

gebaut und gemalt und von unmittelbar persönlicher Ausstrahlung muß Millets Porträt eines Marineoffiziers (Nr. 146) genannt werden. Blieben als Mittler zur Moderne Degas (Nr. 69) und Fantin-Latour, der in seiner unausgeglichenen „Hommage à Delacroix“ (Nr. 90) offenbar versucht hat, die dargestellten Künstler in ihrer eigenen Manier wiederzugeben, auffällig vor allem bei dem Bildnis Manets, der auf diese Weise doch noch im Abglanz auf der Ausstellung vertreten war. Die Karikaturen Daumiers – ohne die Partnerschaft versöhnlicherer graphischer Blätter ein etwas erschreckender Abschluß – brachten etwas von der Beunruhigung und dem kritischen Unterton, die aus dem 19. Jahrhundert nicht wegzudenken sind, in Rom jedoch auffällig gemieden wurden.

Kurt Löcher

## REZENSIONEN

MARIA WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*. Triest 1960. 2 Bände, 293 S. und 296 Abbildungen.

Auf verhältnismäßig knappem Raum hat Maria Walcher Casotti ihr ebenso umfangreiches wie schwieriges Thema bewältigt. Das Werk gliedert sich in Textteil, Oeuvrekatalog, Regesten und eine leider wenig übersichtliche Bibliographie; die Abbildungen sind nach Format und Druckqualität recht bescheiden ausgefallen. Als handliche Zusammenfassung unseres Wissens über Vignola muß C.s Buch, die erste Gesamtdarstellung seit Willichs Monographie von 1906, jedem einschlägig Interessierten willkommen sein. Allein die eigentliche Absicht der Autorin geht dahin, den „philologisch-kritischen“ Standpunkt der neueren Forschung (Giovannoni, Lotz, Vodoz, Coolidge) zu überwinden und den obsolet gewordenen Ruhm Vignolas des Traktatisten aus neuer, tieferdringender Analyse seiner Kunst frisch zu begründen. Das Konzept ist also ein apologetisches, und darin liegt, neben der Chance neuer, positiver Wertungen, auch die Gefahr eines Rückfalls in den Mythos vom „Gesetzgeber der Baukunst“. Durch den Katalog zieht sich die Tendenz, die für Vignola charakteristische, breit ausgedehnte „attività minore“ als apokryph abzutun, während sein Anteil an den kunsthistorisch bedeutenden Werken nach Möglichkeit aufgewertet wird. In ihnen sieht C. die folgerichtige Entfaltung einer spezifisch vignolesken „Poetik“ – ein Ausdruck, der kaum glücklich gewählt ist angesichts des nüchtern rationalistischen, ausgesprochen „prosaischen“ Grundzuges, der Vignola sowohl von den florentinischen Bildhauerarchitekten wie von dem großen venetischen „Dichter“ Palladio unterscheidet. Als Hauptmomente dieser Poetik gelten: 1. ein neuer Sinn für die dynamische Spannung von Massen und Räumen, 2. die neue Tendenz zur Öffnung des Bauwerks gegen den Außenraum (die „Landschaft“). Beide Thesen sollen im folgenden anhand der wichtigsten Beispiele diskutiert werden.

Ein Hauptverdienst C.s liegt in der intensiven Beschäftigung mit Vignolas Frühzeit. Der Versuch, seine erste Tätigkeit als Intarsienmaler genauer zu bestimmen, führt zu der interessanten Annahme einer (indirekten) Einwirkung Bramantinos. Manches aus Vignolas späterer Formenwelt (Fensterbekrönungen etc.) ließe sich aus diesem Zu-

sammenhang besser verstehen als etwa aus dem bologneser Milieu. Ob sein erster römischer Aufenthalt schon, wie C. meint, zu einer eingehenderen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Architektur führte, bleibt der Spekulation überlassen; überliefert ist nur, daß Vignola sich und seine Familie als Maler durchbrachte (ein bisher unbeachteter Beleg dafür der Name „Jacomò Barrozo pittore“ auf einer Lohnliste von der Hand Peruzzis: UA 104 v., vgl. Bartoli, *I Monumenti degli antichi* . . . II, fig. 222; frdl. Hinweis von Dr. Frommel), für Melegghino „cose di architettura“ zeichnete – es könnte sich auch um dekorative Architekturmalerei handeln – und im Dienste der vitruvianischen Akademie antike Gebäude vermaß. Über die anschließende Tätigkeit in Fontainebleau bringt C. neue Hypothesen, indem sie den Entwurf des dekorativen Systems im Zimmer der Madame d'Étampes und, sehr überzeugend, architektonische Hintergründe einiger Primaticciofresken Vignola zuweist. Auf der Suche nach architektonischen Werken nimmt C. ohne rechte Begründung eine Mitwirkung bei der Gartengrotte an, während Coolidges immerhin einleuchtende Zuschreibung des Portals am Hotel Montpensier (Marsyas 1945/47, p. 71) unerwähnt bleibt.

Zur Baukunst kam Vignola als Maler, angetrieben freilich, im Gegensatz zu den Meistern der Hochrenaissance, eher durch den Mißerfolg in diesem Metier, genauer gesagt im Bereich des Figurativen, während Perspektive und Architekturmalerei ihm ein adäquates Betätigungsfeld geboten hatten. Das geringe Interesse des Architekten am Organisch-Plastischen, die Auffassung der Wand als Ebene statt als Reliefgrund, die Gabe für optisch wirksame Disposition im Großen bei geringer Erfindungskraft im Detail geben sich hier zu erkennen. Peruzzi und G. Romano liefern die wichtigsten Motive; einen eigentlichen Lehrmeister in der Kunst des Bauens vermag auch C. nicht anzugeben. Jedenfalls finden wir Vignola seit 1543 in Bologna als Architekten beschäftigt, und zwar zunächst mit dem undankbaren Problem der S. Petronio-Fassade. Hier hätte C., wenn der Darstellung Panofskys (Staedeljahrbuch 1930) und Bernheimers (Art Bull. 1954) schon nichts hinzuzufügen war, doch wenigstens auf diese Arbeiten hinweisen sollen. Das Brückenprojekt von 1546 wird wie üblich als Dokument technischen Könnens gewertet; es verdiente aber auch die kunsthistorische Seite des Entwurfs hervorgehoben zu werden, der mit seinen drei elliptischen Bögen eine für Vignola typische Form zum erstenmal zeigt und den Grundgedanken des Ponte SS. Trinità Michelangelos um zwei Jahrzehnte vorwegnimmt. Das wichtigste Werk dieser Jahre ist der rustikale Palazzo Bocchi, dessen Baugeschichte freilich in Dunkel gehüllt bleibt (1560 noch nicht fertig). Eine Untersuchung des Baubestandes steht noch aus. Die eigentümliche Sockelbildung erinnert an Serlios französische Entwürfe (Buch VI); auch der 1520 begonnene bolognesische Palazzo Albergati wirkt als Vorbild. Bedeutsamerweise kündigt sich hier, beim reinen Stadtpalast, schon Vignolas späterer „Palazzo-fortezza“-Typus an (Böschung des Sockels, Mittelturm – das Urbild des Typus wohl Bramantes Pal. di S. Biagio). Stilistisch gesehen liegt das Hauptgewicht noch auf der dekorativen Einzelform, die Komposition im Ganzen bleibt renaissancemäßig locker. Hier setzen Vignolas Bemühungen der Folgezeit ein: Regulierung der Geschoßfolge durch Supraposition der Ordnungen, kontinuierliche Feldersysteme, Einfassung



*Abb. 1 François Clouet: Reiterbildnis Franz I. Florenz, Uffizien*



Abb. 2 *Ph. de Champaigne (?)*: Bildnis eines jungen Mannes. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins



Abb. 3 *François-Hubert Drouais: Charles Philippe von Frankreich und seine Schwester Clotilde. Paris, Louvre*



*Abb. 4 P. P. Prud'hon: Bildnis des Georges Anthony. Dijon, Musée des Beaux Arts*

der Flächen durch flache Mauerrahmen sind die Kennzeichen der nun folgenden Fassaden. Den Entwurf des Portico dei Banchi setzt C. wohl mit Recht gegen das Ende der bologneser Jahre (1548/50); bestätigt sich diese Datierung, so ist Vignola noch vor der neuen Begegnung mit der römischen Renaissance zu einem entwicklungsfähigen eigenen Stil gekommen. Eine Festigung des Systems durch konsequente Anwendung der (in den Banchi noch mehr schmuckhaft gebrauchten) Ordnungen bringt die von Letarouilly publizierte kleine Fassade an der Piazza Navona, in der wir vielleicht Vignolas erstes Werk auf römischem Boden erblicken dürfen. Es handelt sich natürlich nicht um eine Außenfront, sondern um eine Hoffassade, die entgegen C.s Annahme noch heute existiert (schwer zugänglich im Inneren des Grundstücks P. Navona Nr. 45, bei einem Umbau 1936 um einige Meter versetzt). Irrig ist auch die Bezeichnung „Palazzo Torres“: dieser 1552 erbaute Palast liegt vielmehr an der südlichen Schmalseite der Piazza und ging 1656 an die Lancelotti über, deren Namen er noch heute führt. Baglione nennt wohl irrig Vignola, Falda und spätere Autoren Ligorio als Architekten.

Vignolas Anteil an den Bauten Julius' III. ist angesichts der verworrenen Kompetenzverhältnisse im Bauwesen dieses Papstes nicht leicht abzugrenzen. Coolidge hat klargemacht, daß die Tätigkeit des noch kaum bekannten Architekten alles in allem eher untergeordneter Natur gewesen ist. Jedenfalls darf der Palazzo der Villa Giulia nicht, wie bei C., ohne weiteres als Erfindung Vignolas behandelt werden. Die großen Linien waren schon vor seinem Eingreifen gezogen und der Grundgedanke des halbrunden Theaterhofes im Inneren dürfte zum Programm des schauspielbegeisterten Papstes selber gehört haben (zwei weitere Villenpaläste Julius' III., das unter ihm ausgebaute vatikanische Belvedere und der Plan eines Palastes um das Augustusmausoleum, enthalten das gleiche Motiv). In den Fassaden sieht C. überall Vignolas Hand, ohne den neuen Rhythmus „di sapore michelangiotesco“ zu verkennen. Die Frage ist, wie weit setzte Vignola sich mit den neuen Gedanken der Neo-Renaissance Julius' III. als selbständig entwerfender Architekt auseinander, wie weit lernte er beim Redigieren fremder Entwürfe? Die Einzelformen der Außenfront liegen ganz auf der Linie seiner bisherigen Entwicklung. Die für Caprarola typische Verbindung von Rustika und flachem Rahmenwerk bahnt sich an. Zu wenig beachtet scheint noch der für Vignola bezeichnende, aus der Kombination von Backstein, Travertin und Putz sich ergebende koloristische Effekt; Spuren von farbiger Musterung in den Backsteinflächen (Rauten – vgl. wieder Caprarola) zeigen, daß das ursprüngliche Bild noch lebendiger gedacht war. Neu ist die Ausbildung eines die Innendisposition gleichsam abbildenden umfassenden Feldersystems (3 Räume – 3 Felder in jedem Geschoß). Hier scheint, wie schon Coolidge hervorhob, die bedeutendste eigene Leistung Vignolas zu liegen. Etwas anders ist die Hoffassade zu beurteilen. Gewisse Brüche im System (das im Ganzen von den Umgängen der bramante-raffaelischen St.-Peter-Tribunen abstammt) führten Coolidge zu der Annahme, Vignola habe sich hier mit fremden Vorentwürfen auseinandersetzen müssen. Aber auch der Aufbau zeigt Eigenarten, die sich bei ihm sonst nicht begegnen: die architravierte Loggia, die Anwendung „übergreifender“ Ordnungen, das Inein-

derschränken von Risaliten, Ordnungen, Rahmung und Flächengrund zu einer hochkomplizierten Reliefstruktur (vgl. dagegen die klare Trennung von Risalitbildung und 3-Schichten-Wand – Grund, Rahmenbänder und Ordnungen – in Caprarola). Hier möchte man doch eine direkte Einwirkung Michelangelos annehmen; die Gruppierung von in die Öffnung gestellten Säulen, Mauerrahmen und hochgesockelten Pilastern ist am Konservatorenpalast genau vorgebildet. Vignola hat diese Ausdrucksweise hier wohl angenommen, aber nicht sich zu eigen gemacht. Seine eigene, ungemein simple Idee von plastischer Wandbehandlung in dieser Zeit bezeugen S. Andrea und das ganz analog gegliederte Vestibül der Villa Giulia.

An S. Andrea exemplifiziert C. mit besonderem Nachdruck ihre „dynamistische“ These, indem sie, von der ovalen Kuppel ausgehend, den Bau als Umformung ruhender Zentralbauten vom Typus des Pantheon und des Bramante-Tempiettos ins Spannungsreiche und Labile versteht. Allein es handelt sich primär gar nicht um einen Rund- bzw. Ovalraum, sondern um einen Rechtecksaal – Giov. Stern im Text zu seinem Stichwerk (1784) hat so unrecht nicht, wenn er von einem klassischen Rechtecktempel spricht, dessen Cella nach modernem Brauch mit einer Wölbung bedeckt sei. Einige Säule in Caprarola sind auf die gleiche Weise eingewölbt; auch das Fußbodenmuster nimmt keinen Bezug auf das Oval. Besonders aufschlußreich die Proportionen, die das kleine Gebäude zu einem Paradigma dessen machen, was Vignola unter „ben intesa architettura“ verstand. Die Seiten des Innenraums messen 36 und 45 römische Palmen, verhalten sich also wie 4 : 5 – ein durchaus „stabiles“ Verhältnis (musikalisch zu deuten als große Terz, die seit Anfang des Jhs. als Harmonie galt). Aus der Unterteilung der Seiten in 4 bzw. 5 „Moduln“ von 9 p. geht das Wandsystem hervor: die b-a-b-Gruppen werden aus 1-2-1 bzw. 1-3-1 Moduln gebildet, wobei das Mittelfeld jeweils die mittleren Pilaster einbezieht (wie an der Villa-Giulia-Fassade). Die Pilaster der Fassade korrespondieren mit denen der Innenwand; die Doppelpilaster an den Flanken stehen für die Mauerstärke, die so gewählt ist, daß die Gesamtbreite der Front mit 45 p. der Länge des Innenraums gleicht. Der Aufriß des Inneren ist ebenfalls durch ganzzahlige Proportionen bestimmt, wobei die kurze Seite des Grundrißrechtecks (36 p.) den Hauptteilungspunkt liefert (Höhe der Schildbögen). Das Oval der Wölbung ist in das Feldernetz des Grundrisses hineingezeichnet; die gewählte Konstruktion (bei G. Stern graphisch erläutert) ist von der Art, daß das Verhältnis von großer und kleiner Achse des Ovals einem vorgegebenen Rahmen angeglichen werden kann.

Hier scheint eine für Vignola typische Kompositionsweise vorzuliegen: in ein primär entworfenenes umfassendes Verhältnisnetz werden die Einzelformen (Felder, Öffnungen) eingepaßt; ihre Proportionen sind nicht fest, kehren nicht als „ähnliche“ in den verschiedenen Größenordnungen wieder, sondern wechseln nach dem jeweiligen Ort im Gesamtschema. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Entwertung des Rundbogens, der mit seinem invariablen Verhältnis von Spannweite und Höhe in der Hochrenaissance die Proportionen regulierte. Vignola ersetzt ihn ohne weiteres durch gedrückte Bögen, die ähnlich dem gotischen Spitzbogen sich jeder vom System gefor-

dernten Spannweite anpassen (vgl., außer S. Andrea, das Obergeschoß der Villa-Giulia-Fassade, den bologneser Brückenentwurf, Tonnen- und Schildbögen in Caprarola) – so wie im Grundriß das anpassungsfähige Oval anstelle des Kreises tritt. Hier ist Vignola, offenbar selbständig, zu einer Auffassung gelangt, die im Spätwerk Michelangelos ihr Gegenstück hat (Ackermann, *The Architecture of Michelangelo*, I p. 138 f. u. passim).

Kein größerer Gegensatz der Baugesinnung ist denkbar als zwischen der Lustvilla des „letzten Renaissancepapstes“ und dem Farneseschloß von Caprarola, in dem Vignola selbst sein eigentliches Lebenswerk sah. Über die Probleme der Baugeschichte, vor allem die von Giovannoni behauptete Abhängigkeit von dem Vorgängerbau Sangallo/Peruzzis hat Lotz ausführlich gehandelt. C. verschmäht es, davon Gebrauch zu machen und wendet sich nochmals gegen Giovannonis These, ohne zu neuen Resultaten zu kommen. Allein wie immer man sich die Baugeschichte vorstellt, für die Genesis des Grundrißgedankens, vor allem des Rundhofs, bleibt Sangallos Entwurf UA 775 der Ausgangspunkt, und Willichs Hinweis auf das Peruzzi-Projekt UA 456 dürfte nicht ignoriert werden. Die stilistische Interpretation des Werkes stellt C. unter den programmatischen Titel „Architettura e paesaggio“, d. h. sie sieht in ihm eine neuartige Formulierung des Verhältnisses von Bauwerk und Außenraum. Diese These steht und fällt mit dem Nachweis, daß die szenographische Vorplatzgestaltung tatsächlich das Werk Vignolas und nicht, wie Lotz meint, seiner Nachfolger ist. C. begnügt sich dafür mit der einzigen Vasaristelle über „una scala ovata di fuori“, die man nach Wortlaut und Zusammenhang eher auf die Ovaltreppe vor der Zugbrücke als auf den Vorplatz beziehen möchte. Demgegenüber behalten Lotz' Argumente ihr volles Gewicht. Überdies zeigt ein auf 1577/88 datierbarer Hoefnagel-Stich aus der „Kölner Kosmographie“ von Braun und Hogenberg (vol. V fol. 61 – ein Ausschnitt bei C. fig. 145, „ignoto francese anteriore al 1565“) das Schloß noch ohne Vorplatz. Die frühesten Zeugnisse für die Platzanlage in ihrer heutigen Gestalt sind 1. eine leider nicht sicher datierbare Vedute in der Villa Lante in Bagnaia und 2. der Text des genannten Stiches, der offenbar nachträglich redigiert wurde (so nimmt etwa der Text zur 1578 gestochenen Ansicht von Neapel *ibid.* fol. 56 auf ein Ereignis von 1587 Bezug). Das Erscheinungsjahr des Bandes ist „spätestens 1598“ (Bachmann, *Städtebilder*, p. 8); da weder der sehr ausführliche Text noch die Vedute in Bagnaia die 1587 ff. angelegten oberen Gärten einschließen, möchte man eine Entstehung vor diesem Zeitpunkt annehmen. Nirgends dargestellt ist die Peschiera, die ursprünglich zwischen den Treppenarmen lag. Die Ähnlichkeit dieses Motivs mit der Fontana del Dragone in Tivoli legt es nahe, in der Villa d'Este das Vorbild der ganzen Anlage zu suchen (vgl. Schwager, *Kunstchronik* 1962 p. 19). Zu überlegen bliebe immer noch, ob man es vielleicht mit einem posthum ausgeführten Entwurf Vignolas zu tun hat. Allein dagegen spricht der Stil der Grottenfassade: die Rustika ist, wie Lotz gezeigt hat, entschieden nicht vignolesk, und Vignola hätte wohl hier wie in anderen Portalfronten den Mittelbogen vorgestaffelt, woraus ein in seinem Sinne „logischer“ Zusammenhang mit den beiden darüber erscheinenden Palastportalen entstanden wäre, statt der rein szenographischen

Wirkung hintereinandergestaffelter Pläne, die man heute erlebt. Die Kolossalköpfe über den Nischen, die im „Baptisterium“ von Fontainebleau (Primaticcio) ihre Vorgänger haben, dürften von der gleichen Hand sein, die dann im oberen Park gearbeitet hat. Ob Vignola sich über die Gestaltung des Vorplatzes bestimmte Gedanken gemacht hat, bleibt offen; jedenfalls berechtigt uns nichts, das Ausgreifen in den Außenraum, die Gestaltung des „landschaftlichen“ Zusammenhangs zwischen Terrain und Baublock in der heutigen Treppenanlage mit ihm in Verbindung zu bringen.

Die Probe aufs Exempel liefern die beiden unteren Gärten. Der Architekt ignoriert, entgegen der Darstellung C.s, die zur Terrassen- und Treppenbildung einladende Geländeformation, stellt reine, auf die einzelnen Fassaden statt auf den Baukörper im Ganzen bezogene Ebenen her und schließt sie durch hohe Mauern gegen die Außenwelt ab. Der Grundriß der Parterres, vielleicht unter Mitwirkung Nannis di Baccio Bigio entstanden (Ronchini, *Atti... per le provincie modenesi e parmesi* 1876 p. 351 ff.), ist ziemlich banal und verrät wenig Beziehung zu dieser lebendigen Materie. Wir berühren damit Vignola als Garten- und Villenbaumeister, ein dunkles Kapitel, dem C. im Rahmen ihrer „paesaggio“-These mehr kritische Aufmerksamkeit hätte widmen müssen. Gartenparterres als Annex zu einem festen Palast hat Vignola auch für Piacenza geplant, ohne daß Entwürfe auf uns gekommen wären. Nicht haltbar ist wohl, wie C. darlegt, die von Lotz versuchte Zuweisung des Palastgartens in Parma. Die einzige sicher auf Vignola zurückgehende Villenanlage größeren Stils, die Farnesegärten am Palatin, ist nicht erhalten, doch läßt sich anhand älterer Abbildungen (auch Fotos) ein einigermaßen anschauliches Bild gewinnen. C. macht nach Lanciani-Notizen wahrscheinlich, daß Vignola 1565 ff. den unteren Teil anlegte. Die obere Partie des Grundstücks kam erst sechs Jahre nach seinem Tode hinzu, und es sieht so aus, als ob die ganze obere Rampe mit der großen Kaskade, den sgraffitto-dekorierten Futtermauern und den Vogelhäuschen einem späteren Entwurf angehörte. Wie der obere Abschluß der Vignola-Anlage ausgesehen hätte, wissen wir nicht. Im ganzen war hier ein ausgesprochener Hanggarten zu gestalten, und es ist lehrreich zu sehen, wie wenig Vignola auf die szenographisch-landschaftliche Seite dieser Aufgabe eingegangen ist. Die Einzelpartien (halbrunder Hof, Nymphäum – wie C. mit Recht bemerkt, der Villa Giulia entlehnt, d. h. einer rein tektonischen, nicht-landschaftlichen Anlage) sind schachtartig in den Hügel gegraben und durch lange Treppenläufe verbunden, deren kompliziertes Vor-und-Zurück etwas Labyrinthisches hat. Deutlich haftet das Vorstellungsvermögen an der einzelnen Ebene, und der Beschauer durchschritt vom Einlaß durch die enge Mauerpforte an eine Folge abgegrenzter Räume, ohne einen Überblick über das Gelände zu erlangen. Die von C. behauptete Anregung durch Bramantes Belvederehof ist nirgends zu spüren; vor allem fehlt das Motiv des seitwärts ausbiegenden Rampenpaars, das die Querachse aufschließt und den Hang im Ganzen erfaßt. – Eine den Orti Farnesiani sehr ähnliche Anlage zeigt die von Venturini gestochene Ansicht der borromäischen Gärten an der Via Flaminia (Le fontane di Roma... , Rom, G. G. de Rossi 1691 ff., III, 8 – „Architettura di Giacomo Barotio da

Vignola“). Das bisher nicht beachtete Gebäude scheint keine weiteren Spuren hinterlassen zu haben, wäre aber als mögliches Werk Vignolas ernsthaft zu prüfen.

Anders liegen die Dinge bei der seit Gurlitt mit Vignola in Verbindung gebrachten Villa Lante in Bagnaia. C. möchte auf das exquisite Werk für ihren Helden ungern verzichten, entscheidet sich aber angesichts des Fehlens älterer Zeugnisse salomonisch für „einen Künstler des Vignola-Kreises“. Jedoch ist unter den zahlreichen hier zusammenkommenden Motiven kaum eines, das auf Vignola hinweist. Der untere Garten mit seiner symmetrisch auf einen Zentralbrunnen bezogenen Disposition entspricht einem florentinischen Typus; in Florenz auch taucht seit der Mitte des Jahrhunderts das „Isolotto“-Motiv auf. Mit ihm verbindet sich hier ein spezifisch römisch archäologischer Gedanke, die Nachbildung des „Teatro marittimo“ der Hadriansvilla (siehe die Darstellung der Insel in ihrer ursprünglich geplanten Gestalt auf dem Fresko im rechten Casino der Villa). Die Beziehung zu Tivoli und P. Ligorio (Villa d'Este) wird durch den ovalen Pegasusbrunnen unterstrichen. Die Gesamtanlage hier unleugbar dem Belvederehof verpflichtet: Stufung des Geländes in voller Breite, Einfassung der Böschung durch kulissenartig von der Seite her einspringende Flügelbauten, dahinter das in eine Fontäne verwandelte runde Treppen-„Teatro“. Dazu kommt das römischste aller Gartenmotive: der vom Berg herabsteigende Kaskadengarten, hier – vor 1578 – zum erstenmal folgerichtig ausgebildet. Schließlich muß des eigenartigen Casinotyps gedacht werden. Gebäude von so reiner Würfelform finden sich in der römischen Villenkunst sonst kaum. Eine interessante Ausnahme macht das heute verschwundene Casino der Villa Vecchia (Altemps) in Frascati, in dem wir, was C. entgangen ist, ein gesichertes Werk Vignolas erblicken dürfen (1568/69 – vgl. Hibbard, *Art Bull.* 1958, p. 356). Damit ließen sich die beiden im Typus entfernt verwandten, Vignola zugeschriebenen Villen von Saliceto und S. Lazzaro bei Bologna verbinden, die noch eines näheren Studiums bedürften. Hier scheint eine Spur zu Vignola zu führen, aber sie ist vage genug und schon der Stil der beiden Palazzine stimmt wieder bedenklich. Das Raffinement der (durchaus monochromen) Oberflächenbehandlung, die unorthodoxe Bildung der Ordnung, die geistreiche Kombination von Bramante-, Sangallo- und Peruzzimotiven wirken kaum vignolesk und lassen eher an einen unmittelbaren Erben der römischen Hochrenaissancetradition denken, der für uns einstweilen im Dunklen bleibt.

Die Baugeschichte des Farnesepalastes von Piacenza, bisher nur aus Schriftquellen bekannt, hat durch das 1958/59 von Terzaghi veröffentlichte Zeichnungsmaterial wesentliche Klärung erfahren. Die von Geymüller und Lotz mit Piacenza in Verbindung gebrachten Fassadenentwürfe scheiden nun aus. C. hält die an ihre Stelle tretenden Pläne mit guten Gründen für spätere Kopien, die gleichwohl ein getreues Bild des Vignolaprojektes geben. Auch die Fassadenansicht, in der Terzaghi den Ur-entwurf Paciottos sah, führt sie überzeugend auf Vignola zurück. Mit Hilfe der (auch von Willich und Lotz schon herangezogenen) Bauaufnahmen von 1563 gelingt C. eine genaue Rekonstruktion der ersten Bauphasen. Besonders wichtig der Nachweis, daß Vignola Graben und Zugbrücke des alten Kastells, auf dessen Grund der Palast sich

erhebt, zu erhalten gedachte. So gesellt auch dieser größte Profanbau unseres Meisters sich dem Palazzofortezza-Typus zu, auf den Vignola immer wieder zurückkam (Norcia, Castro, Velletri), ein quasi heraldischer Conchetto für den Neofeudalismus seiner Patrone – man denkt an die Entwicklung des „Prunkharnischs“ und seine Rolle in den Porträts der Epoche. Mit dem Gedanken der „Reggia“, des halbstädtischen Residenzschlosses kolossalischer Dimension, hat Vignola als erster Italiens Beitrag zur Baukunst des Absolutismus formuliert; wichtige Motive daraus tauchen in Berninis Louvreprojekt (Gartenfront) und in Caserta wieder auf. Stilistisch zeigt sich gegenüber Caprarola eine bedeutende Entwicklung. Das ornamentale Element tritt zurück; die Fensterrahmen werden radikal vereinfacht, glatte Wände, Nischen und monumentale Halbsäulen bestimmen das Bild. Hier kündigt sich der Stil der späteren römischen Werke an; zu überlegen wäre, wie weit eine Begegnung mit der Kunst Palladios zu dieser Wendung beigetragen hat.

Durch sein sakrales Hauptwerk, die römische Jesuitenkirche, ist Vignola als Schöpfer des „Gesütypus“ in die Kunstgeschichte eingegangen. Den Versuchen einer Ableitung aus der römischen Antike, aus mittelalterlichen Saalkirchen und aus S. Andrea in Mantua fügt C. eine neue These hinzu, indem sie Vignolas Plan als Langhaus-Version der Peterskirche Michelangelos interpretiert – eine reine Abstraktion aus den Grundrißbildern, die zum Verständnis des Baugedankens nichts beiträgt. Demgegenüber zeigt die immer noch ungenügend studierte Baugeschichte, daß gerade der Typus eher als Ergebnis einer vielfach bedingten, in der Cinquecentobaukunst lange vorbereiteten Entwicklung denn als Neuschöpfung eines Meisters zu verstehen ist. Die wichtigsten Grundrißelemente erscheinen schon in den ersten Entwürfen Nannis (denen der „Michelangelo“-Grundriß UA 1819 – fig. 216 bei C. – wohl zuzurechnen ist). Die Wölbung war vom Bauherrn gefordert, Tonne und Vierungskuppel die nächstliegende, etwa bei Sangallo verschiedentlich vorgebildete Lösung. Vignolas individuelle Leistung, die als solche keineswegs Schule gemacht hat, ist die Durcharbeitung des additiv gedachten und im Ganzen eher restaurativen Planschemas (von dem der römische Hochbarock sich bald wieder abwandte) im Sinne seiner Einheitsraum-Vorstellung. Am deutlichsten sprechen wieder die Proportionen (nach dem Villamena-Grundriß): Gesamtlänge des Innenraums (inkl. Apsis) 300 p., Gesamtbreite die Hälfte, Breite des Mittelschiffs ein Viertel davon; die 2 : 3-Unterteilung der Länge liefert das Kuppelzentrum. (Wahrscheinlich war die Schiffsbreite von 75 p., die schon auf UA 1819 vorkommt, der Ausgangspunkt der Rechnung.) Die Teilräume – Langhaus, Kapellen, Chor – gehen aus diesem Gesamtschema hervor, ohne in sich selbst proportioniert zu sein. Dementsprechend bilden Wände und Wölbungen eine den Raum im Ganzen umfassende Schale, die Ordnungen wirken nicht raumteilend und -gruppierend, sondern als Flächengerüst. – Als Vorstufe des Vignolaplans nahm Lotz, gestützt auf zwei Blätter des Cod. Biringucci, ein Ovalprojekt an. C. zeigt sich skeptisch, ohne aber zu erklären, wie sie sich den Grundriß des dort im Querschnitt gezeichneten Raumes denkt. Tatsächlich läßt er sich nicht ohne weiteres mit der von Lotz angezogenen Grundrißskizze verbinden; zu erwägen wäre die Deutung als Rechtecksaal etwa vom Typus

der Vignolakirche in Mazzano Romano (nach Willich ursprünglich tonnengewölbt; vgl. auch S. Teresa in Caprarola von G. Rainaldi). Die anderthalbgeschossige Fassade der Zeichnung von Sangallo, herzuleiten statt, wie C. meint, von Michelangelos S. Lorenzo, hat ebenfalls in Mazzano ihren Vorläufer. C. hat richtig gesehen, daß sie mit der Gesù-Gründungsmedaille von 1568 übereinstimmt und daß darunter nicht eine Fassade mit großer Ordnung, sondern das Obergeschoß des endgültigen Vignola-entwurfs skizziert ist. Das Münzbild zeigt die Entwicklung vom Felder- zum Risalitsystem, ein deutlicher Fortschritt über die von C. danebengestellte Madonna dell'Orto (diese inzwischen auch dokumentarisch für V. gesichert, 1563 - 67, Obergeschoß erst 1576 von Fr. da Volterra: F. Fasolo, S. Maria dell'Orto, Rom 1945).

Das letzte Zeugnis einer körperhaft monumentalen „ultima maniera“ Vignolas bildet die posthum ausgeführte Kirche S. Anna dei Palafrenieri. C. nimmt mit Wittkower und Lotz die Wände bis zum Hauptgesims für Vignola in Anspruch. Auch die von Lotz angezweifelte Säulen im Inneren sind authentisch; der stellenweise schadhafte Putz in den Kehlen läßt jetzt deutlich erkennen, daß diese im Verband ausgemauert, nicht nachträglich eingeschlagen sind; die Verkröpfungen darüber schon im Hof von Caprarola angewandt. Die Emanzipation der Säulen zeigt an, daß die plastischen Glieder nun aktiv in der Proportionsrechnung mitsprechen: die b-a-b-Abschnitte des Wandsystems messen von Säulenachse zu Säulenachse (Verhältnis 2 : 3 : 2). Im übrigen ist die Proportionierung von ähnlicher Klarheit und Konsequenz wie bei S. Andrea (Ovalkonstruktion und Wandsysteme aus dem gleichen „Modul“, Fassadenbreite gleich Länge des Innenraums). Die vollkommen symmetrische Auslegung des Ovals (gleiche Öffnungen in großer und kleiner Achse, ununterbrochen kreisendes Hauptgesims) läßt das Gefühl von Spannung zwischen verschiedenen Richtungen, das C. hier ausgedrückt findet, kaum aufkommen; Gegenbeispiele liefern die ausgesprochen richtungsbetonten Ovalbauten des 17. Jhs., vor allem C. Rainaldis, während der Typus von S. Anna bezeichnenderweise im 18. Jh. wieder aufgenommen wird.

Zur Editions-geschichte der „Regola“ wäre nachzutragen, daß die Kombination mit Labaccos Traktat schon bei der undatierten, 32seitigen Editio princeps vorkommt, also vor der Porro-Ausgabe von 1576 (Exemplar der Bibl. Hertziana, in beiden Teilen gleiche Wasserzeichen). C. interpretiert das Säulenbuch aus dem Gegensatz zur Architekturtheorie des Quattrocento, als Frucht der mehr empirisch gerichteten Antikenstudien der römischen Renaissance. Aber gerade zum früheren Cinquecento stehen Vignolas theoretische Bemühungen, auf ein der antiken Baukunst innewohnendes Zahlengesetz statt auf die anschauliche Mannigfaltigkeit ihrer Formenwelt gerichtet, in entschiedenstem Kontrast. In ihnen wirkt die gleiche Abstraktionstendenz, die auch Vignolas Kunst über die der Hochrenaissance hinausgeführt hat. Wir bemerkten sie in der Organisation von Plan und Aufriß nach einfachen, charakteristischen Grundfiguren, die, unabhängig von der plastischen Detaillierung, optisch unmittelbar wirksam sind (b-a-b-Systeme, Rechteck- und Ovalfiguren); im Gebrauch der Proportionen, die nicht mehr im Detail anschaulich dargestellt, dem Auge zum Vergleich geboten werden, sondern als Zahlenverhältnisse das umfassende Schema durchwalten; schließ-

lich in der für Vignola kennzeichnenden Neigung zu abstrakt-geometrischer Ornamentik. In dem Bedürfnis nach unbedingter „certezza“, dem Ideal einer nach dem Vorbild der Musik wissenschaftlich fundierten Baukunst, trifft das Unsicherheitsgefühl der Zeit sich mit der typischen Haltung des Autodidakten, der seine Grundbegriffe in zähem Fleiß sich selber erarbeiten mußte. Am Ende trieb gerade die unzulängliche Präparation ihn über die Rolle des Epigonen hinaus zu einer Leistung, die so etwas wie einen „Zeitstil“ repräsentiert.

Christof Thoenes

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

James S. Ackerman: *The Architecture of Michelangelo*. London, A. Zwemmer LTD., 1961. (Studies in Architecture, Vol. IV, V.) Bd. 1: 140 S. Text und Tafeln. Bd. 2: 155 S. Katalog.

Magda von Bányó: *Die Sankt Stephans-Krone und die Insignien des Königreiches Ungarn*. Wien - München, Verlag Herold, 1961. (= Sammlung Die Kronen des Hauses Österreich Bd. 3) 80 S., 32 Abb.

Lilo Berger-Kirchner: *Höhlenmalereien der Eiszeit*. München, Berghaus Verlag 1961. 56 S., 30 Farbtaf., 2 Lagepläne. Ln. DM 12.80.

Richard Bernheimer: *The Nature of Representation, a Phenomenological Inquiry*, hrsg. v. H. W. Janson. New York, New York University Press, 1961. 249 S.

W. G. Constable: *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697 - 1768*. 2 Bd. Oxford, Clarendon Press, 1962. Vol. I: Life and Work, The Plates. 184 S., 184 Taf. Vol. II: The Catalogue Raisonné. 663 S.

Erica Cruikshank-Dodd: *Byzantine Silver Stamps*. With an excursus on the Comes Sacrarum Largitionum by J. P. C. Kent. Washington 1961. (= Dumbarton Oaks Studies VII) 283 S., Abb. a. Taf., Tabellen.

Cécile Emond: *L'Ikonographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Collection in 8°, Tome XII, fasc. 5. Bruxelles 1961. 2 Bde. Textband: 313 S., Tafelband 241 Abb.

Herbert von Einem: *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*. Köln u. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1961. (= Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 99) 68 S., 28 Abb.

Victor H. Elbern: *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Tafelband*. Düsseldorf, L. Schwann Verlag 1962. 448 Abb. auf Taf., 104 S.

Victor H. Elbern: *St. Liudger und die Abtei Werden*. Gesammelte kunsthistorische Aufsätze, hrsg. und eingeleitet von Basilius Senger OSB. Essen. Ludgerus-Verlag Hubert Wingen GmbH 1962. 142 S., 20 Abb. Ln. DM 19.80.

Einführung des Herausgebers. - Kunstgeschichtliche Erinnerungen an St. Liudger in Werden. - Die künstlerisch-kulturellen Interessen St. Liudgers - Grundzüge einer Kulturbiographie. - Zur Entstehungszeit des sogenannten Liudgerkelches von Werden. - Reliquienkasten und Tragaltar St. Liudgers. - Zum frühesten Bilderzyklus aus dem Leben St. Liudgers. - Ein Besuch in der Benediktinerabtei Werden im Jahre 1718.