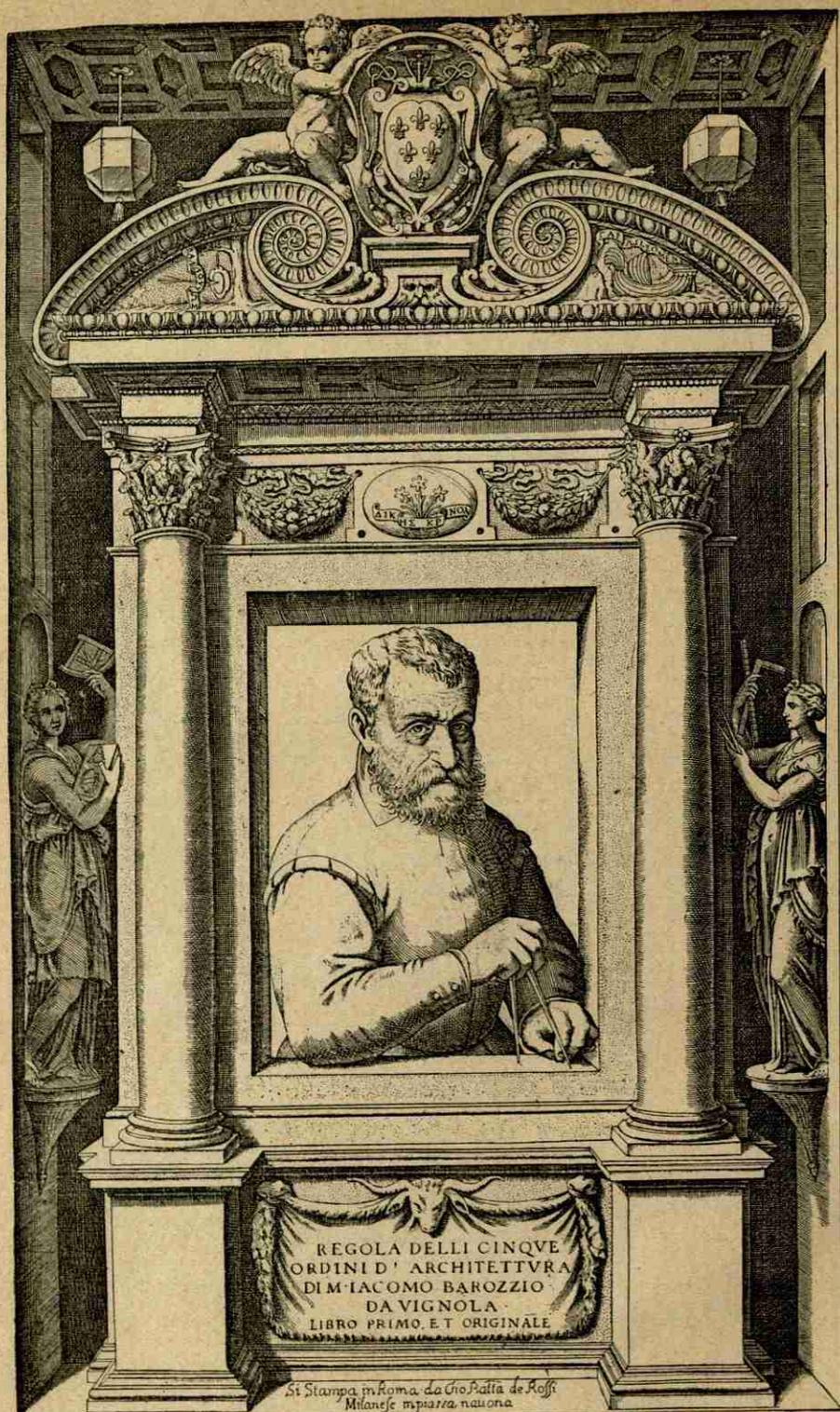


~~M 8510~~

Ca - Vig 160 - 5060

V. Dorso,
Ala No 393

5
gull
2 p. 1-1
Lm 2



Si Stampa in Roma da Gio: Battista de Rossi
Milaneze impressaria nauona

GIACOMO
BAROZZI DA VIGNOLA

VON

HANS WILlich

MIT 38 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 22 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

Ca-VIG 160-5060

~~ML 85 10~~



INHALT.

	Seite
I. Einleitung	1
II. Quellen und Biographien; Jugend und Lehrjahre in Bologna, Rom und Frankreich	8
a) Quellen	10
b) Jugend und erste Zeit in Bologna (—1534)	15
c) Römischer Aufenthalt (—1511)	20
d) Aufenthalt in Frankreich (1511—1543)	20
III. Bologna (1543—1547).	23
a) S. Petronio	31
b) Palazzo Bocchi (Picella)	33
c) Palazzo Buoncampagni	33
d) Palazzo Isolani in Minerbio	36
e) Palazzo Remondini	37
f) Canale Naviglio	37
g) Portico dei Banchi	40
IV. Bauten im Gebiet der römischen Provinz	42
a) S. Cristina im Bolsenersee	45
b) Bauten in Nepi	47
c) Madonna del Piano zu Capranica	48
d) Kirche von Mazzano	50
e) Kirche von S. Oreste	52
f) Porta Fauce und Brunnen in Viterbo, Brunnen in Ronciglione	52
V. Bauten für Julius III. (1550—1555).	54
a) Villa an der flaminischen Straße (Villa di Papa Giulio) Geschichtliches	59
b) Beschreibung der Villa	64
c) S. Andrea in via Flaminia	68
d) Hallen auf dem Kapitol	69
e) Palazzo di Campo Marzio (Palazzo di Firenze)	72
f) Villa Lante bei Viterbo	72
VI. Bauten für die Farnese und andere kleinere Werke in Rom.	77
a) Villa Farnese auf dem Palatin	79
b) Cancelleria	81
c) Palazzo Farnese	85
d) Oratorio del Crocifisso	88
e) Kleinere Bauten in Rom, Porta del Popolo	88
VII. Caprarola.	93
a) Geschichtliches; die Festung	98
b) Erbauung des Palastes	105
c) Beschreibung des Schlosses	105
VIII. Das Farneseschloß in Piacenza und kleinere Palastbauten außerhalb Roms.	114
a) Palazzo Farnese in Piacenza	124
b) Kleinere Palastbauten in Perugia und Umgebung	127
c) Casa Tarugi in Montepulciano	127

	Seite
IX. Spätere Kirchenbauten.	
a) S. Peter, Rom	129
b) Gesù in Perugia	132
c) S. Catarina dei Funari Rom	134
d) Gesù in Rom, Baugeschichte	135
e) Die römische Kirche der Spätrenaissance	139
X. Letzte Kirchenbauten.	
a) S. Maria degli Angeli zu Assisi	146
b) S. Anna dei Palafrenieri	152
c) Die Kirche des Escorial in Spanien	155
XI. Literarische Tätigkeit, Persönlichkeit, Nachfolger	
a) Regola delli cinque ordini d'architettura	159
b) Le due regole della prospettiva pratica	166
c) Gutachten für Martino Bassi	168
d) Persönlichkeit	168
e) Nachfolger, Schluß	170
Verzeichnis der Textabbildungen	173
Verzeichnis der Tafeln	174

I. EINLEITUNG.

DIE Trennung der Geschichte der italienischen Renaissance-Architektur in drei zeitlich bestimmt abgegrenzte Perioden ist für jeden, der tiefer in dies Gebiet der Kunstgeschichte eindringt, schwer festzuhalten. Nicht bloß daß, wie es selbstverständlich ist, die Grenzen der einzelnen Abschnitte verschwimmen und nicht genau zu fixieren sind, es scheinen sogar oft einzelne Werke, einzelne Meister lange Entwicklungsreihen zu überspringen und ohne Vorgänger, oft auch ohne Nachfolger, allein und fremdartig in ihrer Zeit zu stehen.

Gerade in der Frühzeit des Stils, im ganzen 15. Jahrhundert, sehen wir uns nicht einer logischen historischen Weiterbildung des Stils gegenüber; wir stehen nicht am Ufer eines ungeteilten, beständig fließenden Stroms, sondern neben dem windungsreichen Flusse stürzen gleichsam Gießbäche hervor, die den Weg in schnellerem Laufe abkürzen und in gewaltigem Gefälle sich erst weitabwärts wieder mit dem ruhigen Stromlaufe vereinigen. Werke von eigenartiger Reife, Ideen, die erst viel später wieder aufgenommen werden, bezeichnen diesen Weg.

Dies wird immer in einer Epoche der Kunstgeschichte der Fall sein, wo, wie hier, die Entwicklung anfangs an eine Reihe überragender Persönlichkeiten geknüpft ist, wo sich ein Volk ohne Beispiel oder Anleitung von außerhalb aus sich selbst heraus eine autochthone Kunst schafft. Ein Vergleich ist hier vielleicht mit der Geschichte der niederländischen Malerei von den Brüdern van Eyck bis auf Quentin Matsys zu ziehen.

Für so gewaltige Persönlichkeiten, wie es in der Geschichte der italienischen Baukunst Brunellesco, Alberti oder Michelangelo und noch einige andere gewesen sind, bildet ihre Umgebung gewissermaßen nur den Rahmen; man kann sie wohl aus der Darstellung der Zeit herausheben und für sich allein betrachten. Sie sind ihren atemlos folgenden

Zeitgenossen lachend entsprungen, haben ihnen wohl den Weg gezeigt, sind ihnen aber gelegentlich so weit vorausgeeilt, daß sie ihnen aus den Augen entschwanden und ihr Pfad erst wieder Jahrzehnte, ja oft mehr als ein Jahrhundert später wieder betreten wurde.

Im Gegensatz dazu wird eine Einzeldarstellung eines hervorragenden Meisters in der späteren Zeit des Stils immer schwieriger. Das Niveau ist gleichartiger, die Beziehungen sind inniger, die gegenseitigen Einflüsse verschlungener und dunkler geworden, und die frische Individualität geht immer mehr in einer gleichförmigen Bildung des Architekten unter.

Durch Lehrbücher und Traktate über die Baukunst, durch die mühevollste Arbeit, in der es gelungen war, den dunklen Vitruv und damit die Antike dem Verständnis der Künstler näher zu bringen, wurden der Lehrgang der Architekten, ihre ästhetischen Anschauungen und ihre Formensprache immer ähnlicher, hatten aber natürlich an Ursprünglichkeit eingebüßt: Die Kunst ist «kälter» geworden.

Diese Wendung beginnt bald nach 1500 mit dem Sieg der römischen (oder richtiger urbinatischen?) Schule über die toskanische. Man bezeichnet sie gewöhnlich als den Beginn der Hochrenaissance.

Es scheint aber, als ob bisher der Einfluß Roms, speziell des päpstlichen Roms, in vieler Beziehung überschätzt worden sei. So führt Redtenbacher in seinem auf eingehende Quellenstudien gegründeten Buche über die «Architektur der italienischen Renaissance»¹ die Worte Karl Hillebrands als Charakterisierung Roms im allgemeinen an: «Alles ist importiert in Rom und die Geschichte nennt kaum einen römischen Dichter, Künstler und Philosophen; aber alles wird sofort assimiliert, bekommt römische Farbe, römische Proportionen, wenn es sich nur dem Kreise nähert. Selbst der florentinische Genius, der Genius des Maßes und der Heiterkeit, verfällt ins Kolossale und Ernste, sobald er sich unter die Botmäßigkeit des Ungeheuers begibt; wo ein Kolosseum, Caracalla'sche Thermen und ein Molus des Hadrian ihre ungeheuren Massen ausbreiten, da muß selbst ein Michelangelo die Erhabenheit ins Große treiben und einen Sankt Peter ersinnen. Die ganze Renaissance verliert ihren Charakter, sobald sie von dem bürgerlichen Florenz in die Priesterstadt einzieht. Es ist getan um ihren Jugendschmelz und ihre Jugendkraft; sie legt Schminke auf und wird impotent usw.»

Das ist aber doch bedeutend über das Ziel hinausgeschossen. Gegen die Richtigkeit der ersten Sätze, soweit sie die Bedeutung Roms als Kunst-Zentrum würdigen und den Zug ins Ernste und Gewaltige betonen, der

¹ Frankfurt a. M. 1886, S. 14 u. 15.

notwendig allem, was in der ewigen Stadt geschaffen wird, zu eigen ist, wird niemand etwas einzuwenden haben. Aber daß diese Wendung allein aus Rom hervorgegangen sei, daß die Renaissance gerade in Rom «impotent» geworden sei, wird ernsthaft wohl keiner behaupten können. Alberti, Luciano de Laurana, Francesco di Giorgio, Genga, Serlio und Palladio sind mit Rom selbst nur vorübergehend in Berührung gekommen und so gut als die dort ansässigen Meister auf diesem Wege weitergewandelt. Andererseits aber ist gerade in Rom der Baum, den Bramante dort gepflanzt, keineswegs verdorrt, sondern hat die kräftigsten Wurzeln geschlagen und hundert Jahre und länger die schönsten Blüten und Früchte gezeitigt.

Gerade in neuerer Zeit mehren sich die Stimmen, die den Ursprung der Hochrenaissance von Rom weg und in frühere Zeit verlegen wollen. F. v. Rebers kleine Abhandlung über Luciano de Laurana und Bramante¹ ist darin grundlegend gewesen, und kürzlich ist ein eingehendes und wertvolles Werk von Theobald Hofmann² diesen Spuren weiter gefolgt.

Wenn nun auf diese Weise der «Beginn der Hochrenaissance» nach Urbino verlegt und um ein Menschenalter früher angesetzt wird, so wird meiner Meinung nach dabei ein wichtiger Umstand übersehen, daß nämlich auch schon frühere Werke den Stempel dieser Stilform deutlich an sich tragen. Sehr vieles an Brunellescos Werken, besonders aber Leon Battista Albertis Vorder- und Seitenfassade von S. Francesco in Rimini und sein großartigster Bau, San Andrea in Mantua, wären ebenso gut wie die Bauten in Urbino als Beginn der neuen Richtung anzusprechen.

In Wirklichkeit hat man es hier mit zwei parallel nebeneinander laufenden Strömungen zu tun, die sich von Anfang an trennen: eine mehr dekorativ äußerliche Verwendung der antiken Formen und die konstruktiv vertiefte, innerliche Auffassung der altrömischen Bauweise. Daß mit der fortschreitenden Kenntnis der antiken Kunst die zweite Richtung siegreich bleiben mußte, und daß dies gerade in Rom war, wo vom 16. Jahrhundert an das Studium der Antike sich konzentrierte und das geistige Leben Italiens am lebhaftesten pulsierte, ist einleuchtend.

Das Resultat der Arbeit eines Jahrhunderts, nämlich das eingehende Verständnis für die klassische Kunst, ist den Architekten der zweiten Periode als unveräußerliches Erbe mitgegeben worden, und ihre Tätigkeit besteht darin, das Errungene zur Reife zu bringen und auf dem neu befestigten Boden weiterzubauen.

Jetzt tritt wieder eine eigentliche künstlerische Tradition der Baukunst

¹ Sitzungsberichte der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, 1889.

² Die Bauten des Herzogs Federigo von Montefeltre als Erstlingswerke der Hochrenaissance. Leipzig, 1906.

in ihre Rechte, die im Jahrhundert vorher fast ganz abgerissen erschien, als die Architekten sich von der mittelalterlichen Bauweise abwandten und nur aus altrömischen Monumenten ihre Inspirationen zu nehmen suchten. Peruzzi hatte bereits in einem Sammelwerke über die antiken Bauten den Grund zu einem Lehrbuche gelegt, war aber über dem Entstehen seines Werkes gestorben. Serlio war der erste, der dann die Festlegung des bisher Errungenen unternahm; Vignola und Palladio folgten ihm darin. Aber alle drei gehen in ihren Lehrbüchern in charakteristischer Weise über die eigentliche Aufgabe hinaus und zeigen mit eigenem und oft ganz unrömischen Geschmack der Folgezeit ihren Weg. Serlio setzt schon mit kräftiger Kritik des Vitruv ein, der vorher als unanfechtbare, wenn auch oft schwer verständliche Grundlage aller guten Architektur galt, Vignola behandelt ihn bereits als untergeordnet neben dem Studium der antiken Reste und dem eigenen Schönheitsempfinden, und noch entschiedener läßt Palladio den eigenen Geschmack in seinem Werke sprechen.

Aber während mit der Kodifizierung der architektonischen Formensprache der Zeit eine halb retrospektive, halb fortschrittliche Arbeit geleistet wurde, ist inzwischen die Epoche Peruzzis und Raphaels, in der die Anfänge zu diesen Arbeiten zu suchen sind, in die Vergangenheit gesunken und neue künstlerische Prinzipien, eine neue Weiterbildung des Stils hat sich vorbereitet. Als Vignolas Werk erschien, hatte Michelangelo eine neue Architekten-Schule begründet, die sich in hohem Grade unabhängig von der Antike hielt.

Wie sich bei dem Entstehen der Hochrenaissance keine Scheidung in zeitlicher Hinsicht durchführen läßt, sondern von Anfang an zwei Strömungen nebeneinanderlaufen, so ist es auch jetzt wieder. Redtenbacher¹ hat mit Recht darauf hingewiesen, wie wichtig als Ausgangspunkt für Michelangelos Schaffen die letzten Arbeiten Giuliano da Sangallos sind, die vollständig im Sinne der Spätrenaissance gedacht sind. Also bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts lassen sich die Keime des Neuen zurückverfolgen. Und es ist wieder nicht die Zeit, die trennt, sondern Erziehung, Bildung, Temperament, mit einem Worte: Die Individualität des Künstlers.

Die Scheidung, die Durm in seiner Baukunst der Renaissance in Italien² in «Hochrenaissance», «Theoretiker» und «Barockstil» vornimmt, ist weder zeitlich, noch ästhetisch ganz begründet. Man unterscheidet richtiger mit Geymüller zwischen einer strengeren «klassizistischen» Richtung, die in den künstlerischen Ausdrucksformen der Antike näher bleibt, und

¹ Architektur d. ital. Renaissance, S. 232, 188. — Allg. Bauzeitung, Jg. 44, Wien, 1879, S. 1–10.

² Handb. d. Architektur II, 5, Stuttgart, 1903, S. 19–21.

einer freieren «barocken» Richtung,¹ die in selbständigerer Weise mit den architektonischen Kunstmitteln schaltet. Die erstgenannte Gruppe hat ihren Ausgangspunkt in Peruzzi und Sangallo, ihren Kern in Serlio, Vignola und Palladio, zu ihren Nachfolgern sind hauptsächlich Giacomo della Porta, Fontana, Martino Lunghi und Scamozzi zu zählen; der freieren Richtung Angelpunkt ist Michelangelo; Vasari, Alessi, Ammanati, Buontalenti gehen den von ihm eingeschlagenen Weg weiter. Doch nähern sich beide Strömungen im 17. Jahrhundert immer mehr und laufen wieder in ein Bett zusammen, wobei die klassizistische Richtung im allgemeinen die Oberhand behält.

Ueberhaupt sind die Dinge, die die beiden Richtungen trennen, meist ziemlich äußerlicher Natur: es sind Unterschiede der Formensprache und der Detailbehandlung, nicht zum wenigsten aber auch die Art und Weise, in der die Skulptur zur Mitwirkung als architektonisches Ausdrucksmittel herangezogen wird. In den Hauptsachen, der Raumschöpfung, der Behandlung und Gruppierung der Massen sind die Architekten der Spätzeit ziemlich einig: die Grazie ist einem majestätischen Pathos gewichen. Wenn bisher die altrömischen Bauwerke den Gang der Entwicklung bestimmten, geht man jetzt in der Steigerung des Ausdrucks, dem Zusammenfassen der Wirkung und dem leidenschaftlichen Fluß der Linien über die Antike hinaus.

Dabei wird aber die Behandlung der Formen immer pedantischer, glatter und kälter. Palladios und Vignolas Lehrbuch herrschen, aber die beiden Meister selbst sind nicht verantwortlich zu machen für die Auslegung, die ihnen die Spätzeit gab, und für die trockene Regelmäßigkeit, die so erkältend wirkt: das lehrt am besten ein Blick auf ihre eigenen Werke.

In Palladios Bauten pulsiert ein heißes, vollsaftiges Leben; die machtvollsten Akkorde der Monumentalarchitektur, die je einer seit römischer Zeit gewagt hat, sind angeschlagen, alles beugt und zwingt er in den gewaltigen Rhythmus seiner großen Ordnungen, und wenn er bei städtischen Häusern in seinem Drang nach Großartigkeit der Erscheinung über das Ziel hinausschießt, so gibt er in seinen Villenbauten oft wieder Proben maßvoller Zurückhaltung und eines bewundernswert feinen Gefühls für architektonischen Wohlklang. Vignola steht an monumentaler Kraft seinem Vicentiner Kollegen etwas nach, wie er auch oft in der Gliederung von Wandflächen und in der Einheitlichkeit bei der Durchführung einer Aufgabe hinter ihm zurückbleibt und dem Hochrenaissanceempfinden näher steht;

¹ Barock sei hier nicht im Sinne Wölfflins (*Renaissance und Barock*, München, 1888) gebraucht um die ganze Stilrichtung der Spätrenaissance zu charakterisieren, sondern nur um die bewußt von der Antike abweichende Formensprache zu bezeichnen.

gegebenenfalls kann aber auch er fortissimo spielen: Gesù, der Rundhof von Caprarola und der des Farneschlosses in Piacenza sind Beweise eines außerordentlichen monumentalen Könnens. Vor Uebertreibungen bewahrt ihn ein vorzüglicher Geschmack und eine diskrete Zurückhaltung, womit er jede Aufgabe in zweckentsprechender Weise zu lösen suchte. In seiner liebevollen Sorgfalt fürs Detail unterscheidet er sich vorteilhaft von Palladio. Er ist der letzte Vertreter einer verschwundenen Epoche; bei seinem Sinn für Austüfteln feiner Einzelheiten wird er in den Fassaden oft kleinlich. Diese Gabe kommt ihm aber bei der Grundrißgestaltung zugute; darin ist er dem Vicentiner weit überlegen, der die akademisch-formalistische Behandlung nach dem Axenschema übertreibt; Lösungen wie der Plan von Caprarola und von einigen anderen seiner Bauten gehören zu den besten, die die italienische Renaissance überhaupt hervorgebracht hat, und nur Peruzzi kann darin neben ihm bestehen.

Der große Einfluß, den Vignola auf die Architektur der Spätzeit gewonnen hat, ist nur teilweise seinen Bauten, darunter hauptsächlich Gesù zu danken; leider rührt er bis auf unsere Tage zum größten Teile von seinem Lehrbuch «Die fünf Ordnungen» her. Je nach der Stellung der Architekten und Kunstgelehrten zu jenen Grundregeln der Säulenordnung hat man ihn sehr überschätzt oder verdammt, als «Gesetzgeber der guten Architektur» gepriesen, oder als «kalten, trockenen Regelmenschen» bei Seite geschoben.

Die Wahrheit liegt hier nicht in der Mitte, wie gewöhnlich, sondern der Standpunkt, den man ihm gegenüber eingenommen hat, ist ein ganz falscher. Es ist immer unrichtig, einen Künstler nach dem, was er geschrieben hat, zu beurteilen; das, was er geschaffen, ist der einzig richtige Maßstab. Man wird hier finden, daß vieles durchaus nicht in den Rahmen des Bildes paßt, das man sich bisher von seinem Wirken gemacht hat, er wird weit freier und selbständiger erscheinen, als namentlich die annehmen, die in ihm nur den letzten großen Meister der Hochrenaissance sehen.

Eine Monographie über einen einzelnen Künstler kann leicht zur Ueberschätzung seiner Bedeutung führen, die zu vermeiden nicht immer leicht ist. Es soll hier von vornherein gesagt werden, daß Vignola keineswegs zu den führenden Geistern zu rechnen ist, die der Kunst neue Wege gewiesen haben. Er steht nicht über seiner Zeit, sondern mitten darin, neue schöpferische Ideen wird man bei ihm wenige finden, er eignet sich an, was ihm von anderen überkommen ist, weiß aber das Gelernte mit Takt und Geschmack sich zu assimilieren und zu verwenden. Wenn trotzdem eine Darstellung seines Lebens und seiner Werke unternommen

werden soll, so gilt dies weniger seiner Persönlichkeit, als einer Zeit, in der sich eine bedeutende Umwandlung in den Gesetzen der Architektur vollzog. In seinen Werken selbst, wenn sie auch noch ganz auf dem alten, von Bramante gegründeten Boden zu stehen scheinen, sehen wir doch neue architektonische Prinzipien und ein neues Schönheitsgefühl sich bilden, in seiner Kunst laufen tausend Fäden aus früherer Zeit zusammen und verbinden sie wieder mit den späteren Perioden.

Es ist nicht sowohl das Individuelle des Künstlers, was für den Gang der folgenden Betrachtungen maßgebend ist, als vielmehr der Wandel der Ideen und der architektonischen Anschauungen, wie er sich in der italienischen Baukunst des 16. Jahrhunderts ausspricht.

Der vorliegenden Arbeit liegen in der Hauptsache Studien des Verfassers in Italien aus dem Jahre 1904 zugrunde; das Material einer im darauffolgenden Jahre erschienenen Promotionsschrift «Die Kirchenbauten des Giacomo Barozzi da Vignola» wurde hier, besonders in den Kapiteln IX und X, größtenteils wieder benützt.

II. QUELLEN UND BIOGRAPHIEN, JUGEND UND LEHRJAHRE IN BOLOGNA, ROM UND FRANKREICH.

a) Quellen.

Ziemlich spärlich und oft widersprechend sind die Nachrichten über das Leben Vignolas. Im wesentlichen sind es nur die beiden ältesten Biographien, die einen selbständigen Wert besitzen und uns beim Studium seines Lebens und seiner Werke wichtige Anhaltspunkte geben.

Die erste Lebensbeschreibung, die aber noch zu Lebzeiten des Meisters — etwa 1564 — verfaßt wurde und daher von den letzten 10 Jahren seiner Tätigkeit nichts enthalten kann, ist die von Vasari. Der berühmte Verfasser der «vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori»,¹ dessen Werk trotz mancher Ungenauigkeiten und Schwächen als die weitaus wichtigste Quelle für die italienische Kunst der Renaissance anzusehen ist, spricht im Leben des Taddeo Zuccheri, als er dessen Gemälde in Caprarola erwähnt und in der Folge auch genau beschreibt, von dem Architekten des Schlosses und gibt von seinem bisherigen Wirken, seiner Jugendzeit und seinem Lehrgang Nachricht, aber mit manchen Lücken, und ohne allzuviel Lob, mit dem er sonst nicht kargt.

Man darf mit Recht annehmen, daß eine gewisse Spannung und Abneigung zwischen Vignola und Vasari bestand, die sowohl aus ihren verschiedenen künstlerischen Anschauungen, als auch aus manchen kleineren Gründen zur Eifersucht hervorgegangen ist. Davon wird bei einigen Gelegenheiten später die Rede sein können. Bei Aufzählung der Werke erwähnt er nur die Tätigkeit an S. Petronio und dem Schifffahrtskanal in

¹ Ausg. v. Milanesi, Firenze 1878, VII, S. 105. Deutsche Ausg. v. Schorn u. Förster, Stuttgart und Tübingen 1832, V, S. 223.

Bologna, dann nur die Villa des Papstes Julius III. und Caprarola, obgleich er zur Zeit der Abfassung der Biographie bereits eine weit größere Anzahl von Bauten hätte anführen können. Nachdem er dann eine sehr ausführliche, aber nicht immer ganz zutreffende Beschreibung der Räume und Gemälde des letzterwähnten Schlosses gegeben, fügt er hinzu: «Um aber noch einmal zu Vignola zurückzukehren, so wird seine Trefflichkeit in der Baukunst nicht nur durch seine herrlichen Bauten, sondern auch durch die Schriften bezeugt, die er verfaßt und herausgegeben hat und immer noch verfaßt.¹ Wir aber werden in dem Leben des Michelangelo von ihm sagen, was zu sagen ist.»

In dieser Biographie ist aber Vignola nur einmal als Nachfolger Buonarottis an Sankt Peter erwähnt;² ferner noch einmal im Leben des Primaticcio,³ aber ohne ein näheres Eingehen auf den Künstler, wie es eigentlich am Platze gewesen wäre, da Vasari die zahlreichen Schüler, Landsleute und Freunde Primaticcios, die mit ihm in Frankreich gearbeitet hatten, ausführlich behandelt. Im Leben des Taddeo Zuccheri bei Erwähnung eines Deckengemäldes in der Villa des Papstes Julius III., ist sein Name nochmals kurz genannt. Damit sind die direkten Aufschlüsse, die wir dem Vasari über den Meister verdanken, so ziemlich erschöpft.

Weitaus die beste und verlässlichste Biographie von Vignola ist in dem im Jahre 1587, also 14 Jahre nach seinem Tode, erschienenen Werk Vignolas über Perspektive enthalten.⁴ Dieses Buch gab auf Anregung des Giacinto Barozzi, des Sohnes von Vignola, aus dessen hinterlassenen Aufzeichnungen der gelehrte Dominikanerpater Egnatio Danti heraus. Dieser umfassend gebildete Mann, Lehrer der Mathematik in Bologna, Kartograph, Astronom und Ingenieur, stand mit dem Autor in näherer Beziehung; sein Vater Giulio Danti hatte den Bau der Kirche von S. Maria degli Angeli bei Assisi nach den Plänen Vignolas geleitet.

An die Spitze des Buches, von dem noch ausführlicher die Rede sein wird, ist eine ausführliche Lebensbeschreibung unseres Meisters gestellt. Leider ist bei Aufzählung der Werke oft nicht die historische Reihenfolge eingehalten, auch fehlt manches durchaus gesicherte Werk.

Alle späteren Biographien gehen in der Hauptsache auf diese beiden frühesten zurück, doch müssen noch einige andere Quellen über Vignolas Leben vorhanden gewesen sein, denn manches Neue ist auch in Baglionis⁵

¹ Die «Regola delli cinque ordini d'architettura» ist 1562 erschienen.

² Ausg. v. Milanesi, VII, S. 266; Schorn u. Förster, V, S. 415.

³ Mil. VII, 407.

⁴ Le due regole della Prospettiva pratica di Jacomo Barozzi da Vignola coi commenti del P. Egnatio Danti. Roma 1583 u. 1611.

⁵ Le vite dei pittori, scultori ed architetti da 1572—1642. Napoli 1730, S. 6—8.

und Milizias¹ Lebensbeschreibungen enthalten, die freilich nicht in allen Stücken ganz zuverlässig sind.

Unter den modernen Darstellungen ist C. Gurlitts III. Kapitel in seiner «Geschichte des Barockstils in Italien»² als die beste und eingehendste Würdigung des Meisters, die wir überhaupt besitzen, hervorzuheben, die freilich in Einzelheiten durch genauere Forschungen kleine Korrekturen erfahren muß. Zu erwähnen ist ferner Redtenbachers Abschnitt 101 und 102 in seiner «Architektur der italienischen Renaissance»;³ seine Darstellung ist aber gegenüber der vorgenannten etwas dürftig ausgefallen.

Von direkt von Vignola herrührenden Dokumenten in Archiven und Bibliotheken sind manche wichtige bereits in kunsthistorischen Briefsammlungen und anderen Publikationen veröffentlicht. Von den noch vorhandenen Zeichnungen, die sich teils in Privatbesitz, teils in den Uffizien zu Florenz befinden, beziehen sich die meisten auf Aufnahmen antiker Gebäudeteile, Ornamente, Vasen und Säulenordnungen. Zwei perspektivische Skizzen zu Intarsien (oder Theater-Hintergründen?) in den Uffizien sind nicht mit Bestimmtheit als von ihm herrührend zu bezeichnen, was übrigens bei einem großen Teil der anderen dort befindlichen Blätter auch der Fall ist. Mit ausgeführten Bauten läßt sich außer den beiden großen Zeichnungen im Dommuseum in Bologna kaum ein Blatt identifizieren. Von Baurechnungen konnte in den Farnesearchiven zu Neapel, Parma und Modena nichts Nennenswertes gefunden werden; im römischen Staatsarchiv⁴ dagegen geben die Abrechnungen über die Villa des Papstes Julius III. und den Palazzo di Firenze manchen wichtigen Aufschluß.

So sind gerade die Quellen, die für andere Architekten, wie für Peruzzi und die Familie der Sangalli so ergiebig sind, hier außerordentlich spärlich, so daß wir bei einer großen Anzahl von Vignolas Bauten auf Kombinationen und Vermutungen angewiesen sind, die nur durch Auffinden sicherer Dokumente fixiert werden können.

b) Jugend und erste Zeit in Bologna (—1534).

Die Zeit der Jugend- und Lehrjahre umfaßt die ersten 36 Lebensjahre des Meisters. Erst nach dieser Zeit begegnen uns selbständige architektonische Werke seiner Hand. Nach unseren Begriffen ist dieser Zeitraum außerordentlich lang. Aber es war in der damaligen Zeit fast die Regel, daß man erst spät zu eigenen Leistungen auf diesem Gebiet gelangte; oft fingen Künstler erst in reiferen Jahren an, sich mit der Baukunst zu befassen.

¹ Memorie de' più celebri architetti, Roma 1768.

² Stuttgart 1887.

³ Siehe Anm. S. 2.

⁴ Fabbriche Palatine, Archivio di Stato, Roma.

Einer auffallenden Tatsache müssen wir zuerst gedenken, nämlich daß Vignola kein Vollblut-Italiener ist. Seine Mutter war eine Deutsche, die Tochter eines «principal condottiere di fanterie», eines Landsknechtshauptmanns, der sie einem angesehenen Mailänder Bürger zur Frau gegeben hatte. Dieser, mit Namen Clemente Barozio,¹ war wegen politischer Zwistigkeiten, wie sie damals in allen Städten Italiens an der Tagesordnung waren, gezwungen worden, auszuwandern und hatte in Vignola, einem kleinen Landstädtchen im modenesischen Gebiet, eine zweite Heimat gefunden. Dort wurde Giacomo Barozio am 1. Oktober 1507 als ältester Sohn geboren. Der Vater starb bald und ließ die Familie in wenig günstigen Vermögensumständen zurück, und Giacomo trat, als er den Knabenjahren noch nicht entwachsen war, in dem benachbarten Bologna bei einem Maler in die Lehre.

Der Name von Vignolas erstem Lehrer ist nicht bekannt. Wir hören nur, daß sein Schüler, sei es aus Mangel an gutem Unterricht, sei es wegen geringer Begabung zur Malerei, es nicht weit in dieser Kunst brachte. Daß Vignola kein großes Talent zur Malerei besaß, ist jedenfalls richtig. Seine Zeichnungen und perspektivischen Malereien, die in Caprarola noch vorhanden sind, zeigen überall große Aengstlichkeit und Unsicherheit, sobald er das Lineal bei Seite lassen muß; es fehlt ihnen vollständig der flotte, sichere Strich, der einen wirklichen Maler, wie es z. B. Peruzzi war, auszeichnet. Aber für einen Architekten der damaligen Zeit war eine solche Schule kein ungewöhnlicher Bildungsgang. Die größere Hälfte der Baumeister begann als Maler, und bei manchen war die Architektur das Letzte und Höchste, eine Kunst, die sie erst in höherem Alter zu üben begannen.

Vignola scheint sich jedoch bereits früh mit dem Studium der Baukunst beschäftigt zu haben, wenigstens was die zeichnerische Darstellung betrifft, und namentlich war es die geheimnisvolle Kunst der Perspektive, die seinen Geist, der immer gerne über schwierigen Problemen grübelte, anzog und beschäftigte. Die richtige perspektivische Zeichnung war für Maler und Bildhauer immer wichtiger geworden. Man begann, die Hintergründe der Gemälde, Reliefs, Intarsien und Theaterdekorationen mit genauen Verkürzungen zu zeichnen. Aber die Methoden dieser Kunstfertigkeit wurden teilweise von den Praktikern möglichst geheim gehalten, und Maler und Zeichner, die sie gut verstanden, waren nicht so häufig. Sie hatten daher

¹ Barozo oder Barozio, nicht Barozzi, unterschreibt sich der Meister selbst regelmäßig in seinen Briefen, andere Lesarten sind Barocio, Barotio, Barocci (die letztere kommt hin und wieder vor, ist aber ganz falsch und gibt zu Verwechslungen Anlaß). Vignolas Sohn schreibt sich stets Barozzi. Statt Vignola findet sich in vielen Dokumenten Vignuola; auch Vasari schreibt mehrfach so. Wenn dies auch unrichtig ist, so kann man daraus doch folgern, daß die richtige Betonung des Namens Vignōla und nicht Vignōla (wie die Stadt betont wird) ist.

immer reichlich Arbeit, die Werke anderer mit ihrer Kunst zu vervollkommen, die Größenverhältnisse der Figuren richtig zu stellen oder Gebäude und Innenräume in richtigen Fluchten zu zeichnen.

Es gab in Bologna einen berühmten Künstler, der so als Maler und Perspektivezeichner begann und als Theoretiker sich bald einen großen Namen unter den Zeitgenossen erwarb: nämlich Serlio. Er war in diesen Jahren teils in Bologna, teils in verschiedenen anderen Städten mit derartigen Arbeiten beschäftigt, so z. B. 1511—1514 in Pesaro. Es kann wohl kaum zweifelhaft erscheinen, daß Vignola diesem älteren Kollegen manche Anregung verdankte, und wenngleich ein näheres Verhältnis zwischen Beiden nirgends nachzuweisen ist, so kann doch ihre ganz merkwürdig parallel laufende Tätigkeit in Bologna, dann in Rom und in Frankreich kaum anders als mit persönlichen Beziehungen, die sie zu einander hatten, erklärt werden.

Danti berichtet nun, daß Vignola ohne die geringste Anleitung die Kunst der Perspektive sich angeeignet habe, und Vasari sagt, daß er «fast aus sich selbst» die Prinzipien und die schwierigsten Dinge der Architektur und Perspektive in kurzer Zeit ausgezeichnet gelernt hätte. Das ist jedenfalls nur *cum grano salis* zu verstehen. Die Grundregeln der Perspektive waren damals bereits seit einem Jahrhundert für solche, die sie ernstlich studieren wollten, immerhin erreichbar. Brunellesco hatte sich eingehend mit dem Gegenstand beschäftigt, der Maler Paolo Ucello sein ganzes Leben darüber gearbeitet, und beide hatten auch schriftliche Anleitungen gegeben. Ob Lionardos Studien schon bekannt waren, ist nicht sicher, aber Dürers Methode der perspektivischen Zeichnung war zu Anfang des 16. Jahrhunderts bereits über die Alpen gedrungen, denn Serlio setzt sie in seinem zweiten Buch bereits als bekannt voraus.¹

Es waren aber damals fast ausschließlich Maler, Bildhauer und Intarsiatoren, die von dieser Kunstübung Gebrauch machten; zur reinen architektonischen Darstellung dagegen begann die Perspektive erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts allgemeiner verwendet zu werden. Für Intarsiaarbeiten waren auch die ersten perspektivischen Zeichnungen des jungen Barozzi bestimmt. Im Auftrage des päpstlichen Gouverneurs der Stadt, Francesco Guicciardini, desselben, der sich als Geschichtsschreiber und Humanist einen großen Namen erworben, fertigte er eine Anzahl Zeichnungen, die Francesco nach seiner Vaterstadt Florenz schickte, um sie dort in eingeleiteter Arbeit ausführen zu lassen. Welches Schicksal

¹ S. 24, (1. Ausg. Paris, 1545).

diese Intarsien gehabt haben, ist unbekannt.¹ Besser unterrichtet sind wir über einige andere Arbeiten, die im Auftrage des nämlichen Messer Francesco und einiger anderer Kunstfreunde vom Dominikanermönch Fra Damiano, einem weit berühmten Intarsiatoren, in S. Domenico in Bologna selbst ausgeführt wurden.

Die Bilder sind die Rückwände des zweireihigen Chorgestühls und wurden etwa 1528 begonnen, also als Vignola 21 Jahre alt war. Die darauf befindlichen Architektur motive dienen meist zu Hintergründen biblischer Darstellungen und fesseln durch den überaus mannigfachen Reiz der Objekte. Hallen, Paläste, runde und achteckige Tempelchen zeigen die ganze phantasievolle Vielgestaltigkeit der Frührenaissance; man sieht, daß weniger das Studium der Antike, als die einheimische Bauweise die Hand des Zeichners beeinflusst hatte. Noch deutlicher zeigen dies einige rein architektonische Vorwürfe der unteren Reihe, wo städtische Straßenansichten eine gute Darstellung der bürgerlichen Wohnhäuser dieser Zeit in ihrer ganzen Schmucklosigkeit und Einfachheit geben. Sie kontrastieren merkwürdig gegen die reichen Bauwerke, mit denen die Phantasie der damaligen Künstler das heilige Land zu beleben wußte. Solche Bildhintergründe waren für sie sehr oft ein Mittel, Skizzen und Entwürfe zu veröffentlichen, die sonst nur auf dem Papier geblieben wären, und wir können in unzähligen Gemälden der Frührenaissance den architektonischen Sinn der Zeit und ihre baukünstlerischen Bestrebungen oft besser und reiner erkennen, als aus den Monumenten selbst, die uns übrig geblieben sind.

Wenn Danti und Vasari übereinstimmend die Fertigkeit Vignolas im perspektivischen Zeichnen aufs Höchste loben, so muß ein kritischer Beobachter doch konstatieren, daß in den Bildern mancher Fehler, namentlich in der Darstellung der Gesimsecken und anderer Kleinigkeiten, untergelaufen ist. Man muß zwar bedenken, daß die ganze Theorie der Perspektive damals noch in den Kinderschuhen steckte, daß man sich fast ausschließlich der sogenannten Zentralprojektion bediente und, sobald man schräg zur Bildtafel laufende Linien darzustellen hatte, in der größten Ratlosigkeit war. Doch war damals die Perspektivlehre weit genug fortgeschritten, um solche auffällige Ungenauigkeiten zu vermeiden. Man vergleiche nur das etwa 15 Jahre später veröffentlichte zweite Buch Serlios, das eine ausgezeichnet klare, kurz gefaßte Anleitung zur Erlernung dieser Kunstfertigkeit gibt, soweit es die damaligen

¹ Die beiden in den Uffizien unter Vignolas Namen aufbewahrten Skizzenblätter mit hübschen phantastischen Stadtplätzen nach Florentiner Gebäudemotiven sind, wie bereits betont, in der Autorschaft zweifelhaft, sicher stammen sie nicht aus seiner ersten Bologneser Zeit.

Kenntnisse erlaubten. Wenn also Vignola wirklich ohne jede Anleitung sich mit dem Gegenstand vertraut machte, muß man das bedauern, denn mit einem guten Lehrer hätte er sicher mehr erreichen können.¹

Für einen jungen Künstler war aber Bologna als architektonische Schule ein ausgezeichnete Platz. Durch eine alte selbständige Baumeister-Tradition, unterstützt durch die mathematische Fakultät der berühmten Universität, stand die Bautechnik auf einer Höhe, wie wohl in keiner anderen Stadt Italiens. Wo ein derartig kühnes Projekt wie San Petronio eronnen, wo aus lauter Freude an schwierigen Problemen ein mehr als 3 Meter überhängender Turm gewagt wurde und man auf 2 oder 3 schlanke Backsteinsäulen hohe Frontmauern zu türmen verstanden hatte, ist eine konstruktive Vorbildung der Baumeister vorauszusetzen, wie sie anderwärts kaum anzutreffen ist. Dabei sind hier in besonders hohem Maße eingeborene Meister immer die tonangebenden gewesen.

Doch nicht bloß durch technische Leistungen, sondern auch in künstlerischer Hinsicht hatte sich Bologna einen selbständigen Platz in Italien errungen. Es konnte sich aus dem mittelalterlichen Backsteinstil eine eigentümliche Frührenaissance schaffen, deren Reiz in der feinsinnigen Anwendung des Ornamentes und in der konsequenten Durchbildung und Weiterentwicklung des Ziegelbaues liegt. Wenn man im 16. Jahrhundert, der Zeitströmung folgend, vielfach auch zu Haustein- und Putzbau überging, so nimmt doch namentlich der Palast wieder einen spezifisch Bologneser Typus an. Andrea da Formigine ist der maßgebende Architekt des 16. Jahrhunderts und wieviel seines Geistes und speziell Bologneser Art Serlio und auch Vignola haben, zeigt eine Betrachtung ihrer Fassadeneinteilung, Rustikabehandlung, Fensterverzierungen und vieler anderer Einzelheiten.²

Doch war alles das, was Andrea und seine Zeitgenossen schufen, keine Hochrenaissance im römischen Sinne. Die Detailformen blieben vielfach die gleichen wie im vergangenen Jahrhundert, nur daß man jetzt die Stockwerke mit vollständigen Ordnungen oder antiken Gurtgesimsen versah, die Fenster eckig statt rund schloß und mit antiker Umrahmung schmückte. Der erste wirkliche Meister der Hochrenaissance in Bologna war doch ein römisch Gebildeter, Baldassare Peruzzi, der in den Jahren 1522 und 1523 dort weilte und trotz der Kürze der Zeit eine sehr fruchtbare und mannigfache Tätigkeit entfaltete. Pläne zu S. Petronio, S. Michele in Bosco, dem Palazzo Lambertini und einem Palast für die Bentivogli entstanden in diesen Jahren. Allerdings blieb das meiste nur Projekt.

¹ Ueber Vignolas Lehrbuch der Perspektive siehe weiter unten.

² Siehe auch: Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, Kap. II u. S. 40–42.

Mit Bestimmtheit kann man auch seinen Einfluß auf die Fassade des Palazzo Albergati annehmen, des ersten Palastes wirklich römischen Stils in Bologna, der damals begonnen wurde. Die Bedeutung des Sienesen für die bauliche Entwicklung Bolognas, sein Einfluß auf die dortige Architektenwelt ist nicht hoch genug anzuschlagen. Serlio schloß sich sofort mit Begeisterung dem neuen Meister an und folgte ihm nach Rom, um dort unter seiner Leitung zu arbeiten und Studien nach den antiken Bauresten zu machen. Ihn als eigentlichen Schüler Peruzzis zu bezeichnen, — er war älter oder wenigstens gleichalterig mit jenem, — ist wohl nicht angängig. Als gewandter Zeichner unterstützte er seinen Kollegen, der mit großem Eifer und vielen Gehilfen die Aufnahmen und Rekonstruktionen altrömischer Gebäude zum ersten Male systematisch betrieb. Nach Peruzzis Flucht aus Rom im Unglücksjahre 1527 setzte Serlio diese Arbeiten selbständig in Unteritalien fort, und die Frucht seiner Studien hat er später in seinem dritten Buche veröffentlicht, in dem sich charakteristischer Weise neben seinen antiken Aufnahmen auch einige Werke und Entwürfe Peruzzis und Bramantes finden. 1530 kehrte er nach Bologna zurück, hielt sich dort wieder einige Jahre mit kleineren Aufträgen beschäftigt auf, um sich sodann nach Venedig zu begeben.

c) Römischer Aufenthalt (—1541).

Bald nachdem Serlio nach Bologna zurückgekehrt war, machte sich der junge Vignola nach Rom auf den Weg, um dort sein Glück zu versuchen. Nichts kennzeichnet die wachsende Bedeutung Roms als Kunstzentrum des 16. Jahrhunderts mehr, als der Umstand, daß fast alle damaligen Architekten dort ihre Ausbildung empfangen oder wenigstens eine Zeit lang in der Stadt arbeiteten und die gewonnene Einsicht bald über ganz Italien verbreiteten. Rom war wirklich die künstlerische Hauptstadt Italiens geworden. Päpste, Kardinäle, Adelige und Bürger wetteiferten miteinander, durch großartige Bauten und deren Ausschmückung den Glanz der alten Tiberstadt zu erneuern, und eine bis dahin unerhörte Zahl von Künstlern aller Art fand immerfort Beschäftigung. In keiner Epoche der Kunstgeschichte ist an einem Orte eine so große Anzahl bedeutender Bauwerke entstanden, wie hier seit Beginn des 16. Jahrhunderts. Kein Wunder, wenn jeder junge Künstler, sei es als Lernender oder Schaffender, nach dem neuen Mekka seine Schritte lenkte, wo ein Michelangelo, Raphael und Bramante als Propheten wirkten und ein achtungsgebietendes Gefolge von Jüngern um sich versammelt hatten.

Als Vignola in Rom eintraf, litt die Stadt noch unter der Nach-

wirkung der furchtbaren Plünderung durch die Franzosen und Spanier vom Jahre 1527. Alle Männer der Kunst und Wissenschaft, auch die meisten durch Kunstsinn und Reichtum ausgezeichneten Einwohner hatten der Stadt den Rücken gekehrt, ihre Heimat wieder aufgesucht oder einen anderen Wirkungskreis gefunden, und erst allmählich wurde der abgerissene Faden wieder aufgenommen und das alte Leben wieder hergestellt.

So kam es, daß in der ersten Zeit Vignola aus Mangel an geeigneter Tätigkeit genötigt war, sich wieder der Malerei zuzuwenden, nur um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Erst mit dem Tode Clemens VII. im Jahre 1534 und der Erwählung des Kardinals Alexander Farnese zum Papst (Paul III.) wendete sich sein Schicksal zum Bessern. Peruzzi durfte wieder nach Rom zurückkehren, denn der verstorbene Papst aus dem Geschlechte der Medici war ihm gram gewesen, da er die Sienesen in ihrem Kampf gegen Florenz als Ingenieur und Festungsbaumeister wirksam unterstützt hatte. Jetzt wurde er durch die Bemühungen einiger ihm wohlwollender Kardinäle in sein früheres Amt, nämlich die Oberaufsicht über den Bau von Sankt Peter und des Vatikans, wieder eingesetzt.

Die Arbeit an dem seit Bramantes Tod in unfertigem Zustande zurückgebliebenen Belvedere, dem riesigen Nordflügel des Vatikans, der die päpstlichen Sammlungen und Bibliotheken aufnehmen sollte, wurde weiter geführt und speziell einem ferraresischen Architekten namens Meleghino unterstellt.

Hier erhielt auch Vignola eine Anstellung und somit wahrscheinlich die erste systematische Bildung als Architekt. Auf die Persönlichkeit seines Vorgesetzten Meleghino ist durch Vasaris Bericht vielleicht ein ungünstigeres Licht gefallen, als er es verdiente; er erscheint dort als ein vom Papst begünstigter, aber völlig unfähiger Nebenbuhler Sangallos. Mit diesem, und wahrscheinlich auch mit Michelangelo, hat er sich allerdings, wie später noch zu erwähnen sein wird, gar nicht vertragen, mit Peruzzi jedoch arbeitete er bis zu dessen Tod im Jahre 1536 zusammen, galt als sein Schüler, war Erbe seiner Aufzeichnungen und leitete dann den Bau des Belvedere selbständig, den von Sankt Peter in Gemeinschaft mit Sangallo, und nach dem Tode des Letzteren auch die Arbeiten am Palazzo Farnese. Dem harten Urteil Vasaris stehen manche günstigere von Zeitgenossen gegenüber, wie das des Ingenieurs Francesco Marchi aus Bologna und anderer. Meleghino hatte dem Alexander Farnese, als er noch Kardinallegat in Parma war, als Tresoriere gedient, aber sich schon damals mit architektonischen Studien beschäftigt, denn im Jahre 1525 gilt er in Parma als «homo molto esperto in architettura»,

und wurde beim Bau der Steccata um Rat wegen der Kuppelpfeiler angegangen. Auf sein Gutachten hin wurden sie auch wirklich verstärkt. Als Papst schätzte Paul III. den verlässigen treuen Diener so hoch, daß er ihn gleichzeitig als Rechnungsführer bei allen vatikanischen Bauten anstellte, und ihm den Belvedere allein übertrug.

Daß aber die künstlerische Oberleitung in den Händen Baldassare Peruzzis blieb, kann wohl nicht bezweifelt werden. Meleghinos Stellung war, seiner ganzen Vorbildung nach, mehr eine dem technischen und finanziellen Teil der Aufgabe gewidmete, wie er auch später, als er nach dem Tode des Sieneser Meisters mit Sangallo gleichberechtigt an S. Peter angestellt war, den Titel «computista di S. Pietro» führte, während der Name «architetto» seinem Kollegen vorbehalten blieb.

Wenn nun schon vieles auf Peruzzi als den Ausgangspunkt in der Kunst Vignolas hinweist, so ist damit auch die Berechtigung erwiesen, ihn wirklich als dessen Lehrer zu bezeichnen. Wahrscheinlich hatte Barozzi seine Anstellung bei den vatikanischen Bauten nur dem Meister der Farnesina zu danken, der ihn vielleicht bereits aus Bologna kannte, vielleicht ihm auch durch Serlio empfohlen worden war, denn der letztgenannte war mit Peruzzi bis zu dessen Tode in steter Verbindung geblieben.

Peruzzi war in seinen letzten Lebensjahren mit einem großen Werk über die Altertümer Roms beschäftigt und hatte einen Kommentar des Vitruv begonnen, der namentlich durch Rekonstruktion der verloren gegangenen Zeichnungen die Schriften jenes viel studierten und viel mißverstandenen römischen Architekten wieder klarstellen und allgemein verständlich machen sollte. Er nahm darin die Arbeit, die Fra Giocondo im Jahre 1511 in noch recht unbeholfener Weise unternommen hatte, mit besserem Verständnis und genauerer Kenntnis der alten Bauwerke wieder auf. Vielleicht war Vignola bereits damals mit den Vorarbeiten für diese mit Spannung erwartete und wichtige Publikation betraut. Durch den plötzlichen Tod des Meisters im Jahre 1536 wurde aber nicht nur die Arbeit unterbrochen und die Vereinigung der Bruchstücke blieb unausgeführt, sondern diese wurden von den selbstsüchtigen Schülern und Kollegen, Serlio, Meleghino und Francesco da Siena annektiert, um sie für eigene Zwecke zu verwenden oder durch den Verkauf der Zeichnungen Geld zu machen.

So war das wertvolle Material für das große Werk verloren, aber um den Gedanken trotzdem zur Ausführung zu bringen, gründete eine Anzahl von Kunstfreunden, Gelehrten und Kirchenfürsten die vitruvianische Akademie,¹ die es sich zur Aufgabe machte, alles, was von

¹ Ueber die vitruvianische Akademie siehe: Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Milano, 1822. B. II, S. 1—17.

Peruzzi angestrebt war, auf noch viel breiterer Basis ins Leben zu rufen. Die hervorragendsten Mitglieder waren Alessandro Manzuoli aus Bologna, Marcello Cervini, (der spätere Papst Marcellus II.), Monsignore Maffei, Claudio Tolomei, ein bedeutender Vitruv-Forscher, Guglielmo Filandra und einige andere vornehme Venezianer. Der Erstgenannte, Alessandro Manzuoli, war mit Vignola von Bologna her wohlbekannt, und auf seine Fürsprache wurde der junge Künstler gewählt, die architektonischen und zeichnerischen Arbeiten der Gesellschaft zu übernehmen. Er kam dadurch in Berührung mit einem Kreis von Künstlern, Kunstkennern und Gelehrten, der in Rom zu den tonangebenden gehörte und von dem man annehmen darf, daß er Vignolas ganzem späteren Lebenslauf eigentlich erst seine Richtung gab.

Es war zuerst eine lateinische textkritische Ausgabe mit Vergleichung aller Lesarten beabsichtigt, die sich auf die von Fra Giocondo aus dem Jahre 1511 stützen, aber die vielen Irrtümer darin verbessern sollte. Die verlorenen Figuren des Textes waren mit möglicher Genauigkeit neu zu zeichnen und auch darin Fra Giocondo zu verbessern. Ferner sollte ein lateinisches Vokabular alle dunklen Ausdrücke Vitruvs klarstellen; das verdorbene Latein des Autors in ein flüssiges ciceronianisches verwandelt werden. Um ihn aber auch allen denen, die keine lateinischen Kenntnisse besaßen, zugänglich zu machen, sollte sich daran eine Uebersetzung in ein gutes toskanisches Italienisch reihen, denn die bisherigen Uebersetzungen zeichneten sich durch solche Holperigkeit und Schwierigkeit der Worte und Konstruktionen aus, daß man das Buch auf Italienisch nicht besser als auf Lateinisch verstand. Dabei wieder ein Vokabular aller lateinischen und griechischen termini technici mit italienischer Erklärung. Ein weiteres Vokabular sollte so eingerichtet werden, daß in die einzelnen Teile der Figuren selbst die dazu gehörigen Ausdrücke einzuschreiben waren. Die Vorschriften Vitruvs sollten ferner mit Abbildungen alter Bauten zusammengestellt werden, damit man gleich die Anwendung seiner Regeln vor Augen habe.

Soweit war die vitruvianische Akademie mit Vitruv selbst beschäftigt; ihr Streben ging aber noch weiter. Ein anderes Werk sollte die Baugeschichte Roms von den ältesten Zeiten an behandeln und alle Bauten, von denen man Kenntnis erlangen konnte, gleichviel, ob sie noch vorhanden waren oder nicht, beschreiben und chronologisch festlegen; wieder ein anderes alle noch vorhandenen Altertümer vermessen und aufgezeichnet enthalten und zwar auch die außerhalb Roms befindlichen. Allen Zeichnungen, Details, Grundrissen und Schnitten sollte der einheitliche Maßstab des römischen Fußes zu Grunde gelegt und jedem Blatt eine doppelte

Erklärung, eine historische und eine ästhetische beigefügt werden. Ein eigener Abschnitt war den Säulenordnungen bestimmt, in dem alle Säulen Roms und der Umgebung und ebenso alle Gesimse zusammenzustellen waren. Doch begnügte man sich nicht bloß mit der Architektur. Alle Skulpturwerke, auch Reliefs, Tafeln, Inschriften, antike Geräte für Krieg, Haus und Ackerbau und Maschinen, sollten abgebildet und beschrieben werden. Ein weiterer Abschnitt hatte Malereien, Münzen und Medaillen zu behandeln.

Man sieht, daß das Werk die ganze künstlerische Kultur des Altertums zu umfassen beabsichtigte, doch blieb es der ungeheuren Aufgabe gegenüber in den Anfängen stecken. Schon im Jahre 1540 scheinen Zweifel aufgetaucht zu sein, ob man eine so große Aufgabe auch durchführen könnte, aber bei der großen Anzahl von Gelehrten, die sich dafür begeisterten, hoffte man durch weitgehende Arbeitsteilung alles zu bewältigen. Schließlich scheint Geldnot und das allmähliche Erlöschen des Interesses an den antiken Studien dem Unternehmen den Lebensfaden abgeschnitten zu haben.

Und doch hat die vitruvianische Akademie, wenn auch nicht ihren Gründern, so doch manchem dabei Beteiligten reichen Segen gebracht. Der berühmte Vitruv-Kommentar und die Uebersetzung von Daniele Barbaro beruhen wohl größtenteils auf den Vorarbeiten jener Gesellschaft. Ebenso haben die Bücher von Giovanni Battista Bertani, von Labacco und von Pirro Ligorio über die Altertümer Roms manches den damals gemachten Aufnahmen zu verdanken.

Den reichsten Nutzen brachte aber die vitruvianische Gesellschaft dem jungen Vignola. Nach dem Tode Peruzzis hat er seine Tätigkeit am Vatikan aufgegeben und sich ganz in den Dienst dieses Unternehmens gestellt. Vermessen antiker Gebäude, Aufzeichnen der Gesimse, Säulen und anderer Glieder, Vergleichen der tatsächlichen Verhältnisse mit den Lehren des Vitruv war seine Aufgabe, der er mehrere Jahre hindurch oblag. Für den ganzen Gang seines Lebens, für seine Kunstrichtung und besonders für die Abfassung seines Lehrbuches war diese Zeit entscheidend. Die «cinque ordini dell' architettura» sind jedenfalls aus dem damals geplanten Werke über Säulen und Gesimse entstanden.

Aus dieser Schule der Antike ging er, der jetzt die Dreißig überschritten hatte, als fertiger und selbständiger Künstler hervor. Wenn es auch noch einige Jahre dauerte, bis er mit eigenen Werken und unter eigenem Namen an die Oeffentlichkeit treten konnte, wurde damals doch der Grund zu seinen künstlerischen Anschauungen gelegt, die er sein ganzes Leben hindurch festhielt. Auch seine Stellung zur Antike, wie sie sich

später in seinem Lehrbuche ausspricht, hat sich hier gebildet. In der Einleitung wurde bereits betont, wie er römischen Vorschriften gegenüber mehr Selbständigkeit zeigt als seine Vorgänger und sich mehr auf das eigene Schönheits-Empfinden, als auf das sklavische Nachbilden alter Bauformen verläßt.

Etwa drei Jahre dauerte die Lehrzeit Vignolas an den antiken Baudenkmalern, bis ein neuer Auftrag seiner Tätigkeit wieder eine ganz andere Richtung geben sollte. Durch seine Studien und Zeichnungen wurden auch außerhalb der vitruvianischen Gesellschaft Künstler und Kunstfreunde auf den jungen Architekten aufmerksam. Im Jahre 1540 war Primaticcio von Franz I. von Frankreich mit bedeutenden Geldmitteln nach Rom geschickt worden, um dort hervorragende Architekturwerke und Gemälde zu kopieren, Skulpturen abzuformen und alle Arten von Kunstgegenständen zu kaufen. Primaticcio war im Jahre 1531 nach Frankreich gegangen und hatte sich dort eine hervorragende Stellung als Architekt des Königs erworben, wobei ihm namentlich eine große Vielseitigkeit als Maler, Dekorateur und Baukünstler zu statten kam, die in Italien nichts ungewöhnliches, in Frankreich aber unerhört war. Zu seinen Arbeiten in Rom engagierte er seinen engeren Landsmann Vignola, den er vielleicht bereits aus Bologna kannte und der sich durch seine bisherige Tätigkeit gerade eine bedeutende Kenntnis der römischen Antike erworben hatte. Nach Vasaris Bericht¹ war seine Arbeit dabei keine vorwiegend architektonische; es handelte sich meist darum, berühmte Statuen abzuformen, um sie in Frankreich in Bronze gießen zu lassen. So wurden die Marc Aurelsstatue auf dem Kapitol, ein großer Teil der Markussäule, Laokoon, Tiber, Nil, Cleopatra und Commodus in Gips abgegossen, aber auch nicht weniger als 125 Stück antiker Torsi, Köpfe und Figuren erworben. Als sicher ist anzunehmen, daß Primaticcio den Vignola auch zu ihm näherliegenden architektonischen Arbeiten verwandte, namentlich zu Gebäudeaufnahmen; denn für die oben genannten Arbeiten hätte er besser einen gewandten Bildhauer oder Gipsgießer herangezogen, zumal da dem Barozzi eine Vorbildung dafür wahrscheinlich ganz fehlte.

c) Aufenthalt in Frankreich (1541 – 1543).

Im Jahre 1541 zog Primaticcio aus Rom mit mindestens 133 gefüllten Kisten ab, um seine Arbeiten im Schlosse Fontainebleau wieder aufzunehmen, und Vignola begleitete ihn dahin. Für jenen war die Beihilfe eines Architekten bei seiner unendlich mannigfachen Tätigkeit in Frankreich wohl unbedingt nötig, denn trotzdem daß, wie v. Geymüller nachge-

¹ Milanesi, VII, S. 407.

wiesen, Primaticcios baukünstlerische Tätigkeit nicht zu unterschätzen ist, blieb er doch in erster Linie Maler und Dekorateur, namentlich in der Zeit seiner Tätigkeit am Schlosse von Fontainebleau, während rein architektonische Aufgaben, wie das Schloß von Ancy-le-Franc und Monceaux-en-Brie ihm erst später übertragen wurden.

Ueber Einzelheiten von Vignolas Beschäftigung in Fontainebleau und anderen Plätzen Frankreichs fehlt uns jede sichere Nachricht. Pater Danti berichtet darüber: «Franz I. wollte einen Palast und einen Lustort von solcher Vorzüglichkeit schaffen, daß er seinem hochstrebenden Geist Genüge leisten und alle Gebäude übertreffen sollte, die von irgend einem andern Fürst der Erde errichtet seien. Er ließ Vignola die Zeichnungen und Modelle dazu machen, die dann nicht völlig zur Ausführung kamen, wegen der Kriege «più che civili», die damals in der unglücklichen Christenheit wüteten. Dessen ungeachtet machte er für den König viele andere Entwürfe von Gebäuden, die ausgeführt wurden, besonders aber die perspektivischen Zeichnungen und Kartons, auf denen die Historien Primaticcios sich befanden, die im Schlosse von Fontainebleau gemalt wurden; gleichzeitig ließ er viele antike Statuen in Metall gießen, die in Rom größtenteils nach seinen Angaben geformt waren.»

Also neben der Unterstützung Primaticcios bei seinen Dekorationen und Malereien in dem großen Schlosse des französischen Königs scheint Vignola auch noch mit einer Reihe architektonischer Arbeiten beauftragt worden zu sein, die sich aber leider bei der Unbestimmtheit der Ausdrücke Dantis nicht mehr feststellen lassen. Auch die französischen Dokumente scheinen darüber zu schweigen, sonst hätte v. Geymüller, der den italienischen Einflüssen in Frankreich mit großer Schärfe und Gewissenhaftigkeit nachging,¹ den Namen Vignolas wohl erwähnt. Wahrscheinlich beziehen sich die Andeutungen des Biographen auf eine geplante, aber dann nicht ausgeführte Erweiterung des Schlosses von Fontainebleau. Wenn Barozzi in seiner Vorrede zu den «Fünf Ordnungen» sagt, daß er in verschiedenen Ländern die Kunst der Architektur geübt habe, so kann er damit nur auf seine Tätigkeit in Frankreich anspielen, wo er also wohl wirklich auch Gelegenheit gefunden haben wird, seine Kenntnisse praktisch zu verwerten.

Sehr bald nach Vignola wurde auch Serlio nach Fontainebleau berufen. Er löste dort nicht etwa Vignola ab, wie Gurlitt meint,² sondern beide arbeiteten etwa 2 Jahre gleichzeitig dort. Serlio hatte soeben sein

¹ Handbuch der Architektur II, 6. 1. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898.

² Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 29.

drittes und viertes Buch über die Architektur in Venedig erscheinen lassen. Das dritte war seine erste Publikation und zugleich die früheste über altrömische Bauten, daher ein epochemachender Erfolg für den Autor wie für den Buchhändler. Ebenso war das vierte, über Säulenordnungen, Rustika und Palastfassaden für Architekten innerhalb und außerhalb Italiens von großem Werte und verschaffte seinem Urheber bald einen bedeutenderen Namen, als es seine wenigen ausgeführten Werke in Venedig und Bologna hätten tun können. Nur so ist es zu erklären, daß man den bereits 66jährigen unter sehr vorteilhaften Bedingungen nach Frankreich berief. Ausschlaggebend wird wohl die Empfehlung Primaticcios gewesen sein, dem es darum zu tun war, einen ihm unbedingt ergebenen Stab von Künstlern um sich zu versammeln, wobei er sich in erster Linie an seine Landsleute aus Bologna hielt. Andererseits bevorzugte er auch gerade die klassisch gebildeten Architekten, seiner eigenen Bildung gemäß, die er bei Giulio Romano empfangen hatte. Man kann unter den bei Primaticcio beschäftigten Künstlern wenigstens 5 aus Bologna nachweisen.¹

¹ Siehe Vasari, vita di Francesco Primaticcio, Ausg. Milanesi, VII, 405–424.

III. BOLOGNA (1543—1547).

a) S. Petronio.

IM Jahre 1543 erhielt Vignola durch den Kirchenbau-Vorsteher von S. Petronio in Bologna, dem Grafen Filippo Pepoli, den Auftrag, den Bau dieser Kirche zu leiten. So ehrenvoll diese Aufgabe für den jungen und noch wenig bekannten Architekten war, so dornenvoll wurde sie durch die damit verknüpften Umstände, die einen Erfolg auch für die besten Künstler, die sich damit abgaben, jedesmal wieder vereitelten.

Die Baugeschichte des Domes ist eine der interessantesten in ganz Italien und hat eine große Anzahl von Historikern und Kunsthistorikern beschäftigt,¹ obgleich eine zusammenfassende Bearbeitung aller in Frage kommender Dokumente mit einer Veröffentlichung und kritischen Betrachtung aller Baupläne des Archivs noch nicht vorliegt. Um die mannigfachen Wirrnisse und Streitigkeiten, die der Dombau in der Bürgerschaft und unter den Künstlern hervorrief, richtig zu verstehen, müssen wir hier etwas weiter ausholen.

Die Kirche war im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nach einem Plan und Modell des Antonio da Vincenzo begonnen worden, anfangs mit ungeheurer Begeisterung gefördert, dann aber langsamer das ganze 15. Jahrhundert hindurch weitergeführt worden. Nur das Langhaus wurde in Angriff genommen; davon gelangten aber einstweilen nur die Seitenschiffe und Kapellen zur Einwölbung.

Der Plan war von der Art, wie er kühner und großartiger bei keinem

¹ Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867, S. 147. — A. Gatti, La Fabbrica di S. Petronio. Indagini storiche, Bologna 1889. — Malaguzzi-Valeri, L'architettura a Bologna nel rinascimento. Rocca S. Casciano 1899. — L. Weber, S. Petronio in Bologna, Leipzig 1904. — G. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst u. a. Schriften.

Tempel der Christenheit jemals ersonnen wurde. An ein dreischiffiges Langhaus mit beiderseitigen Kapellen sollte sich ein Kuppelbau schließen, der, die Breite der drei Schiffe mit 46,7 m lichter Weite übertreffend, sich zu einer Höhe von 140 oder gar 152 m aufschwingen sollte. Noch dazu nicht etwa auf so soliden Mauermassen, wie in Florenz, sondern auf 8 schlanken Stützen, die, kaum fähig, die senkrecht auf ihnen lastende Wucht zu tragen, eine seitliche Abstrebung der Kuppel in ihrer kolossalen Höhe einfach unmöglich machten. Kurz, der erste Baumeister hatte mit diesem tollkühnen Projekte seinen Nachfolgern eine Nuß zu knacken hinterlassen, die für einen jeden, selbst für ein konstruktives Genie wie Brunellesco, zu hart gewesen wäre. Wirklich dauerte es mehr als 100 Jahre, bis man nach vielem Zögern endlich die beiden dem Hauptschiff sich anschließenden Kuppelpeiler aus Ziegelmauerwerk errichtete. Schon längst war aber der grandiose Plan Antonios bedeutend in der Höhe reduziert und die Kuppel etwa so, wie das aus jener Zeit stammende Modell im Dom-museum¹ zeigt, projektiert worden. Trotzdem scheinen dann bald Zweifel an der Tragfähigkeit der Stützen aufgetaucht zu sein, die geraten sein ließen, das große Werk der Kuppel abermals zu vertagen, bis es dann schließlich überhaupt begraben wurde.

So blieb von dem Ganzen für die nächste Zeit nur die Sorge um die Fassade und die Einwölbung des Mittelschiffes übrig. Doch reichten diese beiden Punkte hin, eine Kette jahrhundertlanger Streitigkeiten, aber auch eine Reihe hochinteressanter Entwürfe der bedeutendsten Architekten des 16. Jahrhunderts hervorzubringen. Die Bürgerschaft war gespalten in solche, die die Kirche streng gotisch weitergeführt und solche, die sie in der längst allgemein gültig gewordenen antiken Art geschmückt sehen wollten. Dazu traten lokalpatriotische Strömungen, die womöglich einheimische Meister bevorzugen wollten; Eifersucht zwischen den Künstlern und Unfähigkeit einzelner ergaben oft die Unmöglichkeit, mit vernünftigen Ideen bei der von Agitatoren verhetzten Bürgerschaft durchzudringen.

Peruzzi wurde im Jahre 1521 berufen, um in Bezug auf die Fassade Rat zu erteilen. Er lieferte im folgenden Jahre ein gotisches Projekt und zwei im antiken Geschmacke. Dabei griff er auch den großen Plan des Kuppelbaues in einem Grundriß und Längsschnitt zum letzten Male wieder auf. Seine Pläne, denen man ein eingehendes Studium des ganzen Baues anmerkt, wurden einem einheimischen Baumeister Ercole Seccadenari zur Beurteilung übergeben; die beiden Renaissance-Fassaden

¹ Die Abbildung siehe: Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1904, S. 116 und: Durm, Baukunst der Renaissance in Italien, S. 406.

wurden überhaupt als undiskutierbar erklärt, die gotischen Pläne unter einigen frostigen Lobsprüchen als «nicht in Uebereinstimmung mit der Grundform des Gebäudes» abgewiesen. Michelangelo, an den man sich dann wendete, scheint überhaupt keine Antwort gegeben zu haben. Zugleich tobte damals ein heftiger Streit zwischen einigen Bologneser Architekten wegen der Seitenportale. Einer derselben, Peruzzis Kritiker Seccadenari, wurde dann selbst zum Dombaumeister ernannt, und behielt diese Stellung bis zu seinem Tode im Jahre 1540 bei.

Damals hatte aber das Untergeschoß der Fassade noch nicht ganz die Gestalt, wie wir sie heute sehen. Bereits im 15. Jahrhundert hatte Jacopo della Quercia die Ausschmückung des Hauptportals nach dem alten gotischen Entwurf unternommen, und auch noch im 16. wurde die Verkleidung der Fassade im selben Geschmacke fortgesetzt, der reiche Sockel und die mit vielen Skulpturen ausgestatteten Nebenportale wurden vollendet, während die Wandverkleidungen, allerdings nach dem damaligen Plane, erst nach 1560 ausgeführt wurden. Doch die Sockelvorsprünge, Portalachsen und die vier strebepfeilerartigen Mauerleisten der Vorderseite gaben ziemlich genau die Richtung an, in der sich alle Entwürfe der Fassade bewegen mußten. Noch war man fest entschlossen, daß nur eine gotische Front den Abschluß der mittelalterlichen Kirche bilden müsse. Wie schon gesagt, hatten Peruzzis antike Entwürfe nichts daran zu ändern vermocht, ebensowenig, als nach dem Tode Seccadenaris Giacomo Ranuzzi mit der Leitung der Arbeiten betraut wurde. Aber als dann, wie es scheint, auf Betreiben einiger modern gesinnter Mitglieder des Kirchenbauvereins, besonders des Vorstandes Filippo Pepoli, 3 Jahre danach Vignola aus Frankreich herbeigeholt und Ranuzzis bisheriges Amt auf die Schultern beider gleichmäßig verteilt wurde, war es um den Frieden geschehen, und laut fing der Kampf zwischen den Gotikern und den Renaissancemeistern zu toben an, der erst mit dem Aufgeben aller Fassadenpläne überhaupt endete.

Vignolas Entwürfe (Fig. 1 u. T. 1, Fig. 1.) spiegeln genau den in der Bürgerschaft vorhandenen Zwiespalt wieder; sie sind ein interessantes Beispiel dafür, wie ein Architekt des 16. Jahrhunderts, der vollständig allen mittelalterlichen Traditionen entwachsen war und ausschließlich der Antike seine künstlerische Bildung verdankte, sich gezwungener Weise mit der Gotik abzufinden versuchte. Naturgemäß hat der soeben beendigte zweijährige Aufenthalt in Frankreich seine charakteristischen Spuren hinterlassen. Nur in Frankreich, wo sich die Gotik mit außerordentlicher Zähigkeit bis weit ins 16. Jahrhundert hinein behauptete, finden sich Beispiele von ähnlichen Stilmischungen, besonders bei Sa-

kralbauten. Es sei hier z. B. auf die kurz vorher entstandene Kirche Saint Eustache in Paris verwiesen. Und doch ist das Verhältnis von Konstruktion und Dekoration bei beiden Objekten in wesentlichen Punkten umgekehrt. Bei der französischen Kirche ist Struktur und Gesamtgliederung vollkommen gotisch gedacht, während nur die Formsprache und einzelne Schmuckteile in eine reizvolle Frührenaissance

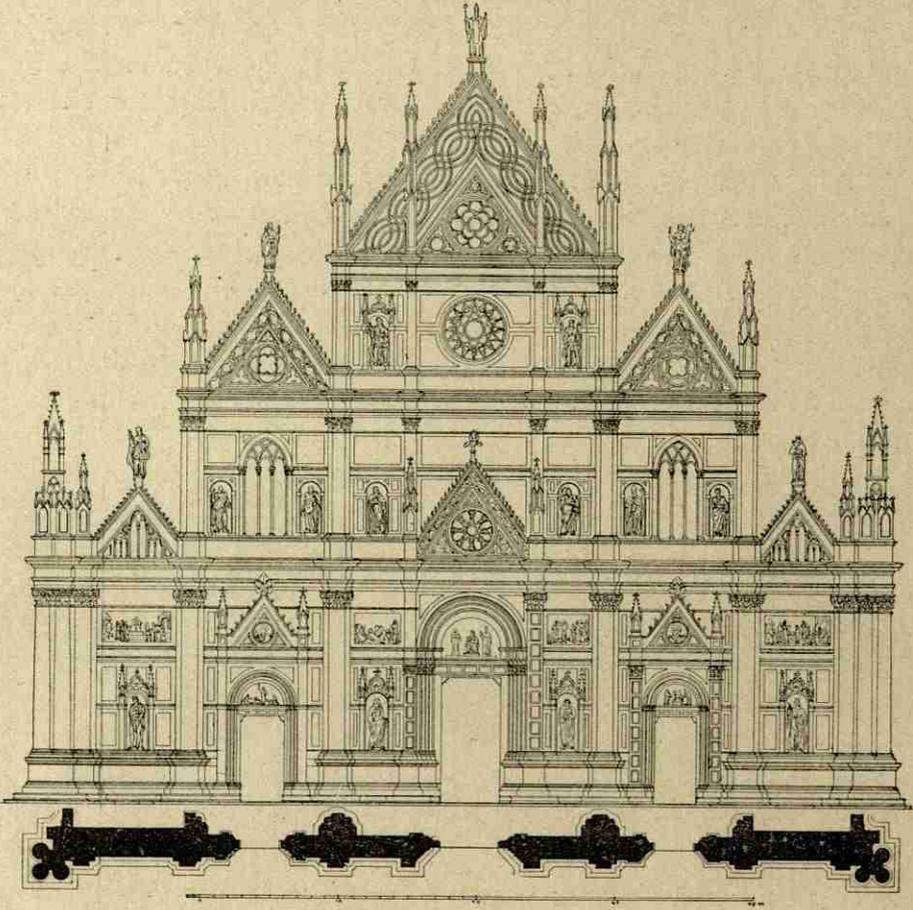


Fig. 1. Vignolas Fassadenprojekt für S. Petronio in Bologna.

übersetzt sind. Bei den hier vorliegenden Entwürfen ist dagegen das Architektursystem mit drei strengen Pilasterordnungen und ebensovielen durchlaufenden Gesimsen ganz im Sinne der Hochrenaissance gegliedert. Das wirksame Hervorheben der Horizontalen ist so ungotisch wie möglich; auch die verbleibenden Wandflächen sind ganz nach den neuen Gesichtspunkten mit Rahmen, Relieffüllungen und Statuennischen in italienischem Geschmack des 16. Jahrhunderts belebt. Lehrreich und

in mancher Beziehung überraschend ist ein Vergleich dieser beiden Fassadenentwürfe mit dem von Gesù. Vignola hat bei dem 25 Jahre später entstandenen Werk dieselben Wandgliederungen und Unterteilungen verwendet. (Siehe T. 18.)

Die gotischen Formen, soweit sie nicht wie die Rose im Mittelfeld und die Spitzbogenfenster in den Seitenschiffen durch Rücksicht auf das Innere bedingt waren, sind rein dekorativer Natur oder wie bei den Portalen durch das Vorhandene bestimmt. Den fünf spitzen, mit Fialen geschmückten Giebeln merkt man deutlich die Bekanntschaft mit dem französischen Flamboyantstil an, ebenso den Nischenumrahmungen des ersten und dritten Geschosses.

Man mag über eine solche Vermengung ganz unzusammengehöriger Bauformen denken wie man will, man wird zugeben müssen, daß die schwierige Aufgabe dennoch mit großem Geschmack gelöst ist und bedenken, daß dies wohl der einzige Weg war, den Entwurf den Bauherren mundgerecht zu machen. Der Architekt mag wohl mit Widerstreben und Seufzen an einer ihm so wenig zusagenden Aufgabe gearbeitet und gehofft haben, bei der Ausführung später manches Unpassende über Bord werfen zu können.

Die beiden Entwürfe Vignolas gleichen sich in allen wesentlichen Punkten durchaus und weichen nur in ihrer zeichnerischen Behandlung und in Einzelheiten voneinander ab. Der eine (Fig. 1) enthält zwei verschiedene Vorschläge für die Ausgestaltung des Hauptportals und der Nebenportale und ist eine einfache Linienzeichnung mit getuschten Schatten, der andere (T. 1, Fig. 1) ist mit Deckweiß gehöht und unterscheidet sich vom ersten fast nur dadurch, daß die Rahmen zwischen den Pilastern des mittleren Geschosses mit Reliefs gefüllt sind; außerdem sind die gotischen Dekorationsmotive etwas verschieden.

Für die später folgenden Entwürfe von San Petronio aber bildeten die Vignolas eine wichtige Unterlage. Palladio, wie übrigens auch einige andere, behält in seinen ersten Zeichnungen die horizontale wie die vertikale Fassadengliederung genau bei, merzt aber alles Gotische aus, vergrößert die Pilasterordnungen der beiden oberen Geschosse durch Weglassung des Piedestals und vereinfacht die Wandflächen zwischen den Pilastern, indem er sie mit einigen seiner Lieblingsmotive schmückt. Auch der Entwurf eines Unbekannten von 1580, den Weber in seiner Baugeschichte von San Petronio¹ abbildet, ist in der Hauptsache von Vignolas Zeichnungen abhängig, nur daß daraus so gut wie möglich

¹ Leipzig 1904, Tfl. IV.

alle Renaissanceformen verbannt sind und die Fassade ganz in ein mittelalterliches Gewand gehüllt ist.

Gleichzeitig oder schon etwas früher hatte Vignolas Kollege, Ranuzzi, ebenfalls einen Entwurf eingereicht, der aber verworfen worden war. Nach Barozzis Vorschlag wurde nun die Ausführung beschlossen, und es waren bereits die Anfänge zum Bau gemacht, als der schwergekränkte andere Dombaumeister eine lange Anklageschrift gegen seinen begünstigten Nebenbuhler veröffentlichte, einen Teil der Bürgerschaft für sich gewann und damit alles wieder ins Stocken brachte. In 17 Artikeln behandelte er Vignolas Verstöße gegen die Gesetze der Baukunst und seine Nichtachtung des bereits Vorhandenen. Die Anklage selbst besitzen wir nicht mehr, sondern nur die Rechtfertigungsschrift,¹ die der Angegriffene am 1. Februar 1547 an die Bauvorstände von San Petronio richtete, aus der aber eine genaue Feststellung der Streitfragen möglich ist, da darin Punkt für Punkt von Ranuzzis Einwänden vorgenommen wird.

Die Vorwürfe gegen seinen Kollegen lassen sich in zwei Gruppen teilen: die einen betreffen konstruktive und zeichnerische Versehen, die anderen ästhetische Fragen. Zur ersten Gruppe gehört die Anschuldigung, daß Vignola die 165 Fuß lange Fassade um 4 Fuß zu kurz gezeichnet habe. Es scheint wirklich die Vorderseite der Kirche, wenn man Gattis² Vermessungen vertrauen darf, einige beträchtliche Asymmetrien aufzuweisen, die dem Ranuzzi, der bereits länger an der Kirche beschäftigt war, vielleicht genauer bekannt waren als seinem Kollegen. Wahrscheinlich hat sich aber Ranuzzi dabei geirrt, denn Vignola antwortet ausdrücklich darauf, daß jener, wenn er die Breite der Kirche mit Sorgfalt Teil für Teil gemessen hätte, keinen Maßfehler gefunden haben könne; außerdem sei die Zeichnung ja kein Werkplan, sondern diene nur dazu, die Erfindung zu zeigen und zur Billigung vorzulegen. Der andere Vorwurf, daß Vignola «alle Fundamente zerstören und verändern wolle», scheint aus dem ersten Punkte hervorgegangen und nur eine demagogische Ausbeutung des Messungsfehlers zu sein. Im Gegenteil: Vignolas Entwurf zeigt überall genauesten Anschluß an das Vorhandene und in diesem Bewußtsein weist er auch alle Beschuldigungen seines Gegners zurück. Der dritte Vorwurf handelt von der Stellung der Pilaster, die das Portal einfassen und die Barozzi in zweierlei Art gezeichnet hatte; so, wie sie jetzt seien, und wie sie seiner Ansicht nach sein sollten, des weiteren von den Pilastern zwischen Haupt- und Seitenschiff, die er

¹ Gaye, Carteggio d'artisti, Firenze 1840. II, S. 358.

² op. cit. S. 47: T. I.

so stellen will, daß sie mit dem inneren System der Kirche in Uebereinstimmung kämen. Auch darin muß man dem Vignola, wie die Aufnahmen des jetzigen Zustands zeigen, vollkommen recht geben. Andere Vorwürfe sind, daß die neuen Fenster zu nahe an die Schildbogen der Gewölbe heranreichten und daß in der Mitte das längliche Fenster in eine Rose und auf der Seite die Rundfenster in spitzbogige verwandelt seien. Hier beruft sich der Angegriffene auf die Pläne des «Messer Baldassare da Siena bona memoria» (Peruzzi), der es selbst so gemacht hätte und «der war doch von ganz anderer Intelligenz als Ranuzzi».

Leichter fällt es dem Vignola, die andere Gruppe von Anklagen zu entkräften, die sich auf ästhetische und künstlerische Verfehlungen beziehen. Hier hat sich Ranuzzi augenscheinlich auf ein Gebiet gewagt, in dem er selbst bedeutend weniger versteht als sein Gegner. Wenigstens muten uns seine Forderungen, daß die runden Säulen der Ecken auch auf runde Piedestale gesetzt werden müßten, ferner seine Vorstellungen von Säulen- und Kapitäldimensionen und seine Kenntnis von den Säulenordnungen überhaupt etwas merkwürdig an. Dem klassisch gebildeten Architekten gegenüber gibt er sich hier so viel Blößen, daß dieser mit Leichtigkeit seine Anschauung als die rechte vertreten kann. Er behandelt seinen Gegner mit einer gewissen Geringschätzung, oft sogar mit offenem Hohn und nennt ihn «privo de ogni cognitione di architettura».

Sehr charakteristisch für die naive Sicherheit, mit der die Baumeister dieser Zeit ihre Auffassung der Architektur für die einzig richtige hielten, ist die Widerlegung des Vorwurfs, daß er die Absichten des ersten Architekten der Kirche verkannt habe: «Darum glaube ich, wenn der erste Gründer noch am Leben wäre, könnte man ihn mit der geringsten Mühe veranlassen, seine Irrtümer zu begreifen und zu bekennen, die er nicht mit seiner Schuld, sondern durch die Schuld jener Zeit begangen hat, weil damals die gute Architektur noch nicht so reformiert und wieder ans Licht gebracht war, wie in unseren Zeiten».

Im ganzen ist Vignolas Schrift als eine ganz vorzügliche, logisch ausgearbeitete und flott geschriebene Verteidigung seines Standpunktes anzusehen, die an der Hand seiner Pläne und der Aufnahmen der bestehenden Kirche zu studieren ein Vergnügen ist. Wenn man vollends Ranuzzis eigenen Entwurf¹ in seiner ganzen Unzulänglichkeit daneben hält, kann über die Berechtigung der Abwehr überhaupt kein Zweifel obwalten.

¹ Museo di S. Petronio, N. 11. L. Weber (op. cit. S. 47) bildet auf Tfl. I, diesen Entwurf ab. Es ist merkwürdig daß er fast alle bei Vignola gerügten Verstöße in weit höherem Maße zeigt, sowohl in Höhe wie Breite gar nicht zu den Verhältnissen des vorhandenen Baues stimmt, auch in stilistischer Hinsicht nicht zu Ranuzzis Anklagen paßt, die darauf zielen, daß die Kirche im Sinne des ersten Planes vollendet werden möge. Ich kann einige Zweifel nicht unterdrücken, ob diese Zeichnung wirklich dem Ranuzzi zugeschrieben werden muß.

Die Rechtfertigung kam aber bereits zu spät. Der Bau war schon seit einem Jahre wieder eingestellt; Giulio Romano und Cristoforo Lombardo aus Mailand wurden als Schiedsrichter beigezogen, die, wie Danti berichtet, in einem schriftlich niedergelegten Gutachten Vignolas Entwurf als vorzüglich bezeichneten und über alle anderen stellten. Doch benützten die beiden ihr Schiedsrichteramt dazu, selbst Vorschläge zur Gestaltung der Kirchenfront zu machen. Am 23. Januar 1546 reichten beide einen ziemlich streng mittelalterlichen Entwurf¹ ein, für den einem jeden 100 Scudi als Entlohnung bezahlt wurden.

Es erscheint merkwürdig, daß Vignola in seiner Schrift auf diese Pläne mit gar keinem Wort Bezug nimmt, denn augenscheinlich war doch jetzt eine Entscheidung zwischen ihm, Ranuzzi und den neuen Bewerbern zu fällen. Ranuzzis Entwurf kann bei seinen vielen Unvollkommenheiten wohl kaum mehr ernstlich in Frage gekommen sein, aber auch Romano und Lombardi hatten kein Glück mit ihrem Plan, denn er wurde einfach zu den übrigen gelegt und mit keinem Worte weiter in Betracht gezogen.

Nun scheint aber auch Vignolas Tätigkeit am Dombau praktisch zu Ende gewesen zu sein. Bevor noch nach Ranuzzis Tod im Jahre 1549 Antonio Terribilia zu dessen Nachfolger ernannt war, hatte er bereits dankbarere Aufgaben und einen kunstverständigeren Bauherrn gefunden. Die Entlassung im März 1550 wegen «Unfähigkeit», da er die Arbeiten nicht energisch genug betrieben und sich in einem Kostenvoranschlag für ein Tabernakel geirrt hätte, traf ihn nicht mehr in Bologna, zeigt aber deutlich, daß die Verhetzung der Bürgerschaft und der Bauvorsteher infolge der fortdauernden Streitigkeiten so weit gediehen war, daß man überhaupt an einer geeigneten Ausführung der Frontseite verzweifeln mußte. In ihrer Ratlosigkeit beschlossen schließlich die Fabbricieri, nachdem weitere moderne Entwürfe, darunter die Palladios, kein besseres Glück gehabt hatten, ein etwa 50 Jahre vorher verworfenes, ganz im gotischen Charakter gehaltenes Projekt von Domenico da Varignana wieder hervorzuholen. Und wirklich wurde darnach die Marmorverkleidung der Fassade so weit fertig gestellt, wie sie heute zu sehen ist.

Wenn man den ganzen Streit betrachtet, kann man schließlich die Partei, die damals so fest an ihrer Absicht festhielt, die Stileinheit des Werkes zu wahren, nicht verdammen. Im Gegenteil: nach unseren Grundsätzen verdient sie alles Lob, wenn sie auch in jener Zeit die gesamte gebildete Architektenschaft und alle Bewunderer der antiken Baukunst zu Gegnern hatte und überdies von allen fortschrittlich Gesinnten mit Hohn

¹ Museo di S. Petronio, N. 6.

und Spott übergossen wurde. Wie stark aber gerade in der Bürgerschaft die Vorstellung wurzelte, daß das große Werk nur nach den Absichten der ersten Gründer vollendet werden dürfe, zeigt noch in den letzten Jahren des Jahrhunderts das Auftreten des «gotischen Schneiders» Carlo Carazzi, dessen Ehrenrettung durch G. Dehio und L. Weber gegenüber der humorvollen Darstellung Springers sehr zu begrüßen ist. Es gibt wohl kein Beispiel in der Kunstgeschichte, wo der einheitliche Stilcharakter eines Werkes so heiß umstritten und verteidigt worden ist, in einer Zeit, wo nach unserer Meinung solche Fragen überhaupt kaum beachtet wurden.

b) Palazzo Bocchi (Piella).

Bevor wir aber zu den weiteren Schicksalen des Meisters fern von Bologna übergehen, müssen wir einige andere Bauten in dieser Stadt und ihrer Umgebung betrachten, die von ihm herrühren oder ihm zugeschrieben werden.

Vor allem ist hier der um 1545 begonnene Palazzo Bocchi (Piella) zu nennen. Achille Bocchi war Professor der griechischen und lateinischen Literatur, der Rhetorik und Poesie und hat nach alten Berichten als ein guter Kenner des Vitruv selbst einen großen Anteil an der Gestaltung seines majestätischen Hauses gehabt; ob allerdings immer zum Vorteil des Ganzen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Manche Derbheit, die dem immer auf zierliches Detail bedachten Vignola gar nicht entspricht, dürfte auf seine Auffassung von der altrömischen Architektur zurückzuführen sein. Malaguzzi¹ hat einige Dokumente, die sich auf die Erbauung des Palastes beziehen, ans Licht gezogen und findet Vignolas Namen nirgends erwähnt. Das schließt aber nicht aus, daß dieser sicher die Pläne für das Gebäude geliefert hatte, wie es ja Danti und Vasari übereinstimmend berichten, denn die Dokumente scheinen sich hauptsächlich auf die Ausführung der Steinhauerarbeiten zu beziehen.

Der Palast (T. 1, Fig. 2) zeigt in seinen Verhältnissen und in seiner Fassadengestaltung manche beträchtliche Unterschiede von der in Bologna üblichen Art. Er ist durchaus in römischer Weise, ohne Vertikalteilungen gegliedert, und bloß an den Ecken mit Quaderketten eingefaßt. Ueber dem derben Rustikasockel und einem großen Rundstab als der ersten Fensterbank erhebt sich das Erdgeschoß mit den für Vignola charakteristischen und oft verwendeten Bossenfenstern. Dieses und der mezzaninartige erste Stock sind von den beiden Obergeschossen durch ein kräftiges Gesims mit Architrav und Fries getrennt. Das dritte Geschoß

¹ Malaguzzi-Valeri, (op. cit. S. 23), S. 193.

ist durch seine großen Fenster mit mächtigen Umrahmungen, die abwechselnd runde und eckige Giebel tragen, als das piano nobile hervorgehoben. Dann folgt ein einfach gehaltener Mezzaninstock und das mächtige, im antiken Sinne gegliederte Konsolengesims, das trotz seiner Schwere in gutem Verhältnis zu der kraftvollen Fassade steht. Dieses Gesims weist aber in seinen Untergliedern eine Sonderbarkeit auf, die unmöglich auf Vignola zurückzuführen ist. Unter der großen Zahnschnittplatte findet sich noch ein merkwürdiges zahnschnittartiges Gebilde, das, aus Ziegelsteinen bestehend, mehr dem Fries als dem Kranzgesims anzugehören scheint.

Das ist eine Bologneser Eigentümlichkeit, eine Reminiszenz aus dem Backsteinbau und findet sich bei einer ganzen Reihe der dortigen Bauten. Augenscheinlich hat irgend ein «Verbesserer», dem am Gesims der Mangel eines Zahnschnittes auffiel — die Platte hatte er als sein Substitut wohl nicht erkannt — diesen Fehler in seiner Weise behoben. Ebenso ist Vignola für die gemauerte, auf der Vorderkante der Platte des Portalgesimses aufsitzende Balkonbrüstung nicht verantwortlich zu machen, sie charakterisiert sich schon durch ihre Form und ihren Platz an einem untergeordneten Stockwerk als spätere rohe Zutat.

Auch das Portal selbst zeigt manche Sonderbarkeit, wie z. B. die Nischen in den Gewänden, die auch oben in der Laibung herumgeführt werden; die Behandlung der Rustikaquadern in Verbindung mit den Säulen und den Bogen der Eingangstüre wirkt mehr wie eine recht unbehilfliche Vorstudie zu der besseren Lösung, die fünf Jahre später im Portal der Villa des Papstes Julius zu Rom (T. 6, Fig. 1) erscheint. Manches wird auch hier auf Rechnung einer unvollkommenen Ausführung seiner Pläne zu setzen sein, denn Vignola war zur Zeit der Vollendung des Baues längst in Rom.

Wenn man den Palast im ganzen betrachtet, so ist der Einfluß, den die Schule Sangallos auf seine Gestaltung gehabt hat, nicht zu verkennen, worauf bereits Gurlitt¹ hingewiesen hat. Auch das Vestibül und der schlichte, wohlgegliederte Pfeilerhof weisen auf diese Herkunft hin. Die Paläste Palma, Sacchetti und Farnese sind die Vorbilder zu diesem Bau, nachdem der römische Stil bereits vorher mit dem Palazzo Albergati seinen Einzug in Bologna gehalten hatte. Diesen letzteren mit Vignola in Verbindung zu bringen, wie Gurlitt es tut, ist unmöglich, da er bereits 1521 begonnen und 1540 in seiner älteren Hälfte vollendet war; hier ist wohl richtiger Peruzzis Einfluß zu betonen. (Siehe auch S. 14 u. 15.)

¹ Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887. S. 35.

c) Palazzo Buoncompagni.

Dagegen weist der im Jahre 1544 entstandene Palazzo Buoncompagni (T. 1, Fig. 3) auf unsern Meister hin. Daß er mit dieser vornehmen Familie Beziehungen hatte, kann daraus geschlossen werden, daß seine Geburtsstätte Vignola ein Lehensgut der Buoncompagni war. An Peruzzi, als den Autor dieses Werkes zu denken, ist nicht möglich, da dieser bereits 1537 starb und auch stilistische Bedenken im Wege stehen; eher könnte Andrea Formigine in Frage kommen, doch betont schon Ricci,¹ daß dies dem Charakter der Formen nach sehr unwahrscheinlich sei und daß man an Vignola festhalten müsse. Als Jugendarbeit unseres Meisters kann man das feine und zierliche Werk wohl anerkennen.

Während im Palazzo Bocchi eine übertriebene Derbheit sich ausspricht, ist hier das Ganze auf einen viel zurückhaltenderen und vornehmeren Ton gestimmt. Das Erdgeschoß hat kleine, zart umrahmte, mit hübschen Aufsätzen gekrönte Fenster; die des Hauptgeschosses stehen auf einem fein profilierten Gesims und tragen eckige Verdachungen, im hohen Fries sitzen in altbolognesischer Weise Rundfensterchen mit übereckstehenden Umrahmungen. Das Konsolengesims ist von guten Verhältnissen und zeigt auch den eigentümlichen Zahnschnitt als unterstes Glied, aber in bedeutend korrekterer Weise wie am Palazzo Bocchi. Das Portal wird von zwei reich dekorierten Säulen flankiert, sein Giebel trägt drei Aufsätze, reizende Beispiele echt Bologneser Skulptur; auch der Hof mit der hübschen Loggia im Erdgeschoß ist in dieser Beziehung hervorzuheben.² Die Kapitäle und Schäfte der beiden Säulen gehören zu den besten bildhauerischen Arbeiten dieser Art in Bologna; Vignola hat sie allerdings wohl nicht gezeichnet.

Im ganzen betrachtet, schließt sich dieser Palast mehr an das in Bologna gebräuchliche Schema an als der Palazzo Bocchi, bei dem wir keine Spur von der Feinheit der Ornamentik finden, die hier bis ins Kleinliche getrieben ist. Es ist nicht zu verhehlen, daß sich gerade darin manche Züge finden, die sich mit Vignolas sonstigem Schaffen nicht ganz in Uebereinstimmung bringen lassen; aber vielleicht ist hier der Geschmack des Bauherrn, eines reichen Kaufmanns, genau in entgegengesetzter Richtung tätig gewesen wie bei dem vorher behandelten Palaste.

d) Palazzo Isolani in Minerbio.³

Danti erwähnt ferner, daß Vignola in dieser Zeit einen prächtigen Palast für den Grafen Alamanno Isolani auf dessen Besitz in Mi-

¹ Ricci, Storia dell' architettura, Modena 1858, III, S. 159.

² Abbildungen siehe: Malaguzzi-Valeri (op. cit. S. 22) S. 190 u. T. XIX.

³ Ueber den Palast und das Geschlecht der Isolani: Zamboni, Cronaca del castello di Minerbio, Bologna 1855. — Dolfi, Cronologia delle famiglie nobili di Bologna 1670. — Giordani, Memorie storiche. Almanacco statistico Bolognese 1837. — Ricci, Storia dell' architettura, III, S. 161.

nerbio gebaut habe. Dieser Ort liegt 18 Kilometer nordöstlich von Bologna und ist seit 1300 bis auf unsere Tage Eigentum der vornehmen Familie Isolani;¹ der Vater des vorerwähnten Alamanno, namens Gianfrancesco, wurde von Clemens VII. in den Grafenstand erhoben.

Das alte Schloß von Minerbio wurde in den Kriegen, die Julius II. mit Ferrara und den Franzosen führte, dem Erdboden gleichgemacht, dann wieder erneuert, aber im Jahre 1527 durch den Connétable von Bourbon und Frundsberg abermals zerstört. Schon der Vater des Grafen Alamanno begann im Jahre 1535 die Verhältnisse in seinem Besitztum wieder zu ordnen und einen Neubau des Schlosses in die Wege zu leiten.

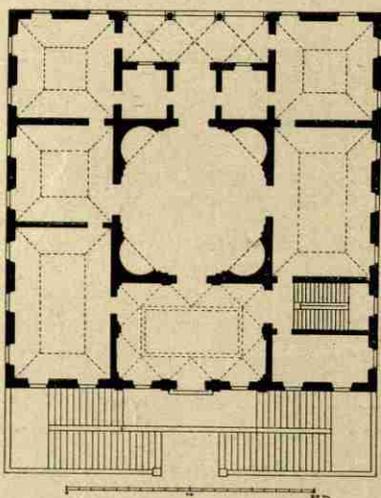


Fig. 2. Grundriß des Palazzo Isolani in Minerbio.

Sein Sohn, von 1540 bis 1550 Ratsherr in Bologna, unternahm dann nach Plänen Vignolas den Neubau eines quadratischen Palastes östlich vom alten, aber leider wurde das Werk nicht zu Ende geführt, und der prächtige Torso läßt nur ungefähr vermuten, welche Gestalt der fertige Bau bekommen haben würde. (Fig. 2 u. T. 2, Fig. 1.)

Auf einem hohen Untergeschoß, das in der Mitte eine geräumige Pfeilerhalle mit zwei rechtwinklig zueinander stehenden Durchfahrten und ringsherum Räume für Küche und Dienerschaft enthält, erhebt sich der

¹ Im Palazzo Isolani in der Via S. Stefano in Bologna befindet sich eine sehr interessante Treppenanlage, die der Tradition nach auf Vignola zurückgeht. Sie ist vom Erdgeschoß bis zum ersten Obergeschoß kreisrund, mit einem weiten Lichtraum zwischen der inneren Wange und ohne Stützen der Schnecke; um dann die größere Geschoßhöhe des ersten Stockes zu überwinden, erweitert sie sich nach einer Seite zu einem elliptischen Grundplan und der so entstandene Raum wird dann von einem halbeiförmigen Gewölbe abgeschlossen. Daß diese geschickte Konstruktion von Vignola herrührt, ist recht wohl möglich, da er sich gern mit derartigen komplizierten Lösungen abgab.

Hauptstock, der von der Vorderseite durch eine breite doppelte Rampentreppe zugänglich ist. Das einfache Rundbogenportal führt in einen oblongen Vorsaal, aus dem geradeaus der Weg zu dem achteckigen Mittel-saal leitet. Dieser Raum, der im Grundriß sich durch vier tiefe Ecknischen zu einem Quadrat erweitert, sollte durch ein Oberlicht erleuchtet werden, ist aber ohne Dach geblieben, da das Gewölbe und der obere Abschluß, der als quadratischer oder achteckiger Aufsatz das Dach krönen sollte, nicht ausgeführt wurde. Es war etwa die Form geplant, wie sie die beiden Häuser der Villa Lante zeigen. (T. 8, Fig. 2.) Fünf weitere große Säle und einige Kabinette umgeben den Mittelraum. Die Verbindung im Innern vermittelt eine verhältnismäßig bescheidene Treppe vom Vorsaale aus; nach rückwärts öffnet sich eine geräumige Loggia auf zwei toskanischen Säulen. Das Obergeschoß enthält untergeordnete Wohnräume, ist bedeutend niedriger und hat eine ähnliche Einteilung wie das Hauptstockwerk.

Die architektonischen Gliederungen scheinen nur aus Putz bestanden zu haben und sind wegen ihrer Verwitterung entfernt worden; bloß ein breiter Gurt über dem Sockelgeschoß und die Ortsteine an den Ecken sind noch vorhanden. Der Hauptschmuck sollte wohl aus einer Bemalung oder Putzdekoration bestehen, wurde aber anscheinend nie fertiggestellt, so wenig wie das Hauptgesims, das den Bau nach oben hätte krönen sollen, und statt dessen über dem zweiten Geschoß nur ein schmuckloses Notdach angebracht worden ist. Wahrscheinlich wurde der begonnene Bau, als im Jahre 1557 darin die großartige Hochzeit der Sulpizia Isolani mit Conte Pepoli gefeiert wurde, in großer Eile provisorisch fertiggestellt und später dann in diesem Zustande belassen; auch die ringsherum geplanten Gartenanlagen blieben weg.

Der Bau gibt trotz seiner Unfertigkeit ein gutes Bild eines villenartigen Herrschaftssitzes der Zeit und ist durch die ausgezeichnete Grundrißdisposition und die einfache, großzügige Behandlung der ganzen Bau-masse bemerkenswert.

Neben dem Gebäude steht ein merkwürdiger achteckiger Turm, der zu einem Taubenschlag bestimmt war (T. 2, Fig. 2). Auch dieses Gebäude wird in alten Beschreibungen in der Regel dem Vignola zugeschrieben, und seine Formensprache läßt dies als sehr wahrscheinlich erscheinen. Drei Stockwerke, die in ihren Höhen nach oben in der üblichen Weise abgestuft und mit je einer Pilasterordnung geschmückt sind, tragen ein mächtiges, auf die ganze Höhe des Baues abgestimmtes Hauptgesims. Es ist mit einem sehr hohen Fries und einem Konsolenkranz versehen und hat mit anderen von Vignola herrührenden Bekrönungen manche Aehnlichkeit. Auch die Aufsätze an den Ecken des Daches weisen auf ihn hin. Das

Ganze macht mit seinen drei Reihen neben den Ecken stehenden toskanischen Doppelpilastern einen etwas trockenen, aber vornehmen und zierlichen Eindruck. Im Innern führt eine Wendeltreppe an den zahllosen Nistplätzen für die Tauben vorbei zu der kuppelgekrönten Laterne, die einen schönen Rundblick über die flache und fruchtbare Umgebung bis zu den hinter Bologna aufsteigenden Apeninnen gewährt.

Die Autorschaft Vignolas an beiden Gebäuden ist wohl nicht zu bezweifeln und wird auch von den meisten alten Beschreibungen bestätigt, dagegen sind über die Erbauungszeit des Turmes manche widersprechende Nachrichten überliefert. Eine aus viel späterer Zeit herrührende Marmortafel im Innern meldet, daß Giovanni Francesco Isolani das Gebäude im Jahre 1536 errichtet habe. Andere Nachrichten verlegen die Erbauung ins Jahr 1577 und nennen Palladio als Architekten. Das ist aber nach den Detailformen des Turmes ganz ausgeschlossen. Eher könnte der große Vicentiner wohl einen Einfluß auf den Grundriß des Palastes gehabt haben, der in manchen Zügen seiner Art nahe steht. Wenn er aber wirklich der Autor desselben gewesen wäre, so hätte er ihn in seinem großen Werk über die Architektur, in dem er alle von ihm projektierten und ausgeführten Bauwerke erwähnt, nicht übergangen. Das Archiv der Isolani scheint wenig diesbezügliches zu enthalten, so daß diese Frage bis zur Auffindung bestimmter Dokumente nicht als ganz geklärt anzusehen ist.

e) Palazzo Remondini.

Ein kleiner, nicht mehr existierender Villenbau in der Nähe von Bologna wird gewöhnlich mit dem Namen Vignolas in Verbindung gebracht, nämlich ein Landhaus, das sich Francesco und Giambattista Remondini in Saliceto inmitten von großen Gartenanlagen errichten ließen. Später erhielt es den Namen Tusculano.¹ Nach einer kleinen Abbildung bestand der quadratische Bau aus einem Erdgeschoß mit einem Mezzanin darüber; die beiden Stockwerke waren durch eine hohe, die ganze Vorderfront einnehmende Loggia zusammengefaßt. Korinthische Halbsäulen, den Bogen der Loggia vorgesetzt, trugen das Dachgesims, während die Seiten ganz einfach gehalten waren. Die Villa ist im Jahre 1561 fertig geworden, gehört also, wenn sie überhaupt auf Vignola zurückgeführt werden kann, einer etwas späteren Zeit seines Lebens an. Danti erwähnt sie unter den Bauten des Meisters überhaupt nicht, ebensowenig ist ein anderer sicherer Beweis für seine Autorschaft zu erbringen.

¹ Giordani, *Descrizione della villa Bolognese detta il Tusculano*. Bologna, 1833. — Ricci, *op. cit.* III, 161.

f) Canale Naviglio.

In den letzten Jahren seines Bologneser Aufenthaltes war dem Meister eine schwierige technische Aufgabe übertragen worden, die er nach Dantis, Vasaris und Milizias Zeugnis zur allgemeinen Zufriedenheit löste, und die für die Stadt von großer Wichtigkeit war. Bologna war nämlich mit Ferrara durch einen Schiffahrtskanal verbunden, der den Handel dieser beiden Städte mit dem Po und dem adriatischen Meere vermittelte. Dieser Kanal hatte aber wegen der starken Steigung des Geländes bisher drei Meilen von Bologna sein Ende gefunden, und es war die Aufgabe, ihn bis Bologna selbst hineinzuführen. Zu diesem Zweck wurde ein Arm des Reno, der nahe an Bologna vorbeiströmt, nach der Stadt geleitet und von da ab bis zum Ende des bisherigen Kanals für Schiffahrtszwecke eingerichtet. Etwa 30 km unterhalb kehrt der Kanal wieder in den Reno zurück, der dort sein starkes Gefälle verloren hat, und dann stellt der Po di Primaro die Verbindung mit Ferrara her. Diese Wasserstraße, der Canale naviglio, war einst von Barken viel benutzt; heute sind die Schleusen und Stauvorrichtungen verschwunden, so daß die starke Strömung jede Schiffahrt unmöglich macht. Vor den Toren Bolognas ist der Kanal, um das Gefälle möglichst abzuschwächen, in einen tiefen Graben eingeschnitten; wohl aus demselben Grunde ist er auch in starken Krümmungen geführt. Für seine Zeit war er immerhin eine bedeutende Leistung der Ingenieurkunst, die in ganz Italien bekannt wurde und dem Urheber zu großem Ruhme gereichte.¹

g) Portico dei Banchi.

In Bologna befindet sich noch ein weiteres wichtiges Werk des Meisters, das zwar erst im Jahre 1560 begonnen wurde, also einer späteren Periode seines Schaffens angehört, doch lassen manche Einzelheiten darauf schließen, daß die Pläne zu dem Bau bereits zur Zeit seines Aufenthaltes in jener Stadt entstanden waren. Es ist dies der sogenannte Portico dei Banchi, ein großes Gebäude mit weiten Hallen, das die östliche Flanke des Platzes vor San Petronio begrenzt (T. 2, Fig. 3). Das Erdgeschoß ist als geräumiger Bogengang geöffnet und mit dem niedrigen ersten Stock zu einer mächtigen Kompositaordnung zusammengefaßt; darüber erhebt sich das Hauptgeschoß mit den für Vignola charakteristischen Fensterbekrönungen, wie sie z. B. in der Villa des Papstes Julius III. (T. 6, Fig. 1) fast genau wiederholt sind. Mächtige Lisenenrahmen gliedern die Wand und schließen noch ein niederes Mezzanin ein; das

¹ Notizie storiche all' origine ed alla formazione del Canale Naviglio di Bologna da G. B. M. Bologna, 1825.

Ganze krönt ein sehr hohes Konsolengesims, das ebenfalls in ganz ähnlicher Weise an der oben erwähnten Villa und anderen Werken seiner Hand (Fig. 21 u. 22) wiederkehrt.

Zwei Straßen, die auf den Platz führen, sind durch das Obergeschoß überbrückt und nur dadurch, daß ihre Oeffnungen höhere Bogen erhielten, in ihrer Einmündung kenntlich gemacht. Die so bewirkte Zusammenfassung dreier getrennter Bauteile ist für die Wirkung des Platzes von glücklichster Bedeutung, da dessen eine Seitenwand dadurch auch eine geschlossene Begrenzung erhielt, wie sie die übrigen drei Wände durch die großen Gebäude San Petronio, Palazzo Communale und Palazzo del Podestà bereits hatten.

Doch lag hier die Aufgabe für den Architekten noch komplizierter. Man ist erstaunt, wenn man unter die nach außen rundbogigen Arkaden tritt, in deren Innerem Kreuzgewölbe mit gotischen Rippen auf Laubwerkkonsolen beginnend den Raum in Spitzbogenwölbung überspannen zu sehen. Tatsächlich sind sie sogar in den drei einzelnen Bauteilen verschieden an Form und Höhe; es sind hier nämlich mehrere alte Häuser, die hinter der Frontmauer in ihrem ganzen Bestand erhalten blieben, durch die mächtige Kulisse äußerlich zu einem Ganzen vereinigt, wohl hauptsächlich in der Absicht, eine durchgehende Halle als Börse der aufstrebenden Handelsstadt und in Verbindung damit Läden für Kaufleute und Wechsler zu schaffen.

Für eine derartige schwierige Lösung war Vignola der rechte Mann, der sein Leben lang mit besonderer Vorliebe solch komplizierte Arbeiten unternahm. Mit großer Geschicklichkeit hat er es verstanden, die unregelmäßigen Fensteröffnungen, niedrigen Stockwerke und ungleichen Höhen in ein einheitliches Axensystem zusammenzufassen und dem Ganzen ein überaus wirksames prächtiges Kleid zu geben. Trotz der unvermeidlichen Menge der kleinen Fenster wirkt die Fassade geschlossen und großzügig, durch die beiden mächtigen Gesimse und die breiten Flächen der Pilaster und Lisenen zusammengehalten, die ihrerseits je drei der kleineren Axen zu einer vereinigen.

Ueber den beiden Bogen der Straßendurchfahrten waren von Vignola über dem Hauptgesimse zwei achteckige Türmchen geplant, die sehr zum Nachteile des Ganzen weggelassen wurden; sie hätten eine weitere Betonung der beiden Hauptöffnungen gegeben und durch rhythmische Belebung der langen Horizontalen den Bau weniger einförmig erscheinen lassen, als er jetzt ist.

Nicht zu verkennen ist, daß die Fassade durch das große untere Gesims, das dem oberen fast gleichwertig ist, in wagerechtem Sinne eine

recht unglückliche Teilung erfahren hat, da es den Bau hart und un-
schön in zwei gleiche Teile zerschneidet. Hier ist eben mit den oben
erwähnten Schwierigkeiten eines Umbaues zu rechnen, der eine freie
Disposition völlig ausschloß.

Die Details zeigen alle deutlich, daß Vignola den Bau bis ins Ein-
zelne ausgearbeitet hat; selbst überwacht hat er allerdings die Aus-
führung wohl kaum, denn zur Zeit der Errichtung war er mit vielen
römischen Bauten, Caprarola und dem Palazzo Farnese in Piacenza
vollauf beschäftigt, und so sind die Einzelheiten nicht mit der Feinheit
ausgeführt, wie wir sie an der Villa des Papstes Julius und einigen
anderen gleichzeitigen Werken bewundern, was auch Gurlitt (S. 42) be-
tont hat.

V. BAUTEN IM GEBIET DER RÖMISCHEN PROVINZ VON 1546 AN.

BEREITS bevor Vignola seiner Stellung an S. Petronio in Bologna für verlustig erklärt wurde, hatte er mit einem mächtigen Fürstehause eine Verbindung angeknüpft, die ihm für die ganze Zeit seines Lebens den festesten Halt und die mannigfachste Tätigkeit sicherte.

Im Februar 1546 schrieb Alexander Manzola, ein gelehrter Bolognese, den wir bereits als Mitglied der vitruvianischen Gesellschaft kennen gelernt haben (siehe S. 17), an den neuernannten Herzog von Piacenza Pier Luigi Farnese und empfahl ihm in den wärmsten Ausdrücken Vignola als Architekten für die großen Bauten, die er plante. Er fügte hinzu, daß jener an S. Petronio angestellt sei; aber «das schöne Talent geht zu Grunde, ohne fortwährende richtige Beschäftigung.» Gleichzeitig schrieb Manzola auch an den so Empfohlenen selbst, er möge sich bei dem Herzog vorstellen, damit er ihn kennen lerne.¹

Manzola hat augenscheinlich von Vignolas peinlicher Situation an dem Unglücksbau von Bologna gewußt, und seine Bemühungen, dem Manne, den er hochschätzte, eine würdigere Stellung zu verschaffen, waren von Erfolg gekrönt. Vignola blieb bis an sein Lebensende im Dienste jenes Fürstengeschlechtes, und die größten und schönsten Werke, die er geschaffen hat, sind in ihrem Auftrage und aus ihren Mitteln entstanden.

Papst Paul III., aus der römischen Adelsfamilie der Farnese, hatte seinen natürlichen Sohn Pier Luigi, der ihm in der Zeit seiner Jugend geboren war, schon als Legat in Ancona anerkannt und dann später als Papst ihn und dessen vier Söhne mit unerhörten Schenkungen und Gnaden bedacht. Bereits unter Leo X. hatte der Vater es durchgesetzt, daß Pier Luigi mit dem Herzogtum Castro belehnt wurde, das aus altem

¹ Der Brief ist publiziert: Ronchini, *I due Vignola. Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di Storia patria per le provincie Parmensi e Modenesi*. 1865. III, S. 362.

farnesischem Familienbesitz und aus einigen zum Kirchenstaat gehörigen Gebieten, wie Nepi, Sutri, Ronciglione und Caprarola, zusammengesetzt wurde. Im Jahre 1545 erhielt Pier Luigi dazu das Herzogtum Parma und Piacenza, das Pauls Vorgänger dem Kirchenstaat einverleibt hatte, während Castro an seinen Sohn Orazio überging. Die politischen Wirren dieser Zeit im einzelnen zu verfolgen, würde hier zu weit führen, genug: auch nachdem Pier Luigi i. J. 1547 nach einem beispiellos willkürlichen und grausamen Regiment einer Verschwörung zum Opfer gefallen und in Piacenza erdolcht worden war, erhielten die Farnese sich ihren rasch erworbenen Besitz gegen alle Feinde durch die raffinierte Politik, mit der sie sich nach drei Seiten, die ihnen hauptsächlich gefährlich werden konnten, gedeckt hatten. Von den vier Söhnen Pier Luigis waren nämlich zwei Kardinäle, die als Enkel des Papstes und Repräsentanten eines mächtigen Fürstenhauses viel im Kollegium vermochten und das trotz ihrer Jugend, denn Alessandro war mit 16 Jahren Kardinal, und Ranuccio erhielt das Erzbistum Neapel und den Purpur ebenfalls in ganz jungen Jahren. Ottavio, der zweitälteste Sohn, Herzog von Parma und Piacenza, war mit der natürlichen Tochter Karl V., Margareta, vermählt, die von ihrem Vater außerdem die Statthalterschaft der Niederlande übertragen bekam. Der Vierte, Orazio, Herzog von Castro, war Schwiegersohn des französischen Königs, Heinrich II., da er mit dessen natürlicher Tochter Diane de France verheiratet war. So bildeten alle diese Beziehungen ein festeres Bollwerk als je Kastelle und Heere vermocht hätten, und sie ermöglichten es dem jungen Fürstengeschlechte, in Italien für lange Zeit festen Fuß zu fassen, trotzdem nach dem Tode Pauls III., der selbst all' diese Fäden klug geknüpft hatte, seine Macht bedenklich ins Schwanken geraten war.

Wie alle italienischen Fürstenhäuser der Zeit, entwickelten die Farnese in ihren neu erworbenen Ländern eine rege Bautätigkeit. In erster Linie war es in Rom selbst, wo der Palazzo Farnese der Familie des Papstes als Residenz dienen sollte und von dem jüngeren Antonio da Sangallo bereits bis zum zweiten Stockwerk vollendet war. Dieser war in seinen letzten Lebensjahren fast ausschließlich mit Bauten für die Farnese beschäftigt, wobei ihn sein Vetter Aristotile vielfach unterstützte, namentlich im Herzogtum Nepi und Castro.

Das Gebiet dieser neugegründeten Herrschaft erstreckte sich, westlich etwa vom Tiber begrenzt, vom Braccianer-See bis weit über den Bolsenersee nach Norden. Heute sind die stolzen Schlösser und Kastelle von Nepi, Gradoli Capodimonte, Valentano und Borghetto, zu denen einst Peruzzi und Sangallo die Entwürfe geliefert hatten, verlassen und

verfallen, teilweise wurden sie auch nie ganz vollendet; die Hauptstadt Castro endlich, für die Sangallo Paläste, Kirchen, Brunnen, Säulenhallen und ein Rathaus errichtet hatte, wurde i. J. 1649 nach einem unglücklichen Krieg der Herzöge von Parma mit dem Papst vollständig dem Erdboden gleichgemacht, und an der Stelle eine Säule errichtet mit der Inschrift: «Qui fù Castro». Jetzt ist die Stelle eine vollständige Einöde, weit von allen menschlichen Behausungen entfernt; keine Straße, kaum Hirtenpfade führen zu dem Platze, auf dem einst eine blühende Stadt gestanden hatte, und nur eine Reihe von Skizzenblättern und Bauplänen in den Uffizien in Florenz geben Zeugnis von ihrer einstigen Bedeutung.

Sangallo war im Jahre 1546 bereits hochbetagt und kränklich und konnte daher den vielfachen Arbeiten, die der Papst, die farnesischen Herzöge und Kardinäle ihm übertragen hatten, nicht mehr allein genügen. Wohl mit seiner Zustimmung wurde noch zu seinen Lebzeiten Vignola als sein Nachfolger für die Bauten außerhalb Roms im Herzogtum Castro erwählt. Im Laufe unserer Darstellung wird oft darauf hinzuweisen sein, wie eng sich Vignola gerade an die Art seines Vorgängers angeschlossen. Man kann ihn fast in jeder Beziehung als Nachfolger Sangallos bezeichnen und als den Meister, der am längsten den reinen Stil der klassischen Renaissance, wie er hauptsächlich von jenem verkörpert wurde, beibehielt. Peruzzi und Sangallo sind nicht nur seine Vorgänger im Dienste der Farnese und der Päpste, sie haben die Richtung seiner Kunst auch auf das allerentschiedenste beeinflußt. Vignola gehörte in Rom auch vollkommen zu der «Setta Sangallesca», über die sich Vasari als eifriger Verehrer Michelangelos mitunter recht giftig ausläßt, ja nach dem Tode Sangallos im folgenden Jahre ist er als ihr bedeutendster Vertreter zu betrachten.

Doch hat er trotz seines strengen Festhaltens an der alten klassischen Formensprache mehr eine vermittelnde Stellung eingenommen, wie dies sein wiederholtes Zusammenarbeiten mit Künstlern von entschieden michelangelesker Färbung, wie Alessi, beweist.

a) S. Cristina im Bolsenersee.

Der früheste Bau für die Farnese, bei dem Vignola direkt als Fortsetzer der Arbeiten Sangallos eingetreten zu sein scheint, ist die Kirche S. Cristina im See von Bolsena.

In diesem riesigen, fast kreisrunden Kraterbecken liegt eine Insel, Bisentina genannt, und auf ihr, von schönen Gartenanlagen umgeben, ein Kloster, eine größere Kirche und eine Reihe kleinerer Wallfahrtskapellen. Seit langer Zeit war das Westufer des Sees und die beiden Inselchen

darin Besitz der Farnese; das Kloster war seit 1430 von Minoriten bewohnt, und die Hauptkirche barg Reliquien der heiligen Christina und die Reste vieler Angehöriger der Farnesischen Familie.

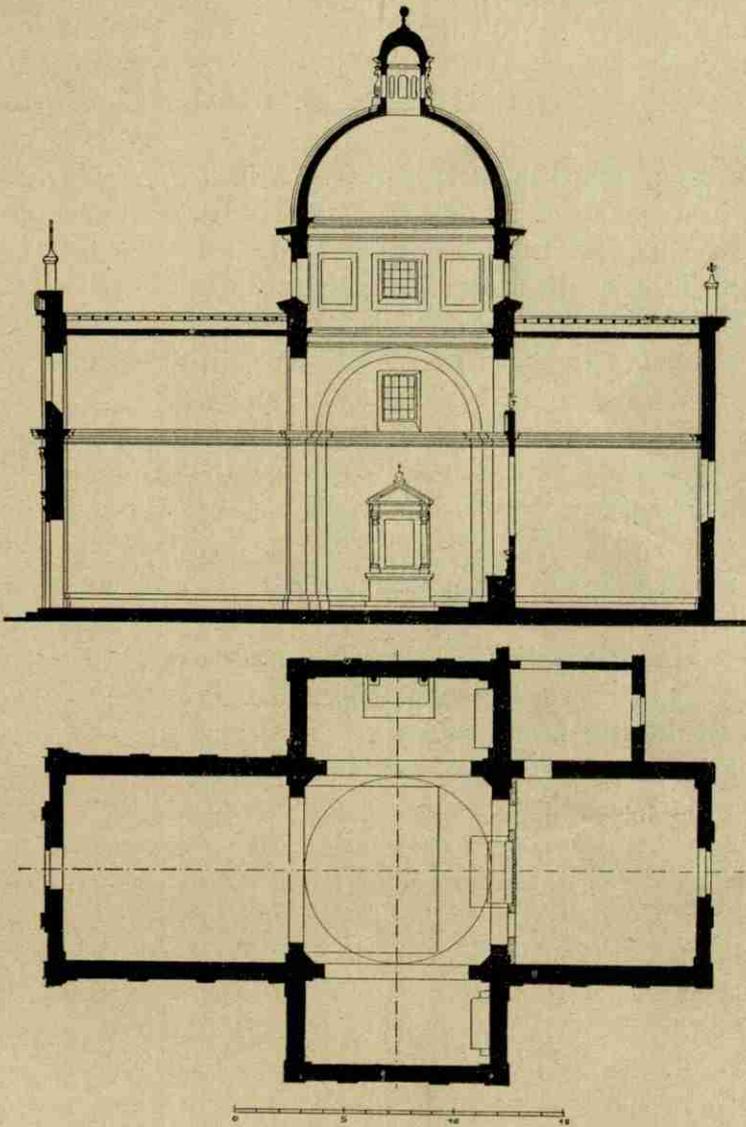


Fig. 3. S. Cristina im Bolsenersee.

Vasari¹ und nach ihm auch Milizia nennen Sangallo als Architekten von zweien der kleinen «tempietti», doch scheinen sie lediglich aus einigen unausgeführten Entwürfen ihre Angaben entnommen zu haben, denn nur

¹ Vasari, Ausg. v. Milanesi, V, S. 455, 456.

ein außen achteckiger, innen runder Zentralbau hoch auf einem Vorgebirge der Insel weist auf jenen Architekten hin und zeigt auch einige Uebereinstimmung mit flüchtigen Skizzen seiner Hand, die sich in den Uffizien befinden.¹ Die übrigen Kapellen sind ganz ohne jedes architektonische Interesse.

Außerdem aber scheint er den Umbau der größeren Kirche, die an das Klostergebäude anstößt, in den letzten Jahren seines Lebens begonnen zu haben.

Die Tradition und auch einige ältere Beschreibungen des Herzogtums Castro² nennen Vignola als Erbauer der Hauptkirche; das ist aber sicher nicht ganz richtig. Es hat sich hier um den Umbau einer früheren Anlage gehandelt; denn die Form des Grundrisses und einige im Innern befindliche Grabmonumente aus dem 15. Jahrhundert beweisen, daß die Kirche in ihren Grundzügen aus älterer Zeit stammt. Zweifellos ist aber die Kirche um die Mitte des 16. Jahrhunderts einer völligen Umänderung unterzogen worden, was auch durch die Geschichte des Klosters bestätigt wird.

Den Grundriß bildet ein einfaches lateinisches Kreuz mit geradlinig geschlossenen Armen und Chor nach Art der Franziskanerkirchen. (Fig. 3.) Ueber dem Schiff wölben sich einfache, glatte Tonnen, unter ihnen läuft ein kräftig profiliertes Kranzgesims um den ganzen Raum, der sonst fast ganz von architektonischem Schmuck freigeblieben ist. Ueber der Vierung erhebt sich eine mäßig hohe Kuppel, die innen rund, außen achteckig gestaltet ist. In ihrer ganzen Silhouette und besonders in ihrem kräftigen Konsolenhauptgesims zeigt sie eine große Aehnlichkeit mit der von Gesù in Rom. Freilich sind die Größenverhältnisse hier bedeutend geringer wie bei dem römischen Bau, doch läßt die geschickte und sparsame Anordnung des Details die Kirche weit größer erscheinen, als ihren Dimensionen nach ihr zukommt. Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht die einfache Seitenfront mit ihrer wirksamen Rahmengliederung; dagegen erscheint die Fassade mit dem Bau nicht organisch verbunden (T. 2, Fig. 4 u. 5). Ihr Obergeschoß ist etwa $1\frac{1}{2}$ m über das Kirchendach erhöht, um ihr eine stattlichere Wirkung zu geben; aber dadurch wird die ohnehin niedrige Kuppel von vorne zu sehr überschritten und der Anschluß an die Seitenwände ist ganz willkürlich und nachlässig gestaltet. Es ist merkwürdig, daß die Italiener dieser Zeit für einen solchen Fehler, der namentlich bei freistehenden Sakralbauten uns so unangenehm in die Augen

¹ Bl. 962.

² P. Flaminio e M. Annibali, *Notizie storiche della Casa Farnese. Montefiascone* 1817, I, S. 114.
— P. Casimiro, *Memorie storiche delle chiese e dei conventi della provincia di Roma. Roma* 1764.

fällt, das richtige Gefühl nicht gehabt haben, denn er begegnet uns außerordentlich oft, besonders wenn die Frontseite später von einem anderen Meister in Angriff genommen wurde. Das scheint aber hier der Fall zu sein. Die feingegliederte dorische Ordnung der Fassade, das Hauptportal und das niedrige obere Stockwerk mit dem Segmentbogenfenster weichen von den derberen Details des Inneren und der Seitenfront beträchtlich ab und weisen mit Bestimmtheit auf Vignola hin. Dasselbe ist bei der Kuppel der Fall. Ihre ganze Form, ihre Laterne und das Hauptgesims lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, daß Sangallo die Kirche bei seinem Tode unfertig hinterließ und sein Nachfolger sie durch Erbauung der Frontseite und der Kuppel vollendete.

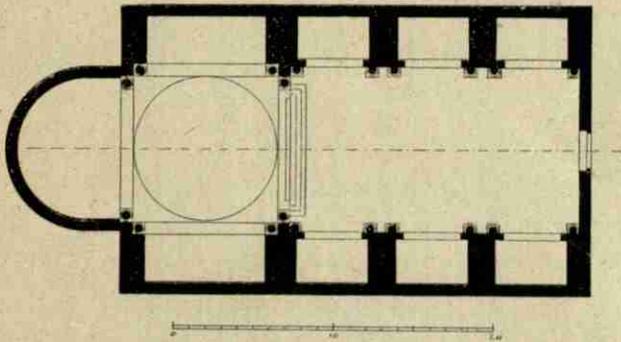


Fig. 4. S. Totomeo zu Nepi.

In der Umgebung des Sees liegen einige Schlösser, an denen, einigen alten Beschreibungen zufolge, Vignola manches ausgeführt haben soll, so das Eingangstor zum Schloß des Cesare Borgia zu Valentano. Ferner soll das merkwürdige achteckige Kastell von Capodimonte, das Sangallo auf einer Halbinsel des Bolsenersees für die Farnese erbaut hatte, von ihm vollendet worden sein; doch scheinen diese Arbeiten, wie auch weitere in Castro, Gradoli und Borghetto, besondere Bedeutung nicht gehabt zu haben.

b) Bauten in Nepi.

Die südliche Hauptstadt des Herzogtums war der alte Bischofssitz Nepi, dessen Zitadelle Pier Luigi gleich nach der Besitzergreifung von Sangallo in verteidigungsfähigen Zustand bringen ließ und mit neuen Bastionen und Gräben umgab. Auch das Innere, das einst der Lucrezia Borgia als Residenz gedient hatte, wurde erneuert und verschönert. Diese Arbeiten scheinen noch alle von Sangallo selbst vollendet worden zu sein; dagegen gilt das stattliche Rathaus in Nepi als Vignolas Werk.¹ Es wurde

¹ Memorie o siano relazioni storiche sull' antichissima città di Nepi. Todi, 1845.

aber lediglich das strenge Untergeschoß von ihm ausgeführt; dann blieb der Bau liegen, und erst um 1600 wurde der erste Stock, die Balustrade und der Uhraufsatz in barocker Manier vollendet. Vignolas Anteil beschränkt sich augenscheinlich auf die mächtige Erdgeschoßhalle, die sich durch fünf Rustikabogen gegen den Platz öffnet, und von der aus zwei streng gezeichnete Portale in das Innere des Palastes führen. Eine ungewöhnliche Behandlung weisen die Quaderflächen der Front durch die ungleich hohen Schichten auf, die sich auch in den Keilsteinen der Bogen in

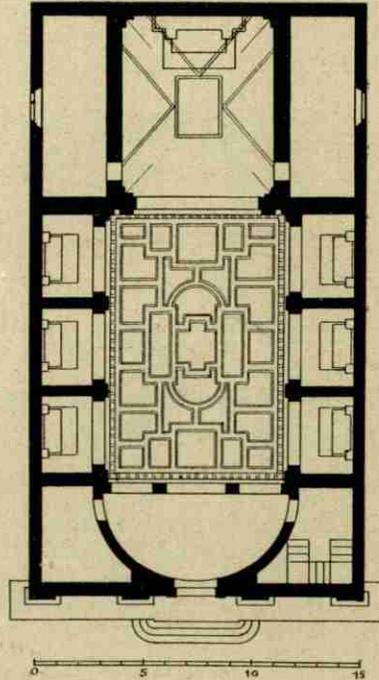


Fig. 5. Madonna del Piano bei Capranica.

derselben Weise fortsetzen. Durch dies einfache Mittel gewinnt die Fläche entschieden an lebendiger Wirkung. Vor dem mittelsten Bogen, der nischenförmig geschlossen ist, befindet sich ein ansehnlicher Brunnen mit großem, halbkreisförmigem Becken; seine oberen Teile gehören einer späteren Zeit an.

Außerhalb der Mauern Nepes liegt eine von Sangallo begonnene Kirche des heiligen Ptolomäus «S. Tolomeo», dessen Gebeine beim Umbau der Zitadelle in einer alten Katakombe entdeckt wurden, und als sie sich wundertätig erwiesen, befahl i. J. 1540 Paul III., dem Heiligen dort eine Kirche und ein Kloster zu errichten.¹

¹ Cappelletti, Le chiese d'Italia. IV, S. 195, 241.

Der Bau möge hier nur deshalb Erwähnung finden, weil sein Grundriß eine Vorstufe von Gesù zu sein scheint, wengleich die Wirkung des Innenraums durch die weit vorspringenden Säulen, die die Gurten der Kuppelverierung tragen, sich nicht entfernt mit der jener römischen Kirche messen kann. (Fig. 4.) Sangallo hat den Gedanken, der dann in Gesù so meisterhaft verwirklicht wurde, öfters durchgedacht, wie aus einigen Skizzenblättern seiner Hand in den Uffizien deutlich hervorgeht, die ein einfaches, tonnen-gewölbtes Langhaus, von niederen Kapellen umsäumt, in Verbindung mit einer Kuppel von gleicher Breite und seichten Seitenschiffen zeigen. Wahrscheinlich hatte Vignola die Fortsetzung der Arbeiten an dieser Kirche zu überwachen, die allerdings erst gegen 1600 vollendet wurde.

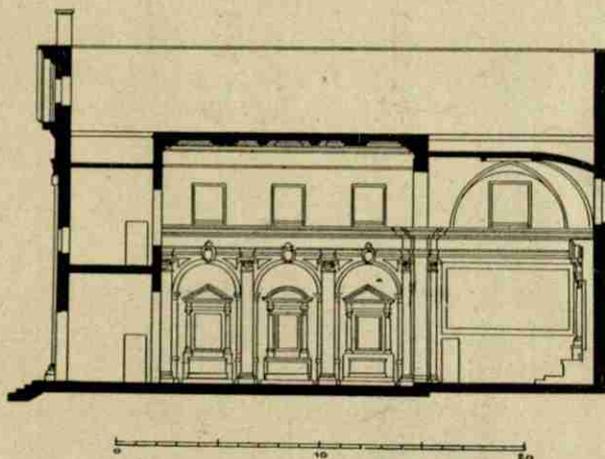


Fig. 6. Madonna del Piano bei Capranica.

c) Madonna del Piano bei Capranica.

Von vielen älteren und neueren Berichten¹ wird dem Vignola auch die hübsche Kirche Madonna del Piano zugeschrieben, die nördlich vor den Toren von Capranica liegt, einer kleinen Stadt an der Bahnlinie Rom — Viterbo. Der Grundriß dieses kleinen Sakralbaues ist originell gestaltet, überhaupt weist die Kirche viele Züge auf, die sie über den Rahmen einer einfachen Landkirche herausheben. (Fig. 5, 6, T. 3, Fig. 1, 2.) Im Innern ist es im wesentlichen der große, ungeteilte Hauptraum, der eine Wirkung auf den Eintretenden nicht verfehlt. Er ist mit einer reichkassettierten Flachdecke versehen, unter der sich ein gemalter Fries herumzieht. Rückwärts schließt sich der rechtwinkelige, gewölbte Chor an, der reich mit Stukkaturen und Malereien geschmückt ist. Seitwärts öffnen sich je drei mit Tonnenbögen

¹ Ricci, Storia dell' architettura. III, S. 86.

geschlossene Kapellen zwischen einer jonischen Ordnung, während der Eingangsseite ein niedriger, nischenförmiger Vorraum mit einer Orgeltribüne darüber vorgelegt ist.

Die Fassade ist durch vier große jonische Pilaster zu einer Tempelfront zusammengefaßt und wird von einem schweren Giebel gekrönt. Nischen und Rahmen beleben die Flächen zwischen den Pilastern, der Giebel über dem Portal ist ungewöhnlich spitz. Die ganze Fassade macht einen etwas trockenen, aber würdigen und ernsten Eindruck.

Danti erwähnt zwei weitere Kirchen derselben Gegend als Werke Vignolas, die aber beide in so verlassenem und ärmlichen Orten der römischen Provinz liegen, daß ohne sein unanfechtbares Zeugnis wohl niemand darauf gekommen wäre, dort Werke eines berühmten Baumeisters zu suchen. Allerdings darf man den heutigen heruntergekommenen Zustand jener Ortschaften nicht mit dem damaligen vergleichen, denn überall ist ein rapider Verfall des Wohlstandes, der einst im 16. Jahrhundert geherrscht haben mußte, zu konstatieren. Viele zerfallene Paläste, Rathäuser, Kirchen und Brunnen, die schlecht zu der heutigen Umgebung passen, zeigen, daß diese Gegend einst weit wohlhabender und besser bevölkert war, als sie heute ist.

d) Kirche von Mazzano.

Eine solche Ortschaft ist Mazzano, wo die eine der beiden Kirchen sich befindet, etwa 6 km von Nepi in südöstlicher Richtung entfernt und vom heutigen Verkehr gänzlich abgeschieden. Der Bau liegt mitten im Ort auf einer Terrasse, zu der eine Straßenrampe hinaufführt. Im Verein mit der hohen Lage der Kirche entsteht dadurch ein hübsches Straßenbild, das allerdings durch die äußerste Verwahrlosung des ganzen Platzes wie des Baues selbst recht beeinträchtigt wird (T. 3, Fig. 3, 4).

Die Fassade ist durch den dunklen vulkanischen Stein mit den weißen Verputzflächen dazwischen wirksam gegliedert; die Art der Nischen und Rahmen zwischen den Pilastern ist für Vignola besonders charakteristisch. Das Untergeschoß ist durch eine dorische Pilasterordnung mit einem schweren Triglyphengebälk darüber gebildet, worauf ein niedriges attikaähnliches Obergeschoß mit einem Rundfenster in der Mitte und einem Giebel über dem Mittelfeld steht; das Ganze entspricht in seiner Einteilung ziemlich genau der Fassade von Santa Cristina im Bolsenersee (T. 2). Das Außergewöhnliche in ihrer Erscheinung aber ist, daß sich ein Glockenturm über der einen Ecke erhebt. Wie der Grundriß ergibt, war symmetrisch dazu ein zweiter Turm auf der anderen Seite geplant (Fig. 7). Das Motiv, zwei Türme in die Front zu stellen, kam gerade in der zweiten Hälfte

des 15. Jahrhunderts, wohl im Anschluß an Beispiele jenseits der Alpen, eine Zeit lang wieder in Aufnahme,¹ und wir werden gerade bei Vignola des öfteren noch dieser für Mittelitalien ganz neuen Form begegnen. Natürlich lag es nicht im ursprünglichen Plane, die Türme so hoch, wie der jetzige ist, zu führen, da sie viel zu schwer und massig wirken würden; der Turm weist viel rohere Formen auf als die Kirche selbst und charakterisiert sich deutlich als eine spätere und verständnislose Zutat. Das

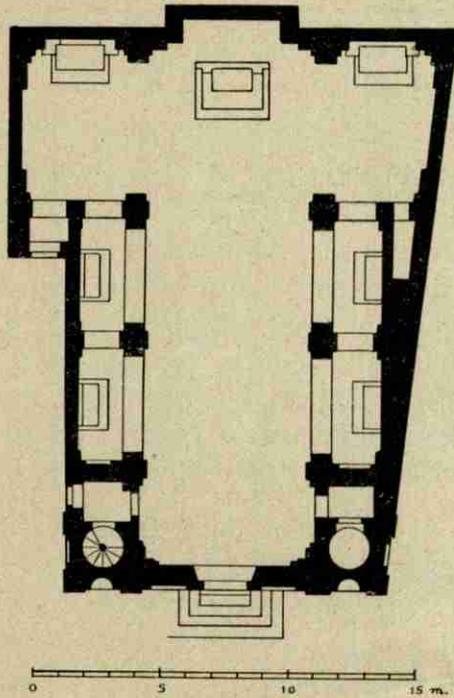


Fig. 7. Kirche von Mazzano.

Wichtige ist, daß im Grundriß deutlich eine doppeltürmige Anlage vorbereitet ist.

Im Innern erscheint die Form des Grundplanes dadurch auffallend, daß eine eigentliche Choranlage vollständig fehlt. Das Langhaus ist von schmalen Seitenschiffen eingefast, die, wie gewöhnlich bei Vignola, eigentlich durch niedrige Oeffnungen verbundene Kapellenreihen sind. Hier wie auch in den vorerwähnten Kirchen zeigt es sich, wie die ganze Tendenz des damaligen Kirchenstils darauf ausgeht, die Seitenschiffe zu Gunsten

¹ Zuerst finden sie sich wohl in den Projekten G. da Sangallos für die Fassade von S. Lorenzo, siehe Redtenbacher, Allg. Bauz. J. 44 (Wien 1879) S. 1—10. Ferner erscheinen sie mehrfach bei Serlios Entwürfen im 5. Buch, S. 12, 15 u. 17. Siehe auch Gurtitt, Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887, S. 194.

eines einheitlichen Mittelraumes mit seitlich anschließenden Kapellen zurückzudrängen, eine Tendenz, die ebensowohl aus der praktischen Erwägung, die Kirche zu Kultzwecken dienlicher zu machen, hervorgegangen ist, wie aus dem ästhetischen Bedürfnis, die Wirkung des Inneren geschlossener und einheitlicher zu gestalten.

Hinter dieses Langhaus ist ein breites Querschiff eingefügt; der Hauptaltar und zwei Seitenaltäre stehen vor der nischenartig gegliederten Rückwand der Kirche, die zugleich auch die jenseitige Wand des Querschiffs bildet. Eine ähnliche Anlage, allerdings mit etwas tieferer Chornische, zeigt auch eine spätere Kirche des Meisters, nämlich Gesù in Perugia (Fig. 31).

Ursprünglich war über der Pilasterordnung des Inneren, die ein ungewöhnlich profiliertes Gesims trägt, ein Tonnengewölbe beabsichtigt, wie aus den Anfängen an der Eingangswand zu sehen ist; statt dessen wurde, vielleicht aus statischen Bedenken, vielleicht aus Mangel an Geldmitteln, ein kassettierter und bemalter Holzplafond über das um einige Meter erhöhte Mittelschiff gespannt. (T. 3, Fig. 4.)

Ueber die Zeit der Erbauung ist weder aus alten Beschreibungen, noch aus Dokumenten oder Inschriften etwas zu erfahren, doch dürften aus dem Gesamteindruck des Baues und der Vergleichung mit anderen Werken Vignolas etwa die Jahre nach 1555 dafür anzunehmen sein.

e) Kirche von S. Oreste.

Die andere Kirche liegt in S. Oreste, einem größeren, aber ärmlichen und hoch auf dem südöstlichen Grate des Monte Soracte gelegenen Orte, etwa 40 km nördlich von Rom. Im Gemeindehause wird ein Brief Vignolas aufbewahrt, der für die Gemeinde zwar nicht besonders schmeichelhaft ist, aber mit Sicherheit die Tatsache beweist, daß die Kirche und wahrscheinlich noch andere Gebäude in diesem Orte von Vignola entworfen wurden. In Kürze ist der Inhalt des Schreibens, das er am 14. Mai 1568 aus Caprarola an den Vorstand der Gemeinde von S. Resto (sic!) richtete, folgender: Das Oel, das sie ihm als Teilzahlung für seine Arbeiten geschickt hätten, sei so schlecht, daß er überzeugt sei, daß kein schlechteres im ganzen Orte aufzutreiben war; sie wollten ihn als Tölpel oder besser gesagt als Lumpen behandeln, aber er schicke es ihnen wieder zurück, da er jedesmal, wenn er mit dieser Gemeinde zu tun gehabt habe, in solcher Weise behandelt worden sei. Das erste Mal schon, als er die Entwürfe der Kirche gemacht hätte, wären ihm 20 Scudi abgezogen worden, und mit Mühe habe er 30 Krüge Oel dafür erhalten, nachdem er drei Jahre gewartet und fast einen Prozeß haben anfangen wollen.

Auch später sei er für die verschiedenen Dienste, die sie von ihm verlangt, nicht entlohnt worden, trotzdem habe er seine Entwürfe immer richtig gesandt, um ihnen zu zeigen, daß ihre schlechten Manieren seine guten nicht beeinträchtigen könnten.

Aus dem Briefe geht hervor, daß außer der Kirche noch andere Bauten für die Gemeinde von S. Oreste auf Entwürfe von Vignola zurückgehen, aber kaum ein Bau daselbst, vielleicht abgesehen von einem palastartigen Gebäude, läßt in seinem Aeußeren etwas erkennen, was eines großen Meisters der Renaissance würdig ist.

Ebenso kann man sich bei der Kirche selbst, als einem durchaus gesicherten Bau Vignolas, einer großen Enttäuschung nicht erwehren. Die Fassade ist bis auf das gut gearbeitete Hauptportal und das Nebenportal

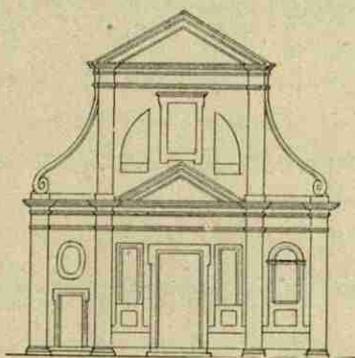


Fig. 8. Kirche von S. Oreste.

roh und ungeschickt und in allen Profilen mißverstanden, weil die Angaben und Zeichnungen des Architekten jedenfalls äußerst verständnislos und nachlässig ausgeführt wurden. Doch läßt sich immerhin aus dem Ganzen, wenn man von den Einzelheiten absieht, eine geschickte Hand nicht verkennen. Das große dreiteilige Fenster über dem Eingange ist eine von antiken Bauten entlehnte, aber in der Renaissancezeit nicht häufig verwendete Form. (Fig. 8.)

Etwas besser ist das Innere ausgefallen (Fig. 9). Die große Länge bei der geringen Breite des Hauptschiffes ist auffallend, da sie vollkommen den Prinzipien der Zeit widerspricht; doch scheint hier eine ältere Anlage maßgebend gewesen zu sein, deren Grundmauern teilweise mitbenützt wurden. Der in den Bau einbezogene Campanile, der gänzlich schmucklos ist und augenscheinlich aus viel früherer Zeit stammt, ist mit dem Bau mehr in zufälliger als organischer Weise verbunden.

Die Architektur des Inneren ist eine massig profilierte, dorische Pilasterordnung und darüber ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, deren

Schildmauern durch kleine Ovalfenster durchbrochen sind. Diese bilden, da das große dreiteilige Fenster der Eingangsseite der Orgel wegen vermauert ist, die einzige, etwas spärliche Lichtquelle des Raumes. Das Detail ist überall sehr roh und ungeschickt, so daß man sicher sein darf, daß Vignola die Ausführung nicht selbst überwacht hat.

Die Kirche gehört, wie aus dem Briefe hervorgeht, wahrscheinlich bereits einer späteren Epoche des Meisters an, doch läßt sich, wie auch

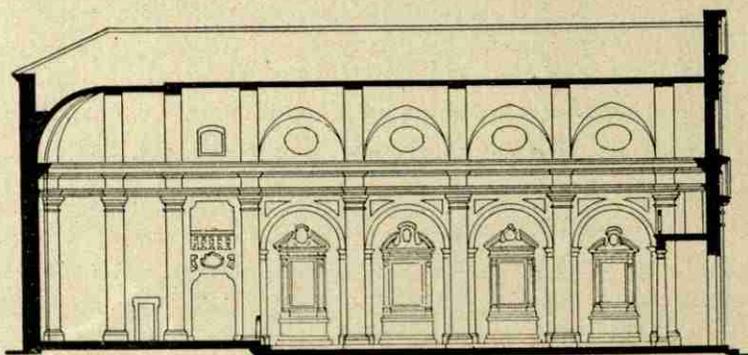
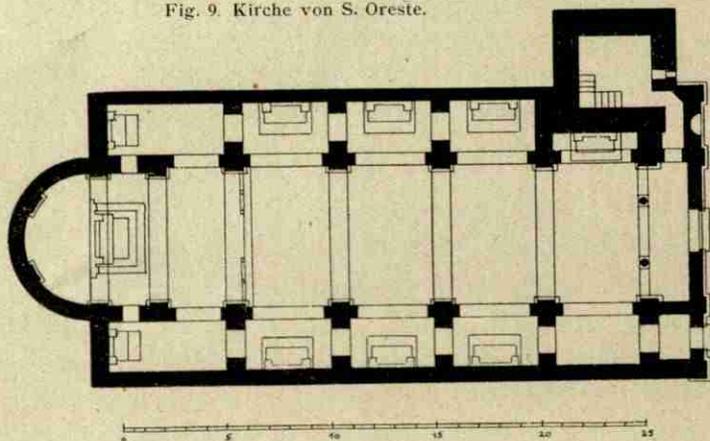


Fig. 9. Kirche von S. Oreste.



bei den folgenden kleineren Bauten dieser Gegend, eine genaue Datierung nicht mehr geben.

f) Porta Faulle und Brunnen in Viterbo, Brunnen in Ronciglione.

Es mögen hier noch einige weitere kleine Arbeiten folgen, die ebenfalls später entstanden sind, aber, da sie in dem ehemaligen Herzogtume und für Rechnung der Farnese erbaut wurden, wenigstens geographisch hierhergehören.

In Viterbo hat Kardinal Alexander Farnese, der in dieser Zeit päpst-

licher Legat dort war, im Jahre 1566 ein einfaches dorisches Rustika-Portal errichten lassen, die Porta Faulle, das in seinen Formen unzweifelhaft auf Vignola hinweist und einige Verwandtschaft mit dem Tor der Farnesischen Gärten in Rom besitzt (Fig. 17). Es scheint wie jenes als Eingang zu einem Gartenbesitz des Kardinals in Viterbo gedient zu haben.

Auf der Piazza della Rocca in derselben Stadt ließ Alexander den hübschen Brunnen, den dort sein Vorgänger Hippolit Este begonnen hatte, durch Vignola vollenden (T. 4, Fig. 1). Es scheint also nur der obere Teil, die beiden mit Löwenköpfen geschmückten runden Schalen, auf ihn zurückzugehen. Die untere Hälfte, die in ihrer Komposition eigenartig, aber leider durch das Fehlen der Skulpturteile auf den treppenförmigen Absätzen stark verstümmelt ist, wird dadurch geschickt ergänzt und wirkungsvoll abgeschlossen.

Ein anderer Stadtbrunnen, der wahrscheinlich ebenfalls Vignola zum Urheber hat, wurde auf der Piazza superiore in Ronciglione, einem kleinen Landstädtchen in der Nähe von Caprarola, von der Gemeinde zu Ehren des Kardinals Farnese errichtet (T. 4, Fig. 2). Ricci sagt,¹ daß nach Dokumenten, die sich an Ort und Stelle befänden, ein Bildhauer, Antonio di Faenza, nach eigenem Entwurf den Brunnen vollendet hätte, vielleicht habe er sich aber einer Zeichnung Vignolas bedient. Uebrigens ist die Form der Becken und der ganze Aufbau lange nicht so zierlich und reizvoll wie bei dem vorerwähnten Werk in Viterbo.

¹ Storia dell'architettura, III, S. 86.

V. BAUTEN FÜR JULIUS III. 1550—1555.

a) Villa di Papa Giulio; Geschichtliches.



EILWEISE parallel mit der Tätigkeit Vignolas für die Farnese laufen eine Reihe anderer wichtiger Aufgaben, die während des Pontifikats von Julius III. sogar seine ganze Kraft in Anspruch nahmen.

Schon vor seiner Erwählung zum Papste besaß Kardinal Giovanni Maria del Monte mit seinem Bruder Baldovino an der flaminischen Straße eine Villa mit ausgedehnten Weingärten, für die von Sansovino, Peruzzi und Sangallo ein hübsches Gebäude an der Ecke, die die Straße mit einem kleinen Seitenweg bildet, errichtet worden war, aber nicht ganz vollendet wurde. Damals scheint bereits der Kardinal diese Villa bewohnt zu haben und sie durch mannigfache Vergrößerungen an Gelände und Bauwerken seinem Geschmacke und seiner Liebe zum Landleben gemäß ausgestaltet zu haben, bis ihm schließlich gerade dieser Fleck Erde im Norden Roms zwischen dem Tiber und den Pariolischen Hügeln so lieb wurde, daß er als Papst alles andere beiseite ließ und sich nur der Ausgestaltung seines Landsitzes widmete. Und wirklich ist diese Gegend, die heute teilweise in Händen verschiedener kleiner Besitzer ist, teilweise ganz öde liegt, mit ihren sanft gewellten Formen, kleinen Tälchen und hübschen Ausblicken nach allen Seiten ein ideales Villen- und Parkgelände. Die südliche Hälfte nehmen heute die prächtigen Gärten der Villa Borghese ein, die nördliche, öde daliegende soll nächstens wieder in eine große öffentliche Parkanlage, die den Namen der Königin Margherita tragen wird, verwandelt werden.

Kaum war Julius III. auf den päpstlichen Stuhl gelangt, als er auch sofort seine Lieblingsidee mit großem Eifer zur Ausführung brachte. Kar-

dinal Poggio besaß etwa an der Stelle, wo die heutige Villa sich erhebt, ein von Pellegrino Tibaldi neuerbautes Landhaus, das sich der Papst, nachdem er den Wunsch es zu besitzen geäußert, zum Geschenk machen und dann sofort abreißen ließ. Andere Grundstücke wurden von den Vitelleschi und anderen Eigentümern mit dem Geld der apostolischen Kasse erworben, so daß nach kurzer Zeit ein großer, zusammenhängender Grundkomplex geschaffen war und sowohl der Plan zur neuen Villa beraten als auch bald der Anfang zum Bau gemacht werden konnte.

Es scheint, daß zuerst Vasari und Michelangelo um Rat gefragt wurden, und daß der erste den Platz für das Gebäude in einem flachen Tälchen östlich der alten Villa festlegte, in der Nähe der Stelle, wo die Aqua Virgo es kreuzt. Das Wasser des alten römischen Aquaedukts sollte nach der soeben erfolgten Wiederherstellung in Brunnen, Becken und Teichen die Anlagen der Villa schmücken helfen. Vasari stellte auch die ersten Entwürfe für die Gesamtdisposition der Villa fest. Dann scheinen aber Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Papst und ihm entstanden zu sein, die den Künstler veranlaßten, die Arbeit für den Papst einzustellen und auf ein ehrenvolles Anerbieten des Herzogs Cosimo nach Florenz zu gehen. Auch Michelangelo beschränkte seine Mitwirkung am Villenbau auf Ratschläge, da er anderweitig viel beschäftigt war und die Aufgabe, für den sehr eigenwilligen und zähe an seinen Ideen festhaltenden Papst zu arbeiten, ihm noch weniger zusagte, wie seinem Freunde Vasari. Auf Vorschlag des Kardinals Alessandro Farnese, vielleicht auch Vasaris selbst, wurde Vignola berufen, den Bau der Villa zu übernehmen. Von Beginn des Jahres 1551 an, also nicht ganz ein Jahr nach Erwählung des Papstes, erscheint in den Rechnungen der apostolischen Kammer zum ersten Male Vignola als Architekt mit einem Monatsgehalt von 14 Goldscudi angestellt; gleichzeitig werden ihm außerdem seine Pläne, die er wahrscheinlich als Proben seines Könnens eingereicht hatte, honoriert. Charakteristisch ist in den Baurechnungen, die im römischen Staatsarchiv aufbewahrt sind, wie von nun ab die Ausgaben für den Belvedere, dessen Bau der vorhergehende Papst Paul III. wesentlich gefördert hatte, immer mehr zurücktreten gegen die jährlich anschwellenden Summen für die Villa und deren Gartenanlagen.

Das Landhaus gehört durch eine Anzahl vorzüglicher Publikationen zu den am besten bekannten Werken Vignolas.¹ Wenn es hier nochmals ausführlicher behandelt werden soll, so geschieht es hauptsächlich deshalb,

¹ G. Stern, *Piante, elevazioni e spaccati degli edifizii della villa suburbana di Giulio III. Roma, 1781.* — Letarouilly, *Édifices de Rome moderne.* Paris, 1868, S. 421–470, T. 199–221. — Erculei, *La villa di Papa Giulio III.* Nuova Antologia, Bd. XXVI, Ser. III, März 1890.

weil bisher ziemliche Unklarheit darüber herrschte, welchen Anteil am Bau man Vasari, Vignola und dessen Nachfolger Ammanati zuweisen müsse.

Vasari gibt im Leben des Zucchero über seine Mitwirkung folgenden Bescheid:¹ «Vasari hatte früher als alle die anderen die Zeichnung zu dem Hof und der Brunnenanlage unterhalb des neuen Palastes gemacht, der dann Vignola und Ammanati folgten und die von Baronino gemauert wurde.» In seiner eigenen Lebensbeschreibung gibt er folgende Darstellung:² Er sei der erste gewesen, von dem der Entwurf und die ganze Erfindung der Villa herrühre; wohl sei sie dann von anderen ausgeführt worden, nichtsdestoweniger sei er derjenige gewesen, der die launenhaften Wünsche des Papstes in einen Plan umgesetzt hätte, den dann Michelangelo korrigiert habe. Vignola hätte mit vielen eigenen Entwürfen Zimmer, Säle und den Schmuck der Anlage vollendet, aber das tiefliegende Nymphäum (la fonte bassa) sei von ihm und Ammanati, der dann dort geblieben sei und die Loggia über dem Nymphäum ausgeführt habe. «Aber», fährt er fort, «bei diesem Werk konnte man nicht zeigen, was man wußte, und nichts in der richtigen Weise machen, weil diesem Papst von Hand zu Hand andere Einfälle kamen, die man ausführen mußte». Vasari hatte wohl Ursache, über den Papst nicht freundlich zu denken, denn weiter unten hören wir, daß er bereits viele Kartons für die Fresken der Villa fertig gezeichnet hatte, aber mit dem Papst über ihre Ausführung nicht einig geworden war. Daß er ferner den Anteil, den sein Freund Ammanati am Bau genommen hat, mehr als vielleicht der Wahrheit entspricht, herausstreicht, dürfen wir mit Sicherheit annehmen.

Es ist nämlich auffallend, daß man in den genauen Baurechnungen³ für die Villa in den Jahren 1551—1555 unter den zahlreichen Namen von Bildhauern und Malern, Künstlern und Handwerkern aller Art weder den Vasaris noch den Ammanatis auch nur ein einziges Mal antrifft. Vasaris Tätigkeit war mit dem ersten Entwurf, den er im Jahre 1550 lieferte, augenscheinlich beendet. Von da ab hielt er sich vorwiegend in Florenz auf und kam nur vorübergehend (1553) nach Rom zurück. Ammanati kann, den Baurechnungen nach, die alle Ausgaben genau buchen, an der Villa weder als Architekt, noch als Bildhauer vor Beginn des Jahres 1555⁴ beschäftigt gewesen sein, wo er den Vignola, der mit dem Tode des Papstes seine Stelle verlor, ablöste.

Damit würde der Brief, den er im Mai des letztgenannten Jahres an

¹ Ausg. v. Milanesi, VII, S. 81.

² VII, S. 694.

³ Archivio di Stato, Roma, Fabbriche Palatine.

⁴ Mit dem Tode des Papstes (Febr. 1555) brechen die Baurechnungen ab.

seinen Gönner Marco Bonavides aus Padua schreibt,¹ wohl übereinstimmen. Darin gibt er eine genaue und ausführliche Beschreibung aller einzelnen Teile der Villa und hofft, ihm später auch Zeichnungen schicken zu können, da er den größten Teil der Pläne fertig habe. (Die Villa war aber in dieser Zeit seit zwei Jahren in ihren Hauptteilen vollendet!)

Bei Besprechung der fonte bassa sagt er: «Diesen Raum könnte ich nicht so gut beschreiben, wie es seiner Schönheit zukommt, wenn ich ihn nicht auf Papier zeichnen würde, zumal da sein Plan und seine Idee ganz neu ist». An einer anderen Stelle bezeichnet er diesen Plan als «das Allerhöchste an Schönheit vom ganzen Werke». Das sind Ausdrücke, die wohl eher für fremde, wie für eigene Arbeit angebracht sind, wenn man auch in der damaligen Zeit mit naivem Selbstlob nicht so schüchtern war wie heute. Dabei steht kein Wort von seinem eigenen Anteil am Entwurf, den zu betonen er nicht vergessen hätte, da er in anderen Fällen seinen Ruhm immer besonders eifersüchtig wahrte. Er war eben damals neu angestellt und hatte an der Villa überhaupt noch nichts selbständig geschaffen.

An einem Pfeiler des ersten Quergebäudes nach der Seite der Fonte bassa zu² stehen nun die Worte in Stein gemeißelt:

BARTOLOMEO AMMANATO
ARCHITETTO FIORENTINO.

Dies gibt einen Anhalt dafür, daß wahrscheinlich nur dieses Quergebäude von ihm vollendet oder umgestaltet wurde. Hier ist wirklich auch die einzige Stelle der Villa, wo die Profilierungen deutlich eine andere Hand verraten als die Vignolas, wenn man außerdem von dem oberen Teil der Abschlußwand des Nyphäums absieht. Letarouilly, der die Villa genauestens studiert und aufgenommen hat, spricht sich ebenfalls mit Bestimmtheit dafür aus, daß lediglich Teile des Quergebäudes von Ammanati herrühren können.

Vielleicht gibt eine Zeichnung in den Uffizien von Florenz, die von Vignola herrühren soll, Aufschluß darüber, wie an dieser Stelle die Architektur ursprünglich geplant war (T. 4, Fig. 3). Allerdings unterliegt diese Rekonstruktion manchen Bedenken, da die Maßverhältnisse der Zeichnung mit denen der Villa nicht recht zusammenstimmen. Darnach wäre überhaupt keine vollständige Trennung der Höfe beabsichtigt oder bereits ausgeführt gewesen, sondern nur zwei rechts und links vorspringende Pavillons, die die Treppen nach dem tiefer gelegenen Hofteil flan-

¹ Giornale arcadico, Bd. IV, Roma, 1819. S. 387.

² Siehe auch: Letarouilly, S. 463, Anm. 1.

kieren sollten. Für die Gesamtwirkung der Anlage wäre diese Form unstreitig die bessere, weil einheitlichere, gewesen.

Wahrscheinlicher ist aber die Ansicht Letarouillys, daß Ammanati lediglich die Loggia verbreitert und bis über das obere Podest der Treppe ausgedehnt hat. Denn Ammanatis Hand zeigt sich lediglich in den beiden vom Uebrigen gänzlich verschiedenen Türgewänden rechts und links der Treppe, die die Symmetrie der Halle in auffallender Weise stören. Eine noch spätere Zutat scheint die oberste Abschlußmauer des Nymphäums mit dem großen Hohlkehlegesims zu sein, die eine bedeutend flüchtigere und unschöne Detaillierung zeigt (T. 6, Fig. 2). Alles andere aber, auch die hinterste Loggia über der Fonte bassa, muß unbedingt von Vignola herrühren, oder wenigstens unter seiner Oberleitung entstanden sein, da für jede Statue und alle Hausteinarbeiten, wie Säulen, Gesimse, Baluster, selbst für das Pflaster genau das Datum der Versetzung aus den Baurechnungen hervorgeht. Auch sind in dem Brief Ammanatis alle diese Teile bereits als vollendet geschildert.

An der Hand dieser Baurechnungen möge kurz der Gang der Arbeiten rekapituliert werden.

Im Beginn des Jahres 1551 wird die untere Villa an der flaminischen Straße fertiggestellt, ausgemalt und möbliert, die äußere Dekoration der abgeschrägten Ecke mit dem Brunnen darunter in Angriff genommen. Im Mai desselben Jahres wird dann die neue Villa gleich ihrer ganzen Ausdehnung nach begonnen, Barken für den Steintransport werden gekauft und dem Maurermeister Baroniño von nun ab monatlich große Summen für Erdarbeiten, Mauerwerk und Hausteinarbeiten bezahlt. In den beiden folgenden Jahren gehen diese Zahlungen für Maurer und Steinmetzen fort, daneben werden aber Bildhauerwerke, z. B. die beiden Flußgötter in der Rückwand der Fonte bassa, (T. 6, Fig. 2) das Pflaster derselben und die Balustrade der Treppen und Terrassen geliefert. Die Stukkateur- und Malerarbeiten nehmen im Jahre 1553 immer größere Dimensionen an, so daß im folgenden bereits der ganze Bau einschließlich der inneren Dekoration und der Skulpturen bis auf Kleinigkeiten vollendet ist und von da ab lediglich für Gartenanlagen, Ankauf von Antiken, von Vögeln und dergl. noch größere Posten erscheinen.

Mit Sicherheit geht daraus hervor, daß das eigentliche Gebäude der Villa in der kurzen Zeit von kaum drei Jahren vollständig fertiggestellt wurde, während der Rest der Zeit, nämlich die Periode von 1553 bis 1555, der Ausschmückung des Besitzes mit den umfangreichen Baumpflanzungen, Vogelhäusern, Fischteichen, Brunnen, Statuen und Laubengängen gewidmet war. Wie eifrig der Papst dem Lieblingsgedanken, der

sein ganzes Herz erfüllte, nachhing und damit das Kopfschütteln und den Aerger seiner Umgebung wachrief, zeigen einige charakteristische Berichte alter Historiker, die in ihrer naiven Respektlosigkeit vor dem heiligen Vater bemerkenswert sind. Ciacione sagt z. B. von seiner Bauleidenenschaft: «cuius studio insanire videbatur».

Tagtäglich, wenn der Oberste der apostolischen Boten ihn mit der gewöhnlichen Formel fragte: «Beatissime pater, cras erit consistorium?» gab er ihm lachend zur Antwort: «cras erit vinea». Alle Mittag, wenn die größte Hitze gewichen, begab sich der Papst vom Vatikan nach dem Tiber und fuhr in einer Barke mit seinem Gefolge hinauf bis zu der Stelle, wo er gegenüber der Villa einen Landungsplatz und einen Laubengang zur flaminischen Straße hatte anlegen lassen. Auf seinem Landgute brachte er dann den Abend, ledig der Mühen und Bürden des Amtes, in der Gesellschaft von Freunden zu, häufig verweilte er auch dort die Nacht, und überwachte persönlich den Fortgang der Bauten und die Ausschmückung seiner Gärten, von deren Ausdehnung man sich einen Begriff machen mag, wenn man hört, daß bis zum Beginn des Jahres 1555 allein 36,000 Bäume dort eingesezt wurden, zum Teil ganz große.

b) Villa di Papa Giulio, Beschreibung.

Wenn man sich heute die Baulichkeiten der Villa betrachtet, muß man sich stets vergegenwärtigen, daß das wesentlichste Element für ihre Wirkung, nämlich das Grün der Bäume und Laubengänge, die ganze künstlich geschaffene Umgebung, heute vollkommen fehlt. Nicht nur, daß die kleinen Gebäude im ehemaligen Park mit ihm verschwunden sind, sondern es stören auch die hohen Gartenmauern der verschiedenen Besitzer des alten Geländes, unschöne Kasernen und große dicht daneben liegende Magazine den Eindruck aufs Allerempfindlichste.

Wohl ist das Hauptgebäude durch die Sorgfalt der italienischen Regierung in vorzüglicher Weise restauriert, doch wirkt gerade bei einem Bau, der so sehr wie dieser mit Rücksicht auf die landschaftliche Umgebung komponiert ist, die trostlose Öde derselben doppelt empfindlich.

Eine kurze Beschreibung der einzelnen Teile der Villa, wie sie sich heute darstellen, möge hier Platz finden und zwar zuerst des ältesten Teiles, der Villa an der flaminischen Straße. Von ihr aus betrat man ehemals den Besitz und die Allee, die von der Tiber bis dorthin führte, setzte sich jenseits der Straße hinter dem Eingangstore in gerader Richtung zu dem freien Platz vor der oberen Villa fort. Das alte Landhaus hatte nach Fertigstellung des neuen nur mehr untergeordnete Bedeutung und

diente gewissermaßen als Empfangsgebäude, kam dann bald in die Hände verschiedener anderer Besitzer und ist heute innen wie außen eine vollständige Ruine, obwohl das Werk mit seinen schönen Verhältnissen, feinen Profilen und den hübschen Innenräumen ein besseres Schicksal verdient hätte, zumal da die besten Namen der Hochrenaissance mit seiner Erbauung und Ausschmückung verknüpft sind.

Mannigfache Umbauten, Veränderungen und Erweiterungen haben zudem das ehemalige Bild verwischt, wie es das kleine Landhaus vor Inangriffnahme der großen rückwärtigen Anlage bot. Es war der Typus der

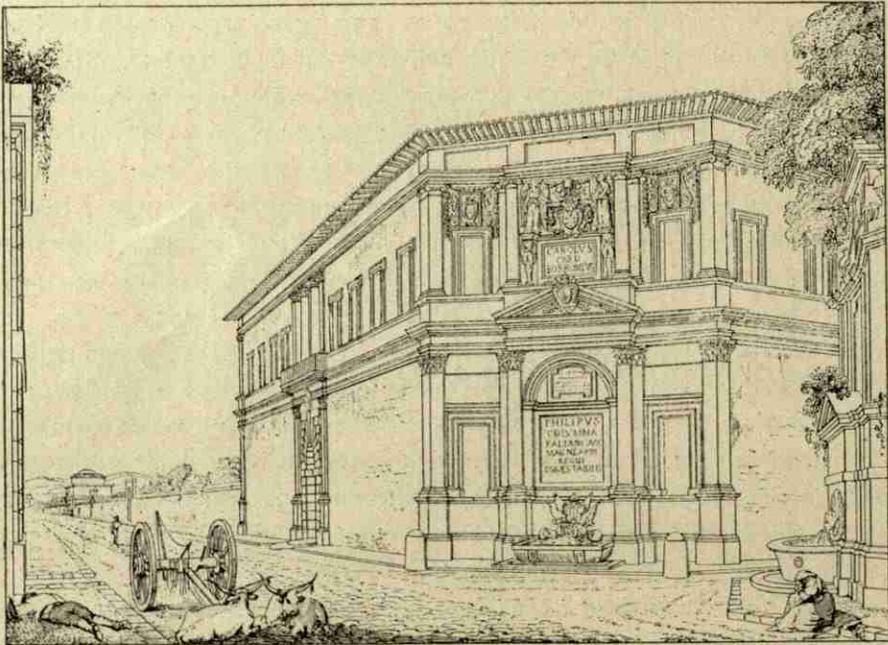


Fig. 10. Villa di Papa Giulio, Gebäude an der Straße.

kleinen Villa suburbana, wie sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der Nähe der großen Städte weniger zum längeren Verweilen, als zur Erholung in den Nachmittag- und Abendstunden der warmen Jahreszeit bei vornehmen Bürgern beliebt war. Ein ganz einfacher Garten, Frucht- und Rebgeleände, schlossen sich dem Bau rückwärts an. Große Einfachheit der Anlage war der Charakter der vorstädtischen Villa jener Zeit, während die großen schloßartigen Landhäuser mit komplizierten Terrassen- und Gartengeländen und der meist symmetrischen Gestaltung erst mit wachsendem Wohlstand und Luxus in der Mitte des Jahrhunderts häufiger werden.

Das Erdgeschoß des wenig tiefen Baues enthält gar keine Fenster, öffnet

sich aber nach innen als Loggia gegen den Garten, in dem Julius III. dicht am Gebäude, innerhalb des von den drei Fronten gebildeten einspringenden Winkels, Fischteiche anlegen ließ. Eine geräumige, sanft steigende Treppe, die wahrscheinlich erst von Vignola zugefügt wurde, führt in das Obergeschoß, das ursprünglich nur aus einer Flucht von aneinanderstoßenden Zimmern ohne Korridor bestand; deutlich nur zu vorübergehendem Aufenthalte und nicht zu Wohnzwecken geeignet. Der ehemalige Zugang scheint sich in der Mitte der abgeschrägten Ecke befunden zu haben, und erst von Vignola, zugleich mit der Anlage der Fischteiche, nach der flaminischen Straße zu verlegt worden zu sein, während jenes Mittelrisalit von ihm mit einem öffentlichen Brunnen und einer reizvollen Architektur geschmückt wurde (Fig. 10). Betrafen auch manche spätere Veränderungen und Zutaten gerade diese Ecke, so stimmt sie doch der Hauptsache nach so ziemlich mit der Beschreibung überein, die Ammanati davon im Jahre 1555 gab, lediglich Nebendinge, wie Wappen, Inschriften und der Oberteil des Brunnens entstammen späterer Zeit.

Durch die eben erwähnte, 400 m lange Allee gelangte man zum Platze vor der neuen Villa (T. 5, Fig. 1 und 2), der überdies noch ein schmales Gäßchen von der flaminischen Straße aus erreichbar war. Das Hauptgebäude (T. 6, Fig. 1) ist in seiner Vorderfront bei aller Feinheit in den Details von einer gewissen Zurückhaltung in allen Ausladungen und plastischen Einzelheiten, die es fast trocken erscheinen lassen, aber eine sehr glückliche Steigerung der Wirkung gegen das Innere zu ermöglichen; sie spricht sich von Hof zu Hof in immer reicherm Schmuck an Skulptur und Dekoration aus. Nur wenige Säle enthält das Haus, je drei in den beiden Stockwerken, aber sie zeichnen sich durch ihre außerordentlich feinen Malereien und Stukkaturen aus. Die Dekoration dieser Räume ist in der Hauptsache dem Prospero Fontana, Taddeo Zuccheri und Girolamo da Carpi zuzuschreiben. Außerdem befinden sich im ersten Stock noch einige kleinere und einfacher ausgestattete Zimmer gegen den Hof zu; die Verbindung der beiden Geschosse stellt eine bequeme Wendeltreppe mit voller Spindel und breiten Stufen her. Den rückwärtigen Teil des Erdgeschosses nimmt eine große Loggia ein, die sich im Halbrund gegen den ersten Hof hin öffnet (T. 4, Fig. 4). Auch hier sind die Wände und Decken mit überaus zierlichen Fresken geschmückt, die heute leider ihrem Untergange entgegengehen oder bereits untergegangen sind; besonders hübsch ist die Malerei des Tonnengewölbes mit den Rebspalieren und Putten.¹ Bei der Architektur des Halbrundes war dem

¹ Siehe Letarouilly, T. 211—213.

Baumeister durch die Verwendung einiger antiker Säulen kleinen Formats, die noch dazu von zweierlei Größe waren, ein gewisser Zwang auferlegt; doch zog er sich mit Geschick aus der Affaire. Die anstoßende Hofmauer zeigt eine abwechslungsreiche jonische Architektur mit vorgesetzten Säulen und Pfeilern, von einer schlichten Attika gekrönt. Der Hauptschmuck des Hofes ist heute verschwunden, nämlich die antiken Skulpturen, von denen allein 30 über dem Hauptgesimse des Gebäudes und den Abschlußwänden ihren Platz hatten, ungerechnet diejenigen, die in den Nischen und im Hofe selbst standen. Ebenso sind die Fresken, die die großen Wandfelder zierten, nicht mehr vorhanden.

Von den Enden des halbrunden Umgangs führten große Bogenöffnungen zu den Alleen und Laubengängen, die rings die Villa umgaben und in schattigen Hainen endigten; demselben Zweck dienten je zwei Tore in den seitlichen Abschlußwänden des Hofes.

Nach rückwärts dagegen ist der Hof durch die umlaufende Mauer vollkommen abgeschlossen und nur eine einzige schmale Türe bildet den Eingang zur «Fontana segreta», wie in Ammanatis Brief das Nymphäum genannt wird.¹ Sie ist der am reichsten ausgestattete Teil der Villa, wo der Papst ungestört die Kühle der Grotten in der heißen Jahreszeit genießen wollte. Das Quergebäude, das den Abschluß vom vorhergehenden Hof bildet, öffnet sich gegen die Quelle mit einer Loggia und enthält außerdem seitlich zwei hübsch dekorierte Zimmer. Von der Mitte führen zwei viertelkreisförmige Freitreppen hinab in ein tieferliegendes Parterre, das mit kostbarem Marmor gepflastert und einst von vier mächtigen Platanenbäumen beschattet war. Oben, wo jetzt die Mauern mit dem Hohlkehlen- gesims umlaufen, war es von Orangenhainen und Vogelhäusern umgeben (T. 6, Fig. 2). In der Vorder- und Rückwand befanden sich unterirdische Gemächer, mit Stukkaturen geschmückt; die Nischen waren mit antiken Statuen und zwei liegenden Flußgöttern belebt, die ihr Wasser in große Marmorbecken strömen ließen.

Zwei geheime Wendeltreppen führten von da in ein noch tiefer liegendes Geschoß in der Mitte, das sich teilweise noch unter dem darüber liegenden Boden hinzog und dessen Decke von acht schönen Hermentfiguren² getragen wurde. Der Boden bestand aus farbigen Marmorplatten, und in Kanälen und Becken floß hier der ganze Wasserreichtum der Aqua Virgo hindurch, ringsum Leben und Kühle spendend. Es gibt nur

¹ «Fonte bassa» bei Vasari.

² Die Hermentfiguren sind nicht, wie bisher vielfach angenommen wurde, von Ammanati entworfen, sondern von einem anderen römischen Bildhauer nach Zeichnungen Vignolas ausgeführt, bevor Ammanati an der Villa tätig war. Man vergleiche auch den hübschen Ziehbrunnenentwurf Vignolas, den Villamena abbildet (Fig. 38).

wenig Villen in Italien, wo die praktische Aufgabe, während der heißen Jahreszeit einen angenehmen Aufenthalt zu bieten, mit solchem Raffinement und so hoher Anmut gelöst ist.

Die Einzelheiten der Architektur können in diesem zweiten Hof einen kritischen Beobachter nicht in dem Maße befriedigen, wie die Konzeption der Anlage selbst. Die gröberen Baluster der halbrunden Freitreppe, das Gesims der seitlichen Mauern und manches andere weist darauf hin, daß hier noch eine andere Hand als die Vignolas gewaltet hat, sei es, daß dem Bau gleich nach seiner Entlassung noch manches zugefügt wurde oder daß später bei einer Restauration unter Clemens XIV. im 18. Jahrhundert umfangreichere Veränderungen vorgenommen wurden. Beides



Fig. 11. Denkmünze Julius III. mit der Ansicht der Villa. (n. Letarouilly).

ist wohl der Fall gewesen; was aber auf die eine oder die andere Zeit zurückzuführen ist, dürfte heute nicht mehr bestimmt festzustellen sein, jedenfalls ist aber hauptsächlich das oberste Stockwerk von diesen Veränderungen betroffen worden, während die beiden unteren in ihren wesentlichen Zügen unter Vignolas Leitung entstanden sind. Manche Aufschlüsse über die von ihm beabsichtigte Gestaltung gibt eine Denkmünze, die wahrscheinlich zur Feier der Vollendung des Baues geprägt wurde und auf der Vorderseite das Bild Julius III. und auf der Rückseite eine Art Vogelperspektive der ganzen Anlage zeigt (Fig. 11). Besonders wie die Rückwand des Nymphäums in einigen Teilen von der heutigen abweicht, ist deutlich darauf zu erkennen, z. B. fehlt die oberste Attika. Wichtig sind auch die beiden kuppelartigen Türmchen, die der Architekt auf den zurückliegenden Flügeln des Vorderbaues aufzusetzen beabsichtigte, aber gerade wie am Portico dei Banchi in Bologna weggelassen wurden.

Von den zahlreichen kleinen Tempelchen, Grotten und Gartenhäusern, die im ehemaligen Park zerstreut waren, mag manches noch in den

Grundmauern der Landhäuser stecken, die heute auf dem ehemaligen Besitze stehen. Auch die Eisgrotte, die Letarouilly (T. 221) abgebildet hat und augenscheinlich hervorragend feine Stukkaturen besaß, ist heute verschwunden oder wenigstens unzugänglich.

c) S. Andrea in Via Flaminia.

Nur ein Gebäude, das im Bezirk der ehemaligen Villa des Papstes lag, ist seines religiösen Charakters wegen erhalten geblieben und wenigstens innen in gutem Stande, wenn auch die Zeit und barbarische Zerstörung durch Menschenhände seine Außenseite ganz verstümmelt haben.

Es ist die kleine Kirche S. Andrea, die in die hohen Parkmauern an der flaminischen Straße eingebaut ist, der erste Sakralbau des Meisters, der seine Eigenart und sein feines Empfinden für Formen und Verhältnisse in weit reinerer Weise widerspiegelt, als es die bisher betrachteten Dorf- und Landkirchen tun konnten.

Das kleine Gebäude ist in allen seinen Teilen durch die Aufnahmen Letarouillys (T. 199—201) dargestellt, doch möge den harmonischen Eindruck des Raumes noch ein Bild des Innern veranschaulichen (T. 7). Was diesem Bau sein charakteristisches Gepräge verleiht, ist einerseits die außerordentliche sorgfältige Durchbildung des Details, andererseits die geschickte Verwendung des Ellipsoids als Kuppelform. Während der Architekt im ersten Punkte vollständig auf dem Boden der Hochrenaissance, wie sie Peruzzi und Sangallo übten, stehen bleibt, geht er im zweiten, der eigentlichen Raumbildung, entschieden über die Art aller seiner Vorgänger hinaus. Wir haben in diesem Bau wahrscheinlich das früheste ausgeführte Beispiel der in der Barockzeit oft verwendeten Wölbeform zur Ueberdeckung des Hauptraumes einer Kirche vor uns.¹ (Fig. 12.)

Für diesen Zweck bietet überhaupt die Ellipse und das Rechteck manche Vorteile vor der Kreisform und dem Quadrate. Der Zentralbau, wenn man darunter nur Anlagen versteht, die sich im engeren Sinne wirklich «zentral» um einen Mittelpunkt gruppieren, ist wohl eigentlich mehr ein antikes Ideal als ein christliches. Für die christliche Kult-handlung, besonders die katholische, ist er ungeeignet und wird trotz

¹ In einem Entwurf von Peruzzi zum Umbau von S. Giacomo degli Incurabili in Rom, (siehe Redtenbacher, Mitteilungen aus der Sammlung der architektonischen Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien in Florenz. I. Bald. Peruzzi, Karlsruhe 1875. T. VIII. Fig. 1, Text S. 12) findet sich eine elliptische Kirche. Redtenbachers Ansicht, daß der Raum als Portikus oder Vorhalle gedacht war, ist nicht haltbar. Ein weiterer Entwurf dieser Art findet sich in Serlios V. Buch. S. 4, wo eine langgestreckte Ellipse mit Altarnischen in der Art des Pantheons unter einer Reihe von Vorschlägen für Zentralkirchen von allen möglichen Formen vorkommt.

aller der geistreichen und unübertrefflichen Lösungen, die die Renaissancezeit uns schenkte, immer ungeeignet bleiben. Der christliche Gottesdienst ist im Langhaus, in der Basilika entstanden und hat darin seine ganze starre Form enthalten, so daß er sich einem Zentralbau unmöglich einwandfrei anpassen läßt. Auch die Römer scheinen den Zentralbau nur für ganz bestimmte Kultusarten, wie z. B. den Vestadienst, verwandt zu haben. Denn durch die Stellung des Hauptaltars gegenüber dem Eingange an besonders feierlicher Stelle in einem gegen das Schiff geöffneten Chor,

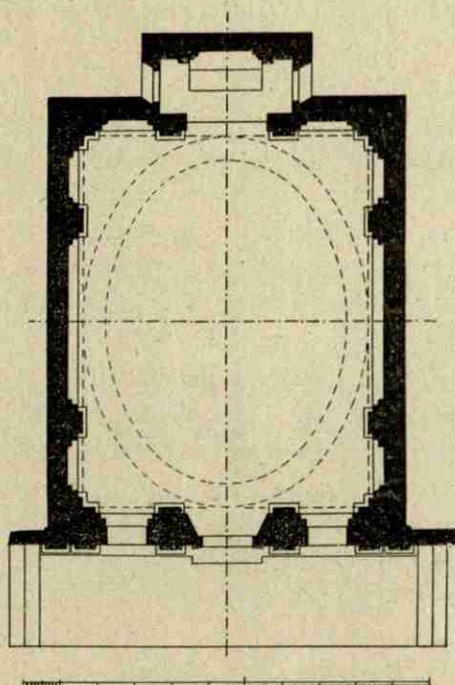


Fig. 12. S. Andrea in via Flaminia zu Rom.

ist von vornherein in jeder Sakralanlage eine bestimmte Hauptrichtung des Inneren gegeben, die das Auge und den Sinn des Eintretenden gleich auf den Altar, als den Ort der heiligen Handlung, hinweist. Dies ist beim Zentralbau ausgeschlossen, weil er nicht eine einzige Richtung, sondern zwei oder vier hervorhebt. Wie wenig er als christliche Kultstätte seinen Zweck erfüllen kann, geht am deutlichsten aus dem Pantheon hervor, das in seiner vollkommenen Zentralgestalt kaum zu einer christlichen Kirche umgeschaffen werden konnte. Dort ist tatsächlich kein würdigster Platz für den Hauptaltar vorhanden, sondern mit Einschluß des Eingangs acht gleichwertige Stellen.

Dagegen ist für Grab-Denkmal- und Taufkirchen, kurz überall da,

wo der Altar nicht die Hauptsache des Raumes darstellt, der Zentralbau völlig an seinem Platz. Es ist bezeichnend, daß gerade in der Zeit, wo das Christentum durch die Bewunderung der Antike in Schatten gestellt wurde, auch die Form des Zentralbaues nach langem Schlummer im Mittelalter zu neuem Leben erwachte, während dann, als in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Gegenreformation das christliche Leben mit neuer Wärme einsetzte, auch wieder eine deutliche Bevorzugung des Langbaues eintrat.¹

Wie dieser Streit zwischen dem antiken und christlichen Ideal den größten Bau der Christenheit, S. Peter, wechselnd beeinflusste, ist ja bekannt, man kann aus den Entwürfen der Architekten und aus der Stellung der päpstlichen Bauherren, die bald diesen, bald jenen Plan guthießen, deutlich auf ihre Stellung zur Antike und zum Christentum schließen.

Die Ellipsenform ist ein Kompromiß dieser beiden Richtungen, wie man auch die Verbindung des breiten einschiffigen Langhauses mit einer Kuppel als einen solchen ansehen kann. Vignola hat auch für diese zweite Form in Gesù diejenige Lösung gefunden, welche ästhetisch und praktisch der Zeit am besten entsprach und wenn für beide Typen manche Vorstufen und Versuche älterer Meister zu finden sind, bleibt ihm doch das Verdienst, den Kirchenbau der Spätrenaissance um diese zwei Grundrisse bereichert zu haben, von denen der eine für kleinere, der andere für große Innenräume vortrefflich geeignet ist. Den reinen Zentralbau hat er, wie es scheint, bewußt in allen seinen Kirchenbauten vermieden und seine Schüler und Nachfolger taten das Gleiche; erst in der zweiten Periode des Barockstiles kommt die Form wieder mehr in Anwendung.

Die neuen Errungenschaften der Grundrißgestaltung entsprechen aber nicht nur den Bedürfnissen des Kultus besser, sie sind auch ein deutliches Merkmal der Stilwandlung, die sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts allmählich vollzog. Das antike Ideal, die ruhige in sich geschlossene Kreisform, das Quadrat oder Achteck, gehen in Formen über, die eine stärkere Bewegung in sich tragen und das Gefühl der Spannung des Werdens «der freien und veränderlichen Proportion» in sich tragen. Das aber ist der neue Rhythmus, der das innerste Wesen des Barockstils bildet.²

Vignola hat die Ellipsenform noch öfters verwendet, besonders in seiner letzten Kirche, S. Anna dei Palafrenieri (Fig. 37) und in den Seiten-

¹ Siehe auch Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 58 ff.

² Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888.

kapellen von Gesù, die vom Hauptschiff so stark abgeschlossen sind, daß sie fast wie eigene kleine Kirchenräume wirken. (Fig. 33.)

Um zu S. Andrea zurückzukehren, ist über die Geschichte und über die Veranlassung zum Bau folgendes zu berichten: Clemens VII. stellte bei der Einnahme und Plünderung Roms durch den Connétable von Bourbon im Jahre 1527 einige Kardinäle als Geißeln, weil er die hohe Kontribution, die jener ihm auferlegte, nicht zahlen konnte. Darunter befand sich auch Giovanni Maria del Monte, der nachmalige Papst Julius III. Sie wurden von den Soldaten mißhandelt und schließlich sogar zum Tod am Galgen verurteilt; da gelang ihnen im letzten Moment

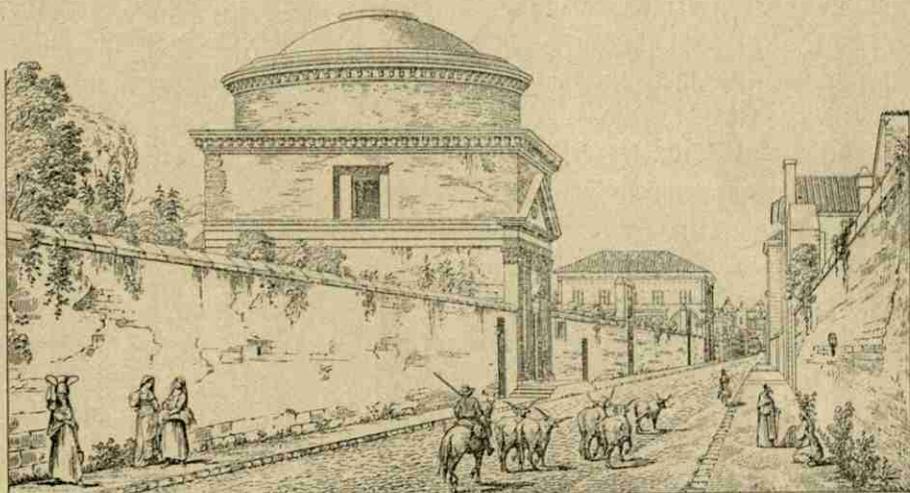


Fig. 13. S. Andrea in via Flaminia zu Rom (n. Letarouilly).

noch eine gefährvolle Flucht. Es war dies am Andreastage und zum Andenken an die Gefahr und in Dankbarkeit gegen den Heiligen ließ der Papst, sobald er zur Regierung gelangte, die Kirche erbauen.

Im Jahre 1554 erscheinen die letzten Posten in den Rechnungen der apostolischen Kammer für das Gebäude, nämlich das Marmorwappen über dem Eingang und die Glocken. Im gleichen Jahre erfolgte noch die Weihe.

Das Kirchlein wurde im Innern jüngst wieder erneuert, während das Außere durch die Zerstörung der Hausteile einen traurigen Anblick bietet. Auch ist die kürzlich erfolgte Niederreißung der anschließenden Gartenmaner sehr zu beklagen, da sie mit dem Gebäude ein organisches Ganzes bildet und ihm einen guten Teil seines malerischen Reizes verleiht. Besser gibt daher den Eindruck die Zeichnung Letarouillys wieder, als es Photographien des heutigen Zustandes vermögen (Fig. 13).

Wie das Innere einen Versuch darstellt, den Zentralbau für die christliche Kirche zu retten, so schwebte ganz deutlich für die Gestaltung des Äußeren die Form des Pantheon dem Architekten vor Augen, dessen monumentale Einfachheit im Kuppelrund, dem viereckigen Unterbau und den beiden kräftigen Konsolengesimsen glücklich verwendet wurde. Der Portikus ist nur reliefartig dem Unterbau vorgelegt und steht in besserer Verbindung mit dem Ganzen, als es bei dem Vorbild der Fall ist. Der Kontrast zwischen den ruhigen oberen Massen und der zierlich profilierten korinthischen Eingangsfront ist sehr glücklich, und wenn strenge Kritiker, wie z. B. Milizia,¹ unendlich viel sowohl in den Einzelheiten wie in der Gesamterscheinung auszusetzen haben, und es geringschätzig einen «Liebling mehr der Maler als der Architekten» nennen, möchte ich hier auch auf das treffende Urteil Letarouillys über den Bau hinweisen. «Diese Nachahmung eines antiken Vorbildes», sagt er, «würde präventiv und kindlich wirken, wenn sie nicht mit großem Verständnis und Geschmack gemacht wäre. Hier geben die guten Verhältnisse und die feinen Formen dem kleinen Tempel eine gewisse Originalität; man denkt kaum mehr an das Vorbild, besonders hoch anzurechnen ist es aber dem Architekten, daß er dem Gebäude ohne jeden Aufwand im Material sein künstlerisches Gepräge zu geben wußte.»²

d) Hallen auf dem Kapitol.

Julius III. ließ durch Vignola ferner die beiden hübschen Vorhallen auf dem Kapitolsplatze rechts und links vom Senatorenpalaste errichten, die am Ende der nach Araceli und Monte Caprino hinaufführenden Treppen stehen und mit seinem Wappen geschmückt sind. Die beiden seitlich auf dem Kapitolsplatz befindlichen Gebäude Michelangelos, der Konservatorenpalast und das Museum, waren damals noch nicht begonnen, wohl aber war der Plan des Ganzen schon unter Paul III. festgestellt, und nur der Senatorenpalast mit der großen Freitreppe davor bestand damals bereits, wie es aus zwei von Letarouilly publizierten alten Stadtansichten hervorgeht.³ Augenscheinlich aber hat Vignola in Kenntnis und mit Rücksicht auf den herrlichen Plan die beiden kleinen Hallen entworfen, da sie genau parallele Fluchtlinien mit jenen späteren Gebäuden zeigen, die von Michelangelo so außerordentlich geschickt disponiert waren, daß sie durch ihre Divergenz den im Mittel bloß

¹ Memorie de' più celebri architetti. (vita di a. Barozzi) Roma, 1768.

² Les édifices de Rome moderne. S. 432.

³ S. 720 und 721.

48 Meter breiten Platz so mächtig wirken lassen. Im Platzbild selbst spielen die beiden Hallen gar keine Rolle; sie sind hinter den zwei Seitenpalästen versteckt und man bemerkt sie erst, wenn man den Platz durchschritten hat und vor dem Senatorenpalast steht. Von hier aus sind sie als Abschluß der beiden imposanten Stufenreihen, die etwa 7 Meter hoch und 15 Meter breit sind, von ausgezeichneter Wirkung. Die Architektur ist absichtlich sehr schlicht gehalten; die dorischen Gliederungen sind durch das Weglassen der Triglyphen und die geringe Höhe des Gebälkes auffallend. (Fig. 14.) Letarouilly wirft dem Architekten vor, daß er hier seine eigenen Regeln schlecht befolgt hätte, ein Beweis jener drolligen Intoleranz, die von der Zeit, als sich das Lehrbuch Vignolas allgemein eingebürgert

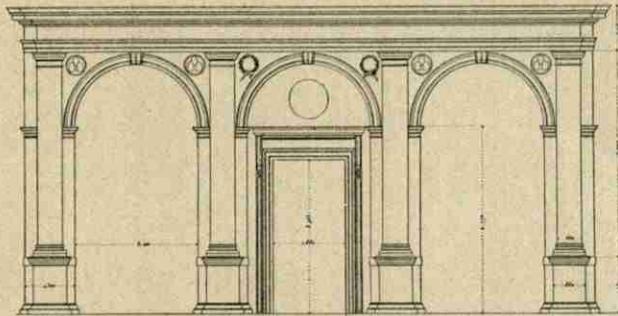


Fig. 14. Hallen auf dem Kapitol (n. Letarouilly).

hatte, bis ins 19. Jahrhundert herrschte und jeden Verstoß gegen seine Vorschrift als Verbrechen empfand. Gerade, als ob er absolut feststehende Regeln und nicht nur Durchschnittswerte für den allgemeinen Gebrauch hätte liefern wollen, wie er es doch ausdrücklich in seiner Vorrede zu den «fünf Ordnungen» hervorhebt. Das Buch war übrigens damals noch nicht geschrieben.

e) Palazzo di Firenze.

Zur gleichen Zeit war dem Meister vom Papste noch die Sorge für ein anderes Werk übertragen, nämlich den Umbau des Palastes, den Julius III. für seinen Bruder Balduin bestimmt hatte und heute nach seinem späteren Besitzer, dem Herzog von Toskana, den Namen Palazzo di Firenze führt. Er liegt in der Via dei Prefetti, nicht weit vom Palazzo Borgese, an einem Platz, der bis in das 19. Jahrhundert als Campo Marzio bezeichnet wurde. Der Papst kaufte ihn mit dem Gelde der apostolischen Kammer, ließ ihn aber als Schenkung auf seinen Bruder überschreiben,

damit er nach seinem Tode der Familie erhalten bliebe, eine Absicht, die sich dann allerdings nicht erfüllte.¹

Der Palast hatte seine heutige äußere Form bereits durch den vorhergehenden Besitzer Giacomo Cardelli und dessen Söhne erhalten; auch die Säulenarkaden, die den Hof seitlich umgeben, stammen aus dieser Zeit her. Vignola hat wahrscheinlich den Säulenhof auf der Eingangs-

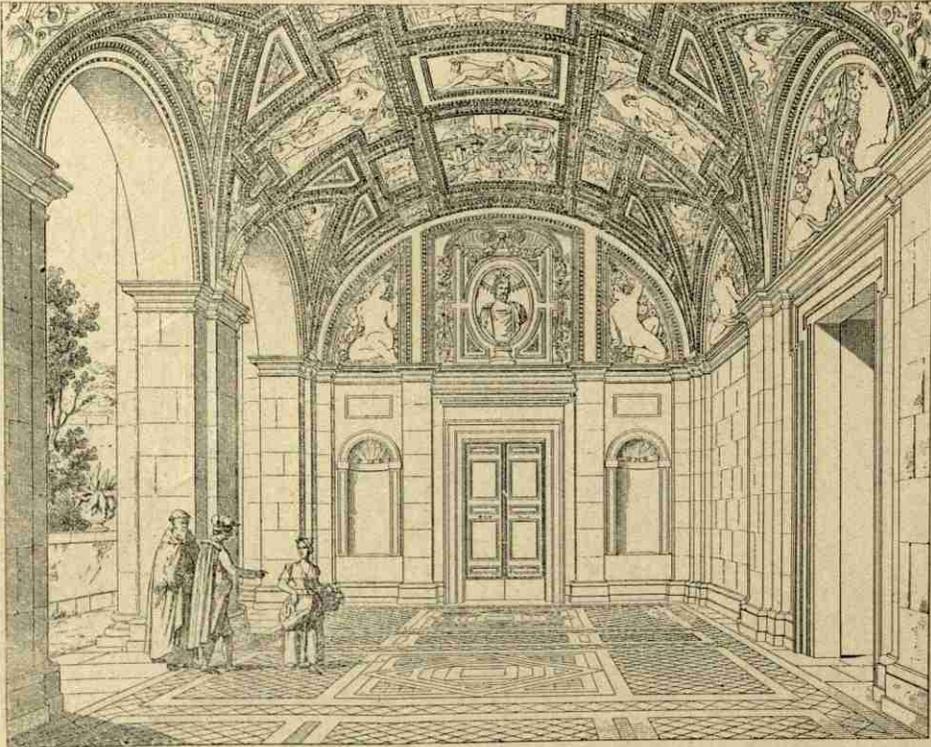


Fig. 15. Gartenhalle im Pal. di Firenze in Rom (n. Letarouilly).

seite ergänzt, denn die jonischen Säulen, die hier die Bogen tragen, sind genau die gleichen, die sich in der Hofloggia der Villa des Papstes befinden und weichen von den seitlichen vollkommen ab. Ferner hat er die Haupttreppe neu gestaltet und ihr ein bequemeres Steigungsverhältnis gegeben, aber die Hauptaufgabe war die Errichtung des keilförmigen Mitteltraktes, der den Hof vom Garten trennt und nach dem letzteren sich in zwei geräumigen Loggien des Erdgeschosses und des

¹ Ausführliches über die Geschichte des Palastes: Tesoroni, *Il Palazzo di Firenze*, Roma 1889. — Letarouilly, S. 660–664. T. 318–321.

ersten Stockes öffnet. Außer den beiden Hallen enthält der Querbau noch einen größeren Saal in jedem Stockwerk und einige kleinere Gemächer, die alle durch ihre vorzügliche Stuck- und Fresko-Dekoration ausgezeichnet sind (Fig. 15). Die Brüder Zucchero und Prospero Fontana führten sie aus.¹ Eine kreisrunde und eine elliptische Wendeltreppe, sehr praktisch in die unregelmäßigen Mauerdicken des Gebäudes eingefügt, stellen die Verbindung der Geschosse her; der ganze Grundriß ist durch seine geschickte Anlage und die geistreiche Benützung der verschiedenen Zufälligkeiten bemerkenswert.

Während die Gartenseite das übliche dreiachsige Loggienschema mit einer jonischen und einer korinthischen Ordnung in korrekter, aber nicht besonders origineller Anordnung zeigt, weist das Mittelrisalit der Hofassade eine Reihe von Absonderlichkeiten auf. Die Glieder sind in gezielter Weise wiederholt und merkwürdig kompliziert, wie bei der dreifachen Umrahmung der Nischen des ersten Stockes, dem eigentümlich behandelten Palladio-Motiv des Mittelfensters oder den Rahmen über den Nischen des Erdgeschosses (T. 8, Fig. 1). Aber die große Sorgfalt und geschmackvolle Zierlichkeit, mit der alle Profile und die sonstigen Einzelheiten gebildet sind, verbunden mit der originellen Gliederung des Ganzen, geben dem Werke einen gewissen barocken Reiz, der diametral verschieden ist von den gleichzeitigen Versuchen Michelangelos und seiner Schule, die strengen Gesetze, mit der die Antike die Baukunst gebunden hatte, in freierer Weise zu durchbrechen, wie er es z. B. an der Porta Pia gewagt hat.

Letarouilly findet dagegen, daß Vignola sich eine solche Reihe von «inkorrektheiten» zu Schulden kommen ließ, wie man es einem Meister, «der sich den Ruf der Vernunft so wohl verdient hat», unmöglich zutrauen könne. Es müsse ein anderer seine Pläne ungeschickt ausgeführt haben. Darin irrt er sicher. Vignola hat sich wirklich öfter, als man vermutet, von seinen eigenen Gesetzen willkürlich entfernt; hier zeigen die Details unzweifelhaft, daß man es mit einem authentischen Werke des Meisters zu tun hat.

Julius III. war selbst eifrig auf die Förderung des Neubaues bedacht, inspizierte fortwährend die Arbeiten und trieb zur Eile, so daß bereits im Jahre 1553 das Ganze vollendet wurde.

Aber damit war der Ehrgeiz des Papstes noch nicht befriedigt. Er dachte durch sein Pontifikat seiner Familie eine ähnliche Stellung zu schaffen, wie es dem Farnese Paul III. gelungen war; er belehnte seinen

¹ Vasari, Ausg. v. Milanesi VII, S. 415.

Bruder und andere Verwandte mit verschiedenen Gütern, kaufte ihnen mit dem Gelde der Kurie Paläste und andere Besitztümer und beschenkte sie mit Geld und Kostbarkeiten. Schließlich wollte er seiner Familie einen Palast hinterlassen, der dem seines Vorgängers ebenbürtig sein sollte, und begann hinter dem Hause seines Bruders, nach der Seite zu, wo sich jetzt der Palazzo Borghese erhebt, einen gewaltigen Schloßbau. Vignola war beauftragt, zu diesem Bau die Pläne zu liefern, aber nur einige Grundmauern und ein großes Rustikaportal sind die einzigen Zeugen der Absicht des Papstes auf dem heute mit unbedeutenden Häusern bebauten Platz. Von dem Verbleib der Pläne sowohl, als über die Gestalt, die der Bau erhalten sollte, ist nichts bekannt. Die Arbeiten dazu scheinen erst in dem letzten Jahre des Pontifikats begonnen worden zu sein, und als dann mit dem plötzlichen Tode des Papstes und der Erwählung des strengen Neapolitaners Carafa die Verwandten und Günstlinge des Verstorbenen in Ungnade fielen und von den Nepoten und Anhängern des neuen Herrn mancherlei Verfolgungen zu erdulden hatten, war eine Ausführung der Pläne unmöglich gemacht; Vignola selbst scheint unter dem Unglück, das die Familie del Monte betroffen hatte, mitgelitten zu haben, da er seiner Stellung als päpstlicher Architekt verlustig ging. Für die Villa war Ammanati sein Ersatz, die übrigen Arbeiten waren entweder bereits vollendet oder sie blieben liegen. Uebel erging es Balduin, dem Bruder des Papstes und seinem Sohn Fabiano. Auf diese beiden war der Palast auf dem Marsfelde, die Villa und viele Güter in- und außerhalb Roms als Besitz übertragen; sofort ließ aber der neue Papst und seine eifrigen Nepoten alles mit Beschlag belegen, da es mit dem Gelde der päpstlichen Kasse erworben sei, und nach einem langwierigen Prozeß bekamen die del Monte ihr ganzes Eigentum an Gütern und Palästen abgesprochen und sollten dazu noch die riesige Summe von 237 000 Scudi an die Kurie zurückerstatten. Wenn auch das Urteil später durch Pius IV. gemildert wurde, da die Familie die verlangte Summe nicht aufbringen konnte, blieb es doch bei der Herausgabe aller von Julius III. erworbenen Besitztümer, worunter sich auch der von Raphael erbaute Palazzo del Aquila und das Schloß und Lehensgut von Bagnaja befand. Es erfolgte hier eben die Reaktion gegen die unmäßige Verschleuderung, die die früheren Päpste mit den Gütern des heiligen Stuhles zu Gunsten ihrer Nepoten getrieben hatten.

f) Villa Lante bei Viterbo.

Das letztgenannte Gut «il feudo di Bagnaja» ist die berühmte Villa Lante bei Viterbo, die einige Jahre lang also das Eigentum der Familie

des Papstes gewesen war und über deren Architekten bis heute vollständiges Dunkel herrscht.¹

Percier und Lafontaine vermuten in ihr das Werk mehrerer geschickter Architekten, darunter vielleicht auch Vignola; Burckhardt² und Gurlitt³ sprechen sie resolut diesem zu und wirklich gibt es keinen zeitgenössischen Baumeister in Italien, der seiner Formensprache nach auf diese Vater-schaft so großen Anspruch machen dürfte wie er. In der Gegend von Viterbo findet sich allerdings eine sehr große Anzahl von Gebäuden aus derselben Zeit, die die gleichen stilistischen Merkmale tragen wie die Villa; viele Landkirchen und Kapellen rings um den Ciminischen Wald, auch die Villa der Albani in Soriano haben einen bestimmten Typus und verdanken ihre Entstehung vielleicht einer Steinmetzen- und Architekten-schule, die der nahe Riesenbau von Caprarola ins Leben gerufen hatte.

Im 15. Jahrhundert besaßen die Bischöfe von Viterbo einen Palast im benachbarten Orte Bagnaja selbst und außerhalb große Gartengelände, auf denen dann Kardinal Riario und seine Nachfolger Ridolfi und Gualteri die ersten Anlagen der Villa begannen. Sodann wurde der Besitz an die Familie del Monte verkauft; ob an Julius III. selbst, an Balduin oder seinen Sohn Fabian, ist nicht gewiß. Lange hatten sie sich allerdings des Gutes nicht zu erfreuen, da bald nachher mit dem Tode des Papstes das Unglück über sie hereinbrach. Immerhin ist durch diese Tatsache, daß die Familie einige Jahre die Villa besessen hat, — eine Tatsache, die weder Durm, noch Percier und Lafontaine kennen — der Vermutung eine bestimmtere Unterlage gegeben, daß die Pläne von Vignola stammen.

Ueber die allgemeine Disposition und die Anfänge ist man aber in jener Zeit nicht hinausgekommen, denn die überall angebrachten Wappen der Gambara, Peretti und Montalti lassen darauf schließen, daß die eigentliche Ausgestaltung und Vollendung erst in die Zeit der folgenden Besitzer, in die Jahre 1560—1590 fällt. So ist unserm Meister selbst vielleicht nicht der ganze Anteil an dem reizenden Werke beizumessen; man kann aber doch den Standpunkt derer verteidigen, die sie sein Werk nennen. Denn alles bis in die Einzelheiten der Architektur ist von seinem Geiste und wohl am besten ist diese Tatsache durch die oben erwähnte Steinmetz- und Baumeisterschule, die dem nahen Caprarola ihre Ausbildung verdankte, zu erklären.

¹ Ueber die Villa: Durm, Die Villa Lante bei Bagnaja. Zeitschr. f. bild. Kunst, 11 (1876) S. 292. — Percier et Lafontaine, Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs Paris 1809. — Tesoroni, Il Palazzo di Firenze. Roma 1889.

² Geschichte der Renaissance in Italien. S. 260.

³ Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 60. Anm.

Die Villa ist durch die ausführlichen Darstellungen Durms wohl bekannt und deswegen können hier die Bemerkungen darüber kürzer gefaßt werden, als es sonst dem unvergleichlich schönen Kunst- und Naturdenkmal zukäme. Wenn Burckhardt die Villa des Papstes Julius die letzte Villa der Hochrenaissance nennt, kann man diese vielleicht als die erste Villa des Barock bezeichnen; allerdings gar nicht wegen ihrer Detailformen, als vielmehr nach ihrer ganzen Anlage. Vignolas Stellung in der Kunstgeschichte ist gerade durch dieses eigentümliche Vermittlertum gekennzeichnet, das er, wie kein anderer Zeitgenosse, zwischen den beiden Epochen einnimmt, indem er in allen wirklich wesentlichen Dingen, in Raumbildung, großzügiger Disposition und dem Zusammenfassen der Wirkung ganz in seiner Zeit steht, ja oft bahnbrechend vorausgeht, während er in den Einzelheiten, denen häufig für die Beurteilung eines Künstlers eine viel zu große Bedeutung beigelegt wird, so ziemlich bei den Errungenschaften der vorigen Generation stehen bleibt.

Die Grundrißanlage (Fig. 16) ist in ähnlicher Weise wie die später zu besprechende Villa Farnese auf dem Palatin durch eine das ganze Gebiet durchschneidende Längsachse gekennzeichnet, die vom Tor bis zum höchsten Punkt des Gartens ansteigend, mit einer Fülle der hübschesten Gartenarchitekturen, wie Terrassenanlagen, Grotten, Brunnenbecken, Wasserfällen und Rampen in der mannigfachsten Weise gegliedert ist, aber, und das ist wesentlich, die ganze Mitte frei läßt. Rechts und links begleiten diese Hauptachse schattige Laubengänge und Haine. Das Bezeichnendste ist, daß dem großen Durchblick zu Liebe auf ein einheitliches Wohngebäude verzichtet, dasselbe vielmehr in zwei quadratische Pavillons aufgelöst wurde, die ganz zur Seite gerückt sind und die erste Terrasse flankieren; ein Beweis, wie sehr das Streben nach der Einheit der ganzen Anlage hier die Oberhand über praktische Gesichtspunkte behielt.

Einen großen Gegensatz bildet gerade darin diese Villa zu der des Papstes Julius. Hier in Bagnaja ist die Gartenanlage die Hauptsache; alle architektonischen Teile sind in ihren Dienst gestellt, sogar bis zur Verwandlung des Hauptgebäudes in zwei untergeordnete Häuschen. Dort dagegen ist der architektonische Kern die Hauptsache und der Garten war zu ihm gestimmt, und damit steht das Werk als künstlerische Einheit gegen die Villa Lante zurück, zumal da der Bau selbst durch die beiden voneinander ganz getrennten Architekturböden in zwei Hälften zerlegt wird, denen der rechte Zusammenhang fehlt. Allerdings kann das trennende Quergebäude in seiner jetzigen Form nicht ganz auf Vignolas Rechnung gesetzt werden, wie auch das Fehlen der Gartenanlagen ringsherum eine definitive Beurteilung erschwert.

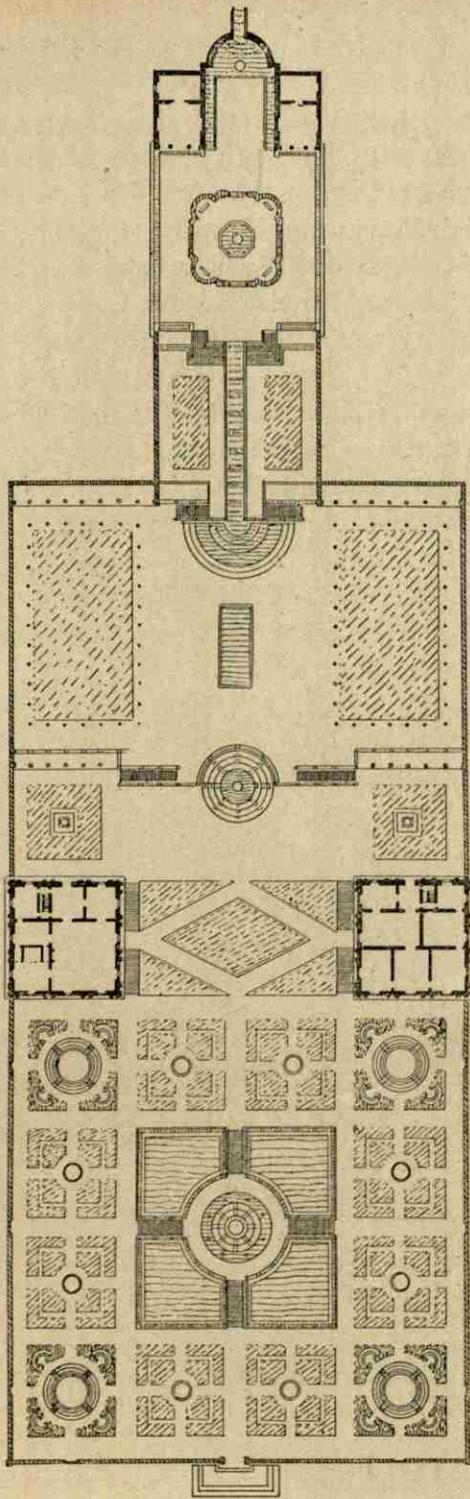


Fig. 16. Villa Lante. (n. Percier u. Lafontaine).

Bei der zuletzt betrachteten Villa dagegen ist die prachtvolle Vegetation im Stande, die klare architektonische Anlage zu überwuchern und zu verdunkeln, wodurch die beabsichtigte große Perspektive vom Eingang bis zur obersten Terrasse zu nichte gemacht ist; bloß das unterste Parterre mit dem berühmten Brunnen, und den vier ihn umgebenden Wasserflächen übt heute noch die alte Wirkung aus, während von der ersten Terrasse an die mächtigen Steineichen und Platanen in ihrem romantischen Schatten die Architekturen nur als Einzelwerke zur Geltung kommen lassen; ein herrlicher, aber doch ganz anderer Eindruck, als er dem Erbauer vorschwebte (T. 8, Fig. 2).

Es gibt nur wenig Villen des 16. Jahrhunderts in Italien, die sich einer so guten Erhaltung und Unterhaltung in allen ihren Teilen erfreuen können, wie diese. Seit langen Jahren im Besitze der herzoglichen Familie Lante, hat dies Juwel ein glücklicheres Schicksal gehabt als seine meisten Genossen, die zerstört, verstümmelt oder durch Umbauten in späterer Zeit verändert wurden. Kein anderes Landhaus vermag die Gartenbaukunst der Renaissance in ihrer eleganten Grazie und großzügiger monumentaler Disposition so ausgezeichnet zu veranschaulichen.

VI. BAUTEN FÜR DIE FARNESE UND ANDERE KLEINERE WERKE IN ROM.



WÄHREND Vignolas Tätigkeit für den Papst war diejenige für die Farnese ganz unterbrochen, und erst im Jahre 1555 nimmt er sie wieder auf. Es handelte sich dabei teils um Fortführung von Werken, die der prachtliebende Papst Paul III. unvollendet zurückgelassen hatte, teils um einige selbständige Bauten.

a) Villa Farnese auf dem Palatin.

Fast den ganzen riesigen Ruinenhügel des Palatin, der seit der Kaiserzeit verödet lag und von dichtem Grün überwuchert war, hatte Papst Paul gekauft, um auf dem herrlichen Platz mit seiner weiten Rund-
sicht über ganz Rom sich einen Lustgarten zu schaffen, aber auch durch Ausgrabungen antike Statuen, Säulen und bunte Marmorreste zum Schmucke von Palästen und Kirchen zu gewinnen. Das eigentliche archäologische Interesse war damals sehr gering. Die Skulpturen wanderten in die kurz vorher entstandene vatikanische Sammlung oder dienten zur Zierde der neuen Paläste und Gärten, oder sie wurden auch durch Händler teuer verkauft; alles Uebrige wurde rücksichtslos zerstört, wenn es nicht, wie die kostbaren Marmorarten, anderweitig zu verwenden war.

Der Eingang zu diesem Besitz mit seinen wertvollen unterirdischen Schätzen war am Forum, dem Campo Vaccino, gerade gegenüber der Konstantinsbasilika (Fig. 17). Von da erhoben sich die Gartenanlagen in abwechslungsreichen Terrassen bis zur Höhe des Berges, den ein Belvedere krönte. Der architektonische Schmuck, den man damals bei vornehmen Lustgärten als unentbehrlich ansah, wurde erst kurz vor dem Tode des Papstes begonnen und mit Hilfe Barozzis von seinem Enkel, Kardinal Alexander, vollendet, der auch sein Wappen über dem

Eingänge anbrachte. Vignolas Bauwerke sind heute größtenteils den modernen Ausgrabungen zum Opfer gefallen, nachdem sie schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Ruinen geworden waren, nur das Eingangstor ist davon stehen geblieben; doch geben manche alte Stiche und Letarouillys Aufnahmen¹ ein gutes Bild der ehemaligen Anlage.

Der Zugang führt durch die Stützmauer der untersten Terrasse hindurch, darüber öffnet sich ein hermengetragener Aufbau mit einem Balkon,

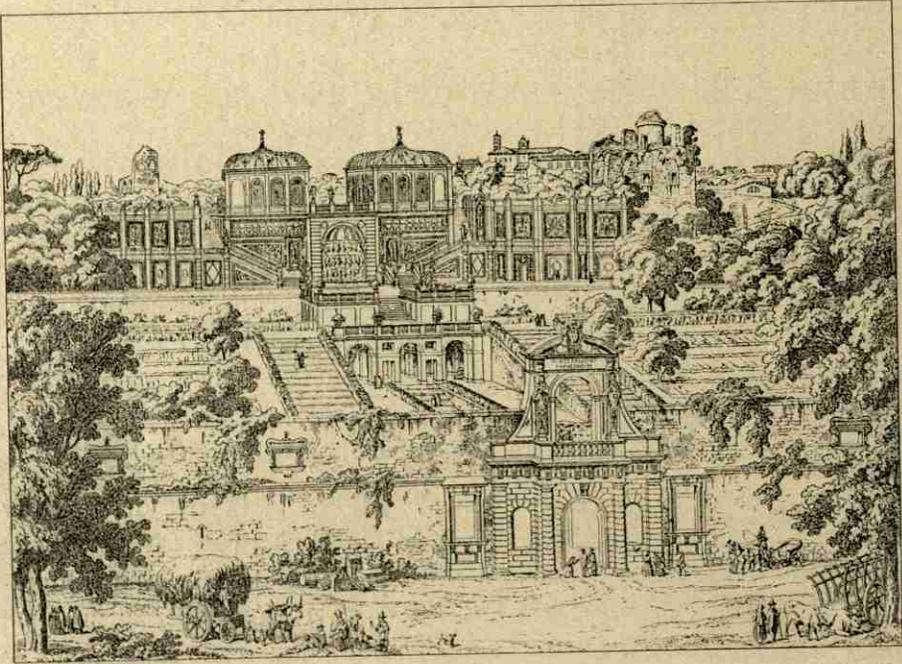


Fig. 17. Villa Farnese auf dem Palatin (n. Letarouilly).

der von jener ersten Terrasse zugänglich ist. Auf dem gleichen Niveau liegt, nach rückwärts in den Abhang eingeschnitten, ein Grottensaal, über dem man mit mannigfachen Treppen und Rampen zum dritten Absatz emporsteigt, um schließlich in steilerem Aufstieg das oberste Plateau zu gewinnen. Hier oben sollte sich ein Casino erheben; die später von Rainaldi hinzugefügten großen Vogelhäuser gehören dem ursprünglichen Plan nicht an. Daß das obere Stockwerk mit seinen Sgraffito-Dekorationen von Michelangelo entworfen sei, wie eine Ueberlieferung behauptet, ist ebenfalls nicht anzunehmen, man wird nach Vergleichung mit ähnlichen Elementen in der Villa des Papstes und Caprarola sicher das Ganze bis

¹ S. 550, T. 263—265.

auf die beiden Vogelhäuser dem Vignola zuerkennen müssen und das Werk mit seinen wohl abgewogenen Verhältnissen und dem feinberechneten perspektivischen Durchblick vom unteren Eingang aus sogar zu den besten Lösungen der Gartenarchitektur dieser Zeit rechnen können, dessen Verschwinden im Gegensatz zu den öden antiken Mauerresten, die heute den Platz einnehmen, lebhaft zu beklagen ist.

b) Cancellaria.

Dem Kardinal Alexander Farnese war als päpstlichem Vizekanzler auch die Sorge um die Arbeiten an dem herrlichen Kanzleigebäude übertragen, das Bramante nach seinem Tode im Jahre 1514 in unfertigem Zustande zurückgelassen hatte und das sich seitdem langsam seiner Vollendung näherte. Noch fehlten die beiden Eingangstore zur Kanzlei und zu der in den Bau eingeschlossenen uralten Kirche S. Lorenzo in Damaso, die durch Bramante eine völlige Umgestaltung erfahren hatte.

Vignola machte zunächst für das Palastportal einen Entwurf in beträchtlicher Abweichung von demjenigen, den der erste Architekt dafür in Vorschlag gebracht hatte.¹ Statt des reichen korinthischen Triumphbogenmotivs mit drei Achsen ein einfacheres, aber elegant gestaltetes Portal, mit geradem Sturz, von zwei dorischen Säulen flankiert, deren fein detailliertes Gebälk einen Balkon trägt. Er empfahl seinen Entwurf in einem Briefe vom 13. August 1558² dem Kardinal: rechts und links seien verschiedene Vorschläge für die Umrahmung, indem auf der einen Seite die Säule noch von einem Pilaster bekleidet sei, ihm gefiele es besser ohne diesen. Oben auf den Postamenten könne man Statuen aufstellen, wie es in der Zeichnung angedeutet sei; es gehe aber auch ohne sie. Der vorzügliche Fries würde dem Palaste große Bedeutung und hübsches Aussehen geben.

Das Projekt hat aber nicht den Beifall des Bauherrn gefunden, der augenscheinlich auf die reichere Gestaltung des Eingangs nicht verzichten wollte. Es wurde einstweilen zurückgestellt und später in größerer Annäherung an den ersten Entwurf von Domenico Fontana ausgeführt. Doch hat Vignola die Zeichnung in seinen «Regeln der fünf Ordnungen» veröffentlicht (Fig. 18).

Auch das Portal der Kirche wurde von ihm entworfen und dies wurde wirklich auch zur Ausführung gebracht; merkwürdigerweise versieht eine spätere Vignola-Ausgabe (Giovanni Orlandi, Roma 1602) ein zum

¹ Letarouilly, T. 351.

² Archivio di Stato Napoll. Cart. Farn., fasc. 1414.

Palazzo Farnese gehöriges Portal mit der Bezeichnung: «Porta di S. Lorenzo in Damaso», und dieser Irrtum ist fast in alle späteren Ausgaben übergegangen. Das wirkliche Kirchenportal¹ hat keine Konsolen unter der Hängeplatte, einen geschweiften Fries ohne Ornamente und ist mit

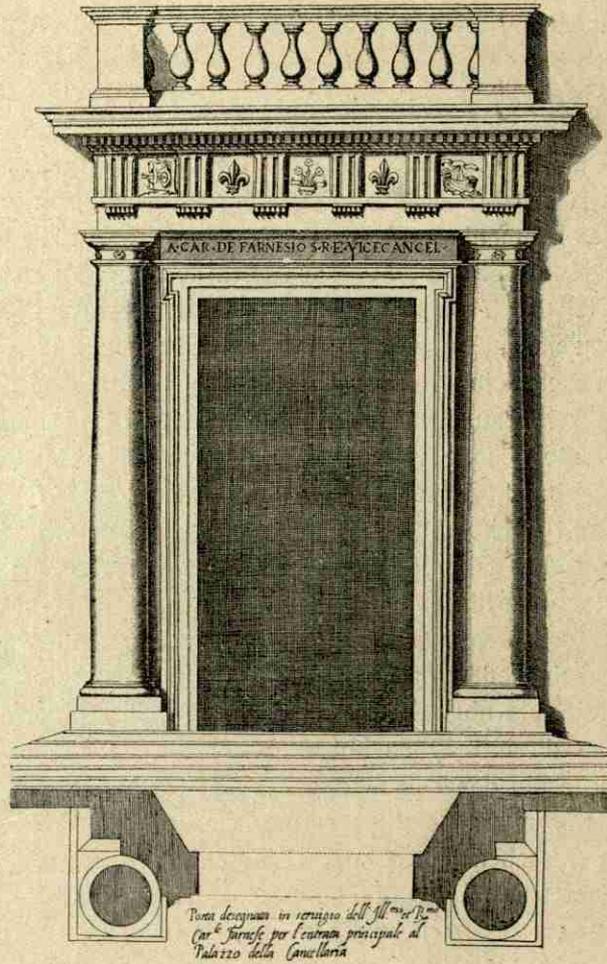


Fig. 18. Entwurf zum Portal der Cancelleria (Aus Vignolas «Fünf Ordnungen»).

großer Feinheit und Liebe profiliert; wie einige andere Werke von Vignola diente es vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Zeit als Schulbeispiel für die reinste Form der italienischen Renaissance. Trotzdem hier Vignola offenbar eine möglichste Annäherung an die übrigen Formen des Baues sucht, zeigt ein Vergleich mit den Einzelheiten der Fassade deutlich,

¹ Letarouilly, T. 83.

welche Aenderungen des Zeitgeschmacks und der Auffassung der Antike in den 40 Jahren seit Bramante vor sich gegangen sind.

Außer diesen Portalen hat Vignola noch einige Türen und Fenster in den Hofarkaden vollendet, die in allen Einzelheiten mit denen übereinstimmen, die er im Palazzo Farnese anbrachte; ferner unternahm er einen umfangreichen Umbau des Innern der Kirche S. Lorenzo, die fast die Hälfte der Grundfläche des Palastes einnimmt. Der Chor wurde erweitert und dessen Fenster vermehrt und vergrößert, die Stellung der Orgel geändert und über dem Dach ein Glockentürmchen errichtet. Gleichzeitig war einem anderen Architekten, Nanni di Baccio Bigio, der Marmorfußboden der Kirche übertragen worden. Es ist derselbe, der durch seine Feindschaft mit Michelangelo und durch den Einsturz seiner Tiberbrücke übel berüchtigt ist, wozu Vasaris Darstellungen¹ noch mehr beigetragen haben, als er es vielleicht verdiente; denn wir finden ihn auch nach seinem Unglück mit der Brücke wiederholt mit großen Aufgaben betraut. (Siehe auch S. 83 u. 90.)

c) Palazzo Farnese.

Unter allen damals für die Farnese unternommenen Arbeiten ist die wichtigste die Fortführung des großen Palastes dieser rasch emporgestiegenen Familie zu Rom gewesen, an dem nach Sangallos Tod kaum die Hälfte der Arbeit getan war. Namentlich die Frage nach dem Urheber des prachtvollen Kranzgesimses, das sicher erst geraume Zeit nach dem Tod des ersten Architekten versetzt wurde, hat schon mehrfach Kontroversen hervorgerufen, ohne eine endgültige Klarheit zu schaffen. Vielleicht wird man diese aus einer in Vorbereitung befindlichen französischen Monographie über den Palast erhalten, die die Baugeschichte nach den neuesten Forschungen darstellen und alle auf den Palast bezüglichen Dokumente und Zeichnungen veröffentlichen soll.

Bis zu ihrem Erscheinen müssen wir uns mit der eingehenden und ausführlichen Darstellung Letarouillys begnügen, die im wesentlichen als richtig anzuerkennen ist.²

Im Jahre 1547, als neue Architekten die Hand an das große Werk legten, war der Zustand des Gebäudes etwa folgender:

Die Umfassungsmauern waren bis über die Fenster des obersten Stockwerkes gediehen, der Hof war im Erdgeschoß fertig, im ersten Stock etwa zur Hälfte, doch so, daß keine größere Aenderung daran möglich war.

¹ Ausg. v. Milanesi VII. 234, 264, 551.

² Les édifices de Rome moderne, S. 259—319, T. 115—139.

Am weitesten war der hinterste Teil des Gebäudes zurück; die Mitte der Rückfront mit den drei Loggien war noch gar nicht begonnen, in der Ausschmückung des Inneren noch das meiste ungeschehen. Der größte Teil der Malereien, Kamine, Portale und Decken stammt erst aus der Zeit nach Sangallos Tode, wenn auch manches nach seinen Entwürfen ausgeführt wurde.

Als Architekt kommt in diesen Jahren in erster Linie Meleghino in Betracht, wie aus den erhaltenen Baurechnungen des Palastes vom Jahre 1549 hervorgeht;¹ ihm zur Seite stehen Mario Macherone und Domenico Roselli als Bauführer. Daß der Erstgenannte aber auch selbstständigen Anteil an dem Bau hat und er nicht nur mit dem technischen und finanziellen Teil der Aufgabe betraut war, ist sehr wahrscheinlich, da der Papst ihm geneigt war und Meleghino den Ehrgeiz besaß, sich als Architekt hervorzutun. Zu Lebzeiten Sangallos bekam er nicht viel Gelegenheit, das beweist der Aerger des Alten als er hört, daß auf Wunsch des Papstes sich auch jener bei der Konkurrenz um das Hauptgesims beteiligte. Vasaris Bericht über die Szene beim Papste ist sicher der Wahrheit entsprechend, da er selbst als Ohrenzeuge ihr beiwohnte.²

Es hatten im Jahre 1545 auf Wunsch des Papstes folgende Künstler Pläne für das Hauptgesims eingereicht; Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Vasari und Michelangelo; außerdem lag ein Entwurf oder auch deren mehrere von Antonio da Sangallo vor, dem überhaupt die Ausführung des preisgekrönten Projektes vorbehalten blieb. Die Konkurrenten versammelten sich beim Papste, um dessen Entscheidung zu hören. Nur Michelangelo blieb fern und ließ sein Projekt durch Vasari vorlegen. Der Papst lobte alle, besonders, wie Vasari hervorhebt, dasjenige des Buonarrotti, entschied sich aber nicht, sondern wünschte noch die Zeichnung, die Meleghino — wahrscheinlich mit Wissen und Willen des Papstes — angefertigt hatte, mit den übrigen zu vergleichen, worauf Sangallo, dem die ganze Veranstaltung natürlich von vornherein höchst unangenehm war, ärgerlich den neuen Konkurrenten «einen Baumeister zum Spaß» nannte. Der Papst nahm aber seinen Liebling sehr ruhig in Schutz: «Antonio, wir wollen, daß er ein wirklicher Architekt sei und Ihr könnt es an seinem Gehalt sehen.» Damit entließ er alle.

Bei dieser Gelegenheit wurde also noch gar nichts entschieden, erst zwei Jahre später, nach dem Tode Sangallos hat Michelangelo die Wirkung seines Gesimsentwurfes an einem sechs Ellen langen Holzmodell in natürlicher Größe auf dem Bau selbst erprobt.³ Darnach wurde dann

¹ Archivio di Stato Roma, Fabbriche Palatine.

² Ausg. v. Milanesi V, S. 469 ff.

³ Vasari, Ausg. v. Milanesi VII, S. 223.

sofort die Ausführung ins Werk gesetzt und sie scheint an der Vorderseite nach abermals zwei Jahren vollendet, wenn man in den Baurechnungen vom Jahre 1549 eine Zahlung «per coprir il tetto della sala grande» dahin auslegen darf, daß das definitive Dach über dem großen Saal erst nach der Versetzung des Hauptgesimses aufgebracht werden konnte.¹

Bald darnach hat Michelangelo nach Vasaris Bericht auch das oberste Stockwerk des Hofes vollendet. Vergleicht man die Detailformen des vorerwähnten Gesimses mit denen des Hofes und anderen derartigen Arbeiten Michelangelos, so wird man allerdings ernste Zweifel hegen können, ob dieser wirklich die Krönung des Aeußeren selbst gezeichnet oder sie vielleicht nur in ihrer Größe und Höhenlage bestimmt habe. Letarouilly nimmt sich der letzteren Ansicht mit Wärme an² und glaubt, annehmen zu dürfen, daß ein anderer Künstler die Ausführung in Händen gehabt habe und daß es Vignola gewesen sei, der das Gesims detailliert habe. Seiner Ansicht, daß es nicht von Michelangelo herrühren könne, ist unbedingt beizupflichten; es kann aber jener zweite Architekt ebenso gut Melegghino, vielleicht auch Nanni gewesen sein, der damals auch hin und wieder für die Farnese beschäftigt war. Gegen Vignola spricht, daß er vor 1548 wahrscheinlich überhaupt nicht am Palaste beschäftigt war, daß der Fries unter dem Gesims nicht durch einen Architrav, sondern nur durch einen Astragal abgeschlossen ist, mehr eine florentinische, als eine römische Art, auch sonst manches in den Einzelheiten; für Nanni vielleicht der Umstand, daß das Gesims, an dessen Palazzo Mattei an der Piazza Paganica in allen Verhältnissen und Details dem des Farnesepalastes sehr ähnlich ist. (T. 10, Fig. 1 und 2.)³ Wie dem nun auch sei, es ist zu hoffen, daß die Lösung dieser Rätsel eine scharfsichtige und gewissenhafte Bearbeitung aller hierher gehöriger Dokumente, Zeichnungen und Nachrichten bringen wird.

Mit Sicherheit von Vignola rühren nur einige Portale im ersten Stock der Hofloggien her, ferner einige Kamine und Türeinfassungen in den Sälen desselben Stockwerkes, die teils in Vignolas Werk, «die fünf Ordnungen», teils in dem Villamenas⁴ als Musterbeispiele abgebildet sind. (Fig 19.) Auch der Plafond des großen Saales ist vielleicht ihm zuzuschreiben. Daß er die jonische Ordnung im ersten Stock des Hofes nicht gezeichnet hat, lehrt ein Blick auf die saftigen, vollen Profile, die deutlich Sangallos Art verraten. Ein Teil dieses Geschosses wird wohl noch unter dessen Leitung aufgestellt worden sein, daß seinem Nachfolger kein Spielraum mehr blieb

¹ Vgl. Letarouillys Schnitt auf T. 125 u. S. 297.

² S. 268 ff.

³ Dieser Palast ist allerdings, wohl aber mit Unrecht, auch dem Vignola zugeschrieben worden. (Siehe S. 90.)

⁴ op. cit. S. 139, Anm. 1.

Nur die Verzierung des jonischen Frieses weist solch auffallende Ähnlichkeit mit der des kleinen Häuschens an der Piazza Navona¹ auf, daß man daraus schließen kann, daß hier eine Zeichnung Vignolas zu Grunde lag. Vom Hofe existieren noch Zeichnungen Sangallos, in denen die jonischen Säulen Halsglieder besitzen und die Fensterverdachungen abwechselnd rund und eckig sind.² Daß alle Fenstergiebel spitz ausgeführt und der Astragal weggelassen wurde, ist vielleicht dem Barozzi oder dem

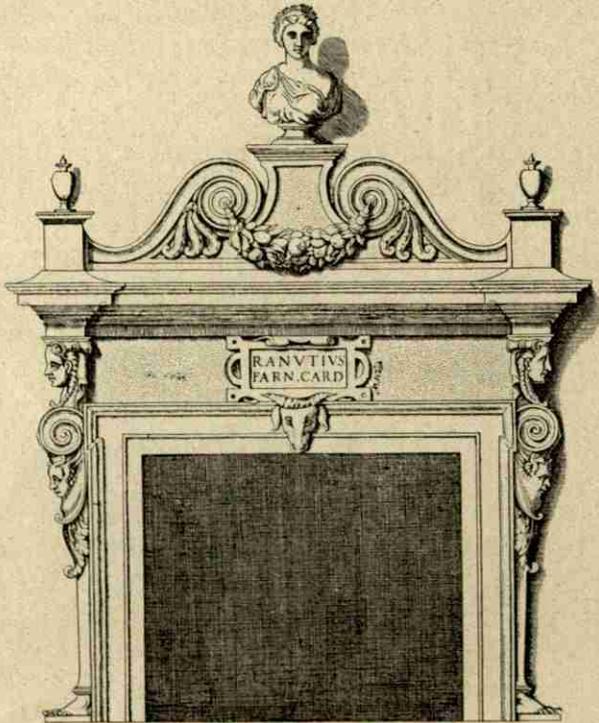


Fig. 19. Kamin aus dem Pal. Farnese (Aus Vignolas «Fünf Ordnungen»).

Michelangelo zuzuschreiben, der nach Vasari das zweite und dritte Stockwerk geschaffen hätte. Ein Körnchen Wahrheit muß doch an diesem Bericht sein, da der Freund Michelangelos in diesen Jahren fast ständig in Rom weilte. Daß am Aeußeren der rückwärtigen Loggia Vignola irgend welchen Anteil gehabt habe, ist ebenfalls unwahrscheinlich; sie ist in den beiden unteren Geschossen lediglich eine Wiederholung der Hofarchitektur und läßt in den Details alle Kraft und Sorgfalt des Originals vermissen, während das geistreich, aber etwas willkürlich in die Fassade eingefügte

¹ Siehe Fig. 21.

² Letarouilly, S. 273.

Obergeschoß nachweisbar von Giacomo della Porta um 1580 ausgeführt worden ist. Die reiche Dekoration des Inneren der Gartenloggia, die nach einer neu aufkommenden französischen Mode als «Galleria» bezeichnet wurde, stammt in ihren architektonischen Teilen wohl sicher von Vignola, während die Malereien und Stukkaturen erst um die Wende des 16. Jahrhunderts von Annibale Caracci hinzugefügt wurden.

Keinesfalls war aber Vignola etwa der Nachfolger Michelangelos nach dessen Tode, wie in der etwas unklaren und schwankenden Darstellung Letarouillys behauptet ist, sondern seine Beteiligung beginnt bald nach dem Tode Sangallos, wie deutlich aus Türgewänden und Kaminen hervorgeht, die im Fries den Namen des Papstes tragen, der 1549 starb. Buonarotti und er müssen etwa gleichzeitig, aber mit ganz verschiedenen Aufgaben betraut, am Palaste tätig gewesen sein. Augenscheinlich war überhaupt die Beschäftigung der beiden Meister an dem großen Werke auf einzelne Aufträge und kleinere Schmuckteile beschränkt, da ihnen bei ihrer mannigfachen anderen Tätigkeit keine Zeit zur Uebernahme des Ganzen oder der Bauleitung blieb. Was Michelangelo betrifft, so kann eigentlich nur die oberste Etage des Hofes ganz als sein oder eines seiner Schüler Werk gelten.

d) Oratorio del Crocefisso.

Im Auftrag der beiden farnesischen Kardinäle errichtete Vignola einen kleinen Kirchenbau, der zwar an einem der belebtesten Punkte Roms steht, aber von der Kunstgeschichte bisher fast gänzlich unbeachtet geblieben ist, obwohl er in mancher Hinsicht, sowohl in seiner Architektur, als in seinem Gemäldeschmuck der Erwähnung wert ist. Es ist dies das Oratorio del Crocefisso (di S. Marcello).

Seine Entstehung verdankt das Gebäude einem Kruzifix, das merkwürdigerweise bei dem Einsturze der Kirche von S. Marcello al Corso im Jahre 1522 im umgebenden Trümmerhaufen unversehrt an seiner Stelle geblieben war und sich später bei Gelegenheit einer Pest, als es in allen Bezirken Roms in feierlicher Prozession herumgetragen wurde, als wunderbar erwies.¹

Der Wiederaufbau der alten Kirche, für die auch Antonio da Sangallo Pläne entworfen hatte,² zog sich lange hin, da man mit der Wahl des Architekten und der Gestaltung der Kirche nicht im Reinen war, und so wurde das Bedürfnis dringend, einen vorläufigen Platz für die Ver-

¹ Totti, *Ritratto di Roma moderna*, 1638, S. 291. — Armellini, *Le chiese di Roma*, 1891.

² Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Uffizien in Florenz. Bl. 869.

ehrung des Kruzifixes zu erhalten, weil man sich mit einem kleinen Oratorium im Kloster hinter der eingestürzten Kirche behelfen mußte.

Die Bruderschaft, der als Protektoren die Kardinäle Alessandro und Ranuccio beigetreten waren, und die sie mit ihren Geldmitteln unterstützten, beschloß daher im Jahre 1558, einstweilen in einer Seitengasse hinter S. Marcello einen neuen geräumigen Betsaal zu erbauen. Alexander beauftragte seinen Architekten Barozzi mit dem Entwurf. Zu den Umfassungsmauern wurde ein alter Heuspeicher aus antikem Mauerwerk be-

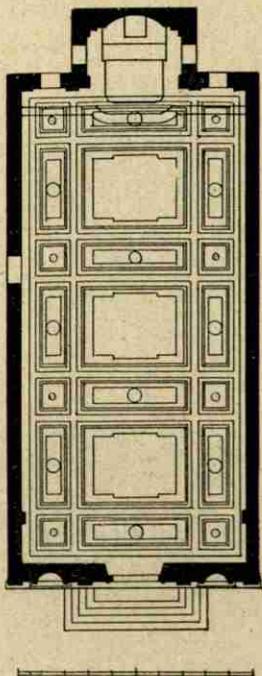


Fig. 20. Oratorio di S. Marcello in Rom.

nutzt, so daß also außerordentlich wenig Spielraum für die Gestaltung des Baues, eines langgestreckten Rechtecks, übrig blieb (Fig. 20). 1560 wurde der Grundstein gelegt und eine Medaille geprägt, die das Bildnis des Kardinals Ranuccio auf der Vorderseite und die Kirchenfassade auf der Rückseite zeigt.

Die Eigentümlichkeit dieser Fassade läßt es wirklich zweifelhaft erscheinen, ob wir es hier, wie alte Nachrichten bestimmt überliefern, mit einem Werk von Vignolas Hand zu tun haben, oder ob hier nicht, wie oft üblich, die Außenseite einem andern Meister übertragen wurde (T. 9, Fig. 2). Man beachte namentlich die Nischen rechts und links des Eingangs, die Konsolen vor den Pilasterkapitälern des Erdgeschosses und das

Gesims des ersten Stockes mit der schräg geschnittenen Platte. Alles dies weicht von Vignolas sonstiger Art, besonders in diesem Jahrzehnt, vollkommen ab, und weist eher auf Michelangelos Schule hin. Man muß also entweder annehmen, daß unser Meister unter dem Eindrucke von Buonarrotis Werken vielleicht in einer anderen als der ihm geläufigen Formensprache zu schaffen versuchte, oder daß die Fassade einem Künstler der anderen Richtung übertragen wurde. Daß auch die erste Annahme immerhin möglich ist, zeigt z. B. die Hofseite des Palazzo di Firenze (T. 8, Fig. 1) und manche der bei Villamena¹ abgebildeten Entwürfe, auch viele Einzelheiten des Entwurfs für Gesù (T. 18), wo sich überall bedeutend mehr Abweichungen von der strengen Form zeigen, als man dem Herausgeber der «fünf Ordnungen» allgemein zutraut. Aus diesem Gefühl heraus hat ein neuerer Autor das Werk dem Giacomo della Porta zuweisen wollen, aber dieser war zur Zeit des Baubeginns höchstens 19 Jahre, und daß die Fassade gleichzeitig mit dem Ganzen entworfen wurde, beweist die Medaille, die ihr Bild ganz so, wie sie jetzt ist, darstellt. Uebrigens hat sich Porta in seinen Jugendjahren immer genau an seinen Lehrer Vignola gehalten, so daß damit nichts gewonnen wäre.

Das Innere ist von dem Aeußeren ganz abweichend, von großer Ruhe und Regelmäßigkeit der Formen (T. 9, Fig. 1). Die Baukunst tritt in dem einfachen Raum bescheiden zurück, um der Malerei die führende Rolle zu überlassen. Nur die Chorwand und die Eingangsseite zeigen architektonische Gliederung mit korinthischen Pilastern, während den Langwänden die Architektur nur aufgemalt ist und teilweise von den riesigen Oelgemälden Pomarancios, Cesare Nebbias und Giovanni de' Vecchis überschritten wird. Den Hauptschmuck des Raumes bildet die reiche, gut geteilte Decke. Sie ist in ihren kräftigen einfachen Feldern im wesentlichen aber wieder nur der Rahmen für größere und kleinere Gemälde, die durch ihre tiefen satten Farben dem Raum einen ernsten und vornehmen Charakter verleihen.

Die Aufgabe, mit dem allergeringsten Aufwand an Zeit und Geld einen geräumigen und würdigen Kirchenraum zu erbauen, ist hier ausgezeichnet gelöst. Das Höhenverhältnis des Innenraumes und seine Gliederung ist aufs Beste abgewogen, die Beleuchtung sparsam, aber in bester Uebereinstimmung mit der Malerei. Alles Uebrige war ja wohl durch das alte Gebäude festgelegt. Man muß bedenken, daß das Geld für den Bau sehr spärlich floß, da die größere Summe für den langsam fortschreitenden Wiederaufbau der Kirche am Corso verwendet wurde, und daß es hier

¹ op. cit. (S. 139, Anm. 1.)

galt, rasch ein vorläufiges Heim zur Verehrung des Kruzifixes zu schaffen. Das Innere war auch bald nach 1560 vollendet, die Fassade einige Jahre später.

Die Schicksale des Baues waren recht traurige. Als nach Fertigstellung der alten Kirche im 17. Jahrhundert das Kruzifix wieder dorthin übertragen wurde, vernachlässigte man das Oratorium immer mehr. 1821 wurde es notdürftig wieder ausgebessert, verfiel dann wieder in Nichtbeachtung, und unter dem schlechten Zustand des Daches haben die prächtigen Gemälde der Decke und der Wände schwer gelitten. Eine durchgreifende Restaurierung erfuhr glücklicherweise der Bau durch das staatliche Ufficio Tecnico im Jahre 1902, die die Schäden der Architektur im Aeußern und Innern behob, aber leider die weit vorgeschrittene Zerstörung der Gemälde nicht mehr rückgängig machen konnte.¹

e) Kleinere Bauten in Rom, Porta del Popolo.

Unter den vielen Opfern, die durch die Forderungen der modernen Großstadt Rom gefallen sind, befindet sich auch ein kleines Werk Vignolas, das leider vor einiger Zeit bei einer Straßenerweiterung abgerissen wurde. Es ist dies das Haus, welches Letarouilly² genau aufgenommen hat; es mag wohl um 1560 entstanden sein, lag beim Nordende der Piazza Navona neben dem Palazzo Altemps und gehörte nach Biaglioni's Biographie der spanischen Familie Torres, von der ein Angehöriger, Ludovico Torres, wahrscheinlich Jesuit, eine hohe Stellung an der apostolischen Kammer bekleidete (Fig. 21).

Eine ganze Anzahl von Vignolas Lieblingsmotiven befindet sich hier vereinigt, auch alle Profile sind, mit einigen Vereinfachungen, ganz seinem Lehrbuch entsprechend, ein Umstand, den Letarouilly, der sonst dem Vignola alle seine «Verstöße» und «Inkorrektheiten» genau nachrechnet, mit Befriedigung konstatiert. Man kann daraus ziemlich sicher auf die Entstehungszeit zugleich mit dem Lehrbuch schließen (1562), denn sowohl vorher, wie besonders später, hat sich der Meister nie mehr so streng um seine eigenen Regeln gekümmert. Daß der Fries in der jonischen Ordnung merkwürdig genau dem des Pal. Farnese entspricht, wurde bereits früher konstatiert. Die Fenster mit ihren charakteristischen Bekrönungen finden sich fast unverändert in der Villa des Papstes Julius, in Caprarola und dem Portico dei Banchi zu Bologna wieder. An allen drei

¹ Ufficio Tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia. Lavori eseguiti 1899—1902. Roma 1903, S. 88.

² T. 37—39.

Bauten treffen wir auch das oberste Gesims (Fig. 22), das eigentlich für das ganz niedrige Obergeschoß zu viel Aufwand bedeutet, nachdem die beiden unteren Stockwerke bereits je ein vollständiges Kranzgesims tragen. Es scheint fast, als habe Vignola vor dem Erscheinen seines Werkes nochmals eine Probe für die darin empfohlenen Formen machen wollen,

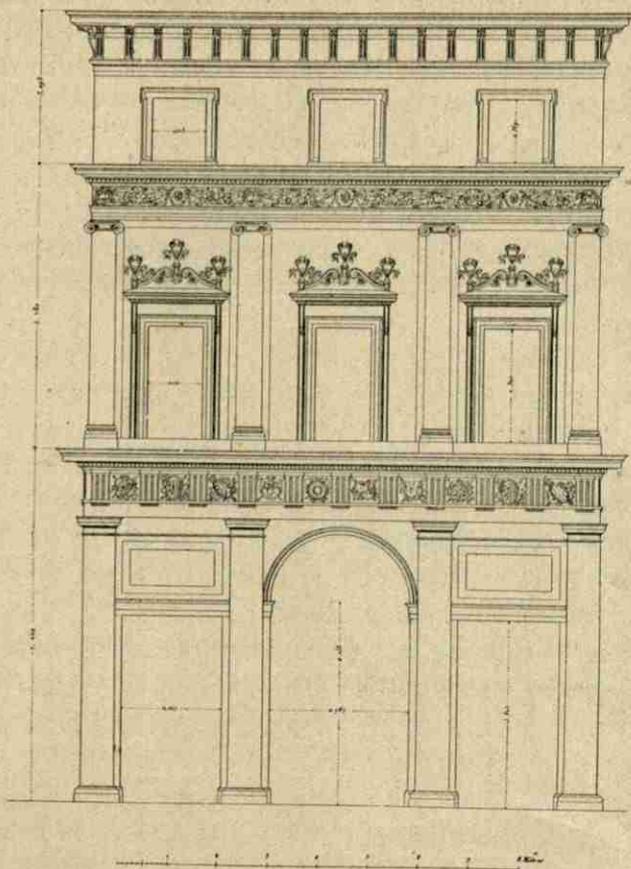


Fig. 21. Haus an der Piazza Navona (n. Letarouilly).

denn die Details scheinen alle eine ungewöhnliche Genauigkeit und Sorgfalt gezeigt zu haben, so daß das Verschwinden dieses eleganten kleinen Musterbeispiels sehr zu bedauern ist.

Außer den besprochenen Werken wird noch eine Reihe anderer in Rom mit mehr oder weniger Berechtigung dem Vignola zugeschrieben, von denen einige mit größerer Wahrscheinlichkeit von anderer Hand sind, andere nur geringe künstlerische Bedeutung besitzen, so daß wir uns beim Betrachten derselben kürzer fassen können. Eines der bedeutendsten

darunter ist der einfache, aber in seinen Verhältnissen vornehm wirkende Palast, den sich ein Mitglied der römischen Patrizierfamilie Spada in der Via Capo di Ferro erbauen ließ. Zum Unterschied von dem später entstandenen größeren Palast derselben Familie wird er der «kleine Pal. Spada» genannt. Die jonische Ordnung und die Fenster des Hauptgeschosses, auch das Gesims über dem niedrigen zweiten Stock sind sorgfältig ausgeführt und stilistisch einwandfrei; der ganze Aufbau und die Gliederung rechtfertigen wohl die Ansicht derer, die den Palast dem Vignola zuschreiben, wenn sich auch kein Beweis dafür finden läßt¹ (T. 10, Fig. 3).

Noch ein anderer Palast ist von Baglioni dem Meister zugeschrieben worden und zwar ohne erweisbare Grundlage, nämlich der Palazzo Mattei an der Piazza Paganica. Vasari sagt dagegen in der Biographie des Lione Aretino, als er kurz den Lebensgang und die Werke des Nanni di Baccio Bigio aufzählt, — natürlich recht unvollständig und mit einigen boshaften Seitenhieben, wie es für einen Anhänger der setta Sangallesca, der dazu noch gegen Michelangelo intriguierte, nicht anders zu erwarten ist —: «È parimente opera di Nanni la casa de' Mattei et altre molte fabbriche che sono state fatte e si fanno in Roma tuttavìa.»²

Es liegen in der Insula, die seit langem dieser Familie gehört, nun aber nicht weniger als fünf Paläste der Mattei, von denen drei im 16. Jahrhundert gebaut wurden, zwei späteren Datums sind, und die Zuteilung an die einzelnen Architekten, wie sie z. B. Letarouilly (S. 646 ff.) vornimmt, ist durchaus nicht einwandfrei. Es ist wohl richtiger, den Palast an der Piazza Paganica entweder dem Nanni oder dem Ammanati zuzuweisen, denn das in eigentümlich barocker Manier gestaltete Portal, die Fensterumrahmungen und das geputzte Hauptgesims, das manche Reminiszenzen an das des Palazzo Farnese aufweist, weichen ziemlich stark von Vignolas sonstiger Formgebung ab. Nur die hübsche Hofloggia könnte man, ihren Detailformen nach, als ein Werk Vignolas gelten lassen;³ die reiche Stuckdekoration ihrer Decke scheint aber erst später dem Bau zugefügt zu sein, da über der Türe in der Loggia ein anderer Angehöriger des Geschlechts der Mattei als Erbauer steht, wie auf dem Portal des Palastes.

Auch die Porta del Popolo gilt allgemein als ein Bau Vignolas und zwar soll er sie nach Zeichnungen Michelangelos für den Papst Pius IV. im Jahre 1561 ausgeführt haben. Dagegen steht in den Bauab-

¹ Siehe auch: Letarouilly, S. 156, T. 20.

² Ausg. v. Milanese VII, S. 552.

³ Letarouilly, T. 313.

rechnungen der päpstlichen Kammer für dieses Tor klar und deutlich verzeichnet: «15 Scudi an den Architekten Nanni für seine Arbeiten und Entwürfe für den Bau» (Mai 1562). Und dann kommen im folgenden Jahre wiederholte Zahlungen an Nanni für Zeichnungen und außerdem 10 Scudi monatlich für die Bauleitung.¹ Damit muß man das Werk, das übrigens in seiner etwas trockenen und kleinlichen Architektur weder dem Barozzi und noch weniger dem Buonarotti zu besonderer Ehre gereicht hätte, definitiv Michelangelos Feind Nanni zuweisen.

Das Haus in der Via Giulia, das Letarouilly² als das Werk unseres Meisters verzeichnet, wird man richtiger dem Antonio oder dem Aristotile da Sangallo, vielleicht aber auch dem Nanni zuteilen; seinem Stile nach ist es wohl auch in der Zeit, bevor Vignola nach Rom kam, errichtet worden. Es kennzeichnet sich durch das Papstwappen Pauls III. und vier weitere mit dem Kardinalshut gekrönte Farnesewappen als Besitztum dieser Familie, wird aber bei seinen bescheidenen Verhältnissen sicher nicht als Wohnung eines der Fürsten oder Kardinäle, sondern eher als Verwaltungsgebäude oder Beamtenwohnhaus gedient haben.

Ignatio Danti erwähnt unter den Arbeiten Vignolas für die Farnese in Rom noch das Grabmal des 1565 verstorbenen Kardinals Ranucci in der Lateranskirche. Aus Rechnungen und Briefen im Staatsarchiv zu Parma geht aber mit Sicherheit hervor, daß es erst im Jahre 1581 von Giacomo della Porta, der Vignolas Nachfolger im Dienst der Farnese war, errichtet wurde. Es besteht lediglich aus einer großen Marmortafel, die durch eine korinthische Aedicula mit zwei bunten Marmorsäulen umrahmt ist. Daß sich Giacomo della Porta einer Zeichnung Vignolas bei der Ausführung bedient hatte, ist sehr unwahrscheinlich, wie aus einem Brief und Kostenanschlag jenes Meisters zu ersehen ist; aus Dantis Bericht geht aber hervor, daß Vignola augenscheinlich bereits früher einen Entwurf dazu gefertigt hatte, der uns verloren ist.

In Baglionis Biographie heißt es, daß er ferner am Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol eine Türe und ein Fenster in Rustikamanier gemacht hätte; der Palast selbst sei von Gregorio Canonica, einem sonst fast unbekanntem Schüler Vignolas. Die dort befindlichen Architekturstücke, die auf diese Beschreibung Baglionis passen, sind recht unbedeutend und verdienen kaum Erwähnung, wie überhaupt der ganze Palast von großer Einfachheit in seiner äußeren Erscheinung ist.

Eine Reihe weiterer Bauwerke in Rom, die von verschiedenen Reisehandbüchern oder Historikern als Vignolas Arbeiten aufgeführt werden,

¹ Römisches Staatsarchiv, Fabbriche Palatine.

² S. 676, T. 331.

kann ruhig übergangen werden, da man teils mit Sicherheit ihre spätere Entstehung nachweisen kann, wie z. B. bei den Brunnen auf der Piazza Farnese, teils ihre äußere Erscheinung eine solche Benennung nicht zuläßt. Sehr oft scheint gerade bei diesem Meister der Wunsch, einen möglichst guten Namen für irgend ein korrektes, nach Vignolas Regeln errichtetes Bauwerk zu finden, maßgebender für eine solche Zuweisung gewesen zu sein als streng historische Kritik.

VII. CAPRAROLA.¹

a) Geschichtliches, die Festung.



CHON lange bevor das stolze Fürstenschloß der Farnese sich an dem Abhange des Ciminischen Waldes erhob, der die ganze Landschaft bis Rom beherrscht, hatte diese strategisch bedeutende Stelle ein altes Kastell getragen und im Orte selbst befand sich der einfache Palast der Grafen Riario, die den Platz als Lehensgut besaßen. Im Jahre 1504 ging der Besitz durch einen Vertrag von dieser Familie, die mit den Farnese verschwägert war, auf jene über und im Jahre 1521 belehnte Leo X. Pier Luigi, den legitimierten Sohn des älteren Kardinals Alexander (des späteren Pauls III.) mit dem Feudalgut Caprarola. Sofort begann der zielbewußte junge Fürst, ein echter Sohn der Renaissance, wenn auch in ihm ihre Eigenschaften bedenklich nach der Schattenseite entwickelt waren, eine Sicherung des neuerworbenen Gutes durch eine der Zeit entsprechende Festungsanlage. Aus demselben und den folgenden Jahren sind einige Kaufkontrakte über die alte Rocca und einige benachbarte Häuser datiert,² und bald darnach, nicht, wie Redtenbacher meint, erst 1535, muß Peruzzi, eine Autorität in Festungsbaufragen, beauftragt worden sein, hier ein Fort zu erbauen, das den neuesten technischen Anforderungen Genüge leisten sollte.

Die Form, die Peruzzi wählte, entsprach diesen auch vollständig; das Pentagon mit eckigen Bastionen war von den damaligen Kriegingenieuren als der beste Grundriß für kleinere geschlossene Befestigungsanlagen erkannt worden. Die sogenannte neuitalienische Manier, «die bastionierte Front»,

¹ Ueber Caprarola: Trasmondo-Frangipani, *Descrizione storico-artistica di Caprarola*, Roma 1869. — S. Sebastiani, *Descrizione del Real palazzo di Caprarola*, Roma 1741.

² Staatsarchiv in Neapel, Carte Farnesiane.

war gerade nach den ersten bahnbrechenden Versuchen des Sienesen Francesco di Giorgio von Peruzzi, dem jüngeren Sangallo und San Micheli zum herrschenden System erhoben worden. Wohl mehr wie 100 feste Plätze Italiens wurden von den genannten Künstleringenieuren und ihren Schülern umgebaut, nachdem in den Kämpfen der Franzosen mit Spaniern und Kaiserlichen in Italien die altitalienische Manier mit runden oder vieleckigen Türmen und hohen senkrechten Mauern eine völlige Niederlage erlitten hatte. Aehnliche fünfeckige Festungen, wie es Caprarola war, hat namentlich Sangallo in großer Anzahl ausgeführt, z. B. die Befestigung der Engelsburg, die Zitadelle von Ancona, von Parma und die Fortezza da basso zu Florenz. Auch Michelangelos System, das sich mehr der späteren «tennaillierten Front» näherte, zog gegenüber der neuitalienischen Befestigungsmanier, wie sie Sangallo anwandte, den Kürzeren, trotz der kleinen Geschichte, die Vasari über einen Disput der beiden Autoritäten bei der Befestigung des Borgo Vaticano erzählt.¹

Peruzzis Festung (T. 11, Fig. 1 u. 2) muß damals ganz vollendet worden sein, jedenfalls aber muß der äußere Mauerring und die Bastionen bestanden haben, da sowohl der gleich zu erwähnende Plan Sangallos, als auch der jetzige Bau deutlich daran anschließt. Ja, das jetzige Gebäude weist, genau den Maßen Peruzzis entsprechend, die Mauerdicken der Bastionen zu 12 Palmen (2,70 m) auf, auch die größere Stärke der Courtinenuauern nach den beiden Bergseiten ist sowohl im Untergeschoß wie im Erdgeschoß, aber nur in diesen beiden, heute noch vorhanden. Ferner stimmt die in der kleinen Schnittskizze (T. 11, Fig. 2) Peruzzis angegebene Höhe des Untergeschosses von 30 Palmen mit der Wirklichkeit absolut überein. Solche Kongruenzen, von denen man leicht noch viele weitere anführen könnte, lassen zur unumstößlichen Gewißheit werden, daß hier ein Festungsbau nach dem Plane Peruzzis etwa von 1527 bis 1558 gestanden hat; denn daß es sich um einen solchen und nicht um ein schloßartiges Gebäude gehandelt hat, geht ja deutlich aus dem Schnitte hervor, obgleich durch ein kraftvolles Gesims nach außen und durch den fünfeckigen Arkadenhof mehr Konzessionen an die Schönheit der äußeren Erscheinung gemacht sind, als man es heutzutage an einem Festungsbau gewohnt ist. Damals waren die besten Künstler eben auch die tüchtigsten Ingenieure. Veronas Festungsbauten und viele Skizzenblätter in den Uffizien und anderen Sammlungen wissen von dieser glücklichen Zeit zu erzählen.

Vasari berichtet nun im Leben des jüngeren Antonio da Sangallo, daß

¹ Ausg. v. Milanesi VII, S. 216.

dieser die Zeichnung zur Festung von Caprarola gemacht habe und daß der ehrwürdige Monsignore Farnese, von seinen Dienstleistungen bei mannigfachen Arbeiten zufriedengestellt, ihn immer lieber gewann und ihm bei allen Unternehmungen seine Gunst erwies.¹ Es ist dies gleich im Anfange von Sangallos Laufbahn erwähnt und da unter dem Monsignore der nachmalige Papst Paul III. und nicht sein Enkel gemeint sein kann, so fiel Sangallos Plan mindestens vor das Jahr 1536, ja am Ende noch vor Peruzzis Entwurf. Die Wahrscheinlichkeit,² daß Sangallo der erste Gründer Caprarolas ist, wird noch größer dadurch, daß er gerade die fünfeckigen Festungen besonders bevorzugte und vielleicht überhaupt der erste war, der sie anwendete und ihren Wert richtig einschätzte. Die meisten Kunsthistoriker waren aber geneigt, einen Irrtum Vasaris anzunehmen, zumal da unter den Skizzen Sangallos in den Uffizien, die ein unschätzbares Material zum Studium dieses Meisters darstellen, kein auf Caprarola bezügliches Blatt gefunden werden konnte.

Bei einer genauen Durchsicht dieser Skizzen, die der Verfasser im Jahre 1904 vornahm, fand sich aber doch eine Zeichnung Sangallos (Nr. 775), die mit Sicherheit auf Caprarola gedeutet werden muß (T. 11, Fig. 3); was aber Veranlassung gibt, diesen Entwurf für später als den Peruzzis anzusehen, ist der runde Hof, der in allen Verhältnissen genau dem wirklich ausgeführten entsprechend, darin eingezeichnet ist, und daß hier ebenfalls zehn Doppelpfeiler die Rundung tragen. Einige der eingeschriebenen Maße stimmen merkwürdigerweise weder mit der Zeichnung selbst, noch mit der Wirklichkeit überein. Der Hof ist hier zu klein angegeben (30 statt 47 Palmen), die Arkaden (20 statt 17) und die Zimmertiefe (45 statt 36, wie auch bei Peruzzi) größer. Dagegen gibt die Summe wieder die richtige Zahl von etwa 120 Palmen als Radius des eingeschriebenen Kreises; die Zeichnung selbst ist dagegen in allen Dimensionen mit dem ausgeführten Bau kongruent. Damit ist auch die Länge der Fünfeckseiten von etwa 180 Palmen gleich der auf Peruzzis kleiner Skizze angegebenen (T. 11, Fig. 2). Die Haupttreppe ist an ihrem Platz geblieben, aber viel geräumiger geworden; der schwere Mauerklotz zwischen den Treppenwangen, der bei Peruzzi das Fundament der Geschosse ins Innere nach dem Einschießen des Tores verhindern sollte, ist gefallen, da er durch den vorgelagerten äußeren Befestigungsring seine Bedeutung verloren hatte.

Der Uebereinstimmungen sind zu viele, als daß ein Zweifel obwalten könnte, daß Sangallo einen bedeutenden Anteil an der Gestaltung des

¹ Ausg. v. Milanesi V, S. 451.

² Siehe auch Wölfflin, Renaissance und Barock. S. 121, Anm. 4.

großen Werkes gehabt hat. Ihm ist die Idee, den runden Hof in das Fünfeck zu setzen, zuzuschreiben, denn man darf annehmen, daß dem Barozzi die Pläne seines Vorgängers bekannt gewesen sind. Aber aus Sangallos Zeichnung geht hervor, daß es sich auch damals noch immer um eine Festungsanlage und um keinen Palast handelte. Ja, sie ist sogar noch durch ein zweites Fünfeck bedeutend verstärkt, welches das Innere in geschickter Weise so umgibt, daß die Seitenmitten des äußeren auf die Ecken des innern fallen, daß also die inneren Bastionen dem äußeren Polygon als Courtinenkavaliere dienen können. Nach der Bergseite, dem schwächsten Punkte, wo übrigens die Mauer des ansteigenden Terrains wegen bedeutend tiefer in der Erde lag, als an der gegenüberliegenden Seite, ist eine große flächenartige Caponnière vorgebaut, die wahrscheinlich die dahinterliegende Courtine bedeutend überragten und zugleich den einzigen Zugang decken sollte. Außerdem besorgten dies noch zwei runde Eckbastionen mit schrägen Mauern, die einzigen Teile, wo eine Reminiszenz an ältere Zeiten des Festungsbaues erscheint. Auf der entgegengesetzten Seite, gegen die Stadt zu, wo das innere Polygon sein Portal hatte, ist kein äußerer Zugang vorhanden; eine hohe, gekrümmte Bastion mit riesigen Orillons ist dort der Spitze vorgelagert. Das Ganze ist ein wohldurchdachtes Befestigungssystem; auch im Innern des Werkes sind Verstärkungen durchgeführt, die Außenmauern auf 15 Palmen (3,30 m) verbreitert und die eckigen Bastionen massiger gestaltet.

Daß während der Regierung Pauls III. diese Verstärkung der Anlage geplant wurde, hatte seinen guten Grund; zur selben Zeit ließen die Farnese auch die Zitadelle von Nepi durch Sangallo in verteidigungsfähigen Zustand setzen und die Befestigung von Parma und Piacenza durch denselben Baumeister unter Beihilfe von Labacco, Pier Francesco da Viterbo und Sanmicheli in größter Eile betreiben. Ihr Geschlecht war zu rasch zur Macht gelangt, um nicht nach Ablauf des Pontifikats alles für ihren Besitz fürchten zu müssen, und trotz der Rückversicherung, die sie, wie schon erwähnt, durch ihre Heiraten gegen Frankreich, Deutschland und Spanien eingegangen waren, kamen sie durch Pier Luigis Mißregiment in Parma und durch die wechselnde und ränkevolle Politik seiner Söhne Orazio und Ottavio bald mit dem Papst, bald mit ihren Schwiegervätern in Frankreich und Deutschland in Hader und Krieg. Das Herzogtum Castro war eine Zeit lang von päpstlichen, das Herzogtum Parma lange von kaiserlichen und spanischen Truppen besetzt; Paul III. hatte kurz vor seinem Tode, im Zorn über seine Enkel, alle Belehnungen widerrufen und nur durch das kluge und umsichtige Verfahren von Kardinal Alexander, des ältesten und bedeutendsten von Pier Luigis

Söhnen, gelangten sie unter Julius III. wieder zu ihrem Besitz. Damals entstand als Erinnerung an die überstandene Gefahr, das vielerorts angebrachte Wahrzeichen der Farnese: das Schiff der Argonauten zwischen den Symplegaden mit der Aufschrift: ΠΑΡΑΠΑΛΩΣΟΜΕΝ «wir werden durchfahren».

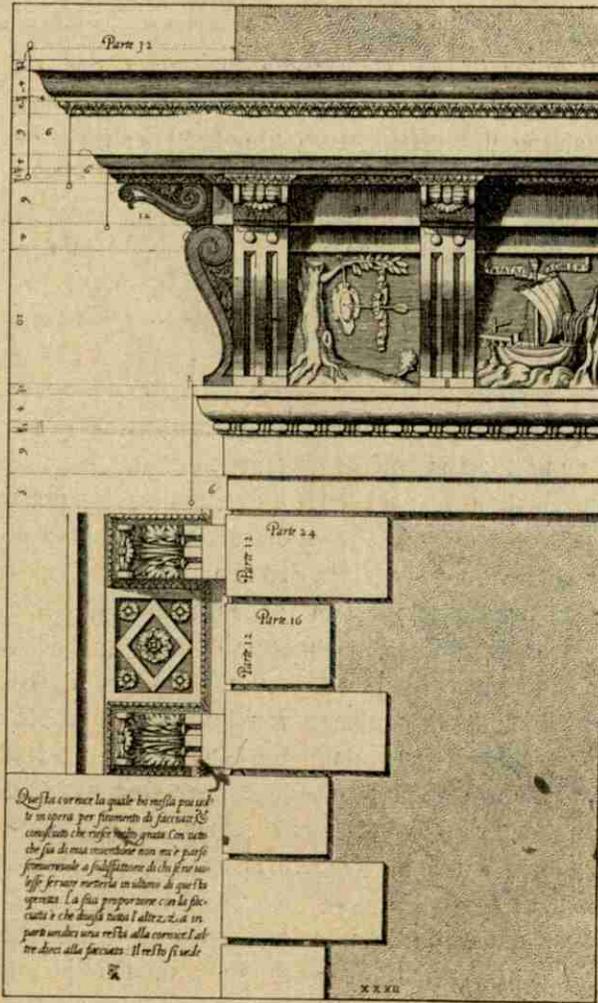


Fig. 22. Hauptgesims Vignolas (Aus den «Fünf Ordnungen»).

So war der Bau eines großen ungeschützten Palastes als Sommerresidenz einer fürstlichen Hofhaltung mit vielem Gefolge in diesen Zeiten noch unmöglich, und die Angabe, daß der Bau bereits i. J. 1547 von Vignola begonnen worden sei, die fast alle älteren und neueren Beschreibungen Caprarolas bringen, ist unrichtig. Dies ist wohl eher das Datum,

wo die von Sangallo geplante Verstärkung ins Werk gesetzt wurde. Ein Schloß, dessen hohe Mauern in kurzer Zeit durch Artillerie abgekämmt werden konnten, dessen ungünstige Situation durch die herangerückten Nebengebäude und die Terrassenanlagen weder Sturmfreiheit, noch Sicherheit gegen Unterminieren gewährte, wenn auch der Grundriß alle Züge einer starken Festung aufwies, war sicher in diesen gefährlichen Zeiten nicht geplant worden.

Der Papst Julius III. hatte zwar die Absetzung des Herzogs Orazio von Castro bestätigt, aber das Gebiet dem Kardinal Alexander zur einstweiligen Verwaltung übergeben. Im Jahre 1552 endlich gelangte durch den Waffenstillstand zwischen Kaiser und Papst der Herzog wieder in seinen Besitz, doch blieb Caprarola dem Kardinal Alexander überlassen, wahrscheinlich, weil man die wichtige Festung nicht in den Händen des Herzogs wissen wollte.

b) Erbauung des Palastes.

Erst als die Verhältnisse vollständig geklärt waren, ging der Kirchenfürst daran, den überaus schön gelegenen Platz zu seinem Residenzschlosse auszugestalten. Daß gleichzeitig mit Vignola noch ein vierter Architekt aufgefördert wurde, Pläne einzureichen, ist so gut wie unbekannt geblieben. Francesco Paciotto aus Urbino, von dem bei Gelegenheit des Farneschlosses in Piacenza noch weiter die Rede sein wird, war ein sehr gewandter Zeichner und Maler, zugleich Mathematiker und Ingenieur, und etwa 14 Jahre jünger als Vignola. Bis zum Jahre 1551 war er in Rom mit Aufnahmen von antiken Gebäuden und Studien des Altertums beschäftigt und stand bei Kunstgelehrten und Edelleuten wegen seines großen Wissens, besonders aber wegen seiner vielseitigen, ans Geniale streifenden Begabung und seines selbstsicheren, vornehmen Auftretens in hohem Ansehen. Ueberdies scheint er ein Neffe Raphaels gewesen zu sein.¹

Durch die Humanisten Annibale Caro und Alessandro Manzuali wurde er mit den höchsten Lobeserhebungen an den Herzog Ottavio von Parma empfohlen, der den geschickten und gebildeten Mann sehr hoch schätzte, seinen Sohn von ihm in der Mathematik unterrichten ließ, und ihn zum Oberingenieur der Straßen ernannte. Paciotto entwarf für seinen Herrn eine große Anzahl von Festungsbauten, die durch die fortwährenden Kriege der spanischen und kaiserlichen Truppen mit Siena, Ferrara

¹ Ronchini, Francesco Paciotti. Atti e memorie delle R. R. deputazioni di storia patria per le provincie Parmensi e Modenesi. III. 1865, S. 299.

und anderen Staaten notwendig geworden waren; schließlich wurde er auch mit den Plänen für den großen Palast in Piacenza ^{be}auftragt.

Als Kardinal Alexander im Jahre 1558 in Parma weilte, legte er dem Paciotto ein bereits vor längerer Zeit von Vignola gefertigtes Projekt für Caprarola zur Begutachtung vor, dieser fertigte darauf ein neues, das er mit folgenden Zeilen dem Kardinal schickte.¹

Piacenza, 13. Juni 1558.

«Hiermit schicke ich Euer Allerhöchsten Gnaden die Pläne von Caprarola, so wie ich denke, daß man mit Rücksicht auf den Ort, die Form, die Schönheit und die Bequemlichkeit bauen muß. Im Bezug auf die Einteilung der Zimmer habe ich mich nicht zu sehr vom Entwurfe Vignolas entfernt, weil mir dies Eure Allerhöchsten Gnaden auftrugen, nicht weiter als die Schönheit es verlangte; aber in dem Hof, den Stockwerkshöhen und dem Eingang bin ich ganz von seiner Anordnung abgewichen, um dadurch die Brauchbarkeit der unteren Räume, ihre Schönheit und den hübschen Eindruck des Hofes und seiner Loggien zu gewinnen, der in seiner z e h n e c k i g e n Gestalt verschiedene schöne Bilder gewährt, umsomehr, als man durch die Form der Bogen eine Loggia gewonnen hat, und zwar eine schöne Loggia, von erfreulichen Zimmern begleitet. Man entgeht dadurch der Anordnung von unbedeckten Treppen, die die Fassadenausbildung hindern, das Licht wegnehmen und den Hof zu einem Loch (pozzo) machen, und besonders führen die Treppen, so wie ich sie geplant habe, außer daß sie hübsch sind und dem Gebäude kein Hindernis, einen jeden nach beiden Seiten («a cavallo», zu Pferde?) bis unter das Dach. Jene kleinen Nischen, die ich in den Blindfeldern angebracht habe, an Stelle der Lichtschachte des Vignola, können so bleiben, wie sie sind, oder mit schönen Brunnen geschmückt werden; wenn ich sodann schreiben wollte, warum ich den Hof zehneckig zu machen beabsichtige, wäre das eine zu lange Arbeit; es genügt für jetzt, daß er einen schönen Anblick gewährt, vor den Gesetzen der Architektur bestehen kann und auch nach denen der Antike. Wenn ich wollte, könnte ich hundert schöne Gründe schreiben, warum man den Bau so machen muß; diese werde ich bei meiner Rückkehr vom Hofe Euch dann mündlich sagen und sie auch in Ausführung bringen, wenn Ihr es wollt, weil ich schon bald nach Rom zu kommen gedenke. Ich habe heute Morgen einen Brief bekommen, wie auch Seine Exzellenz (der Herzog), worin ich aufgefordert werde, im Dienste seiner Majestät (des Königs von Neapel)

¹ Archivio di Stato, Napoli. Carte Farnesiane fasc. 1414.

nach Neapel zu gehen. Ich habe das aber nicht im Sinne, weil ich entschlossen bin, von hier wegzugehen und in Rom zu bleiben, glaubt es mir, wenn Ihr wollt. Untertänigst küsse ich die Hände usw.

Il Paciotto.»

Dieser so verbesserte Plan nebst der in dem Brief geübten Kritik wurde wieder an Vignola gesendet, der darauf schleunigst einen neuen Entwurf an den Haushofmeister des Kardinals einschickte und mit folgendem, ausführlichen Briefe begleitete.¹

Rom, 13. August 1558.

«Mein hoher Patron schickte mir neulich einen Entwurf für Caprarola von der Hand des Pachiotto, meinem nachgemacht, aber in einigen Dingen geändert. Solche Aenderung dient nach meinem Dafürhalten nur zur Vermehrung der Kosten und zur Schändung des Werkes, wie es beispielsweise beim Eingang ist, der einen engen Korridor bildet mit zwei Zimmern und so vielen Vorsprüngen und Pilastern ohne anderen Zweck als Kosten und störende Hindernisse. Ich habe am Eingang einen großen Raum entworfen, der für die Wache des Hausherrn dient und so geräumig ist, daß man die Hellebarden darin nach Länge und Breite handhaben kann, was ich für sehr nötig halte. Ferner zeichnet er zwei große Wendeltreppen, eine auf jeder Seite; mir dagegen scheint eine Haupttreppe genügend, und an Stelle der anderen richte ich eine Waffenhalle ein, die neben den Saal der Wache kommt, und in dem Raum darüber befindet sich eine Kapelle, von 44 Palmen Durchmesser, so groß, daß sie die ganze Hausgenossenschaft bei der Messe faßt. Neben diese Kapelle kommt ein kleiner Raum für den Herrn, damit er beim Hören der Messe nicht gesehen werden kann. Wenn man dagegen zwei Treppen machen will, entbehrt man Waffenhalle und Kapelle, außerdem kostet es mehr. Ferner macht er es so, daß die Treppe in die obere Loggia über dem Eingang ausmündet, während nach meinem Dafürhalten die Loggia frei sein soll und nicht als Durchgang zum Korridor (den Hofarkaden) dienen soll, da sie ungestört sein muß, wenn der Besitzer sie benützen will. Dagegen scheint mir, daß die Treppe in die Loggia des Hofes ausmünden muß, weil diese dem ganzen Palast gemeinsam ist. Außerdem zeichnet er noch eine Wendeltreppe neben dem Turm, die ich für überflüssig halte, weil die Treppen in den Ecken für den öffentlichen und privaten Verkehr hinreichen und außerdem jene Treppe von keiner Seite Licht haben kann und dunkel bleibt. Ueberdies sind so viele andere Dinge

¹ Archivio di Stato, Napoli. Carte Farn. fasc. 1414.

unzweckmäßig, über die zu schreiben zu weit führen würde, wie z. B. die Fenstereinteilung, da er nur fünf Fenster auf eine Seite macht und nicht bedenkt, daß er einen Saal von 40 Palmen im Geviert bekommt mit nur einem Fenster, und daß die oberen Räume für die übrigen Bewohner des Hauses («per la famelia») nur aus je fünf Zimmern auf die Fassade bestehen, während bei mir je 8 gut beleuchtete Zimmer und ein Korridor auf die Fassade treffen und man die Fenster, die unten überflüssig sind, wegen der Uebereinstimmung mit den oberen und zum Schmuck der Fassade blind machen kann.

Im ganzen halte ich alle Aenderungen an meinem Entwurfe für zwecklos. Ich rede natürlich von meiner Zeichnung, die ich eben hinschicke, und nicht von der ersten, die ich in Caprarola gemacht habe und die die Treppen im Hofe hatte, von der Seine Allerhöchsten Gnaden nachher sagte, daß sie damit nicht zufrieden sei, so daß ich, um den Hof geräumiger zu machen, mich entschloß, eine neue Zeichnung anzufertigen, die soeben abgeschickt wird. Es ist nun mindestens zwei Jahre her, daß dies geschehen ist (daß die Zeichnung gemacht ist), und daß ich sie nicht früher geschickt habe, hat seinen Grund darin, daß ich wußte, daß Paciotto auch sein Gutachten abgeben wird, wie es eine ehrliche Sache ist, da wir Beide im nämlichen Dienst stehen, und ich schätze ihn um so höher, als er meinen Absichten beim Entwurf der Wendeltreppe entgegengetreten ist, die ich ganz anders machen will als er. Sie würde nämlich sonst viel mehr Raum einnehmen und wäre nicht so schön und bequem, wie ich es im Sinne habe. Und wenn vielleicht Seine Allerhöchsten Gnaden irgendwelche Schwierigkeiten in der jetzt gesendeten Zeichnung fänden und ich zur Aufklärung nach Parma kommen sollte, so werde ich an Monsignore del Giglio (Sekretär des Kardinals) schreiben, daß er mich kommen läßt. Dies wäre mir die größte Annehmlichkeit, da ich Seine Gnaden besser in ihrer Gegenwart, als in ihrer Abwesenheit zufriedenstellen kann.»

(Weiter handelt der Brief von dem bereits früher erwähnten Portal der Cancellaria.)

Diese beiden bisher unbekanntenen Briefe scheinen mir wichtig genug, um sie in extenso wiederzugeben, da sie ein deutliches Licht auf die Vorgänge vor dem Beginn des Baues von Caprarola werfen. Die Grundsätze des Verfahrens bei Wettbewerben, wie sie hier angewendet werden, waren damals allgemein üblich, und in ähnlicher Weise finden wir sie bei Vignolas Auftrag für den Escorial wiederholt.

Es wird durch diese Korrespondenz folgender Vorgang klargestellt: Vignola hatte im Jahre 1565 oder 1566 einen Entwurf gemacht, der eine

große unbedeckte Freitreppe im runden Hofe enthielt. Wahrscheinlich war, wie früher erwähnt, der Hof in seinen Grundmauern bereits von Sangallo rund angefangen und die Treppe sollte in zwei Armen dem Kreis folgend in das erste Stockwerk, das damals noch nicht ausgeführt war, hinaufführen. Der Entwurf blieb einstweilen liegen und wurde später dem Paciotto zur Verbesserung vorgelegt, der die Freitreppen und andere Schwächen des Planes beseitigte, den Hof in ein Zehneck verwandelte und zwei große Wendeltreppen in die Ecken rechts und links der Vorderseite legte. Aus diesem Vorschlag wurden wieder von Vignola, dessen offenbare Mängel ausgeschieden, und so entstand im Juli 1558 der definitive Plan des Schlosses, so wie wir es heute vor uns sehen. (Fig. 23—28.) Barozzis Vorgeben, daß er seinen zweiten Plan vor dem Eintreffen desjenigen von Paciotto schon seit zwei Jahren fertig gehabt habe, ist mit Vorsicht aufzunehmen.

Wenn ihm auch nach diesen neuen Tatsachen ein Teil des Verdienstes, das man bisher in Bezug auf die Gestaltung des Baues ihm allein zuschrieb, abgesprochen werden muß, so bleibt doch für ihn noch genug übrig; ihm ist es zu danken, daß wirklich ein ganzes Kunstwerk aus der begonnenen Festung wurde und das Fünfeck Peruzzis, der Rundhof Sangallos, die Wendeltreppe Paciottos zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen sind. In derartig schwierig zu lösenden Problemen treten gerade die Vorzüge unseres Meisters immer ins hellste Licht.

Mit Beginn des nächsten Jahres (1559) wurde die Ausführung ins Werk gesetzt. Fast in allen Beschreibungen wird dies Jahr als das der Vollendung angegeben und die Messe, die zu Beginn der Arbeit gelesen wurde, ist als Feier der Schlußsteinlegung aufgefaßt worden. So ist es sogar in einer neueren italienischen Publikation über den Palast zu lesen, die in 60 Tafeln eine ausführliche Darstellung des ganzen Gebäudes und seiner Gemälde bringt,¹ obwohl mit wenig Studium der richtige Sachverhalt klarzustellen gewesen wäre. Ein Brief des Haushofmeisters Clemente di Ticio vom 22. April 1559 zeigt, daß die Vorbereitungen bereits begonnen sind und daß der Schreiber des Briefes als Rechnungsführer dem Vignola zur Seite stehen soll. Ein weiterer Brief des bereits erwähnten Sekretärs des Kardinals, des Monsignore del Giglio, vom 3. Mai berichtet über die Festlichkeit beim Arbeitsbeginn und beginnt folgendermaßen: «Con la dio gratia, venere passato, dopo aver fatto dire la Messa per questo effetto, si cominciò la fabrica del Palazzo di Caprarola la quale si seguirà gagliardamente» usw. Ein Parmaner Ar-

¹ G. Jannoni, *Saggi di architettura e decorazione Italiana. Il Palazzo di Caprarola*. Roma, presso E. Maccari.

chitekt, Giambattista Fornovo, wurde als Gehilfe dem Barozzi beigegeben. Dem obengenannten Rechnungsführer Ticio traut der Monsignore gar nicht und empfiehlt in einem anderen Briefe dem Kardinal, ihm scharf auf die Finger zu passen.¹

Da bereits Ende 1562 die Bilder für die Prachträume des ersten Stockes bestellt werden, wäre eine erstaunlich kurze Zeit für die Fertigstellung des Gebäudes anzusetzen, wenn natürlich auch von vollständiger

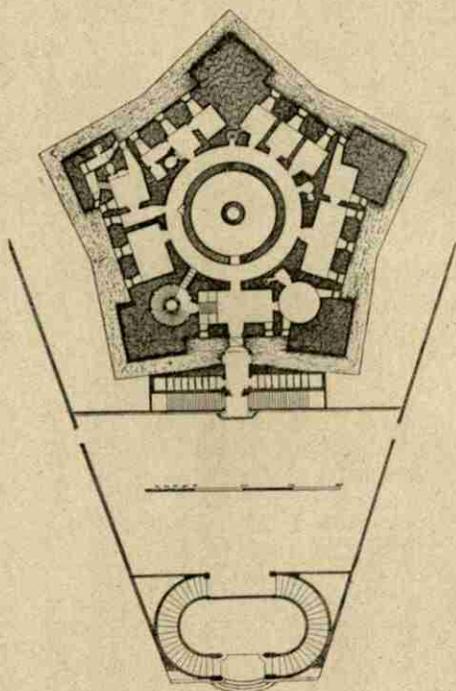


Fig. 23. Untergeschoß von Caprarola.

Vollendung noch nicht die Rede sein konnte. Dies ist nur so zu erklären, daß das Gebäude im Aeußeren bereits bis über das Erdgeschoß fertig dastand und bis dahin nur der Hof und das Piano nobile zu bauen waren; die Beendigung des ganzen Baues hat sich dagegen bis nach Vignolas Tod hingezogen.

Im Untergeschosse (Fig. 23), das in der Hauptsache in den festen Tuffstein gehauen ist, hat Vignola lediglich das einfache Rustikaportal mit geradem Sturz unter der Zugbrücke (Portone del facchino) ausgeführt, welches in den «Fünf Ordnungen» abgebildet ist;² im Erdgeschoß wahr-

¹ Atti e memorie delle R. R. deputazioni di storia patria per le provincie Parmensi e Modenesi 1865 B. III. Ronchini, I due Vignola S. 361.

² T. 34 der Originalausgabe.

scheinlich nur das Hauptportal (Fig. 25), während die Fenster mit den abwechselnd runden und eckigen Verdachungen noch von Peruzzi oder

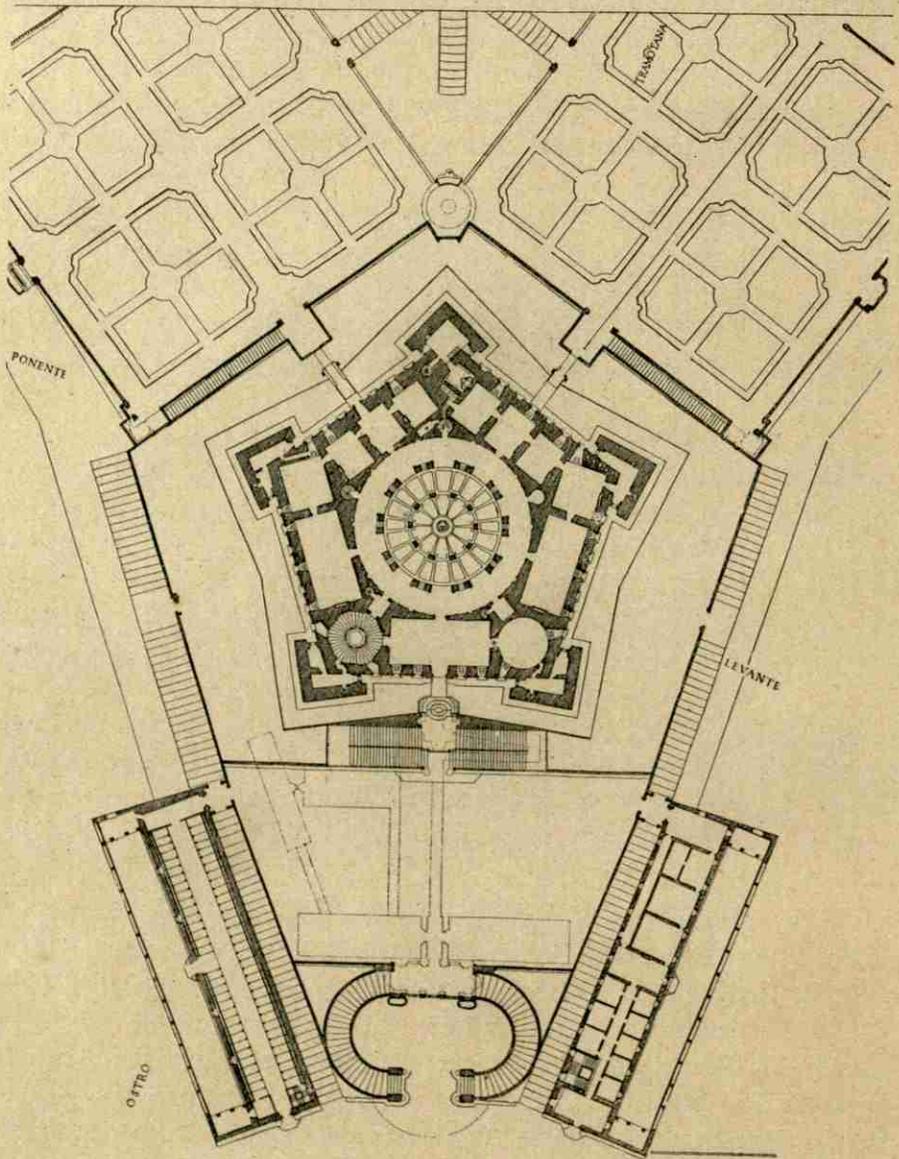


Fig. 24. Erdgeschoß von Caprarola (n. Villamena).

Sangallo gezeichnet sein dürften. Alles Uebrige aber, der ganze Hof und auch die Freitreppen, Terrassen und Rampen vor dem Palaste sind das Werk des Barozzi, der bis wenige Wochen vor seinem Tode mit größter Gewissenhaftigkeit die Arbeiten persönlich überwachte, soweit ihm andere

Aufgaben die Zeit dazu ließen. Das Detail zeigt auch überall von der großen Sorgfalt der Ausführung, wie sie dem gewissenhaften, ans Pedantische streifenden Sinn des Baumeisters entsprach.

c) Beschreibung des Schlosses.

Beim näheren Eingehen auf die Einzelheiten des Werkes, das seinem Autor die höchsten Lobeserhebungen von allen Seiten eintrug, können wir uns kürzer fassen, da es zu den bekanntesten Bauten des Meisters zählt und sowohl von älteren, wie neueren Kunstschriftstellern des öfteren ausführlich beschrieben worden ist.

Zu beklagen ist, daß keine guten neueren Aufnahmen des Baues und seiner Details vorhanden sind, denn die bereits erwähnte italienische Publikation kann auf Genauigkeit wenig Ansprüche machen.¹

Vom Nordende der Ortschaft Caprarola aus betritt man zuerst eine ovale Doppelrampe, die für Wagen passierbar ist und zu einer sanft ansteigenden Terrasse führt. Diese Rampen schließen einen Rustikaportalbau mit drei Toren und zwei Brunnen-Nischen ein, der zu tiefen Grotten und unterirdischen Räumen unter der Terrasse führt. Sie werden wohl als Kasamatten der alten Festung oder als Steinbrüche für den Neubau gedient haben. Die rechts und links der Plattform projektierten Stallungen und Dienerschaftsgebäude sind unausgeführt geblieben (Fig. 24). Von der Rückseite der Terrasse führt ein Quaderportal ins Untergeschoß. Darüber erhebt sich hoch das gewaltige Gebäude (T. 12, Fig. 1), dessen Erdgeschoß von ernst drohenden Bastionen flankiert ist, darüber öffnet sich heiter das hohe Piano nobile nach vorn mit fünf Bogen einer großen Loggia in jonischer Ordnung,² während über den Bastionen wenig vortretende Eckrisalite die Seiten umschließen. Die beiden oberen Geschosse sind mit einer Kompositaordnung zusammengefaßt und werden von dem reichen Hauptgesims gekrönt, das vielen Werken des Meisters eigentümlich ist (Fig. 22). Die fünf Eckrisalite mit ihren einfachen Quaderketten bilden feste Rahmen um die reicheren Mittelpartien. Trotz der im einzelnen vorzüglich komponierten Architektur und der mächtigen Größe des Baues ist die Wirkung etwas trocken und gezwungen; es fehlt an den großen, kontrastierenden Flächen, die Details sind etwas zu mager, während die Gliederungen zu viele und zu gleichartig im Relief sind. Die beiden großen Ordnungen der oberen Geschosse sind gleich an Höhe und lassen eine Abstufung nach oben vermissen.

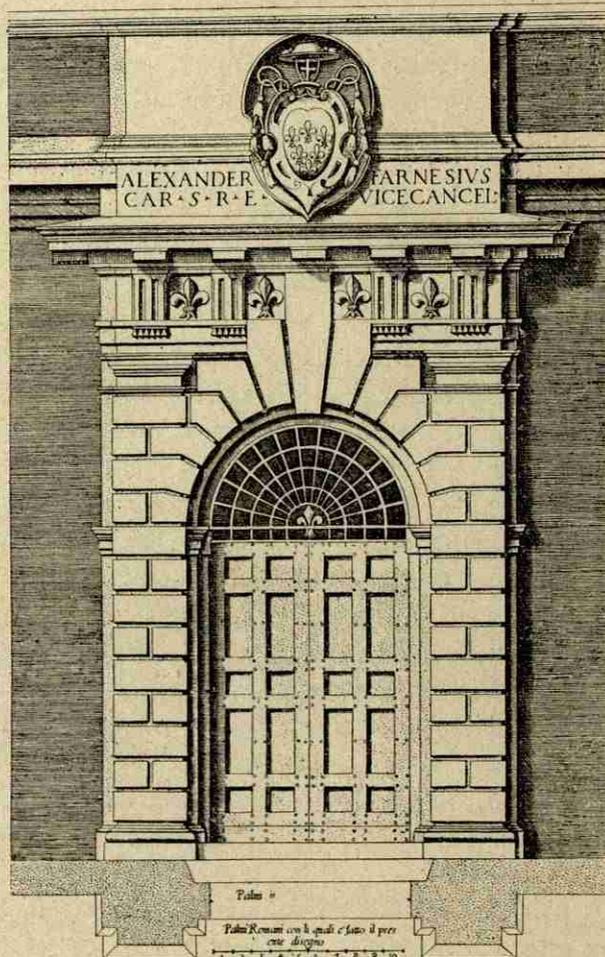
¹ Siehe Anm. S. 102.

² Die später eingesetzten Fenster sind dem beabsichtigten Eindruck des Außen wie auch des Inneren (Siehe T. 13, Fig. 2) direkt zuwiderlaufend; das kahle Aussehen der Fassade ist zum großen Teil durch die Vernichtung des Einblicks in die reich dekorierte Halle bedingt.

Volamo
Reinoldi?

Caprarola

So kann man diese Fassade wirklich nicht zu den besten Schöpfungen des Meisters zählen; hier glaubt man deutlich die Grenzen seines Könnens zu sehen, doch in seinen späteren Monumentalbauten, im Palast zu Piacenza und der Jesuitenkirche in Rom hat er diese Fehler besser zu vermeiden gewußt.



Porta della fabrica dell' Ill^{mo} et R^{mo} Card. Farnese a Caprarola.

Fig. 25. Portal von Caprarola (n. Villamena).

Von der erwähnten Terrasse steigt man auf einer zweiarmigen Doppeltreppe mit zierlicher, weitgestellter Balustrade zu dem Erdgeschoß auf; die Wagen fuhren aber unter dieser Treppenanlage durch in das Sockelgeschoß, wo eine große, ganz schmucklose Halle sie aufnimmt und ein innerer Rundgang ihnen das Umkehren ermöglicht. (Fig. 23.) Daher

beginnt auch die runde Haupttreppe bereits im untersten Geschoß, das sonst nur Räume von untergeordneter Bedeutung enthält.

Die prächtige Treppe, von dorischen Säulen getragen, ist wohl von Bramantes Vorbild im Belvedere beeinflusst; in ihrer noch ebenmäßigeren Form zeigt sie die ungewöhnliche Begabung des Meisters für solche «Kunststücke» im guten Sinn des Wortes (T. 12, Fig. 2). Sie führt zuerst in den Saal der Wachen im Erdgeschoß, dem «Piano dei prelati», wohin man auch durch das Hauptportal (Fig. 25) über die äußere Stufenreihe gelangt. Die Ausstattung dieses Saales, wie auch der rechtsliegenden runden Waffenhalle ist sehr einfach, fast nüchtern, aber mit ganz genau berechneter ästhetischer Sparsamkeit, denn der Eindruck des runden Hofes, des Glanzpunktes in der architektonischen Erscheinung des Schlosses, ist ein gewaltig überraschender, der auf keinen Besucher seine Wirkung verfehlt. (T. 13, Fig. 1.)

Ammanati, der im Jahre 1576 den Palast besuchte, schreibt begeistert über den Hof: «Seine Schönheit läßt erkennen, daß der Architekt zu der allerbesten Lösung gelangte, die der ursprüngliche Festungsgrundriß, nämlich das Fünfeck, erforderlich machte.»¹ Das ist das vernünftigste Lob von allen den vielen schönen Worten, die in allen Zeiten darüber geschrieben worden sind. In einem viereckigen Bau gibt eine Rundform des Inneren viel mehr störende Ecken und ist nie so ganz am Platze, wie hier, wo sich die Räume zwanglos um sie gruppieren; die geringen toten Winkel sind immer sehr geschickt für die reichlichen Nebentreppen und die Zugänge zu den Eckräumen verwendet. (Fig. 24 u. 27.)

Der Hof hat einen Vorgänger in einem Werke Peruzzis, das sich im Westen des Bolsener-See in nächster Nähe der farnesischen Hauptstadt Castro befindet, nämlich dem zweiten Hof im Orsini-Schlosse von Pignigliano. Der Grundriß gleicht dem von Caprarola durch die runde zweistöckige Loggia außerordentlich, nur sind hier 8 statt 10 Pfeiler angeordnet, wie es durch die rechteckige Grundform des Palastes bedingt war.² Auch in Serlios 7. Buch finden sich ähnliche kreisrunde und elliptische Hofanlagen.

Die Zimmer und Säle des Erdgeschosses (Fig. 24), sind alle reich mit Malereien und Stukkaturen ausgestattet, besonders ragt durch seine Gemälde der Saal des Jupiter und die Zimmer der Jahreszeiten hervor. Der Name «Piano dei prelati» beweist, daß hier untergeordnetere Empfangs- und Kanzlei-Räumlichkeiten Platz gefunden haben; die nach

¹ Ronchini, *J due Vignola* (op. cit. Anm. I, S. 103).

² Redtenbacher, *Architektur der italienischen Renaissance* S. 199. — Derselbe, *Handzeichnungen Perruzzis in der K. Galerie der Uffizien*. S. 17, T. XX. Ob übrigens der Palast wirklich nach diesem Entwurfe ausgeführt ist, ist mir unbekannt.

Villa Modama

Westen zu gelegenen sind als Winterzimmer, die nach Osten zu als Sommerzimmer bezeichnet. Rückwärts befinden sich Küchen und Backstube.

Verfolgt man die Haupttreppe weiter bis zum Hauptgeschoß, so tritt man in der oberen Halle des Hofes aus. (T. 12, Fig. 1.) Eine reizende, feine Grotteskendekoration füllt die Flächen und die Gewölbe nach der besten Tradition von Raphaels Stanzen her. Nach vorne über dem Saal

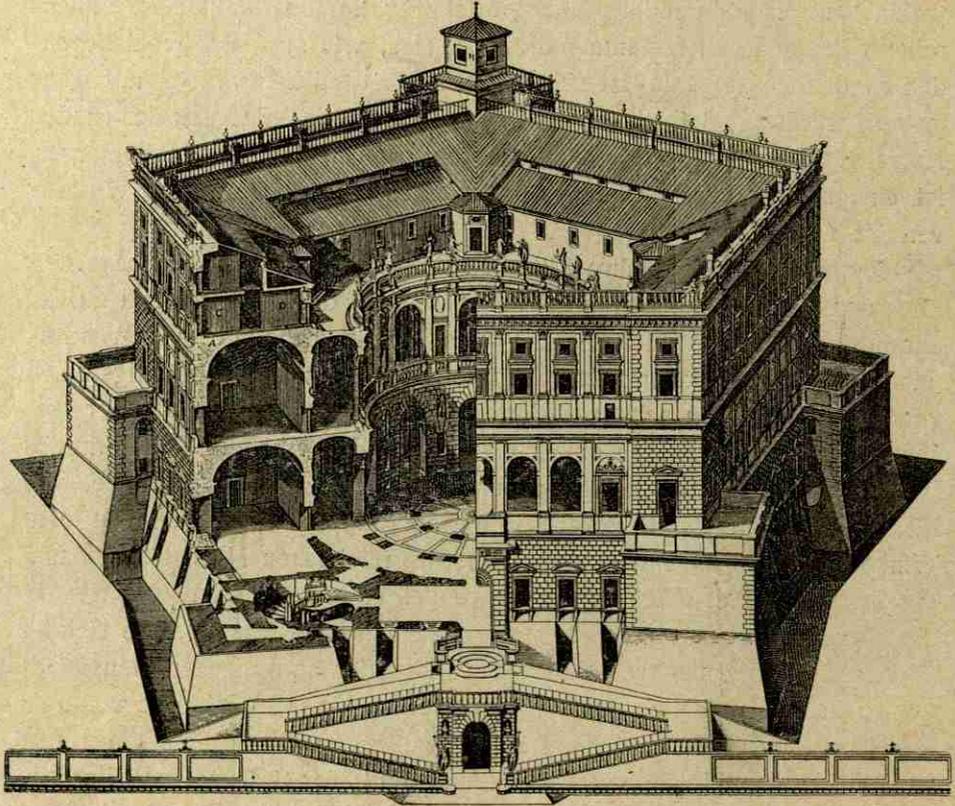


Fig. 26. Schnitt durch Caprarola (n. Villamena).

der Wache befindet sich die geräumige Loggia (T. 13, Fig. 2), die jetzt durch Einsetzen von Fenstern mehr als Saal wirkt und auch entsprechend der am Ende des 16. Jahrh. auftretenden französischen Mode «Galleria» genannt wurde. Sie gewährt einen herrlichen Ausblick über die mannigfach gewellte Ebene, die Städte und Dörfer bis nach Rom; an ihrer Schmal-[?]seite liegt die Kapelle, die ebenfalls reich mit Malereien und Stuck dekoriert ist. Rings im Kreise folgen sich die Repräsentationsräume, Wohn-, Ankleide- und Schlafgemächer des Kardinals und zwar symmetrisch rechts und links zur Hauptachse in doppelter Zahl, je nach Lage zu den Himmels-

richtungen zum Bewohnen im Winter und im Sommer wie im unteren Stockwerke. (Fig. 27.) Alle Räume sind gewölbt bis auf das isoliert gelegene Turmzimmer, das einen reichen Holzplafond besitzt.

Die Gemälde und Dekorationen der einzelnen Räume aufzuzählen würde hier zu weit führen; es sei nur auf die vielen ausführlichen Beschreibungen und Abbildungen verwiesen, die davon vorhanden sind.¹ Wenn Vasari im Jahre 1565 nur die östliche Zimmerreihe beschreibt, so hat dies seinen Grund darin, daß lediglich diese zuerst in möglichster Eile fertiggestellt wurde, um das Schloß vorläufig benützlich zu machen, und erst nach diesem Zeitpunkte folgten die westlichen Gemächer langsam nach. Den Hauptanteil an den Malereien hat der gewandte Künstler Taddeo Zuccherò, der mit einer großen Schar von Gesellen im Schlosse arbeitete. Mehrere Serien der Gemächer sind auch wirklich im Jahre 1565 bereits fertiggestellt, wie wir aus Vasari² erfahren.

Merkwürdige Dokumente der Zeit sind die beiden Briefe des gelehrten Dichters und Aestheten Annibale Caro, die er im Auftrag des Kardinals verfaßt hat und in denen er den Künstlern mit dem Aufwand von ungeheurer Gelehrsamkeit und symbolischen Spitzfindigkeiten bis ins aller kleinste Detail vorschreibt, was sie zu malen hätten.

Vasari druckt den einen der Briefe³ ab, denn alles, was der berühmte Caro in seinem glänzenden, hochtrabenden Stil schrieb, wurde von der damaligen gebildeten Welt mit größter Ehrfurcht aufgenommen. In den Briefen werden das Schlafzimmer und das Studierzimmer des Kardinals behandelt, die mit entsprechenden Gegenständen der Mythologie und der alten Geschichte geschmückt werden sollten.⁴

Nach dem Tode Taddeos trat sein Bruder Federigo für ihn ein, und außerdem hat noch Antonio Tempesta im Treppenhaus (T. 12, Fig. 2), der Kapelle und den Hofloggien (T. 13, Fig. 1) Tüchtiges im Schlosse geleistet. Vignola selbst griff in seinem Eifer für die Ausschmückung der Räume wiederholt zum Malerpinsel in Erinnerung an seine Jugendzeit und zeichnete und malte in Gemeinschaft mit einem Schwiegersohn perspektivische Architekturteile und kleine Veduten, natürlich nehmen sich seine Versuche gegenüber den viel flotteren Leistungen der Berufsmaler oft ein wenig linkisch aus.

Die Haupttreppe endigt im Piano nobile und von da ab führen nur vier größere und zwei kleinere Wendeltreppen in das «Stockwerk der Kavalieri»

¹ Anm. S. 93 u. 102.

² Ausg. v. Milanesi, VII, S. 101, 106 ff.

³ Ausg. v. Milanesi, VII, S. 115.

⁴ Beide Briefe in Bottari, Raccolta di lettere, Milano 1822. Bd. III, S. 217 u. 249.

(Fig. 28), das auf den Mauern der unteren Säle ein inneres Fünfeck umschließt, eine Terrasse gegen den Innenhof hat und um einen Mittelkorridor mehr als 50 kleine Schlafzimmerchen für das Gefolge enthält. Darüber kommt dann noch das Stockwerk der Dienerschaft unter dem nach Innen abfallenden Dache, von den kleinen Mezzaninfenstern der

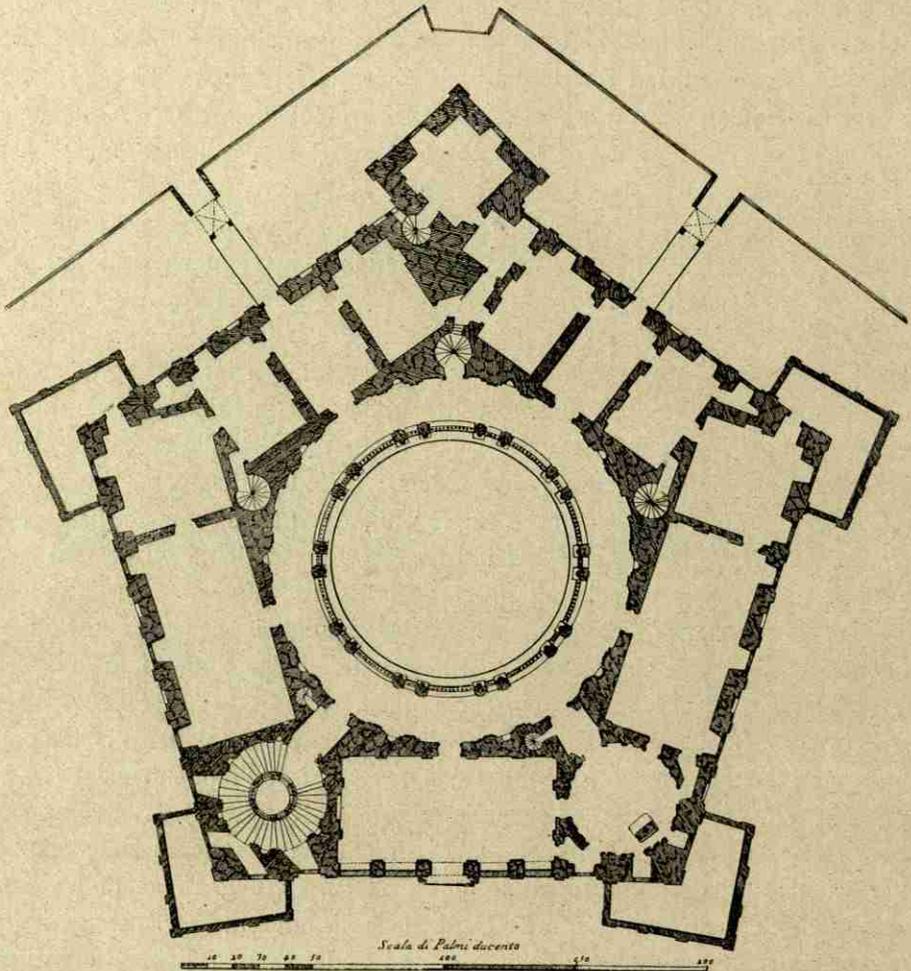


Fig. 27. Hauptgeschoß von Caprarola.

Front beleuchtet. (Fig. 26.) Die Balustrade, die über dem Hauptgesims die Baumasse nach oben abschließen sollte, ist sehr zum Nachteil jetzigen Eindrucks weggeblieben, da die Komposition des Ganzen gebieterisch nach einer solchen Krönung verlangt. Von einem dahinter umlaufenden Rundgang konnte außerdem bequem die Dachunterhaltung und Kaminreinigung besorgt werden. Das Dachwasser sammelt sich in den Kehlen

und wird in sehr geschickter Weise durch die Spindeln der Wendeltreppen in eine große Zisterne unter der Hofmitte geleitet.

Selten findet man unter den Bauten der Zeit eine in allen Teilen so wohldurchdachte Anlage wie diese, und es ist kein Wunder, daß den Späteren der Zwiespalt zwischen Festung und Palast gar nicht zum Bewußtsein kam, vielmehr alles aus einem Guß und einer Absicht hervorgegangen zu sein schien. Uebrigens war in jenen kriegerischen Zeiten auch das Bedürfnis nach besserem Schutz der Landvillen aufgetaucht. Die Behausung der Adeligen auf dem Lande bestand vorher in kastell-

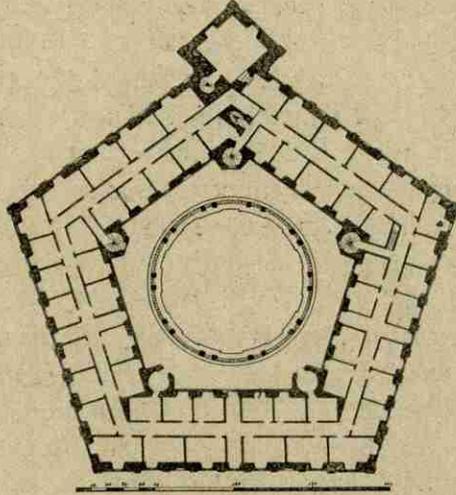


Fig. 28. Obergeschoß von Caprarola.

artigen Bauten mit einem oder mehreren hohen Wehrtürmen, wie manche Villen in der Umgebung von Florenz oder das alte Schloß der Sforza bei Pesaro zeigen; in Zeiten der Gefahr suchten sie überdies in ihren festen Burgen auf Bergeshöhen Schutz. Später vereinigte man dann die Anforderungen des größeren Luxus und des bequemen Wohnens mit einer gewissen Sicherheit vor Handstreichern, die von herumziehenden Heereshaufen, beutelustigen Condottieren oder wirklichen Räuberbanden drohten. Es existieren in den Uffizien und anderen Handzeichnungssammlungen unzählige Skizzen zu kleinen Häusern, Villen und Schlössern, die durch spitz vorspringende Bastionen geschützt und deren Mauern durch Flankenfeuer in allen Teilen bestrichen werden können. Meist sind es viereckige Bauten mit oder ohne Hof, deren Eckrisalite zu Bastionen geworden sind.¹

¹ Die Vermutung von H. Eggers, daß es sich bei einigen derartigen Plänen Peruzzis um Vorwürfe für Caprarola handelt, kann ich, namentlich in Bezug auf das Blatt 616 der Uffizien, nicht teilen, da die eingeschriebenen Himmelsrichtungen gar nicht passen. Das Wiener Blatt kenne ich nicht; es scheint aber ebenfalls einen rechteckigen Bau darzustellen, dessen Zusammenhang mit Caprarola unwahrscheinlich ist. (Entwürfe Peruzzis, Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen. Wien, 1902. S. 34.)

Eines der schönsten derartigen Beispiele ist der große Palastgrundriß mit quadratischem Pfeilerhof von Lorenzo Donato da Siena (Uffizien Bl. 1978). Bei den meisten derartigen Entwürfen zeigen die geringen Mauerstärken, daß es sich nur um Schutz gegen vorübergehende Angriffe handelt, nicht aber um die Abwehr einer Belagerung mit Geschütz. Einen wirklich ernsten Charakter hat der Plan zu einem großen Festungspalaste in Perugia (Uffizien Bl. 1021) von der Hand des Aristotile da Sangallo, der manchen Anhalt für den ursprünglichen Plan von Caprarola bietet. Gurlitts Hinweis¹ auf die Beispiele von festen Schlössern jenseits der Alpen, namentlich in Frankreich, ist bemerkenswert, doch darf man deren Einfluß nicht überschätzen, da Italien in jener Zeit im Festungsbauwesen viel zu selbständig und anderen Ländern um Jahrzehnte voraus war.

In späterer Zeit macht sich oft die Wirkung Caprarolas auf die Architektenschaft in grotesken Schloß- und Festungsplänen bemerkbar, die alle möglichen Polygon- und Sternformen haben, aber eher geistreiche Experimente, als ernsthafte Bauentwürfe sind (z. B. Zeichnungen Simone Moschinos in der Münchener Sammlung für Graphische Kunst).

Von den ausgedehnten Gartenanlagen (T. 14, Fig. 1) dürften nur die unteren beiden Terrassen (Fig. 24) mit dem einfachen Brunnen zur Zeit Vignolas angelegt worden sein. Sie sind vom ersten Stock aus durch Holzbrücken, die über den Graben geschlagen sind, direkt zugänglich. Ammanati, der in einem Briefe an den Kardinal Alexander im Jahre 1576² alles was er in dem Schloß gesehen, mit Lobeserhebungen beschreibt, erwähnt gar nichts vom Garten, er kann demnach damals noch keine besondere Bedeutung gehabt haben. Der ganze obere Teil wurde erst 1587 dazu gekauft und von Kardinal Odoardo Farnese mit Hilfe der Architekten Girolamo Rainaldi und Francesco Peperelli mit den großartigen Gartenanlagen, Wasserkünsten und der eleganten zweigeschossigen Palazzina ausgestattet. Das kleine Gebäude liegt auf der Höhe des Berges, der eine noch umfassendere Rundschau wie das Schloß gewährt, inmitten von Blumenterrassen und umgeben von schattigen Hainen. Die ganze Anlage wurde aber erst 1625 vollendet; ihre gröberen Formen weisen deutlich den theatralischen Geschmack des 17. Jahrhunderts auf und doch liegt über der Komposition eine deutliche Reminiszenz an Vignolas Werke, besonders die Villa Lante und die auf dem Palatin. Der verfallene Zustand erhöht noch den romantischen Reiz des verwahten Parkes.

Im Jahre 1703 mußte eine vollständige Reparatur des Schlosses vorgenommen werden, da es infolge eines Erdbebens, dessen Spuren noch

¹ Geschichte des Barockstiles in Italien S. 46.

² Siehe Anm. S. 103 u. 107.

heute sichtbar sind, stark gelitten hatte. Es ist mit Freuden zu begrüßen, daß die italienische Regierung sich kürzlich entschlossen hat, den Palast von der Hinterlassenschaft des Königs von Neapel zu kaufen, so daß dies Werk Vignolas als Nationaleigentum von nun ab gut erhalten und allen Kunstfreunden vollkommen zugänglich gemacht wird.

VIII. DAS FARNESE-SCHLOSS IN PIACENZA UND KLEINERE PALASTBAUTEN AUSSERHALB ROMS.

a) Palazzo Farnese in Piacenza.

DER bereits erwähnte Architekt Paciotto (S. 98) hatte für den Herzog Ottavio im Jahre 1558 den Entwurf zu einem fürstlichen Residenzschlosse in Piacenza¹ geliefert und auch ein Modell des Palastes angefertigt, das den vollen Beifall des Fürsten und seiner Gemahlin fand. In Wirklichkeit regierte nämlich im Lande die kluge und energische Kaisertochter Margareta, die später fast ganz allein die Sorge um die Weiterführung des Riesenbaues übernahm. Die politische Lage war, wenigstens in Italien, wieder ruhig geworden; unerschöpfliche Reichtümer schienen durch die Gunst der Verhältnisse dem Fürstenhaus zur Verfügung zu stehen, so daß man es zu unternehmen wagte, in dem kleinen Lande ein Werk aufzuführen, das sich den größten Fürstenschlössern der Welt ebenbürtig an die Seite stellen konnte. An der Stelle der alten Zitadelle, in der elf Jahre vorher der erste Herzog Pier Luigi von Verschwörern nachts erdolcht und in den Schloßgraben geworfen wurde, sollte sich das Wahrzeichen der neugegründeten Herrschaft erheben; doch bevor noch der Grundstein gelegt werden konnte, wurde Margareta von ihrem Halbbruder Philipp von Spanien zur Statthalterin der Niederlande ernannt. Ihr Gemahl war ihr dorthin bereits vorausgeeilt, denn er hatte eine Stellung als Befehlshaber der spanischen Truppen, die damals Flandern besetzt hielten, erhalten. Auch Paciotto mußte dem Herzog, sehr gegen seinen Willen, folgen, da er als Festungsbaumeister in jenem durch innere und äußere Unruhen gefährdeten Lande seinem

¹ Die historischen Daten über den Pal. Farnese sind meist entnommen: Ronchini, *Idue Vignola. Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi* Bd. III, (1865) S. 362 ff. — Ronchini, Francesco Paciotto, ebenda S. 299 ff.

Herrn unentbehrlich schien. Der Bau, dessen Grundstein inzwischen im Dezember des Jahres 1558 gelegt war, wurde der Obhut eines einheimischen Architekten, Gianfrancesco Testa, anvertraut. Paciotti sollte aus Flandern die nötigen Zeichnungen schicken; er wurde aber im Jahre darauf von seinem Herrn nach Savoyen an den Herzog von Piemont gesandt, wo er ebenfalls wichtige Festungsbauten ausführen sollte.

Inzwischen hatten sich bei der Arbeit am Palaste Schwierigkeiten herausgestellt, für die Paciotto einige Angaben machte und bald selbst wieder zu kommen versprach. Aber nun wurde er kurzer Hand von dem Herzog Ottavio an König Philipp von Spanien übergeben; der Künstler beklagte sich sehr darüber, da er viel lieber nach Italien zurückgekehrt wäre, aber gegen die Befehle der Fürsten war nichts zu machen. Philipp II. war auf ihn in Flandern aufmerksam geworden, als er einen Palast für Margarete in Brüssel entwarf, und hatte den Herzog gebeten, ihm für die Schloßbauten, die er in Spanien plante, den geschickten Architekten zu überlassen.

Nun war in Piacenza guter Rat teuer. Gianfrancesco wollte oder konnte nicht selbständig handeln, und der kaum begonnene Bau blieb liegen, da der Meister aus Spanien nichts von sich hören ließ. Da wählte man auf Anraten des Kardinals Alexander Vignola zum Architekten, der soeben in Caprarola die besten Beweise seiner Kunst gegeben hatte und Ende 1560 kam der neue Baumeister mit seinem Sohne Giacinto in Piacenza an. Er behielt im wesentlichen die Disposition Paciottos bei: ein Rechteck, von dem die eine Langseite als Hauptfront nach der Stadt, die andere mit Loggien gegen einen Garten sich erstreckte, ein großer Prachthof in der Mitte, der sich nach rückwärts halbkreisförmig erweitern sollte, um gleich dem Eintretenden eine tiefere und interessantere Perspektive zu geben.

Wieweit sich Vignola von den Plänen seines Vorgängers entfernte, ist schwer zu sagen, da alle Nachforschungen nach den Entwürfen Paciottos und nach seinem Modell vergeblich waren. Nur in einigen Punkten sind wir durch Berichte Vignolas und des Haushofmeisters der Herzogin von seinen Aenderungen unterrichtet. Eine Vergrößerung, wahrscheinlich nach allen Seiten hin, hat stattgefunden. Ferner plante er in der Mitte der Hauptfront einen mächtigen Turm über dem Haupteingang und zwei kleinere Aufbauten über den seitlichen Loggien der Gartenfassade. Andere Aenderungen betrafen die Stockwerkshöhen, die vergrößert und die architektonischen Schmuckteile, die reicher gestaltet wurden, ferner die Anordnung der Räume in den Flügeln der Schmalseiten.

Die wichtigste Neuheit aber war die Einfügung eines antiken The-

aters in das Halbrund an der Rückseite des Hofes. Mit diesem Versuch, einen Gebäudetypus der alten Welt für die Renaissance wieder zu gewinnen, steht Vignola nicht allein da, aber ihn mit einem großen Palastbau zu kombinieren und zum Mittelpunkt und reichsten Schmuckstück der Anlage zu erheben, ist sein ausschließlicher Gedanke. In Raphaels Plan zur Villa Madama erscheint wohl das früheste Projekt für ein antikes Theater, das dann in Sangallos Entwurf noch bedeutend erweitert wurde.¹ Da liegt aber die Cavea in dem ansteigenden Berghange hinter der Villa und stellt mehr eine Verbindung mit dem Garten her, als daß sie dem Bau selbst angehört.

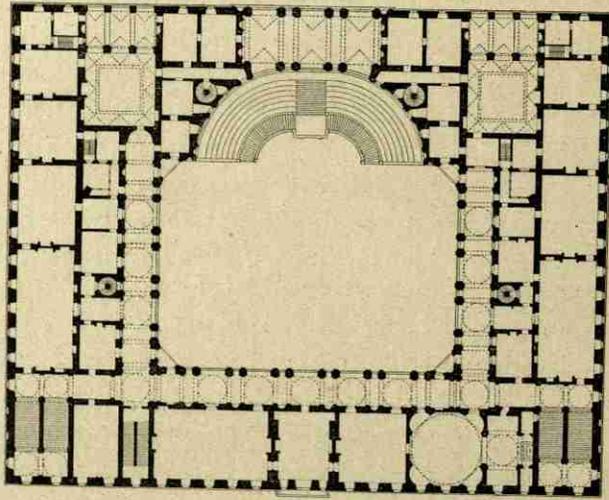


Fig. 29. Pal. Farnese in Piacenza, Grundriß des I. Stocks.

Die meisten damaligen Theater waren vorübergehende Holzbauten, wie sie auch Serlio am Schlusse seines zweiten Buches darstellt. Er gibt hier die Anleitung zum Bau eines solchen Schaugerüsts, das sich in seiner halb elliptischen Form dem Grundriß des antiken nähert, im Schnitt dagegen durch seine steilere Neigung beträchtlich davon abweicht. Palladios Teatro Olympico ist fast gleichzeitig mit dem Entwurfe Vignolas (1564) errichtet und zwar als ständiger Bau, aber eine Eingliederung in einen äußeren architektonischen Rahmen oder auch nur die Ausbildung einer Frontseite wurde nicht versucht.

In Piacenza fehlt allerdings der eine Hauptteil, der Palladios Theater so interessant macht, nämlich die Skena, gänzlich und mußte bei Vor-

¹ Redtenbacher, die Villa Madama bei Rom. Zeitschr. f. bild. Kunst 11. (1876) S. 33 ff.

stellungen aus Holz aufgerichtet werden. Man hatte aber so den Vorteil größerer Beweglichkeit und bei manchen Festlichkeiten und Schaustellungen, wie Spielen, Umzügen und Turnieren, erhöhte ihr Fehlen die Brauchbarkeit des Zuschauerraumes wesentlich.

Vignola hatte bei der Plandisposition (Fig. 29) darauf Rücksicht zu nehmen, daß drei ganz getrennte Hofhaltungen, die des Herzogs, der Herzogin und des heranwachsenden Thronfolgers, jede mit Gefolge und Dienerschaft, in dem Gebäude Platz finden sollten. Zwei gewaltige Geschosse von 11—12 Metern Höhe, je ein Mezzanin eingerechnet, und ein niedrigeres drittes darüber geben dem Bau die Gesamthöhe von mehr als 32 Metern, allerdings noch nicht ganz die des Palazzo Pitti. Die Tiefe der durchgehends gewölbten Säle beträgt bis 13,5 Meter, ihre Länge manchmal über 22 Meter; die im ersten Stockwerk befindliche Schloßkapelle hat die Dimensionen einer recht ansehnlichen Kirche. Ihre Einfügung in das Palastschema und ihre Ausgestaltung ist übrigens wieder eine Meisterleistung. In Manchem erinnert der Grundriß an den des Palazzo Farnese in Rom, wenngleich hier mehr als die doppelte Grundfläche hätte überbaut werden sollen. In den Seitentrakten hat das Bedürfnis nach Nebenräumen zur Einfügung einer kleinen Zimmerflucht geführt, die bloß von der Loggia aus Licht erhält, was aber bei der Weite und Höhe dieser Hallen einwandfrei erscheint. Die hübsche Lösung der Ecken des Hofes mit den schrägstehenden Nischen hat ein berühmter späterer Schloßbaumeister, Luigi Vanvitelli beim Schloßbau von Caserta wieder verwendet. Aus diesem Bau, wie auch aus dem des Schlosses von Modena, kann man manche Anhaltspunkte über die Erscheinung des Werkes, wie es sich von Außen nach seiner Vollendung gezeigt hätte, gewinnen.

Bei Beurteilung des äußeren Aufbaues sagt Burckhardt: «Vignolas frühester Kolossalbau ist interessant als eines der ersten Gebäude, in welchen durchaus kein herrschendes Einzelmotiv vorkommt, sondern nur die Verhältnisse sprechen und zwar beim einfachsten Detail Die Abstufung der Stockwerke ist der (allerdings nicht genügende) Inhalt des ungeheuren Gebäudes».¹ Ebenso sagt Gurlitt «charakteristisch ist auch hier der Mangel einer Vertikalteilung, jeder Ordnung, jeden Risalits».² Diese Urteile sind nur richtig, wenn man den heute stehenden Torso, besonders die ganz aufgeführte Schmalseite in Betracht zieht. Ergänzt man aber den Grundriß, wie es durch eine im Archiv zu Parma vorhandene Planskizze möglich ist, bekommt man ein ganz anderes Bild. Ein mäch-

¹ Cicerone, 1860, I. S. 341.

² Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 44.

tiges Mittelrisalit, unten durch ein dreiachsiges Portal, im ersten Stock durch einen Balkon, und über dem Dach durch einen 14 Meter im Geviert haltenden Turmaufbau betont, sollte das Ganze beherrschen und die Gartenfront hätte genug starke Einzelmotive und Vertikalteilungen aufgewiesen, da drei Loggien die Fassade rhythmisch beleben.

Das kräftige und wirkungsvolle Detail der Außenseiten (T. 15, Fig. 1) ist in seinen oberen Partien nicht mehr dem Vignola zuzuschreiben, wohl aber ist die Einteilung des Ganzen und die Abwägung der Gesimse für Vignola charakteristisch. Besonders sei auf die genaue Gleichwertigkeit in der Höhe der beiden unteren Geschosse hingewiesen, die, wie es scheint, einem bestimmten rhythmischen Gefühl des Meisters entspricht, da sie sich in den meisten seiner Bauten (Palazzo Piella, Portico dei Banchi, Caprarola) vorfindet, während bei den meisten anderen Architekten der Zeit eine stärkere Differenzierung der Geschoßhöhen sich bemerkbar macht.

Bei dem prächtigen Hof (T. 14, Fig. 2) konnte durch die Anhaltspunkte, die der Grundriß und der vorhandene Teil gewährte, eine Rekonstruktion versucht werden, die nur im obersten Geschoß und in der Anlage des Theaters, wo kaum ein Anhalt gegeben war, auf unsicherer Basis steht. (Fig. 30.) Für die Gartenfassade und die Vorderfront war eine Rekonstruktion durch das gänzliche Fehlen darauf bezüglicher Skizzen unmöglich.

Der Hof ist vorbildlich geworden für eine große Anzahl von Fürstenschlössern, die in der folgenden Zeit überall in den kleinen Residenzen emporwuchsen, ein erstaunliches Beispiel von der grandiosen Baulust und dem Reichtum ihrer Herrscher. Dieser Hof bildet in weit höherem Maße wie der in Caprarola eine Brücke, die von den versinkenden Ufern der Renaissance zu den Gestaden der Barockzeit hinüberleitet.

Die Schicksale des Baues bilden eine Kette von widrigen Ereignissen und Tragikomödien, die seine Vollendung hintertrieben: denn vollendet hätte er trotz seiner Größe wohl werden können, wenn das Herzogsgeschlecht der Farnese ein energisches Interesse an diesem Schlosse gezeigt, und wenn sich ihre Baulust auf diesen einen Platz beschränkt hätte. So aber weilte das Herrscherpaar während der ersten Zeit in Flandern, und nur Beamte walteten in der Heimat. Dann widmete es seine Fürsorge anderen Objekten; der Nachfolger Alexander war auch Statthalter der Niederlande und in den langen Unabhängigkeitskriegen als Truppenführer König Philipps fortwährend dort zurückgehalten, daß er überhaupt kaum längere Zeit in Italien verweilte. Zu Beginn des nächsten Jahrhunderts wurde Piacenza als Residenz überhaupt aufgegeben und das große Schloß in

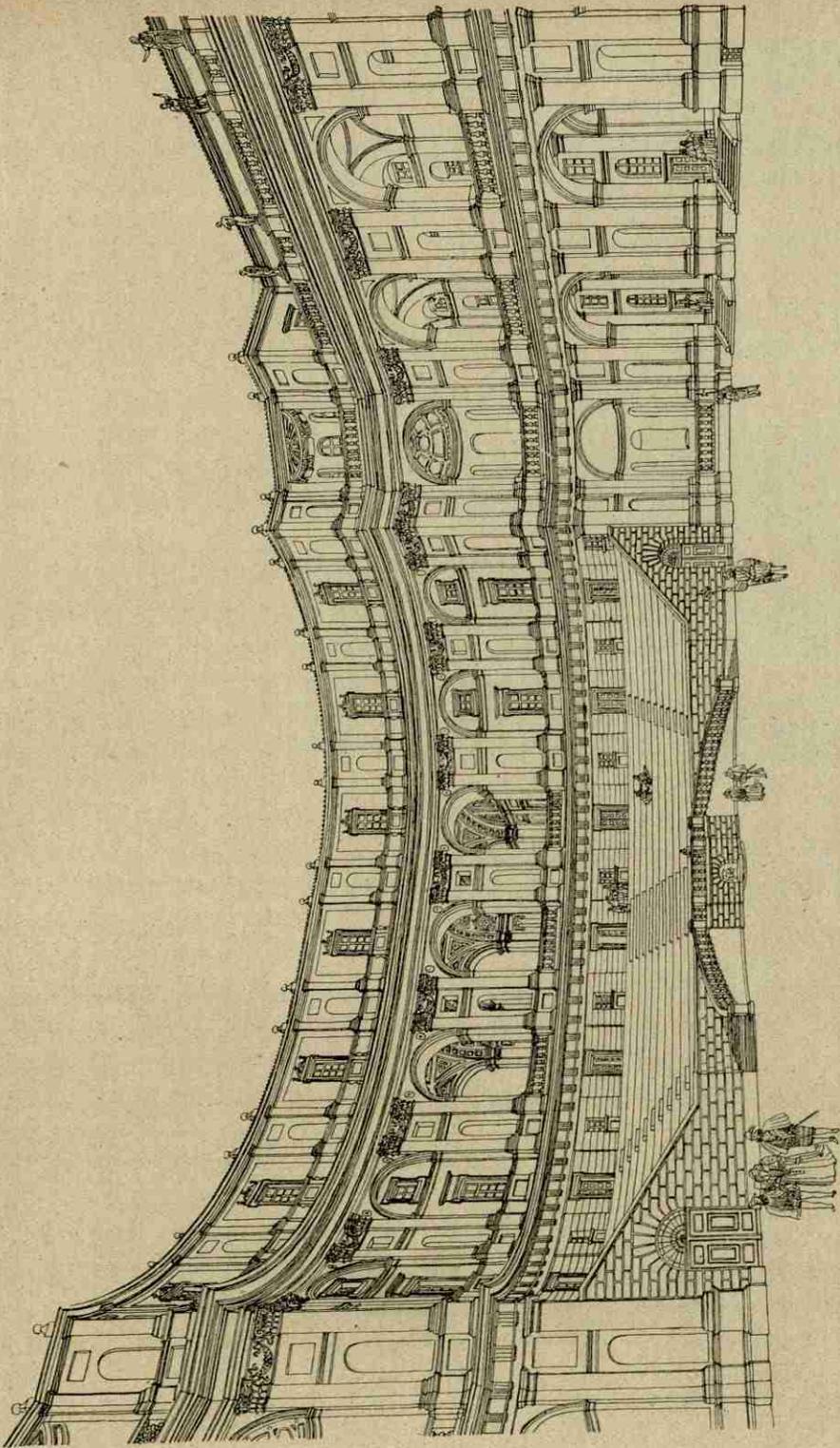


Fig. 30. Rekonstruktion des Hofes im Pal. Farnese in Piacenza.

Parma gebaut, das allerdings das Schicksal des älteren Werkes, unvollendet zu bleiben, teilte. Immerhin bedeutete der Beschluß dieses Neubaus im Jahre 1597 das Todesurteil für den anderen.

Kurz mögen hier die Ereignisse, soweit sie Vignola betreffen, erzählt werden, da sie des allgemeinen Interesses nicht entbehren. Die Pläne mußten rasch fertiggestellt werden, weil der Kardinal seinen Baumeister dringend nach Caprarola zurückrief, und bereits im April 1561 reiste er wieder ab, obwohl der Herzog versuchte, ihn durch andere Aufträge an sich zu fesseln. 54 Scudi wurden ihm als Honorar ausbezahlt. Er ließ seinen Sohn Giacinto am Bau zurück und gab ihm die Zeichnungen in Obhut, um die Werkpläne darnach zu fertigen.

Der junge Barozzi wurde vom Herzog bald darauf zum «Generalkommissar der Flüsse, Kanäle, Brücken und Straßen» ernannt, während der Haushofmeister Giacomo Boselli die Oberaufsicht und die Rechnungsführung über die Arbeiten am Schlosse erhielt. Giacinto hat sich, wie es scheint, etwas zu wenig um den Bau gekümmert, sei es, daß sein neues Amt ihm Abhaltungen gab, oder seine unruhige, jeder konsequenten Arbeit abholde Natur ihn beeinflusste, denn Boselli beklagt sich in Briefen an Margareta und den Herzog, daß der Architekt bei wichtigen Anlässen abwesend sei, so am 24. Juli, wo die Zeichnungen für die Kellerräume, deren Fenstereinteilung man nun bestimmen mußte, fehlten. Sicher hat übrigens der Boselli zu Gunsten einiger Freunde und des Paciotto gegen Vignola recht kräftig intriguiert. Giacinto scheint sich gescheut zu haben, dem Haushofmeister die neuen Pläne mitzuteilen, und daß seine Angst nicht ganz grundlos war, werden wir später sehen. Boselli hat dann doch die Zeichnungen in die Hand bekommen, denn am 23. Oktober schreibt er an den Minister des Herzogs nach Parma etwa folgendes: Die Zeichnung ist in einer solchen Weise gemacht, daß man wenigstens 25 Jahre gebrauchte, um sie durchzuführen, wenn nicht neue Geldmittel angewiesen werden; denn der Architekt hat so viele Ordnungen aufeinandergetürmt, als im Vitruv stehen, ohne Rücksicht auf die Kosten, zumal auf die teuren Hausteine. Nur eine Beschränkung des Planes kann Rettung bringen: so viel Gesimse ringsherum, so viel Ornamente am Turm und am Tor, so viel Säulen in Hof und Loggien und so viel Treppen im Theater, «che basteria tale spesa per un Imperatore»! Auch an Margareta schickt er zur gleichen Zeit einen langen Bericht über den Stand der Bauarbeiten und die demnächst in Angriff zu nehmenden Teile, dazu auch die Zeichnungen. Er fürchtet die Ausgaben und schlägt Vereinfachungen vor, wobei er den Rat eines sehr vernünftigen Steinmetzen (!) eingeholt habe. In Wirklichkeit, da Boselli von Architektur

selbst wenig verstand, wird ein anderer ehrgeiziger Architekt dahintergesteckt haben, denn er kritisiert den Vignola in der unverschämtesten Weise, aber nicht ohne einen Anflug von Sachkenntnis. Vignola, sagt er, hätte überhaupt keine Ahnung, was eine Herzogin für ihren Hofstaat an Räumen brauche, da er nur gewohnt sei, für Papst und Kardinäle zu arbeiten.

Erstens sollen die Kellerfenster, die noch nicht in Stein ausgeführt seien, vermauert werden, da die Pfeiler dazwischen zu schwach seien, zweitens die Gesimse des Aeußeren so reduziert werden, daß die Ausgabe dafür auf ein Drittel herabgesetzt werde. Drittens solle man die Fensterumrahmungen aus Backstein mit Verputz machen, viertens Tor und Turm vereinfachen und fünftens solle man die Loggia im Hofe so machen, wie es früher Paciotto gezeichnet habe, weil sonst die Zimmer, die ihr Licht vom Hofe aus empfangen, zu dunkel würden. Es sollten sieben Oeffnungen von zwölf Ellen und Pfeiler von sechs Ellen gemacht werden, die Basen und Kapitelle aus Stein, alles andere aus Ziegeln. Ueber den sechsten Punkt, das Theater, läßt er sich besonders lange aus. Es drohe eine unendliche Ausgabe zu werden, sei nicht passend für einen fürstlichen Palast und werde den gegenteiligen Eindruck machen, wie ihn der Architekt beabsichtige. Paciotto habe das viel besser verstanden, als er dem Hof eine Ausweitung gegenüber dem Eingange gab, da man hier die größere Tiefe des Prospektes verlange. Man dürfe keine Stufen oder irgendwelche Einbauten machen, sondern müsse den Platz freilassen, wie man das an Paciottos Modell, das noch in San Sisto¹ sei, sehen könne, weil man dabei die Ordnung des Hofes im Halbrund ohne Aenderung herumführen könne. In der Mitte des Hofes sei dort ein Tor angenommen, das den Prospekt gegen den Garten zu vertiefe und durch das man auch mit Wagen fahren könne. Wenn man einmal Spiele und Vorstellungen machen wolle, so könne man ja Holzstufen mit weniger Kosten dort aufschlagen. Die Herzogin möge sich die Sache überlegen, er spräche ja nicht als Baumeister, sondern aus treuer Anhänglichkeit an die Fürstin.

Dieser Brief hatte wirklich bei Margareta den gewünschten Erfolg und sie stimmte den Aenderungen zu. Vom Herzog hört man gar nichts. Giacinto war außer Stande, gegen diese Intrigue anzukämpfen, und bat den Herzog um seine Entlassung, da er seinen alten Vater in Rom unterstützen müsse. Sie wurde ihm auch am 30. Januar 1562 in gnädigen Ausdrücken gewährt. Der Palast wurde einstweilen unter der Oberaufsicht des

¹ Kirche und Kloster in der Nähe des Palastes. Nachforschungen nach dem Modell führten zu keinem Resultat.

Boselli fortgeführt, statt der großen Säle hinter den seitlichen Gartenloggien wurden nun mit Genehmigung der Herzogin zwei Höfe angelegt, weil die Säle zu schlechte Beleuchtung hätten. Ein junger Parmaner, Fornovo, der bisher als Bauführer in Caprarola beschäftigt war, wurde als Architekt angestellt, aber er besaß den Hofbeamten gegenüber keine rechte Autorität, so daß bald alles ins Stocken geriet. Der Herzog schrieb nun seinem ersten Architekten Paciotto, der von Spanien zurückgekehrt war und beim Herzog von Savoyen weilte, er möge kommen und mit seinem Rat aushelfen. Im nächsten Jahre traf er auch wirklich ein. Er hatte keine Ahnung, daß von seinen Plänen abgewichen war und geriet bei seiner jähzornigen Gesinnung in eine grenzenlose Wut. Er schimpfte so laut, daß man es zum Entsetzen des Boselli, der ihn vergeblich zur Ruhe ermahnte, in der ganzen Stadt hören konnte, verlangte schließlich alle Originalzeichnungen Vignolas, und begnügte sich dann nicht nur mit diesen, sondern wollte auch alle Kopien haben. Der eingeschüchterte Haushofmeister gab ihm alles, was er erhalten konnte, und der Wüterich reiste damit ab, indem er versprach, alles baldigst mit Korrekturen, Erklärungen und neuen Zeichnungen zurückzusenden. An den Herzog schrieb der schwergekränkte Architekt gleichzeitig einen wunderbar groben Brief, worin er den angefangenen Palast mit den kräftigsten Ausdrücken in Grund und Boden kritisiert. Am besten sei es, das angefangene Werk ganz liegen zu lassen und an einer anderen Stelle von vorne anzufangen.

Der Schluß des Briefes lautet: «Wenn diese «macchinaccia» weitergebaut wird, so ist seit der Zeit der Goten bis auf unsere Tage keine größere Barbarei verübt worden. Ich möchte, daß Euere Hoheit dies der Herzogin mitteile; vielleicht erleuchtet sie Gott, daß sie zur Vernunft zurückkehrt.»

Der Bau wurde eingestellt und Boselli wartete auf die versprochenen Pläne des Paciotto, der einstweilen in Nizza für den Herzog Emanuele Filiberto Festungen baute. Auf eine Anfrage erwiderte er ein Jahr später höhnisch von dort, daß er bis jetzt noch keine Zeit gehabt habe, aber später Zeichnungen schicken werde.

Nun entlud sich natürlich der Zorn des Herzogs und der Herzogin auf den betrogenen Boselli und im Januar 1564 wurde an den Kardinal Alexander geschrieben, um sofort den Vignola kommen zu lassen, der natürlich bei seinem Eintreffen äußerst unwillig über den Verlust seiner Zeichnungen und die willkürlichen Aenderungen am Bau war, sich jedoch sofort daran machte, so rasch als möglich neue Pläne zu zeichnen. Er ließ dann in Piacenza den Architekten Gianfrancesco Testa zurück, der

von der Herzogin den strikten Befehl bekam, sich nur nach Vignolas Zeichnungen zu richten.

Ein Brief Vignolas¹ aus Parma an den Kardinal, der ungeduldig über das lange Ausbleiben seines Architekten war, berichtet, daß der Arme dort infolge des vorhergegangenen Aergers oder der Ueberarbeitung in ein schweres Fieber gefallen war, von dem er sich im August noch nicht erholt hatte. Für seine Arbeit bei der Neuanfertigung der Pläne erhielt er 100 Scudi.

Nun scheint wieder ein frischerer Zug in die Arbeit zu kommen. Viele Baumaterialien standen bereit und neue wurden bestellt. Boselli jammerte aber, daß nun manches wieder niedergerissen werden sollte und hetzte munter weiter. Vignola, schreibt er am 23. Oktober 1564, wolle nun doch zwei Ordnungen am Aeußeren anbringen, dazu müsse der ganze Sockel der Mauer abgerissen werden, die ringsherum schon sechs Ellen aus dem Boden gewachsen sei. Dann wolle er den Platz um den Palast um eine Elle und zwei Zoll tiefer legen und er bleibe auf seinem dunklen Saale hinter den Loggien bestehen. Ihm selbst sei zwar befohlen, zu tun, was Testa und Vignola angeordnet hätten, aber aus Pflichtgefühl wolle er doch Ihre Hoheit auf alles aufmerksam machen, in deren Namen der Palast ja gebaut werde, in der Meinung, daß Höchstdieselbe doch besser ihre eigenen Wünsche kenne als der Vignola.

Später heißt es noch einmal in einem Brief: «Vignola ist verhärtet in seinen früheren Irrtümern, deren er öffentlich überführt ist».

Abermals hatte der zähe Gegner einen gewissen Erfolg. Testa ging im nächsten Jahre nach Rom, um mit Vignola zu beraten und kam mit einem neuen Entwurfe zurück, der dem Vorhandenen mehr Rechnung trug. Es scheint nach dem vorerwähnten Brief des Boselli, daß eine beabsichtigte Säulen- und Pilasterordnung der Fassade damals erst aufgegeben wurde. Bald darauf starb Boselli und schließlich wurde wegen augenblicklichen Geldmangels der Bau eingestellt, als er noch nicht viel über die Erdgeschoßfenster emporgestiegen war.

Nach dem Tode Vignolas erst nahm Herzog Alexander, der Sohn des Ottavio, die Arbeit wieder nach den alten Plänen auf, stellte auch den Testa wieder als Bauleiter an, und die Gemeinde Piacenza mußte 15 000 Scudi dazu stiften. Allein in dieser Periode wurde fast eine Million Franken für das Gebäude verwendet, und bald darnach war es so weit geführt, wie es jetzt ist, nachdem nacheinander Simone Moschino und G. Rainaldi die Bauleitung hatten. Es steht nur die südöstliche Schmalseite

¹ Der Brief befindet sich in der Bibliothek zu Parma. (Abgedruckt bei Gaye, Carteggio d'artisti. III, S. 144.)

vollständig fertig da, die Vorderseite kaum zu einem Drittel, während die Gartenseite und das Theater überhaupt nicht begonnen wurden. Die fertiggestellten Säle erhielten eine prächtige Ausstattung, die heute bis auf einige Stuckdekorationen und beschädigte Fresken der Decken vollständig verschwunden ist.

Als 1731 das Geschlecht der Farnese erlosch, ließ der König Philipp V. von Spanien, der den Palast erbte, alles Mobiliar verkaufen und der Palast wurde eine Kaserne.

b) Kleinere Palastbauten in Perugia und Umgebung.

In verschiedenen Gegenden Italiens finden sich einige kleinere Palastbauten, die wir hier im Anschluß an dieses verstümmelte Riesenwerk betrachten wollen, und die mit geringerer oder größerer Berechtigung dem Vignola zugeschrieben werden.

Eine Anzahl davon ist in der Gegend um Perugia vereinigt, das Julius II. dem Kirchenstaat erobert hatte. Ein Palast in Castel della Pieve (heute Città della Pieve), welchen sich ein Neffe des Papstes Julius III., Kardinal Fulvio della Corgna, von Vignola errichten ließ, ist wohl der früheste dieser Bauten.¹ Der Kardinal erhielt das Purpurgewand von seinem Onkel im Jahre 1551 und wurde von ihm zum Gubernatore des obengenannten kleinen Landstädtchens ernannt, welches bei Chiusi hoch auf einem Bergrücken über dem Chianatal gelegen ist.

Der Palast ist etwa 22 Meter breit und hat fünf Fensterachsen in der Front, die beiden äußeren sind näher aneinandergerückt. Quaderketten betonen die Kanten des Hauses, ein Rustikaportal mit Pilastern, die einen Balkon tragen, nimmt die Mitte ein, Gurten deuten die Stockwerke an, die Fenster des ersten Stockes tragen abwechselnd eckige und runde Verdachungen.

In die hohe Wand über dem ersten Stock sind nur kleine quadratische Mezzaninfenster eingefügt; vom Hauptgesims sind nur die Unterglieder vorhanden und ein rohes Sparrendach schließt den Bau nach oben ab. Eine vertikale Gliederung ist nicht vorhanden. Gegen den schmalen Hof öffnen sich in den beiden untersten Stockwerken dreibogige Loggien in dorischer und jonischer Ordnung, darüber erheben sich noch zwei Fensterreihen. Das Innere der Loggien, der geräumigen Treppe und der beiden großen Säle des ersten Stockes sind mit hübschen Grottesken und Deckengemälden geziert, die die Brüder Zucchero zu

¹ Ueber den Palast: Boletti, Notizie istoriche di Città della Pieve, Perugia, 1830, S. 131. — A. Baglioni, Lettere storiche, Montefiascone, 1845 S. 333.

Urhebern haben und einen wirklich wertvollen Schmuck des Palastes bilden.

Der Bau ist nicht ganz vollendet worden, wie das Fehlen des Hauptgesimses und des Verputzes der Fassade beweist; auch sind die rückwärtigen Flügel, die den Hof umschließen sollten, teilweise unausgeführt geblieben.

Die Details der Fassade sind durch die starke Verwitterung des Sandsteins fast unkenntlich geworden, aber die Reste lassen den Zweifel berechtigt erscheinen, ob wir es wirklich mit einem Werke Vignolas zu tun haben, wie Danti und einige alte Beschreibungen der Stadt behaupten. Von Anderen wird dagegen berichtet, daß Galeazzo Alessi den Palast nach Zeichnungen Vignolas ausgeführt habe; aber zu jener Zeit war dieser Architekt fortwährend in Genua und Mailand beschäftigt, man müßte dann wohl eine spätere Epoche (nach 1560) für die Erbauung annehmen. Sicher scheint es dagegen, daß Vignola wenigstens die Pläne zu diesem Werke lieferte.

Noch bestimmter lauten die Nachrichten über die Beteiligung Alessis an einem anderen Palast, den sich ein Bruder des Kardinals, Ascanio della Corgna, in Castiglione sul Lago erbaute.¹ Der große Kriegermann, der als Condottiere in aller Herren Länder gefochten hatte, war von Julius III. mit dem Marchesat Castiglione belehnt und zum päpstlichen General ernannt worden. Nachdem der Papst gestorben war, wurde er von den Nepoten des Nachfolgers mit Gefängnis bedroht, entkam aber und diente in Neapel, Spanien und Flandern, bis er schließlich unter Pius IV. seine Herrschaft über Castiglione und Chiusi wieder erhielt.

Damals, etwa 1560, begann er den Palast an der Stelle eines älteren Schlosses auf dem äußersten Ende der Insel im Trasimenischen See, auf der das Städtchen Castiglione liegt und nur durch einen schmalen Damm mit dem Festlande verbunden ist. Wie beim vorhergenannten Palaste lieferte Vignola wahrscheinlich nur die Pläne; Alessi baute ihn und die Brüder Zucchero schmückten sein Inneres mit Gemälden aus der Mythologie und den unzähligen Kriegstaten des ruhmreichen Generals in Deutschland, Frankreich, Flandern, Italien und Spanien. Aber nicht zur Hälfte wurde das große Gebäude vollendet; neue Kriegsunternehmungen gegen die Türken riefen den Bauherrn nach Malta und Griechenland, und nach der Schlacht von Lepanto, an der er rühmlichen Anteil genommen hatte, starb er auf der Heimkehr am Fieber und das Schloß wurde von seinen Erben nicht weitergebaut.

¹ Ueber den Palast: Pascoli, vite dei pittori, scultori ed architetti, Rom 1732 (A. della Corgna).

Es erinnert sowohl in seiner innern Einteilung, wie in seinem äußern Zustand stark an das Schloß der Isolani in Minerbio (S. 34 u. T. 2), nur läßt der hakenförmige Grundriß hier merkwürdigerweise alle Symmetrie vermissen, auch das Außere ist durch die Einbeziehung eines älteren Teiles ganz willkürlich gestaltet. Man muß aber bedenken, daß eben nur ein Stück des projektierten Gebäudes wirklich ausgeführt wurde und die älteren Teile wahrscheinlich mit dem Fortschreiten des Neubaus zum Abbruch bestimmt waren.

Wie in Minerbio, betritt man das Gebäude mittels einer Rampe, von der ein einfaches Portal in einen Vorsaal mit mythologischen Darstellungen führt; wie dort ist rechts die Treppe, links ein kleiner Saal. Von da aus betritt man den riesigen Salone, dessen Wände die kriegerischen Erinnerungen des Hausherrn in der flottesten Freskodarstellung der Gebrüder Zuccheri enthalten. Dahinter kommt ein länglicher Oberlichtraum, der abweichend von dem in der bolognesischen Villa mehr korridorartig gestaltet ist und von dem aus die weiteren Gemächer, darunter noch ein großer Saal mit Gemälden zugänglich sind.

Vom Außeren, wie es sich nach der Vollendung hätte zeigen sollen, ist es schwer, sich ein Bild zu machen. Es ist nur das Erdgeschoß und darüber ein Mezzanin ausgeführt; ein breiter Gurt unter dem provisorischen Dach deutet an, daß ein oder zwei weitere Stockwerke folgen sollten. Die Architektur ist fast vollkommen schmucklos, nur die Türe und die Fenstergewände sind einfach aus Haustein gearbeitet, und lassen annehmen, daß eine Dekoration des Verputzes, vielleicht in Sgraffito- oder Freskotechnik beabsichtigt war.

In Perugia selbst befinden sich zwei Paläste, die nach einigen historischen Beschreibungen der Stadt von Vignola entworfen sein sollen,¹ doch bei beiden Häusern darf man die größten Bedenken hegen, sie wirklich unserem Meister zuzuschreiben. Sie tragen zu deutlich die Formen von Alessi und seiner Schule zur Schau. Nach seiner Rückkehr von Genua und Mailand war dieser Baumeister in seiner Vaterstadt mit großen Ehren aufgenommen und mit vielen Aufträgen bedacht worden. Mit Vignola arbeitete er mehrfach zusammen, wie bei den Palästen der Corgna und S. Maria degli Angeli bei Assisi, obgleich eigentlich die zwei Künstler so ganz verschiedene architektonische Handschriften besaßen, daß die eines jeden in der Detailbehandlung fast auf den ersten Blick unterschieden werden kann. An beiden Palästen dürfte Vignolas Anteil, wenn man ihn überhaupt gelten lassen will, nicht über die erste

¹ Sièpi, *Descrizione istorica della città di Perugia*. Perugia 1822. — Orsini, *Guida della città di Perugia* 1784. — Ferner Ricci, *Storia dell' architettura Italiana* III, S. 122.

Konzeption hinausgehen. Danti erwähnt sie unter seinen Arbeiten überhaupt nicht.

Der Palazzo Graziani ist sehr einfach; bloß die Fenster- und Portalumrahmungen und die Stockwerksgurte zeigen architektonische Gliederungen. Uebrigens wurde er bei einem Umbau im 18. Jahrhundert stark verändert. Der Palazzo Fiorenzi dagegen weist einen reicheren Aufwand an Schmuckteilen auf, entfernt sich aber gerade darin von Vignolas Art und nähert sich mehr der harten und eckigen Alessis, wie die Behandlung der abgeschrägten Bossenquader, des weitausladenden Hauptgesimses und des Portales deutlich zeigt.

Noch eher könnte man Vignola für den Autor des Palazzo vecchio Bufalini in dem nahen Città di Castello gelten lassen, obschon auch hier der Detailformen wegen Zweifel berechtigt sind. Die Profile sind alle sorgfältig und fein gearbeitet, die Verhältnisse gut, nur das Hauptgesims sitzt etwas nahe auf den oberen Fenstern, ist aber an sich von geschickter Bildung. Pilasterartige Lisenen fassen den Palast ein, eine Form, die gerade in der Gegend von Perugia häufiger die Quaderketten vertritt. Dieser Palast ist öfters mit einem zweiten derselben Familie verwechselt worden, der nie vollendet und durch ein Erdbeben gänzlich zerstört wurde. Nach einigen alten Beschreibungen soll auch er von Vignola erbaut gewesen sein. Nur einige Reste des prachtvollen Säulenhofes der alten Anlage sind noch sichtbar, die Fassade wurde von einem einheimischen Maurermeister wieder aufgebaut, besitzt aber fast keine Ähnlichkeit mit der Zerstörten. Ueber die Bauherrn und die Zeit der Erbauung fehlen alle näheren Nachrichten.¹ (Siehe auch S. 169.)

c) Casa Tarugi in Montepulciano.

Keines von allen Gebäuden, die der Tradition nach von Vignola erbaut sind, deren Aeußeres aber die stärksten Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser Ueberlieferung berechtigt erscheinen läßt, entfernt sich so weit von seiner Art, wie die Casa Tarugi in Montepulciano. Die Fassade ist in dem großen Werk über «die Architektur der Renaissance in Toskana»² veröffentlicht und zeigt ein Erdgeschoß aus Rustikaquadern mit großen Bögen und darüber drei durch Gurten getrennte niedrige Stockwerke, deren derb profilierte Fensterumrahmungen den einzigen Schmuck der Fassade bilden. Der Bau steht in jeder Hinsicht dem toskanischen Palasttypus nahe, wie er sich in jenem Lande seit dem Beginn des 15. Jahr-

¹ Mancini, guida di Città di Castello. Perugia, 1832 I, S. 181; II, S. 226. — Lazzari, Storia della Città di Castello, Fuiigno 1693. — Laspeyres, Bauwerke der Renaissance in Umbrien, S. 21.

² München, bei Bruckmann, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.

hundert selbständig entwickelte, besitzt aber so gut wie keine Verwandtschaft mit dem römischen.

Die Familie Tarugi ist eine der vornehmsten Patrizierfamilien der Stadt und besaß außer diesem Hause noch einen von Francesco oder dem älteren Antonio da Sangallo erbauten Palast in derselben Stadt. Ihre Beziehungen zum Kirchenstaat waren sehr enge, nicht weniger als drei Mitglieder des Hauses finden sich während der Regierung Pauls III. und seiner Nachfolger unter den Hauptleuten der päpstlichen Armee. Auch der Jesuitenorden zählte unter seinen Mitgliedern einige Angehörige der Familie.

Danti berichtet, daß Vignola während seiner letzten Krankheit von vielen ihm befreundeten Geistlichen besucht worden sei, besonders von Tarugi, der bis zu seinem Tode bei ihm geweiht, ihn getröstet und aufgerichtet habe. Aber er erwähnt nichts davon, daß Vignola ein Haus für einen Tarugi in Montepulciano gebaut hätte, was er doch sicherlich nicht verschwiegen hätte, da er diesen Namen eines so untergeordneten Umstandes wegen erwähnt.

Der liebenswürdigen Mitteilung Heinrich v. Geymüllers verdanke ich die Angabe, daß eine feste Tradition in der Familie die Autorschaft Vignolas überliefert und da bis auf unsere Zeit dies Haus im Besitze derselben Familie ist, so ist dieser Tatsache ein bestimmter Wert nicht abzuspochen.

Und doch kann sie keine ausschlaggebende Bedeutung besitzen, wenn man ihr sowohl die ganz und gar dem Geiste Vignolas zuwiderlaufende Profilierung in allen Teilen des Hauses als auch die vollkommen unrömische Gesamtgliederung der Fassade entgegenhält. Auch als Jugendarbeit kann man das Haus nicht gelten lassen, da die Manier Vignolas von vornherein, von seinem ersten römischen Aufenthalt ab sich auf anderen Bahnen bewegte und durch die Schule Peruzzis, die genauen antiken Studien und den in Rom um 1530 herrschenden Geschmack ihre Richtung erhielt. Das Haus gehört wohl eher dem Formenkreise des älteren Antonio da Sangallo an und ist wahrscheinlich im Anfange des 16. Jahrhunderts von irgend einem einheimischen Schüler jenes Meisters errichtet worden, wobei eine Gleichheit oder Aehnlichkeit des Namens vielleicht den Anlaß zu dieser Verwechslung gegeben hat.

IX. SPAETERE KIRCHENBAUTEN.

a) Tätigkeit an S. Peter in Rom.

DIE beiden in den vorigen Kapiteln behandelten großen Paläste der Farnese hatten Vignolas Namen in der ganzen italienischen Welt mit einem Schlage bekannt und berühmt gemacht; besonders das Schloß von Caprarola wurde als Wunderwerk in einer Weise gepriesen, die uns heute ein wenig überschwänglich erscheinen mag. Man sah in dem Bau den vollkommensten Ausdruck des herrschaftlichen Wohnsitzes der Zeit, und Gelehrte, Dichter, selbst Kollegen feierten die prächtige Lage und Gestalt, die weise Anordnung und den Glanz der Räume in den höchsten Ausdrücken.

Das äußere Zeichen, daß Vignola durch dies Werk zum ersten Baumeister der Zeit aufrückt, ist der Umstand, daß er nach dem Tode Michelangelos vom Papste Pius IV. zur Bauleitung der Peterskirche bestimmt wurde.

Nicht zum Wenigsten hatte Vignola diese Bevorzugung vor anderen Architekten seinem mächtigen Gönner, dem Kardinal Alexander, zu verdanken. Dieser hervorragende Kirchenfürst nahm 55 Jahre lang unter 8 Päpsten an der Führung des Schiffeins Petri den regsten Anteil. Seinem Einflusse ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, daß nicht, wie es natürlicher gewesen wäre, ein Schüler oder unbedingter Anhänger Michelangelos, vor allem Vasari, an diese Stelle trat, sondern ein Mann gewählt wurde, der eigentlich in seinem Schaffen einen starken Gegensatz zu Buonarrotti bekundete, kaum mit ihm in nähere Beziehungen trat und sich seinem Einfluß gegenüber immer eine gewisse Selbständigkeit wahrte.

Anfänglich wurde ihm ein zweiter Architekt beigegeben, der Neapolitaner Pirro Ligorio, der unter dem vorhergehenden Papst Paul IV.

als Baumeister am Vatikan angestellt war und dort das hübsche Kasino, die sog. Villa Pia, in den päpstlichen Gärten errichtete. Schon einmal war dieser Liebling und Landsmann des Papstes mit Michelangelo zusammen an S. Peter beschäftigt gewesen, allein wegen Streitigkeiten mit seinem weit überlegenen Kollegen seines Postens wieder enthoben worden. Vasari, dem wir diese Nachrichten verdanken,¹ ist nicht besonders gut auf ihn zu sprechen; der Hauptgrund ist wohl eben diese Feindschaft mit Michelangelo, denn sonst lernen wir ihn als tüchtigen, wenn auch nicht hervorragenden Architekten kennen.

Die Stellung der neugewählten Bauleiter war anfangs keine besonders beneidenswerte, wie Vasaris Bericht davon im Leben des Michelangelo die beste Kunde gibt. Denn dem berühmten Kunstschriftsteller war nach seinen Angaben eine Art Oberaufsicht und Kontrolle über das wichtige Werk anvertraut, damit alles genau nach den Plänen seines großen Lehrers ausgeführt und keine Eigenmächtigkeit der angestellten Architekten geduldet würde. Es ist allerdings nicht genau festzustellen, wie weit er zu dieser Kontrolle vom Papste autorisiert war und wie weit er sich selbst als eifersüchtiger Hüter von Buonarottis großem Werk diese Stellung schuf. Jedenfalls erreichte er, daß Pirro nach Jahresfrist entlassen und anderweitig beschäftigt wurde, «weil er sich nicht an die Zeichnungen Michelangelos gehalten hatte», so daß Vignola alleiniger Architekt von S. Peter blieb. Alessi, an den man sich dann wandte, lehnte den Eintritt an Stelle Pirro Ligorios ab.

Der bedeutendere und durch mächtige Einflüsse gestützte Meister von Caprarola wird nicht so leicht aus dem Sattel zu heben gewesen sein, wenn wir auch vielleicht in der Audienz Vasaris beim Papste und seinem Vortrag beim Kirchenbauvorsteher von S. Peter und anderen einflußreichen Persönlichkeiten mißlungene Versuche dazu sehen können.² Vasari war in dieser Zeit seinem Kollegen gewiß nicht besonders wohlwollend gesinnt. Nach seiner Darstellung hätte Vignolas Tätigkeit lediglich in einer sorgfältigen Ausführung der Pläne seines Vorgängers bestanden. Dies ist für die Gesamthaltung des Baues ja sicher richtig, aber nicht für die Einzelheiten. Den Plänen für ein Langhaus steht er jedenfalls ganz fern, obgleich gerade das Beispiel seiner Jesuitenkirche später den hauptsächlichsten Anstoß zu jener beklagenswerten Umformung der Peterskirche gab. Erst nach seinem Tode traten Domenico Fontana und Ludovico Cigoli wieder dafür ein und noch später entschied dann endlich Madernas Bau das wechselvolle Schicksal des größten Tempels der Christenheit.

¹ Ausg. v. Milanesi, VII, S. 266, 245, 257.

² Gaye, Carteggio d'artisti. Firenze. 1840, III, 233.

Nach dem Tode Michelangelos waren Chor, Querschiff und das der Vierung zunächst liegende Stück des späteren Langhauses eingewölbt oder in der Einwölbung begriffen und der große Tambour war nahezu vollendet. Die Fortführung dieser Arbeiten war zunächst Vignolas Aufgabe; daran reihte sich aber die technisch verantwortungsvollste und schwierigste: die Schließung der Kuppel. Wenn es ihm auch nicht mehr gelang, diese Krone dem Werke aufzusetzen, so waren doch viele und wichtige Vorarbeiten dazu seine Aufgabe. Die Attika über der Säulenstellung des Tambours zeigt so feine und für ihn charakteristische Details, daß man sie in ihrer Durchbildung weder seinem Vorgänger, noch seinem Nachfolgern Porta und Fontana zuschreiben kann.

Seine wichtigste Tat war aber die Hinzufügung der beiden Nebenkuppeln, die von Michelangelo bereits geplant waren, wenn auch in anderer Gestalt. Aus ihrer Ausführung überhaupt geht hervor, daß Vignola nicht an ein Langhaus dachte, denn heute sind sie, zu völliger Bedeutungslosigkeit verurteilt, nur von ganz großer Entfernung oder vom Dach aus zu erblicken. Dagegen kam ihnen beim Zentralbau eine sehr wichtige Funktion zu: Fast ganz an die Front gerückt, bildeten sie eine Vermittlung für das Schätzungsvermögen des Beschauers, dem die riesigen Massen des großen Domes nur so zum Bewußtsein geführt werden können, daß zwischen den größten Architekturteilen und dem letzten Maßstab, der menschlichen Größe, einige Uebergangsglieder eingeschaltet werden müssen, die den Rückschluß auf bekannte Dimensionen zulassen, wenn die erstrebte Wirkung in der Tat erreicht werden soll.

Michelangelos Tendenz in der Baukunst geht entschieden dahin, die Formen alle nur nach einem Maßstab und zwar einem möglichst großen zu bilden. Darin liegt entschieden die Gefahr, daß die Größe der Objekte stets beträchtlich unterschätzt wird. Wenn man heute im Innern des Baues nicht recht zum Bewußtsein seiner Dimensionen gelangt und im Aeußeren den Riesendom ohne organische Verbindung mit dem Ganzen wie ein Gebilde aus einer andern Welt über der Fassade schweben sieht, so ist es hauptsächlich dem Mangel an solchen Uebergangsgliedern zuzuschreiben, die dem menschlichen Schätzungsvermögen als Anhalt dienen könnten, denn die ganz kleinen Elemente, wie die Stufen, Brüstungen usw., verschwinden einfach in dem ungeheuren Raum.

Mit den Seitenkuppeln hatte sich Michelangelo überhaupt nicht eingehend beschäftigt; ihr Tambour war nach seinen Plänen lediglich mit Pilastern umstellt, und es fehlte die dem Baukörper vorgelegte ausladende Säulenarchitektur mit dem verkröpften Gebälk, wie sie Vignola entwarf. Die Art, wie er bei dieser Umkleidung des Tambours die Säulen mit

den schweren Eckpfeilern zu einem Bündel vereinigte, ist ein Motiv, das für die Zeit ganz neu ist und einen entschiedenen Schritt zu derjenigen Weise bedeutete, wie in der folgenden Periode die Säule in Verbindung mit dem Mauerkörper behandelt wird. Gerade in der Kirchenbaukunst finden sich viele Beispiele für diese Art, die für die Gesetze der Stilwandlung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr bezeichnend ist (T. 16).

Mit diesen strebepfeilerartigen Gliedern vor der eigentlichen Baumasse war aber auch die frappante Aehnlichkeit mit der Silhouette der großen Kuppel erreicht. Die Wirkung des Kontrastes liegt lediglich in der Größe; die Aehnlichkeit sowohl im Umriss wie im Detail ist hier zu einer gewaltigen Steigerung des Ausdruckes benützt. Am besten ist dies vom Dach der Kirche aus zu sehen, dem einzigen Platz, wo das von Vignola Gewollte dem Beschauer heute einigermaßen deutlich werden kann.

Ferner war der Bau der kleinen Kuppel in möglichster Annäherung an die Formen der großen von Wert, um einen vorläufigen Eindruck und einen Anhaltspunkt zu gewinnen, wie das mächtige Bauwerk nach seiner Vollendung wirken würde. Vielleicht wurden darnach erst die Verhältnisse der Hauptkuppel definitiv bestimmt. Die Angabe,¹ daß Fontana und Porta sie um ein Sechstel gegenüber den Entwürfen Michelangelos erhöht hätten, ist durch genaue Messungen von Gotti² und Durm³ zwar als unrichtig erwiesen, vielmehr müssen wir annehmen, daß die wirkliche Ausführung genau dem berühmten Holzmodell entspricht. Da nun aber die kleine Kuppel in der Höhe der Attika, der Ueberhöhung und der Lage der Mittelpunkte den Verhältnissen der großen sehr nahe kommt, ist der Gedanke naheliegend, daß sie hauptsächlich deswegen vor der großen ausgeführt wurde, um gewissermaßen als Versuchsobjekt für sie dienen zu können.

b) Gesù in Perugia.

Durch den Kardinal Alexander, der ein mächtiger Protektor des neu aufblühenden Jesuitenordens war, hat Vignola seine Beziehungen zur Gesellschaft Jesu erhalten; ihm hat er auch den Auftrag zu seinem bedeutendsten Kirchenbau, ja dem wichtigsten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überhaupt, zu verdanken.

Bevor wir aber näher auf den Bau von Gesù in Rom eingehen,

¹ Milizia, Leben des Giacomo della Porta.

² Vita di Michelangelo Buonarroti. Firenze 1875.

³ Zwei Großkonstruktionen der Renaissance. Zeitschr. f. Bauwesen, Jahrg. 37 (1887) S. 482–500.

müssen wir zwei ältere Bauwerke, die durch die Jesuiten errichtet wurden, betrachten. Eine der frühesten (1562) dieser Kirchen ist die in Perugia, die eine Reihe namhafter Kunsthistoriker und älterer Beschreibungen der Stadt¹ dem Vignola zuerkannt hat und von der Grundriß und System des Hauptschiffes Laspeyres² veröffentlicht hat. Wenngleich die Autorschaft Vignolas nicht gesichert erscheint und namentlich wieder Alessi als ausführender Baumeister in Frage kommen kann, so bietet diese Jesuitenkirche als Vorläuferin jener zu Rom manches Wichtige. Von der Fassade (T. 17, Fig. 1) ist leider nur das Untergeschoß ausgeführt; das Hauptportal mit dem gebrochenen Giebel ist von dorischen Doppelpilastern eingefast, die Seitenportale nur von einfachen Pilastern flankiert. Es scheint ein zweites Stockwerk mit ähnlicher Anordnung der Pilaster und darüber in der Mittelachse ein Giebel geplant gewesen zu sein.

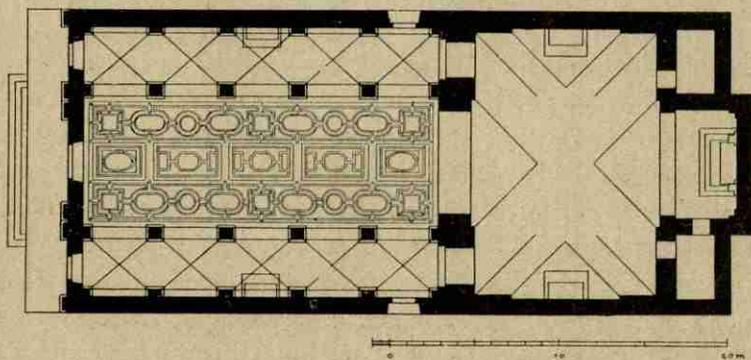


Fig. 31. Il Gesù in Perugia.

Der Grundriß (Fig. 31) erinnert in vieler Beziehung an frühchristliche basilikale Anlagen; auch ist eine große Verwandtschaft mit dem von Mazzano (Fig. 7) nicht zu verkennen. Das Langhaus besitzt zwei schmale Seitenschiffe, die vom Hauptraum durch eine Bogenstellung auf schlichten Pfeilern getrennt sind. Die Wand darüber ist durch eine Emporenöffnung zwischen jonischen Pilastern gegliedert, eine ungewöhnliche Erscheinung, die sich in der römischen Kirche in ähnlicher Weise wiederfindet (Fig. 34). Die Decke des Raumes bildet ein reich vergoldeter Plafond mit Gemälden in den Kassetten. Quer vor dieses Langhaus und von ihm durch einen kräftigen Triumphbogen getrennt, legt sich ein sehr geräumiges Querschiff, das nur die Breite der drei Schiffe erreicht und mit einem Muldengewölbe überdeckt ist. Die prächtige barocke Deko-

¹ Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien S. 56. — Orsini, Guida della città di Perugia, 1784.

² Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien N. 214 und 215.

ration darin wird zum größten Teile in späterer Zeit entstanden sein. Ein verhältnismäßig bescheidener Chor schließt den Raum nach rückwärts ab.

Trotz der starken Cäsar zwischen Langhaus und Querschiff ist die Raumbildung eine sehr gute und wirkungsvolle. Der starke Einschnitt ist hier notwendig, um eine ästhetische Trennung zwischen dem mit Gewölbe und dem mit Flachdecke überspannten Raum zu erreichen. Der Blick ist nirgends gehindert, die Disposition ist klar und auf den ersten Blick zu übersehen (T. 17, Fig. 2).

Die Kirche ist trotz der von der üblichen abweichenden Anlage ein ausgezeichnete Ausdruck für den Stil der Zeit, der auf einheitliche Raumbildung und kräftige Kontrastwirkung ausgeht und so eine wichtige Vorstufe der großen Jesuitenkirche in Rom.¹

c) S. Catarina dei Funari, Rom.

In Rom war dem Orden der Jesuiten die Kirche von S. Catarina dei Funari überlassen, der bereits im Jahre 1556 darin Gottesdienst hielt und auch das anstoßende Waisenhaus errichtete. Der Architekt, der 1544 begonnenen Kirche ist nicht bekannt, überliefert ist nur, daß im Jahre 1563 der Kardinal Cesi das Innere vollenden und die Fassade, wahrscheinlich aber nur das Untergeschoß derselben, erbauen ließ.

Vignola hat nach der Biographie des Danti in dieser Kirche eine vom Abbate Ricci gestiftete Kapelle erbaut. Unter den sechs Kapellen des Langhauses zeigt diese auch in ihren Schmuckformen deutliche Charakteristika, die auf Vignolas Hand hinweisen (T. 15, Fig. 3). In einer Steinplatte des Bodens steht die Inschrift, daß Filippo Ruis diese Kapelle dem Hl. Petrus errichtet und geschmückt habe.

Wichtiger noch als diese Kapelle erscheint wohl die Frage nach dem Autor der Fassade, die allgemein dem Giacomo della Porta zugeschrieben wird und in ihrer ganzen Form als grundlegend für die spätere römisch-barocke Kirchenfassade gelten kann. Auf den ersten Blick fallen sofort die Unterschiede zwischen Obergeschoß und Untergeschoß ins Auge, namentlich in der Behandlung der Detailformen, des Ornamentes und im Material selbst, die deutlich zeigen, daß man es mit einem Werk aus zwei verschiedenen Perioden zu tun hat. Die Formen des Erdgeschosses

¹ Unter den Bauten Barozzis in Perugia erwähnt Danti «eine sehr würdige und schätzenswerte Kapelle in der Kirche von San Francesco». In dieser Kirche ist von einer Kapelle, die auf die Hand Vignolas deutet, keine Spur mehr vorhanden; es dürfte dies ein dem heiligen Ludwig geweihter Bau gewesen sein, der heute vollständig vom Erdboden verschwunden ist, da die Kirche im 17. Jahrhundert wegen Baufälligkeit vollkommen umgestaltet wurde, während jetzt abermals ein Umbau im Gange ist, der einem Neubau fast gleichkommt.

sind feiner profiliert; der plastische Schmuck besteht aus reichen, zierlich gearbeiteten Festons zwischen den korinthischen Kapitälern, während das obere Stockwerk derbere, einfacherere Details und eine viel barockere Ornamentierung aufweist. Trotz aller Verschiedenheiten im einzelnen handelt es sich jedoch um ein Werk, das in seiner Gesamtheit aus einem Gusse ist und wahrscheinlich nur von einem zweiten Meister später mit einigen Modifikationen fertiggestellt wurde. Létarouilly, der diese Verschiedenheiten bemerkt hat, gibt in seinem Werke lediglich das Untergeschoß wieder¹ und legt damit leider den Einzelheiten der Komposition einen größeren Wert bei, als dem Bau selbst (T. 15, Fig. 2).

Im Jahre 1563 wurde nach der Inschrift des Frieses das Untergeschoß der Kirche vollendet; damals war aber Giacomo della Porta erst 22 Jahre alt. Für die Arbeit eines so jungen Meisters ist das Werk entschieden unglaublich, da es von großer Reife und Sicherheit in den Proportionen und in der Gesamterscheinung ist. Gerade das Untergeschoß zeigt andererseits auffallende Uebereinstimmung mit Vignolas Art. Man vergleiche zum Beispiel nur sein Fassadenprojekt für Gesù (T. 18).

So erscheint es wahrscheinlicher, daß nach einem Entwurf Vignolas i. J. 1563 Giacomo della Porta, der als Schüler bei jenem beschäftigt war, lediglich die untere Hälfte ausführte und später dann den Bau in selbständiger Weise vollendete, wie er überhaupt Vignolas Nachfolger als Baumeister der Gesellschaft Jesu bei einer Reihe von Arbeiten gewesen ist (siehe S. 171). Dafür würde auch der Umstand sprechen, daß die Formgebung des oberen Stockwerks sehr gut mit Portas Art harmoniert, z. B. mit Santa Maria dei Monti (Fig. 32) und dem Obergeschoß der Gartenloggia des Palazzo Farnese. Wie dem auch sei, jedenfalls ist dies wichtige Werk in die Linie zu stellen, die über Gesù zu allen den von diesem Bau abhängigen Kirchen der Barockzeit führt.² (S. 139 ff.)

d) Gesù in Rom, Baugeschichte.

Der Jesuitenorden hatte einen großartigen Triumphzug durch die Welt begonnen; durch unerhörte Begünstigungen und Zuwendungen, die die Päpste und andere mächtige Kirchenfürsten ihm gewährten, war er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Machtfaktor in der kirchlichen Welt geworden, der alles andere um ihn an Glanz und Einfluß übertraf. Eine imposante Zahl von Niederlassungen, weit über hundert, hatten die Väter Jesu bereits in allen Teilen Europas gegründet

¹ Les édifices de Rome moderne, T. 5, Text S. 141.

² Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888, S. 84 ff.

und in Rom selbst durch Kauf und Schenkungen sich gewaltige Häuserkomplexe für ihr Ordenshaus erworben, die sich hauptsächlich in der Gegend ihrer heutigen Niederlassung und den benachbarten Häuserblöcken befanden.

Im Jahre 1550 war schon der Grundstein zu einer Kirche von Ignaz von Loyola selbst gelegt und 5 Jahre hindurch eifrig an ihr gebaut worden, aber an einer anderen Stelle, als wo sich die jetzige erhebt. Streitigkeiten und Prozesse mit einem benachbarten Grundbesitzer ließen es aber angezeigt erscheinen, den Bau wieder einzustellen. In dieser Zeit erhielt die Gesellschaft vom Papste die nahe der ersten Niederlassung gelegene Kirche S. Catarina dei Funari, wie bereits erwähnt, zugewiesen.

Die Geschichtsschreiber der Jesuiten¹ betrachteten es später als ein günstiges Geschick des Himmels, daß der erste Bau nicht fortgesetzt wurde, da er in seiner Größe und Anlage den Bedürfnissen und der immer steigenden Bedeutung des Ordens doch nicht recht entsprochen hätte, sondern daß dann etwa 18 Jahre später mit ganz anderen Mitteln unter Beihilfe des Ordensgenerals Borgia und des Kardinals Alexander Farnese ein Werk ausgeführt werden konnte, das in angemessener Weise den Sitz der Zentralgewalt des Ordens repräsentierte.

Diese Aufgabe fiel Vignola zu und wieder war es in erster Linie Kardinal Alexander, der «seinem» Architekten den Auftrag zuwandte. Ein für die Erbauung nicht unwichtiges Dokument befindet sich im Staatsarchiv zu Neapel,² nämlich das Konzept eines Briefes des Kardinals an Vignola, der das Bauprogramm für die Kirche feststellt, wie es durch mündliche Verhandlungen mit dem Architekten vereinbart war. Der Brief hat etwa folgenden Inhalt: An Vignola. — «Pater Polenta, vom General der Jesuiten geschickt, ist hier gewesen und hat einige Gesichtspunkte über den Bau der Kirche auseinandergesetzt. Da Ihr abwesend waret, will ich Euch das Bemerkenswerteste schreiben, übereinstimmend mit dem, was wir früher besprochen und überlegt haben. Besonders sollt Ihr auf die Bausumme Euer Augenmerk richten, nämlich 25000 Scudi. Der Entwurf soll so sein, daß er, ohne die Summe zu überschreiten, in Länge, Höhe und Breite nach den guten Regeln der Baukunst wohl proportioniert sei und zwar soll die Kirche nicht drei, sondern bloß ein Schiff erhalten, mit Kapellen auf beiden Seiten. Die Lage der Kirche will ich jedenfalls so, daß sie mit der Vorderseite senkrecht zur Straße und dem Hause der Cesarini gegenüber zu stehen kommt. Unter allen Um-

¹ Monumenta Historica Societatis Jesu, II, S. 13, III, S. 408, 604, 616, 715; V. S. 21.

² Cart. Farn. fasc. 700.

ständen soll sie eingewölbt werden, wenn auch der Predigten halber gewisse Schwierigkeiten gemacht werden, weil es scheint, daß die Stimme des Echos wegen in Gewölben weniger verständlich klingt. Man glaubt ja, daß es bei dieser Form mehr als bei gerader Decke der Fall ist, was mir aber, nach dem Beispiel anderer Kirchen, auch von größerem Fassungsvermögen, die gut für die Stimme des Predigers und für die Zuhörerschaft geeignet sind, wenig wahrscheinlich dünkt. Also beachtet die gesagten Dinge, besonders die Bausumme, die Verhältnisse, die Lage und die Wölbung; im Uebrigen verlasse ich mich auf Euer Urteil und Gutdünken. Darüber werdet Ihr mir nach Eurer Rückkehr Bericht erstatten, nachdem Ihr Euch mit den anderen Beiräten des Unternehmens auseinandergesetzt habt und zwar schickt diesen Bericht an M. Julio Folco, weil er meine Absichten kennt, mit denen Ihr alle Euch in Uebereinstimmung setzen müßt.»

Der Brief ist ohne Unterschrift und Datum; der Sachlage nach dürfte er Ende 1567 oder Anfang des folgenden Jahres verfaßt sein.

Später schreibt dann der Ordensgeneral Francesco Borgia an einen Pater Nadal in Spanien: «Gestern (31. Mai 1568) war der Kardinal Farnese mit seinem Architekten am Platze mit vielen Römern, auch ich befand mich dabei, um den letzten Entwurf für die Kirche festzustellen . . . Seit wir das Haus der Altieri dazu genommen haben, ist die Lage der Kirche bequemer.»¹ Also als der Architekt der Farnese, nicht als der des Papstes, wird Vignola trotz der Peterskirche bezeichnet.

Einen Monat später, am 26. Juni, fand dann die Grundsteinlegung unter großen Feierlichkeiten statt. Der alte Palast der Altieri wurde abgerissen, um dem Neubau Platz zu machen und mit großem Eifer wurden die Fundamente fertiggestellt, so daß im September bereits die Mauern der Kirche über dem Erdboden in die Höhe wuchsen.

Wie bekannt, erlebte Vignola die Vollendung seiner berühmtesten Kirche nicht mehr, doch war sie bei seinem Tode im Jahre 1573 bis zum Hauptgesims gediehen und aus Briefen römischer Jesuiten² erfahren wir, daß 1576 die Einwölbung vollendet ist und daß man im folgenden Jahre zuversichtlich hofft, die Kirche bald benützen zu können. Die Einweihung fand allerdings erst im Jahre 1584 durch Kardinal Alexander Farnese statt. Wahrscheinlich war dies der Zeitpunkt der Vollendung der Kuppel und der Fassade, denn daß die Letztere, wie auf dem unteren Fries steht, schon 1575 ganz vollendet gewesen sei, ist nicht recht glaublich.

Allgemein wird angenommen, daß Giacomo della Porta nach dem

¹ Mon. Hist. Soc. Jesu, III, S. 408.

² Siehe Anm. 1, S. 136.

Tode seines Lehrers mit der Weiterführung des Werkes betraut wurde. Dies ist nach einigen Briefen und Dokumenten, die sich im Staatsarchiv zu Parma befinden, ausgeschlossen, Porta hatte wohl lediglich die künstlerische Oberaufsicht; als Architekt ersetzt ein Maestro Giovanni den Barozzi und nachdem dieser in jugendlichem Alter nach 2 Jahren ebenfalls gestorben war, wurde ein Jesuitenpater, dessen Name nicht erwähnt ist, als Leiter des Baues angestellt. Der fragliche Meister ist wahrscheinlich Giovanni Matteo, der zwischen 1570 und 1580 die Kirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa nuova) begann. Der Stil dieser Fassade hat jedenfalls manche Beziehungen zu der ausgeführten Frontseite von Gesù. Portas Autorschaft für den Entwurf der letzteren scheint aber immerhin sicher genug bezeugt, daß man nicht, wie der Herausgeber oben genannter Dokumente tut,¹ seine Teilnahme daran überhaupt in Frage stellen kann, nur hat augenscheinlich die Ausführung in anderen Händen gelegen.

Im Jahre 1569, also noch 4 Jahre vor dem Tode Vignolas, begann die Frage der Errichtung der Frontseite dringend zu werden. Das Projekt Barozzis (T. 18) lag damals sicher schon vor, aber bezeichnend für die italienische Anschauung ist es, daß man trotz der hohen Achtung, die man vor seinem Können hatte, doch noch einige Architekten zu einer Konkurrenz aufforderte. Näheres wissen wir nur von Alessis Beteiligung, ob Porta auch dabei war und damals bereits den Preis erhielt, ist sehr zweifelhaft. Alessi beschreibt die beiden Entwürfe, die er einsandte, in einem Brief vom 30. Januar 1570 an seinen Gönner, den Kardinal Fulvio della Corgna,² denselben, für den der früher erwähnte Palast in Città della Pieve bestimmt war (S. 124). Der eine Entwurf zeigte drei Ordnungen, unten eine dorische, oben eine korinthische, dazwischen eine Karyatidenstellung, die dem Projekt nach seinem eigenen Berichte «eine wunderbare Schönheit» gab. Dem andern Plan fehlte diese «Statuenordnung» in der Mitte, und er schloß sich mehr dem gebräuchlichen Schema an. Aus Alessis Mailänder Bauten, besonders S. Maria presso S. Celso,³ können wir uns ein ungefähres Bild machen, wie die verlorenen Entwürfe etwa gestaltet waren.

Beide Zeichnungen wurden aber als zu reich verworfen, eine definitive Entscheidung scheint indes damals nicht getroffen worden zu sein. Erst nach Vignolas Tod ist der Würfel zu Gunsten Portas Fassade gefallen, denn auf einem Stich, den Marius Cartarus im Jahre 1573, also noch zu Lebzeiten Vignolas, von dessen Entwurf gefertigte, steht geschrieben:

¹ Atti e Memorie delle R. R. deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi 1373. A. Ronchini, La chiesa del Gesù. S. 19 ff.

² Ebenda.

³ Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 105.

«Templi Jesu Romae pars anterior Jacopo Vignola architecto inventore» (T. 18). Die nach diesem Urbild nachgestochene Tafel Villamenas von 1617 hat an Stelle dieser Angabe die Bemerkung: «Questa facciata non fù messa in opera per la morte del architetto», wohingegen unter der daneben abgebildeten Fassade Portas steht: «Facciata del Gesù come al presente si trova fatta da Giacomo della Porta».¹

e) Die römische Kirche der Spätrenaissance.

Sehen wir uns nach dem Entwicklungsgang um, den die römische Kirchenfassade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm, so müssen wir auf Antonio da Sangallo des Jüngeren Bau, S. Spirito in Sassia, als Ausgangspunkt zurückgehen, von dem dann eine deutliche Entwicklungsreihe über S. Catarina dei Funari zu Gesù und der nur wenig späteren Kirche Portas, S. Maria dei Monti führt. Darauf nachdrücklich hingewiesen zu haben, ist ein Verdienst Heinrich Wölfflins.² Schon Burckhardt macht auf die Bedeutung von S. Spirito aufmerksam,³ schreibt sie aber dem Ottavio Mascherino zu, was jedoch nicht begründet ist, da dieser den bereits weit vorgeschrittenen Bau nach den Plänen Sangallos vollendete und nur den anstoßenden Palast selbständig erbaute.

Wenn man das Fassadensystem von S. Spirito (T. 20, Fig. 1) betrachtet, erscheinen sofort eine Reihe Züge, die darauf hinweisen, daß sie unmöglich nach S. Catarina und Gesù entstanden sein kann, wie die Form der Voluten, des Portals, des Rundfensters und anderes; auch mit der Frontausbildung von Mascherinos übrigen Kirchen würden diese Züge zu sehr in Widerspruch stehen. Es muß unbedingt die Stellung dieses Werkes in den Anfang der Entwicklung der späteren römischen Kirchenfassade angenommen werden, dann steht die Weiterbildung des so vorbereiteten Typus durch Vignola und seine Schule uns klar vor Augen.

Bei S. Spirito ist die Flächendekoration noch vollständig nach der Renaissanceempfindung gebildet; die Nische nimmt in vertikaler Richtung die Mitte des Feldes zwischen den beiden Pilastern ein; nach oben und unten schließt sich eine Tafel an, aber nach allen Seiten bleibt noch eine ruhige Fläche frei. Schon S. Catarina zeigt eine barockere Gestaltung: die Nischen und die quadratischen Felder sind enger in den Raum gepreßt; die Kapitäle sind im unteren Stockwerk durch Festons, im oberen durch Kartuschen zu einer kräftigen Ornamentzone vereinigt (T. 15, Fig. 2). Das Portal tritt durch seine reichere Bildung stärker hervor; das größere

¹ Alcune opere d'architettura di J. B. da Vignola. Rom, 1617. T. 3 und 4.

² Renaissance und Barock. München 1888, S. 78 ff.

³ Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1904, S. 153.

Interkolumnium der Mittelachse ist schon bei S. Spirito vorhanden, hier sind aber noch die vier mittleren Pilaster vor die beiden seitlichen vorgeschoben. Dadurch dominiert der ganze Mittelteil stärker, die Seitenvoluten des Obergeschosses nehmen eine ihrer Funktion entsprechende straffere Form an, beide Geschosse sind aber noch fast vollkommen gleichwertig an Höhe und Durchbildung, genau wie in dem älteren Bau Sangallos

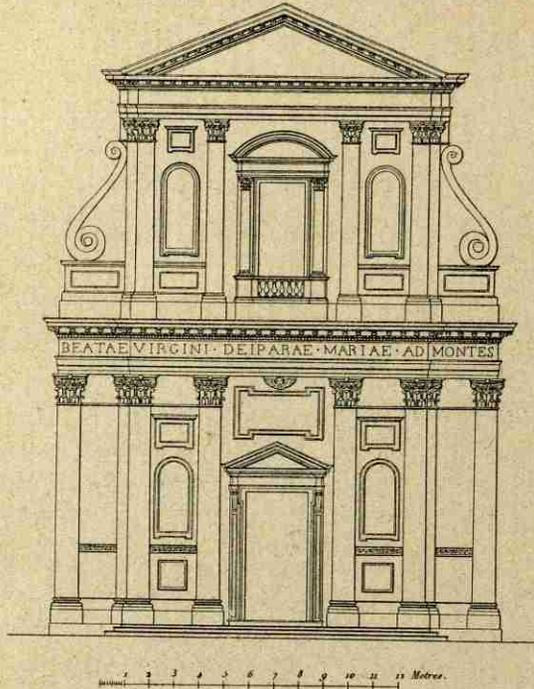


Fig. 32. S. Maria dei Monti.

In Vignolas Entwurf zu Gesù endlich sind die Proportionen der beiden Stockwerke beträchtlich verschieden (T. 18). Die obere Ordnung ist durch ein hohes durchlaufendes Piedestal in sehr glücklicher Weise verkleinert und von der unteren besser geschieden worden, eine Anordnung, zu der bereits in S. Catarina eine Vorstufe zu erkennen ist, und die später zur allgemeinen Regel wurde. Eine etwas abweichende Lösung, die aber in der Wirkung dasselbe Resultat erzielt, bietet Portas etwa gleichzeitige Fassade von S. Maria dei Monti (Fig. 32). Die Nischen haben weniger selbständigen Charakter und sind aus der Mitte der Felder nach unten gerückt, ein durchlaufendes Band führt eine harmonische Unterteilung der Wandflächen zwischen den Pilastern herbei. Fenster und Portale des Entwurfs für Gesù zeigen in ihren gebrochenen Giebeln bereits entschieden barocke Formen, während der große Hauptgiebel noch ganz die Ruhe

wahrt und in seiner bedeutenden Breitenentwicklung dem Mittelteil ein ernstes, schweres Gepräge gibt.

Die Pilasterintervalle sind nicht mehr gleich, wie in S. Spirito und S. Catarina. Je zwei derselben werden rhythmisch näher aneingerückt, gerade wie es im Hofe von Caprarola und Piacenza der Fall ist; sie sind durch schmale Nischen und Füllungen zwischen ihnen aber noch immer selbständig, während dann in Portas Fassade für Gesù bereits richtige Doppelpilaster auftreten (T. 20, Fig. 2). Der Mittelbau ist noch energischer vor die Seitenteile hervorgehoben, ähnlich wie es auch S. Maria dei Monti zeigt. Besonders aber ist das Portal als der wichtigste Teil durch Dreiviertelsäulen wirkungsvoll der unteren Ordnung eingegliedert; in der großen, triumphbogenförmigen Nische steht dann die eigentliche Eingangstüre, die durch besonders reiche Architektur umrahmt ist. Dies Motiv der Verdoppelung des Portals und einer Einschachtelung von zwei oder drei Formen ineinander ist in der Folge sehr oft verwandt worden; Vignola hat es hier zuerst versucht, Portas Fassade zeigt das Prinzip in noch weiterer Ausgestaltung: in einem rundbogigen Giebel sitzt ein eckiger, der auf Halbsäulen vortritt, darin dann verhältnismäßig klein das Hauptportal wieder von einem runden Giebel bekrönt. Bessere derartige Lösungen sehen wir bei S. Susanna von Maderna und vielen anderen römischen Kirchen der späteren Zeit.

Wie im unteren Stock das Portalfeld, so bekommt im Obergeschoß das große Mittelfenster eine bedeutendere Ausbildung. Die Rose, eine Reminiszenz an frühere Epochen der Baukunst, die noch in S. Catarina und S. Spirito das Mittelfeld schmückte, verschwindet nun für immer und macht dem rechteckigen überhöhten Fenster mit geradem Sturz, Stichbogen oder Rundbogen Platz; in den Seitenfeldern wird es durch hervortretende Tafeln, Statuennischen oder kleinere Fenster flankiert. Gesù und S. Maria dei Monti sind dafür maßgebend geworden. Ueberall wird der Mittelteil durch stärker reliefierte Architektur und reicheren Schmuck hervorgehoben; überall sehen wir die Gleichwertigkeit der Achsen zu Gunsten einer starken Wirkung des Ganzen zurückgedrängt: alle Teile sind nicht mehr selbständige Glieder, sondern müssen sich einem Hauptgedanken unterordnen.

Porta und die übrigen Nachfolger Vignolas, wie Mascherino, Volterano, Soria, Maderna und die drei Lunghi gehen auf diesem Wege konsequent weiter. Der Anfang ihrer Sakralbaukunst liegt in den hier betrachteten Werken: die Melodie, die erst leise mit anderen Klängen untermischt angeschlagen wird, tönt nun voller und reiner und wird in endlosen Variationen immer entschiedener durchgeführt.

Wenden wir uns zur Betrachtung des Grundrisses, (Fig. 33) so werden wir in Hinsicht auf seine Entstehung zu einem ähnlichen Resultate gelangen. Ob Vignola durch Leon Battista Albertis Bau S. Andrea in Mantua direkt beeinflusst wurde, ist nicht mit Bestimmtheit anzunehmen,¹ näher liegt jedenfalls der Gedanke, auch hier auf Antonio da Sangallo den Jüngeren zurückzugehen, der die Idee einer Verbindung des Langhauses mit einer Kuppel vielfach durchgedacht hat und der Form von Gesù oft recht nahe gekommen ist.

Schon früher haben wir auf die Bedeutung von S. Tolomeo zu Nepi hingewiesen (Fig. 4), einem Bau, der in seiner Grundrißdisposition sicher dem Sangallo zuzuschreiben ist; mehrere Skizzenblätter aus der

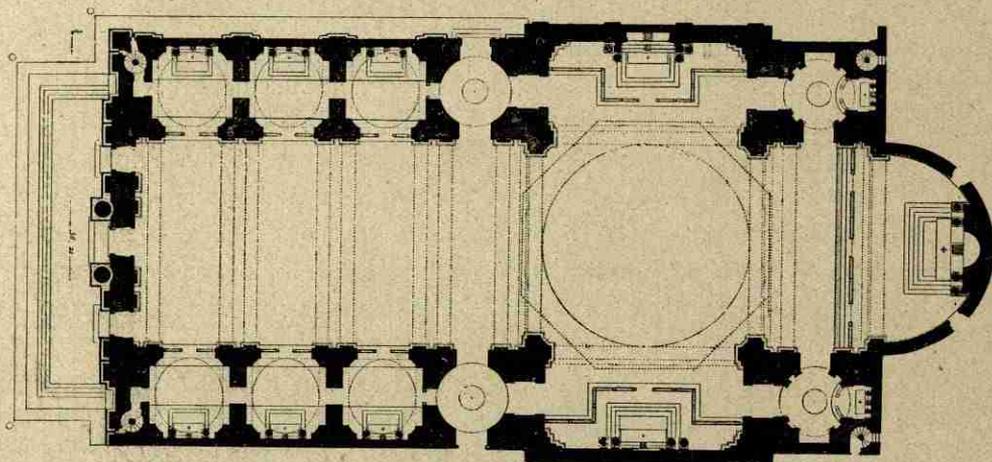


Fig. 33. Il Gesù in Rom (n. Letarouilly).

Handzeichnungssammlung der Uffizien bestätigen, daß sich der Baumeister des öfteren mit diesem Problem beschäftigt hat. Ein Entwurf (Nr. 869) zum Wiederaufbau von S. Marcello al Corso zeigt die Spannweite der Kuppel beträchtlich über das Maß des Mittelschiffs erweitert, so daß die Querschiffe, deren Abschlußwand in gleicher Flucht mit der der Kapellen liegt, äußerst seicht werden. Die Wand des Langhauses ist durch Doppelpilaster gegliedert. Dazwischen öffnen sich nicht sehr tiefe Kapellen. Der Chor ist im Halbkreis geschlossen, alles ähnlich wie in der späteren Jesuitenkirche.

Noch stärker an Gesù erinnert ein anderes Skizzenblatt derselben Sammlung (Nr. 1272), das eine unbekannte, wahrscheinlich nicht ausgeführte Kirche in Verbindung mit einem Männerkloster darstellt. Die Kuppel

¹ Die Höhe und Breite des Hauptschiffs und der Kuppeldurchmesser weisen auffälliger Weise nicht bloß die gleichen Verhältnisse, sondern auch fast die gleichen Maße auf wie Gesù.

ist wie bei Gesù auf die Breite des Langhauses beschränkt; die Kapellen sind oblong wie bei Gesù, das Langhaus ist statt mit Doppelpilastern mit einfachen geteilt und dafür um ein Joch länger. Auch das hinter der Kuppel vor der Chorrundung eingesetzte schmale Joch fehlt nicht. Doch erscheinen bei Gesù die Proportionen weiter und freier, das Mittelschiff dominiert stärker über den Kapellenkranz, der dem Hauptraum untergeordnet erscheint, während die Seitenräume bei Sangallo mehr beigeordnet sind und dem Schiff anzugehören, es zu erweitern scheinen.

Wie sich der ältere Architekt den Aufbau und die Gestaltung des Innenraumes gedacht hat, darüber geben die hinterlassenen Skizzen wenig Aufschluß, Vignola hat auch hierin die Ideen seines Vorgängers entsprechend umgebildet. Die wichtigste Aenderung ist die soeben erwähnte Unterordnung der Nebenräume unter das große Schiff und damit die Vereinfachung des Raumes. Es ist dieselbe Tendenz, die schon Michelangelo bei St. Peter im Gegensatz zu Bramante befolgte, als er, um ein unbedingt beherrschendes Zentrum zu gewinnen, die Seitenteile auf das einfachste Maß zurückführte. Wie Michelangelo beim Zentralbau, geht Vignola beim Langbau vor, sogar noch einen Schritt weiter. Sein Tonnengewölbe ist von ungewöhnlicher Weite im Verhältnis zum Ganzen; dagegen reichen die Bögen der Kapellen lange nicht bis unter den Architrav der großen Pilasterordnung, was bisher die Regel war, sondern er schiebt dazwischen eine zierliche balkonartige Empore ein, die geeignet ist, die Seitenöffnungen noch mehr herabzudrücken, aber gerade durch den Kontrast den Hauptraum doppelt mächtig wirken zu lassen (Fig. 34 und T. 19).

Darin steht, wie schon erwähnt, Vignola immer in einem gewissen Gegensatz zu Michelangelo und seiner Schule, die alles Detail möglichst nach einem Maßstab zu bilden versucht und nur durch die Mächtigkeit der Verhältnisse wirken will. In Hinsicht auf die Kontrastwirkung der zierlichen Emporen mit dem weiten Schiff ist das Langhaussystem von Gesù besonders glücklich und wertvoll. Kurz vorher hatte Vignola eine ähnliche Anordnung in der bereits besprochenen Jesuitenkirche in Perugia versucht; in Rom findet man diese Form nur selten, häufiger bei den Klosterkirchen nördlich der Alpen, wo man für derartige kleine Nebenglieder mehr Verständnis hatte, als in dem auf große Wirkungen zielenden römischen Barock. Doch bleiben auch in Rom von nun ab die Bogen der Kapellen tiefer, meist beträchtlich unter der Zone der Kapitäle.

Ueber dem Hauptgesims des Inneren ist eine hohe Attika als selbstständiges Glied eingeschaltet, die dem gleichen Zwecke dient, wie die untere Gliederung der Interkolumnien, nämlich den Hauptraum durch das

Verkleinern der Säulenordnung groß und weit erscheinen zu lassen. Auch dieses Motiv hat die spätere Zeit als Regel aufgenommen, während es vorher nur in Ausnahmefällen zur Anwendung gelangte.

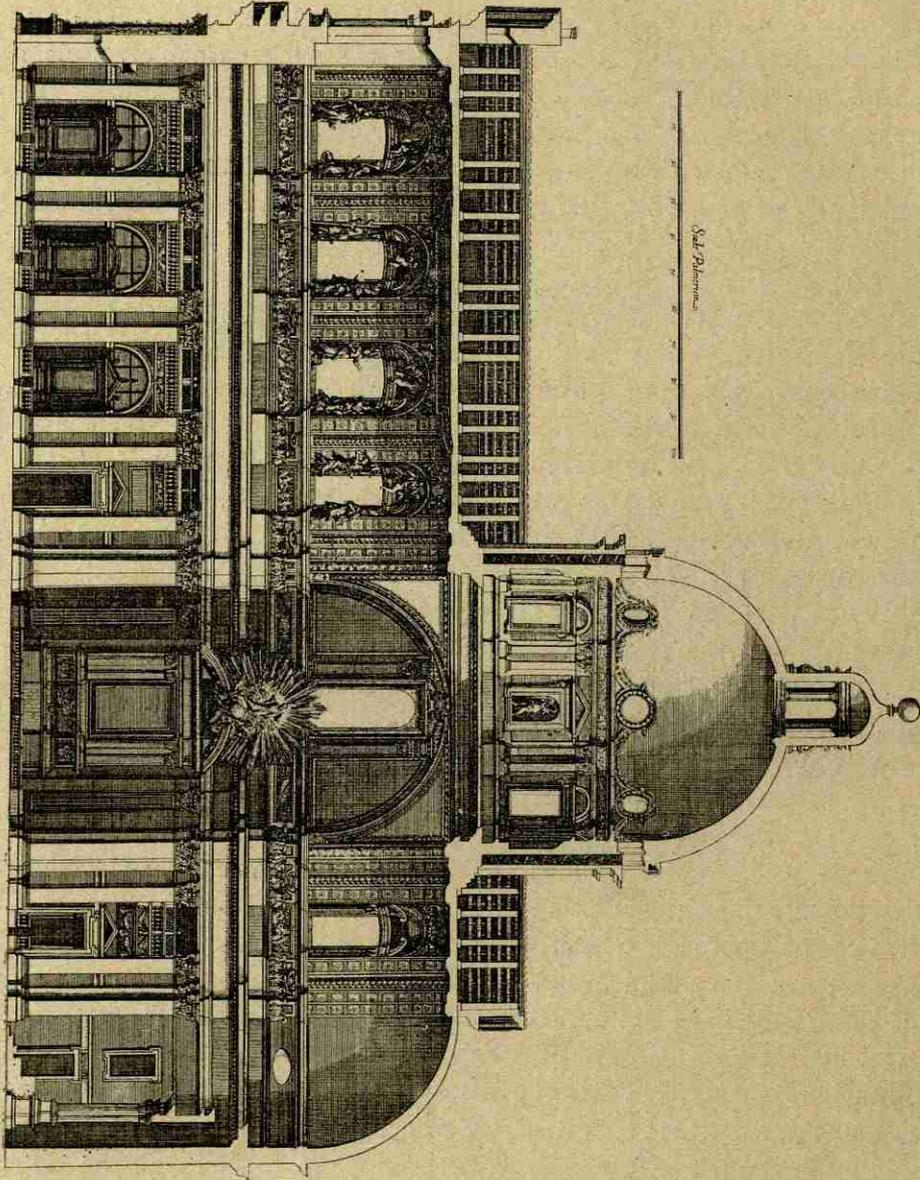


Fig. 34. II Gesù in Rom (n. Sandrat).

Am allerwichtigsten aber ist die so außerordentlich gelungene Verbindung des Langhauses mit der Kuppel. Sie ist ein altes Problem der italienischen Sakralbaukunst. Die Dome von Pisa, Siena, Florenz, S.

Petronio zu Bologna und viele andere zeigen ein zweckbewußtes Ringen mit der spröden mittelalterlichen Form, um das enge Mittelschiff über der Vierung zu einer weiten, freien Halle auszudehnen und dabei auch im Aeußeren diese Stelle zur dominierenden des ganzen Baues zu machen. Brunellescos Domkuppel von Florenz brachte wohl eine vollendete Lösung des Aeußeren; für das Innere kann Albertis Bau in Mantua eine entsprechende Gestaltung genannt werden. Aber sie blieb vereinzelt. Brunellescos Florentiner Kirchen, Dom, S. Spirito und S. Lorenzo, haben in ihren Kuppelräumen die eigentliche Wirkung aus verschiedenen Gründen nicht erreicht. Die Zeit der Hochrenaissance wendete ihre Aufmerksamkeit dann mehr dem Zentralbau zu und gab ihm die höchste künstlerische Vollendung, deren er fähig war. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint in ganz neuer Weise das alte Problem wieder, fast ohne Verbindung mit den Versuchen der früheren Zeit, und nun bildete erst Vignolas Jesuitenkirche den Ausgangspunkt zu einer neuen Epoche der Sakralbaukunst.

Die Vierung ist genau in der Breite des Hauptschiffes gehalten, der ganze Raum ist aber so hoch und frei, daß gleich beim Eintritt die Kuppel bis über die Tambourhöhe sichtbar wird und die Gesamtdisposition des Inneren klar und einfach in die Augen tritt. Die kurzgehaltenen Seitenarme und die von allen Einbauten frei gehaltene Mitte helfen den angenehmen Eindruck zu verstärken, den der Beschauer empfängt. Ohne wesentliche spätere Veränderungen haben alle Nachfolger dieses System adoptiert und in aller Welt das Lob dieses meisterhaften Vorbilds durch unzählige Wiederholungen verkündet.

Die fast berauschend reiche Dekoration, an sich virtuos ausgeführt, ist leider dazu angetan, den einfachen Grundgedanken der Anlage zu verschleiern und zu verwirren, indem sie die Konstruktionsglieder überschneidet und in echt barocker Manier alle Grenzen des Raumes zu sprengen trachtet; es erfordert einige Anstrengung, von ihr abzusehen und nur den wirklich großartigen Eindruck dieser Raumschöpfung auf sich wirken zu lassen.

X. LETZTE KIRCHENBAUTEN.

a) S. Maria degli Angeli bei Assisi.

EINEN ganz merkwürdigen Gegensatz zur eben besprochenen Jesuitenkirche bildet ein sich zeitlich anschließendes und räumlich noch viel umfangreicheres Werk unseres Meisters, nämlich S. Maria degli Angeli bei Assisi. Alle dort errungenen neuen Gedanken für die Gestaltung des Inneren scheinen hier wieder aufgegeben, so daß eher von einem Rückschritt, wie von einer Weiterentwicklung gesprochen werden kann. Es ist begreiflich, daß aus diesem Gefühl heraus viele Kunsthistoriker die Teilnahme Vignolas an diesem Bau ganz leugnen oder wenigstens auf das geringste Maß beschränkt wissen wollen, z. B. Christofani¹ und Rossi.² Wölfflin³ sagt: «Die Kirche ist prinzipiell so verschieden von Gesù, daß die Tradition wohl mit Unrecht Vignola als Architekten nennt.» Die gleichen Zweifel hegt Jakob Burckhardt.⁴

Und doch ist unbedingt an der Autorschaft Vignolas für die ursprüngliche, wenn auch später mannigfach veränderte Anlage festzuhalten, denn die Zeugnisse von Zeitgenossen lauten in dieser Hinsicht zu bestimmt. Pater Ignatio Danti, der erste Biograph Vignolas, war ein Sohn des Architekten Giulio Danti, der nach dem Tode Alessis am Bau als Mitarbeiter, aber unter der Oberleitung des Barozzi, tätig war. In der Lebensbeschreibung Dantis heißt es: «Santa Maria degli Angeli ist von ihm (Vignola) angelegt und gegründet, welche dann von Alessi und dann von Giulio Danti, solange er lebte, fortgeführt wurde.» Vignola konnte, mit seinen Bauten in Rom und Caprarola beschäftigt, nicht selbst den Fort-

¹ Guida storico-artistico di Assisi. 1869, S. 500.

² Giornale di erudizione artistica. 1863, S. 46.

³ Renaissance und Barock, S. 7, Anm. 4.

⁴ Geschichte der Renaissance in Italien, 1904, S. 167.

gang der Arbeiten überwachen, aber daß sich die beiden Mitarbeiter selbst schöpferisch an dem Werk beteiligt haben, ist nicht anzunehmen; Ignatio würde dies wenigstens für seinen Vater bestimmt erwähnt haben.

Nach Giulios Tod im Jahre 1575 wurde die Fortsetzung des Werkes einigen fast ganz unbekanntem einheimischen Baumeistern übergeben. Damals, sechs Jahre nach dem Beginn, müssen aber die Hauptzüge der Kirche bereits festgelegt gewesen sein, denn es wird uns berichtet, daß der Papst dem Bau sein größtes Interesse entgegenbrachte und ihn mit allen Kräften förderte.

Ueber die Geschichte der Erbauung¹ ist weiter noch Folgendes zu berichten: Im 13. Jahrhundert stand an dieser Stelle ein bescheidenes Marienkirchlein mit einem Kloster, in dem der Heilige Franz mit besonderer Vorliebe geweiht und seine Andacht verrichtet hatte. Diese Stätten waren seither immer ein Ort der Verehrung für alle Gläubigen gewesen. Im Jahre 1288 wölbte sich bereits eine einfache gotische Kirche über den sorgfältig geschonten kleinen Heiligtümern, der Kammer des Franziskus und der kleinen Kapelle, Portiuncula genannt. Die Kirche hatte die Form eines lateinischen Kreuzes und an der Vorderseite eine Loggia, von der dem Volke bei großem Andrang gepredigt und Messe gelesen wurde. Als dann mit dem Einsetzen der Gegenreformation dem katholischen Glauben neue Kraft und neue Innigkeit zugeführt wurden, stieg die Verehrung des großen Heiligen, des Vorkämpfers für das Papsttum, wieder gewaltig; der gleichzeitig von den Päpsten neu belebte Marienkult ließ unzählige Tausende von Pilgern auf diesen heiligen Stätten zusammenströmen. Als schließlich die Scharen der Gläubigen so groß wurden, daß kein Kirchenraum sie mehr fassen konnte, — man sagt, daß am Hauptfesttage, dem 2. August, oft 200 000 zusammenkamen — da beschloß der Papst Pius IV., beraten vom Bischof Filippino Geri von Assisi, einen Bau von riesigen Dimensionen zu errichten, der den alten Heiligtümern einen würdigen Schutz und an den großen Festtagen allen Wallfahrern Einlaß gewähren sollte. Am 25. März 1569 wurde vom genannten Bischof der Grundstein gelegt, gleichzeitig wurde auch der Bau des anstoßenden Klosters begonnen. Die Kirche wuchs anfangs rasch heran, dann traten Verzögerungen durch das bald nacheinander erfolgte Ableben der leitenden Architekten, Alessi, Vignola und Danti ein; fehlendes Interesse der Päpste und Geldmangel bewirkten schließlich, daß das riesige Werk erst mehr als 100 Jahre später vollendet wurde.

¹ Laspeyres, Bauwerke der Renaissance in Umbrien, S. 34 ff. T. 3, 5. — Ders. Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, S. 37 ff. T. 59, 60. — Ricci, Storia dell'architettura III, S. 122, 179. — Pirilli, Relazione storica sul resorgimento della Basilica degli Angeli. Roma 1840.

Im Jahre 1832 stürzte infolge wiederholter Erdbeben das ganze Langhaus zusammen, auch Chor und Querschiff wurden ernstlich beschädigt; nur der zentrale Teil mit seinen mächtigen Pfeilern, die die hohe prächtige Kuppel trugen und das Heiligtum der Portiuncula zu schützen hatten, blieb wie durch ein Wunder unversehrt. Bald darauf wurde der Wiederaufbau begonnen und nach 8 Jahren war der Tempel durch den Architekten Pirilli wieder aufgerichtet, allerdings mit manchen Veränderungen, besonders in der Fassade, die fast als vollständige und nicht eben glückliche Neuschöpfung betrachtet werden kann.

Da von der Gestalt des Aeüßeren (T. 21, Fig. 1) sehr wenig unserm Baumeister angehört, können wir uns in der Betrachtung desselben kurz fassen: am besten gibt vielleicht die Chorpartie den alten Eindruck wieder, den das Gebäude auf die von der Stadt Assisi Kommenden machte. Es scheint auf diese Seite besonderes Gewicht gelegt worden zu sein, denn die Stellung der Glockentürme, von denen nur einer ausgebaut ist, rechts und links der Apsis ist bemerkenswert und gehört wahrscheinlich noch dem ersten Entwurf an, wenn auch Sicheres bei dem gänzlichen Fehlen alter Beschreibungen oder Baupläne nicht festzustellen ist. Die Kuppel ist in ihrer Form wohl gelungen, aber durch spätere Baumeister wahrscheinlich erst zu ihrer gewaltigen Höhenentwicklung gesteigert worden. In den Ecken der Frontseite scheinen ursprünglich auch zwei kleinere Türmchen, etwa wie bei S. Anna dei Palafrenieri (siehe später) beabsichtigt gewesen zu sein.

Beim Entwurf der Kirche lagen mannigfache Schwierigkeiten vor. Nach der Tradition des Minoritenordens und dem Plane der mittelalterlichen Kirche sollte ein lateinisches Kreuz die Grundform bilden; das heißt also: lange Querarme und tiefer Chor, eine Form, die mit den neu gebildeten Stilgrundsätzen in Widerspruch stand. Ein einfaches Langhaus hätte zur Aufnahme der Andächtigen nicht ausgereicht; es war also entgegen dem Zug der Zeit auf die Anlage zweier geräumiger Seitenschiffe Bedacht zu nehmen. Es ist fraglich, ob der außerdem noch umlaufende Kapellenkranz, so wie er jetzt ist, auf Vignolas Rechnung zu setzen ist.

Da die in der Mitte der Vierung befindliche Portiunculakapelle den Platz stark beengte, war eine Verbreiterung des Kuppelraumes gegenüber dem Mittelschiff von drei Meter im ganzen notwendig, was auch an und für sich für die Raumwirkung nicht unangebracht war (Fig. 35).

Auf den Gesamteindruck des Innenraumes als das wichtigste Moment des Baues müssen wir nun näher eingehen. Es ist sehr wesentlich, festzustellen, daß das Hauptschiff im Querschnitt genau die gleichen Dimensionen besitzt wie Gesù: 17,5 m Breite, gegen 27,5 m Höhe. Die Achsen-

weite der Seitenschifföffnungen ist etwas größer; dafür sind hier einfache statt gekuppelte Pilaster angewendet und das Schiff ist um ein Joch länger gemacht: davon allein kann aber der enge, fast beklemmende Raumeindruck nicht herrühren, den die Kirche hervorbringt (T. 21, Fig. 2).

Betrachten wir zuerst die architektonische Gliederung näher. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der erste Architekt die Kirche in ihren Grundzügen festgelegt, also auch die Pfeilerbreiten und Pilastervorsprünge des Schiffes bestimmt hat, so daß daran später nichts mehr zu ändern war, denn der Bau war sicher schon weit aus dem Boden herausgewachsen, als andere Baumeister nach dem Tode der ersten Leiter willkürlicher zu schalten angingen.

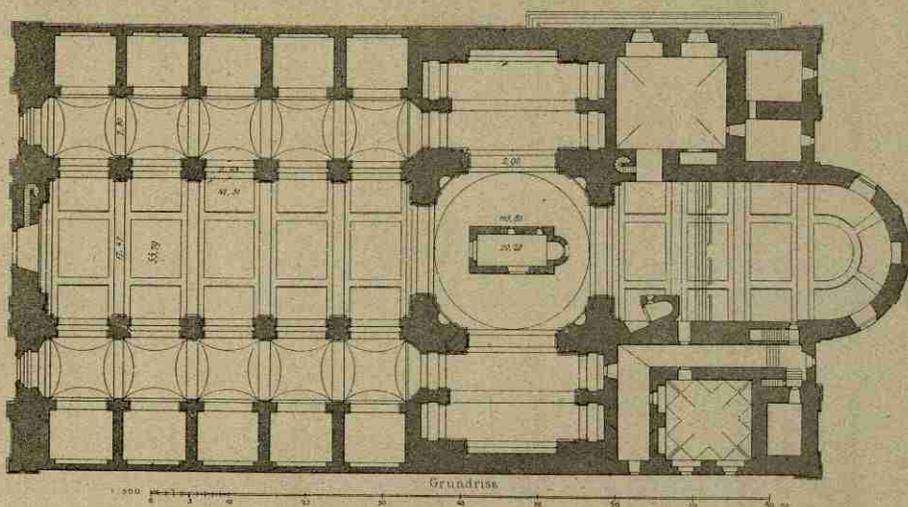


Fig. 35. S. Maria degli Angeli bei Assisi (n. Laspeyres).

Bei Gesù liegt die Oberkante des Hauptgesimses auf etwa 15 m, hier auf $17\frac{1}{2}$; dort ist darüber eine zierliche reiche Attika eingeschaltet, die den Eindruck des steilen Emporstrebens mildert und die Horizontale noch stärker betont; hier wachsen die übermäßig stark gestelzten Bögen direkt aus dem Gesimse heraus. Die Bogen der Seitenschiffe reichen bis unter den Architrav der großen Ordnung.

Dieser ganze Aufbau kann unmöglich die Absicht des Architekten gewesen sein, der eben den ganz andersartigen Raum von Gesù geschaffen hatte und hier kommt uns ein Beweis zu Hilfe, den Vignola indirekt in seinem Lehrbuch der fünf Ordnungen liefert. Wenn er sich auch hin und wieder gegenüber diesen Regeln mehr Freiheit gewährt hat und oft minder «korrekt» verfuhr, als manche seiner Nachfolger, die in seinem Lehrbuch ein Evangelium sahen, so wird er doch niemals dem Pilaster

seiner dorischen Ordnung zehn Durchmesser zur Höhe gegeben haben, wie hier, wo er sogar noch über zehn, das Maß der korinthischen und kompositen Ordnung, hinausgeht. Man kann sicher sein, daß diese Form, die in der Tat sehr befremdlich wirkt, dem Barozzi nicht zugeschrieben werden kann, das heißt also: entweder die dorische Ordnung des Inneren war beabsichtigt, dann rückt das Hauptgesims und mit ihm die Bogen der Seitenschiffe um 2,5 m tiefer, merkwürdigerweise genau auf die Höhe des Hauptgesimses von Gesù, eine Attika wird eingeschoben und damit eine Lichtzone für das jetzt spärlich und ungünstig erleuchtete Tonnengewölbe geschaffen. Oder: es war eine korinthische oder komposite Ordnung projektiert, dann würde das Hauptgesims wahrscheinlich nur wenig tiefer gekommen sein, mit einer niedrigen sockelartigen Attika darüber. Dagegen unter demselben, in der Zone der reichen Kapitäle, ein ornamentiertes Band nach dem Beispiele der übrigen Bauten der Zeit. Auch dann wären die Seitenschifföffnungen nicht so schlank geworden und ihre seitlichen Doppelpilaster hätten ein besseres Verhältnis bekommen. Besonders unmöglich wirken die jetzigen schmalen Seitenöffnungen im Querschiff, wo sie ganz aus jeder Proportion gefallen sind.

Nun kommen wir aber zur Hauptfrage: die architektonischen Gliederungen können eine Raumwirkung wohl unterstützen und fördern, schaffen können sie allein ihn nicht. Warum empfängt Gesù gleich den Eintretenden mit einem wohlthuenden Eindruck, während man beim Betreten von S. Maria degli Angeli das Gefühl des Engen, Gezwungenen und Düsteren nicht los wird, da doch hier wie dort die gleichen Maßverhältnisse vorliegen? Die Antwort ist klar: Erstens ist dort das Schiff durch das hohe Seitenlicht besser erhellt, was durch das Tieferlegen des Gesimses oder Stichkappenfenster auch hier zu erreichen gewesen wäre, zweitens aber ist dort der Blick auf den Vierungsraum und den Chor frei; ungehindert umfaßt er die Konstruktionslinien der schwebenden Kuppel, leicht durchströmt ihr helles Licht das ganze Gebäude; hier hemmen die mächtigen, weit vorspringenden Vierungspfeiler den Blick in den Mittelraum, wie durch einen schmalen Spalt fällt das Licht ins düstere Schiff und über das Wesen des hinter dem Engpaß liegenden Teiles bleibt der Beschauer vorläufig im Dunklen. So ist der Eindruck von allen Seiten, überall vernichten die Kuppelpfeiler und die über ihnen sich schließenden Bogen die Wirkung des einheitlichen Raumes, abgesehen davon, daß die Oeffnung, die sie zwischen sich freilassen, ein unschönes, viel zu gestrecktes Verhältnis zeigt. Wenn Laspeyres meint, daß dieser starken Abschließung die Absicht zu Grunde gelegen sei, die Lichtfülle auf die Vierung und das kleine Heiligtum in ihrer Mitte zu konzentrieren,

während Chor und Langhaus im Halbdunkel bleiben sollten, so muß man betonen, daß dergleichen Theatereffekte in der Barockzeit später wohl vorkommen, hier aber ganz unmöglich sind, wo sie mit so großen Opfern auf der anderen Seite verknüpft waren. Ebensowenig ist anzunehmen, wie andere meinen, daß man das Volk von der Stätte seiner Andacht fernhalten wollte; gerade das Gegenteil müßte der Fall sein.

Bei einem Vergleich der Kuppelpfeiler der beiden großen Sakralbauten Vignolas kann dagegen wohl der Schluß gerechtfertigt erscheinen, daß hier nachträglich eine bedeutende Verstärkung derselben ins Werk gesetzt wurde, in einer Weise, wie sie vom Urheber des Planes nie gebilligt worden wäre. Die Untersuchung der Bauteile nach dem Einsturz hat ergeben, daß die großen Schiffpfeiler in der nachlässigsten Weise ge-

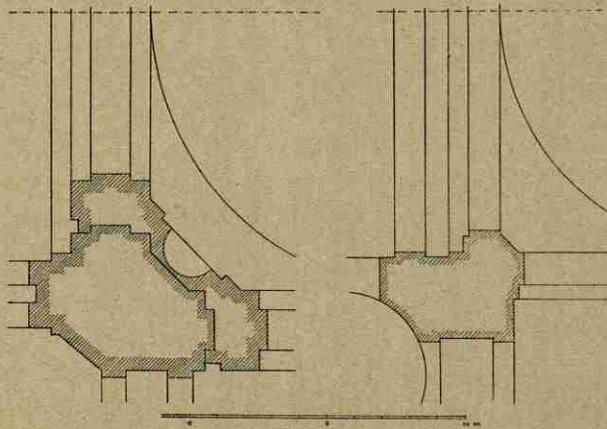


Fig. 36.

S. Maria degli Angeli

Il Gesù.

mauert waren: ein schlechter Gußkern innerhalb einer dünnen Backsteinhaut; die Kuppelpfeiler werden wohl, da man die Arbeit möglichst zu beschleunigen trachtete, auch nicht viel besser gewesen sein. Als man dann die Kuppel aufzusetzen anfing und ihre Höhenentwicklung nicht unbeträchtlich über den ursprünglichen Entwurf steigerte, scheinen Bedenken über die Festigkeit der Stützen aufgetaucht zu sein, die zu jener ästhetisch beklagenswerten Verstärkung führten. Wir haben es aber wahrscheinlich ihr allein zu verdanken, daß bei dem Erdbeben gerade der empfindlichste Teil des Baues unversehrt blieb.

Leider sind die Fundamente der Pfeiler für eine Untersuchung nicht zugänglich, so daß diese Frage vorläufig nicht sicher zu beantworten ist; auch in dem Bericht über den Wiederaufbau, den der leitende Architekt Pirilli verfaßte, findet sich nichts.

Obenstehende Zeichnung stellt die beiden Vierungspfeiler zum Ver-

gleich nebeneinander. In dem von S. Maria ist die Linie eingezeichnet, wie etwa der Pfeiler ursprünglich beabsichtigt war (Fig. 36). Auch in der reduzierten Form wäre er zur Stütze der Kuppel immer noch gut ausreichend. Der Pfeilerquerschnitt von Gesù verhält sich nämlich zum Viertel der freien Vierungsfläche ungefähr wie 1 : 5, der reduzierte von S. Maria dagegen wie 1 : 4,2, der jetzige Pfeiler aber gar wie 1 : 2,4. Auch die Frage der seitlichen Abstrebung des Kuppelgewichtes wäre bei guter Ausführung mit dem verkleinerten Pfeiler befriedigend zu lösen.

Man wird zugeben müssen, daß diese Hypothese wohl die beste Möglichkeit bildet, Vignolas sonstiges Schaffen mit diesem merkwürdigen Bau in Einklang zu bringen, wenn auch vollständige Aufklärung erst genaue Untersuchung der Pfeilerfundamente bringen kann.

b) S. Anna dei Palafrenieri.

Der letzte Kirchenbau Vignolas endlich, erst im Jahre seines Todes begonnen, ist die in der Nähe von S. Peter am Borgo Pio gelegene Kirche S. Anna dei Palafrenieri, die bisher weniger beachtet wurde, als sie es verdiente.¹

Die Palafrenieri, die Stallbediensteten des Papstes und der Kardinäle, bildeten schon seit 1378 eine Bruderschaft und besaßen als solche einen Altar der Heiligen Anna in einer Kapelle der alten Peterskirche. Als dann mit dem Fortschreiten des Neubaus die Zerstörung dieser Kultstätte nahe rückte, entschlossen sie sich im Jahre 1572, ihrer Schutzheiligen eine Kirche zu errichten und beauftragten Vignola mit der Anfertigung der Pläne und der Bauleitung; als er dann im Sommer des darauffolgenden Jahres starb, führte sein Sohn Giacinto sowohl die Fassade, wie das Innere bis zum Hauptgesims nach den Plänen des Vaters fort; wer dann die Kirche vollendete, ist ungewiß. Die Einweihung erfolgte nach einer Inschrift erst im Jahre 1616; Gemälde im Inneren zeigen bereits die Jahreszahl 1614. Eine Restaurierung erfolgte 1842, da das alte Gebäude zusammenzustürzen drohte, eine sehr einschneidende Erneuerung aber im Jahre 1903, wo die ganze Chorpartie total verändert wurde und die Kirche durch manchen neuen Schmuck Zutaten erhielt, die das alte Bild vielfach entstellen.

Betrachten wir zuerst das Aeußere, so fällt uns das mächtige Eingangsmotiv der Fassade vor allem in die Augen (T. 22, Fig. 1). Die Front ist mit einfachen dorischen Pilastern gegliedert und wird durch dazwischengestellte Rahmen, Fenster und Nischen in echt vignolischen Verhältnissen belebt. Vor ihrer Mitte erhebt sich auf Dreiviertelsäulen

¹ Ricci, Storia dell'architettura. III, S. 66. — Totti, Ritratto di Roma moderna 1638, S. 32.

ein energisch verkröpfter Giebel, der einen großen Triumphbogen umschließt. In diesem erst befindet sich das eigentliche Portal. Das bei Gelegenheit von Gesù Gesagte über die Betonung des Mittelrisalits, der Verdoppelung des Eingangsmotivs, findet hier noch ausgesprochener Geltung; es ist der entscheidende Schritt zum Barock, der in dieser Kirche getan wird. Wenn auch die obersten Teile, z. B. die beiden Glockentürmchen mit ihren Zwiebelhauben einer etwas späteren Zeit angehören, so sind auch diese Formen schon im unteren Teil der Fassade vorbereitet und es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Kirche ziemlich genau nach dem ursprünglichen Plane ausgeführt ist. Die zwei kleinen Türmchen in Verbindung mit dem sechzehneckigen Mauerkörper der Kuppel als Fassadenmotiv zur Wirkung zu bringen, war hier der ausschlaggebende Gedanke beim Entwurf.

Es sind dies die ersten Türme in Rom seit dem Mittelalter, die als Schmuck der Vorderfront verwendet werden. Bald nachher erscheinen sie auch in den Kirchen S. Atanasio dei Greci und Trinità dei Monti.¹ Es ist zu beachten, daß die Architekten der beiden erwähnten Kirchen, Martino Lunghi d. Ae. und Domenico Fontana, in ihren Sakralbauten auch sonst große Abhängigkeit von Vignola zeigen.

Die innen ellipsoidische Kuppel ist außen durch ein längliches Vieleck mit abwechselnd größeren und kleineren Seiten umgrenzt; ihr oberer Abschluß durch das flache Zeltdach gehört wohl nicht dem ursprünglichen Entwurf an, wie auch die sehr störende Vernachlässigung der Seitenfront wahrscheinlich nur dem nicht vollendeten Ausbau zuzuschreiben ist.

Ebenso wichtig wie die Fassade ist der Grundriß (Fig. 37). Es ist ein ganz ansehnlicher Raum, der hier in 13 m Breite und $16\frac{1}{2}$ m Länge zu einem Oval zusammengefaßt ist. Dieses, ein Korbbogen, ist wie in S. Andrea so gebildet, daß der Mittelpunkt des einen kleineren Kreises auf der Peripherie des anderen liegt, und ihre beiden Schnittpunkte die Zentren der größeren ergeben. Die elliptische Form als Grundplan einer Kirche, ist immer eine Ausnahme geblieben, obschon sie im Laufe des 16. Jahrhunderts immer wieder vereinzelt als Projekt auftaucht, wie in Plänen von Peruzzi und Serlio;² Vincenzo Danti, der Vater des Padre Ignatio, hat einen solchen Entwurf zum Escorial an König Philipp geschickt und wegen der Eigenart seiner Komposition den höchsten Beifall von allen Seiten erhalten.³ Die Seltenheit der Anwendung ist auf konstruktive Schwierigkeiten zurückzuführen, welche die Ellipse gegenüber

¹ Siehe auch: Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien S. 194.

² Siehe S. 64, Anm. 1.

³ Siehe S. 156.

Fig. 146

dem Kreis bietet. Dem Wesen des neu sich bildenden Stiles ist die Form wie keine zweite angemessen: gegenüber der ruhigen in sich geschlossenen Kreisform ist in der Ellipse eine innere Bewegung und Spannung ausgedrückt; es ist wesentlich, daß hier nicht wie in dem 20 Jahre älteren Bau Vignolas, S. Andrea in via Flaminia, bloß die Decke diese Bewegung zeigt, sondern auch Wand und Boden sie mitmachen. Fuß und Auge des Eintretenden wird in die Richtung, wo der Altar steht, durch den rhythmischen Fluß aller Linien hingewiesen.

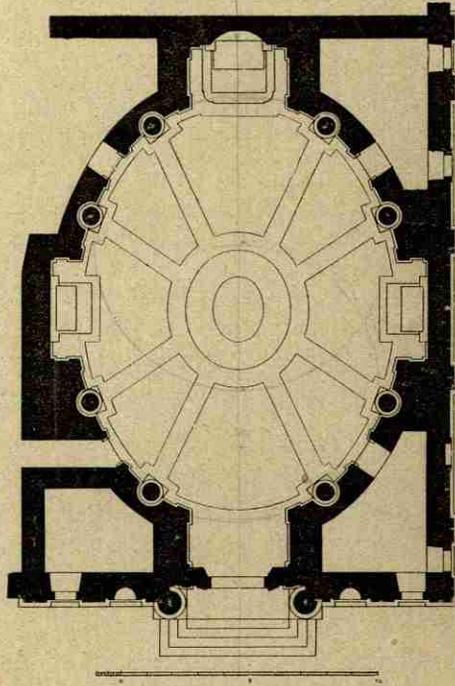


Fig. 37. S. Anna dei Palafrenieri zu Rom.

In der Folgezeit mehren sich gerade in Rom die Kirchen mit eiförmigem Grundriß beträchtlich, entsprechend der immer größer werdenden Virtuosität in der Behandlung der Architekturformen und dem konstruktiven Können der Baukünstler. Neben einer Anzahl kleinerer und kleinster Gebäude sind unter den umfangreicheren S. Giacomo dei Incurabili (1580) von F. Volterrano,¹ S. Maria di Monte Santo (1662) von C. Rainaldi und S. S. Trinità in via Condotti (ca. 1700) von C. Fontana zu nennen.

Auch die Wandgliederung des Inneren zeigt nun ganz entschieden barocke Motive. Die Säulen stehen in engen Nischen, ihr Körper wird

¹ Diese Kirche schließt sich in vieler Beziehung besonders eng an das Vorbild von S. Anna dei Palafrenieri an.

von dunklen Schatten begrenzt und wird dadurch weit stärker aus der Umgebung herausgehoben, bleibt aber doch mehr in der Mauer gefangen als die freistehende und die Halbsäule. Diese für die Barockzeit charakteristische Stellung der Säulen, die der ganzen Wandfläche den Ausdruck der unruhigen, verhaltenen Bewegung mitteilt, bezeichnet Wölfflin ganz treffend als «ein Ringen nach Befreiung». Ueber dem Hauptgesims ist als lichtbringende Zone eine Attika eingeschaltet, die für die Raumwirkung von glücklichster Bedeutung ist; von ihr aus steigen flache Rippen auf, die sich im Mittelfelde der ganz geschlossenen niedrigen Kuppel vereinigen.

Das Detail ist fein gebildet, zierlicher, als man es in den meisten gleichzeitigen Bauten findet, hat aber vielfach durch Restaurierungen, Umbauten und die neuerdings erfolgte grelle Bemalung gelitten.

In dieser Kirche sehen wir jedenfalls Vignolas «ultima maniera» reiner verkörpert als in dem vielfach veränderten Bau von Assisi. Wie in Gesù, steckt auch in diesem Werk ein Teil des künstlerischen Vermächnisses, das der Meister der Nachwelt hinterließ und gerade dadurch ist dem Bau mehr Bedeutung zuzuschreiben, als es bisher geschah, wo er von der Kunstgeschichte fast absolut ignoriert wurde. Hier wie in der Jesuitenkirche herrscht dasselbe Prinzip, große einheitliche und doch in ganz neuer Weise gegliederte Innenräume zu schaffen; dasselbe Streben nach Zusammenfassen der Wirkung und Verstärken der Linienbewegung; das ist mit wenig Worten die Grundtendenz des römischen Barock. Eine große Wegstrecke trennt uns bereits von der leichten, freien, gewissermaßen epischen Architektur der vorhergegangenen Epoche; wir stehen vor der großen dramatischen Geschlossenheit, die das Einzelne unter das Gesetz der Massenwirkung beugt. Dieser Umschwung ist in den letzten Lebensjahren Vignolas bereits vollendet, während die ersten Anzeichen dazu sich ein halbes Jahrhundert früher bemerkbar gemacht hatten.

c) Escorialskirche.

Die letzte große Arbeit Vignolas war sein Entwurf zu der Kirche des Escorial in Spanien, der riesigen Kombination von Schloß und Kloster, die König Philipp II. sich in einer waldigen Einöde erbauen ließ, wie es seinen mystisch-religiösen, mit einer großartigen Prachtliebe gepaarten Neigungen entsprach.

Im Jahre 1559 hatte der König das ernste, gewaltige Gebäudeviereck aus Granit durch spanische Architekten, vor allem Juan Bautista de Toledo, beginnen lassen, aber für die Kirche, die das Zentrum der Anlage bilden und nach Philipps Absichten ein Prachtbau zu Ehren des heiligen Laurentius werden sollte, fehlte es in Spanien an geeigneten Männern.

Die großen italienischen Kirchenbauten, deren Ruhm die Welt erfüllte, vor allem S. Peter, sollten nach dem Wunsche des Königs die Vorbilder zu diesem Werke sein.¹

Etwa im Jahre 1570 wendete man sich an Vignola, der damals längst den unbestrittenen Ruhm besaß, der bedeutendste Kirchenbaumeister Italiens zu sein und hoffte durch verlockende Anerbietungen den glänzenden Stern seines Namens an das neue Werk heften zu können. Aber der schlug den Antrag aus. Er stand schon im siebenten Dezennium seines Lebens, seine Gesundheit war nicht mehr die beste, und zudem hatte er durch die Gnade des Papstes und der Farnese Arbeit genug, deren Weiterführung ihm mehr am Herzen lag als eine neue Tätigkeit in Spanien, die dem alten Manne eine beschwerliche Reise in ein fremdes Land und die Eingewöhnung in ganz neue Verhältnisse auferlegt hätte. Dem Barozzi am nächsten stand Alessi als berühmter Meister im Sakralbau; er hatte sich durch Kirchenbauten in Genua und Mailand hervorgetan und gerade im Auslande war sein Name bekannt, da er infolge vieler Aufträge aus Frankreich, Savoyen, den Niederlanden und Deutschland seine Entwürfe für Kirchen und Paläste überallhin sandte. Aber als die Anfrage an ihn kam, hatte der Peruginer bereits die Siebzig überschritten, und konnte so wenig wie Vignola sich entschließen, die neue Stelle anzutreten.

Da verfiel man auf die Auskunft, eine Konkurrenz unter den angesehensten Architekten Italiens zu veranstalten, aber Vignola eine Stellung über allen anderen Bewerbern einzuräumen. Bernardino Martirano, ein italienischer Gesandter am spanischen Hofe, wurde als Vertrauensmann des Königs in alle bedeutenderen Plätze des Landes herumgeschickt und er erhielt 22 Entwürfe für die Kirche von allen Künstlern, die in Italien einen Namen hatten, darunter befanden sich Alessi, Tibaldi, Palladio und Vincenzo Danti. Der Letzte hatte, wie bereits erwähnt, eine elliptische Kirche gezeichnet, die großes Aufsehen erregte, so daß eine Kopie seines Planes durch den Großherzog von Toskana direkt an den König von Spanien geschickt wurde. Alle diese Pläne wurden nun dem Vignola vorgelegt, und er sollte den seinigen auf Grund derselben und nach ihrem genauen Studium ausarbeiten. Danti berichtet dies Verfahren mit dem hübschen Vergleich, wie Zeuxis die Helena im Tempel zu Kroton gemalt und ihr Bild aus einer erlesenen Anzahl der schönsten Jungfrauen der Stadt zusammengestellt hätte, so habe es Vignola mit den Plänen des Escorial zur vollen Zufriedenheit des Königs gemacht.

¹ José Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. Uebers. v. P. Heyse, Stuttgart 1858. S. 258. — Justi, Philipp II. als Kunstfreund. Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. 16, (1881) S. 345. — Rotondo, Histoire du Monastère Royal de Saint Laurent de l'Escorial. Madrid 1862.

Die Zeichnungen Vignolas müssen in Rom große Bewunderung hervorgerufen haben; ein Brief¹ des modenesischen Gesandten beim Papst, Bertani Gurone, vom 7. Juni 1572, berichtet über eine Audienz bei Gregor XIII., wie der Papst, der aus dem vornehmen bolognesischen Geschlecht der Buoncampagni stammte, ihm mit Stolz die Escorialkirche gezeigt habe und auf den anwesenden Architekten deutend sagte: «Der ist Einer der Unseren aus Bologna». Auf Einwendung des Gesandten, daß das Städtchen Vignola doch seinem Vaterlande angehöre, nahm Barozzi selbst das Wort, indem er zugab, von Geburt Modenese zu sein, aber nach Erziehung und Bürgerrecht sei er Bolognese.

Wo die Pläne geblieben sind, ist nicht bekannt. Im spanischen Staatsarchiv von Simancas sind sie augenscheinlich nicht vorhanden, wenigstens konnten Nachforschungen dortselbst keine positiven Anhaltspunkte dafür liefern. Doch könnte wohl eine genaue Durchsicht dieses Archivs und spanischer Bibliotheken manches Wissenswerte darüber noch an den Tag bringen. Rotondo,² der nach den dortigen Akten die Baugeschichte der Escorial beschreibt, erwähnt Vignola gar nicht, sondern berichtet nur, daß in den Jahren 1573 und 1574 alle bedeutenderen Architekten Italiens Pläne einsandten und daß der König selbst unter ihnen eine Auswahl getroffen und zur Ausführung den Entwurf des Italieners Pachote bestimmt habe.

Es ist zum dritten Male, daß Paciotti, den man unter der Hispanisierung seines Namens kaum wieder erkennt, hier den Weg Barozzis kreuzt; vielleicht diesmal mit besserem Erfolg als bei den zwei farnesischen Schloßbauten. Vignola war, als die Entscheidung des Königs fiel, bereits gestorben und wir wissen, wie hoch Philipp den begabten, aber unsteten und launenhaften Italiener schätzte.

Bei dem Fehlen positiver Belege können wir nicht entscheiden, wie weit nun Paciottis oder Vignolas Pläne mit der wirklichen Escorialkirche übereinstimmen, nur so viel ist aus diesen Vorgängen wie aus der Betrachtung des Baues selbst mit Bestimmtheit festzustellen, daß die Kirche ihre heutige Form italienischen Künstlern verdankt, wenn auch Spanier als Leiter des Baues angestellt waren und spanische Kunsthistoriker oft die Leistungen der von Philipp gerufenen italienischen Künstler, wie des Paciotti, Tibaldi und anderer, gegenüber den nationalen mehr als billig in den Hintergrund zu schieben versuchen.

Die Kirche ist in ihrer Hauptmasse ein Zentralbau, dessen Grundriß in ein Quadrat eingeschrieben werden kann. Sie entspricht am meisten S. Maria di Carignano in Genua. Die Vierungskuppel ist gegenüber den

¹ Staatsarchiv in Modena.

² Siehe Anm. S. 156.

Schiffen nur wenig erweitert; die Nebenräume haben dadurch und durch die langen Kreuzarme an Bedeutung gewonnen, besonders die vier in der Diagonale gelegenen Quadrate, wenn auch deren Höhenentwicklung gegenüber der Hauptkuppel stark eingeschränkt ist.

Der Grundriß, aber auch die ernste, feierliche Architektur des Innenraums gemahnen mehr an Alessis Schule, wie an die Vignolas. Eine gekuppelte dorische Pilasterordnung beherrscht das Innere; das Tonnengewölbe wird durch dreiteilige Stichkappenfenster erhellt, die Beleuchtung ist außerdem durch die acht großen Fenster des Kuppeltambours und die Lichtöffnungen in den Abschlußmauern der Kreuzarme in fast zu reichlicher und gleichmäßiger Weise gewährt.

In der Längsachse der Kirche schließt sich nach rückwärts ein rechtwinkliger Chor an, der durch einen Stufenbau beträchtlich über den Boden des Schiffes erhöht ist und in seiner Krypta die Gräber der spanischen Könige birgt. Nach vorne gliedert sich eine komplizierte dreischiffige Vorkirche ohne rechten Zusammenhang mit dem Uebrigen an, und rechts und links von ihr erheben sich zwei mächtige Turmbauten, wie sie in Italien nur selten, bei den Klosterkirchen in Spanien, Deutschland und Oesterreich aber die Regel sind. Gegen den Hof der Könige, von dem aus man die Kirche betritt, steht zwischen den Türmen die imposante zweigeschossige Fassade. Die untere Ordnung entspricht der des Inneren; sie umschließt eine Vorhalle, ähnlich der von S. Peter in Rom, und sechs Kolossalstatuen krönen die Balustrade über ihr. Hinter diesen Skulpturen erhebt sich das zweite Geschoß mit jonischen Pilastern, von einem dreieckigen Giebel überragt, dessen horizontales Gesims von einem großen Fenster durchbrochen ist.

Wenn Rotondo¹ in einer Anmerkung sagt, daß die Kirche keine selbständige Erfindung des Architekten sei, sondern mit unbedeutenden Abänderungen eine Kopie von S. Peter in Rom, und wenn er tadelt, daß der Architekt keine neue Erfindung nach Spanien brachte, wie es der König anstrebte, so ist ein solches Urteil auch bei einem oberflächlichen Vergleich dieser beiden Werke vollständig unbegreiflich; im Gegenteil, die Kirche zeigt eine große Selbständigkeit gegenüber allen italienischen Vorbildern.

Die Entwürfe für diese Kirche haben zum großen Teil die letzten beiden Lebensjahre Vignolas ausgefüllt und es besteht vielleicht noch einige Hoffnung, daß aus spanischen Archiven manches Wichtige an den Tag gefördert wird, das einige Klarheit über diese letzte Arbeit unseres Architekten bringen kann.

¹ op. cit. (S. 156) S. 40.

XI. LITERARISCHE TÄTIGKEIT, PERSÖNLICHKEIT, NACHFOLGER.

a) Regola delli cinque ordini d'architettura.



VIGNOLAS Ruhm und Name ist vor allem anderen an sein Lehrbuch über die fünf Ordnungen geknüpft und mehr als seine Bauten selbst hat die einfache methodische Darstellung der Elemente der Renaissancebaukunst Schule gemacht.

Wenn wir auf den Ausgangspunkt der vielen damals entstandenen Darstellungen der Säulenordnungen einen Blick werfen, so kommen bei allen diesen Werken immer drei Quellen in Betracht, die aber jeder Autor in sein Buch mit verschiedener Stärke hat fließen lassen: erstens, der Vitruv, der zwar ohne Zeichnungen war, aber hinlänglich genau alle Maße angab, um daraus die Ordnungen rekonstruieren zu können; zweitens, die antiken Vorbilder, die aber unter sich und von den Vorschriften des Vitruv beträchtlich verschieden waren; drittens, das eigene Empfinden, das in der Auswahl zwischen den beiden vorigen Quellen oder auch in völligem Neuerfinden sich ausdrückt.

Angefangen hat die Architektur der italienischen Renaissance nicht mit dem Studium des Vitruv, sondern mit dem der Antike selbst, als Brunellesco vom Jahre 1403 an römische Bauten vermaß und zeichnete. Später ist oft von dem lateinischen Schriftsteller und von seiner Theorie die gesunde natürliche Anschauung, die aus den antiken Werken erwuchs, überflügelt worden, aber der Umstand, daß eine gewisse Verknöcherung und Versteinerung der lebensfrischen Hochrenaissanceformen in der Spätzeit eintrat, ist nicht mehr dem Vitruv, — der war damals längst außer Gebrauch gekommen — sondern vielmehr den Lehrbüchern des Palladio und Vignola zuzuschreiben, die bereits von Vitruv ziemlich unabhängig waren, wenn sie auch noch aus seinem Geiste geboren sind.

Als im Jahre 1414 das römische Lehrbuch in einem Schweizer Kloster entdeckt war, begann sofort eine emsige Arbeit der Gelehrten, um den vielfach verdorbenen Text zu reinigen, die vielen unklaren *termina technica* festzulegen und in sein schwer verständliches Latein Licht zu bringen. Alberti hat sich mit dem Studium des Buches zeitlebens beschäftigt, mit anderen Gelehrten Beratungen und Dispute gepflogen und das Resultat seiner ersten Arbeit im Abschnitt über die fünf Säulenordnungen seines wichtigen Werkes «*de re aedificatoria*» niedergelegt. Wenn die Abhandlung auch einstweilen nur handschriftlich verbreitet und erst etwa 40 Jahre später, im Jahre 1485, im Druck erschien, (die erste italienische Ausgabe datiert von 1546) so kann man die Wirkung dieser Tat auf seine Zeitgenossen doch gar nicht hoch genug veranschlagen. Alberti ist der Vater aller derartigen späteren Publikationen. An der seinen ist vor allem die große Selbständigkeit zu bewundern, mit der er sich oft über Vitruv stellt und nach Vermessung an antiken Denkmälern die eigene Kritik, das eigene Schönheitsgefühl walten läßt. Wir begegnen hier am Anfange nicht dem engsten Anschluß an Vitruv, sondern die freieste Stellungnahme ihm gegenüber, ein Umstand, der die überragende Persönlichkeit des Alberti ins hellste Licht rückt.

Francesco di Giorgio, Fra Giocondo, Cesarini, Caporali und schließlich Daniele Barbaro folgten in den nächsten hundert Jahren mit getreuen Vitruvübersetzungen, Kommentaren und Abbildungen, so daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts dessen Lehre über die Säulenordnungen zum Allgemeingut der Architekten gehörte. Immer fühlbarer war aber die Kluft geworden, die seine Vorschriften von dem trennte, was die antiken Monumente und die Werke einzelner großer Baukünstler, die sich resolut über jenen hinwegsetzten, lehrten. Was Alberti ein Jahrhundert früher bereits erkannt hatte, nämlich daß man den Vitruv nur mit großen Einschränkungen gelten lassen dürfe, daß schöne Proportionen auch außerhalb seiner Lehre beständen, das merkten jetzt alle, aber natürlich die Künstler rascher als die Gelehrten und Humanisten, welche immer noch für den alten Lateiner kämpften.

Maler und Bildhauer so gut wie die Architekten hatten mit Feuereifer die antiken Studien und Aufnahmen betrieben und keines bedeutenderen Künstlers Tätigkeit ist in der Blütezeit des Stils ohne solche eigene Arbeit denkbar. Peruzzi begann in seinen letzten Lebensjahren die Herausgabe eines Werkes über die Altertümer Roms, das jedenfalls eine gewisse Emanzipation von Vitruv herbeiführen sollte, aber sein plötzlicher Tod hinderte das Zustandekommen. Sein Landsmann, Francesco di Giorgio, war ihm auf ähnlichen Pfaden vorausgegangen. Die Grün-

derung der vitruvianischen Akademie im Jahre 1542, in der die Humanisten und Gelehrten die führende Rolle spielten, bezweckte wohl in erster Linie eine Rettung des römischen Schriftstellers für die Gegenwart, und sollte die vorerwähnten Gegensätze möglichst ausgleichen, hat aber unwillkürlich durch die vermehrten Aufnahmen römischer Altertümer seinen Sturz eher beschleunigt als aufgehalten.

Antonio Labacco hat dann im Jahre 1559 ein Werk über die Altertümer Roms durch Druck vervielfältigt, das sich streng an das Programm hält, nur Darstellungen und Rekonstruktionen römischer Altertümer zu bringen, nur einmal wird Labacco seinem Vorsatz untreu und veröffentlicht in seinem Buche einen prächtigen eigenen Entwurf zu einem Rundtempel, der deutlich vom Pantheon beeinflusst ist.

Schon zwei Jahrzehnte früher hatte Serlio, der Landsmann Barozzis und auch sein direkter Vorgänger in der Herausgabe eines Lehrbuchs von den fünf Ordnungen, als Erster genaue Aufnahmen römischer Reste in seinem dritten Buche über die Baukunst veröffentlicht. Seines Lehrers Peruzzi Vorarbeiten lagen dem Werke zu Grunde. Charakteristischerweise finden sich darin eine Anzahl Entwürfe und Bauten von Bramante, Rafael und Peruzzi, die er für würdig hält, den guten antiken Werken an der Seite zu stehen.

Das darauffolgende vierte Buch, welches gleichzeitig mit dem dritten und lange vor dem ersten und zweiten erschien, ist für die Beurteilung von Vignolas Säulenlehre sehr wichtig, da es denselben Gegenstand, aber mit beträchtlichen Abweichungen und in anderer Methode behandelt. Serlio bekennt sich zwar als strengen Anhänger Vitruvs, aber er ist in seinen Vorschriften trotzdem bedeutend freier und läßt der eigenen Tätigkeit und dem eigenen Urteil der Architekten weit mehr Spielraum als sein Nachfolger Vignola, dessen Kanon viel mehr ins Detail geht und viel weniger Variationen zuläßt. Wenn Serlio auch im Wesentlichen dem Vitruv folgt, kritisiert er ihn doch mitunter kräftig und ersetzt das, was ihm nicht gefällt, ruhig durch eigene Erfindung. Ebenso unterscheidet er scharf zwischen dem größeren oder geringeren Wert antiker Bauten und warnt vor der Nachahmung schlechter. Sehr großen Spielraum gestattet er, den Anweisungen Vitruvs folgend, für den Durchmesser einer Säule bei gleichen Gebäulhöhen, je nachdem die Säule ganz frei oder vor einer Wand steht, ob sie als Dreiviertelsäule in der glatten Wand, oder noch von Pilastern begleitet ist. Dabei wechselt er von sieben im ersten bis zu zehn unteren Durchmessern im letzten Falle. Die reichlichen Beispiele, die er fortwährend dazwischen für die Anwendung seiner Vorschriften gibt, zeigen ihn als einen vielseitigen, feinempfindenden und phantasievollen Künstler,

der zwar wenig eigene Bauten aufgeführt hat, aber dessen Einfluß auf seine Zeitgenossen von hoher Bedeutung ist; gerade diese Beispiele zeigen aber deutlich, wie frei die Antike auch von dem strengsten Vitruvianer unter den Architekten für die eigenen, ganz unantiken Gedanken nutzbar gemacht wird.

Nach dem Erscheinen dieses Buches wurden von weitblickenden Männern starke Einwendungen gegen derartige Publikationen erhoben, nämlich daß sie den Dilettantismus förderten und auch Unbegabte zu einer gewissen Durchschnittsleistung befähigten. Lomazzos Aeußerung in seinem *trattato dell'arte* über Serlios Werk, hat Burckhardt wiedergegeben: «veramente ha fatto più mazzacani architetti che non haveva egli peli in barba.»¹ Auch Michelangelo hatte für dergleichen Eselsbrücken nur Spott und Hohn.

In weit höherem Grade als dem Werke Serlios gelten diese Vorwürfe eigentlich den «Fünf Ordnungen» von Vignola, weil ihre Vorschriften noch viel enger umgrenzt und noch blutleerer sind als die des älteren Meisters. Doch war der Gang dieser Entwicklung nicht mehr aufzuhalten, die Baukunst verlangte nach einem solchen bequemen Hilfsmittel, das die Meister der vergangenen Epoche zu ihrem Glücke entbehren konnten.

Dem Werke Vignolas kamen manche Vorteile gegenüber anderen derartigen Unternehmungen zu gute, wie die methodisch klare Anordnung des Stoffes, die genauen Maßangaben für alle Einzelheiten und vor allem der Umstand, daß es fast nur das Wesentliche, dem praktischen Gebrauch Dienliche enthielt, während sowohl Serlios wie Palladios Publikationen durch eigene Entwürfe, antike Aufnahmen, Geometrie und Perspektive einen großen Ballast mitschleppten und dadurch unbequemer im Gebrauch und auch viel teurer waren.

Barozzi gibt bei jeder Ordnung alles, was zur vollständigen Klarstellung nötig ist; erst jede Säulenart mit geradem Gebälk, dann mit anschließenden Archivolten, mit und ohne Piedestal und zum Schluß folgen noch die Einzelheiten vergrößert und manchmal einige Varianten der Kapitelle und Gesimse. Bei der toskanischen Ordnung betont er, daß sie nach den Vorschriften Vitruvs gezeichnet sei, weil er unter den Altertümern Roms kein Vorbild dafür gefunden hätte, nach dem er sie hätte zeichnen können, wie es bei den vier anderen Ordnungen der Fall sei. Bei jeder derselben wiederholt er ausdrücklich, daß sie aus verschiedenen antiken Formen genommen sei, einigemal gibt er auch seine Quellen an [Marcellustheater und Pantheon]. Am Schlusse dieser Darstellung fügt er noch

¹ Geschichte der Renaissance in Italien. S. 16.

auf einem Blatt zwei praktische Methoden zur Zeichnung der Säulenschwellung und eine für die gewundenen Säulen¹ an.

Dann folgen, dem Usus der Zeit entsprechend, einige eigene Werke, die recht gut die außerordentlich freie Benützung seiner eigenen Regeln zeigen können. Es sind nur fünf: nämlich das Hauptgesims der Villa des Papstes (Fig. 22), ein Rustikaportal im Untergeschoß von Caprarola mit geradem Sturz, das nicht ausgeführte dorische Portal der Cancelleria (Fig. 18), dann ein Portal und ein Kamin des Palazzo Farnese zu Rom (Fig. 19). Mit Einrechnung des Titelblattes, der päpstlichen Lizenz und der Vorrede besteht diese erste Ausgabe aus 36 Tafeln, wovon auf die eigentliche Darstellung von Säulen und Gebälken 28 Blätter kommen.² Diese letzteren, dürften wie schon früher erwähnt, größtenteils ihre Entstehung dem ersten Aufenthalte Vignolas in Rom verdanken, als er im Auftrag der vitruvianischen Gesellschaft die Altertümer vermaß. Nur die letzten fünf, dann das Titelblatt mit dem Porträt³ und die Schriftplatten, werden vor dem Erscheinen des Werkes entstanden sein.

Die «Regola delli cinque ordini d'architettura» erschien zum ersten Male im Anfang des Jahres 1562, wie aus einem Briefe des Giacinto Vignola hervorgeht, der im Auftrag seines Vaters am 12. Juni das Werk dem Herzog Ottavio von Parma übersendet, aber sie bestand damals nur aus 32 Tafeln, indem die letzten vier (Portale von Caprarola, Cancelleria und Pal. Farnese und der Kamin) erst bei einem Neudruck («Libro primo et originale») ca. 1570 beigelegt wurden.

Vignola hatte mit seinem Traktat einen buchhändlerischen Erfolg wie sich nur wenige Werke, vielleicht gar keines des 16. Jahrhunderts, eines ähnlichen rühmen können. Auf die ersten beiden Auflagen [ohne Verleger, Ort und Datum] folgte später, wohl gegen Ende des Jahrhunderts, mit den Originalplatten die von Giovanni Battista de' Rossi in Rom⁴ und drei in Venedig, [1570, 1582, 1596], dann mehrere in Siena. Eine zweifelhafte Bereicherung erfuhr das Buch durch Giovanni Orlandi in Rom

¹ Die gewundenen Säulen waren nicht für Außenarchitektur, sondern lediglich für Innendekoration bestimmt. Auch im Barock der Spätzeit finden sie in Rom fast niemals, in Italien überhaupt nur äußerst selten eine andere Verwendung; für Möbel und Altäre kommen sie dagegen schon früher vor, auch bei dekorativen Entwürfen, z. B. in Rafaels vatikanischen Tapeten.

² Die Zeichnungen, die Durm in seinem Werk über «die Architektur der Renaissance in Italien» auf Seite 94–107 als die Originale Vignolas abbildet, sind wohl nur Nachzeichnungen nach einer späteren Vignolausgabe, denn es findet sich darunter auch das jonische Kapital Michelangelos zum Konservatorenpalast (Seite 107, Fig. 103), welches erst aus Villamenas Publikation (Alcune opere d'architettura di J. B. da Vignola, Rom 1617) in manche spätere Ausgaben der «fünf Ordnungen» übernommen wurde. Die Schrift auf diesen «Originalen» ist von der Vignolas grundverschieden. Ein im Besitz von H. v. Geymüller befindlicher Band von 37 Foliozeichnungen, darunter etwa 11 für die Säulenordnungen, scheint dagegen nach freundlichen Aufschlüssen des Besitzers begründeteren Anspruch auf Echtheit erheben zu können.

³ Siehe das Titelblatt dieses Buches.

⁴ Er fügte eine Zusammenstellung der fünf Ordnungen als Tafel 3 ein, und ließ dafür das Titelblatt bei der Paginierung weg.

[1602] der zu den bisherigen 37 Blättern noch die Porta del Popolo, Porta Pia, eine Tür des Konservatorenpalastes und drei weitere Gartenportale aus einem anderen Kupferwerke¹ mitveröffentlichte, lauter Werke, die mit Vignola nichts zu tun haben, außerdem ist darin das Portal im ersten Stock des Farnesepalastes (T. 35 der früheren Ausgaben) irrtümlich als «Tür zu S. Lorenzo in Damaso» bezeichnet. Dieser Irrtum ist in die meisten späteren Vignolaausgaben übergegangen. Die Anzahl der Tafeln stieg so auf 44.

Eine gute und wertvolle Ergänzung bildete das 1617 zu Rom erschienene Buch von Francesco Villamena in Hinsicht auf manche eigene Werke Vignolas, die erst nach der Veröffentlichung der «Fünf Ordnungen» entstanden sind oder aus anderen Gründen darin nicht aufgenommen waren.² Darin sind unter einigen unbekanntem Details (11, 12, 13, 14) solche von Caprarola (2), dem Palazzo Farnese in Rom (10), ferner ein reizender Ziehbrunnen³ (6) (Fig. 37), ungenaue Aufnahmen von S. Andrea (7, 8), die projektierte Fassade von Gesù und ein schöner perspektivischer Schnitt durch Caprarola (17) (Fig. 23) nebst einem Grundriß des Erdgeschosses mit den Nebengebäuden und Gartenanlagen enthalten (Fig. 21). Daneben bringt er aber, entgegen dem Titel des Buches, noch die Fassade von Gesù von Giacomo della Porta und das jonische Kapitell und ein Portal vom Konservatorenpalast Michelangelos.

Man kann aus der Anzahl der Ausgaben von den «Fünf Ordnungen» schließen, welchem wichtigen Bedürfnisse der Architekten nach einer einfachen, leicht zu handhabenden Darstellung der Säulenregeln der Traktat entgegenkam. Am Anfange des 18. Jahrhunderts existierten nicht weniger als 16 Ausgaben in Italienisch, fünf in Französisch, zwei in Deutsch, zwei in Englisch, zwei in Russisch, davon eine auf Veranlassung des Zaren Peter des Großen. Außerdem waren mehrere spanische (die erste 1593) und niederländische vorhanden.⁴ Im Laufe des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Ausgaben gewaltig, zumal in Frankreich, wo das Buch bald ganz alleinige Geltung erlangte, während in Deutschland und England Palladio sich besser neben ihm behaupten konnte. Serlio dagegen war neben diesen Beiden fast ganz verschwunden.

Daß von den drei in ihrer Zeit gleich berühmten Lehrbüchern gerade das pedantischste und trockenste, denn auch Palladio ist weit erfindungsreicher, freier und abwechslungsreicher in seinen Gliederungen, den ersten

¹ Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michelangelo Buonarrotti, (gezeichnet von G. B. Montano ?)

² Alcune opere d'architettura di Jacomo Barozzi da Vignola.

³ Die Hermen dieses Brunnens haben große Ähnlichkeit mit denen, die in der Grotte der Villa des Papstes Julius die Decke tragen (T. 6, Fig. 2).

⁴ Tiraboschi, Storia della letteratura Italiana. VII, S. 496.

Platz einnahm und bald wirklich bei allen Fachleuten der einzige Maßstab des Schönen und Korrekten wurde, ist im Interesse einer freieren Entwicklung des architektonischen Formgefühls zu beklagen. Aber man darf diesen Umstand dem Vignola nicht geradezu in die Schuhe schieben. Bereits früher wurde betont, daß er in seinem Schaffen durchaus nicht ganz mit seinem Lehrbuch zu identifizieren ist. Am besten zeigt dies ein Blick in die Vorrede seines Buches, wo er erklärt, wie er zur Veröffent-

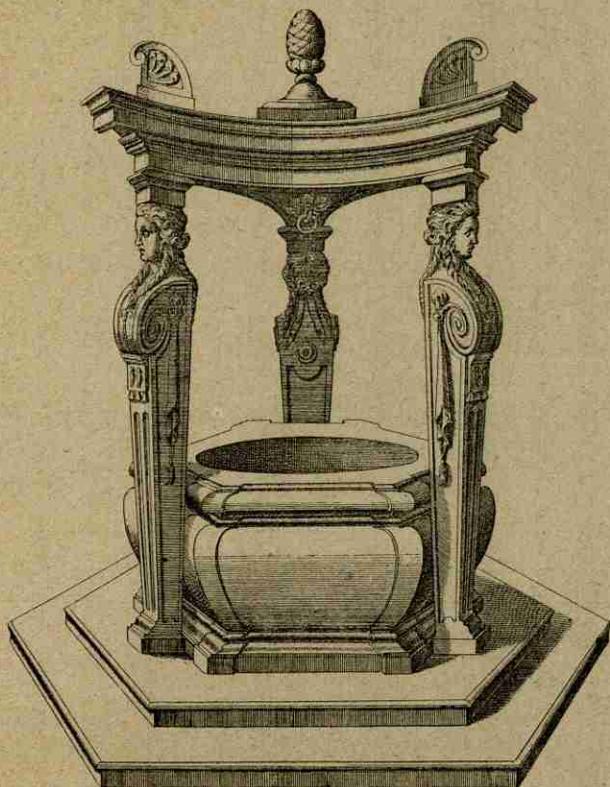


Fig. 38. Ziehbrunnen aus Villamena: «Alcune opere d'architettura di Giacomo Barozzi da Vignola.»

lichung gekommen sei. Nicht als Gesetzgeber tritt er auf, sondern er will in aller Bescheidenheit nur Durchschnittsmaße von alten Bauten zum einfachen Gebrauch liefern, ohne auf strittige Punkte näher einzugehen; «so daß selbst ein mittelmäßiger Verstand, wenn er nur ein wenig Kunstgeschmack hat, auf einen Blick ohne große Mühe, die ganze sehr schwierige Materie verstehen und sich ihrer mit Vorteil bedienen kann». Er hätte anfangs nie daran gedacht, das Buch zu veröffentlichen, da er es nur für die eigene Bequemlichkeit hergestellt habe und sei erst auf Bitten seiner Freunde daran gegangen. Am Schlusse folgt der wichtigste Satz, der die

Stellung Vignolas seinen eigenen Regeln gegenüber klar beleuchtet: Er kenne wohl die Einwendungen, die man gegen Aufstellung einer festen Regel erheben könne, weil man die Proportionen der Glieder vergrößern oder verkleinern müsse, um die Fehler unseres Augenmaßes zu korrigieren; diesen Gegenstand werde er aber später in seiner Veröffentlichung über die Perspektive behandeln.

b) *Le due regole della prospettiva pratica.*

In den letzten Worten der soeben erwähnten Vorrede ist ein neues Werk Vignolas angekündigt, das erst 10 Jahre nach seinem Tode ans Tageslicht trat. Am 15. Oktober 1573, also kaum vier Monate nach dem Ableben des Vaters, schrieb Giacinto Barozzi an den Kardinal Alexander und bot ihm das Buch über die «praktische Perspektive», das sein Vater, ziemlich nahe der Vollendung, («in assai buon termine») zurückgelassen hätte, zur Herausgabe an. Es müsse aber in Ordnung gebracht und vollendet werden, dann würde es ein verdienstvolles Unternehmen sein, da in ganz Europa Wißbegierige dieser Kunst seien, die schon an dem früheren Werke Barozzis, das ja auch durch die Gunst des Kardinals herausgekommen sei, Geschmack gefunden hätten.¹

Aber der Kardinal hat keine oder eine abschlägige Antwort gegeben, denn in dem nächsten Briefe Giacintos, einen Monat später, wird nichts mehr davon erwähnt. Erst im Jahre 1580 gelang es ihm, einen Fertigsteller des Textes und Herausgeber des Traktates zu finden, denn augenscheinlich besaß der Sohn Vignolas weder Vorbildung genug, um das sehr unvollständige Manuskript in Ordnung und zum Abschluß zu bringen, noch die Geldmittel zum Drucke.

Ein Brief vom 11. Januar 1580 an den späteren Herausgeber, den berühmten Gelehrten Padre Ignazio Danti, stellt diesen Sachverhalt ziemlich klar.² Giacinto schreibt, es sei ihm von anderer Seite mitgeteilt worden, daß Danti bereit sei, das Manuskript auf eigene Kosten zu veröffentlichen, was ihm selbst augenblicklich aus Geldmangel sehr schwer fiele, und überdies der Arbeit diejenige Klarheit zu geben, die ihm zweifelsohne ganz unmöglich sei. Er werde ihm das Manuskript in Rom in den nächsten Wochen übergeben, und ihm alle gewünschten Aufklärungen zu Teil werden lassen. Das Buch sei sehr verschieden von der Kopie, die Herr Gaddi erwähnt habe, da er es selbst eigenhändig im Beisein des Vaters abgeschrieben habe, bevor dieser starb. (Es scheint hier auf eine zweite, frühere Fassung des Manuskriptes hingedeutet zu sein.)

¹ Der Brief ist in der S. 103. Anm. 1 zitierten Arbeit enthalten.

² Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*. Firenze 1846, II, S. 285.

Nach drei Jahren konnte Danti, der gleichzeitig noch mehrere Werke über Mathematik und Geographie in Arbeit hatte, das Buch unter die Presse geben; er starb aber während der Drucklegung.

Weitaus das Wichtigste des ganzen Buches ist die so oft erwähnte, genaue Lebensbeschreibung Vignolas, die am Anfange des Werkes steht und der wir die wichtigsten Aufschlüsse über den Meister verdanken.

Gehen wir dagegen auf den eigentlichen Gegenstand des Buches selbst näher ein, so müssen wir bekennen, daß die ganze Anordnung des Buches außerordentlich konfus und weitläufig ist, ja sogar manche Fehler enthält, so daß sein Wert als Lehrbuch der Perspektive sehr gering erscheint und es seinen Erfolg wohl nur dem berühmten Namen des Autors verdankt. Ein Drittel des Buches nimmt eine Lehre der Optik und der Physiologie des Gesichtssinns, gefolgt von einer Unmenge von Lehrsätzen der Geometrie und Stereometrie ein; aber nur wenige Zeilen davon sind von Vignola selbst verfaßt. Dann folgen «die beiden Regeln der praktischen Perspektive», zwei verschiedene Wege, um zur perspektivischen Darstellung der Gegenstände zu gelangen, bei dem ersten spielt das Einschneiden in die Bildtafel in Grundriß und Aufriß, bei dem zweiten das Umlegen des Distanzpunktes die Hauptrolle. Sobald aber Linien darzustellen sind, die anders zur Bildtafel laufen, als parallel, unter 45° oder senkrecht zu ihr, ist immer eine große Hilflosigkeit zu erkennen. Bei der zweiten Methode gelingt ihm zwar die Darstellung eines Würfels, der beliebig hinter die Bildtafel gestellt ist; er bringt auch die beiden Fluchtpunkte richtig, ohne sie aber in ihrer eigentlichen Bedeutung für die Konstruktion zu erkennen.

Die langatmigen Erklärungen, die Pater Danti jedem Satze Vignolas zuzufügen für nötig fand, sind eher geeignet, das Verständnis des Buches zu erschweren, als zu erleichtern. Vignolas eigener Text ist größer gedruckt als das vom Herausgeber Hinzugefügte; meist kommen auf zehn Zeilen des Autors drei bis vier enggedruckte Seiten Dantis. Aus dem Text ist zu ersehen, daß die Arbeit durchaus nicht so fertig gewesen ist, wie der Sohn im Briefe an Kardinal Alexander behauptete, sondern nur ein Bruchstück, eine vorläufige Skizze war und daß weder Giacinto, noch Danti tief genug in die Materie eingedrungen sind, um wirklich eine sachgemäße Redaktion des Textes vornehmen zu können. Die kurzen Bemerkungen des ersten Autors zu seinen Konstruktionen werden lediglich durch die seitenlangen unnötigen Ausführungen dem Verständnis der Leser näher zu bringen gesucht, ohne auch nur einen Versuch zu machen, eine wirkliche Ergänzung des unvollständigen Torsos zu liefern. Einige falsche Zeichnungen und ungenaue Darstellungen sind wohl auch auf Rechnung des Herausgebers zu setzen.

Das Buch enthält wohl eine kleine Erweiterung gegenüber Serlios Perspektivlehre, die über die Zentralprojektion überhaupt nicht hinauskommt, ist aber durch den beigegebenen Ballast Dantis für den praktischen Gebrauch ganz wertlos geworden und steht weit unter anderen Publikationen der gleichen Zeit.

c) Gutachten für Martino Bassi.

Zur literarischen Tätigkeit Vignolas kann man noch die Abgabe eines Gutachtens über verschiedene Streitpunkte rechnen, die zwischen den beiden Mailänder Domarchitekten Martino Bassi und Pellegrino Tibaldi eine Kontroverse hervorgerufen hatten und die dadurch eine große Berühmtheit erlangten, daß Bassi für seine Ansichten an die Autorität von Palladio, Vignola, Vasari und Bertani appellierte. Es handelt sich um vier Punkte: den Horizont eines Reliefs, ein Gewölbe auf Säulen im Baptisterium, um die Krypta des Doms und die Aufstellung des Hauptaltars. Die Gutachten,¹ die die genannten Künstler abgaben, haben fast in allen Punkten die Partei Bassis gegen Tibaldi genommen; aus Vignolas Ausführungen (Caprarola, 28. Aug. 1570) hat besonders eine Stelle den Beifall seiner Zeitgenossen erhalten und wurde als Ausspruch von autoritativer Bedeutung von der gesamten Künstlerschaft Italiens lebhaft begrüßt, nämlich als er die Anwendung von Eisenankern bei Gewölben auf das Entschiedenste verdammt. «Gut ausgedachte Bauten», sagt er, «stehen von selbst und sollen nicht mit Schnürbändern aufrecht gehalten werden.»² Deutlich zeigt die Zustimmung, die Vignola bei diesem Grundsatz allerseits erfuhr, daß das richtige konstruktive Gefühl in dieser Beziehung im 16. Jahrhundert gegenüber den früheren beträchtlich zugenommen hatte und daß eine uralte Praxis der italienischen Baukunst nunmehr im Verschwinden begriffen war.

d) Persönlichkeit.

Wenn wir zum Schlusse noch die Nachrichten über Vignolas Persönlichkeit, seine Familie und seine Lebensverhältnisse zusammenstellen wollen, so werden wir gewahr, daß die Quellen dafür außerordentlich spärlich fließen. Danti gibt am Schlusse seiner Biographie eine hübsche Charakteristik seines Wesens, von der wir wohl annehmen dürfen, daß sie den Tatsachen entspricht. Ihr entnehmen wir, daß sein Leben unter der größten Arbeitsamkeit verlief, der er immer mit gleichmäßiger Geduld oblag. Denselben Beweis liefert ja auch die Anzahl seiner Werke, die ohne ange-

¹ Bottari, *Raccolta di lettere*, Milano 1822, I, S. 474—506.

² *op. cit.* S. 499.

strenge Arbeit nicht denkbar ist. Dieser unendliche Fleiß wurde durch eine natürliche Heiterkeit seines Wesens und eine aufrichtige Gutmütigkeit unterstützt, die ihm überall Freunde sicherte. Von allen den Intriguen, Eifersüchteleien und Streitigkeiten, die der Ehrgeiz und die Habsucht so vieler seiner Kollegen zur Folge hatten, blieb er gleichmäßig fern und unberührt. Sein Biograph rühmt ferner die große Ehrlichkeit und Lauterkeit seines Charakters, verbunden mit einer Freigebigkeit, die ihn verhinderte ein Vermögen anzusammeln, so daß er seinem Sohne zwar einen berühmten Namen, aber keine Geldmittel hinterließ. Fast hören wir einen Vorwurf Giacintos heraus, wenn Danti von ihm sagt, daß er niemals auch nur einen Teil des Geldes zu sparen wußte, welches ihm in großer Menge zufloß, da er grundsätzlich weder Ueberfluß haben noch Mangel leiden mochte.

Wahrscheinlich in die Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes, vor die Reise nach Frankreich, fällt seine Verheiratung, doch finden sich über seine Familienverhältnisse kaum Andeutungen. Ein Schwiegersohn, der, wie es scheint, Maler war, wird bei Vasari einmal erwähnt,¹ sonst nur als einziger männlicher Nachkomme Giacinto.

Ueber die letzte Lebenszeit Barozzis berichtet Danti folgendes: Zu Beginn des Jahres 1573 wurde er vom Papste Gregor XIII. nach Città di Castello geschickt, um dort die Grenze zwischen Toskana und dem Kirchenstaat in Augenschein zu nehmen, da zwischen den beiden Staaten darüber Uneinigkeit herrschte. Während des Aufenthalts in dieser Stadt mögen wohl die Pläne zu den beiden Palästen der Bufalini entstanden sein, die dort ihm zugeschrieben werden, obgleich Danti nichts davon berichtet (S. 127). Dort befiel Vignola eine schwere Krankheit, und nachdem er sich ein wenig erholt hatte, kehrte er nach Rom zurück, um dem heiligen Vater Bericht über seine Tätigkeit zu erstatten. Der Papst hielt ihn mehr wie eine Stunde im Spaziergehen fest, da er nicht bloß über die Grenze, sondern auch über verschiedene Bauten, die er plante, sich mit Vignola besprechen wollte. Nachdem er endlich entlassen war, machte er sich bereit, gleich den andern Morgen nach Caprarola zu reisen, wo die Fortführung der Bauarbeiten seine Anwesenheit von Zeit zu Zeit immer noch nötig machte. In der Nacht aber wurde er vom Fieber befallen und starb sieben Tage darauf, am 7. Juli 1573.

Sein Begräbnis fand im Pantheon statt, ohne besonderen Pomp, nur die Menge der bedeutenden Männer, die dem Sarge folgten, gab der Trauerfeier eine ungewöhnliche Weihe. Der Biograph bemerkt zur Be-

¹ Ausg. v. Milanesi. VII, 108.

stattung in der Rofonda: «Es war wie wenn Gott sie befohlen hätte, damit der erste Architekt seiner Zeit auch in den vorzüglichsten Bau der Welt beigesetzt würde.» Die Stelle des Grabes ist durch keine Tafel oder Inschrift bezeichnet.

e) Nachfolger.

Ueber den Sohn Vignolas sind wir durch viele Briefe in den Archiven zu Parma, Modena und anderen Städten ziemlich genau unterrichtet, sein Charakterbild gestaltet sich aber von dem seines Vaters grundverschieden. Zuerst war er als Mitarbeiter bei jenem beschäftigt, und arbeitete für ihn am Farnesischen Palaste in Piacenza, später war er kurze Zeit Bauführer an der Villa des Papstes Julius III., wo im Jahre 1563 einige Neuanlagen und Reparaturen, wohl nach den Plänen des Vaters, ausgeführt wurden und nach dem Tode des Vaters führte er den Bau der begonnenen Palafronierikirche weiter. Aber überall ist sein Bleiben nur kurz. Ihm fehlte vor allem die ruhige, solide Arbeitsamkeit des alten Barozzi vollkommen, und seine Unzuverlässigkeit und die Sucht, sich durch Erfindungen rasch und mühelos Reichtum zu erwerben, ließ ihn nirgends lange aushalten. Alle Fürstenhöfe Italiens bestürmte er nacheinander mit dem Angebot einer geheimnisvollen Erfindung, durch die jede Festung mit 300 Mann gegen 60 000 bequem verteidigt werden könne. Nirgends aber hat seine Angelegenheit günstige Aufnahme gefunden, und überall wurde er nach kurzer Prüfung zurückgewiesen, so daß der hohe Preis von 6000 Scudi, den er für die Preisgabe seines Geheimnisses verlangt, nie in seine Hände gelangte, trotzdem er seine Fühler auch nach Spanien und Polen ausstreckte.

Er besaß nach einem an Kardinal Alexander gerichteten Brief¹ eine zahlreiche Familie und war nicht in den glücklichsten Lebensumständen. Die letzte Nachricht, die wir von ihm haben, ist die, daß er im Jahre 1584 eine Stelle als Festungsingenieur im Heere des Herzogs von Parma in Flandern erhielt und im Begriffe steht, dahin abzureisen. Seitdem fehlen alle Nachrichten von ihm, so daß wir annehmen müssen, daß er nicht mehr nach Italien zurückgekehrt ist.

Giacinto als eigentlichen Schüler seines Vaters zu bezeichnen, ist kaum angängig, da er bald nach dessen Tode überhaupt auf alle Tätigkeit als Architekt verzichtete; auch über andere Schüler des Meisters fehlen uns nähere Nachrichten. Nur aus den Werken der Nachfolger kann man den großen Einfluß feststellen, den Vignola auf die Architektur der folgenden Zeit

¹ 20. Nov. 1573. Publiziert bei Ronchini, op. cit. S. 103, Anm. 1.

übte; zweifelsohne ist aber anzunehmen, daß die folgende Architektengeneration, also die älteren römischen Barockmeister, nicht bloß sein künstlerisches Erbe antraten, sondern auch durch manche persönliche Beziehungen mit ihm verknüpft waren.

Nur bei Giacomo della Porta scheint ein engeres Verhältnis, das dem eines Schülers zum Lehrer nahekommt, bestanden zu haben. Der junge, begabte Römer¹ hat nach kurzer Lehrzeit als Bildhauer die Architektur studiert und sich dann unter Vignolas Leitung seine ersten Sporen in der Kirche S. Catarina dei Funari verdient; daneben scheint auch Michelangelos Einfluß auf den Neunzehnjährigen nicht ohne Bedeutung gewesen zu sein, als er nach dessen Plänen die Capella Sforza in S. Maria Maggiore ausführte. Und doch hat er sich von dessen Formensprache und Detailbehandlung immer ganz freigehalten, seine Art blieb die strenge Profilierungsweise Vignolas, wenngleich er das Detail, dem Zuge der Zeit folgend, vergrößerte, aber wirksamer, voller und kräftiger gestaltete. Ueber acht Jahre weilte er sodann in Oberitalien, zumeist in Genua, wo einige prächtige Kirchenbauten seinen Namen bekannt machten; nach dem Tode Vignolas wurde er aber sogleich vom Papste an die Peterskirche nach Rom zurückgerufen. Zur selben Zeit erhielt er von der Gesellschaft Jesu die Aufsicht über die Weiterführung der großen römischen Kirche zugewiesen, deren Fassade er selbständig gestaltete, und von den Farnese wurden ihm die Arbeiten an ihrem Palast in Rom und eine Reihe anderer übertragen, die teilweise noch von Vignola begonnen oder projektiert waren. Es ist fast, als ob ihn sein Lehrer als Nachfolger für alle seine unvollendeten Werke selbst noch bestimmt hätte. In allen diesen Aufgaben führt er fort, was jener angefangen und erstrebt hatte, oft in selbständiger Weise, aber ganz in dessen Bahnen. Seine Kirchenbauten, wie S. Maria dei Monti, seine reizenden Brunnen, seine Villenanlagen und Paläste, bedeuten einen weiteren Schritt des römischen Barock nach vorwärts, aber auf dem festen Untergrund der Tradition und ganz in der Richtung, die Vignola und seine Zeitgenossen den Jungen gezeigt hatten.

Neben ihm schreiten auf dem gleichen Wege Martino Lunghi d. Ä., nebst seinem Sohne und Enkel Onorio und Martino weiter, die im römischen Kirchenbau manches tüchtige Werk schufen, dann Vignolas engerer Landsmann Ottavio Mascherino (man darf Vignola als Bolognesen ansehen) ferner sind hier unter manchen Anderen Girolamo Rainaldi, Francesco da Volterra und Domenico Fontana zu nennen, die dem römischen

¹ Er ist nicht, wie vielfach angenommen wird, Mailändischer Herkunft und hat mit der von dort stammenden Bildhauerfamilie (Vasari, Ausg. v. Milanesi VII, 544–551) wahrscheinlich gar keinen Zusammenhang.

Barock seine eigene typische Gestaltung verliehen. Rainaldi trat Barozzis Erbe in der Weiterführung von Caprarola (Garten, Palazzina und vieles andere in der Umgebung) und dem Palazzo Farnese in Piacenza an. Strenge Selbstzucht in den Detailformen, nach echt altrömischer Norm, Einheit und Geschlossenheit des Aufbaues und der Gesamterscheinung, hat den neuen Meistern noch das scheidende 16. Jahrhundert als Erbteil hinterlassen; dazu treten bei ihnen noch die Verstärkung des Reliefs und der Schattenwirkung, der höhere Schwung und dramatische Gestaltung in der Linienführung und die kräftigen Kontraste in Linien und Flächen, die freilich häufig mit einer beträchtlichen Vernachlässigung der Einzelheiten gepaart wird.

Vignola ist nur ein Epigone der größten Zeit des neueren Rom, die unstreitig in dem Zeitalter Bramantes und Rafaels zu suchen ist, wenn aber an seinem Lebenswerk gezeigt werden konnte, wie aus dieser späten Blüte manche reiche Frucht, ja noch mancher kräftige Sprößling fernab vom alten Stamm hervorging, soll der Zweck dieser Darstellung erreicht sein.

Die Kunst der Spätrenaissance ist das Letzte, was Rom der Welt gegeben hat. Noch einmal hat hier die alte Weltbeherrscherin ihre ungeheure Macht auf ganz Europa ausgeübt, wie sie es vor mehr als anderthalb Jahrtausenden getan hatte. Aber ihre politische Bedeutung, die durch eine Reihe machtvoller Päpste und die europäische Konstellation im 16. Jahrhundert gewaltig gestiegen war, drohte nun wieder zu erlöschen und jetzt, nach diesem letzten Aufleuchten, begann auch die künstlerische Führerrolle auf andere Länder, besonders Frankreich, überzugehen, die bisher von der alten Lehrmeisterin abhängig waren.

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN.

- Figur 1. Vignolas Fassadenprojekt für S. Petronio in Bologna, S. 26.
- › 2. Pal. Isolani in Minerbio, S. 34.
 - › 3. S. Cristina im Bolsenersee, S. 43.
 - › 4. S. Tolomeo zu Nepi, S. 45.
 - › 5. Madonna del Piano bei Capranica, S. 46.
 - › 6. Madonna del Piano bei Capranica, S. 47.
 - › 7. Kirche von Mazzano, S. 49.
 - › 8. Kirche von S. Oreste, S. 51.
 - › 9. Kirche von S. Oreste, S. 52.
 - › 10. Villa di Papa Giulio, Gebäude an der Straße, S. 60.
 - › 11. Denkmünze mit der Ansicht der Villa, S. 63.
 - › 12. S. Andrea in via Flaminia zu Rom, S. 65.
 - › 13. S. Andrea in via Flaminia zu Rom, S. 67.
 - › 14. Hallen auf dem Kapitol, S. 69.
 - › 15. Gartenhalle im Pal. di Firenze in Rom, S. 70.
 - › 16. Villa Lante bei Viterbo, S. 75.
 - › 17. Villa Farnese auf dem Palatin, S. 78.
 - › 18. Entwurf zum Portal der Cancelleria, S. 80.
 - › 19. Kamin aus dem Pal. Farnese in Rom, S. 84.
 - › 20. Oratorio di S. Marcello in Rom, S. 86.
 - › 21. Haus an der Piazza Navona in Rom, S. 89.
 - › 22. Hauptgesims, S. 97.
 - › 23. Untergeschoß von Caprarola, S. 103.
 - › 24. Erdgeschoß von Caprarola, S. 104.
 - › 25. Portal von Caprarola, S. 106.
 - › 26. Perspektivischer Schnitt durch Caprarola, S. 108.
 - › 27. Hauptgeschoß von Caprarola, S. 110.
 - › 28. Obergeschoß von Caprarola, S. 111.
 - › 29. Pal. Farnese in Piacenza, S. 116.
 - › 30. Rekonstruktion des Hofes im Pal. Farnese zu Piacenza, S. 119.
 - › 31. Il Gesù in Perugia, S. 133.
 - › 32. S. Maria dei Monti, S. 140.
 - › 33. Gesù in Rom, S. 142.
 - › 34. Längsschnitt durch Gesù, S. 144.
 - › 35. S. Maria degli Angeli bei Assisi, S. 149.
 - › 36. Kuppelpfeiler von Gesù und S. Maria, S. 151.
 - › 37. S. Anna dei Palafrenieri, S. 154.
 - › 38. Entwurf zu einem Ziehbrunnen, S. 165.
-

VERZEICHNIS DER TAFELN.

- Tafel 1, Figur 1. Entwurf für S. Petronio in Bologna.
- » 2. Pal. Bocchi in Bologna.
 - » 3. Pal. Buoncampagni in Bologna.
 - » 2. » 1. Pal. Isolani zu Minerbio, Rückansicht.
 - » 2. » 2. Taubenhaus zu Minerbio.
 - » 3. » 3. Portico dei Banchi zu Bologna.
 - » 4. » 4. S. Cristina im Bolsenersee, Fassade.
 - » 5. » 5. S. Cristina im Bolsenersee, Seitenansicht.
 - » 3. » 1. Madonna del Piano bei Capranica, Fassade.
 - » 2. » 2. Madonna del Piano bei Capranica, Inneres.
 - » 3. » 3. Kirche von Mazzano, Fassade.
 - » 4. » 4. Kirche von Mazzano, Inneres.
 - » 4. » 1. Brunnen auf der Piazza della Rocca zu Viterbo.
 - » 2. » 2. Brunnen in Ronciglione.
 - » 3. » 3. Skizze für die Villa di Papa Giulio III.
 - » 4. » 4. Villa di Papa Giulio III., erster Hof.
 - » 5. » 1. Villa di Papa Giulio III., Längsschnitt.
 - » 2. » 2. Villa di Papa Giulio III., Grundriß.
 - » 6. » 1. Villa di Papa Giulio III., Vorderseite.
 - » 2. » 2. Villa di Papa Giulio III., zweiter Hof.
 - » 7. » S. Andrea in Via Flaminia zu Rom.
 - » 8. » 1. Pal. di Firenze in Rom, Hofansicht.
 - » 2. » 2. Villa Lante bei Viterbo.
 - » 9. » 1. Oratorio di S. Marcello in Rom, Fassade.
 - » 2. » 2. Oratorio di S. Marcello in Rom, Inneres.
 - » 10. » 1. Hauptgesims des Pal. Farnese in Rom.
 - » 2. » 2. Hauptgesims des Pal. Mattei-Paganica in Rom.
 - » 3. » 3. Kleiner Pal. Spada in Rom.
 - » 4. » 4. Pal. Mattei-Paganica in Rom.
 - » 11. » 1. Grundriß Peruzzis für Caprarola.
 - » 2. » 2. Schnitt zu Fig. 1.
 - » 3. » 3. Grundriß Sangallos für Caprarola.
 - » 12. » 1. Caprarola, Vorderseite.
 - » 2. » 2. Caprarola, Haupttreppe.
 - » 13. » 1. Caprarola, Rundhof.
 - » 2. » 2. Caprarola, Loggia im ersten Stock.
 - » 14. » 1. Caprarola, oberer Teil des Gartens.
 - » 2. » 2. Pal. Farnese in Piacenza, Hof.
 - » 15. » 1. Pal. Farnese in Piacenza, Fassade.
 - » 2. » 2. S. Catarina dei Funari zu Rom, Fassade.
 - » 3. » 3. S. Catarina dei Funari zu Rom, Cappella Ricci.
 - » 16. » Haupt- und Nebenkuppel von S. Peter zu Rom.
 - » 17. » 1. Il Gesù in Perugia, Fassade.
 - » 2. » 2. Il Gesù in Perugia, Inneres.
 - » 18. » Fassadenentwurf Vignolas für Gesù in Rom.
 - » 19. » Il Gesù in Rom, Inneres.
 - » 20. » 1. S. Spirito in Sassia zu Rom.
 - » 2. » 2. Il Gesù in Rom, Fassade.
 - » 21. » 1. S. Maria degli Angeli bei Assisi, Fassade.
 - » 2. » 2. S. Maria degli Angeli bei Assisi, Inneres.
 - » 22. » 1. S. Anna degli Palafrenieri zu Rom, Fassade.
 - » 2. » 2. S. Anna degli Palafrenieri zu Rom, Inneres.

TAFELN

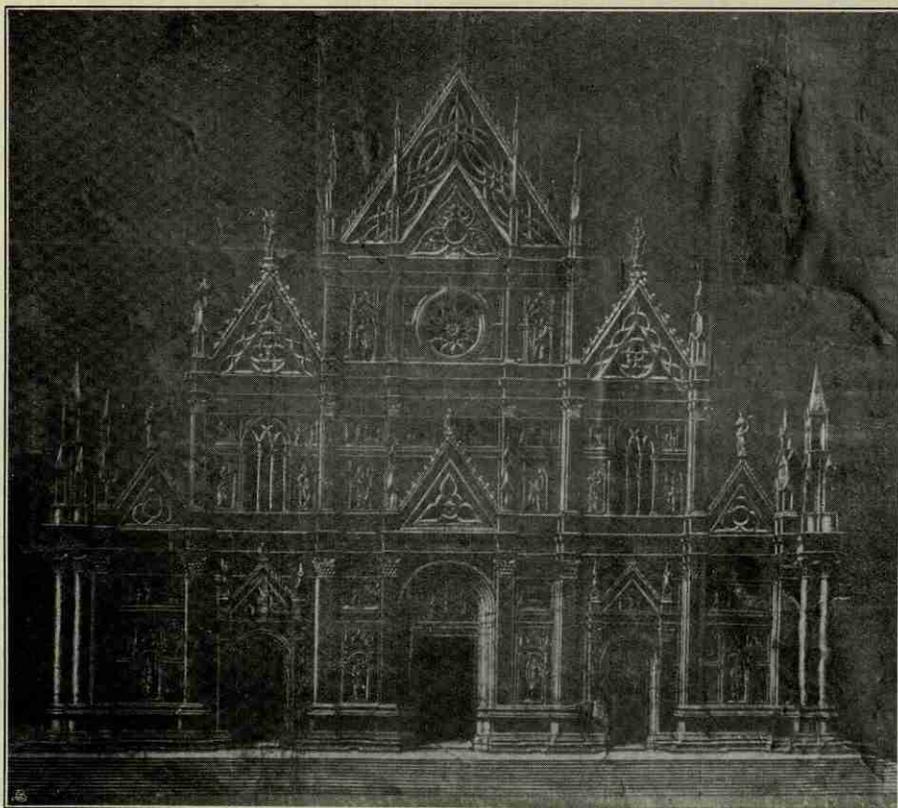


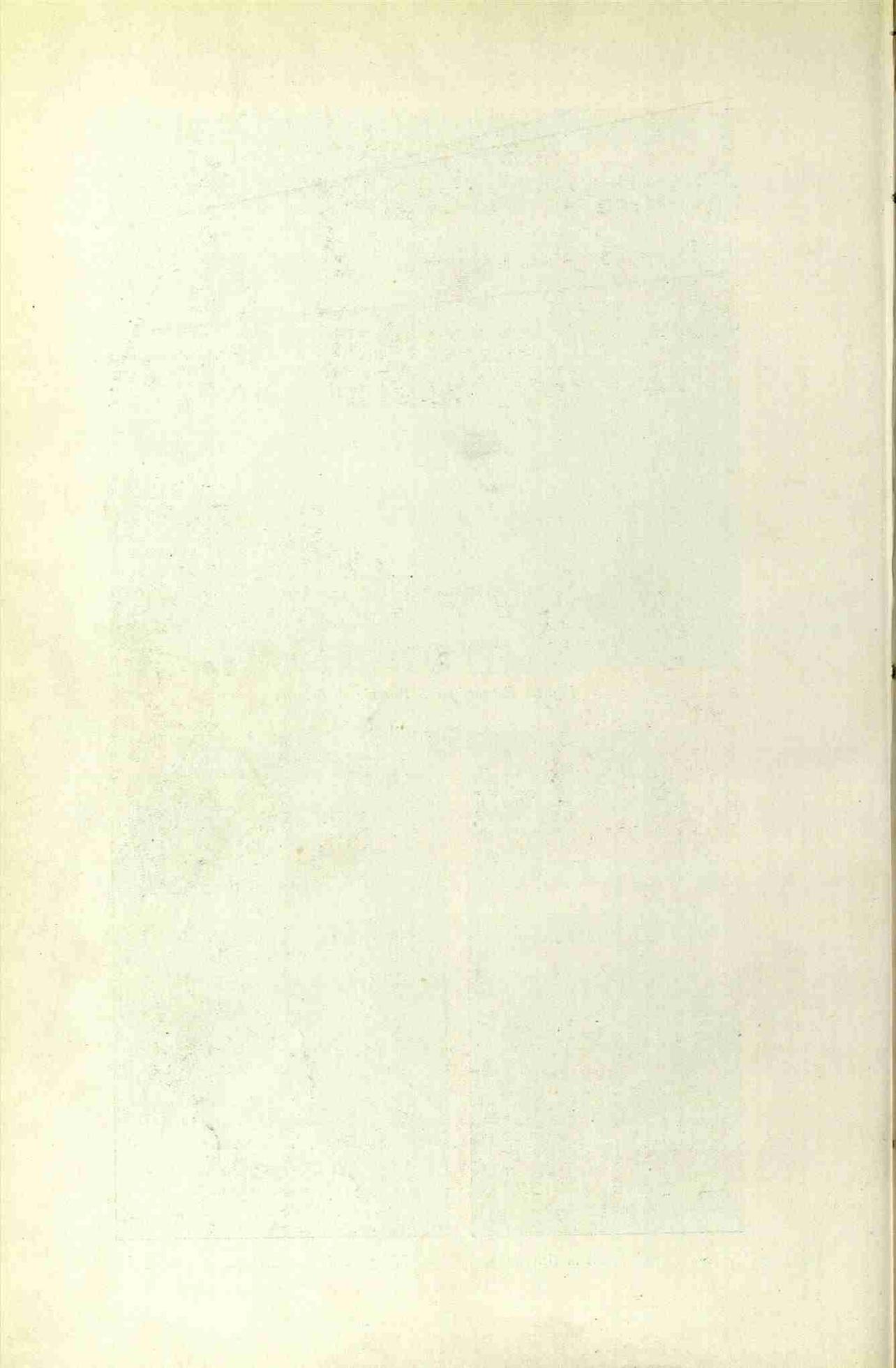
Fig. 1. Entwurf für S. Petronio zu Bologna



Fig. 2. Pal. Bocchi in Bologna



Fig. 3. Pal. Buoncampagni in Bologna



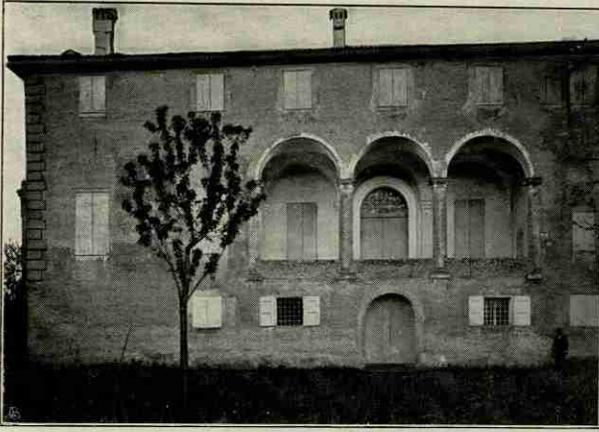


Fig. 1. Pal. Isolani zu Minerbio, Rückansicht

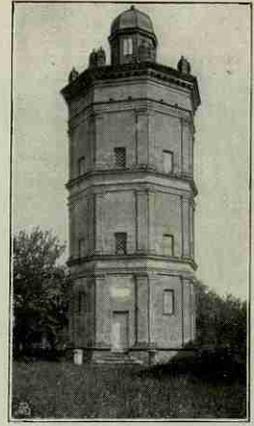


Fig. 2. Taubenhaus zu Minerbio



Fig. 3. Portico dei Banchi zu Bologna



Fig. 4. S. Cristina im Bolsenersee

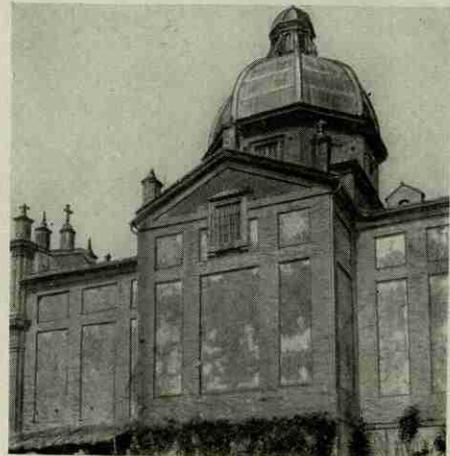
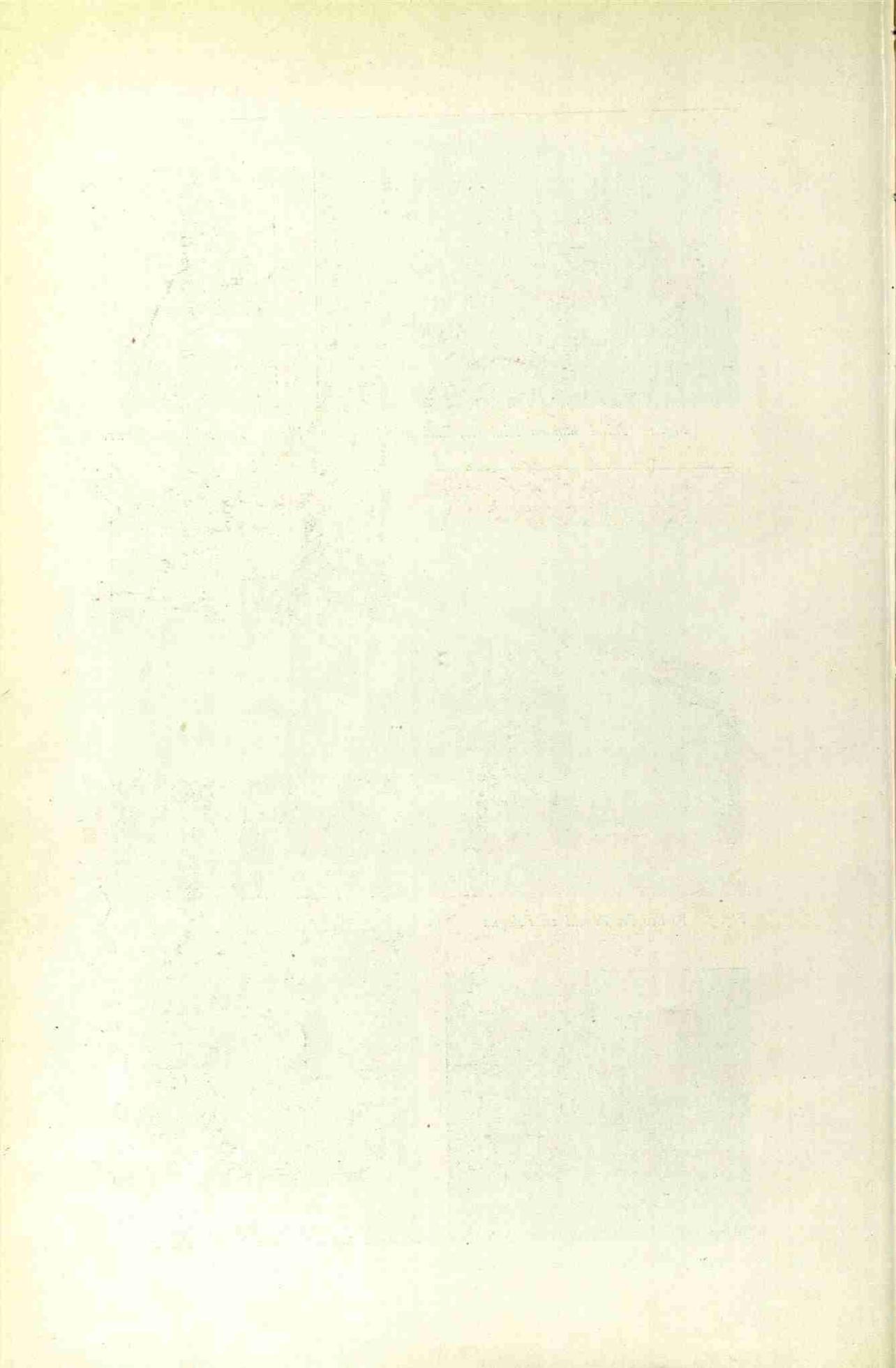


Fig. 5. S. Cristina im Bolsenersee

S. Giacomo e Cristoforo



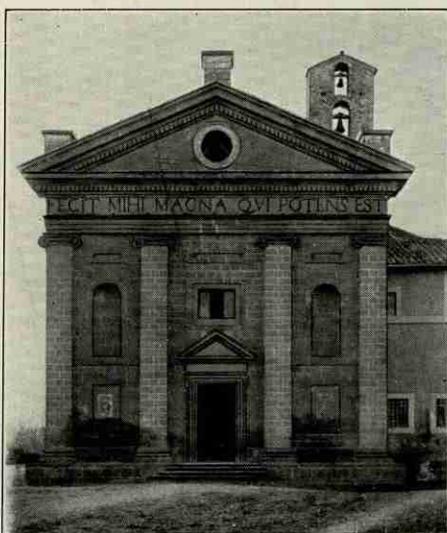


Fig. 1. Madonna del Piano bei Capranica



Fig. 2. Madonna del Piano bei Capranica

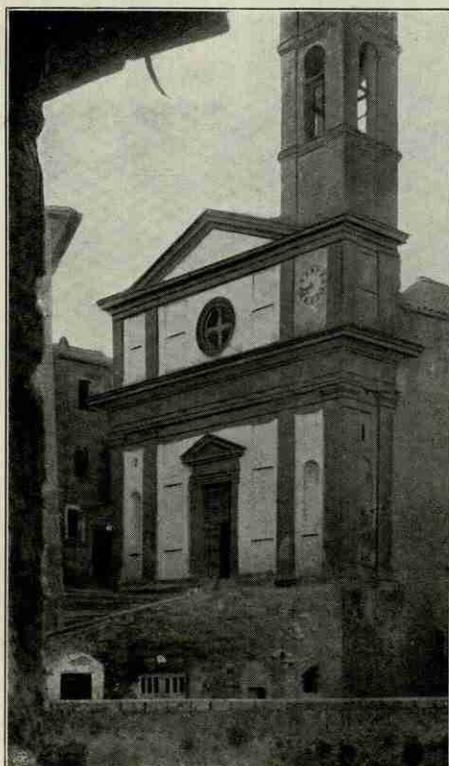


Fig. 3. Kirche von Mazzano



Fig. 4. Kirche von Mazzano

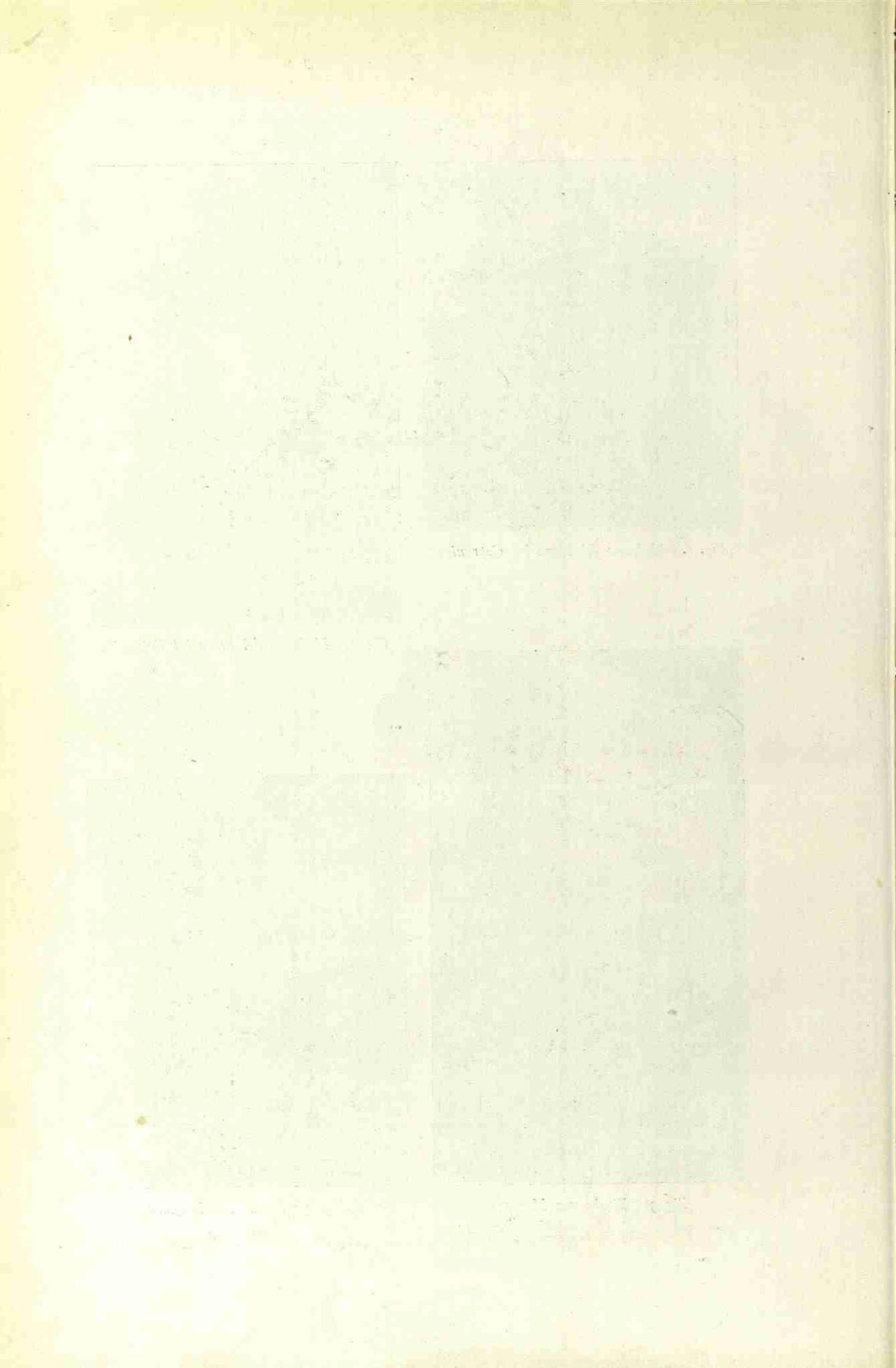




Fig. 1. Brunnen auf der Piazza della Rocca zu Viterbo



Fig. 2. Brunnen in Ronciglione

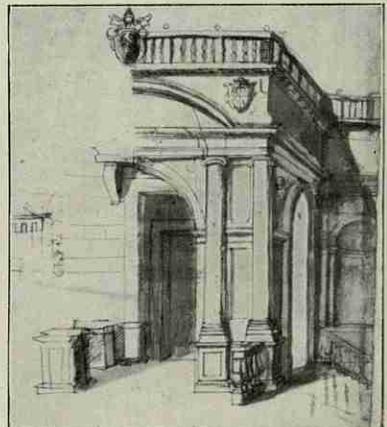
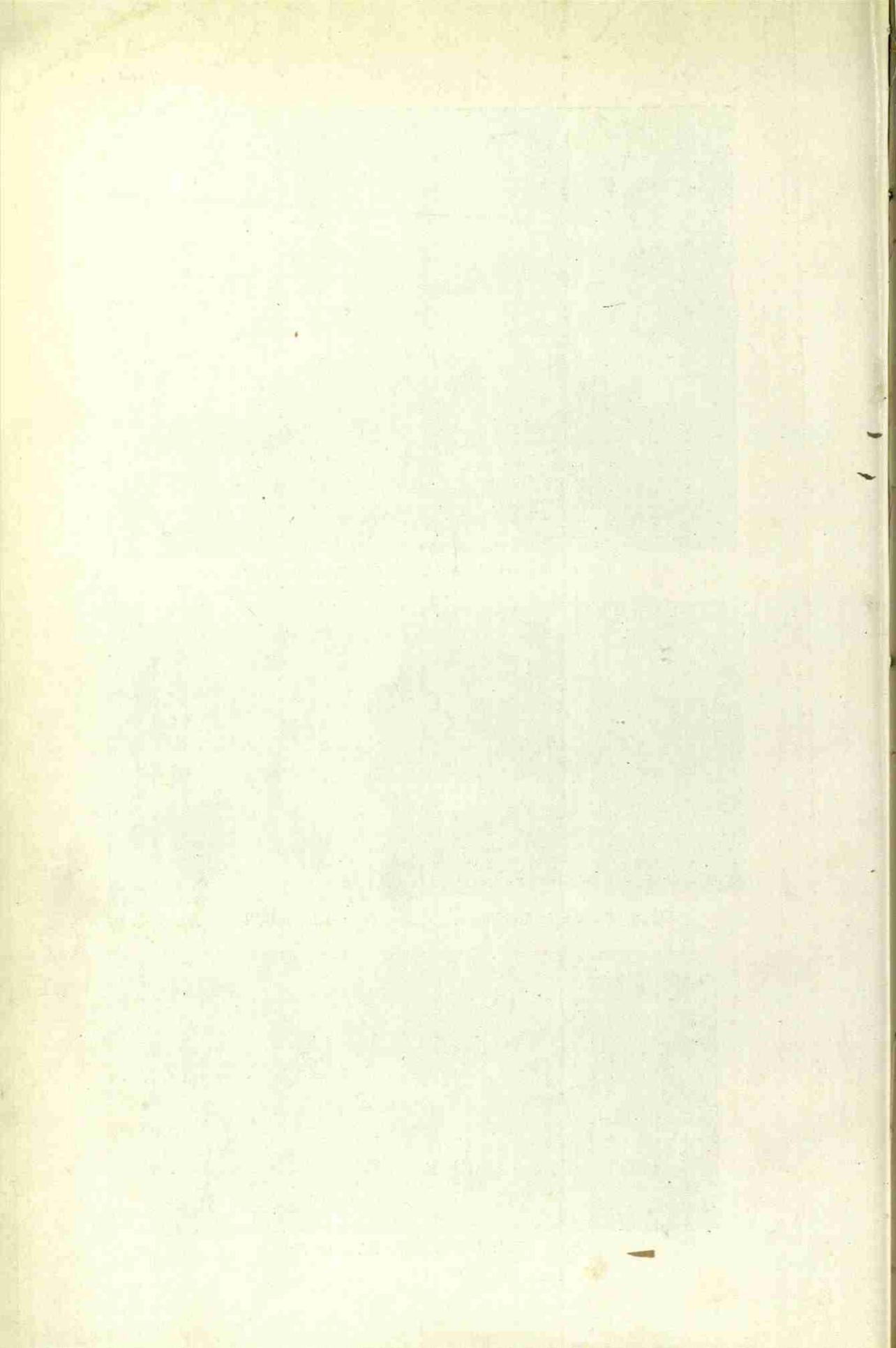


Fig. 3. Skizze für die Villa di Papa Giulio III



Fig. 4. Villa di Papa Giulio III, erster Hof.



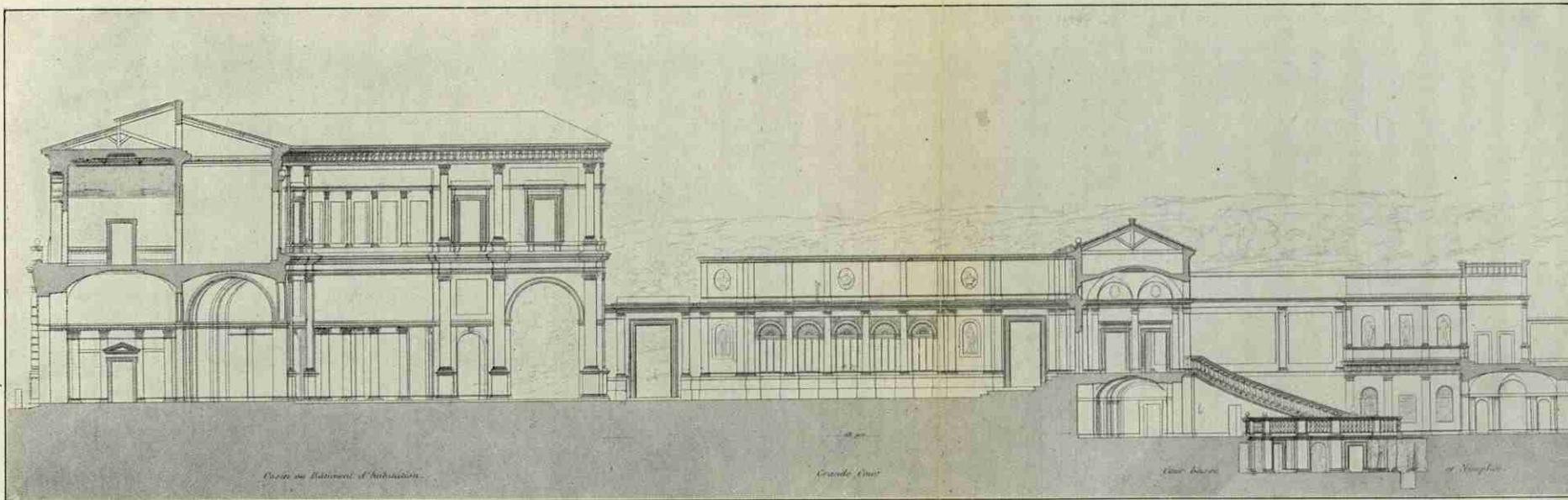


Fig. 1. Villa di Papa Giulio III, Längsschnitt

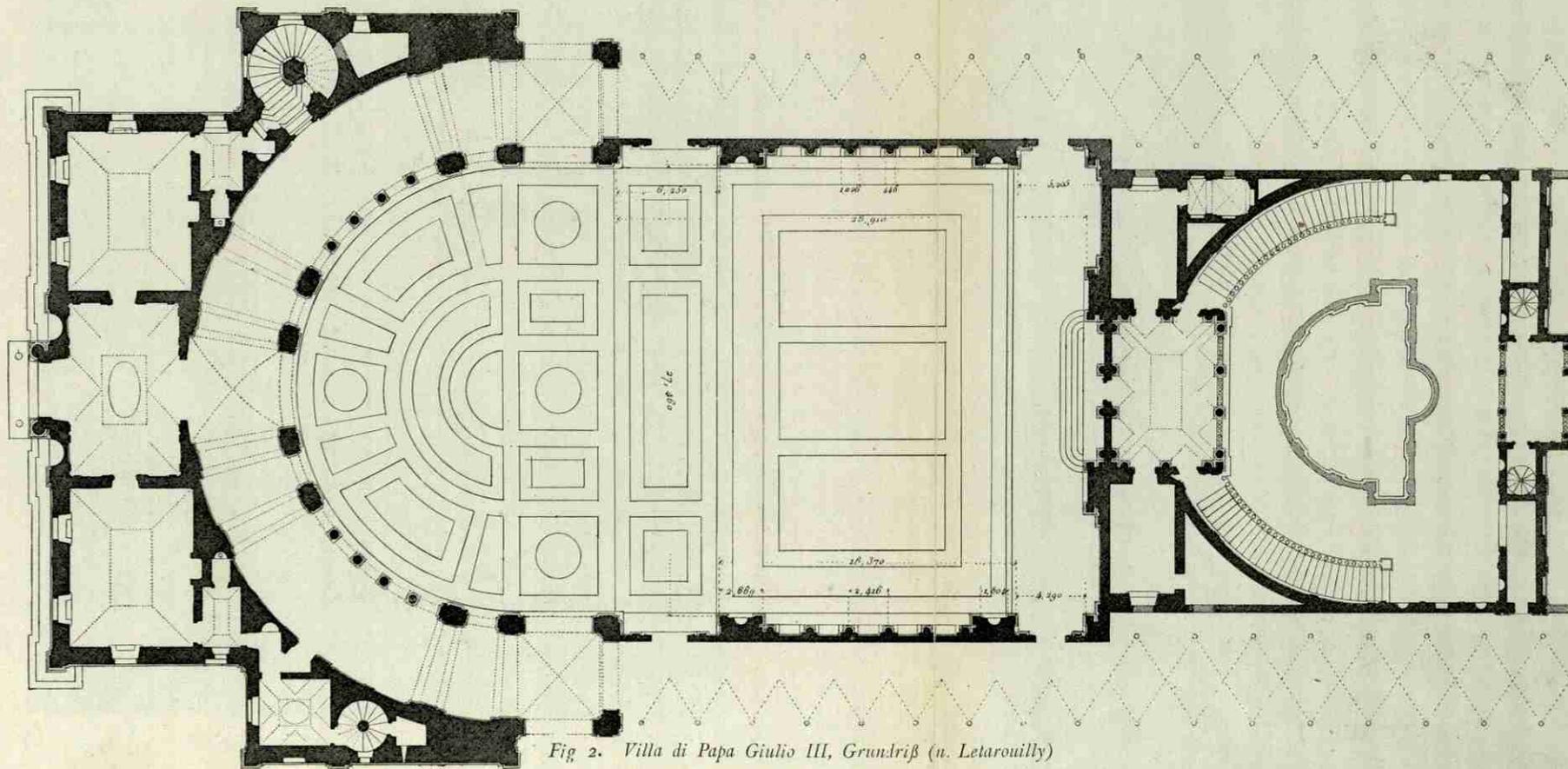
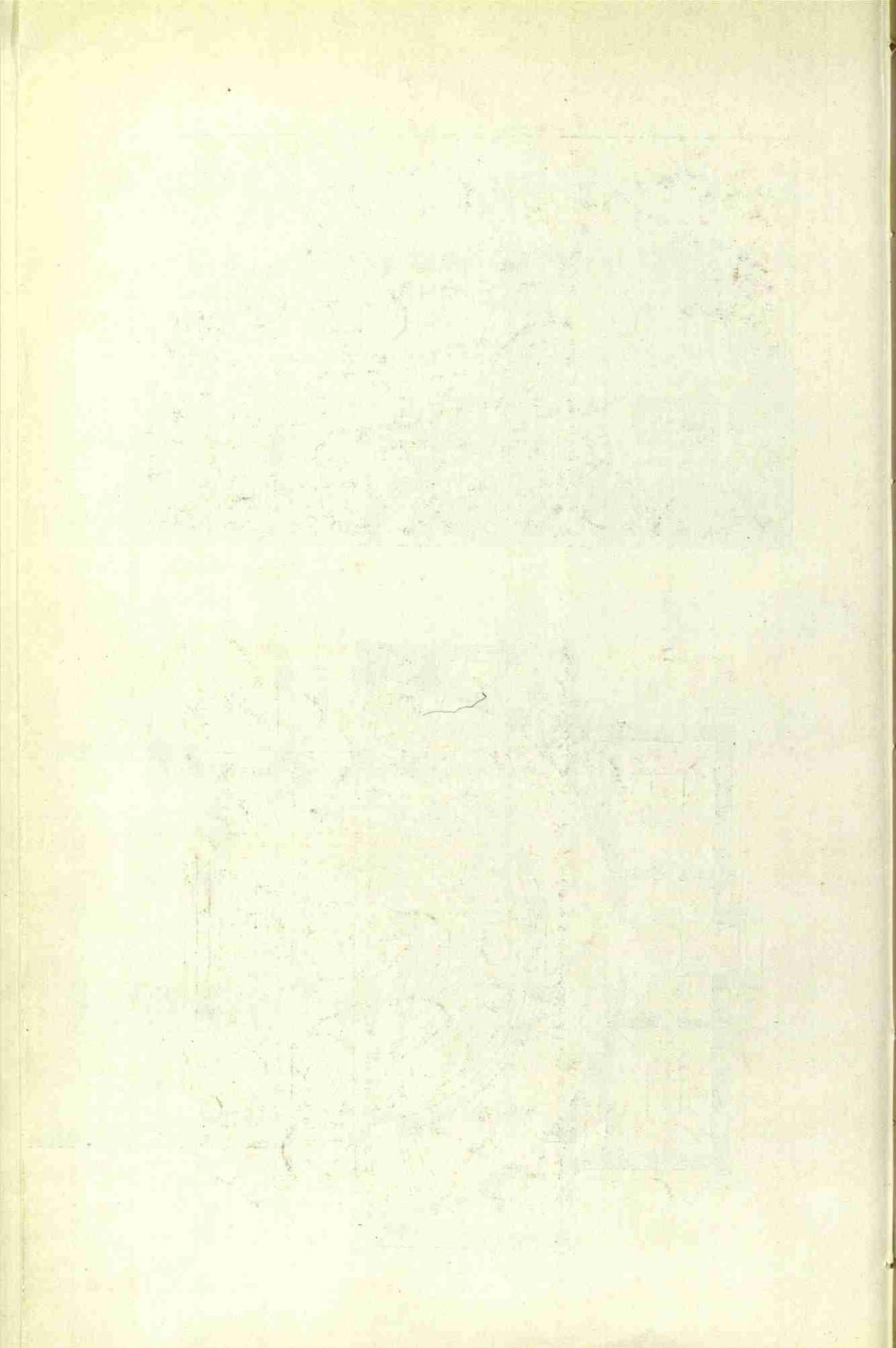


Fig. 2. Villa di Papa Giulio III, Grundriß (n. Letarouilly)



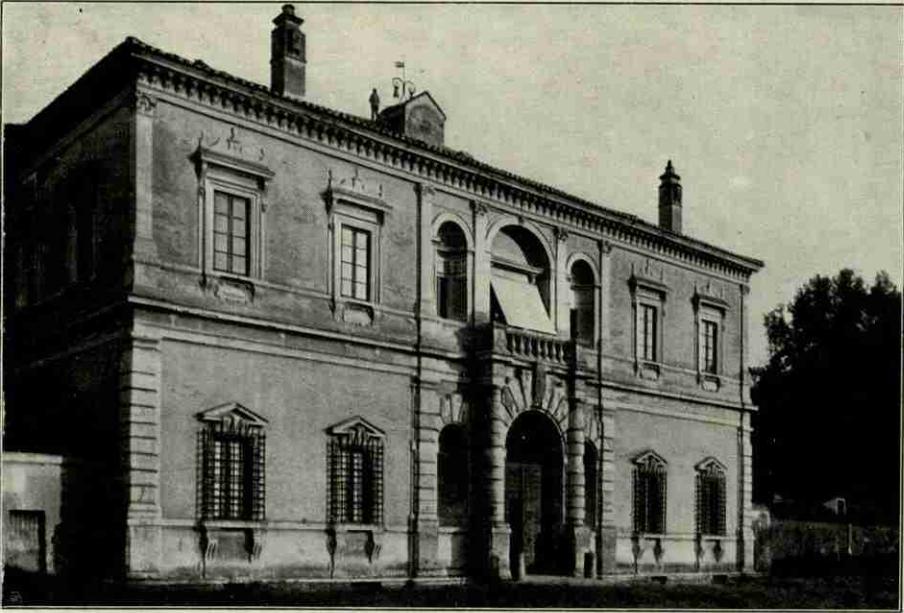
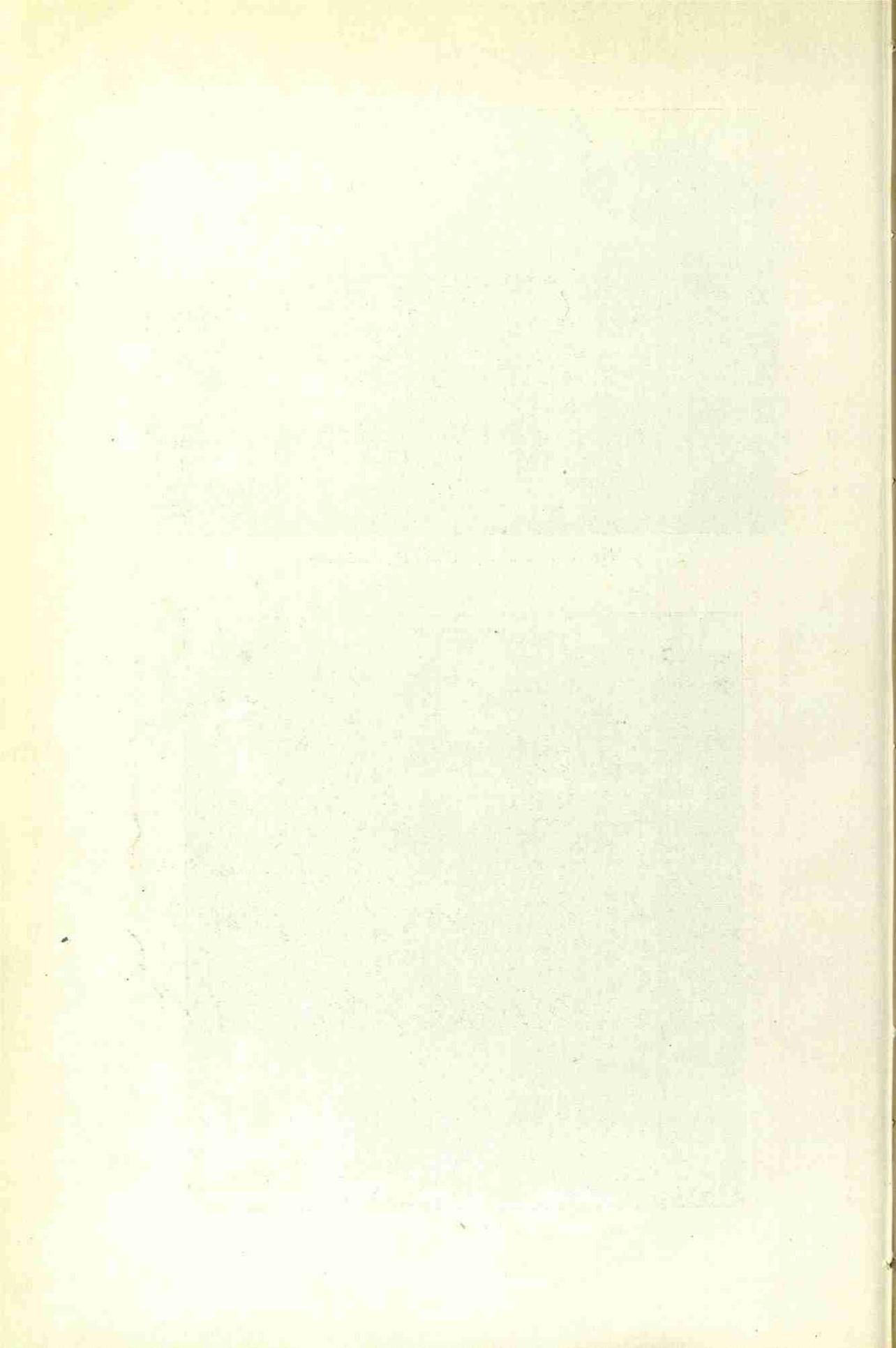


Fig. 1. Villa di Papa Giulio III, Vorderseite



Fig. 2. Villa di Papa Giulio III, zweiter Hof





S. Andrea in via Flaminia zu Rom

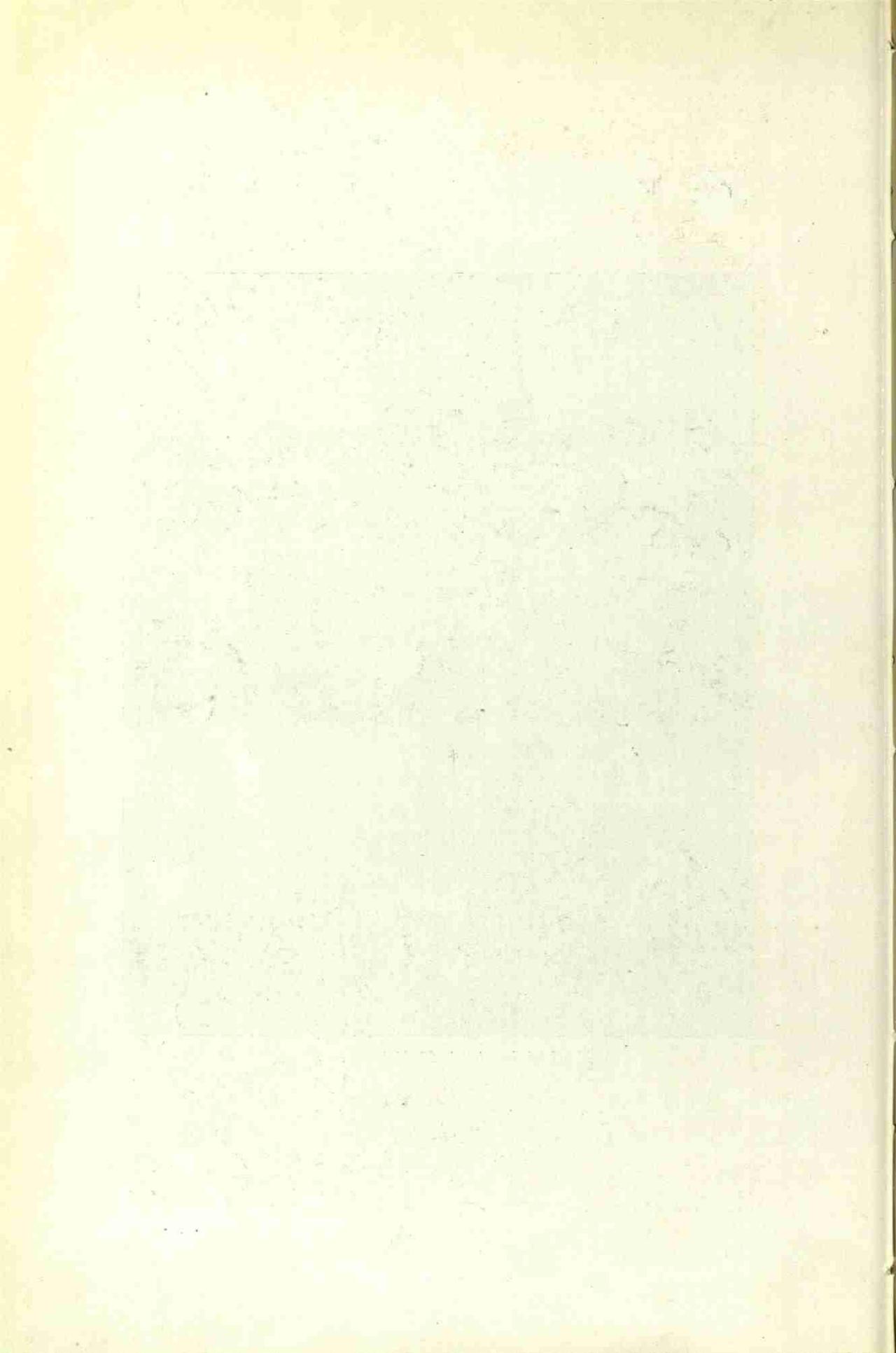




Fig. 1. Pal. di Firenze in Rom, Hofansicht

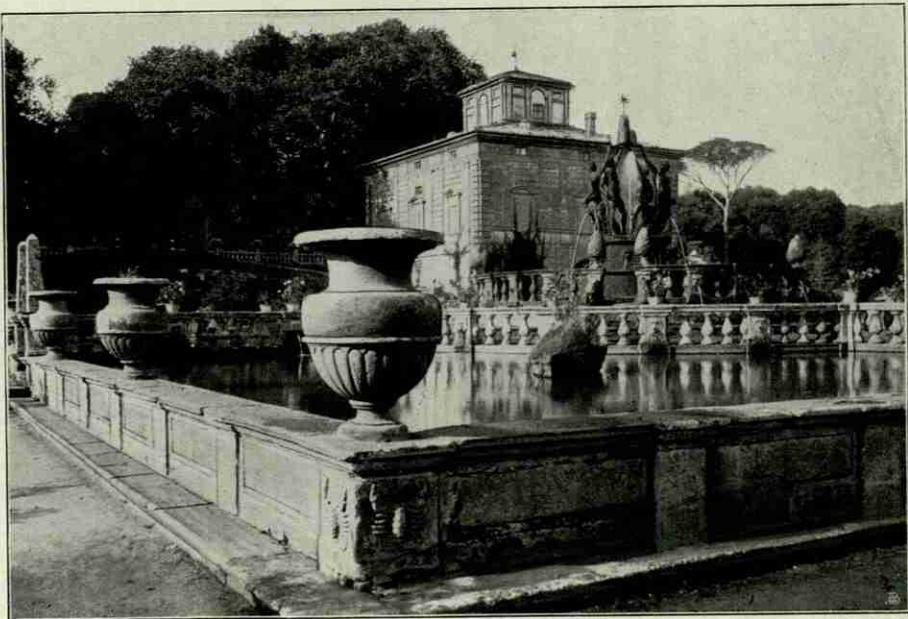
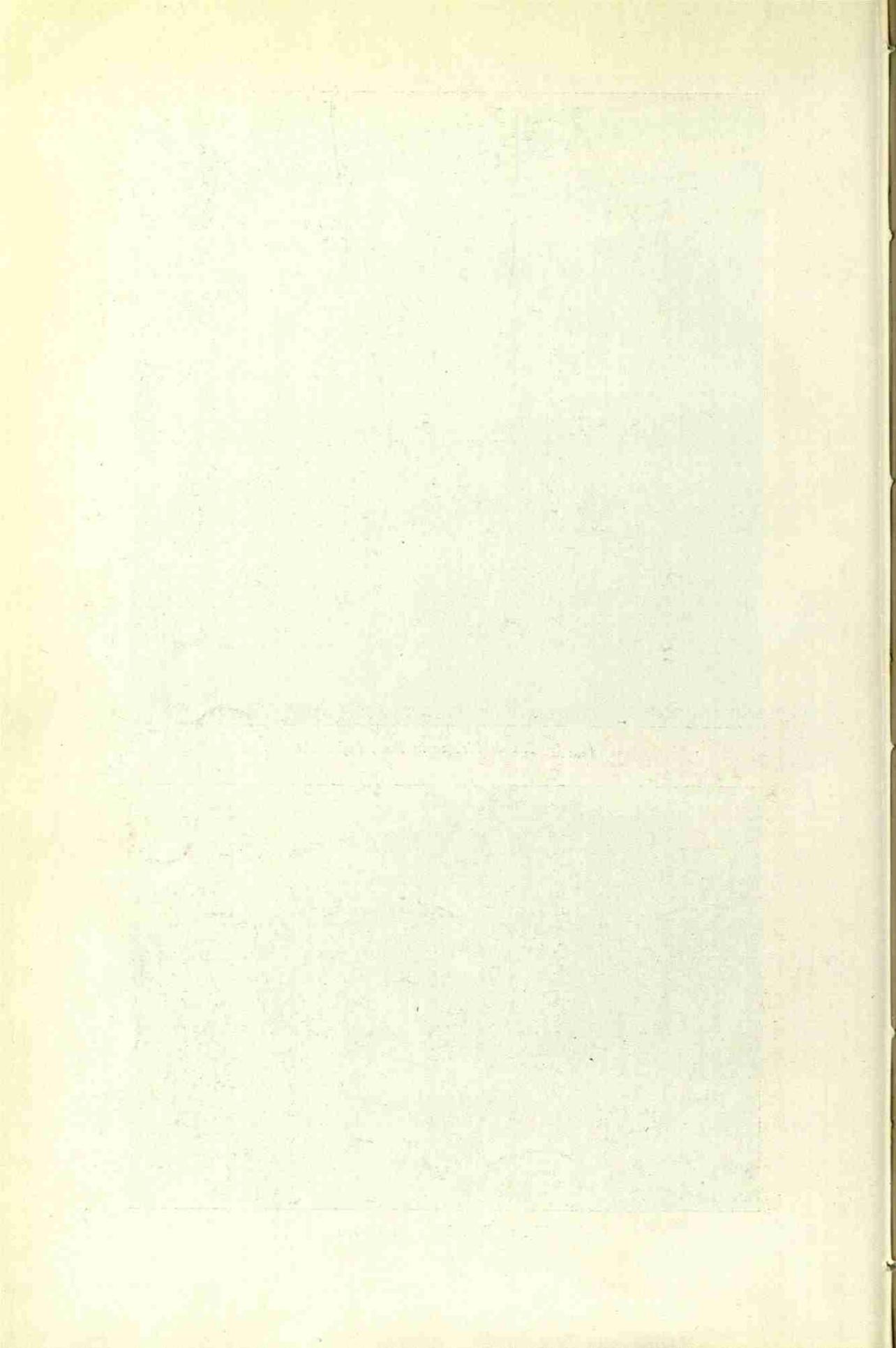


Fig. 2. Villa Lante bei Viterbo



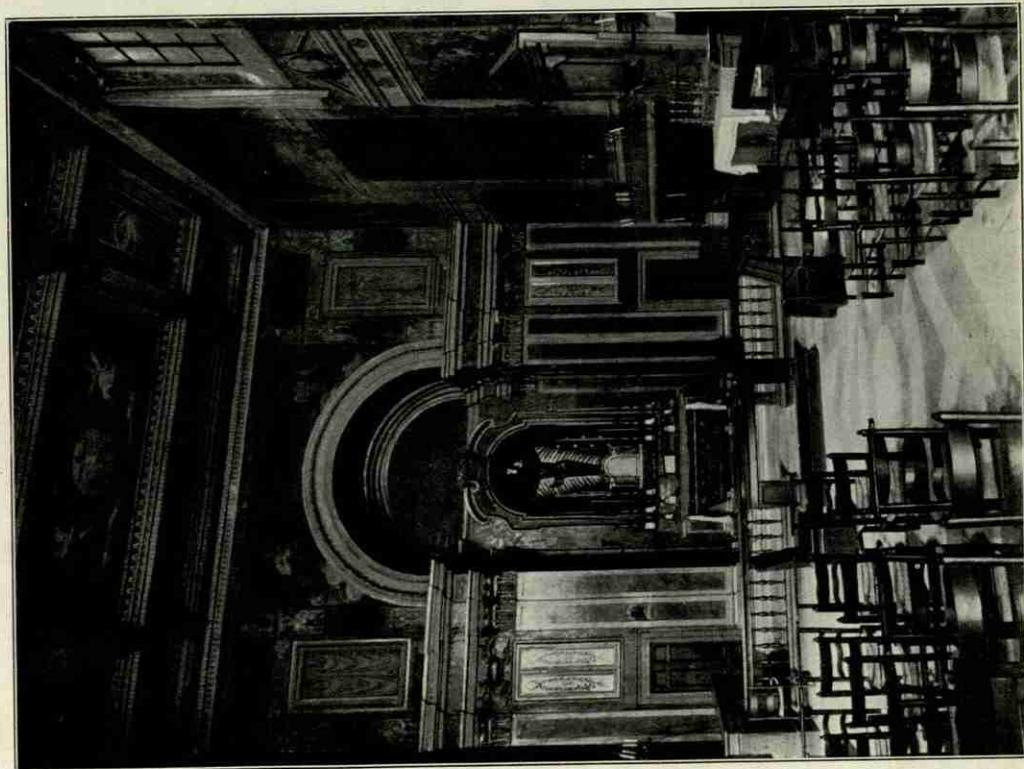


Fig. 1. Oratorio di S. Marcello in Rom

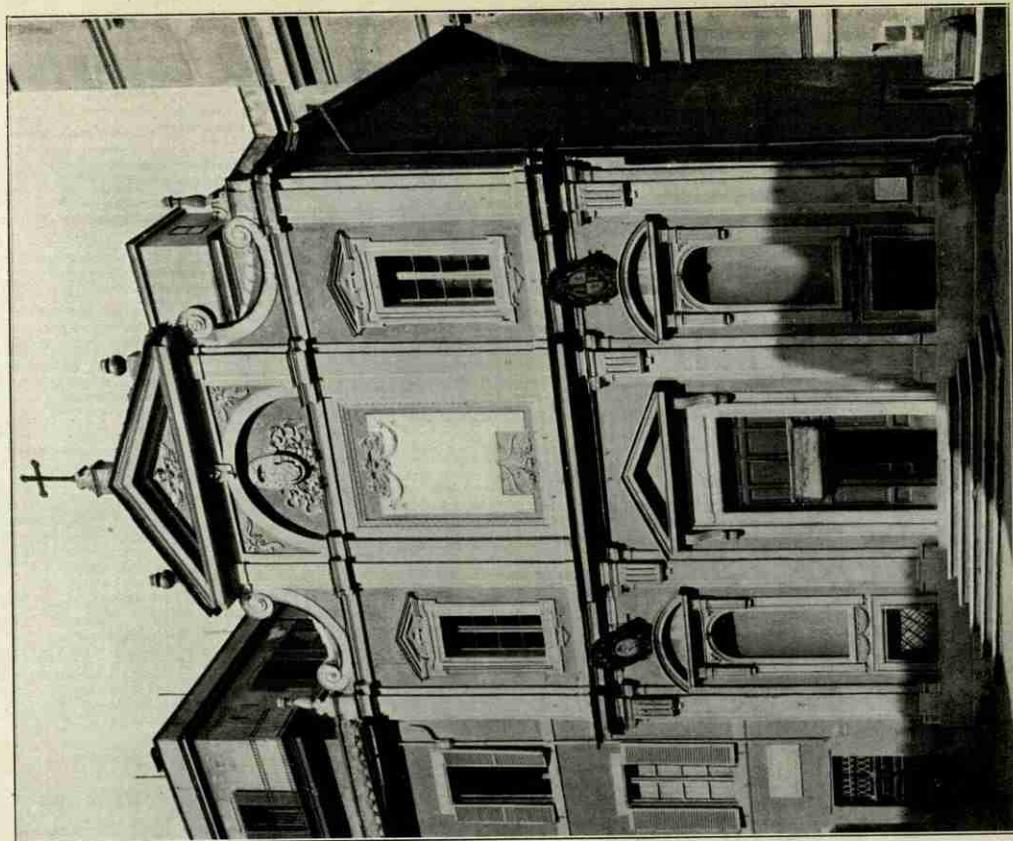
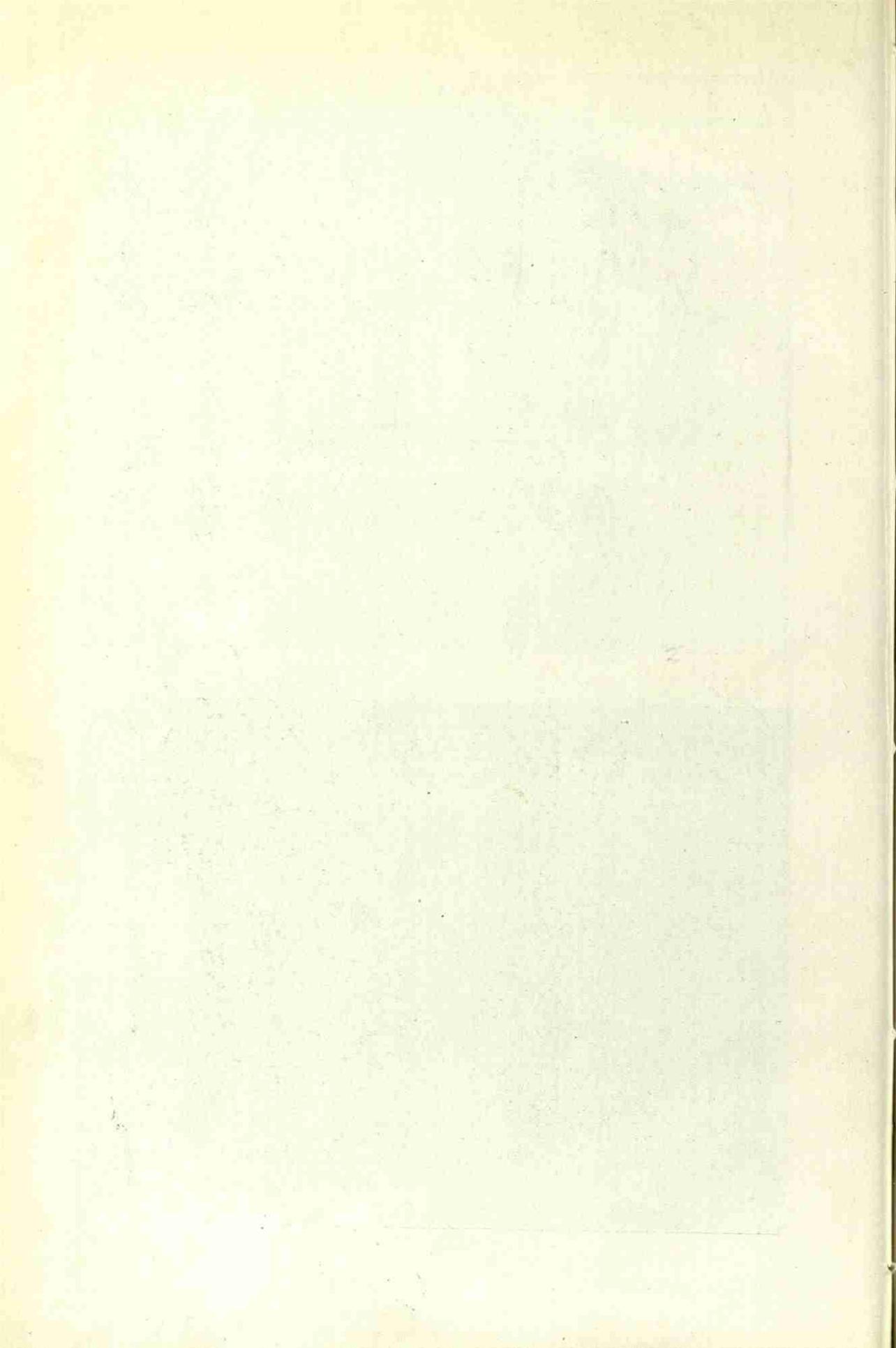


Fig. 2. Oratorio di S. Marcello in Rom



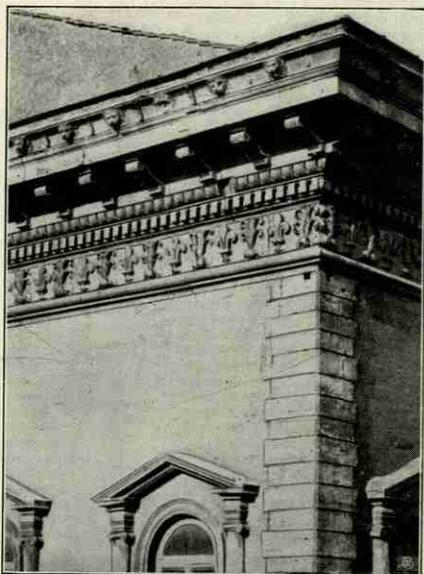


Fig. 1. Hauptgesims des Pal. Farnese in Rom

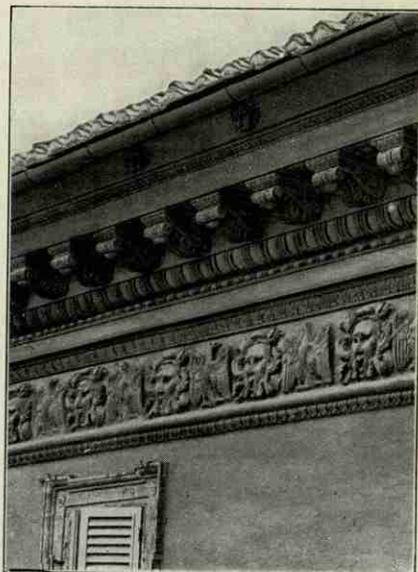


Fig. 2. Hauptgesims des Pal. Mattei-Paganica in Rom



Fig. 3. Kleiner Pal. Spada in Rom

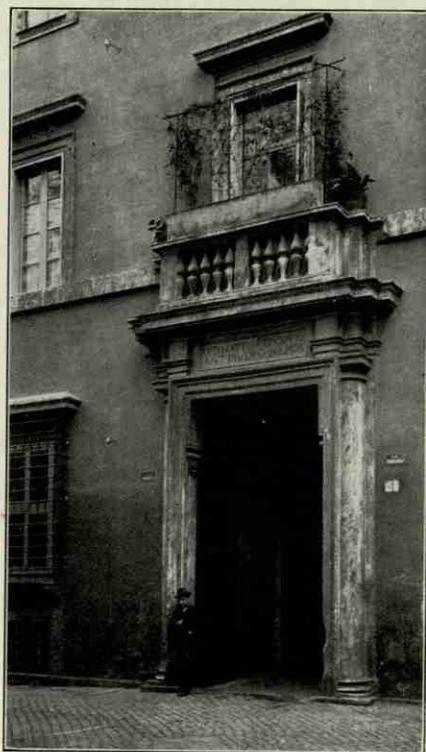
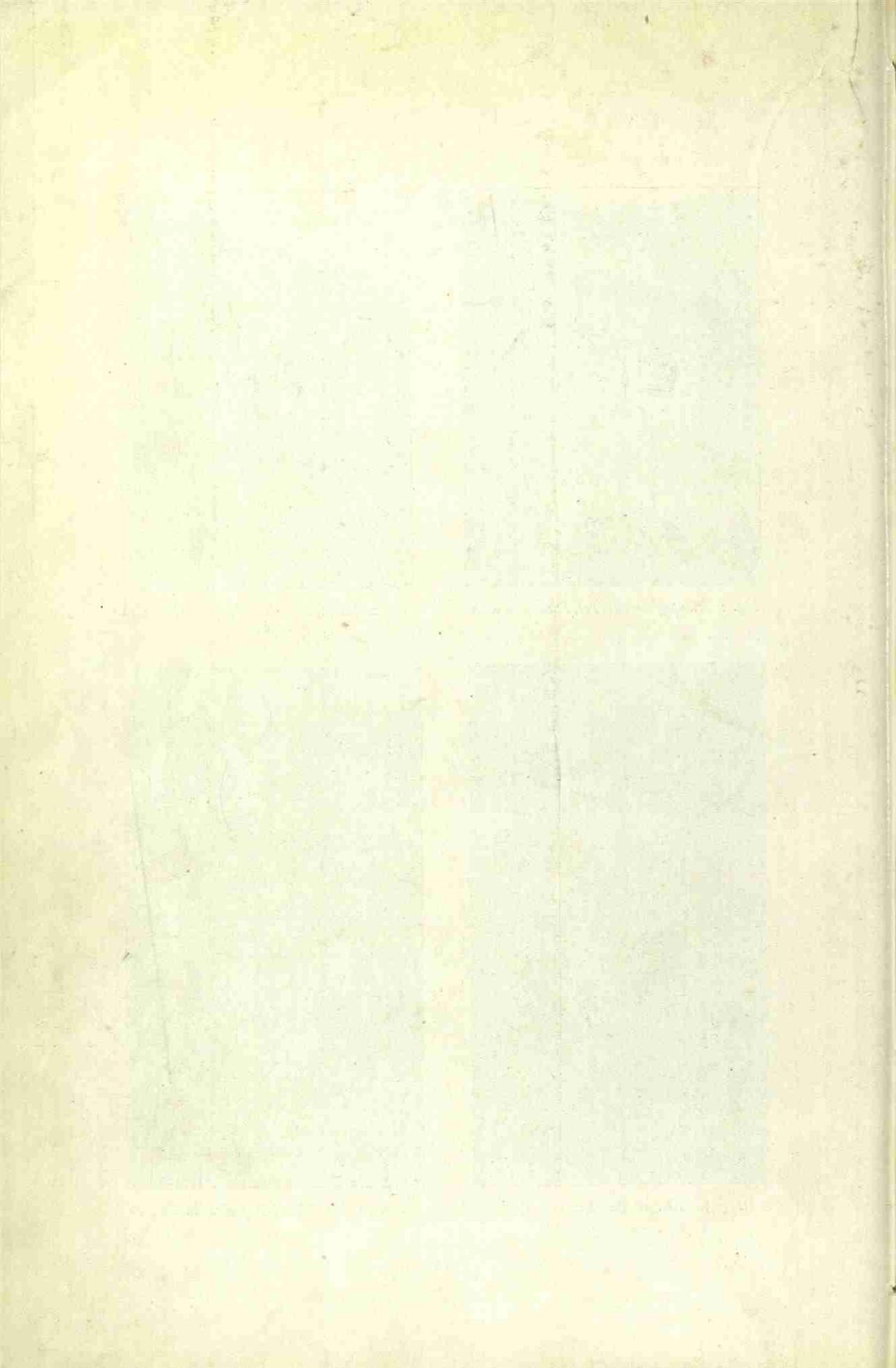
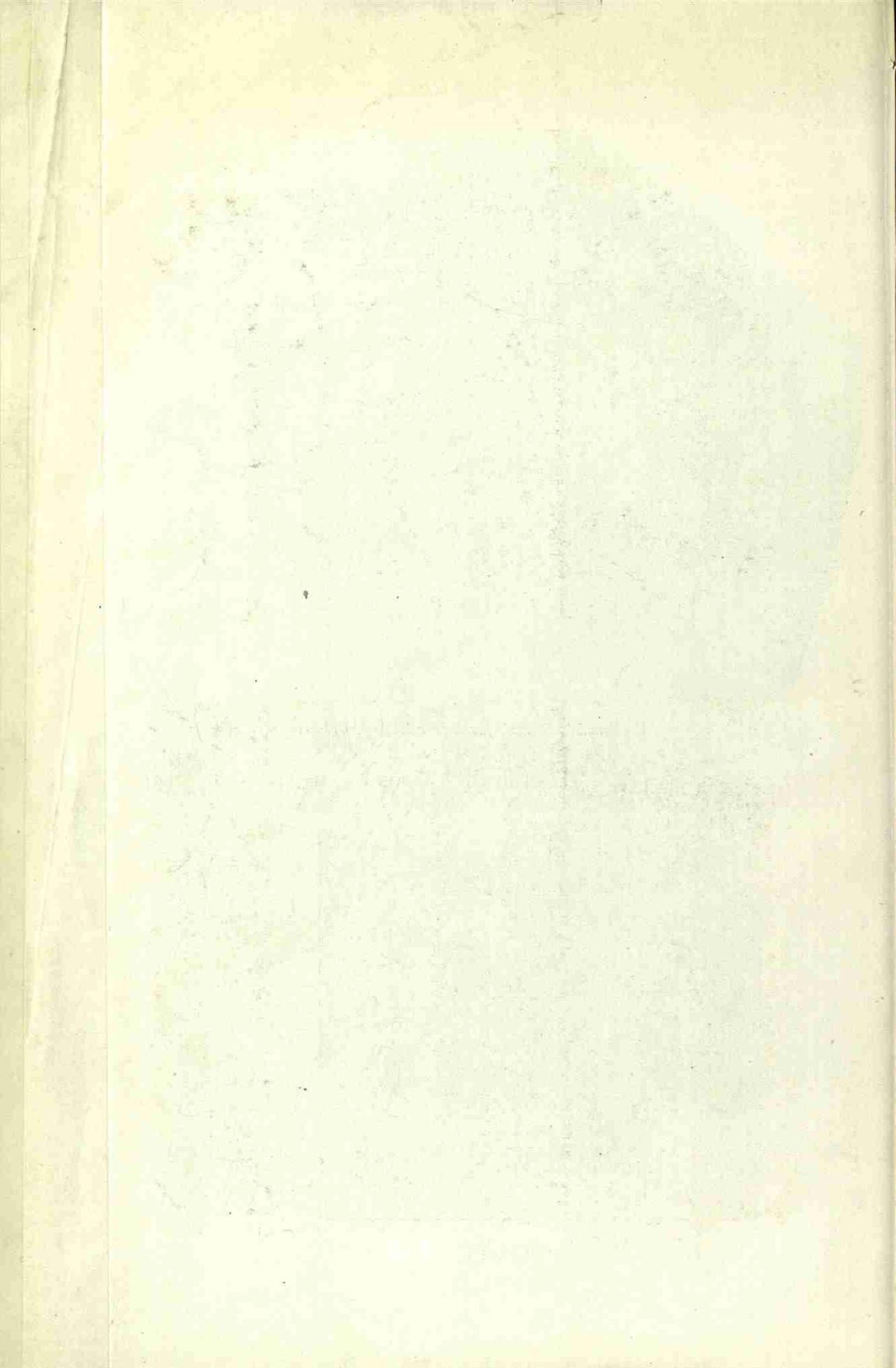


Fig. 4. Pal. Mattei-Paganica in Rom





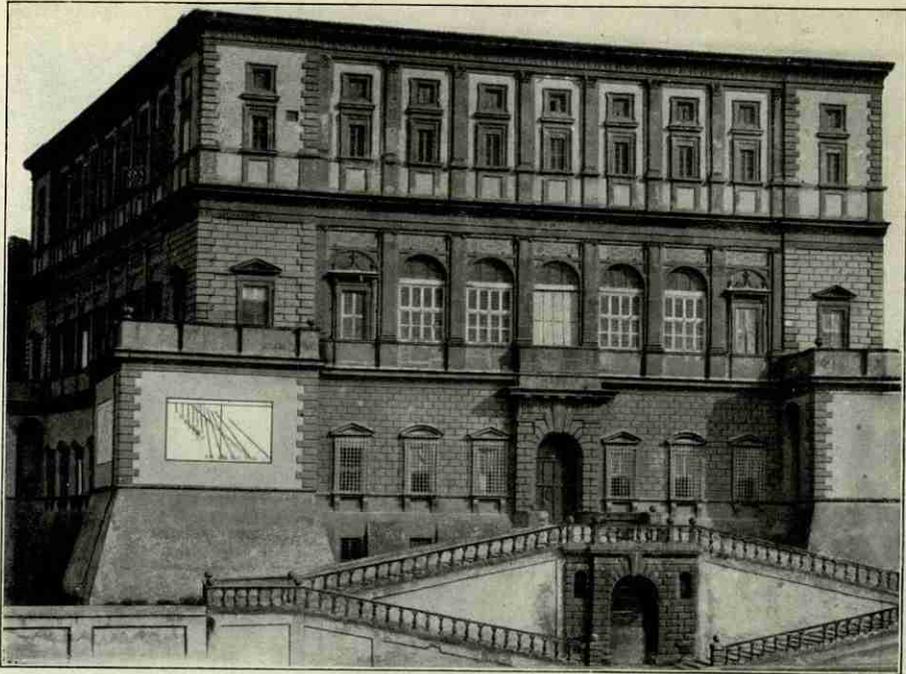
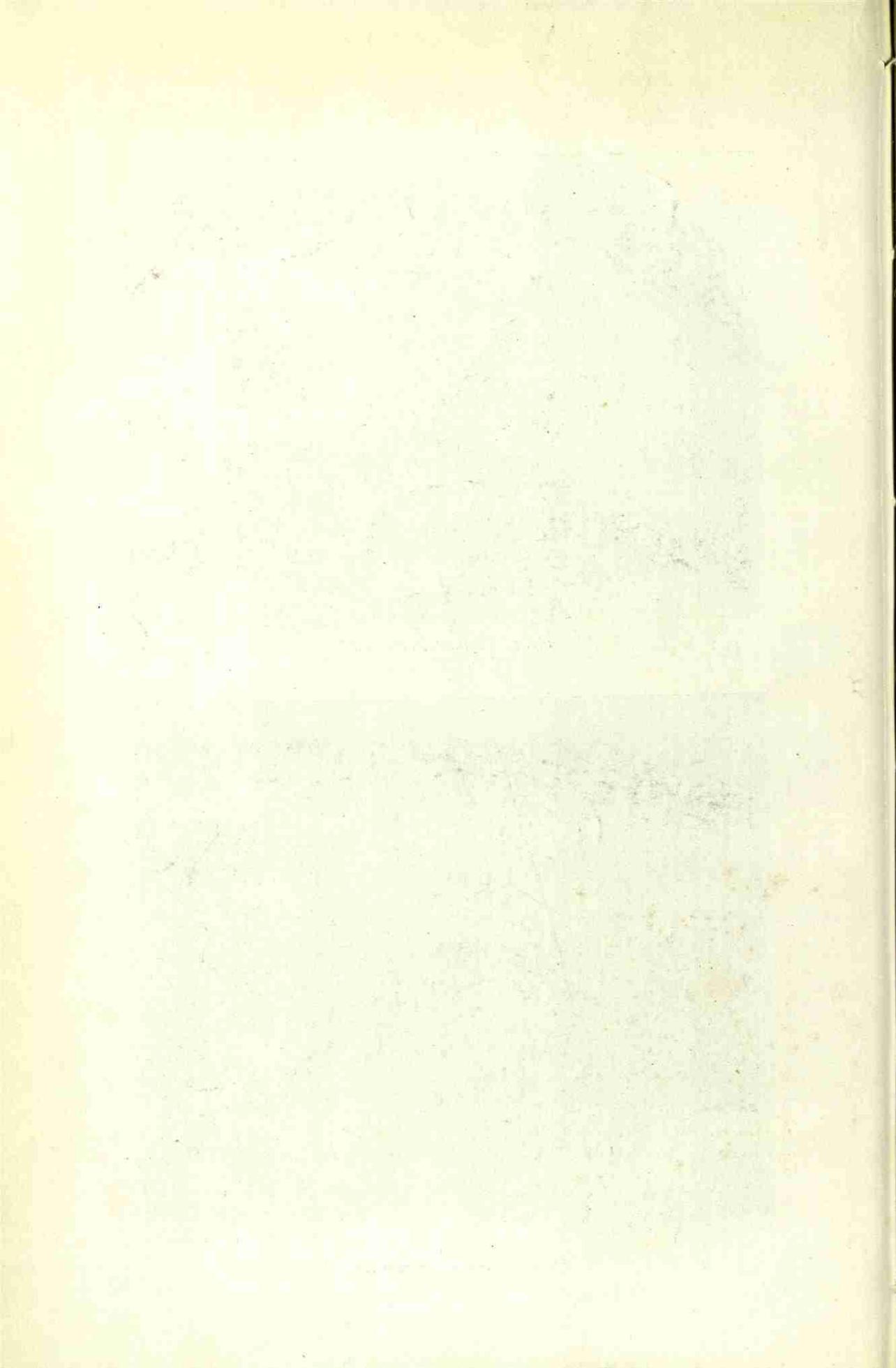


Fig. 1. Caprarola, Vorderseite



Fig. 2. Caprarola, Haupttreppe



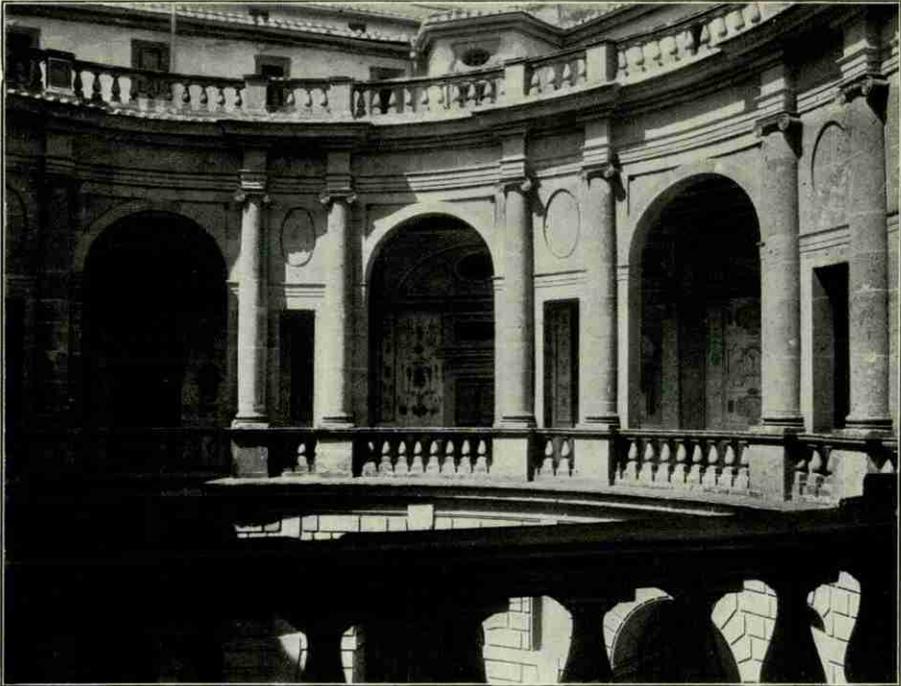


Fig. 1. Caprarola, Rundhof

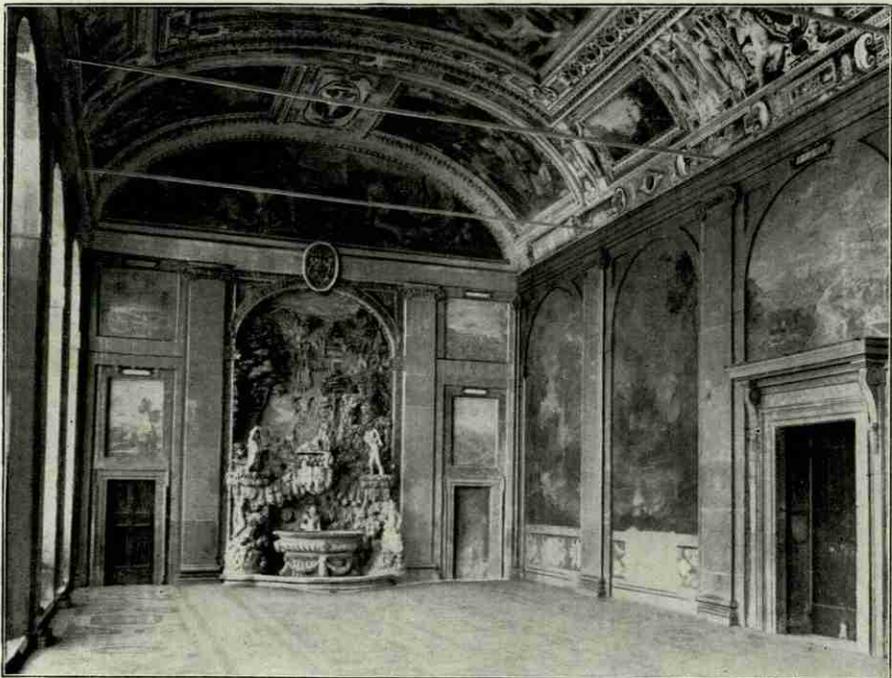
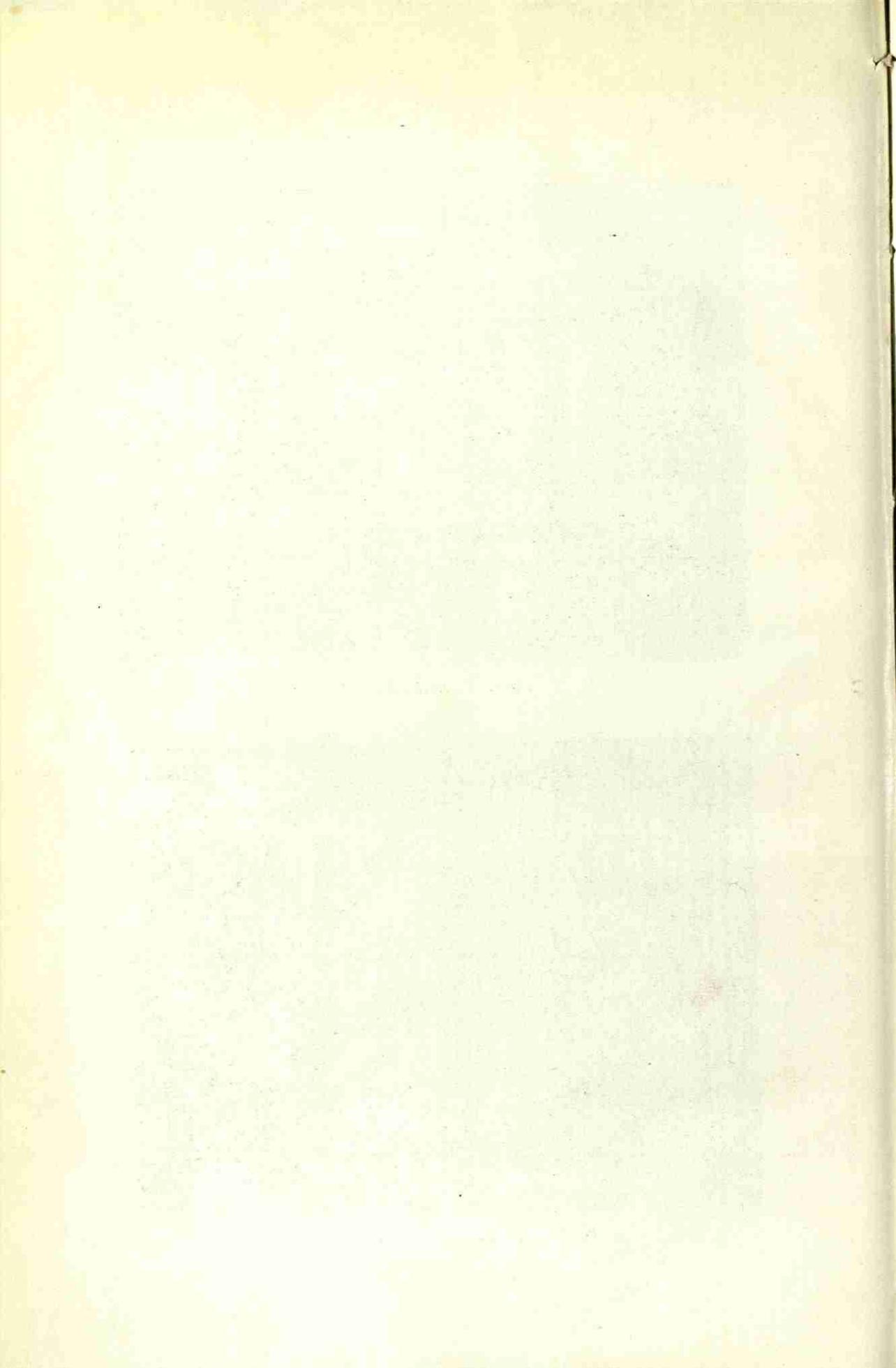


Fig. 2. Caprarola, Loggia im ersten Stock



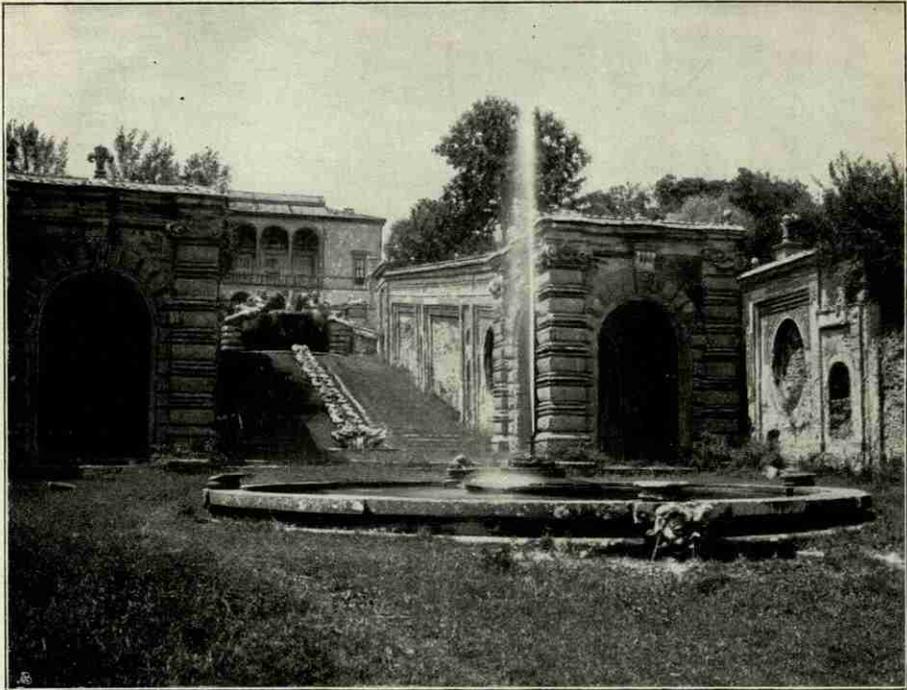


Fig. 1. Caprarola, oberer Teil des Gartens



Fig. 2. Hof des Pal. Farnese in Piacenza

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

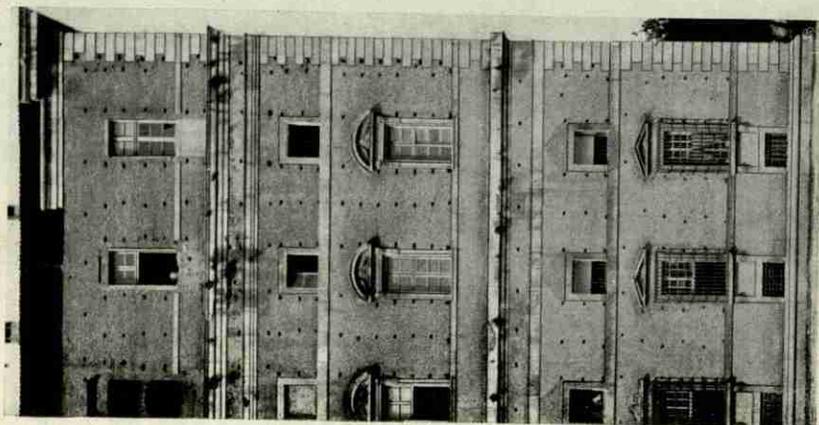


Fig. 1. Pal. Farnese in Piacenza

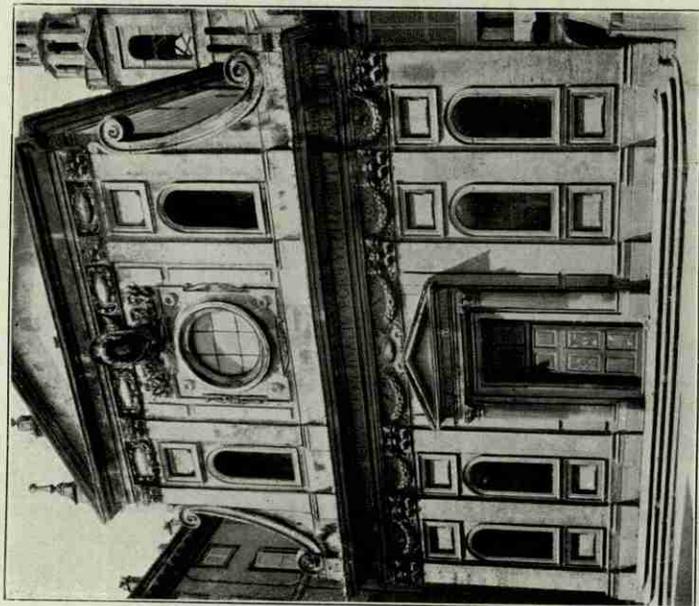


Fig. 2. S. Caterina dei Fumari zu Rom

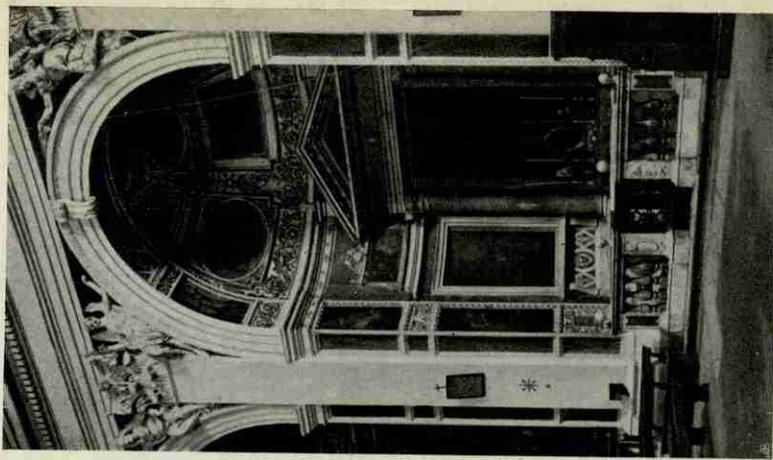
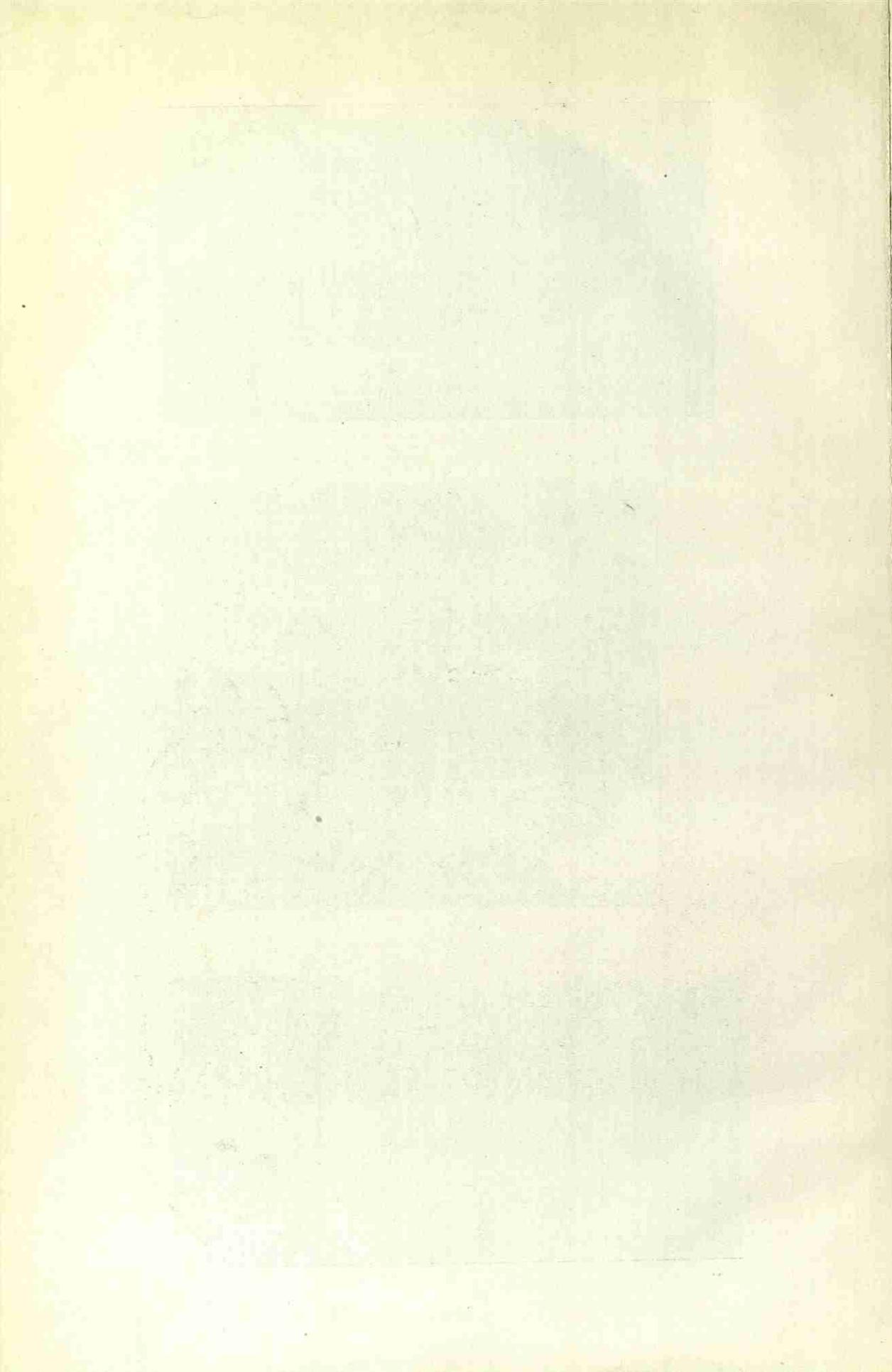


Fig. 3. Cappella Ricci in S. Caterina zu Rom





Haupt- und Nebenkuppel von S. Peter zu Rom

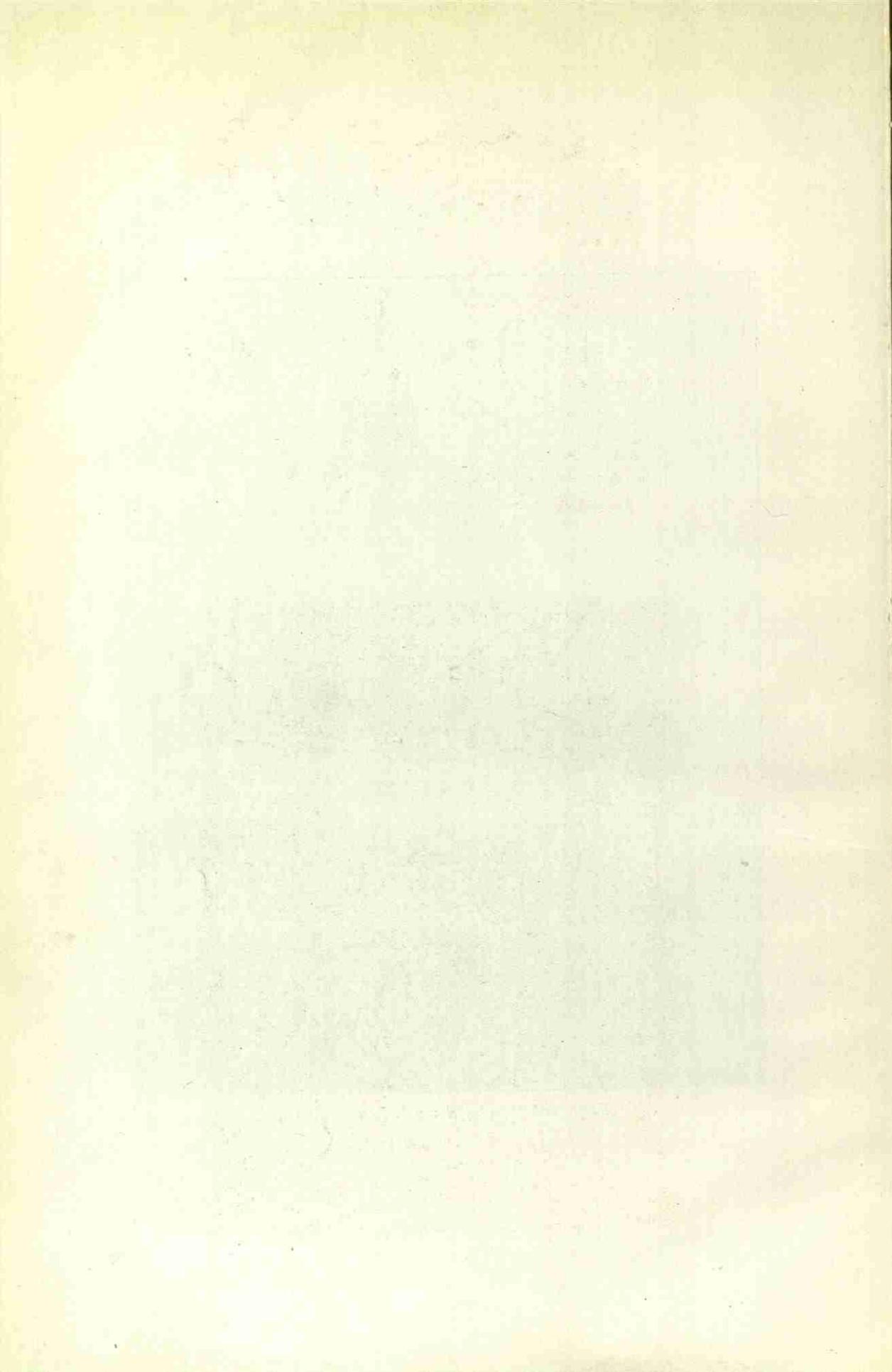
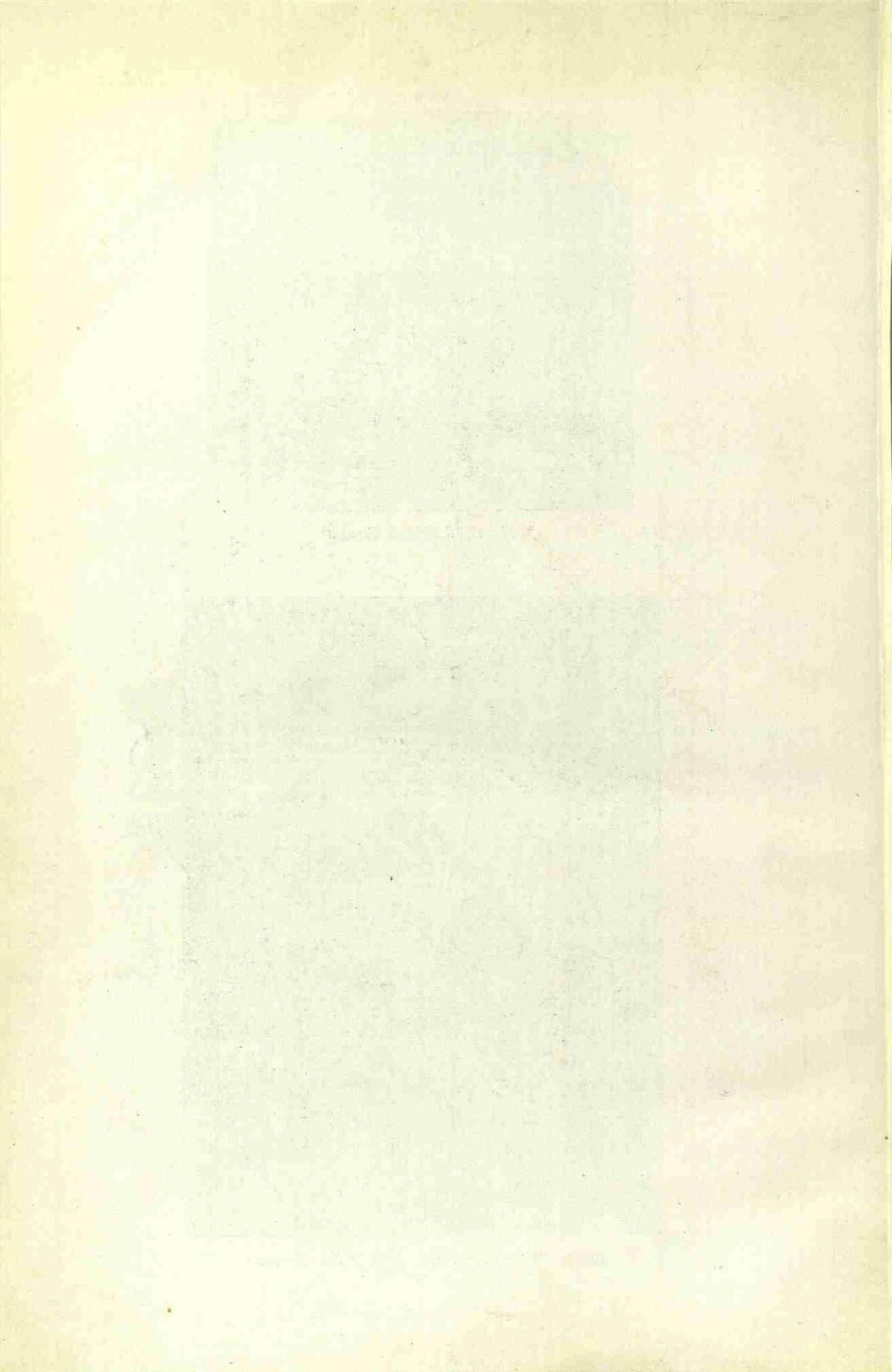


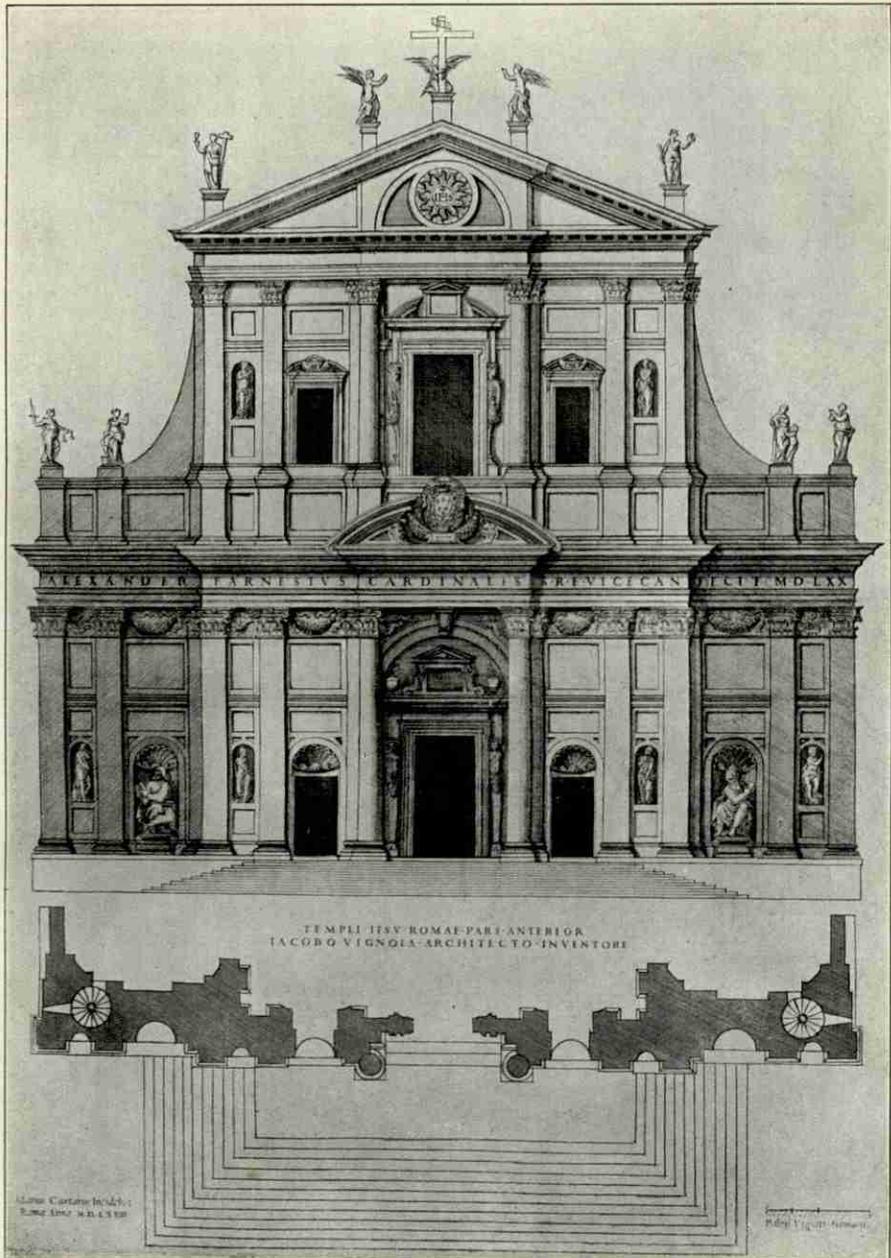


Fig. 1. Il Gesù in Perugia

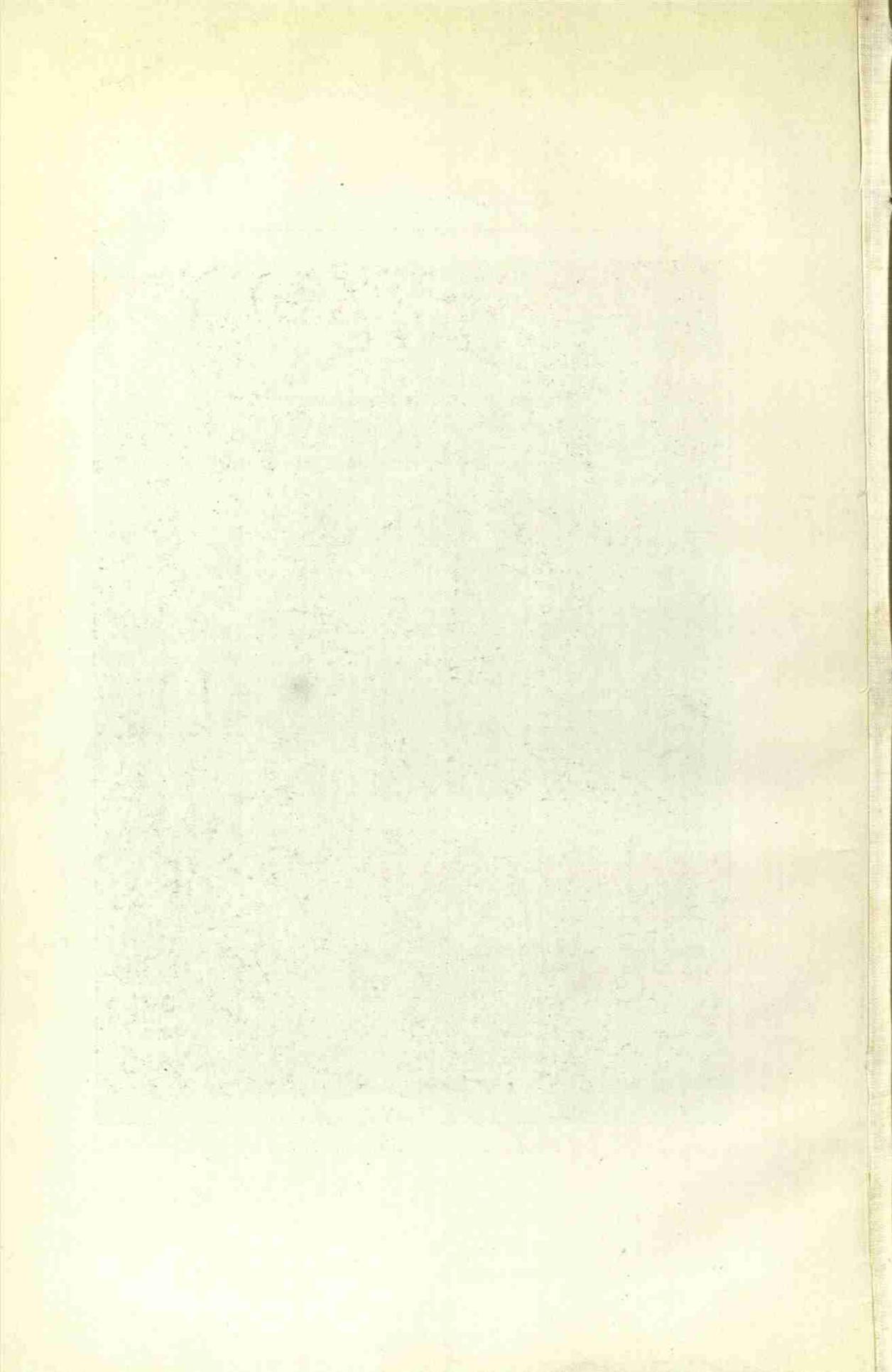


Fig. 2. Il Gesù in Perugia, Blick in den Chorraum



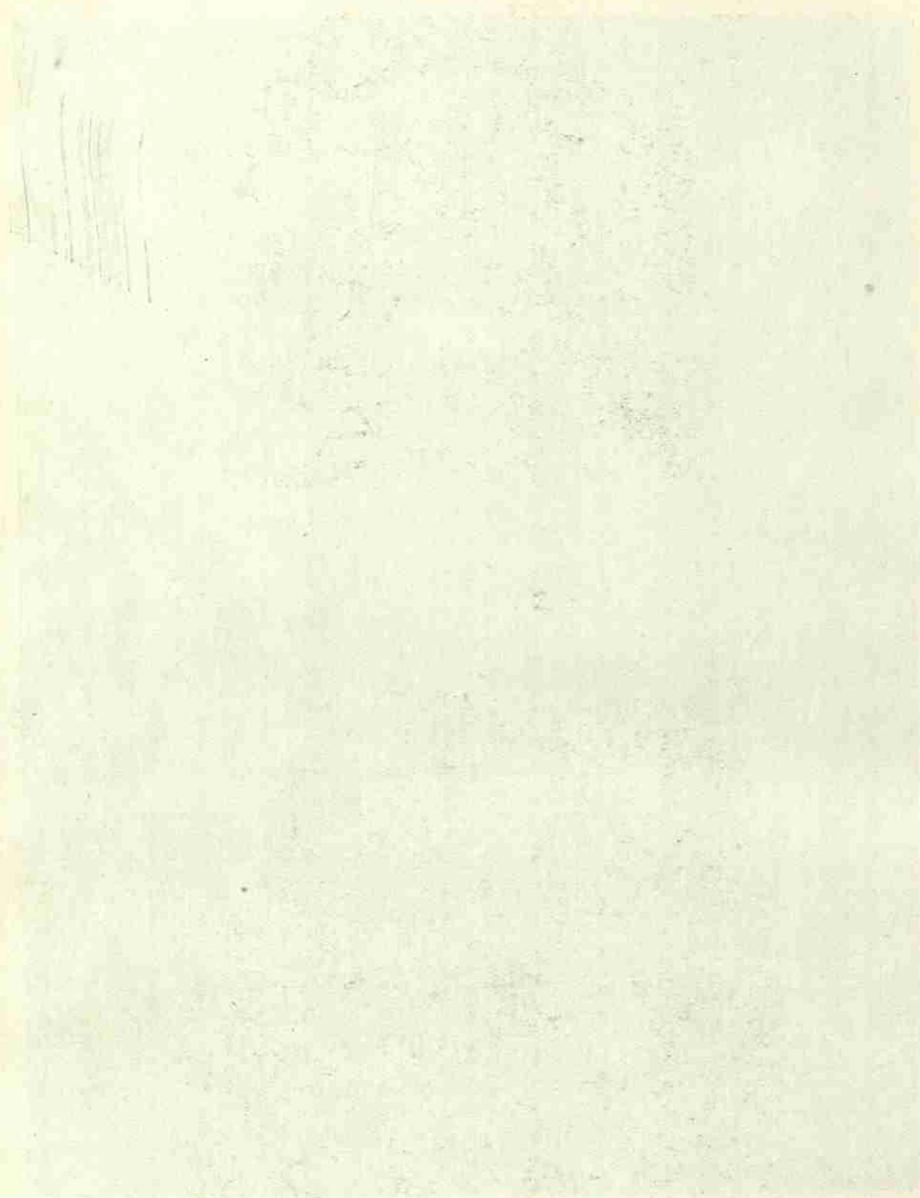


Fassadenentwurf Vignolas für Gesù in Rom





Il Gesù in Rom



2011.11.14



Fig. 1. S. Spirito in Sassia zu Rom



Fig. 2. Fassade von Gesù in Rom (Giac. della Porta)

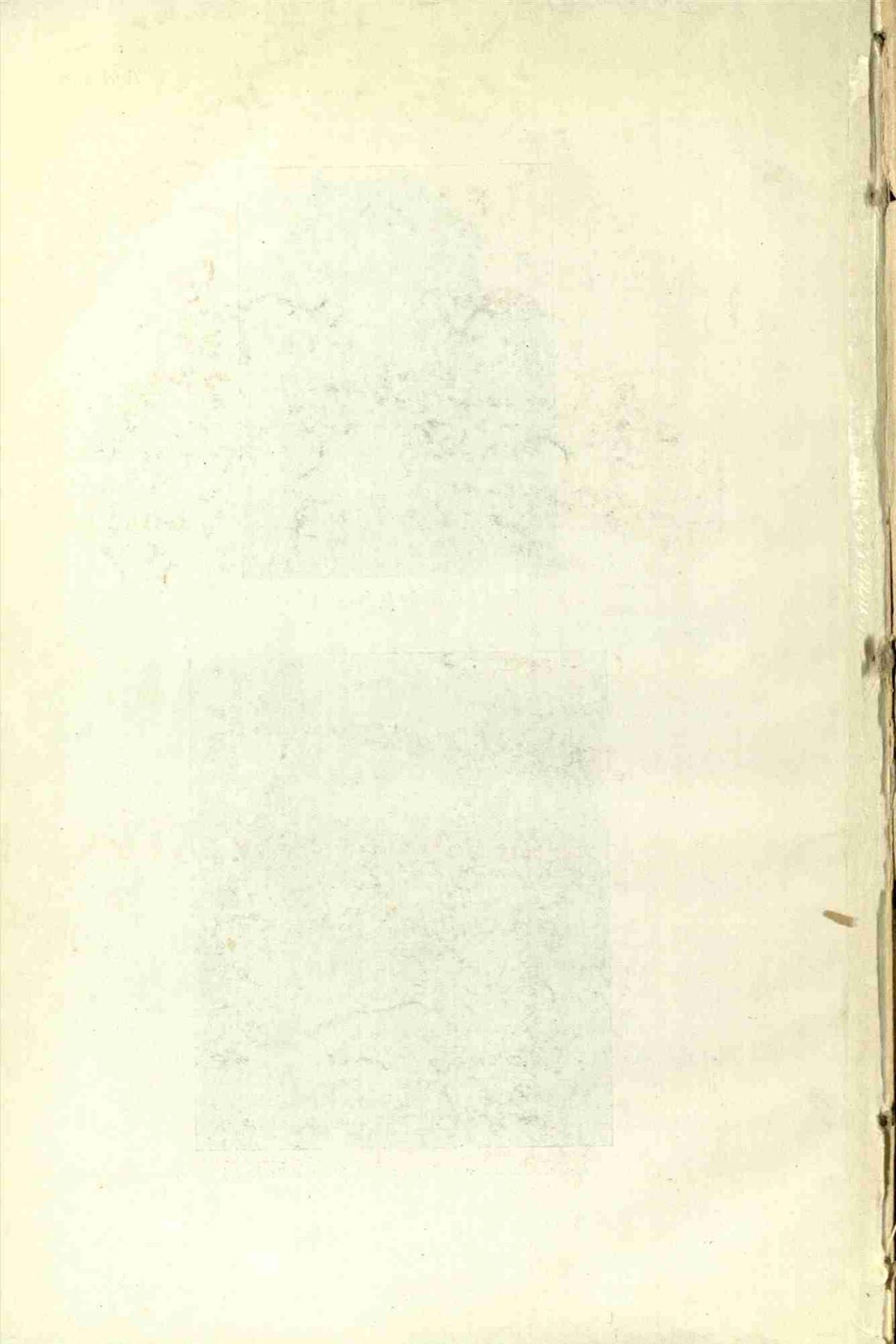




Fig. 1. S. Maria degli Angeli bei Assisi



Fig. 2. S. Maria degli Angeli bei Assisi

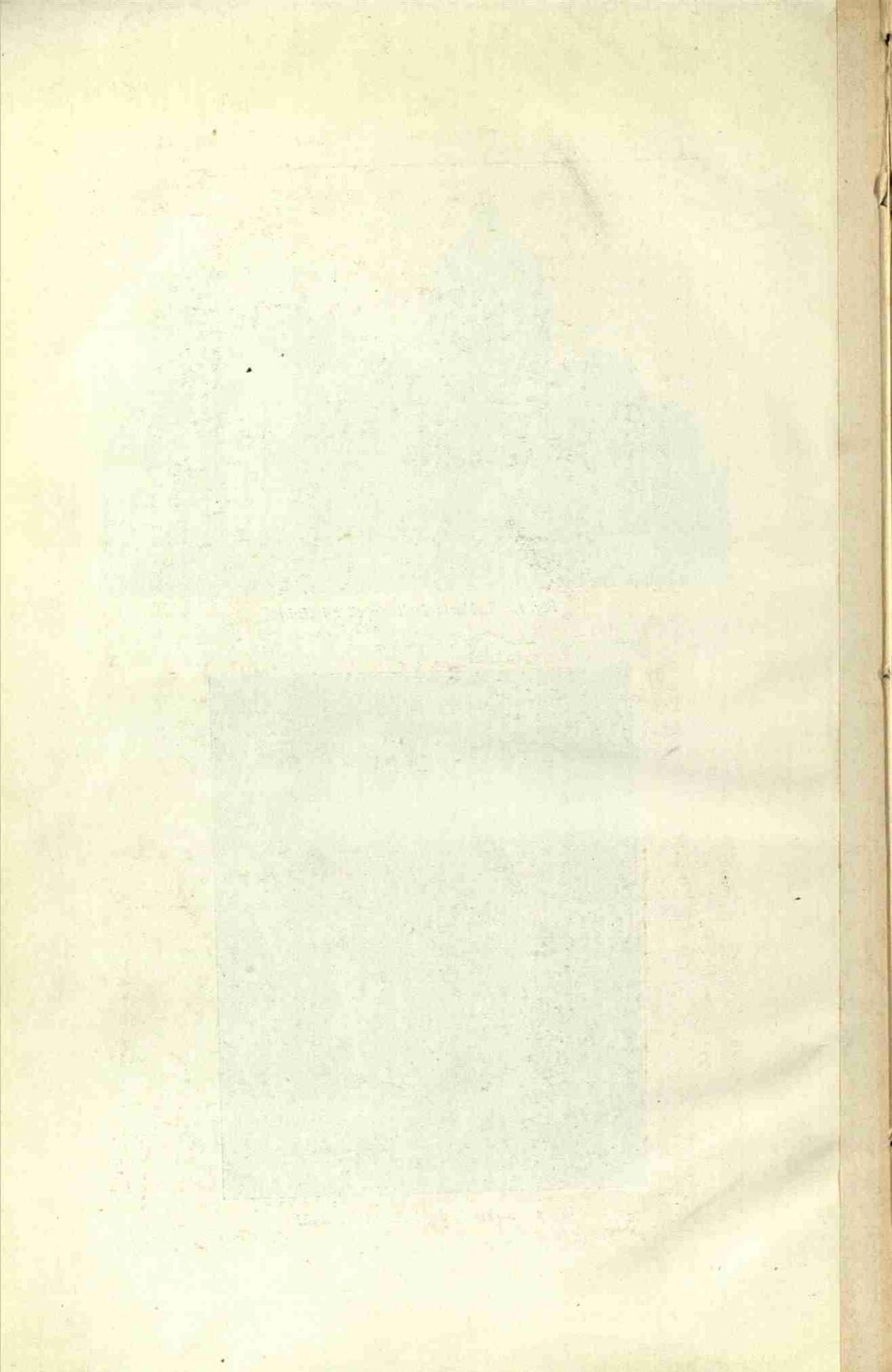




Fig. 1. S. Anna dei Palafrenieri zu Rom



Fig. 2. S. Anna dei Palafrenieri zu Rom

