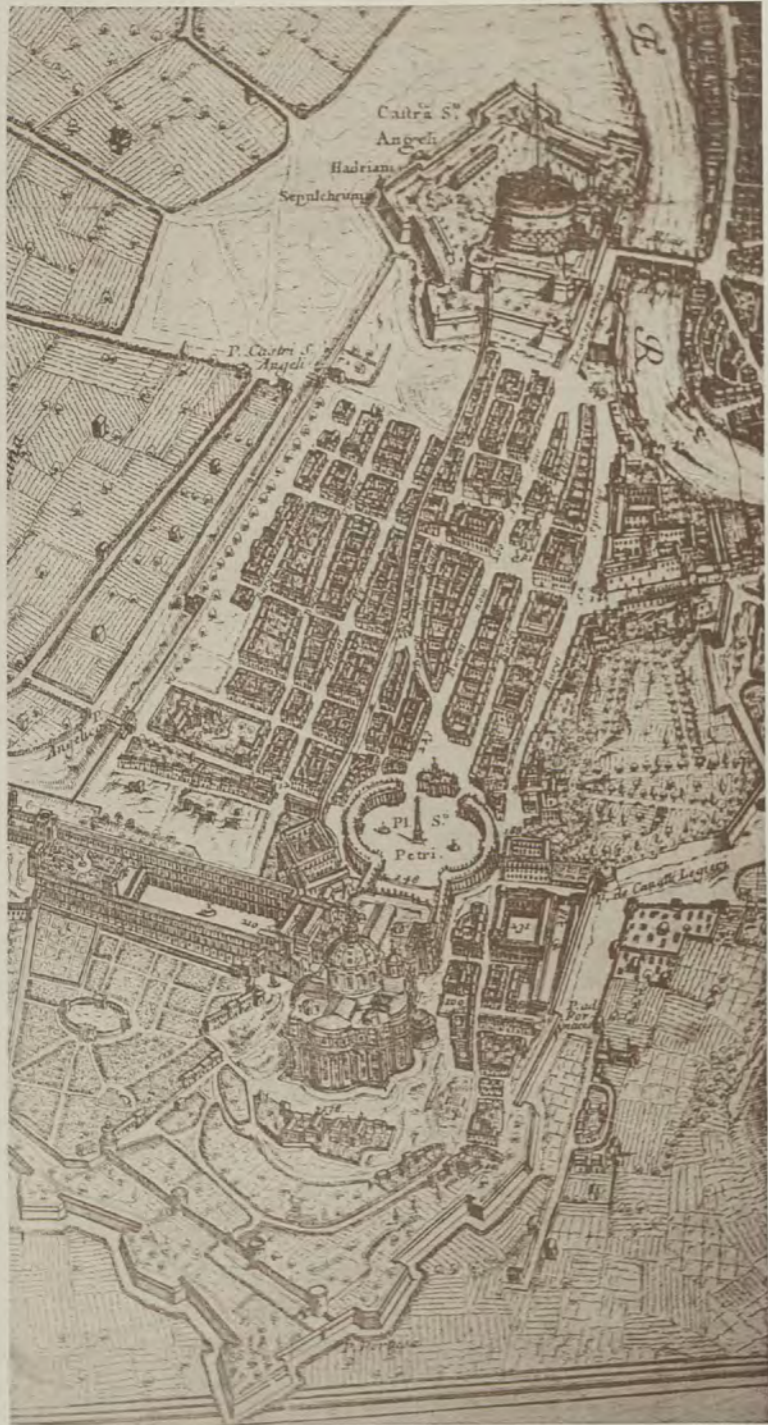


Toniani, 1657.





XXIII



Falda, 1677.

XXIV



Feuille, 1691.

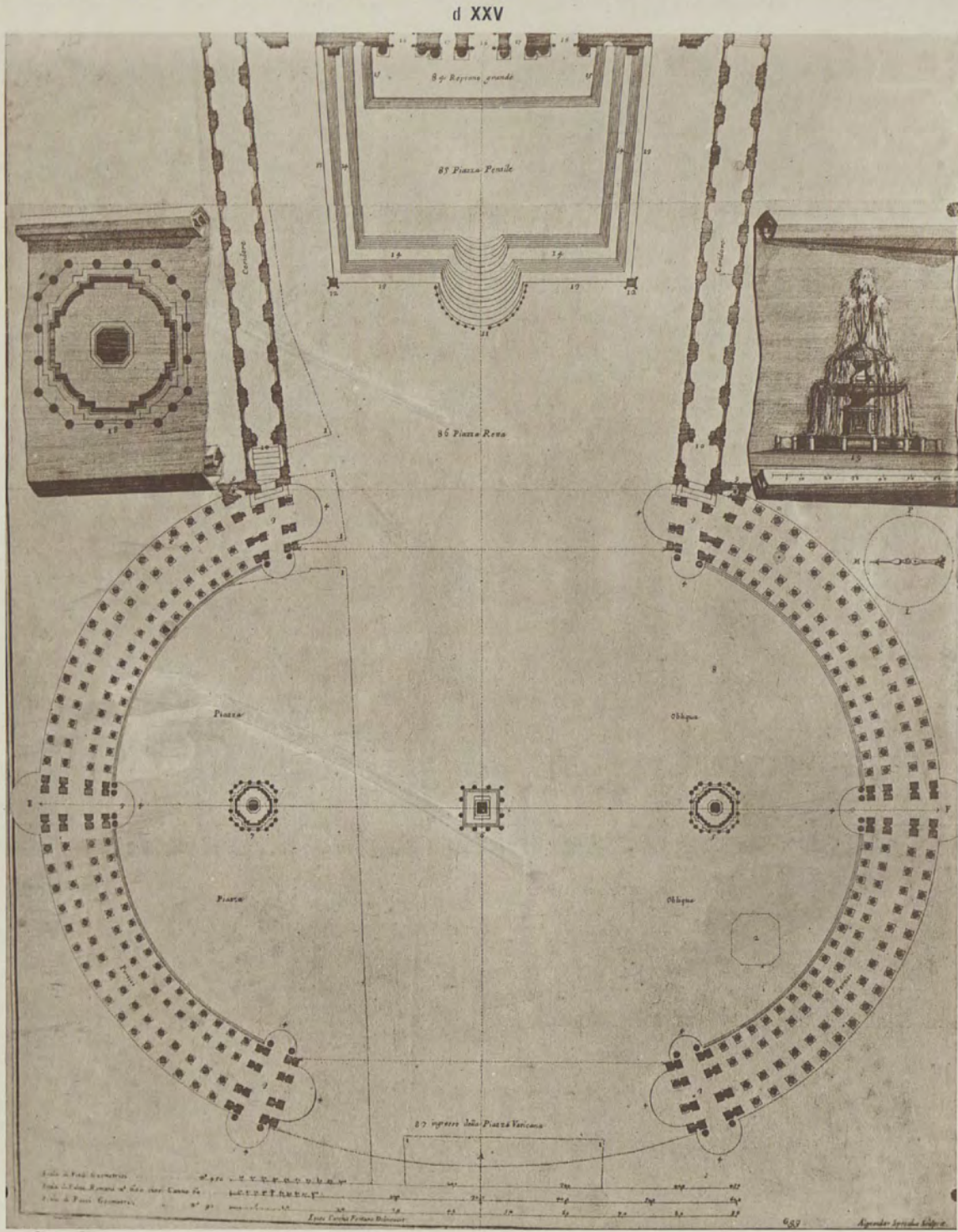
XXV



Meyer, 1677.





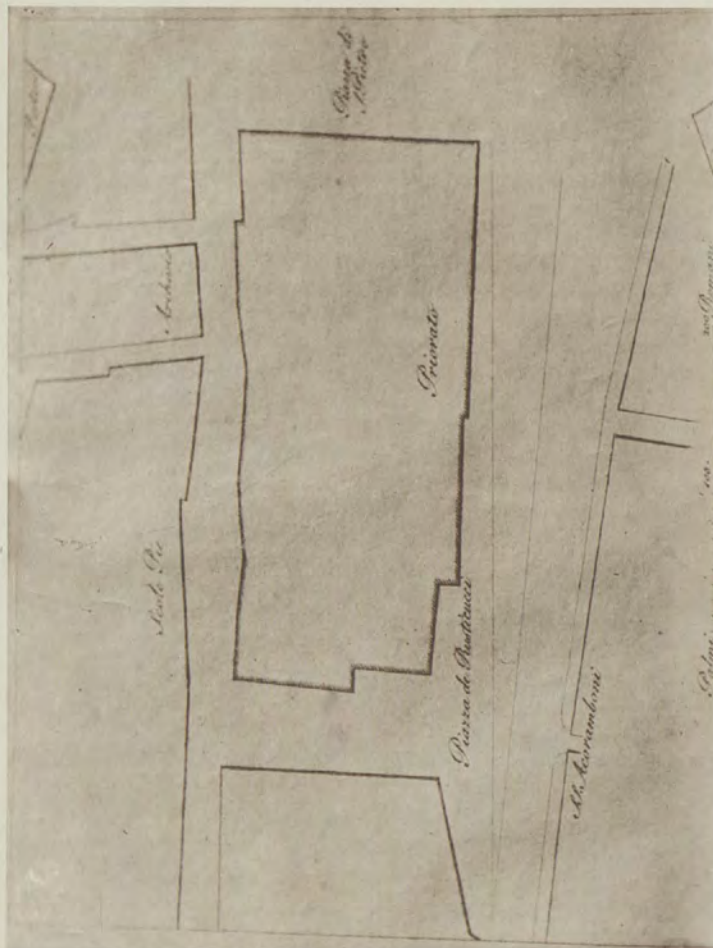


Kolonnaden Berninis von Carlo Fontana (Tafel 205); 1694.



d XXVII

aus Fraschettis »Bernini«; 1900.  
Seite 310.



d XXVI

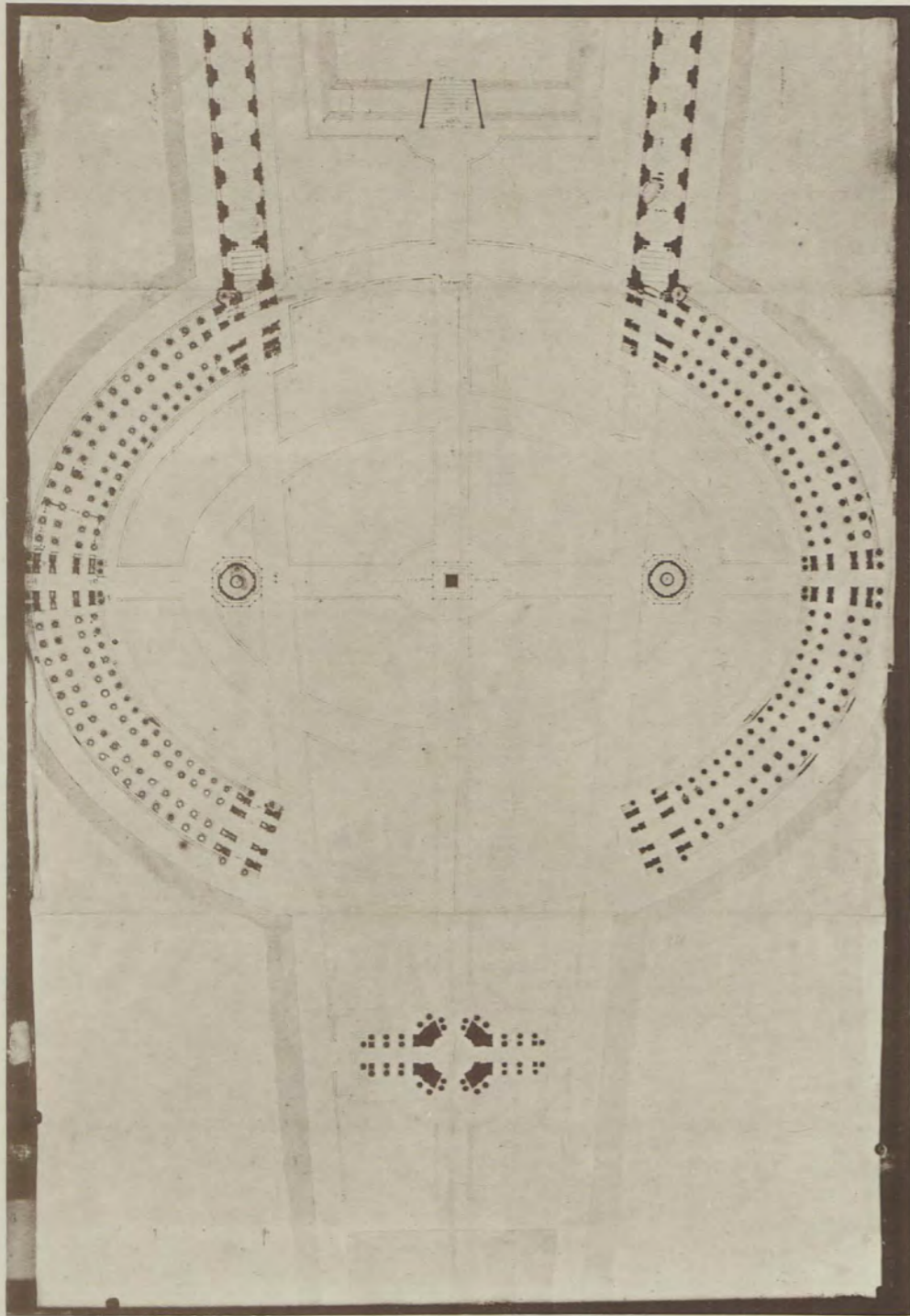


d XXVIII

aus Fraschettis »Bernini«; 1900.  
Seite 310.



d XXIX



Kolonnaden, in der Uffiziensammlung zu Florenz.

d XXXI



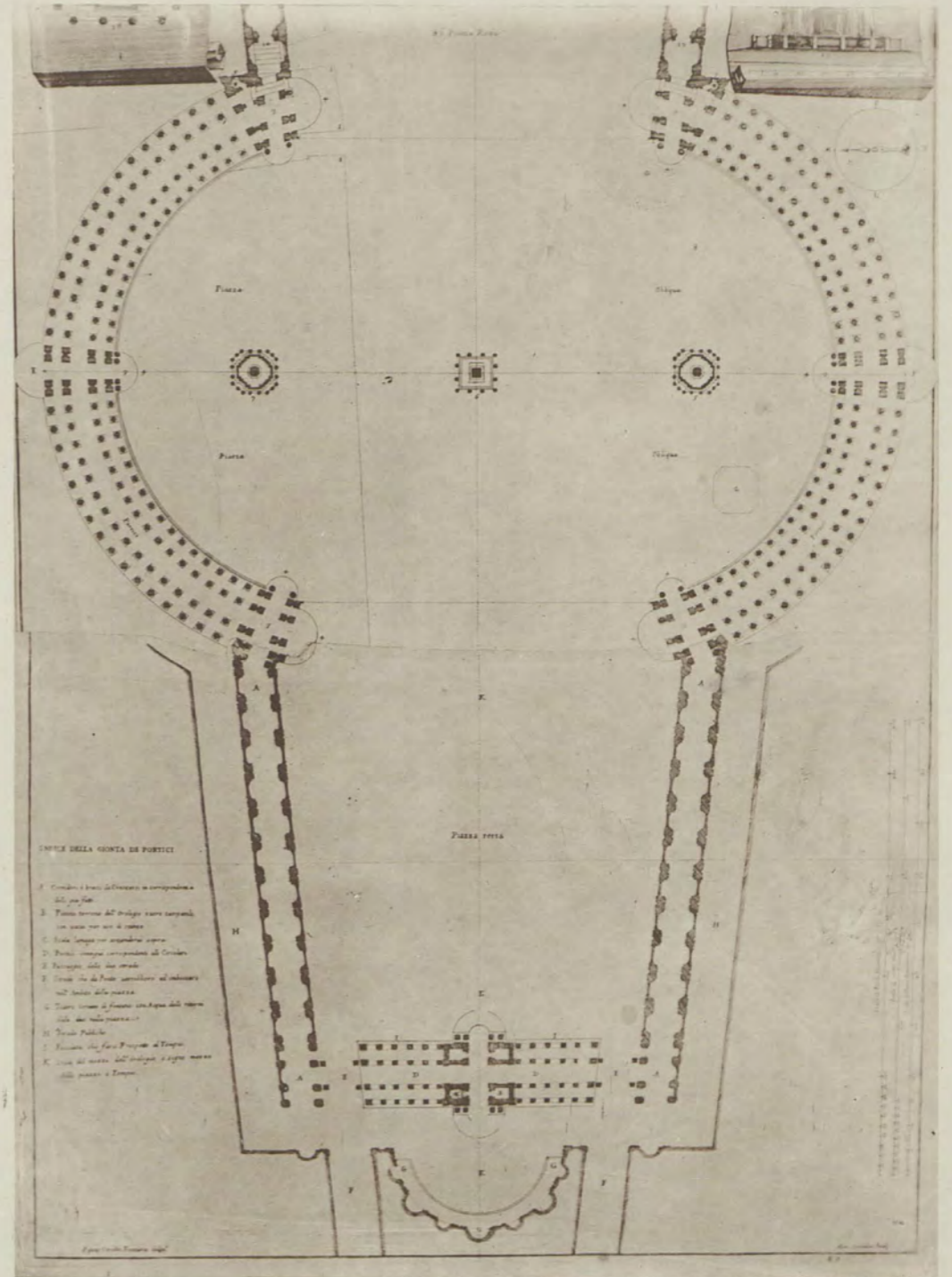
Aus Fraschetti's »Bernini«; 1900. Seite 316.

d XXXII



Nach einem alten Stiche.

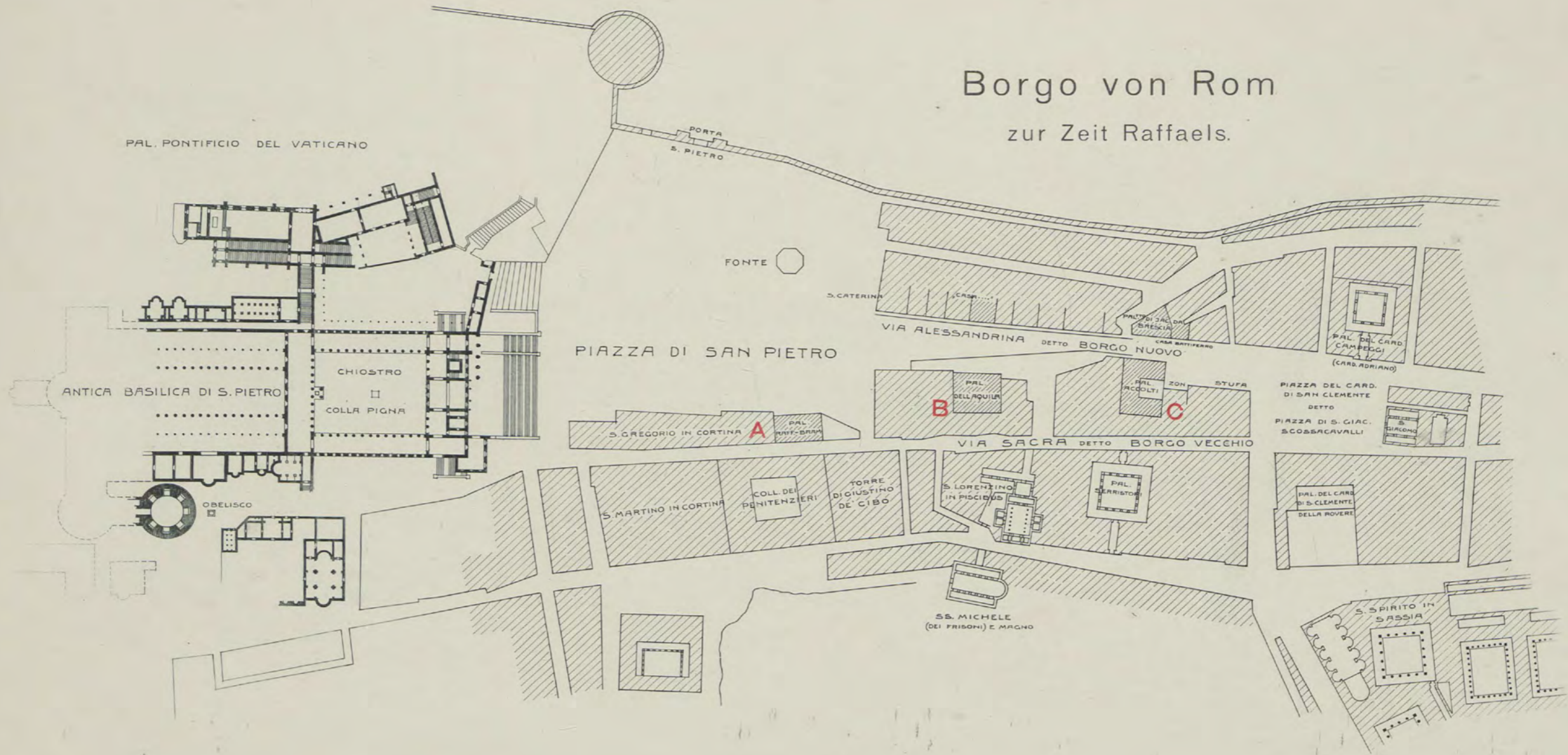
d XXX



Abschlußprojekt der Kolonnaden von Carlo Fontana (Tafel 213); 1694.



# Borgo von Rom zur Zeit Raffaels.



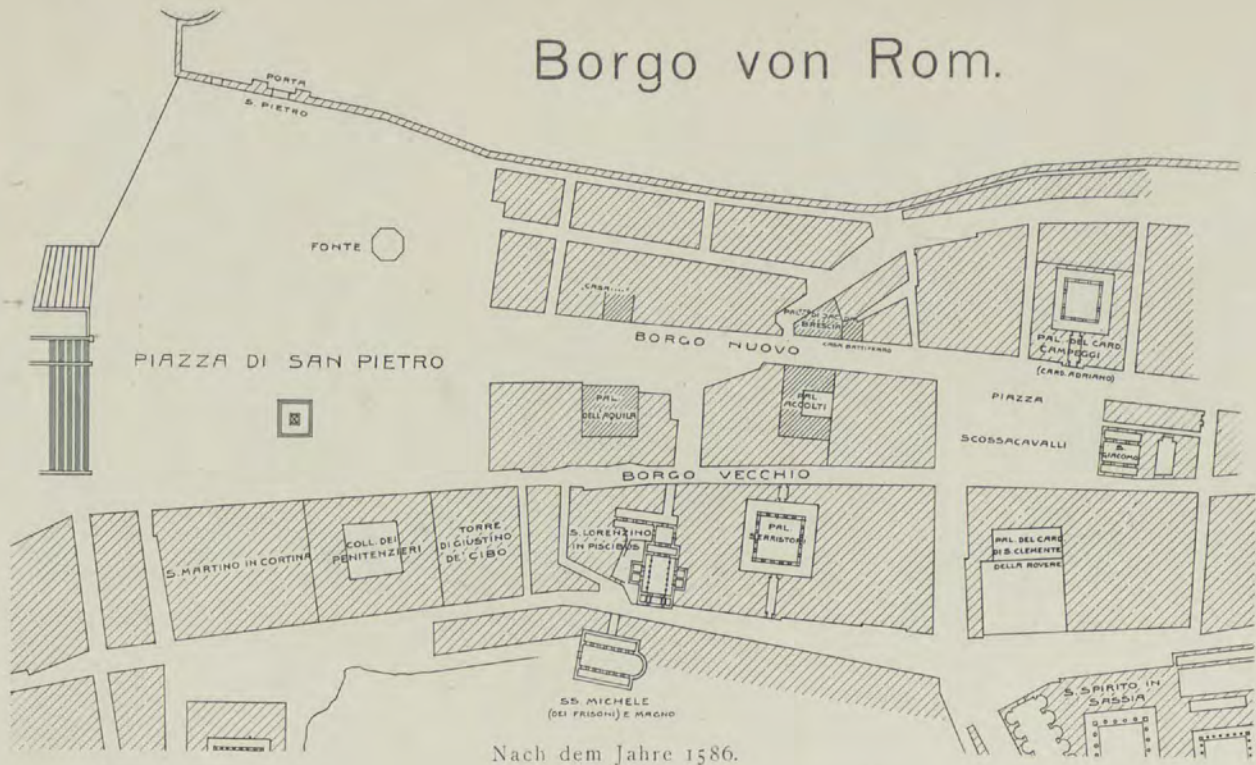
d XIII

Vom Verfasser.

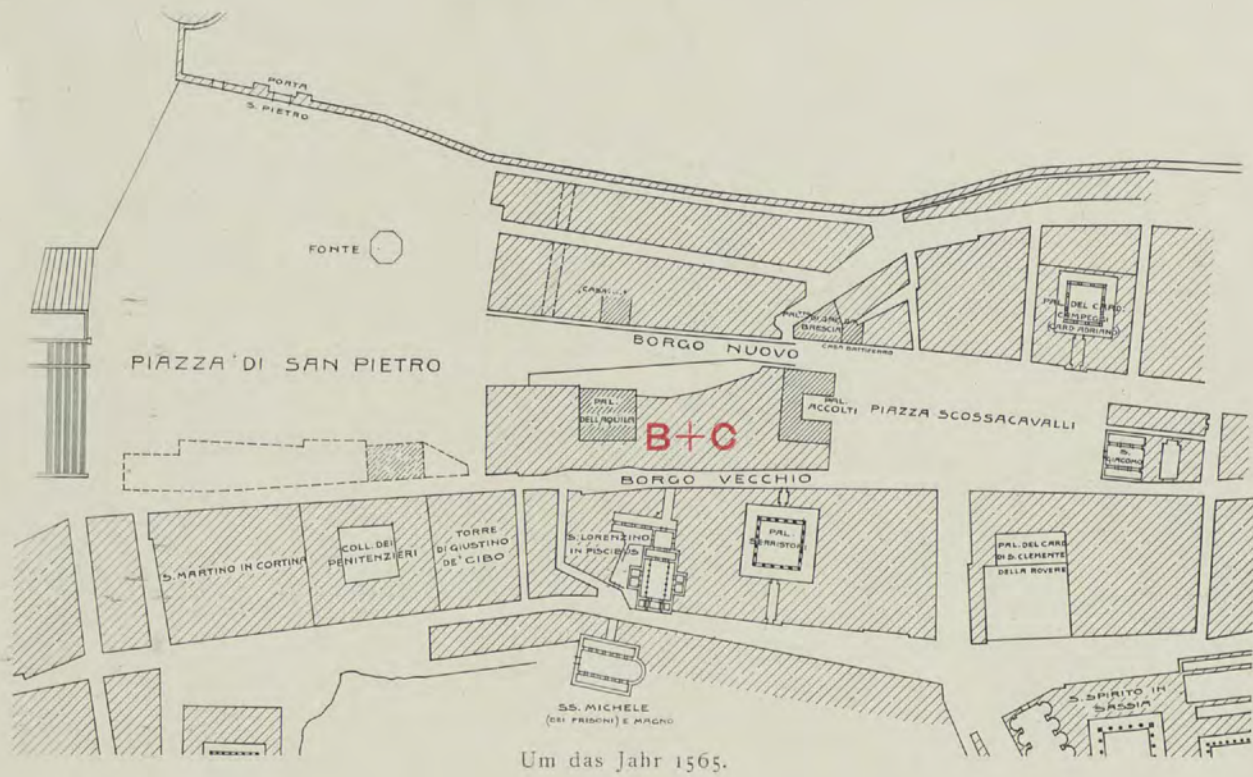




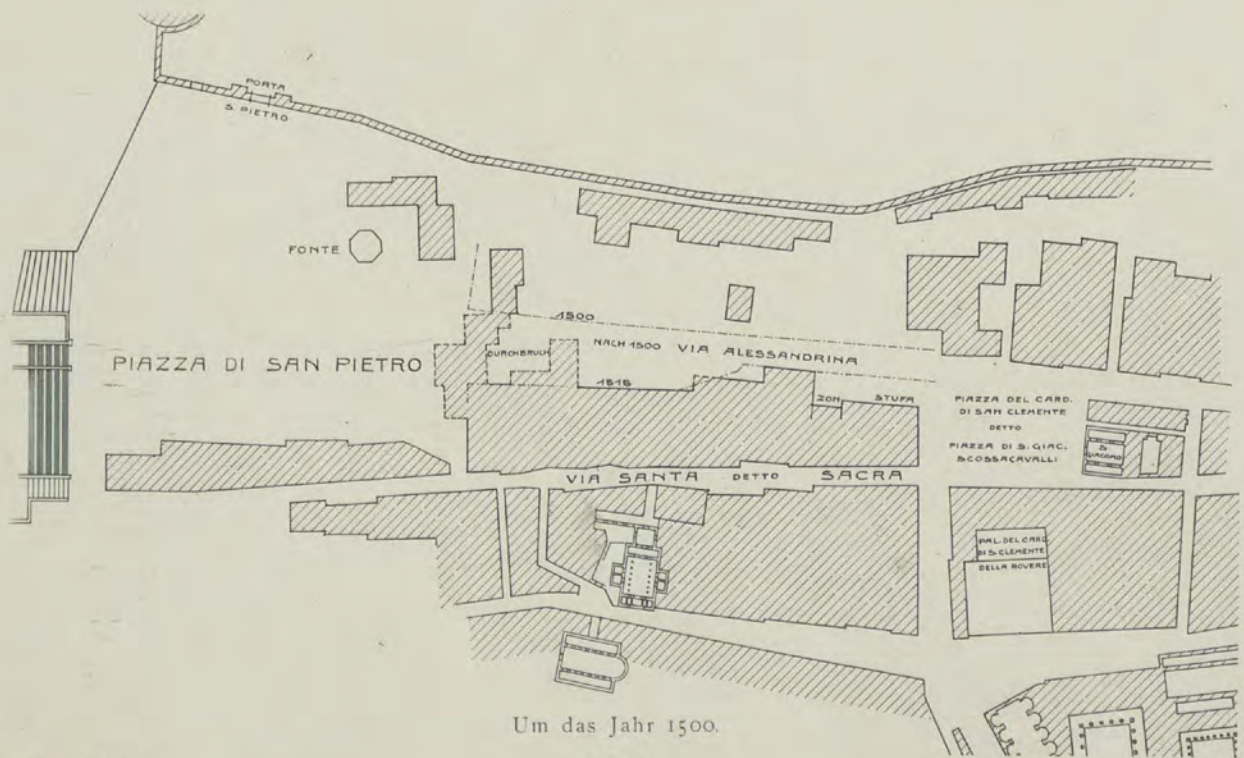
# Borgo von Rom.



d XVI



d XV



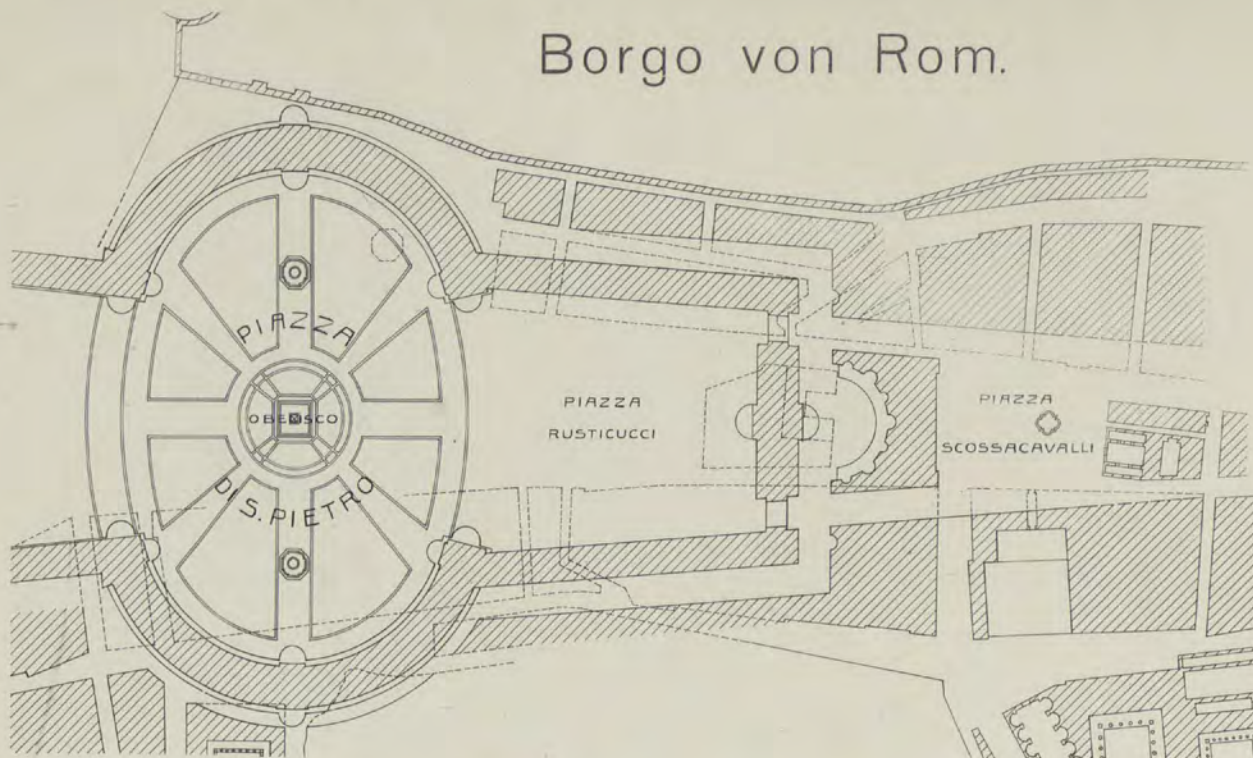
d XIV

Vom Verfasser.



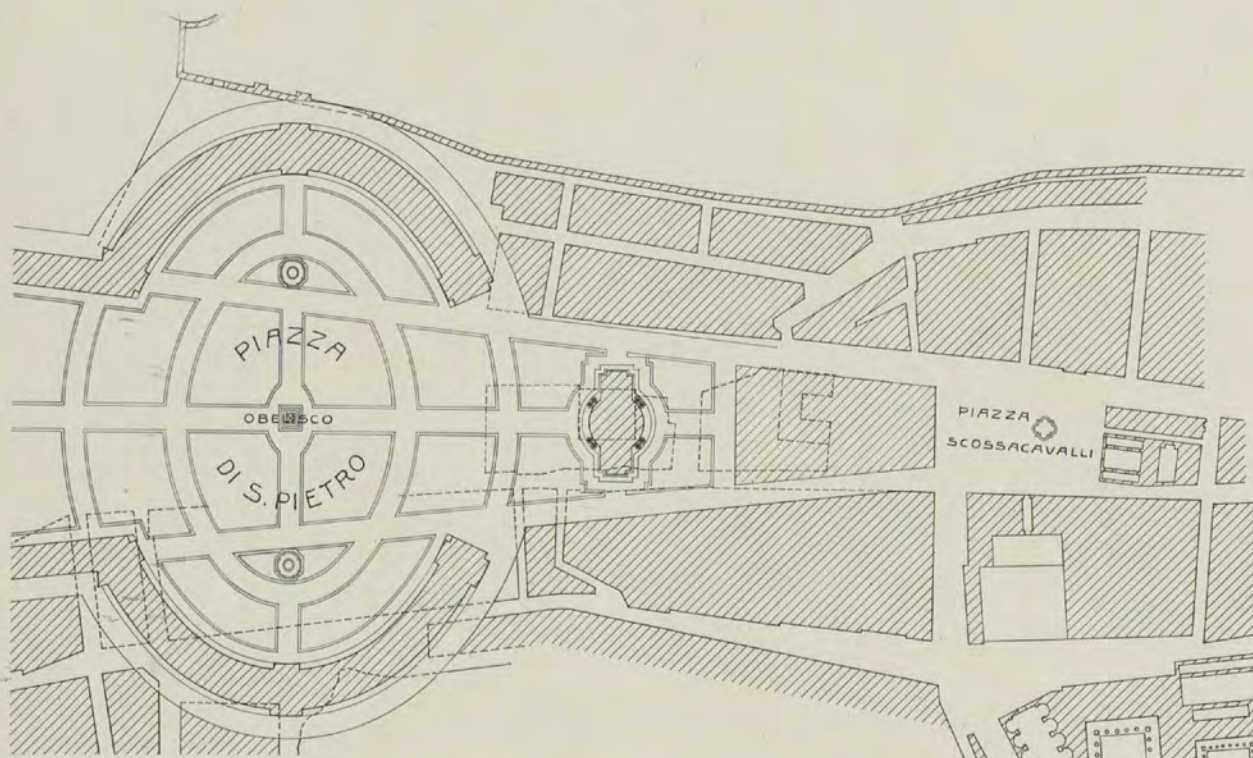


# Borgo von Rom.



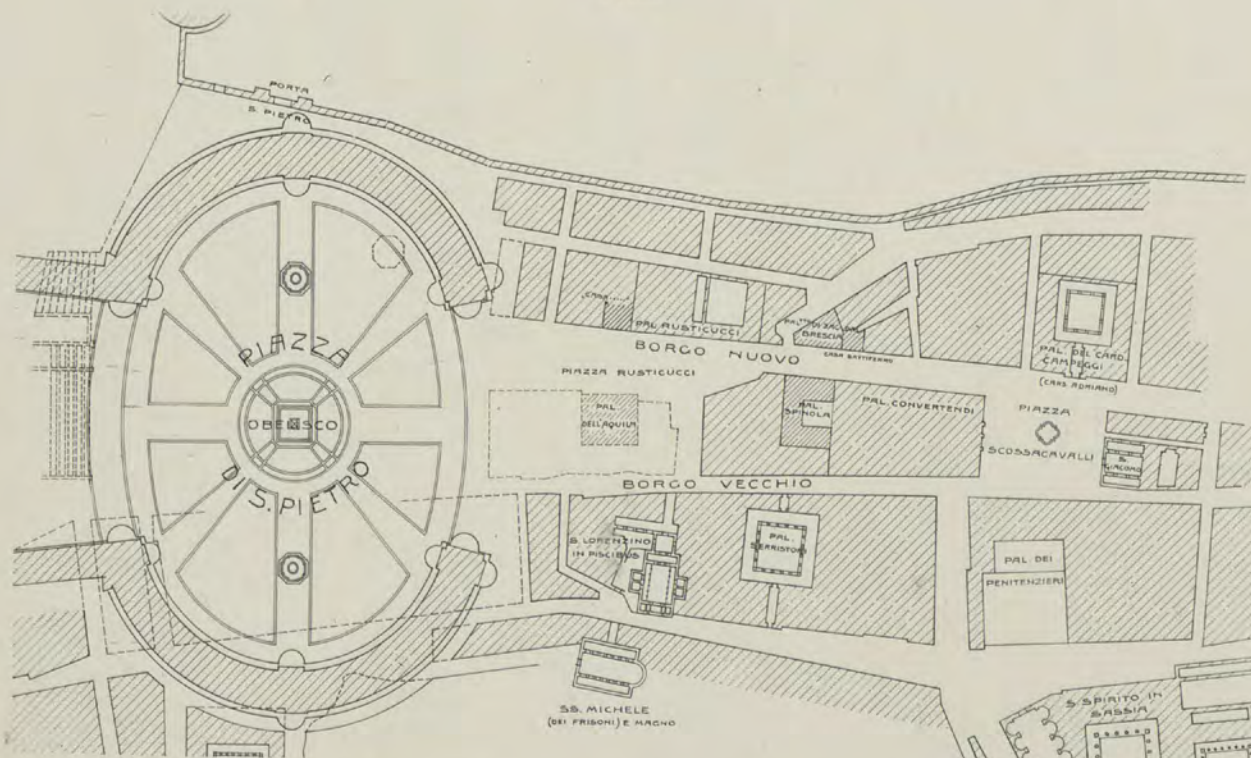
Nach Fontanas Entwurf d XXX.

d XIX



Nach der Uffizienzeichnung d XXIX.

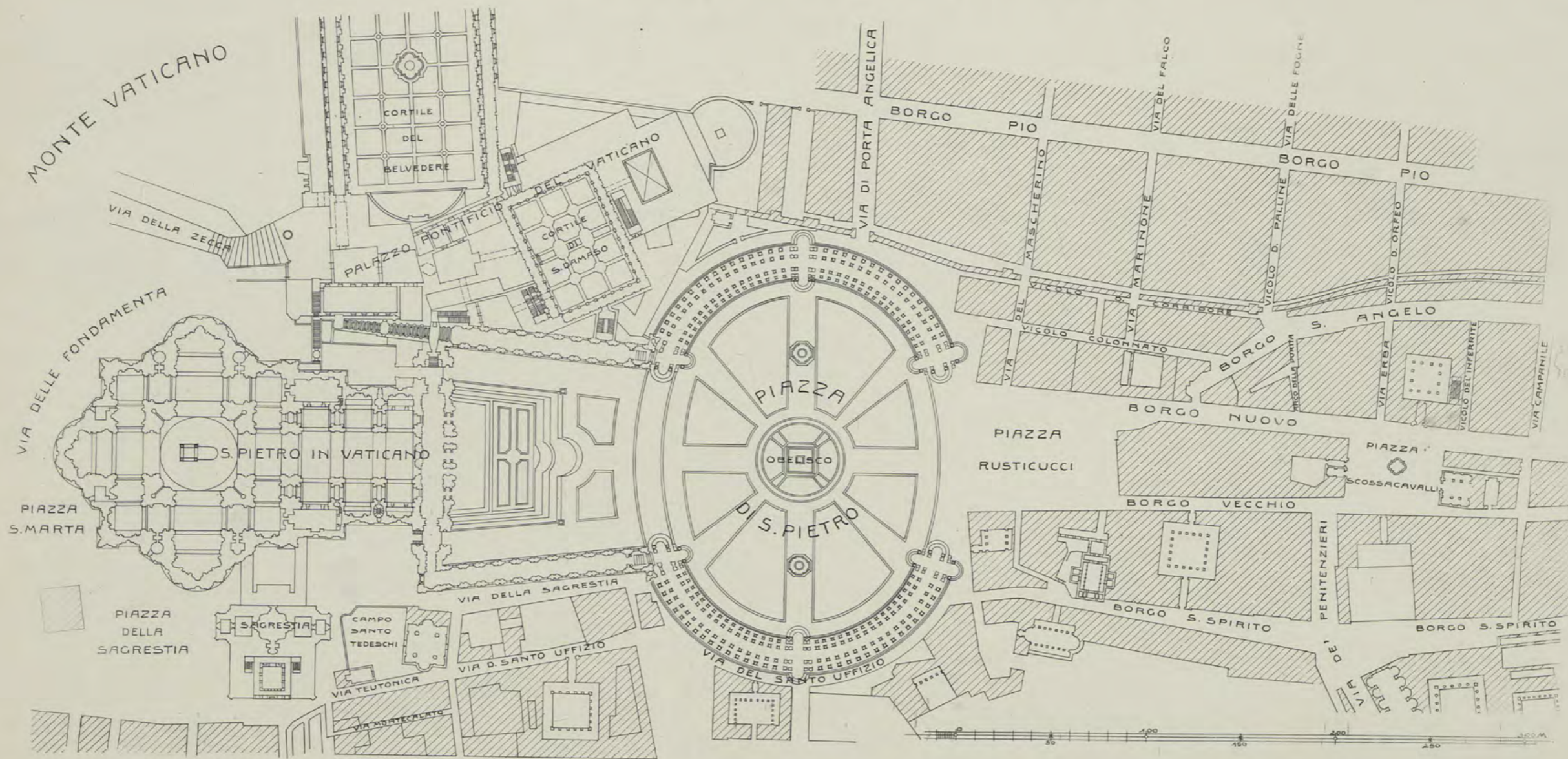
d XVIII



Zustand nach 1661 bis zur Vollendung des Pal. dei Convertendi (1667 und 1685).



# Borgo von Rom um das Jahr 1908.



d XX

Vom Verfasser.





d VI

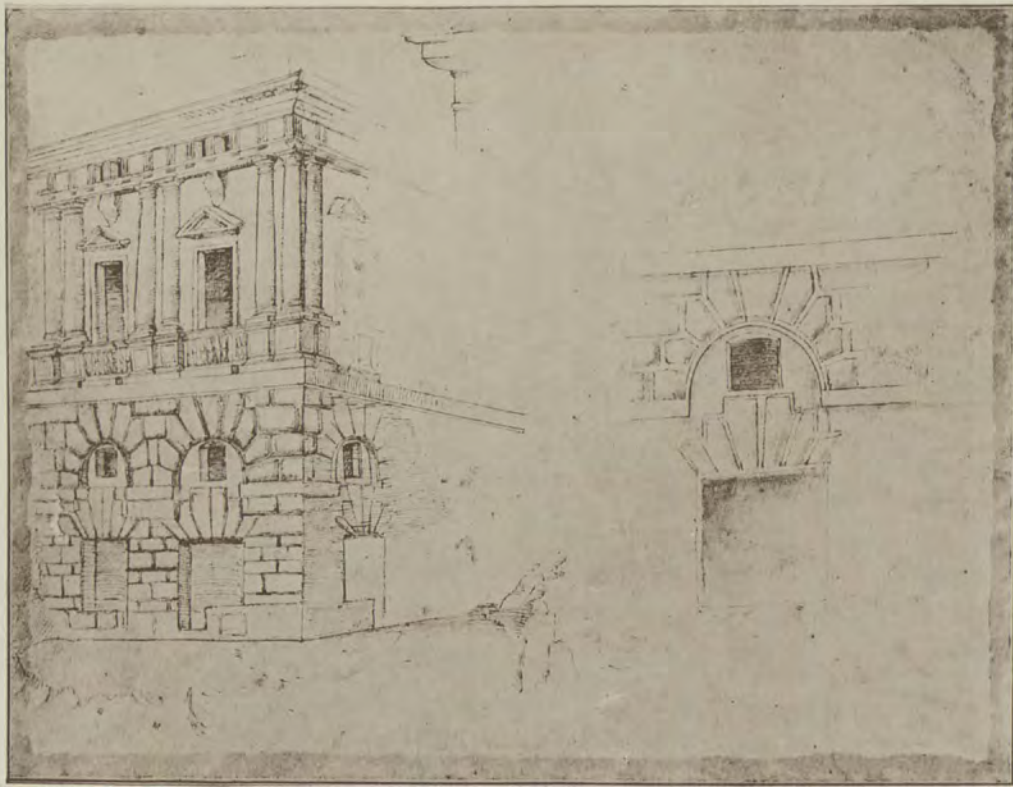


Borgo nuovo von Giov. Ant. Dosio, etwa 1560; aufbewahrt im Handzeichnungenkabinett der Uffizien, Florenz.





d III



Palazzo Raffaello-Bramante, Palladio, etwa 1544; aufbewahrt im Royal Institute of British Architects, London.

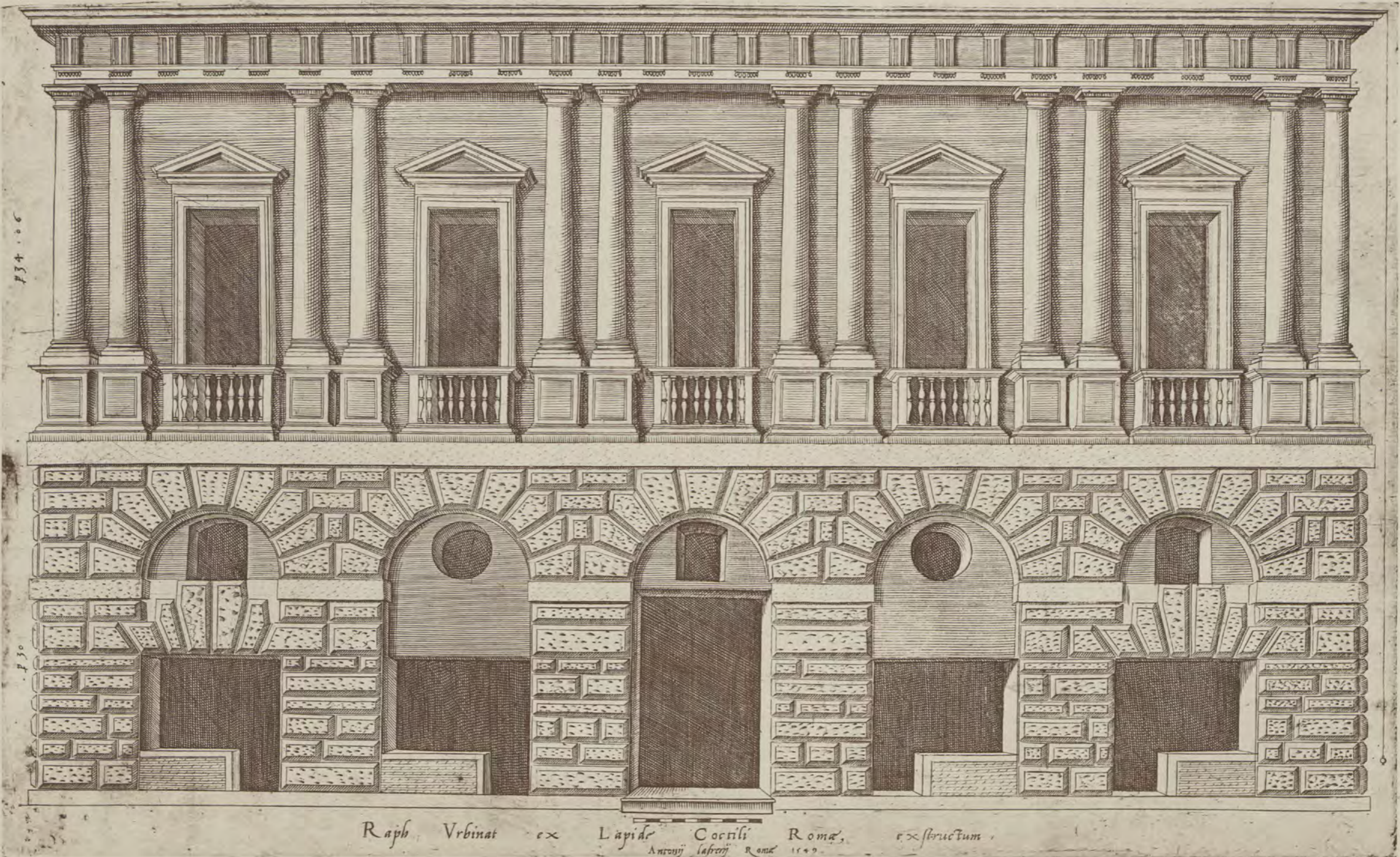
d V



Palazzo Raffaello-Bramante, Fiorentino, vor 1537; aufbewahrt im Louvre, Collection His de la Salle, Paris.



d IV



Raph. Vrbinat ex Lapid. Cocili Roma, exstructum.  
Annoij Lafrieri Romae 1549.

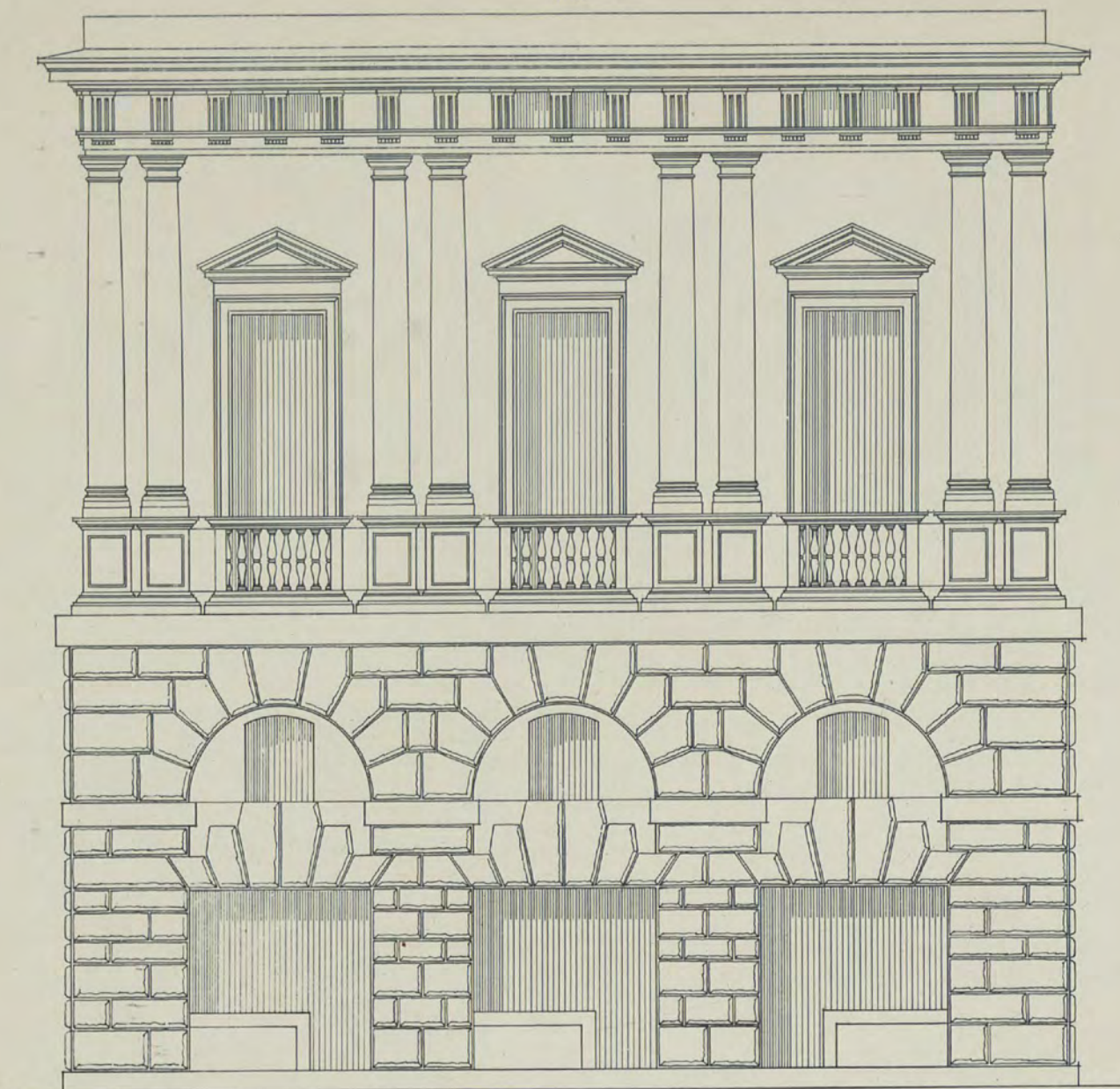
Stich im Besitze des Verfassers.

Palazzo Raffaello-Bramante, Lafrieri, 1549.



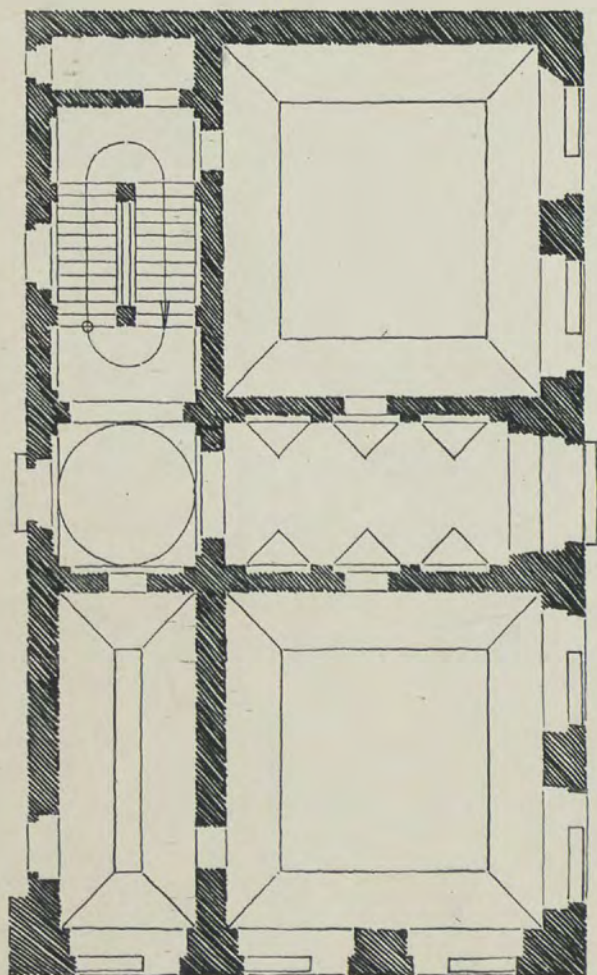


d IX



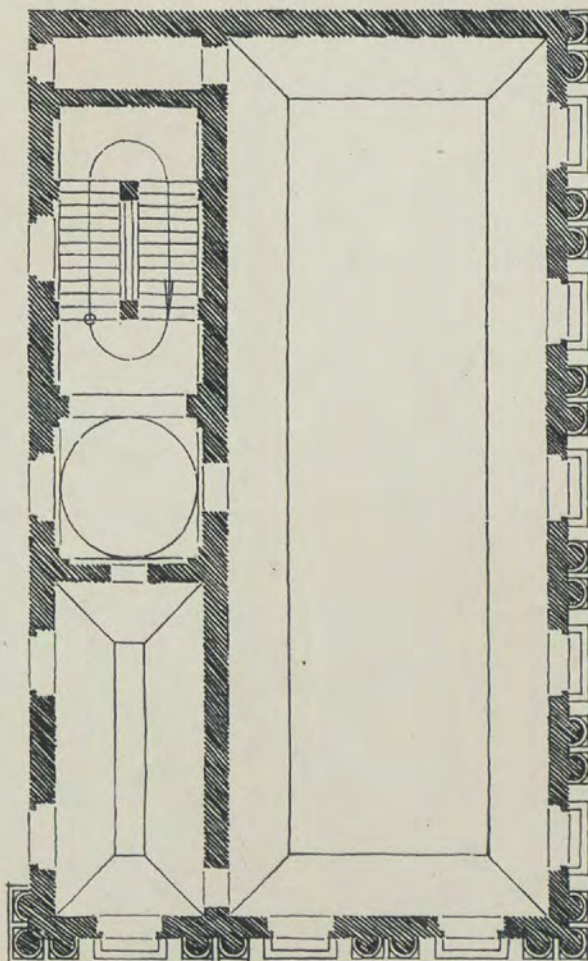
Palazzo Raffaello-Bramante, Kopffront.

d X



Erdgeschoß.

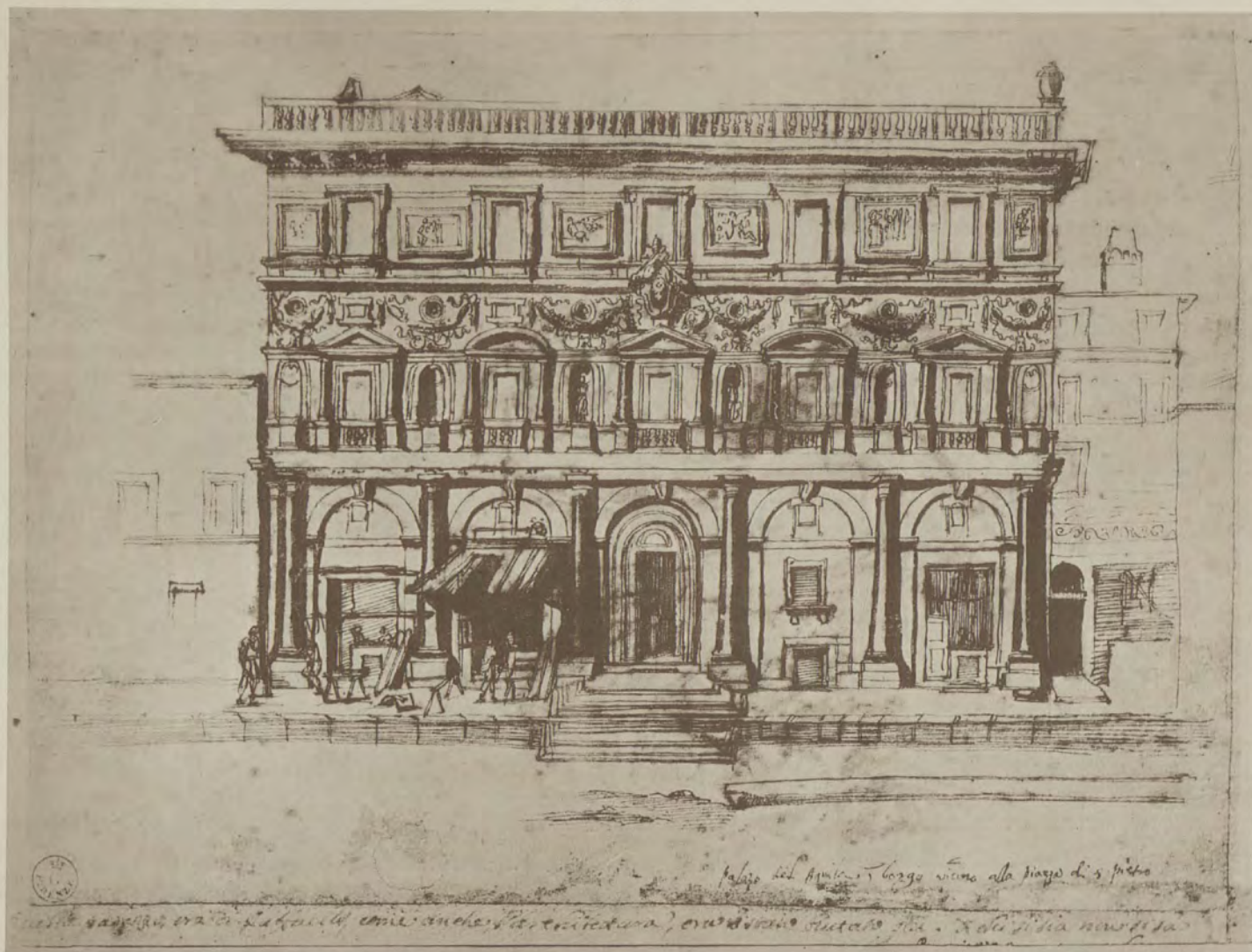
d XI



I. Obergeschoß.

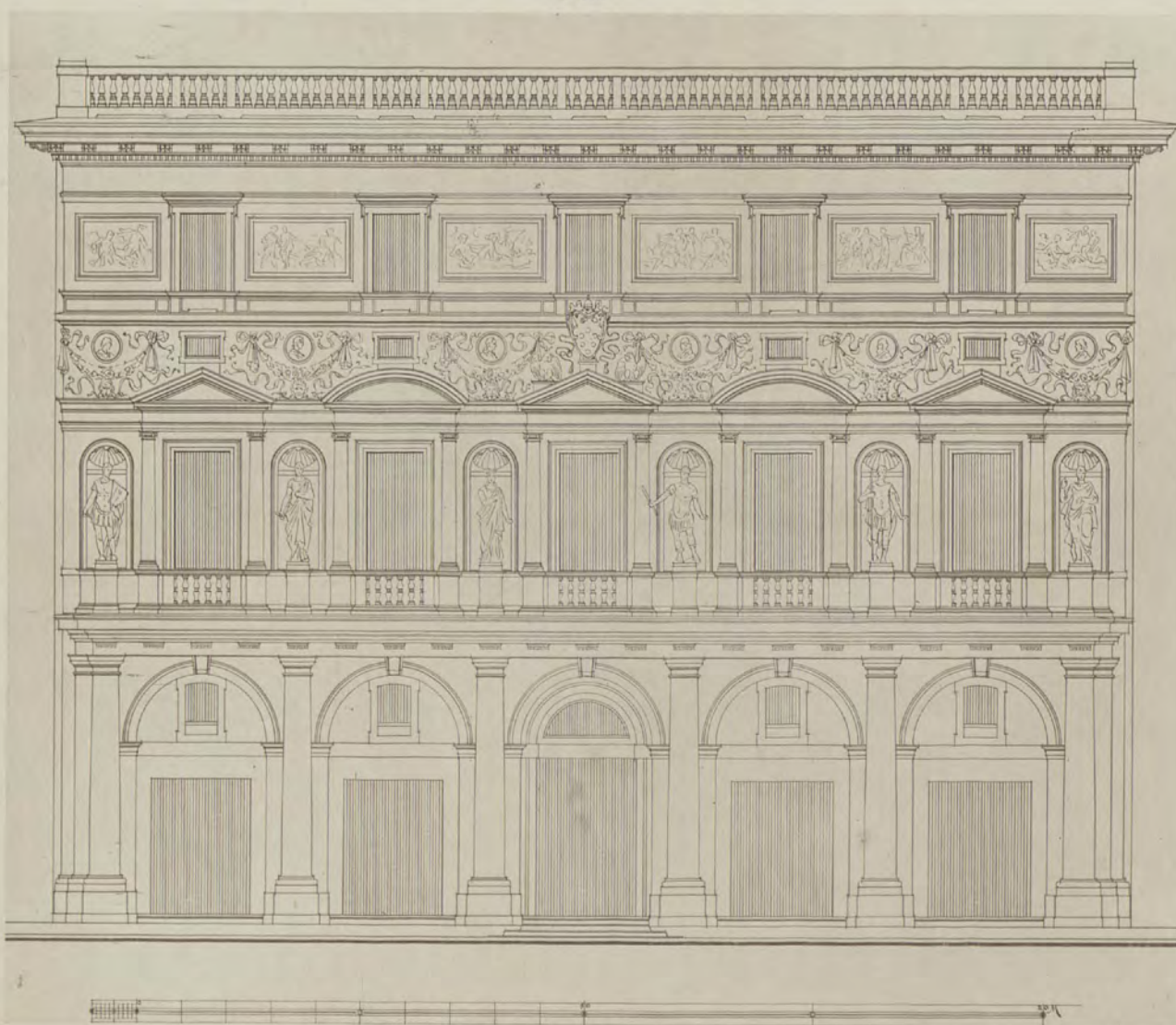


d VII



Palazzo Branconio dell'Aquila, Parmigianino, zw. 1525—1540;  
in der Uffizienammlung zu Florenz.

d VIII







Kopffront des Blockes C an Piazza Rusticucci.



2 Palazzo Accoramboni und Palazzetto Jacopo da Brescia von Raffael, 1515.

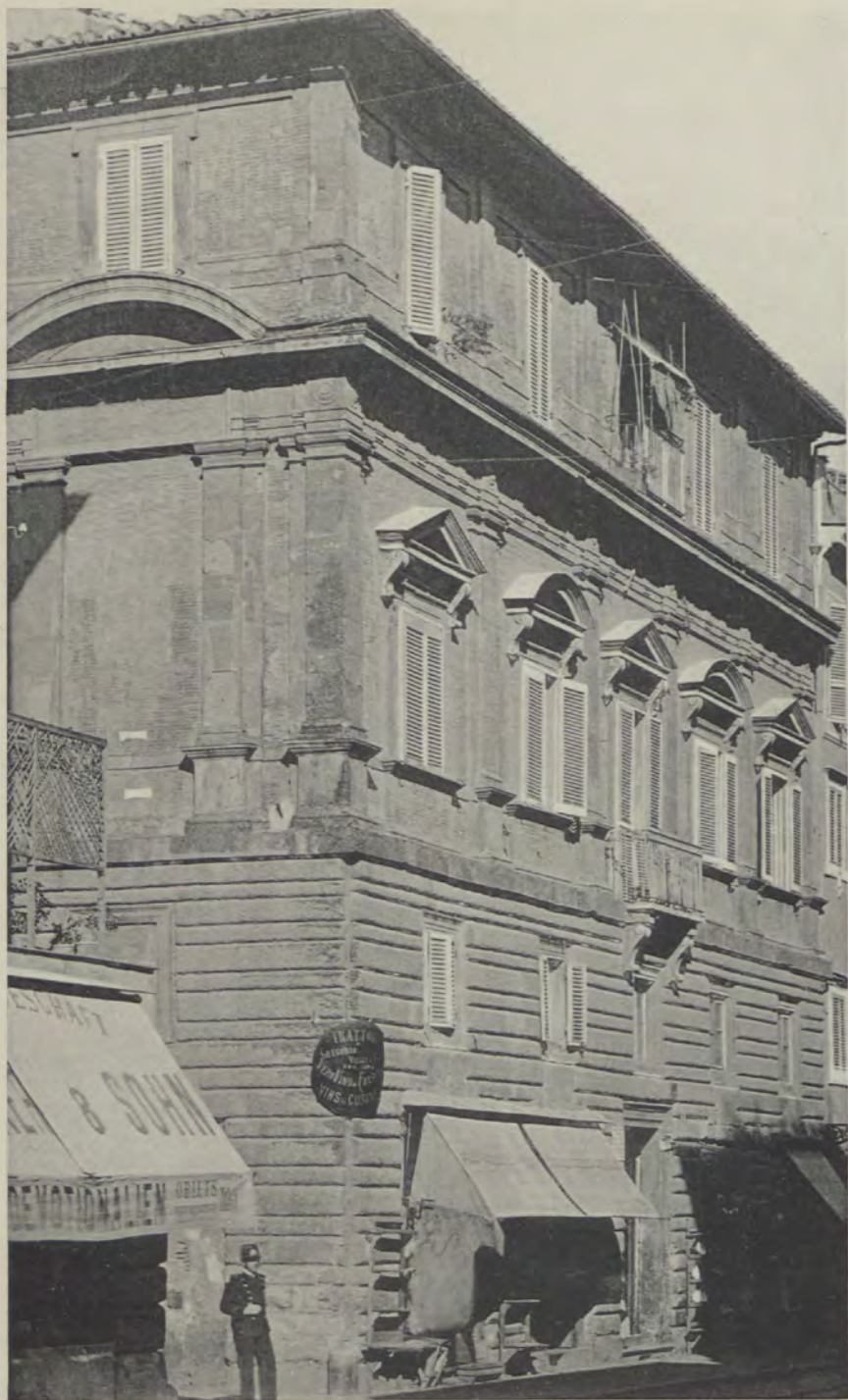


Hauptm. Lindner, Rom.

3 Palazzo dei Convertendi an Piazza Scossacavalli, Teil von 1685.







Die Vierquadecke.

1 Palazzetto Jacopo da Brescia von Raffael.



2

Palazzo dei Convertendi, Längsfront im Borgo nuovo, Teil von 1667.

Hauptm. Linsner, Rom







1 Raffaels Palastgrundstück in Via Giulia.



2 Casetta di Raffaello in Via dei Coronari.



3 Borgo vom vatikanischen Palaste aus.



4 Casetta in Via dei Coronari.



5 Balkon am Palazzo dei Convertendi.



6 Die Vierquaderecke im Borgo nuovo.

Hauptm. Lindner, Rom.

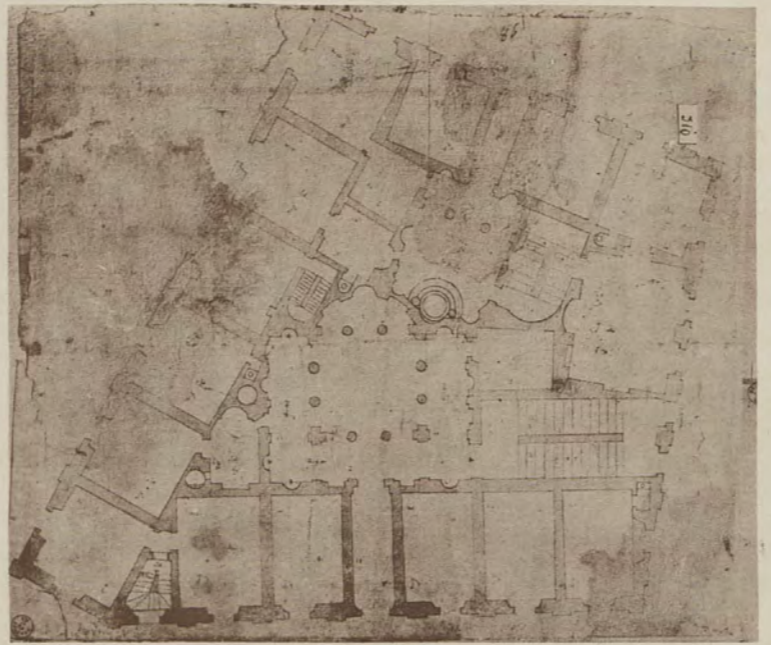








Obergeschoßfenster des Hauses in Via Giulia Nr. 84, 85, 86.



Hauptm. Ländner, Rom.

d XXIII  
Erdgeschoß des geplanten Doppelpalastes für Raffael.  
Ant. da Sangallo il giov.; Nr. 310 der Uffiziensammlung.

