

PETER DREYER

VIGNOLAS PLANUNGEN FÜR EINE  
BEFESTIGTE VILLA CERVINI

Der Autor hat Anregung und Hilfe von Bruno Adorni, Marianne Fischer, Christoph Luitpold Frommel, Hubertus Günther, Christiane

Klebs, Jürgen Klebs und Christof Thoenes erhalten. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.



Wir kennen unter Vignolas Bauten nur einen, der sich als befestigter Palast oder befestigte Villa bezeichnen ließe: den Palazzo Farnese in Caprarola<sup>1</sup>; aber die Fortezza-Villa hier ist nicht Vignolas ureigenstes Werk, fand der Architekt doch das Festungsfünfeck von Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo dem Jüngeren vor, als er die Aufgabe übernahm, den Bau fortzuführen. Die glückliche Verbindung von Festung und Villa in Caprarola erklärt sich aus dem Wandel der Bauaufgabe und der Abfolge der am Bau beteiligten Architekten.

Das ästhetische Problem der befestigten Villa hat Vignolas Phantasie aber auch unmittelbarer bewegt. Wie sehr es Giacomo und seinem Sohn Giacinto Vignola am Herzen lag, dem Palazzo Farnese in Piacenza ein festungsähnliches Aussehen zu geben, erfahren wir aus einem Brief Giacintos vom 28. Mai 1561, in dem er der Bauherrin, Margareta von Habsburg, seines Vaters und seine eigenen Planungen erläutert. „S(ua) Ecc(ellen)tia ha veduto il tutto e li è piaciuto assaiss(im)o et per sua espressa comissione non sono disegnati altramente li fianchi come erano su l'altra quali a me non dan(n)o noia alcuna essendo che in tutti i modi dopo che fosse perfettamente fornita la fabrica, et si desiderasse l'uso di simili fianchi io con un'altra bella inventione (su)pplico fuor di detta fabrica con la medesima et piu sicurezza di quella che s'haveria dalli fianchi: I quali essendo levati potria parere inconveniente a qualch'uno farvi il fosso, ne ponte levatore come pure è disegnato: Ma a tutti i modi vi concorrono molte ragioni a doverlo fare; et lasciando da parte la maestà, che ritiene la fabrica vietando alla plebe che non si possa accostare alle muraglie, ne sotto le finestre, et la vaghezza che po(sso)nno porgere giardinetti acconci nel fondo; vi è l'accomodare de i lumi per li officij da basso, et altre cose che ne mettono in necessità di farlo; et finalmente questa mia inventione di mettere in FORTEZZA il palazzo senza che vi sieno i FIANCHI ricerca pure il Fosso...“<sup>2</sup> Graben, Zugbrücke und „fianchi“ gehören zur Festungsarchitektur; unter „fianchi“ haben wir turm-

1 Die Castellina di Norcia gehört ihrer Schmucklosigkeit und Anspruchslosigkeit wegen unter die Wehrbauten selbst. Das gleiche gilt für die Entwürfe für Kastelle in Isola Farnese und Montalto di Castro, die außer der Befestigung keinen anderen Zweck erkennen lassen. Abbildungen in Vita e opere fig. 35, 36, 120, 122, 132.

2 Modena, Biblioteca Estense, Autographoteca Campori; der volle Wortlaut des Briefes bei Dreyer, S. 188, Anm. 17.

artige Vorsprünge an den Kanten des Baukörpers zu verstehen, die den Palast seitlich einfassen und mindestens bis zur vollen Höhe begleiten<sup>3</sup>.

Was in Piacenza an Stelle der alten Zitadelle schließlich erbaut wurde, sind die Anfänge eines gigantischen Stadtpalastes; was die Vignolas dort in Konkurrenz zu Francesco Paciotti, ihrem Vorgänger am Bau, ursprünglich geplant hatten, war eine befestigte Villa, auf die sich Pläne in Parma und Windsor Castle beziehen lassen<sup>4</sup>.

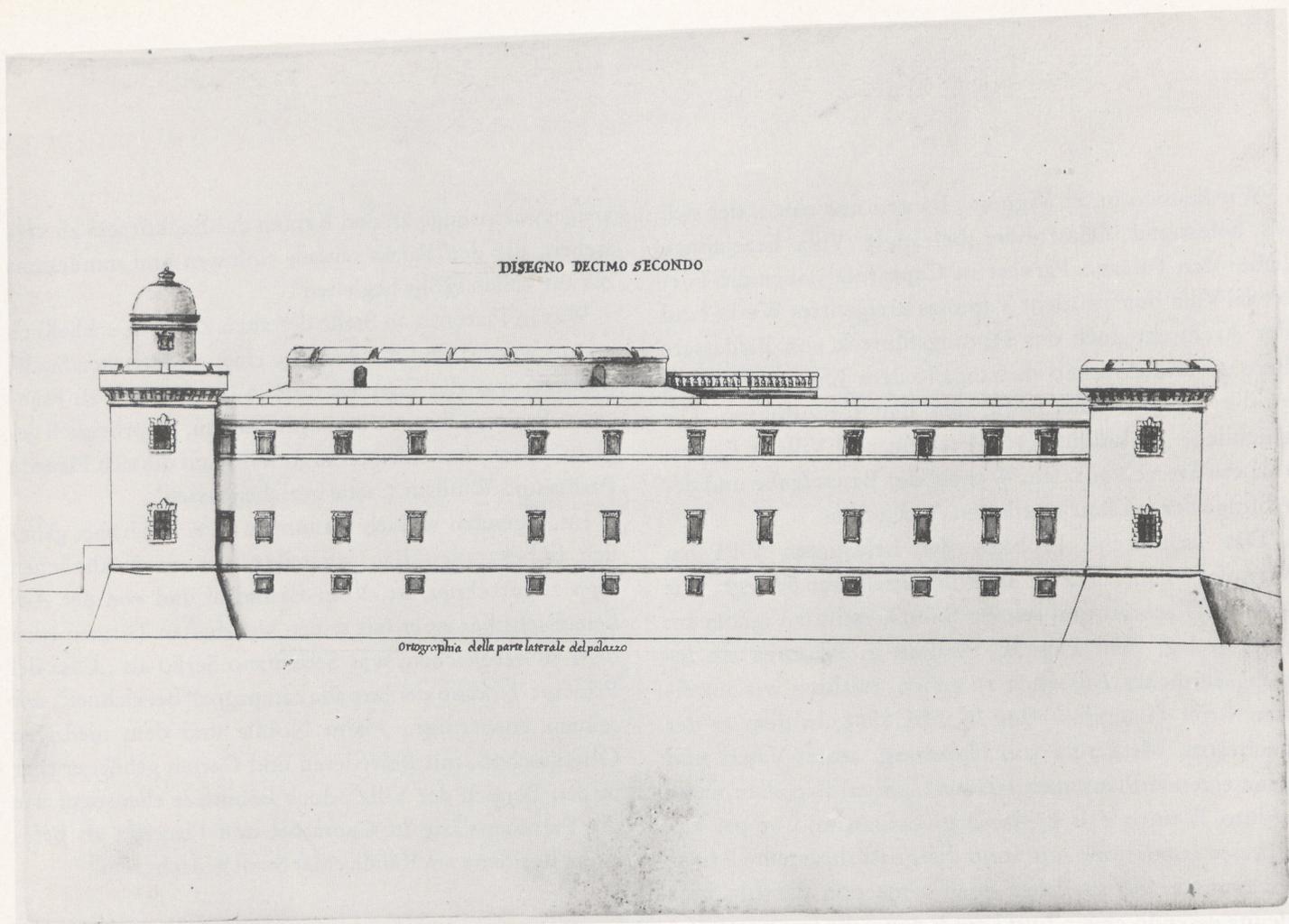
Im folgenden will ich Planungen zu einem bisher gänzlich unbekanntem Bau vorstellen, der einem ähnlichen Typ zuzurechnen ist. Vom Grundriß und von der Außenansicht her ist er mit seinen wehrhaften Türmen etwa dem zu vergleichen, was Sebastiano Serlio als „Casa del Principe Tiranno per fare alla campagna“ bezeichnet<sup>5</sup>; mit seinem ebenerdigen Piano Nobile und dem niedrigen Obergeschoß, mit Belvederen und Garten gehört er eher in den Bereich der Villa<sup>6</sup>, doch könnte er ebensogut wie die Farnesepaläste in Caprarola und Piacenza als befestigte Residenz am Rande einer Stadt gedacht sein.

3 Dreyer, S. 195–196. Vgl. Serlio, 6. Buch Ms. München. Fol. 18 ar., „Della casa del principe illustre in modo di fortezza“, zeigt einen Bau mit solchen Türmen, der auf fol. 18 v. wie folgt erläutert wird: „Questo castello come si vede per le linee è tuto guardato dalli suoi fianchi et havera li suoi fossi larghi et profondi con lo suo ponte levatore“.

4 Vgl. Dreyer. Meine Zuschreibung ist nicht unbestritten geblieben. Adorni, S. 84–85, sieht in manchen der von mir Vignola genannten Projekte wohl Zeichnungen von Giacomo und Giacinto Vignola, aber nicht solche nach eigenen Entwürfen, sondern nach Projekten von Francesco Paciotto – wie ich glaube, zu Unrecht. Die Vignolas schreiben sich ausdrücklich die Erfindung zu, derzufolge der Palast ein festungsähnliches Aussehen haben sollte, Paciotto wehrt sich ausdrücklich gegen Festungsbestandteile am Piacentiner Bau. Man kann ihm daher festungsähnliche Projekte für Piacenza kaum auf Grund der Überlegung zuschreiben, Paciotto sei im wesentlichen Festungsarchitekt gewesen, noch kann man sie den Vignolas streitig machen, weil man in ihnen, im Gegensatz zu Paciotto, Vertreter der Zivilarchitektur zu sehen geneigt ist. Es bleibt abzuwarten, wie Adorni sich in seiner Monographie über den Palast (im Druck) zu dem Problem äußern wird. S. Anm. 74.

5 6. Buch, Ms. München, fol. 28 v./29 r. ff.

6 Ähnliche Verhältnisse beispielsweise bei der Villa Madama oder der Villa di Papa Giulio in Rom. Andere Charakteristika der Villa, so die nach außen gerichtete Loggia zwischen Türmen, die – auf Innozenz' VIII. Belvedere zurückgreifend – noch an der Po-Front des Planes 10501 Windsor Castle für Piacenza erscheint, fehlen völlig, doch bleibt zu bedenken, daß es im Römischen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keinen verbindlichen Typus der Villa gibt. Vgl. Frommel, Tipologia.



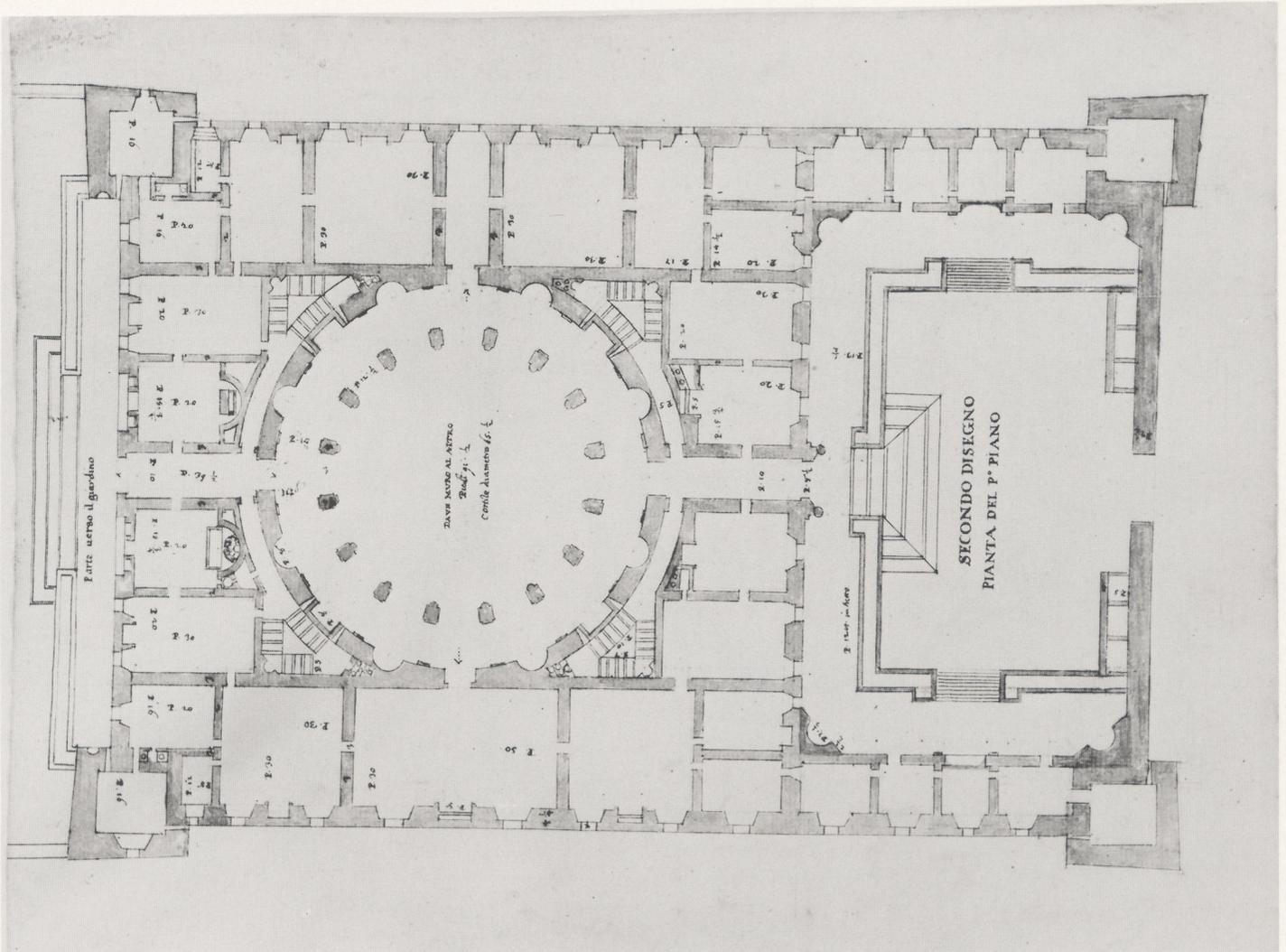
1. Villa Cervini, Seitenansicht. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 3

Die neuen Pläne erlauben es, Vignolas Idee von der befestigten Villen- beziehungsweise Palastarchitektur bereits in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts kennenzulernen. Sie lassen uns eine Kontinuität erkennen, die bis zu den Planungen für Piacenza reicht, gewähren Einsichten in Vignolas theoretische Vorstellungen vor dem Erscheinen seines Lehrbuches „Regola delli cinque ordini d’architettura“ von 1562 und bereichern den Katalog seiner Werke um einen wichtigen Profanbau großen Ausmaßes.

1979 erwarb die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin eine Serie von Zeichnungen eines Formates von rund 40 × 30 cm, über Vorzeichnungen in schwarzem Stift oder farbloser Ritzung sorgfältig mit Feder und lavierendem Pinsel in brauner Tinte ausgeführt und mit dem Titel versehen „DISEGNO DI UN PALAZZO DI IACOMO BAROCCI

DA VIGNOLA DIVISO IN 21 DISEGNI“<sup>7</sup>. Von diesen ursprünglich 21 Blättern sind heute nur noch neun nachweisbar. Sie überliefern die Grundrisse von Keller und Piano Nobile, die Ansicht einer Seitenfront, Grund- und Aufrisse architektonischer Details im Vorhof und an der Gartenfassade, Schnitte durch Räume des Eingangs- und des Gartentraktes, Grundriß und Schnitt einer Treppe und das System der Stufenabfolgen. Die fehlenden Blätter enthielten wahrscheinlich noch Ansichten der Front und der Gartenfassade, den Grundriß des Obergeschosses und die Systeme der Hofloggien. Außerdem blieben immer noch genügend Pläne übrig, auf denen Schnitte durch die Raumfluchten, Ansichten der Höfe, eine perspektivi-

<sup>7</sup> Inv.-Nr. 1979. 6. AOZ 1–9. Siehe Anhang. Ich danke dem Direktor der Kunstbibliothek Ekhart Berckenhagen für die Erlaubnis, die Pläne publizieren zu dürfen.



2. Villa Cervini, Grundriß des Piano Nobile. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 A0Z 2

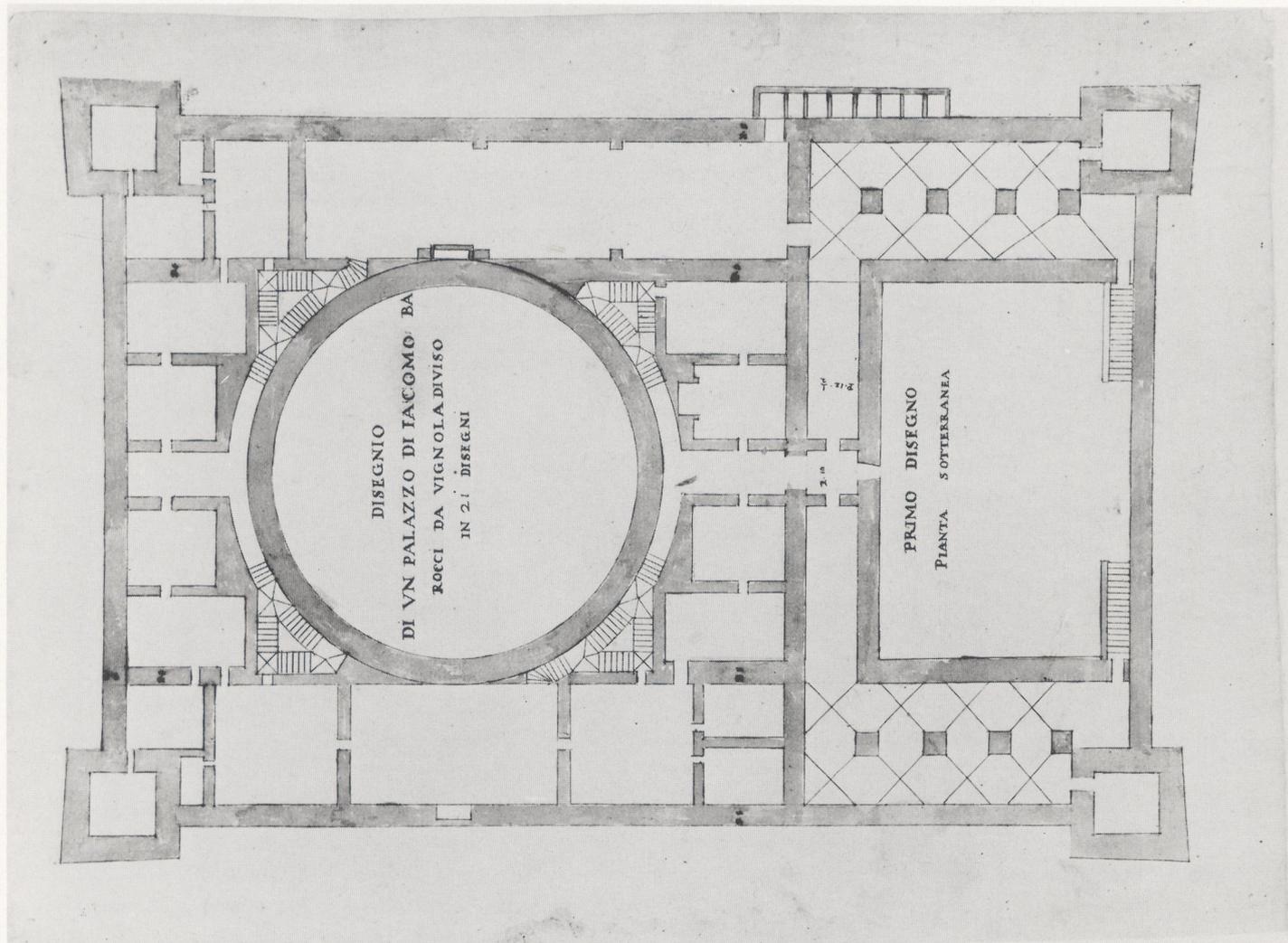
sche Ansicht des ganzen Baus<sup>8</sup>, ja sogar Details wie Tür- und Fensterrahmen oder Kamine hätten Platz finden können. Die ungewöhnlich große Zahl von Zeichnungen läßt es als sicher erscheinen, daß unser Projekt zumindest auf dem Papier zur vollen Reife gediehen war, zumal die Zeichnungen sorgfältig und ohne allzu viele Fehler mit Maßangaben in piedi – Fuß – versehen sind, wobei sich ein Fuß in 12 Unzen unterteilt. Wenn auch vieles im De-

tail widersprüchlich bleibt und manches unserer Anschauung entzogen ist, weil zwölf Blätter der Serie fehlen, so läßt sich doch eine begrenzte Vorstellung von Aussehen und Organisation und eine sehr genaue von den Abmessungen des Baus gewinnen, den uns die neun Zeichnungen der Kunstbibliothek überliefern.

## ANSICHTEN

<sup>8</sup> Am 7. November 1546 schreibt Massarelli, der Kardinal Marcello Cervini habe ihm zwei Zeichnungen Pietro Paolo Francuccis mit Plan und perspektivischer Ansicht der Villa Cervini in Vivo d'Orcia gezeigt, Coffin, S. 19. Giacinto Vignola verspricht bei der Übersendung von acht Zeichnungen des Palazzo Farnese in Piacenza an Madama am 28. Mai 1561, eine perspektivische Ansicht des Palastes anzufertigen: „farò questo, et anco il teatro in prospettiva, con la torre che viene nella facciata dinanzi in forma di conveniente grandezza accio non resti cosa a vedere con tutta quella chiarezza piu possibile“, Dreyer, S. 188, Anm. 17. Die beiden Hinweise mögen genügen, die Anfertigungen perspektivischer Zeichnungen für den Bauherrn zur Zeit unserer Planungen zu dokumentieren.

Der Bau hat das abweisende, schmucklose Äußere einer Festung. Die Zeichnung 12 (Abb. 1) zeigt eine langgestreckte asymmetrische Seitenfront, deren drei durch breite Wülste voneinander getrennte Stockwerke zwölf unregelmäßig verteilte, zu Vierergruppen zusammenrückende Fensterachsen aufnehmen. Niedrige, zinnenbewehrte Türme flankieren die Wand. Sie öffnen sich mit je zwei Fenstern und sind längs der Mauer, wie der Grundriß (Abb. 2) zeigt, mit Schießscharten ausgestattet. Die



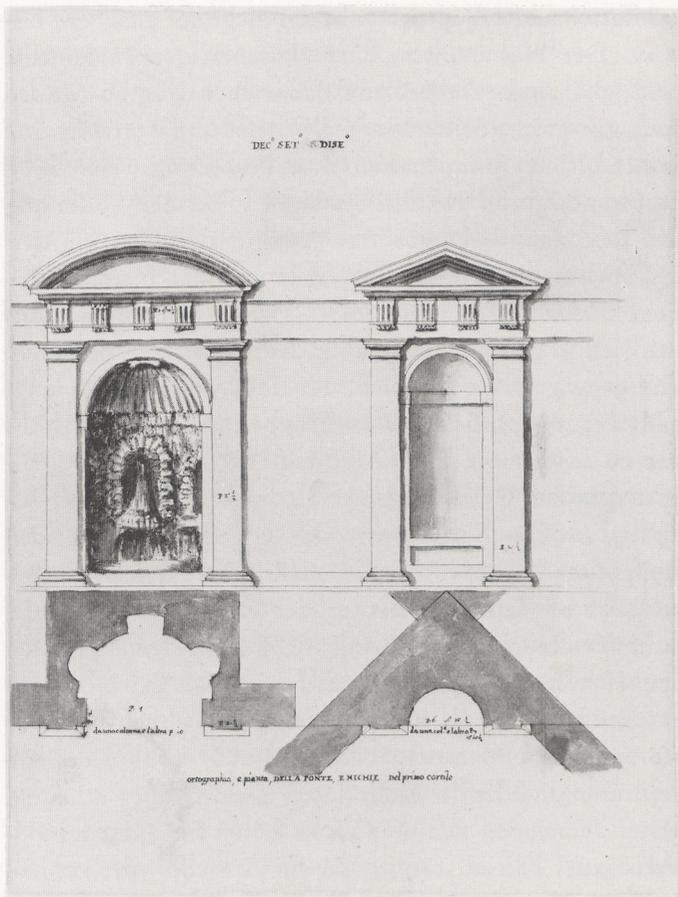
3. Villa Cervini, Grundriß des Untergeschosses. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 1

Hauptmasse des Palastes schiebt sich nach hinten; die Türme der Gartenfront tragen tholosartige überkuppelte Belvedere, und aus einiger Entfernung läßt sich erkennen, daß aus der hinteren Hälfte des Baus ein breiter, niedriger Rundturm hervorsticht, der nur von je zwei Treppenöffnungen zu den Seitenfronten hin durchbrochen und von einem Kranz breiter Zinnen bekrönt ist. Eine niedrigere Plattform erstreckt sich, von einer Balustrade umgeben, vom Rundturm aus ein Stück weit in Richtung auf die Front zu. Das Aussehen der Eingangsseite läßt sich nur ungefähr ermitteln. Die Türme sind hier vermutlich fensterlos, aber wiederum mit Schießscharten für Flankenfeuer versehen; sie müssen mit ihren halbkreisförmig zurückgebogenen breiten Zinnen mächtiger wirken als in der Seitenansicht, denn die Mauer zwischen ihnen ist entschieden kürzer als dort. Das Kellergeschoß bleibt an der Front unsichtbar, weil eine Terrasse, die über eine Rampe

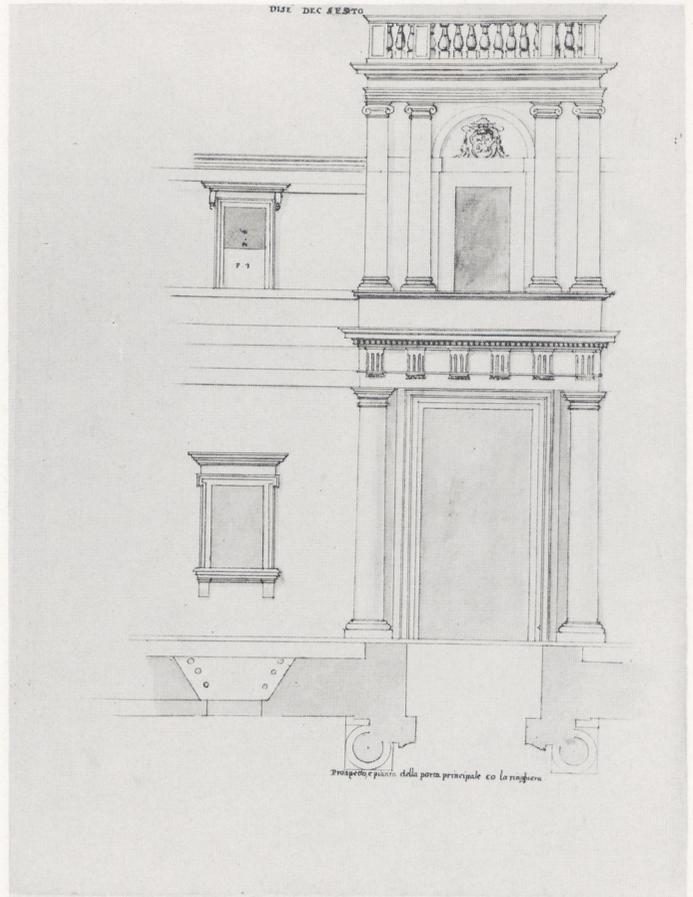
erreichbar ist, die ganze Breite zwischen den Türmen ausfüllt.

Wir wissen nicht, ob die Wand nur die Höhe des Hauptgeschosses oder auch die des niedrigen Obergeschosses einnimmt und wie weit sie durchfenstert vorzustellen ist, doch lehrt der Grundriß, daß sich eine schmucklose, breite Toröffnung in ihrer Mitte befindet<sup>9</sup>. Hinter der Eingangsmauer liegen keine Räume; statt dessen öffnet sich ein breit gelagerter Hof, an drei Seiten von leicht erhöhten Terrassenumgängen begleitet, auf die rechts und links je eine Treppe von neun bis zehn Stufen und zu einer zentralen Palastfassade eine breite Rampe

<sup>9</sup> Bei Serlios Plänen für das Palais Le Grand Ferrare und den davon abgeleiteten Projekten bleibt die abschließende Mauer niedriger als Hauptbau und Seitenflügel, vermutlich französischer Tradition folgend. Vgl. etwa den niedrigeren Eingangstrakt beim Château de Bury, 1511–1524.



4. Villa Cervini, Brunnen und Nische. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 7



5. Villa Cervini, Detail der Hoffassade mit dem Hauptportal. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 6

führen. Im Gegensatz zu dem kargen Äußeren des Baus muß der Hof heiter und prächtig wirken. Nischen – und vielleicht auch Brunnen – schmücken die abgeschragten Ecken (Abb. 4), die Treppen führen zu zweigeschossigen dreiachsigen Fassaden mit breiten Mitteltüren, und über die Rampe gelangt man zu einer festlichen zweigeschossigen Front von neun Achsen Breite mit feinen Gesimsen, delikate gerahmten Fenstern und einer aufwendigen Portalarchitektur, die – obwohl nur im Piano Nobile vor die Wand selbst tretend – die ganze Höhe des Palastes zusammenfaßt und weit über seine Gesimshöhe hinausragt (Abb. 5). Zwei dorische Säulen rahmen das hohe Portal, vier ionische Pilaster das darüberstehende Fenster, über dem das Kardinalswappen des Besitzers erscheint. Die Türen der Flügelbauten müssen wenigstens im Erdgeschoß ähnlich aufwendig betont sein, denn ihre Breite steht der des Hauptportals nicht nach, und der Grundriß zeigt deutlich, daß sie von Pilastern umrahmt sind.

Begibt sich der Besucher nun über den Umgang in den eigentlichen Palast, so gelangt er durch einen Andito in

einen geräumigen, von zwei Loggien dorischer und ionischer Ordnung umgebenen Rundhof<sup>10</sup>, und durch ein zweites Vestibolo in einen Garten, von wo aus er die Rückseite des Baus überblicken kann. Sie entspricht bei Abweichungen der Proportionen und Details in ihren Grundzügen der Hauptfassade im Vorhof, doch sind ihre neun Achsen zwischen die rahmenden Türme verspannt, das Obergeschoß sitzt nun ohne eigenes Sockelband direkt über dem Kranzgesims des Piano Nobile und erhält dadurch ein stärkeres Gewicht, die oberen Fenster überragen die unteren an Höhe, und die betonte Portalachse, hier von einem Dreiecksgiebel bekrönt, bleibt entschieden niedriger als im Vorhof (Abb. 6).

10 Zur Rekonstruktion der Ordnungen im Hof s. S. 378–381. Sie folgt im Prinzipiellen dem in Rom Üblichen. „Seit den Höfen des Palazzo Venezia und der Cancelleria wurde die dorisch-toskanische Ordnung für die Erdgeschoßloggia bevorzugt. Die Mehrzahl der Höfe folgte im Aufwachsen ihrer Geschosse dem Prinzip der Superposition, das den Architekten am Marcellustheater und am Kolosseum ständig gegenwärtig war.“ Frommel, Palastbau I, S. 59.



6. Villa Cervini, Detail der Gartenfassade. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 A0Z 5

## GRUNDRISSE

Sieht der Bau von außen, besonders in der Seitenansicht, letztlich wie ein großer, einheitlicher, turmbewehrter Kasten aus, so erweist er sich beim Durchschreiten als ein sehr viel komplizierteres Gebilde. Die Grundrisse von Keller und Piano Nobile (Abb. 3, 2) zeigen seine Bestandteile zwischen den Ecktürmen deutlich als einen quadratischen Block, dessen vier Raumfluchten den Rundhof umgeben, wobei die Zwickelräume die Treppen aufnehmen, und als einen daran geschobenen Vorhof, wo in Art einer Cour d'honneur seitliche Flügel mit mehreren Räumen weit vor die eigentliche Fassade gezogen werden. Dies wird beim Kellergeschoß noch deutlicher als im ebenerdigen, weil die durchlaufenden stärkeren Fundamentmauern hier die Bauteile präzise voneinander absetzen.

Vorhof und Hauptpalast liegen nicht auf gleichem Niveau. Der Höhenunterschied zwischen den Höfen, die beide nicht unterkellert und daher ebenerdig zu denken sind, entspricht dem zwischen Vorhof und Terrasse, und es sind fünf Rampenabschnitte beziehungsweise zehn Stufen nötig, um ihn zu überwinden. Bei den Stufenmaßen des Hauptbaus gewinnt man für den Umgang eine Höhe von rund 5 Fuß, einen Abstand, der ausreicht, die Fenster des Kellergeschosses voll aufzunehmen. Sie können sich in ganzer Größe über dem Erdniveau befinden, und es wäre sogar möglich, das Kellergeschoß mit je einem Fenster seitlich der Freitreppen auch vom Vorhof aus zu beleuchten. Der Architekt hat die Aufgabe, auf ansteigendem Gelände gleiche Stockwerkhöhen durchzuhalten, auf eine höchst reizvolle Art gelöst, indem er den Keller im Vorhof über das niedrigere Niveau hinauswölbte und damit die Bauten der Cour d'honneur mit samt der Hauptfassade förmlich auf einen eigenen breiten Sockel hob. Da der Rundhof das Niveau der Umgänge hat, müßten sich die Kellerfenster des Wohnpalastes unter seinem Bodenniveau befinden. Man könnte deshalb vermuten, daß sie ihr Licht durch einen Graben erhalten, es sei denn, man nehme zu den Seiten hin oder mindestens zur linken Front, deren Ansicht wir kennen (Abb. 1), einen Geländeabfall an, der das Kellergeschoß auch ohne Graben sichtbar machen würde. In der Tat scheint das Terrain nicht nur im Zentrum, sondern auch rechts höher zu liegen, denn an der rechten Langseite des Baus führt eine der Mauer angelehnte Rampe zu der einzigen Tür des Untergeschosses hinab und beweist, daß der Palast hier ebensowenig von einem Graben umgeben sein kann wie an den Schmalseiten, wo Rampen und Terrassen einen Graben unmöglich machen<sup>11</sup>. Die beiden Grundrisse von Keller- und Erdgeschoß entsprechen sich in der Aufteilung weitgehend, doch ist das erste im Vorhof bedeutend mächtiger, weil sich die Keller bis unter die Umgänge erstrecken; außerdem liegt an der rechten Seite des Hauptbaus im Untergeschoß ein einziger langgestreckter Saal, wo zu ebener Erde fünf Wohnräume und ein Vestibül Platz finden. Die zweischiffigen Hallen unter den Flügelbauten des Vorhofes und den Terrassen sind mit Kreuzgratgewölben, der Gang vor der Hauptfassade

<sup>11</sup> Wollte man dennoch einen umlaufenden Graben annehmen, so müßte man davon ausgehen, daß der Palast einschließlich seines Gartens, des vor der Eingangsfront gelegenen Geländes und eines Streifens auf der rechten Längsseite auf einer Terrasse liegen sollte, die insgesamt durch einen Graben vom umliegenden Gelände getrennt ist, wie etwa die Villa Cervini auf Antonio da Sangallo's d. J. Entwurf Uffizien 828 A, Abbildung bei Coffin, S. 16.

ist mit einer Tonnenwölbung versehen. Auf die räumliche Disposition des Baus komme ich noch zurück<sup>12</sup>.

Einen Grundriß des Obergeschosses haben wir nicht, und über seine Aufteilung lassen sich nur wenige Anhaltspunkte gewinnen, wenn man die Seitenansicht und die Schnitte zu Hilfe nimmt. Die Seitenfront hat oben so viele Fenster wie in den unteren Stockwerken, und der Schnitt der Zeichnung 14 (Abb. 7) zeigt zwei unmittelbar hintereinander liegende Räume im Obergeschoß des vorderen Traktes<sup>13</sup>. Man wird über den Längsseiten im Vorhof eine, im Hauptbau zwei Zimmerfluchten annehmen dürfen, die hier vermutlich durch einen Korridor getrennt und von der oberen Hofloggia aus über Vestibüle in der Querachse des Hofes zu betreten sind<sup>14</sup>. Das Herzstück des Palastes ist im Grundriß der große Rundhof, der mit seinen Loggien einen Durchmesser von  $91\frac{1}{2}$  und von Loggia zu Loggia von  $65\frac{1}{2}$  Fuß besitzt. Seine Stützen haben eine Tiefe und Breite von 3 Fuß und sind dem Hof zu mit Halbsäulen, dem Umgang zu mit Pilastervorlagen verstärkt. Die Maßangabe zwischen den Pfeilern –  $12\frac{1}{2}$  Fuß – bezieht sich auf die Entfernung der Pfeilermittellachsen nahe ihrer Stirn. Der Kreisumfang beträgt bei dem Durchmesser von  $65\frac{1}{2}$  Fuß 205,77 Fuß, was geteilt durch die Anzahl der Arkaden 12,86 Fuß für die Länge der Kreislinie von Achse zu Achse ergibt, einen Wert also, der den Angaben der Zeichnung zwar nicht entspricht, aber nahekommt.

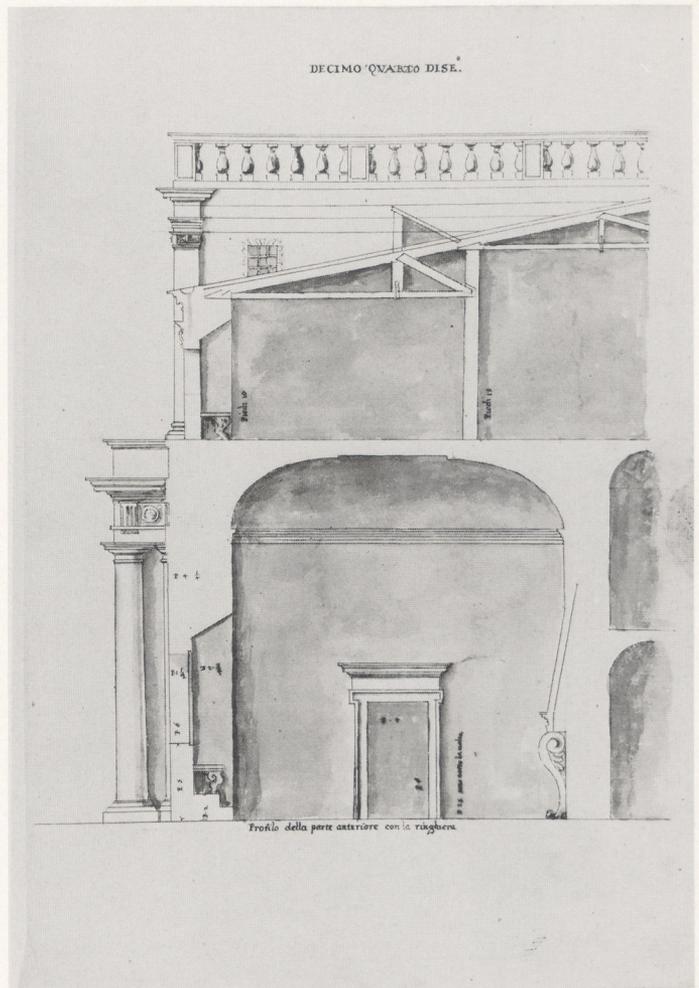
## SCHNITTE

Die Zeichnungen 18 und 19 (Abb. 8, 9) zeigen den Verlauf der Haupttreppen, die vom Keller auf den Umgang über der oberen Hofloggia führen und alle Stockwerke miteinander verbinden. Über dreieckigem Grundriß angeordnet, nutzen die Stiegen den ganzen Raum zwischen der Krümmung der Hofmauer und den gradlinigen Wänden der anschließenden Räume und überwinden in je drei von Absätzen getrennten Läufen um einen durchfensterten dreieckigen Kern führend die 13 Fuß Höhe, die sich aus ihren 12 Fuß hohen tonnengewölbten Zugängen und

12 S. u. S. 374ff.

13 Diese Räume im Obergeschoß befinden sich nicht unmittelbar über dem in der Zeichnung dargestellten Kaminsaal, sondern in dem rechts neben diesem anschließenden Raum. Vgl. Anhang. Die Raumordnung über dem Vestibül und den beiden seitlich anschließenden Sälen könnte daher auch anders ausgesehen haben.

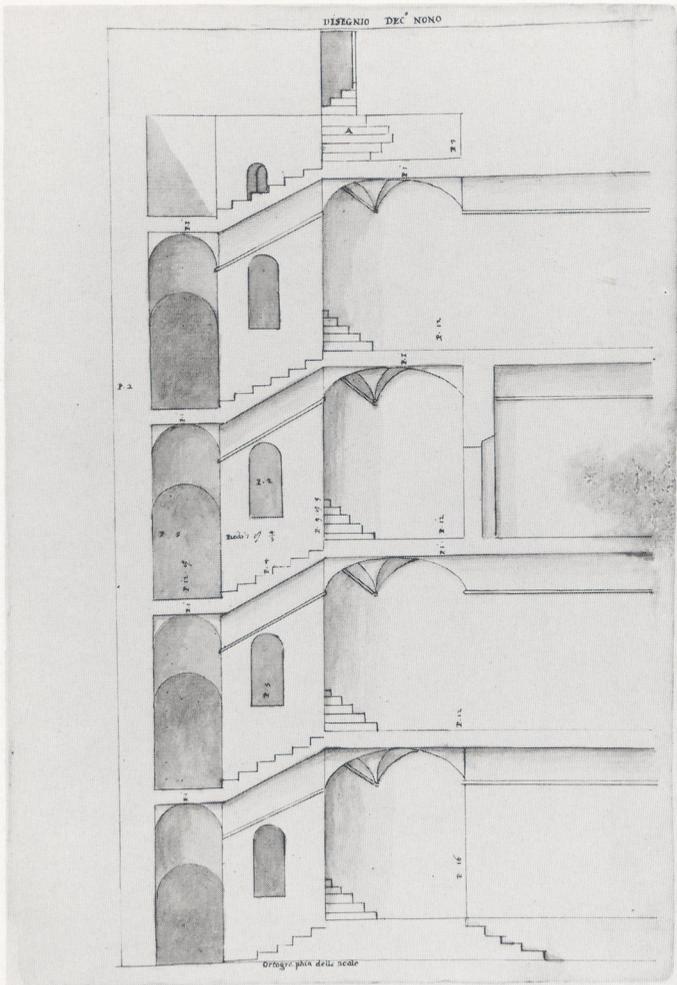
14 Dieses Geschoß würde also in den Seitenflügeln in der Aufteilung der Räume, der Zugänge und Korridore dem dritten Geschoß des Palazzo Farnese in Caprarola sehr nahe kommen. Vgl. Parma, Archivio di Stato, 49, 9, Vita e opere fig. 125.



7. Villa Cervini, Schnitt durch den Vordertrakt. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 4

den 1 Fuß starken Decken ergeben. Zwei solche Treppenstockwerke sind zu durchsteigen, um vom Niveau des Rundhofes aus zu dem des Obergeschosses zu gelangen, wobei sich ein 12 Fuß hohes Mezzanin zwischen die Zugänge von den unteren und den oberen Loggien einfügt. Die Dreiecksläufe beginnen fünf Stufen über dem Keller-niveau und enden drei Treppenläufe über dem Fußbodenniveau des Obergeschosses, dann schließt eine Wendeltreppe an, über die man schließlich durch die Öffnung der Turmwand auf den Umgang über den oberen Loggien und die Terrasse über dem Hauptportal gelangt.

Der Schnitt durch den Kaminsaal rechts neben dem Haupteingang und durch zwei hintereinanderliegende Räume im Obergeschoß (Abb. 7) zeigt ein Spiegelgewölbe in 25 Fuß Höhe für das Piano Nobile, vermittelt uns eine Vorstellung über den Anspruch der Ausstattung mit Gesimsen, Türrahmung, Fensterbank und Kamin, verdeutlicht die Verhältnisse von Treppenzugang und Mezzanin zum Hauptgeschoß und gibt im Obergeschoß



8. Villa Cervini, Schnitt durch eine der vier Haupttreppen. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 9

Einblick in Anordnung und Aufbau der hintereinanderliegenden Räume, deren vorderer in 10 Fuß Höhe gedeckt ist, während die Balkendecke des hinteren, die Schräge des Pultdaches ausnutzend, erst in 13 Fuß Höhe ansetzt. Der Schnitt der Zeichnung 15 (Abb. 6) stellt das Mulden gewölbe der Vestibüle dar und läßt überdies Schlüsse auf das Aussehen des Raumes zu, dessen Fensterachse sich links vom Gartenportal befindet. Man täuscht sich, wenn man annimmt, die Ordnung der Räume vor dem Hof rund müsse sich wie im Grundriß, so auch im vertikalen Aufbau auf der Gartenseite wiederholen. Hier weichen die Proportionen zugunsten des Obergeschosses ab, und der Schnitt müßte infolgedessen anders aussehen. Nimmt man über den Räumen des Piano Nobile eine Wölbung an, die wie im Eingangstrakt auf 25 Fuß ansteigt, so würde sie mit ihrer Deckenstärke drei Fuß hoch in die obere Fensteröffnung hineinragen. Auch bliebe es ganz unerklärlich, warum die oberen zwei Fuß der gerahmten Fensterfläche an der Gartenfassade blind sind, ginge

man davon aus, daß die Räume des Obergeschosses in 10 Fuß Höhe eine Balkendecke tragen, die eine volle Beleuchtung erlaubt. Der Schnitt durch das Vestibül zeigt die Mißstimmigkeit, läßt erkennen, daß der Raum über dem Portal kein Repräsentationsraum sein kann, und beweist, daß die Höhe der Fassadenfenster über die wahre Verteilung in Stockwerke hinwegtäuscht. Einen Anhaltspunkt zur Vorstellung der Ordnung hinter der Fassade bietet der blinde Oberteil des oberen Fensters. Er mißt circa 2 Fuß, darüber erheben sich bis zu den Balken des Dachstuhls noch rund 3 Fuß, also der Raum, den Gesimse und Wölbungen in den Vestibülen und den Erdgeschoßräumen des Eingangstraktes erfordern. Ich vermute daher, daß eine gleichartige Wölbung über dem blinden Teil des Fensters beginnt, hier im Gegensatz zum Vordertrakt also das gewölbt ist, was nach außen als „Obergeschoß“ auftritt. Ein Gewölbe in dieser Höhe würde auch eine Vergrößerung der Fenster nach unten erfordern, denn ohne sie bliebe für die Beleuchtung nur ein schmaler horizontaler Streifen. Akzeptiert man eine Wölbung über dem oberen Fenster, so stellt sich die Frage nach dem Niveau des Fußbodens zwischen den vermeintlichen Stockwerken, und es ergibt sich, daß es nirgends mehr sinnvoll untergebracht und mit den Treppenabsätzen verbunden werden könnte, so daß als einzige Möglichkeit bleibt, hinter der in der Zeichnung dargestellten Achse einen einzigen hohen Raum anzunehmen, der sich durch beide Stockwerke erstreckt<sup>15</sup>.

Beim Betreten und Durchschreiten der vermeintlichen Festung zeigt sich ein unvermuteter architektonischer Reichtum. Der ganze Bau erweist sich als prunkvoll und von hohem Raffinement, und eine große Anzahl stattlicher Kamine, die bis zu 8 Fuß Breite einnehmen und auf mindestens 17 Fuß Höhe ansteigen können, macht seine Gemächer zugleich architektonisch aufwendiger und wohnlicher.

## DIE RÄUMLICHE DISPOSITION

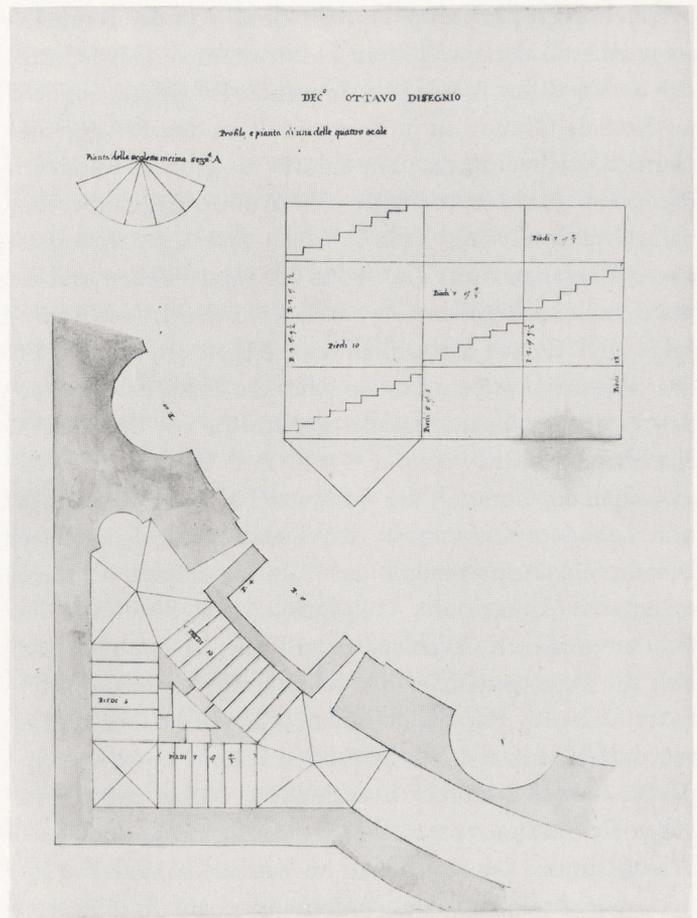
Mit seinen Türmen und Belvederen, dem Luxus eines Gartens, der die ganze Breite der Rückfront einnimmt, und seinen stattlichen Abmessungen zeigt sich der Bau als eindrucksvolle Residenz und läßt erwarten, daß auch seine räumliche Disposition alle Forderungen der Zeit an

15 Es geht auch nicht an, eine Geschoßunterteilung in Höhe des ersten Treppenabsatzes anzunehmen; dann nämlich würden die Fenster des Obergeschosses sich erst in einer Höhe von knapp 4 m über dem Fußbodenniveau öffnen, was unsinnig ist. Zur Umrechnung der Maße s. S. 381.

einen repräsentativen Palast erfüllt. Leider gibt lediglich ein Raum mit einiger Sicherheit direkte Auskunft über seine Bestimmung: der rechts vom Durchgang zum Garten. Er ist durch eine Apsis und vermutlich einen Altar ausgezeichnet, auch wenn das Kreuz, das üblicherweise in die Altäre eingetragen wird, hier fehlt. Beschriftungen, die einen Hinweis auf Sinn und Nutzung der verschiedenen Räumlichkeiten geben könnten, enthalten die Pläne nicht, und will man nicht auf eine Deutung verzichten, so muß man von Analogien zu anderen, uns besser bekannten Bauten und Projekten ausgehen. Eine große Hofhaltung der Renaissance, in unserem Falle die eines Kirchenfürsten, bedurfte eines gewissen Aufwandes an Räumlichkeiten teilweise genau definierter Aufgaben, die auch unsere befestigte Villa enthalten mußte. Über die räumliche Disposition des großen römischen Stadtpalastes der Zeit sind wir gut orientiert<sup>16</sup>. Ausgehend vom Vorbild des Palazzo Ducale in Urbino, der Florentiner Frührenaissancepaläste und der großen Kardinalspaläste Roms im 15. Jahrhundert verfügte er über Andito (Vestibolo), Hof, Hofloggien, Treppen, Sala Grande, Salotto (Sala Seconda), Salette, Camere und Anticamere, Studiolo, Kapelle, Speisesaal, Zimmer für die Famiglia, Tinello, Gästeappartements oder Gästezimmer, Küchen, Speise- und Vorratskammern, Toiletten, Bad und Stallungen und nach der Jahrhundertmitte auch Wagenremisen. Das meiste davon wird man auch in unserem Bau suchen dürfen, wenn auch der Organismus der meist dreigeschossigen, zudem mit Mezzaninen bereicherten Stadtpaläste nicht unbedingt auf den zwar unterkellerten, aber sonst lediglich zweigeschossigen Bau übertragbar ist. Der Festungscharakter unserer Anlage erforderte überdies eine Armeria neben dem Eingang. Ich will versuchen, eine Beschreibung der Raumaufteilung mit der Interpretation der Räume zu verbinden.

Man betritt die Villa durch ein Tor in der Frontmauer und befindet sich nun in einem Vorhof, der mit seinen Flügelbauten die ganze Breite des Palastes einnimmt, während seine Tiefe genau die Hälfte des folgenden Wohnbaus beziehungsweise ein Drittel der Gesamtanlage beträgt. Erst nach dem Durchschreiten dieses Hofes gelangt man über die Terrasse in einen Andito. In Analogie zu Caprarola, Vignolas Entwurf in Parma für den Palazzo Farnese in Piacenza oder den Entwürfen zu befestigten Villen in Serlios Sechstem Buch der Architektur wird man die Armeria in einem der beiden Räume neben dem Andito suchen müssen, wie ich meine, im linken. Da das Piano Nobile zu ebener Erde liegt, haben die Treppen

16 Frommel, Palastbau, I, S. 53–92.



9. Villa Cervini, Grundriß einer der vier Haupttreppen. Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Inv. 1979. 6 AOZ 8

primär keine Repräsentationsaufgaben. Ihre Zugänge sind von Türen verborgen, die wohl so vorzustellen sind wie die zwischen Andito und Kaminsaal (Abb. 7), und so führt der Durchgang, ohne daß der Besucher eine Treppe wahrnimmt, an ihnen vorbei direkt in den zentralen Loggienhof. Von ihm aus betritt man, nach links gewendet, den größten Raum des Hauptgeschosses, die Sala Grande. Ihre Anlage unmittelbar an den Hofloggien und mit quadratischen Salotti zu beiden Seiten entspricht fast dem Ideal der Beschreibung, die Francesco di Giorgio im Palazzo de' Principi von der Sala Grande macht, die bei ihm allerdings in einem Palast liegt, dessen Piano Nobile sich im ersten Obergeschoß befindet und infolgedessen nur über eine repräsentative Treppe zu erreichen ist, die zum ersten Loggienumgang über dem Hof führt; „e appresso a questa loggia deve essere una sala grande e principale, la quale debba essere sopra alla piazza, e da ogni termine di lunghezza della sala debba essere un salotto, dei quali la lunghezza sia la larghezza della sala predetta“<sup>17</sup>. Ohne die

17 FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura civile e militare*, Ed. C. Saluzzo und C. Promis, Turin 1841, II, 11; hier zitiert nach Frommel, Palastbau, I, S. 66.

gestreckte Proportion entspricht diese Art der Raumabfolge einer Galerie und ihren Nebenräumen. Der Salotto, der zweitgrößte Raum im römischen Palastbau, schließt an die Sala Grande an und vermittelt zu den Privatgemächern. Gleichzeitig mag ein Salotto als größter Raum ein Wohnappartement eröffnen. Ein Andito gegenüber der Sala Grande unserer Villa führt zu zwei Appartements, deren Eingangsräume die Größe der Salotti haben und die wohl auch so bezeichnet werden könnten. In der Raumfolge zum Garten hin schließt eine Saletta an, von der aus drei Räume betreten werden können, links eine weitere Saletta an der Gartenfassade, geradeaus, vor dem Turm, ein kleiner Raum von nur 8 × 12 Fuß Grundfläche, dazwischen ein Zimmer, das mit zwei Toiletten versehen ist und von dem aus man in den Turmraum gelangt. Nun besteht ein Appartement aus Salotto, Saletta, Camere, manchmal Anticamera, Guardaroba und Studiolo, und bei den großen Kardinalspalästen Roms ist es üblich, daß sich die Privatgemächer des Kirchenfürsten in unmittelbarer Nähe zur Kapelle befinden. Man wird daher vermuten dürfen, daß die beschriebenen Räume eines der Appartements des Bauherrn enthielten, wobei der Turmraum als Studiolo angesehen werden könnte, zumal das Privatissimum des Hausherrn im Vatikan, im Palazzo Venezia oder im Palazzo dei Penitenzieri ebenfalls im letzten Raum des Appartements, „in einem Turm mit stärkeren Mauern“ untergebracht war<sup>18</sup>. Der kleinste Raum mag für ein Bad gedacht gewesen sein, wenn auch keine der für die Wasserversorgung nötigen Röhren in den Plan eingetragen ist<sup>19</sup>, doch würde er sich dank seiner bescheidenen Ausmaße auch für ein Studiolo eignen. Das Appartement auf der anderen Seite des Vestibolo zeigt lediglich Salotto, Saletta und zwei Camere, vielleicht gehört eine zweite Saletta hinzu, die der an der Gartenseite entspricht und von der aus die Toiletten hinter dem Raum rechts des Durchgangs durch den Vordertrakt vermutlich zu betreten waren. Die beiden an die Sala Grande anschließenden Appartements entsprechen den beschriebenen spiegelbildlich, nur fehlt ihnen die erste Saletta.

Der Kapelle gegenüber liegt an der Gartenseite ein Raum gleicher Größe, der mit einer Nische und einem Becken versehen ist; hinter der Nischenwand erscheint ein zylindrischer Hohlraum, wie er auch für die Wasserversorgung von Bädern üblich ist, doch scheint der Saal

für ein Bad entschieden zu groß zu sein<sup>20</sup>. Ich halte ihn eher für eine Art Brunnensaal, zumal der Grundriß dessen, was ich als Wandbrunnen hinter dem Becken deuten möchte, in der Kleinteiligkeit und Unregelmäßigkeit der Formangaben bei den übrigen Plänen lediglich in der Wiedergabe des wuchernden Grottenwerks der Brunnensicht (Abb. 4) im ersten Hof Parallelen findet und sich auch in Caprarola ein Wandbrunnen in einem der drei großen Repräsentationsräume, in der zentralen Frontloggia, befindet. Der Saal gegenüber der Armeria könnte als Tinello zu deuten sein, er bietet sich als Aufenthalts- und Speiseraum der Famiglia an, besonders, da er über einer Küche zu liegen scheint.

Die großen Paläste verfügen meist über zwei Küchen, die Cucina Segreta und die Cucina Palese, die sich durch einen breiten Herd auszeichnen und zumeist im Erdgeschoß befinden, wobei die Cucina Segreta in der Nähe oder unter der Sala Grande, die Cucina Palese neben oder unter dem Tinello zu liegen pflegt. Wenn Vasari, um Küche und Keller genügend Licht und Luft zu geben, empfiehlt, „die Fassade durch einen Sockel und Stufen zu erhöhen, »che le cucine o cantine sotto terra siano piu vive di lumi, et piu alte di sfogo«, so wird man Küchen nur in solchen Kellergeschossen suchen dürfen, die [...] weit über das Straßenniveau hinausragen und große Fenster besitzen“<sup>21</sup>. Im Falle unserer Villa entspricht das Kellergeschoß dieser Forderung auf der linken Palastseite, wo es voll sichtbar ist. Dort liegt auch unter der Sala Grande ein gleich großer Raum mit breiter Feuerstelle, an den sich nach beiden Seiten, die Raumaufteilung des Obergeschosses vorbereitend, genügend Nebenräume anreihen, um darin Spülküchen, Speisekammern, Räumlichkeiten für die Zubereitung der Pasta, Vorräte für Getreide, Holz und Kohle und die Weinkeller unterzubringen. Als einziger weiterer Raum mit einer Feuerstelle im Untergeschoß bleibt nur der unter dem mutmaßlichen Tinello für eine zweite Küche, doch ist er keineswegs ideal, da er nur schwer zu beleuchten und zu belüften ist<sup>22</sup>. Der langgestreckte Saal mit einem Wasserbehälter, der durch die Außentreppe zugänglich ist, entspricht in den Proportionen und der starken Abgrenzung vom übrigen Untergeschoß, selbst mit seiner Unterteilung durch zwei

18 Frommel, Palastbau, I, S. 68.

19 Auch in Caprarola schlägt Vignola vor, das Bad, diesmal im Untergeschoß, unmittelbar an den Turm angelehnt, in einem Raum vergleichbarer Größe in der Nähe der Toiletten unterzubringen. Der gleiche Raum sollte im darüberliegenden Geschoß „stufa“ und wieder ein Stockwerk höher „studio“ werden. Vgl. die Zeichnung des Archivio di Stato, Parma, 49, 10, Vita e opere fig. 126.

20 Selbst das vergleichsweise große Bad Madamas in Piacenza mißt nur ca. 20 × 20 palmi. Außerdem wären bei einem Bad mehrere Wasserbehälter zu erwarten, wenn neben kaltem auch warmes und halbwarmes Wasser benötigt wird.

21 Frommel, Palastbau, I, S. 82; das Vasari-Zitat bei G. VASARI, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florenz 1550, S. 50.

22 Es bietet sich hier lediglich die Beleuchtung und Belüftung durch eine Öffnung im Terrassenumgang an.

Wandpfeilerpaare oder Schwibbögen, dem üblichen Pferdestall des 16. Jahrhunderts<sup>23</sup>, der normalerweise im Untergeschoß oder im Erdgeschoß der Paläste untergebracht wurde, falls man auf die Errichtung eigener Stallbauten verzichtete. Für Sättel, Zaumzeug, Heu, Stroh und was ansonsten in der Nähe der Stallungen untergebracht werden mußte, konnte der Raum unter den Bauten des Vorhofes zur Aufbewahrung dienen.

Für die Dienerschaft blieb das Obergeschoß, in dem an den Längsseiten des Palastes und über dem Piano Nobile am Eingangstrakt rund 50 Zimmer untergebracht werden konnten. Da die Treppen vom Keller bis zum Obergeschoß durchlaufen, erlauben sie den ungestörten Verkehr durch alle Stockwerke ohne Berührung der Räume des Piano Nobile und erfüllen damit primär die Aufgaben, die den fünf engen Wendeltreppen zwischen dem Loggienrund und den Raumfluchten in Caprarola zufallen; darüber hinaus sind sie allerdings breit genug, auch anspruchsvolle Gäste bequem bis ins Obergeschoß zu geleiten. Selbst die Wendeltreppen zum Umgang über den Loggien und zur Terrasse über dem Eingang bleiben bei der gleichen Breite wie der der Dreieckstreppen noch bequem. Über die Treppen zu den Plattformen der Türme beziehungsweise den Belvederen erfahren wir nichts, weil der Grundriß des Obergeschosses fehlt. Ob die Röhren in der Mauerstärke hinter den Treppenzwickeln Toiletten darstellen oder Wasserabflüsse, oder beides, mag dahingestellt bleiben.

Soweit sich die Organisation des Räumlichen erkennen läßt, erweist sich der Bau als gut durchdachter Organismus, der dem Anspruch an einen großen Kardinalspalast voll gerecht wird.

## ZUR PROPORTIONIERUNG DER ORDNUNGEN

Bevor wir uns daran machen, die Größenangaben zusammenzuzählen, um eine Vorstellung von den absoluten Maßen des Projekts zu gewinnen, soll ein Hinweis auf die Proportionierung der Ordnungen gegeben werden, der um so notwendiger ist, als er ein wesentliches Glied in der Kette der Beweisführung für Vignolas Autorschaft sein wird. Vignola hat sich mit dem Proportionsproblem seit seinen Messungen antiker Bauwerke vor der Hinwendung zur praktischen Architektur beschäftigt; seine Er-

23 Vgl. die Ställe des Palazzo dei Penitenzieri, des Palazzo Giraud-Castellese (Giraud-Torlonia) und den Marstall der Farnesina in Rom, Frommel, Palastbau, III, Taf. 191 b, 84 a, 70 b und 70 e.

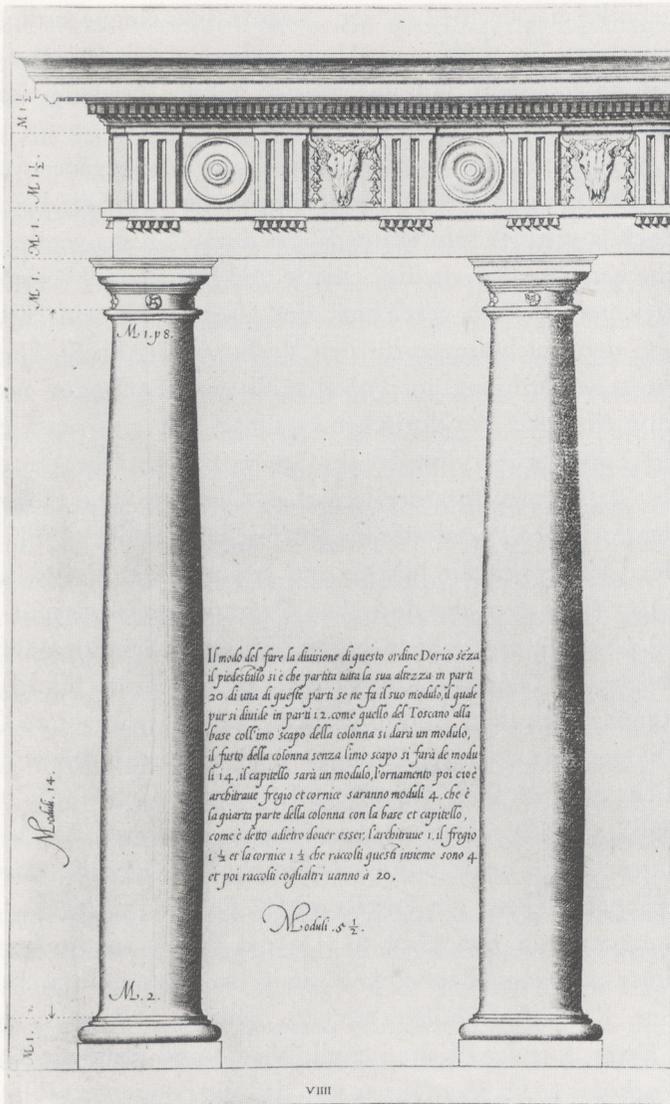
gebnisse hat er 1562 in der „Regola delli cinque ordini d'architettura“ publiziert. Untersuchen wir die Ordnungen unseres Baus nun im Vergleich mit den Angaben des Lehrbuches.

Wir haben nur wenige zuverlässige Maßangaben in Zahlen, die sich auf die Ordnungen in der Villa beziehen, doch lassen sich sehr exakte Werte durch Größenvergleiche herausfinden, da die Schnitte und Detailansichten im gleichen Maßstab gezeichnet sind. Gehen wir zunächst von den Zeichnungen für den Vorhof aus (Abb. 5). Die dorische Ordnung am Portal mißt vom Fußboden bis zum Abschluß des dorischen Gesimses genau so viel wie die Zone darüber von diesem Gesims bis zur Oberkante der Balustrade über der ionischen Ordnung. Die Höhe der dorischen Portalordnung entspricht sowohl der Höhe der Ordnungen für Nische und Brunnen des Vorhofes (Abb. 4) als auch der dorischen Ordnung am Gartenportal (Abb. 6) und läßt sich mit Hilfe des Schnittes auf Zeichnung 14 (Abb. 7) an Hand der Höhenangabe für den Raum neben dem Andito (25 Fuß) recht genau ablesen. Die gesamte dorische Ordnung reicht in eine Höhe von nicht ganz 24 Fuß, genauer, auf 23 Fuß 9 Unzen (23,75 Fuß), wie Messungen an dem Schnitt erweisen<sup>24</sup>. An exakten Maßen nennt uns die Zeichnung der Gartenfassade Höhe und Breite des Portals mit 17 Fuß 5 Unzen beziehungsweise 8 Fuß (Abb. 6). Da das Portal unmittelbar unter der Kapitellzone endet, muß der Säulenschaft um eine Kleinigkeit höher reichen, nehmen wir an, um 1 Unze. Aus der Zeichnung mit Nische und Brunnen des Vorhofes (Abb. 4) erfahren wir, daß die rahmenden Pilaster hier einen Durchmesser von 2 1/2 Fuß und die Metopen eine Breite von 1 Fuß 10 1/2 Unzen haben. Das läßt die Maße der Triglyphen und gleichzeitig die Rahmenbreite des Portals mit 1 Fuß 2 1/4 Unzen errechnen.

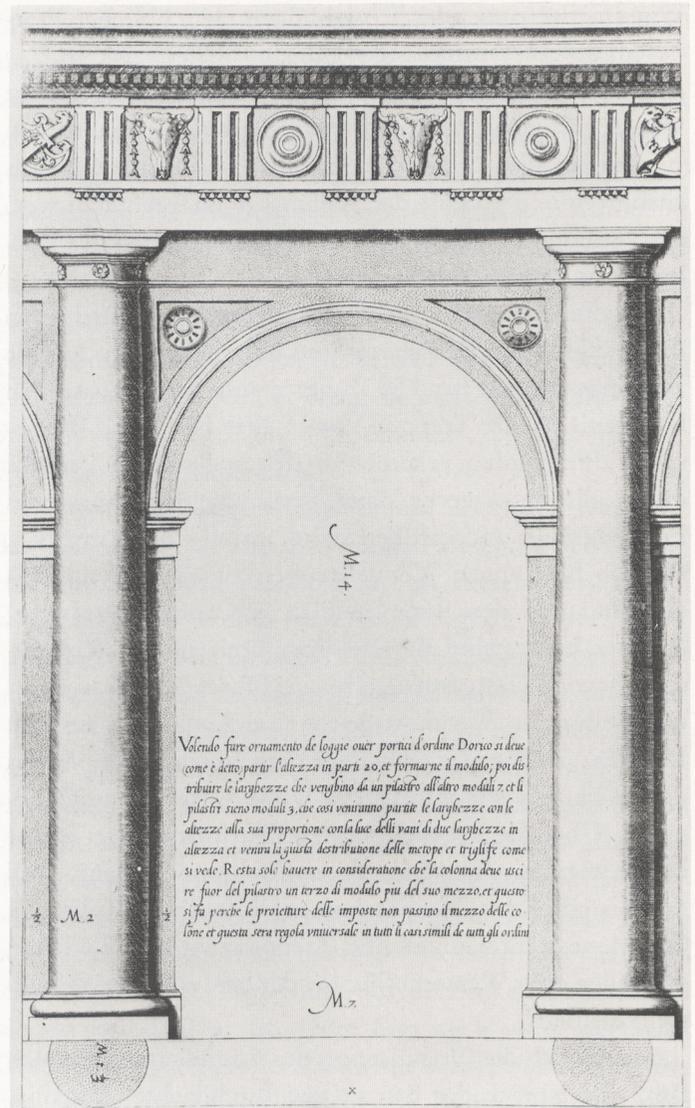
In Vignolas Lehrbuch wird der Radius am Fuß der Säule zum Modul genommen, nach dem sich die Abmessungen der verschiedenen Säulenordnungen zu richten haben. Die Höhe der dorischen Ordnung (Abb. 10) unterteilt sich dabei in 20 Moduln, wobei auf die Basis 1, den Säulenschaft 14, das Kapitell 1, den Architrav 1 und auf Fries und Gesims je 1 1/2 Modul entfallen.

Der Durchmesser unserer dorischen Ordnung beträgt 2 1/2 Fuß (Nische und Brunnen), der Modul also 1 1/4, und die gesamte Ordnung müßte dem Lehrbuch zufolge auf 25

24 Beim Schnitt durch die Räume des Eingangstraktes lassen sich die Maße der Ordnung an Hand der Photographie mit dem Stechzirkel abgreifen. Die gesamte Größe der Ordnung entspricht zwei Türhöhen (16 Fuß) plus Höhe der Wand bis zur Fensteröffnung (5 Fuß) plus Breite der Fensternische (2 1/4 Fuß).



10. Vignola, Dorische Ordnung

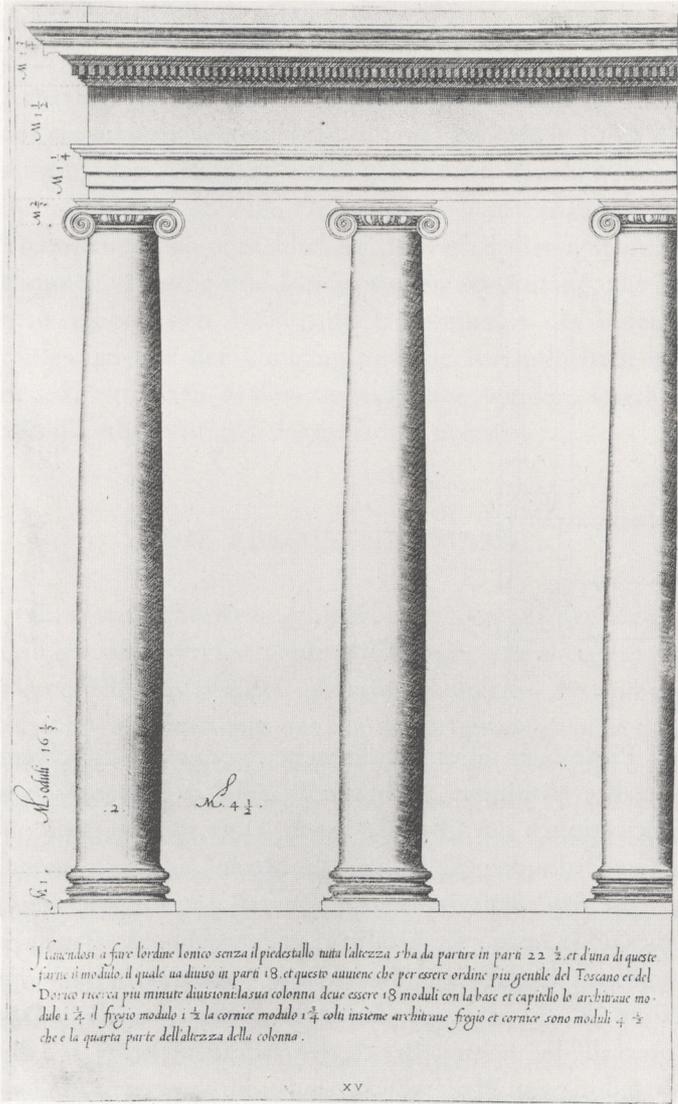


11. Vignola, Dorische Ordnung vor einer Bogenwand

Fuß kommen, also  $1\frac{1}{4}$  Fuß beziehungsweise genau 1 Modul höher sein als bei unseren Portalen. Das Kapitell setzt knapp über 17 Fuß 5 Unzen an, nehmen wir an, bei  $17\frac{1}{2}$  Fuß, und läßt die Höhe von Basis und Säulenschaft als genau 14 Moduln erkennen ( $14 \times 1,25 = 17,5$ ). Der Säulenschaft also ist um 1 Modul kürzer als in der „Regola delli cinque ordini“, während die anderen meß- und errechenbaren Teile der Ordnung in den Höhenabmessungen mit den kanonisierten Proportionen übereinstimmen, die Gesamthöhe der Ordnung auf 19 (statt 20) Moduln aufwachsen lassend. Auch in der horizontalen Gliederung gibt es Übereinstimmungen und Abweichungen vom Lehrbuch; so entspricht ihm die Breite der Metopen mit  $1\frac{1}{2}$  Moduln (= 1 Fuß  $10\frac{1}{2}$  Unzen), nicht aber die der Triglyphen. Für die ionischen Ordnungen über den bei-

den Portalen fehlen uns genaue Angaben; sie sind zudem von verschiedener absoluter Größe und sollen bei der Untersuchung der Proportionierung beiseite gelassen bleiben.

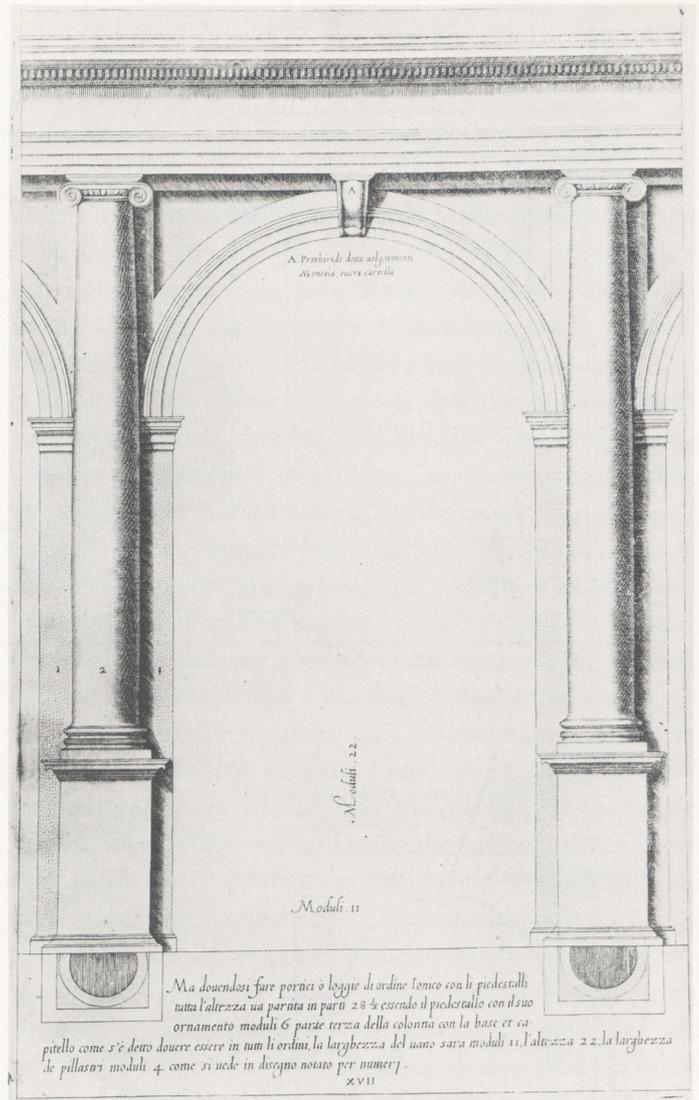
Genauerer scheint sich dagegen wieder über die Ordnungen im Rundhof aussagen zu lassen. Wir wissen, daß die Loggien hier zweigeschossig zu denken sind, denn sonst wäre beispielsweise der obere Verlauf der Treppen sinnlos; wir wissen ferner, daß der erste Umgang in der Fußbodenhöhe des Obergeschosses, also 26 Fuß über dem Hofniveau anzunehmen ist und der zweite in der Höhe des oberen Balustradenabschlusses, denn die Seitenansicht des Palastes (Abb. 1) zeigt, daß die Wendeltreppen unter den Zinnen diese Höhe erreichen. Das Umgangsniveau über den Loggien liegt also wie der Balustra-



12. Vignola, Ionische Ordnung

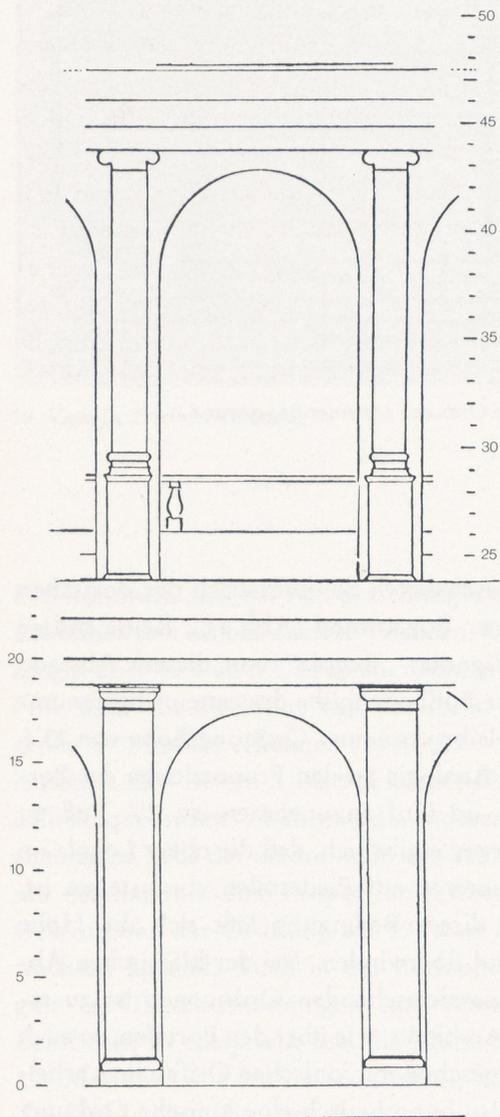
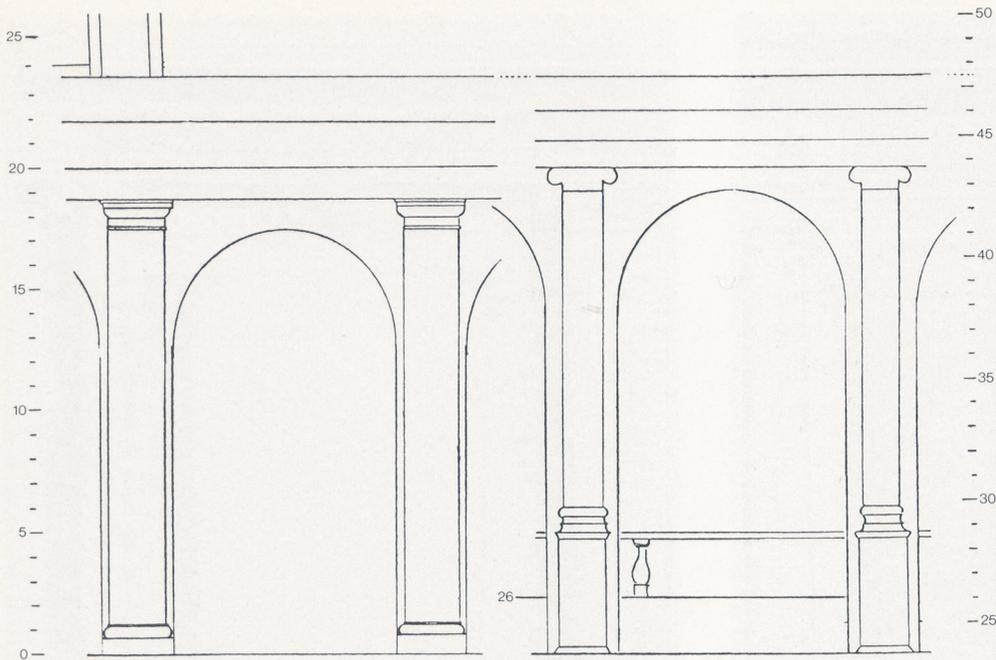
denabschluss in doppelter Höhe der dorischen Portalordnung und läßt sich damit auf  $47\frac{1}{2}$  Fuß über dem Hofniveau festlegen.

Der Grundriß des Hauptgeschosses läßt vermuten, daß der Durchmesser der Halbsäulenvorlagen im Hof dem der Portalsäulen entspricht, und macht es wahrscheinlich, daß hier wie dort mit einer dorischen Ordnung zu rechnen ist, deren Gebälk in 19 Modul Höhe, also bei  $23\frac{3}{4}$  Fuß abschließt. Die Maßangabe  $12\frac{1}{2}$  Fuß, die sich zwischen zwei Pfeilern des Hofes befindet und sich nach Aussage des Hofdurchmessers niemals auf die lichte Weite der Arkaden, sondern lediglich auf die Entfernung von Achse zu Achse der Ordnungen beziehen läßt, stützt die Vermutung. Die Größe gibt sich nämlich als 10 Modul der Portalsäulen zu erkennen und entspricht dem kanoni-



13. Vignola, Ionische Ordnung vor einer Bogenwand

schen Maß von Achsstrich zu Achsstrich der dorischen Ordnung vor einer Bogenwand (Abb. 11). Keine andere Ordnung läßt Vignolas „Regola“ von diesem Abstand ausgehen. Bis zur Fußbodenhöhe des ersten Loggienumgangs (26 Fuß) bleiben bei einer Ordnungshöhe von  $23\frac{3}{4}$  Fuß, wie sie aus Analogie zu den Proportionen der Portalordnung auch im Hof anzunehmen ist,  $2\frac{1}{4}$  Fuß zu überwinden. Daraus ergibt sich, daß die obere Loggia im Gegensatz zur unteren auf Piedestalen vorzustellen ist, denn nur unter dieser Bedingung läßt sich die Höhe ästhetisch spielend überwinden. Bei der klassischen Abfolge der übereinanderstehenden Ordnungen ist zu erwarten, daß der Architekt, wie über den Portalen, so auch im Hof am Obergeschoß mit ionischen Ordnungen arbeitet. Setzen wir also hypothetisch eine ionische Ordnung



15. Villa Cervini,  
Rekonstruktion  
der  
Hofloggien,  
Aufbau

auf Piedestalen über der dorischen voraus, und rechnen wir ihre absoluten Maße am Beispiel der kanonischen Proportionen der „Regola“ nach. Dort werden die ionischen Ordnungen selbst in  $22\frac{1}{2}$  Modul aufgeteilt, wobei auf die Säule mit Basis und Kapitell 18, auf Architrav, Fries und Gesims  $4\frac{1}{2}$  Modul entfallen (Abb. 12). Bei einer ionischen Loggia mit Piedestalen (Abb. 13) beträgt die Höhe  $28\frac{1}{2}$  Modul, von denen das Piedestal 6 erhält. Das Intervall der lichten Breite der Arkade beträgt 11, die Verteilung von Pfeilerstück : Säulendurchmesser : Pfeilerstück wird mit 1 : 2 : 1 Modul angegeben.

Wir kennen in unserem Rundhof lediglich den Abstand der Achsstriche,  $12\frac{1}{2}$  Fuß, der nach der Theorie  $11 + 4$ , also 15 Modul entsprechen müßte, wobei der Modul sich auf 10 Unzen – das sind  $\frac{2}{3}$  des dorischen Moduls – errechnen läßt ( $12,5$  Fuß = 150 Unzen = 15 Modul). Die Höhe der Ordnung auf Piedestalen ergibt dann bei  $28\frac{1}{2}$  Modul 285 Unzen beziehungsweise (geteilt durch 12) genaue  $23\frac{3}{4}$  Fuß; davon entfallen 5 auf das Piedestal ( $6 M = 60$  Unzen), 15 auf die Säulen einschließlich der Basen ( $18 M = 180$  Unzen) und  $3\frac{3}{4}$  Fuß auf das Gebälk ( $4\frac{1}{2} M = 45$  Unzen). Folgen wir Vignolas Theorie von 1562 bei der Rekonstruktion der ionischen Ordnung auf Piedestalen, so gelangen wir, ausgehend von dem gegebenen Achsabstand der Halbsäulen, auf die postulierte Höhe. Genauer geht es nicht; wir kommen also kaum mehr umhin, über der dorischen Ordnung, die um 1 Modul kleiner ausfällt als in Vignolas Lehrbuch, unter einer abschließenden Balustrade eine ionische Ordnung anzunehmen, deren Höhenabmessungen denen des Lehrbuches völlig entspre-

chen (Abb. 14, 15)<sup>25</sup>. Mehr als das: Wir erkennen die Moduln der Ordnungen als Grundmaße des Hofes. Der Achsabstand von  $12\frac{1}{2}$  Fuß ergibt einen Sinn, der nicht aus einem festgelegten Hofdurchmesser, geteilt durch die Anzahl der Arkaden, zufällig entsteht. Dann nämlich dürften die errechneten Höhen niemals so genau mit der Theorie und den tatsächlichen Maßverhältnissen übereinstimmen. Theorie und Modul stehen am Anfang, aus ihnen ergeben sich Höhe und Durchmesser des inneren Hofes, an den der Umgang und die Raumfluchten mit neuen, einfachen Maßen angeschoben werden, letztlich also die Abmessungen des gesamten Palastes.

## DIE ABSOLUTEN MASSE

Eine stattliche Reihe von Kotierungen auf den Zeichnungen und vergleichende Messungen erlauben es, die wesentlichen Maße des gesamten Bauwerks zusammenzurechnen. Die Achse des Hauptportals steigt über dem Umgang des Vorhofes auf  $47\frac{1}{2}$  Fuß an. Die Höhe des Untergeschosses beträgt 17 Fuß (Raumhöhe 16 + Decke 1), die des Piano Nobile 26 ( $25 + 1$ ), das Obergeschoß mißt außen etwas mehr als seine Raumhöhe von 10 Fuß, innen circa 18 Fuß (Raumhöhe 13, Dachkonstruktion ca. 4, Dachstärke ca. 1). Genaue Angaben haben wir auch für die Breite der Front, denn hier kommen zu einem Hofdurchmesser von  $91\frac{1}{2}$  Fuß zwei Mauerbreiten von  $4\frac{1}{2}$ , zwei Raumbreiten von 30 und zwei weitere Mauerbreiten von circa  $4\frac{3}{4}$  Fuß, was zusammen 170 Fuß ausmacht<sup>26</sup>; dazu die Turmvorsprünge, die auf jeder Seite im Erdgeschoß mindestens 6–7 Fuß messen, so daß man auf eine

25 Die Pfeilerstärken und Loggienöffnungen weichen bei beiden hier rekonstruierten Ordnungen von den Vorschlägen in der „Regola“ ab, s. u. S. 392. Natürlich ließen sich auch andere Möglichkeiten für die Hofrekonstruktion ersinnen. Ginge man etwa davon aus, daß die Ordnung des Piano Nobile im Hof erst mit dem Fußboden des Obergeschosses, also bei 26 Fuß Höhe abschlosse, so würde das Obergeschoß sehr niedrig ausfallen und etwa, wie bei Bramantes Pace-Hof, mit einer Kolonnadenfolge zum Hof hin geschlossen werden können. Wahrscheinlicher kommt mir die im Text vorgeschlagene Rekonstruktion vor. Sie geht nicht nur rechnerisch genau auf, sondern ist überdies statisch stabiler als eine Kolonnade und daher eher geeignet für die Belastung durch Geschütze zwischen den Zinnen. Ferner ist sie aus Gründen der stilistischen Ableitung und vielleicht auch der Bauikonographie, vgl. S. 388 und 391 vorzuziehen. Meine Rekonstruktion erlaubt die Annahme gleichhoher Pilastervorlagen zwischen Pfeilerrückseite und Wand, die über einem auf den Architrav verkürzten Gesims die 10 Fuß breiten Umgänge mit einem auf 25 Fuß ansteigenden umlaufenden Gewölbe in ähnlicher Weise überdecken konnten wie in den Mittelteilen der ebenfalls 10 Fuß breiten Vestibüle.

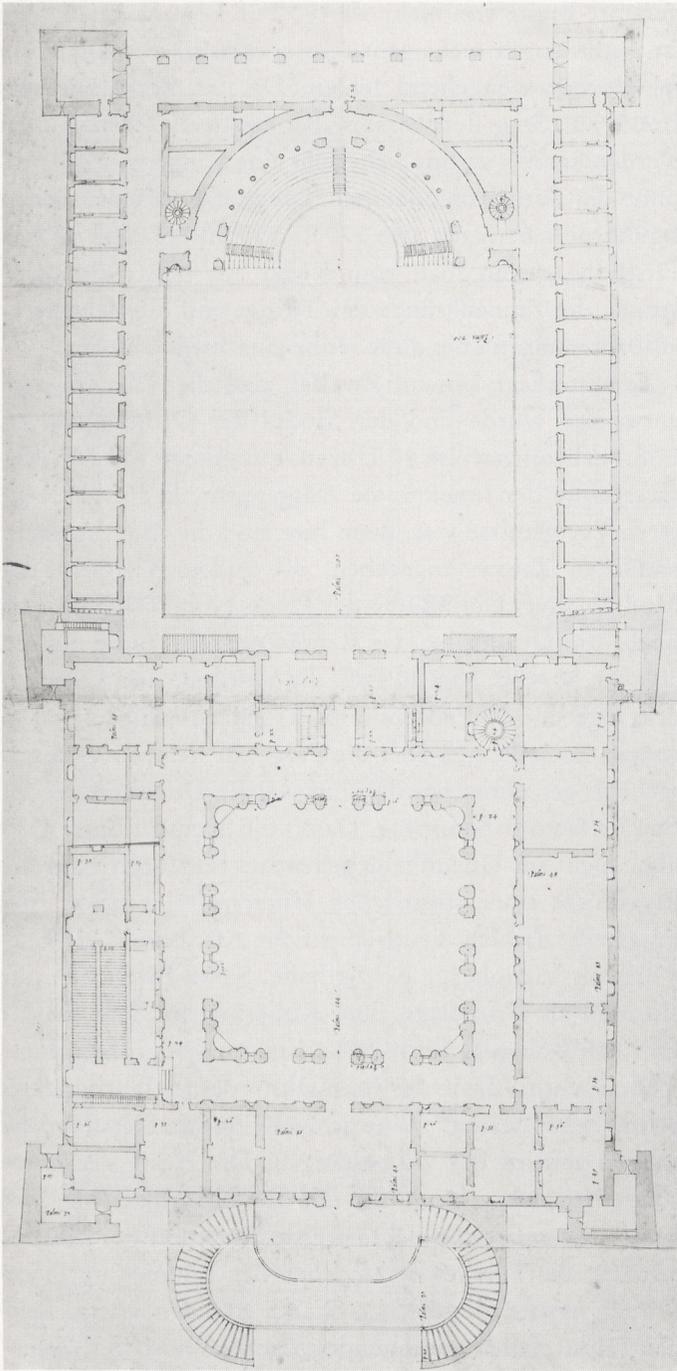
26 Die Addierung der Maße an der Gartenfront beträgt nur 167 Fuß.

gesamte Breite von mehr als 180 Fuß kommt. Die Länge ist arithmetisch nicht genau zu ermitteln, weil die Maße im Vorhof weitgehend fehlen. Da das Verhältnis von Breite zu Länge des Palastes aber genau als 2:3 abgelesen werden kann<sup>27</sup>, ist mit Sicherheit eine Länge von 255 Fuß ohne die Türme anzunehmen. Die Maße des eigentlichen Baukörpers betragen also  $170 \times 255$  Fuß bei rund 60 Fuß Firsthöhe, wenn man vom Keller aus mißt; die Balustrade, die Zinnenkränze der Türme und die Belvedereaufbauten ragen über diese Höhe entschieden hinaus.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Villa in piedi entworfen wurde und der Modul der Ordnungen,  $1\frac{1}{4}$  Fuß beziehungsweise 10 Unzen, zusammen mit den Abmessungen der Innenräume Ausgangspunkt für alle weiteren Verhältnisse war, denn hier sind die Maße meist in einfachen Zahlen angegeben, die zudem Vielfache der Moduln sind: Die Räume des Piano Nobile sind 25 Fuß hoch, die Grundrisse der Repräsentationsräume messen  $50 \times 30$ ,  $30 \times 30$ ,  $30 \times 20$  Fuß, die Vestibüle und Loggienumgänge sind 10 Fuß breit, die Treppenzugänge 5 und so weiter. Es stellt sich aber die Frage, in welchem Fuß tatsächlich gerechnet wurde, und welche Dimensionen der Bau de facto haben sollte. Damit die Spekulationen hierüber nicht ins Unendliche gehen, sei im Vorgriff auf die Ergebnisse einer stilistischen Untersuchung schon hier mitgeteilt, daß ich die inschriftliche Attribution der Entwürfe an Vignola für richtig halte. Somit bietet sich nur ein Maß als Grundlage einer Kotierung in piedi an: der Fuß von Bologna, der mit 38,01 cm zu den größten Fußmaßen gehört, die in der Architektur des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren<sup>28</sup>. Eine ganze Reihe von Detailabmessungen scheint das zu bestätigen. Die Höhe der Balustrade beispielsweise würde mit drei bolognesischen Fuß beziehungsweise rund 1,15 m ihre Funktion gut erfüllen können, die Türbreiten zwischen den Räumen im Piano Nobile, etwa zwischen Sala Grande und den anschließenden Salotti, fallen mit dem gleichen Maß noch verhältnis-

27 Das entspricht auch dem Verhältnis der Moduln beider Ordnungen zueinander (10:15 Unzen). G. KUBLER, Francesco Paciotto, Architect, *Essays in Memory of Karl Lehmann, Marsyas Supplement I*, 1964, S. 178 nennt dieses Verhältnis „this most Spanish of proportions“ und meint, „Italian taste generally ran to double proportions and  $\sqrt{2}$  rectangles“ (ähnlich auch bei G. KUBLER und M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500–1800*, Penguin Books 1959, S. 13), doch erscheint das Verhältnis 2:3 auch sonst bei Vignola, so bei seinem Fassadenprojekt für Santa Maria in Traspontina, Florenz, Bibliotheca Marucelliana, vol. F, n. 72. E. KIEVEN, Eine Vignola-Zeichnung für S. Maria in Traspontina, *RömJbKg* XIX, 1981, S. 245–247. Systematische Untersuchungen zur Proportionierung bei Vignola stehen noch aus.

28 RICHARD KLIMPERT, *Lexikon der Münzen, Maße, Gewichte, Zählarten und Zeitgrößen aller Länder der Erde*, Graz 1972, S. 274.



16. Entwurf für den Palazzo Farnese in Piacenza. Windsor Castle, Royal Library, Inv. 10501. Reproduced by gracious permission of Her Majesty Queen Elizabeth II

mäßig eng aus, so daß eine Messung in einer kleineren Einheit unwahrscheinlich wird.

Legen wir den Fuß von Bologna den Messungen unseres Projekts zugrunde, so kommen wir zu einem Palastgrundriß von  $64,50 \times 97\text{m}$  ohne die Türme, mit ihnen auf rund  $70 \times 100\text{m}$ , zu einem Bau also von Ambitionen, die an den Palazzo Farnese in Piacenza heranreichen, dessen im Außenbau weit überragter Dachfirst knapp  $23\text{m}$  hoch liegt, dessen Innenräume auf  $9,50\text{m}$  und im Gartentrakt

fast auf  $13,70\text{m}$  ansteigen, dessen Sala Grande mit einem Grundmaß von  $11,40 \times 19\text{m}$  nur um ein geringes unter dem des römischen Palazzo Farnese bleibt ( $14,30 \times 20,65\text{m}$ ), und dessen Hofdurchmesser mit nahezu  $25\text{m}$  lichter Breite den in Caprarola um ein bedeutendes übertrifft.

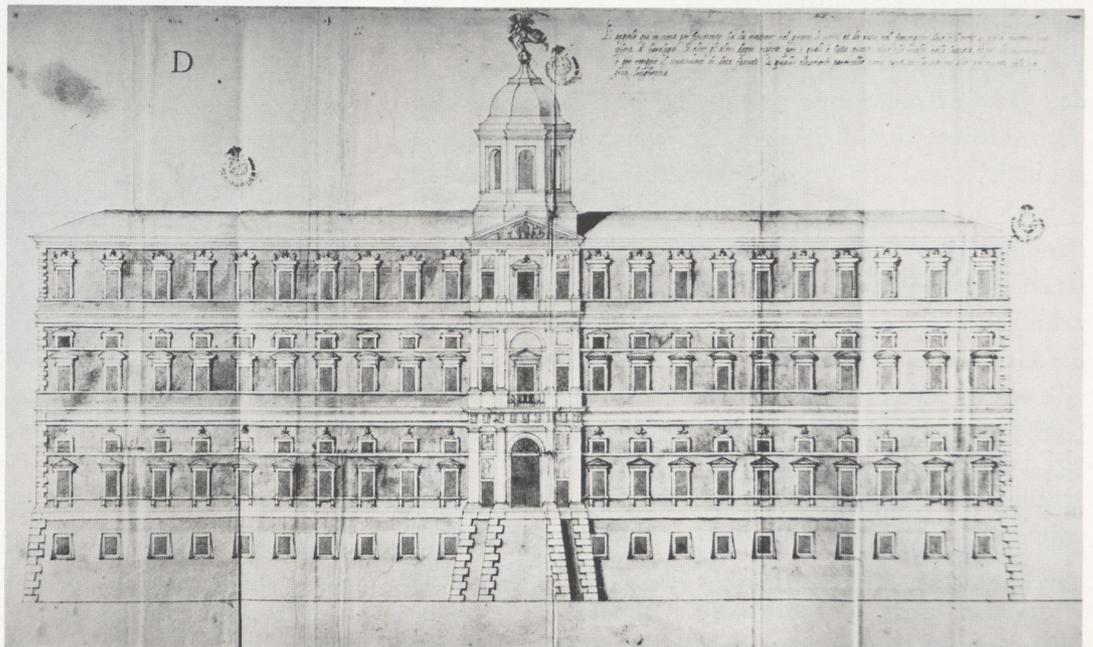
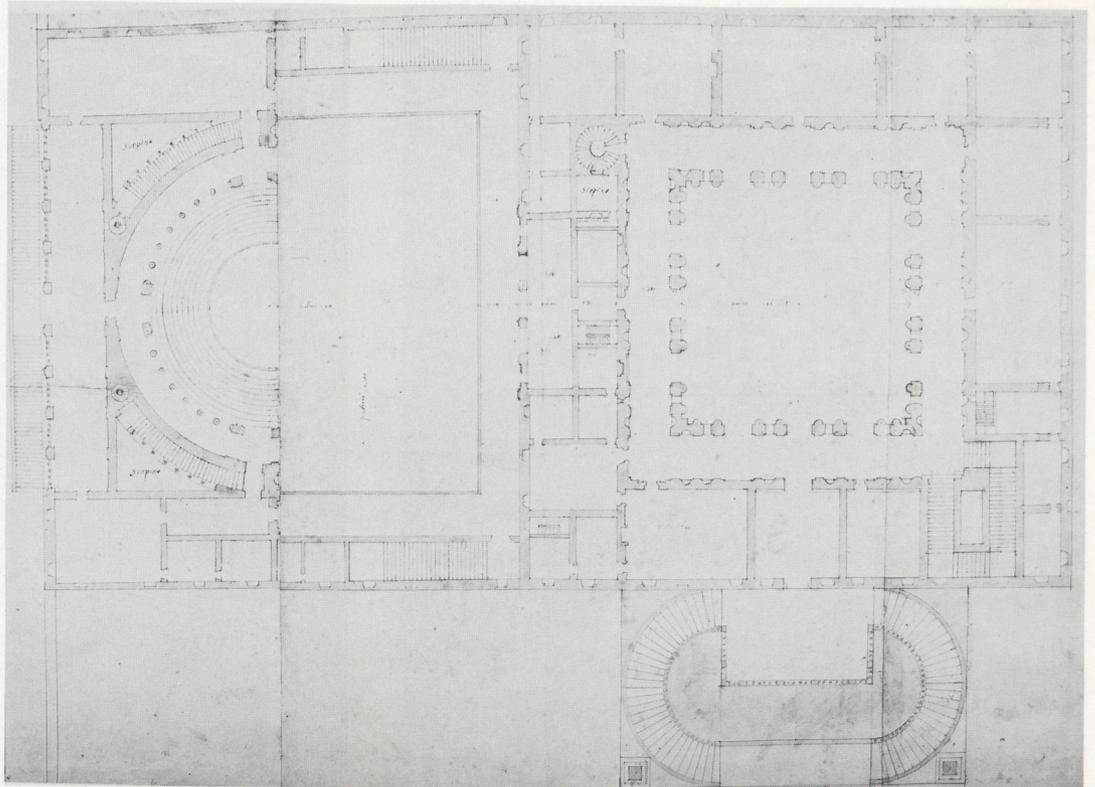
## DIE ZUSCHREIBUNG

Der Titel der Berliner Zeichnungsserie nennt auf Blatt 1 Giacomo Barozzi genannt Vignola. Wir kennen Vignolas Handschrift und dürfen sicher sein, daß die Zeichnungen in keinem Falle von ihm beschriftet sind. Lassen wir die Frage der Zuschreibung der Folge an eine ausführende Hand beiseite<sup>29</sup>, so läßt sich der Name des Architekten doch zumindest auf das Projekt beziehen. In der Tat erweckt manches Assoziationen an Vignolas Planungen für befestigte Villen oder Paläste, so an Caprarola, wo Vignola den angefangenen Bau seiner Vorgänger ab 1556/1557 weiterführte, wo das Festungsfünfeck einen Palast mit Rundhof aufnimmt, der von einer zweigeschossigen Loggia umgeben ist, wo sich ein Umgang über der oberen Loggia befindet und selbst die Balustrade ungefähr so aussieht wie in unseren Plänen. Vieles gemahnt auch an die unausgeführten Projekte für Piacenza, wo Vignola seit 1558/1559 an den Planungen beteiligt war (Abb. 16–18). So gibt es hier wie dort Turmbauten an den Palastecken, die Betonung der Portalarchitekturen, die sich über die ganze Höhe des Baus erstrecken können, erscheint die Idee eines Palastes mit zwei Höfen, wobei ein quadratischer Hauptbau mit breiten Zimmerfluchten und vergleichsweise engem Hof und ein Anbau mit schmalen Raumfluchten und entsprechend breiterem Hof zu einem einzigen Baukörper zusammengefaßt werden; beide Male werden die inneren Raumfluchten des Wohnpalastes im Hof des Anbaus in Form offener Umgänge weitergeführt, die sich drei Seiten des Hofes anschmiegen, richtet sich eine innere Palastfassade auf einen breiten Hof hin aus, finden sich Zugänge zum Untergeschoß durch gradläufige Treppen, die sich der Mauer des in der Hauptachse durchschrittenen Bauteils anlehnen, und leicht gekurvte Treppenläufe, die in unseren Plänen hinter dem Hofrund, in den Arbeiten für Piacenza hinter dem Rund des Theaters erscheinen<sup>30</sup>. Überaus verwandt ist der Aufbau der

29 S. Anhang, Vorbemerkung zum Katalogteil.

30 Solche dem Rund angeschmiegte Treppen scheint Vignola auch im Hof von Caprarola geplant zu haben, bevor Paciottos Vorschlag für eine Wendeltreppe sich durchsetzte. Vgl. H. WILICH, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Straßburg 1906, S. 101, 102, den Brief mit Pa-

17. Entwurf für den Palazzo Farnese in Piacenza.  
Windsor Castle,  
Royal Library, Inv. 10502.  
Reproduced by gracious  
permission of Her Majesty  
Queen Elizabeth II



18. Palazzo Farnese in  
Piacenza, Ansicht der  
Hauptfassade. Parma,  
Archivio di Stato,  
Akte Cittadella di  
Piacenza 1588–1623

Grundrisse hinsichtlich des Überraschungseffekts, den der Besucher beim Durchschreiten des Baus erleben sollte und der auch den Reiz der Villa Giulia in Rom erhöht, an der Vignola seit 1551 beteiligt war.

Eine Fülle architektonischer Details verbindet sich mühelos mit Vignolas Formenvorrat. In der Villa Giulia sollten die dreieckigen Resträume hinter der Rundung des Hofes ursprünglich ganz ähnlich für die Stiegen genutzt werden, sollten zwei rechtwinklig aufeinandertreffende

Treppenläufe zu einem gekrümmten Gang führen<sup>31</sup>. Über der Haupttreppe und ihr gegenüber waren ähnliche kup-

ciottos Kritik an Vignolas Planung vom 13. Juni 1558, abgedruckt bei G. GIOVANNONI, Giacomo Barozio da Vignola, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Mailand 1935, S. 261, Doc. III und Vignolas Antwortbrief vom 13. August 1558, ebendort S. 262, Doc. IV, zuletzt in Vita e opere, Lettere V, S. 172.

<sup>31</sup> Beide Treppen sollten gleich groß werden. Sie sind nicht zur Ausführung gekommen. Das Untergeschoß allein ist unter der heutigen



19. Villa Giulia in Rom. Kupferstich nach einer Medaille Julius III.

pelbekrönte Aufbauten geplant wie über den Türmen der Gartenfassade unserer Villa (Abb. 19), und vergleichbare kleine Zentralbauten über achteckigem Grundriß stecken als Bekrönung zweier Wendeltreppen im Mauerwerk rechts und links der Loggia über dem Nymphäum<sup>32</sup>. Die Balusterformen unserer Planungen treffen wir über dem Hauptportal der Villa Giulia wieder an, die Voluten an den Kaminwangen der Zeichnung 14 (Abb. 7) entsprechen solchen, die Villamena unter Vignolas Architekturen abbildet<sup>33</sup>, und die Portalarchitekturen unserer Anlage (Abb. 5, 6) finden im Aufbau und in den Details engste Parallelen in Vignolas dorischem Portal von 1547 im Palazzo Comunale in Bologna (Abb. 20) und in dem rund zehn Jahre späteren Entwurf für ein dorisches Portal an der Cancelleria in Rom (Abb. 21)<sup>34</sup>. Die Art, wie die Portale vor die Wand gestellt werden, die spezifisch vignoleske Form der dorischen Basis, die zwei Wülste übereinander setzt, ohne sie durch eine Kehle zu trennen – Allgemeingut der Architektur erst seit Erscheinen der „Regola delli cinque ordini“ –, finden sich bei allen diesen Beispielen, und selbst der Zahnschnitt zwischen Fries und Ge-

Haupttreppe über eine Dreieckstreppe zugänglich, s. G. STERN, *Piante Elevazioni Profili e Spaccati degli Edificij della Villa Suburbana di Giulio III Pontefice Massimo fuori la Porta Flaminia*, Rom 1748, Taf. VII. Daß statt der beiden Spindeln unterschiedlichen Durchmessers ursprünglich durch alle Stockwerke durchgehende gleichwertige Dreieckstreppe geplant waren, macht eine verschollene Zeichnung wahrscheinlich, die T. Falk, S. 125, dem Vasari zuschreiben geneigt ist. Abb. bei Falk, S. 122.

32 J. COOLIDGE, *The Villa Giulia. A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century*, *ArtBull* XXV, 1943, S. 177–225. Abbildungen dieser Aufbauten über den Treppen: Fig. 9 und 16.

33 F. VILLAMENA, *Alcune opere di architettura di Giacomo Barotio da Vignola*, Rom 1617.

34 Vignola, Taf. XXXIII.

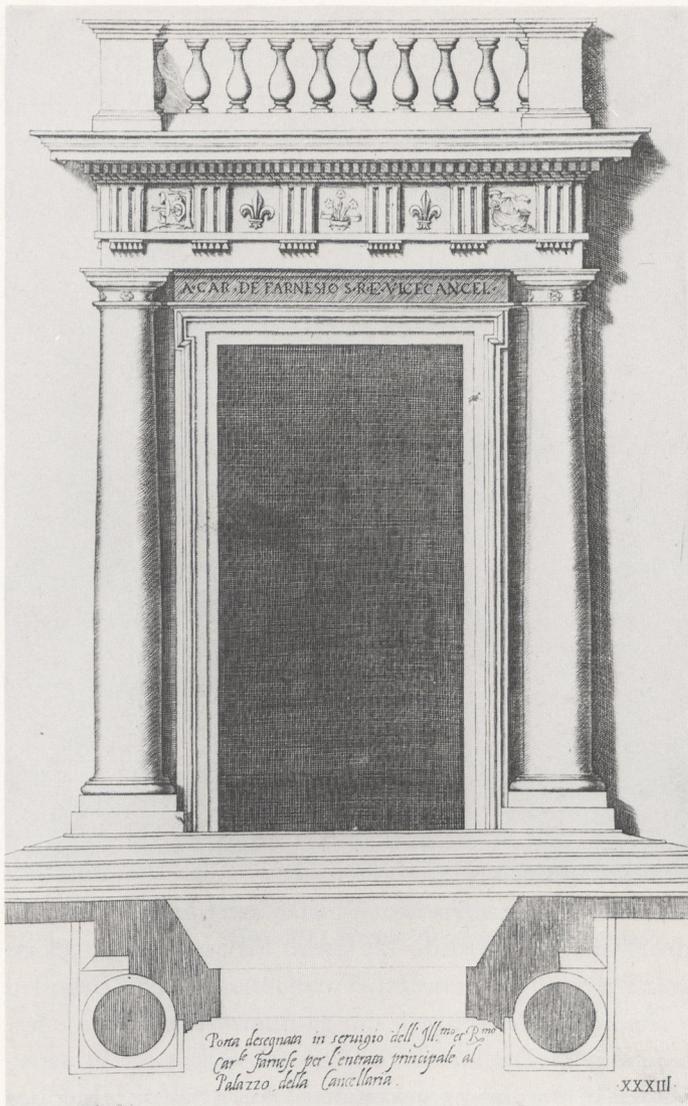


20. Bologna, Palazzo Comunale, Portal von 1547

sims, der entgegen den Regeln Vitruvs in allen diesen Portalen vorkommt, abgeleitet vom Vorbild des römischen Marcellustheaters, dessen Gestalt Vignola in der Darstellung des dorischen Gebälks ebenfalls 1562 übernahm (Abb. 22)<sup>35</sup>, ist eine Form, die kaum ein anderer Meister der Zeit mit ähnlicher Konsequenz über einer dorischen Ordnung angewandt hat<sup>36</sup>. Der Aufbau der einzelnen Ordnungen nach strengen Regeln, die weitgehend denen von Vignolas Lehrbuch entsprechen und in unseren dorischen Portalen mit einer Höhe von lediglich 19 Moduln in gleicher Weise davon abweichen wie in dem Bologne-

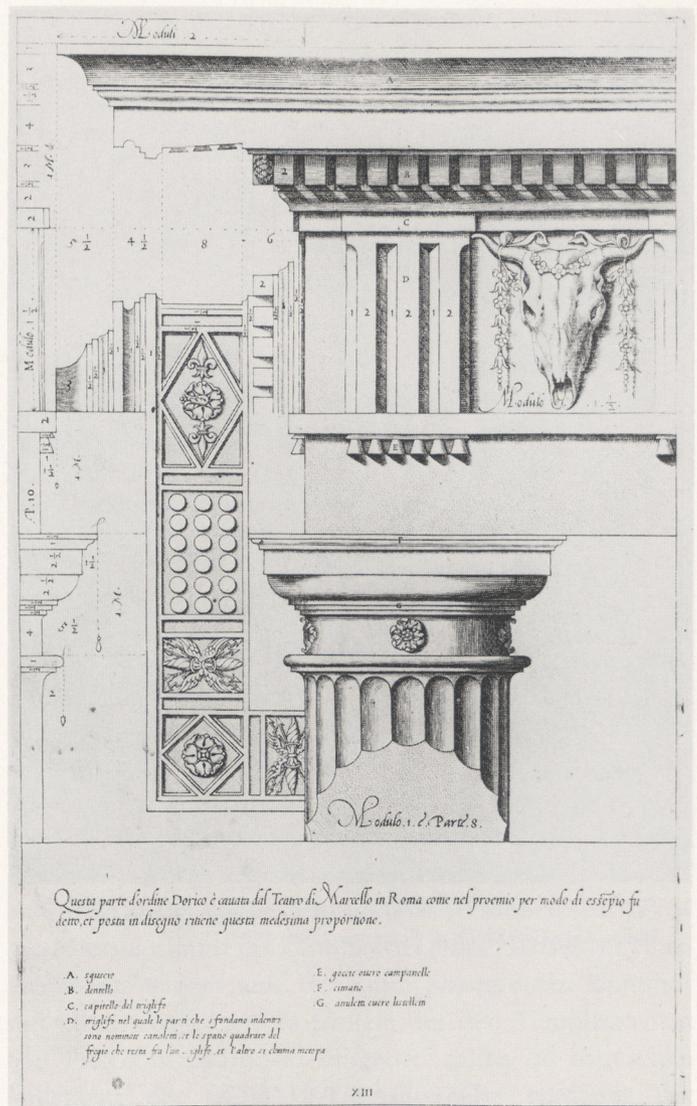
35 Vignola, Taf. XIII.

36 Tuttle, S. 213–214.



21. Vignola, Cancelleriaportal

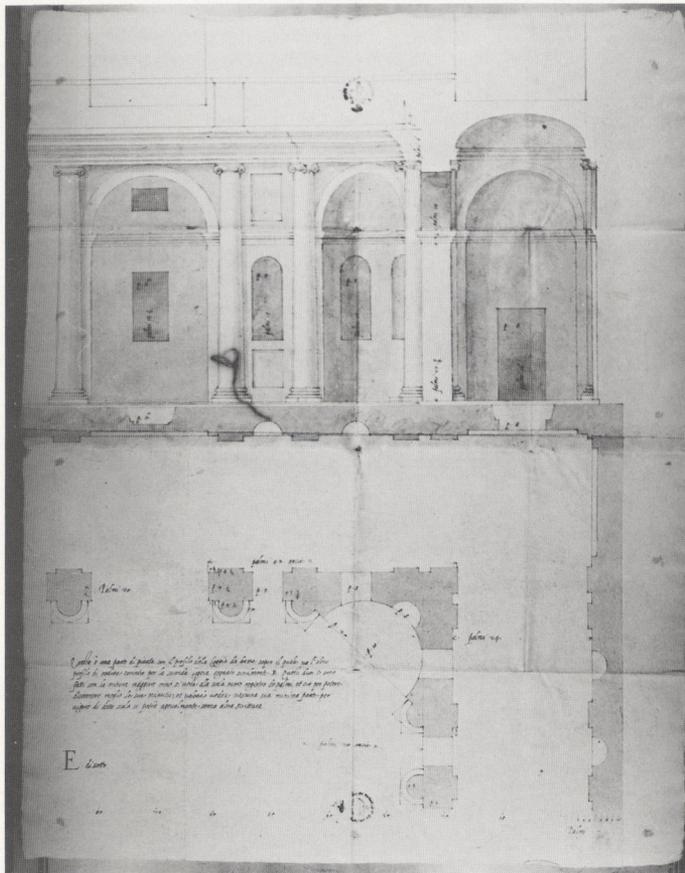
ser Portal von 1547, mag als ein Indiz von besonderem Gewicht hervorgehoben sein. Es soll dabei nicht verschwiegen werden, daß die Formen der ionischen Ordnungen nicht mit denen der „Regola“ übereinstimmen, doch finden sich die gleichen Abweichungen vom Lehrbuch auch in anderen gebauten und gezeichneten ionischen Ordnungen des Meisters. Von der attisch-ionischen Basis (Wulst, Kehle, Wulst) anstelle der kleinasiatisch-ionischen des Traktates schreibt Vignola selbst, daß sie zu seiner Zeit unter fast allen Ordnungen angewandt worden wäre, sich jedoch am besten für die komposite Ordung schicke und bei der ionischen zu dulden sei, wenn man sich nicht der wahren ionischen bediene: „Questa base ... Alli nostri tempi è in uso metterla in opera sotto il Corintio, Composito, Ionico et Dorico indiferentemente, la qual però piu si confa al Composito che ad alcuno altro, et anco si puo tollerare nel Ionico non si servendo della sua



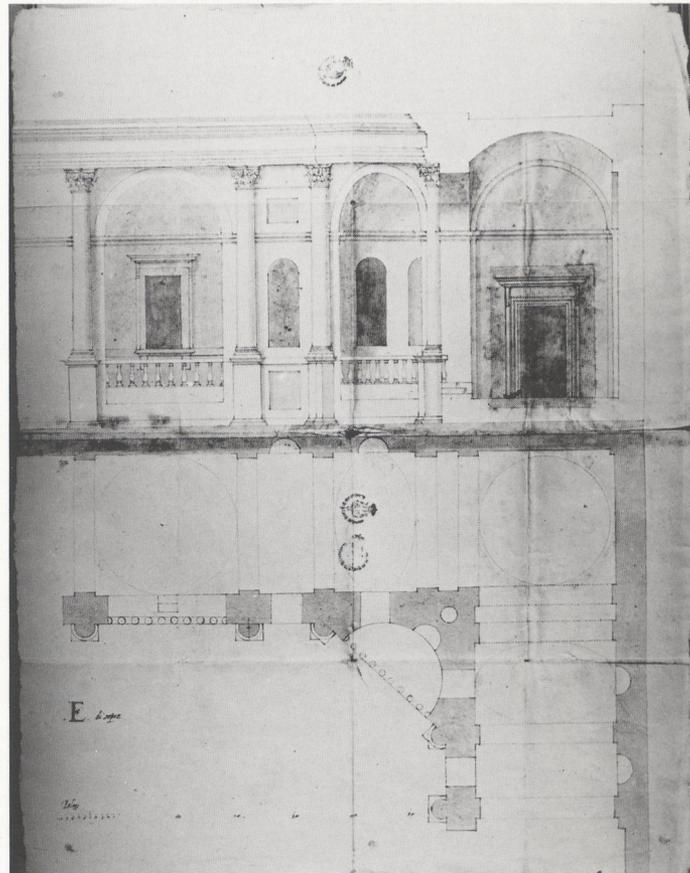
22. Vignola, Dorisches Gebälk

propria“<sup>37</sup>. Sie findet sich in der Villa Giulia, in Caprarola, Santa Maria dell’Orto in Rom und den Plänen für Piacenza; die Trennung der Kapitellzone vom Säulenschaft durch einen Rundstab unterhalb der Voluten gibt es beispielsweise in der Villa Giulia und bei den Wandvorlagen im oberen Loggienumgang von Caprarola. Selbst die Art der Verschleierung des Höhenunterschiedes zwischen einer unteren Loggienordnung und dem beträchtlich über ihrem Gesims liegenden Fußbodenniveau eines Umgangs durch die Piedestale der oberen Ordnung, wobei eine Balustrade zwischen die Postamente gesetzt wird, findet sich bei Vignola – in Piacenza (Abb. 23, 24) – und stützt zugleich die Spekulation über das Aussehen des Rundhofes und die traditionelle Zuschreibung.

37 Vignola, Taf. XXX.



23. Palazzo Farnese in Piacenza, untere Hofloggien. Parma, Archivio di Stato, Akte Cittadella di Piacenza 1588–1623



24. Palazzo Farnese in Piacenza, obere Hofloggien. Parma, Archivio di Stato, Akte Cittadella di Piacenza 1588–1623

## DIE DATIERUNG

Ein flüchtiger Blick auf die Berliner Planserie läßt vermuten, der dargestellte Bau müsse vom Palazzo Farnese in Caprarola abhängig sein, scheint diese Annahme doch viel wahrscheinlicher als die umgekehrte, der Architekt hätte sich erst die Verbindung eines Rundhofes mit einem eckigen Palastgrundriß ausgedacht und dann die Arbeiten in Caprarola übertragen bekommen, wo all dies zufällig bereits vorhanden war. Eine Abhängigkeit von Caprarola soll auch gar nicht bestritten werden – der Palazzo Farnese dort war seit langem im Bau und samt seiner Problematik Vignola höchstwahrscheinlich bekannt –, nur sollte daraus nicht eine Datierung unseres Projekts in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre gefolgert werden. Es gibt eine Fülle von Argumenten, die für eine frühere Datierung sprechen. Mit dem Problem der Anlehnung eines runden Umgangs an eine Reihe gradlinig begrenzter Säle und der Ausnutzung der dabei entstehenden Resträume war Vignola in der Tat schon rund fünf Jahre vor dem Beginn seiner Tätigkeit für Caprarola, bei der Arbeit an der Villa

Giulia, in Berührung gekommen. Auch läßt sich hier der Übergang von der projektierten Dreieckstreppe zur Rundtreppe fassen. Nur im Kellergeschoß ist unter der Haupttreppe eine Dreieckstreppe vorbereitet; als der Bau bis zu ebener Erde gediehen war, muß der Planwechsel stattgefunden haben. In seinen späteren Projekten hat Vignola – freiwillig oder durch den Einfluß anderer – in vergleichbaren Räumen stets die Wendeltreppe geplant und gebaut, die in Caprarola, im Rückgriff auf Bramantes Belvedere-treppe, beim Durchblick durch die Säulenstellung um einen offenen Kern ihre höchste Monumentalität erreichte. Die Dreieckstreppe hat sich jedenfalls in den folgenden Planungen des Architekten bisher nicht wieder nachweisen lassen. Es gibt aber auch andere Argumente. So ist das Fehlen von Wagenremisen in einem derartig aufwendigen Bau wie in unserer befestigten Villa ein deutlicher Hinweis für eine Planung vor der Zeit, in der Vignola die Kutschen in Caprarola berücksichtigte.

Die vergleichende Betrachtung aller drei befestigten Villen, die sich nun mit Vignolas Namen verbinden lassen, der unsrigen, Caprarolas und Piacenzas, ergibt die

Mittelstellung Caprarolas. So kommen die monumentalen Freitreppen aus Caprarola bei den Entwürfen für Piacenza mitten in der Ebene vor, nicht aber auf dem zum Palast ansteigenden Gelände unseres Baus, dessen Vorbild mit seinen Flankentürmen, den beiden Höfen oder den hochragenden Portalachsen in Piacenza wiederaufgenommen wird.

Die Frühdatierung unserer Villa läßt sich auch durch die Details stützen. Die Formen der rustizierten Turmfenster kommen am ehesten den Fenstern des Palazzo Bocchi in Bologna (1545) nahe, die zweigeschossige Portalarhitektur, die nur im Erdgeschoß vor die Wand tritt, erinnert an die der Villa Giulia (1551–1555), besonders, wenn man den Planungszustand einer Zeichnung in Stockholm vergleicht, wo deren drei Achsen von einem Dreiecksgiebel bekrönt werden, der das Kranzgesims auf gleiche Weise durchstößt, wie an unserer Gartenfassade<sup>38</sup>. Selbst die dorischen Portale schließen sich weit eher mit dem Bologneser Portal von 1547 zusammen als mit dem Cancelleriaportal von 1558. Während dieses in der Türrahmung Ohren hat, werden die Rahmenprofile der anderen gradlinig durchgezogen, während das spätere Beispiel den Türsturz unter die Kapitellzone setzt und zwischen den Kapitellen Raum für eine Inschrift läßt, verläuft der Sturz bei den anderen genau zwischen den Kapitellen und reicht unmittelbar bis unter das dorische Gebälk. Auch befinden sich die seitlichen Türrahmungen unserer Pläne – nur in Übereinstimmung mit dem Portal in Bologna – genau in der Achse der darüberstehenden Triglyphe, die gleichzeitig die Breite der Rahmung bestimmt, entsprechen sich die Verhältnisse von Breite zu Höhe der Türöffnungen mit 1:2,17 bis in die zweite Dezimalstelle hinter dem Komma, beträgt die Höhe der Ordnung übereinstimmend nur 19 statt wie im Cancelleriaportal und einige Jahre später in der „Regola delli cinque ordini“ 20 Moduln<sup>39</sup>. Wir haben allen Grund, an eine Entstehung unserer Planungen vor 1550 zu denken, wobei sich das Datum des dorischen Portals im Palazzo Comunale in Bologna, 1547, als wahrscheinlichstes anbietet, und gelangen damit in Vignolas Zeit als Baumeister von San Petronio in Bologna. Die Messung in (Bologneser) Fuß kann als ein zusätzliches Indiz für die Datierung zwischen 1543 und 1550 herangezogen werden.

38 Die Zeichnung gehört zu einer Reihe von Blättern von Nachzeichnungen nach Architekturen und Entwürfen der Villa Giulia, die Fritz Eugen Keller 1980 in einem Vortrag an der Technischen Universität Berlin vorgestellt hat. Die Publikation ist in Vorbereitung.

39 Die Durchrechnung des Bologneser Portals und des Cancelleriaportals im Vergleich mit den Angaben der Regola bei Tuttle, S. 214.

Vignola kam aus Bologna, aber er hat sich in Rom zum Architekten gebildet, durch das Studium der antiken Monumente und der großen Renaissancemeister, deren Werke im 16. Jahrhundert unter denen der Antike mitaufgeführt wurden<sup>40</sup>, Bramantes, dessen Einfluß noch am Palazzo Farnese in Piacenza abzulesen ist<sup>41</sup>, oder Raffaels etwa. Vignola wird unter den Mitarbeitern Peruzzis erwähnt<sup>42</sup>. Sein ausgeprägter Sinn für das Praktische – Vignolas Zeichnungen scheinen stets auf ganz konkrete Projekte mit ganz konkreten Aufgaben in ganz konkreten topographischen Situationen hin zu zielen – verbindet ihn mit Antonio da Sangallo dem Jüngeren, sein theoretisches und archäologisches Interesse mit Francesco di Giorgio, den theoretisierenden Meistern Roms, aber auch mit Serlio und den Theoretikern in Frankreich. So steht Vignola auch mit seinen Plänen für eine befestigte Villa in einer langen Tradition, die, in der Antike beginnend, von Bramante, Raffael, Peruzzi und den Sangallos wiederaufgenommen und weitergeführt wurde.

Schon der Rundhof unserer Villa allein erweist sich als Erbteil der antiken Villenarchitektur, beschreibt ihn doch Plinius der Jüngere in seinem Brief II, 17 bei der Schilderung seines Landgutes Laurentinum. Francesco di Giorgio Martini nimmt ihn im Entwurf eines Hauses für einen Edelmann wieder auf. Bramante plante einen Rundhof mit einer Loggia auf 16 Säulen, der den Tempietto von San Pietro in Montorio umgeben sollte, im römischen Villenbau des frühen 16. Jahrhunderts erscheint der Rundhof in Raffaels und Sangallos Projekten für die Villa Madama, und in einem Plan für einen Palazzo Orsini von Peruzzi<sup>43</sup> taucht er ebenfalls auf. Überdies dürften die wirklich realisierten Rundhöfe der Renaissance, der der Casa Mantegna in Mantua, der Säulenhof Pedro Machucas im Palast Karls V. in Granada und natürlich der Peruzzis und Sangallos in Caprarola ihren Einfluß auf die Hofform unserer Villa ausgeübt haben. Mit seinem Wechsel eckiger und halbrunder Nischen geht Vignolas Hof auf den Grundriß des Pantheons zurück, dessen Nischenabfolgen etwa in den Exedren von Bramantes Nym-

40 Beispielsweise bei Serlio, wo im Dritten Buch, Delle Antichità, unter anderem Bauten und Projekte von Giuliano da Sangallo, Bramante, Raffael und Peruzzi erwähnt und abgebildet sind.

41 Dreyer S. 195–197.

42 CHR. L. FROMMEL, „Disegno“ und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figurelem Œuvre, in *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günther Bandmann*, Berlin 1978, S. 205–250, auf S. 206 und S. 242, Anm. 7. Zweifel an der Identifizierung des dort genannten Malers mit Vignola scheinen mir unbegründet.

43 Frommel, Palastbau III, Taf. 183 e.

phäum in Genazzano oder denen von Raffaels Gartenloggia der Villa Madama wiederaufgenommen sind. Die Kombination eines eckigen Vorhofes (Atriums) mit einem darauffolgenden Rundhof ist ebenfalls antiken Ursprungs. Peruzzis Plan für einen Palazzo Orsini nutzt die Grundrisse der Agrippathermen in Rom und übernimmt diese Abfolge somit direkt aus der antiken Architektur. Plinius' Landhaus Laurentinum hatte dem Atrium folgend seinen Hof in der Form des Buchstabens O, und zumindest in Scamozzis Rekonstruktion der Pliniusvilla aus dem Ende des 16. Jahrhunderts<sup>44</sup> sind die Analogien zu Vignolas Grundriß so auffallend, daß die Frage gestellt werden muß, ob nicht auch bei Vignola selbst eine direkte Anspielung auf den berühmten Bau des Altertums vorliegt, zumal die Zeitgenossen unter „Atrium“ eine Art Vorhof verstehen konnten, die ganze Anlage durch den ersten Hof also gleichsam zu einem antiken Atriumshaus wurde. „Atrio è la prima parte della casa, ed occupa la metà del piano di quella, ove l'acqua piovana da ogni banda si raccoglie ed ove gli antichi con le porte della casa aperte solevano stare a mangiare. Vulgarmente si chiama cortile e da i latini è chiamata Atrio“<sup>45</sup>. Die Abfolge Vorhof – Rundhof findet sich in den Projekten für die Villa Madama, wo überdies Türme an der Gartenmauer eine leichte Verteidigung erlauben sollten<sup>46</sup>. Die Dreieckstrepfen sind antiken Ursprungs, erscheinen ähnlich im Pantheon und übereinstimmend in verschiedenen Thermenanlagen<sup>47</sup>. In den Plänen für die Villa Madama kommen sie im frühen, in Palladios Villa Rotonda in Vicenza hinter dem nunmehr überkuppelten Rund eines zentralen Rundsaaes im späteren 16. Jahrhundert vor<sup>48</sup>, und in Scamozzis Rekonstruktion des Laurentinums fehlen sie ebenfalls nicht.

44 V. SCAMOZZI, *L'idea dell'Architettura Universale*, Venedig 1615, Parte I, Libro III, Cap. XII, S. 269.

45 A. FULVIO, *Antichità della Città di Roma*, Venedig 1543, fol. 180, hier zitiert nach Frommel, Palastbau I, S. 54, Anm. 10.

46 Raffael beschreibt im Briefprojekt den Sinn seiner Türme. „Et sono nella prima apparentia di la & d(e) qua da q(ue)sta entrata doj torrijn tondj ch(e) oltra labeleza et sup(er)bia c(he) dano alla intrata servano anchora aun pocho de difesa“. PH. FOSTER, Raphael on the Villa Madama: The Text of a Lost Letter, *RömJbKg* XI, 1967/68, S. 307–312, auf S. 309.

47 In den Zwickeln seitlich der Apsiden etwa der Titus- oder der Trajansthermen, gezeichnet von Palladio als „Terme di Vespasiano“ und „Terme di Tito“. *Le Terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio e ripubblicate da OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI*, Vicenza 1785, Taf. 5. Vgl. M. FISCHER, *Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren*, Berlin 1962, S. 57 und Anm. 64–65.

48 PALLADIO, *Quattro Libri dell'Architettura*, Libro Secondo, Venedig 1570, S. 17.

Das Gebälk über den dorischen Portalen ist dem Vorbild des Marcellustheaters in Rom entnommen (Abb. 5, 6, 22), und über der im Rundhof rekonstruierten dorischen Erdgeschoßordnung ist die gleiche Form anzunehmen und bei der Rekonstruktion zugrunde gelegt<sup>49</sup>. Damit erschöpfen sich die Parallelen aber noch nicht. Auch die Abfolge einer dorischen Ordnung ohne Piedestal und einer darüber befindlichen ionischen mit Piedestalen, die Beschränkung der Bogenwand auf zwei Stockwerke und das Verhältnis der Wölbung des Umgangs zur davor stehenden Ordnung entsprechen dem Vorbild mit großer Genauigkeit. Wie übrigens auch beim Kolosseum liegt im Marcellustheater das Fußbodenniveau des ersten Umgangs beträchtlich über der Höhe des dorischen Gebälks, so daß die Piedestale der ionischen Ordnung aus ästhetischen Gründen notwendig werden, wobei eine Brüstung zwischen sie gesetzt wird. Wenn mit der Kolosseumsordnung im 15. Jahrhundert auch diese Art der Verhältnisse hin und wieder übernommen wurde, so scheint der Hof unserer Villa doch nicht der Vermittlung durch die Tradition zu bedürfen; er erscheint fast wie eine Antikenkopie, ein umgekehrtes Amphitheatrum Marcelli, das diesen Namen um so mehr verdient, als der Renaissancehof auch als Schauplatz für die verschiedensten Darbietungen benutzt wurde<sup>50</sup>. Details wie die Muschel über dem Hofbrunnen oder die rustizierten Turmfenster kommen ebenfalls aus der römischen Tradition, jene aus der Antike, vermittelt durch Bramante und Raffael (Genazzano, Villa Madama), diese aus der Architektur Raffaels, der sie im Untergeschoß der Villa Madama baut. Sangallos Seitenfront des Palazzo Farnese in Rom zeigt eine Rhythmisierung der Fensterachsen, die Vignola bei der Gestaltung der Seitenansicht seiner Villa gegenwärtig gewesen sein dürfte.

Eine Reihe von Übereinstimmungen gibt es schließlich mit den Illustrationen in Serlios Büchern. Vignola konnte die theoretischen Vorstellungen seines bolognesischen Landsmanns auch gekannt haben, bevor sie, teilweise erst zur Regierungszeit Heinrichs II. niedergeschrieben oder im Druck erschienen, allgemein zugänglich waren, hatte er doch während seiner Tätigkeit für Franz I. in den Jahren 1541–1543 Gelegenheit, Serlio in Frankreich zu treffen. Die durch vier Ecktürme befestigte Villa, Anlagen mit mehreren Höfen, die Zinnenformen, die Anhebung des Erdgeschosses um 5 Fuß über das Bodenniveau und die dadurch im Hof entstehende Terrasse – Serlio nennt sie „terrazzo o seligato“, auch „salegato“ – lassen sich samt

49 S. o. S. 379.

50 Frommel, Palastbau I, S. 56.

und besonders bei Serlio nachweisen<sup>51</sup>. Selbst die Kombination eines rechteckigen Vorhofes mit einem Rundhof im Wohnpalast kommt bei ihm vor, so im 7. Buch, wo es einen Bau gibt „di perfetta quadratura, havendo nel mezzo di se un cortile ritondo, e davanti la casa un cortile di perfetta quadratura, quanto tiene tutta la faccia“<sup>52</sup>.

Neben Serlio mag auch ein gewisser Einfluß französischer Architektur auf Vignola gewirkt haben. Gab es auch die mit Ecktürmen befestigte villenartige Palastanlage in Italien, in Projekten von Francesco di Giorgio, Peruzzi und schließlich bei Serlio selbst<sup>53</sup>, so ist doch der Typ des regelmäßig angelegten Schlosses mit Turmbauten an den Kanten unabhängig von Italien auch in Frankreich zu Hause. Die „Cour d'honneur“, die dem Eingang zu nur mit einer einfachen oder einer mit Bögen verstärkten Mauer mit Umgang abgeschlossen wird, hat wohl italienische Vertreter, etwa bei Peruzzi<sup>54</sup>, aber auch französische – Château de Bury –, findet sich überraschend oft in Serlios Projekten und ist für die weitere französische Architektur wichtiger geworden als für die italienische, in der noch lange der römische Palasttyp mit vier gleichwertigen, um einen geschlossenen Hof geführten Flügeln vorherrschen sollte. Nimmt man bei unserer Villa gar eine Eingangsmauer an, die wie im Grand Ferrare nur bis zum Ansatz des Obergeschosses reicht<sup>55</sup>, so nähert sich das Aussehen des Baus zur Front hin und im ersten Hof deutlich dem des klassischen französischen Hôtels. Auch die Terrasse im Vorhof und die Zusammenfassung der zentralen Portalachsen über die ganze Höhe des Baus hinweg zu vertikalen Gliederungselementen hat Parallelen im französischen Palastbau. So findet sich der Perron nicht nur in Serlios Grand Ferrare, sondern gleichzeitig beispielsweise in Philibert de l'Ormes Saint-Maur oder im Palais de la Cité zu Paris<sup>56</sup>, die betonte Durchführung und Absetzung der Portalachsen etwa bei Pierre Lescaut, Philibert de l'Orme oder Jean Bullant<sup>57</sup>, und noch die

französische Barockarchitektur bedient sich dieses Mittels in vergleichbarer Weise.

So vielfältig aber auch die Beziehungen zur römischen Tradition und vielleicht auch zu Frankreich sein mögen, das Ganze der befestigten Villa Vignolas steht so sehr außerhalb des simpel Ableitbaren wie etwa die Villa di Papa Giulio oder der Palazzo Farnese in Caprarola. Bleibt die Villa Madama trotz der Türme an der Gartenmauer doch immer Villa, ihr Rundhof ein Hof, hebt sich ihr Hauptbau deutlich von den Bauten des Vorhofes ab, so wäre der geschlossene Quader unserer Anlage mit ihren Ecktürmen und dem zum gigantischen runden Geschützturm hochgeführten Rundhof fast eine Festung in der Reihe der Engelsburg, des Kastells von Ostia oder der Wehrbauten der Sangallo, zeichnete sie sich nicht durch die Fassaden von Gartenseite und Vorhof, den geräumigen Rundhof, den Luxus der Ausstattung und die räumliche Organisation als anspruchsvoller Wohnbau aus, der mit Belvederen und Garten zugleich dem Ideal der Villa oder des am Stadtrand liegenden Palastes nahekammt.

## DER BAUHERR

Die Bezeichnung der Planserie auf Blatt 1 nennt keinen Bauherrn und könnte vermuten lassen, es handele sich um Zeichnungen für ein Idealprojekt, das nicht näher bestimmt werden kann, gibt es doch auch etwa in Sebastiano Serlios „Sesto libro delle habitationi di tutti li gradi degli homini“ so zahlreiche Projekte vom Bauernhaus bis zum Königspalast, die nur einem bestimmten Rang von Bauherren zugeordnet und trotzdem sorgfältig mit Maßangaben erläutert sind. Ich glaube aber, daß es sich in unserem Falle um ganz konkrete Planungen handelt.

Ein Bau von Abmessungen, die nahezu an den Palazzo Farnese in Piacenza heranreichen, kann um die Mitte des 16. Jahrhunderts und in Italien nur für einen Bauherrn von großen Ambitionen entworfen worden sein, und zwar um so mehr, als das ehrgeizige Projekt am Po um 1547 noch gar nicht geplant und einer der größten Paläste Roms, der immer noch kleinere Palazzo Farnese Pauls III., nach langjähriger Bauzeit noch immer nicht vollendet war<sup>58</sup>. Zudem sprechen die architektonischen

51 6. Buch, Ms. München, fol. 28v. ff., 14v.–16r.; 7. Buch, Cap. XXXVI, Cap. XX.

52 7. Buch, Cap. XII.

53 Uffizien 336 r. A, 616 A, Abbildungen in *BollPalladio* XI, 1969, Taf. 39, 38, auch Poggio Reale, Abb. ebendort Taf. 1, oder Ancy-le-Franc.

54 Peruzzi (?), Skizzenbuch der Biblioteca Comunale, Siena, fol. 34 v., Abb. bei Rosci, S. 71, fig. 166.

55 Bei Serlio findet sich der Vorhof, der mit einer niedrigeren Mauer nach vorn zu abgeschlossen wird, in verschiedenen Projekten, 6. Buch Ms. München fol. 11 r., 12 r., 15 r., 16 r., eine durch Bögen verstärkte, aber ebenfalls niedrigere Eingangsmauer mit Umgang auf fol. 13 r.

56 J.-P. BABELON, Du „Grand Ferrare“ à Carnevalet. Naissance de l'Hôtel classique, *Revue de l'Art* 39, 1978, S. 83–108, auf S. 100.

57 Louvre, Ecouen, Saint-Maur, vgl. die Stiche von DU CERCEAU, *Des plus excellents Bastiments de France*, Paris (?) 1576, für die Zusammenfassung von Portalachsen; Grundrisse von Schlössern mit Ecktürmen oder mit Vorhof und Hofmauer *De Architectura Iacobi Androuetti du Cerceau Opus*, Paris 1559, Taf. XXVI und XXVII.

58 Also etwa zum Zeitpunkt, zu dem, nach Sangallos Tod, Michelangelo die Weiterführung des Baus übernahm, sei es, daß man tatsächlich kaum über das Piano Nobile heraus war, wie J. S. ACKERMAN, *The Architecture of Michelangelo*, London 1961, Cata-

Bezüge der Villa zur Villa Madama, der anspruchsvollsten Kardinalsvilla Mittelitaliens, auch für den politischen Anspruch des Bauherrn.

Zwei Wappen erscheinen über den beiden Hauptportalen im ersten Hof und an der Gartenfassade. Dieses wird von einer Krone, jenes von einem Kardinalshut bekrönt. Das weltliche Wappen, ein geflügelter steigender Greif nach links, ist so häufig, daß es ohne Kenntnis des geistlichen kaum gedeutet werden kann, das des Kirchenfürsten aber so undeutlich, daß es sich zunächst überhaupt nicht überzeugend nachweisen läßt. Es sieht auf den ersten Blick aus, als zeige es eine Lilie über einem ruhenden Tier. Zergliedert man nun die Wappenbestandteile und interpretiert man die Darstellung ganz allgemein als ein nach links gelagertes Tier vor oder unter irgendeiner nicht näher bestimmbarer vegetabilen Form, so bietet sich die Möglichkeit, das geistliche Wappen als das des Kardinals Marcello Cervini zu deuten, dessen Familie einen nach links liegenden Hirsch vor einem Ährenbündel im Schilde führt. Es gibt kein einziges anderes Kardinalswappen, das für eine Identifizierung mit dem der Zeichnung in Frage käme, so daß unsere Bestimmung auf dem Wege des Ausschlusses beweiskräftig wird.

Marcello Cervini<sup>59</sup> entstammte einer Familie aus Montepulciano und wurde 1501 in Montefano unweit Macerata geboren. Von hoher Intelligenz, vorzüglicher Erziehung und Bildung, verdankte er den Purpur den freundschaftlichen Beziehungen seines Vaters Ricciardo zu Alessandro Farnese, dem späteren Paul III., und seiner eigenen Geschicklichkeit und Unentbehrlichkeit für die Geschäfte des Vatikans. Schon 1525 – unter Clemens VII. – durfte er an den gelehrten Gesprächen der päpstlichen Tafel teilnehmen, und nachdem sein Gönner, der Kardinal Farnese, 1534 den Thron Petri bestiegen hatte, ging Cervini endgültig nach Rom, wurde unter die Familiari des Papstes eingereiht und übernahm die Erziehung des päpstlichen Enkels, des jungen Kardinals Alessandro Farnese (1520–1589). Als dieser 1538 die Leitung der Staatsgeschäfte übernahm, wurde Cervini sein erster Sekretär und Protonotar und praktisch der wichtigste Mann des Kirchenstaates. Er wohnte neben den Privatgemächern Pauls III., begleitete den Kardinal Alessandro auf seinen Reisen und erhielt, damit er bei diplomatischen Verhandlungen ungehindert mit den Souveränen Europas verkeh-

ren konnte, 1539 den Purpur als Kardinal Santa Croce. Diplomatische Reisen brachten ihn nach Spanien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland. Zusammen mit den Kardinälen Pole und del Monte wurde Cervini mit der Leitung des Tridentiner Konzils betraut, und als er dessen Verlegung von Trient nach Bologna durchgesetzt hatte, galt er in weiten Kreisen als der künftige Papst. Die Verlegung wurde am 11. März 1547 beschlossen, am 12. verließ die Mehrheit der Legaten die Stadt Trient, „am 22. März hielt Cervini, von einer Anzahl von Bischöfen begleitet, am 26. del Monte seinen Einzug in Bologna“<sup>60</sup>. Nach dem Tode Pauls III. (1549) entschied sich das Kardinalskollegium nach mehr als zweimonatigem Konklave am 8. Februar 1550 für del Monte, der als Julius III. für fünf Jahre die Tiara trug. Nach ihm bestieg Cervini doch noch als Marcellus II. den päpstlichen Thron, doch starb er bereits 22 Tage nach seiner Wahl und Krönung, am 1. Mai 1555. Er hatte keine Gelegenheit mehr, durch sein Pontifikat zu wirken, und nur Palestrinas Missa Papae Marcelli hat seinen Namen als Papst in die Geschichte eingehen lassen. Cervini war vielseitig interessiert; er hatte sich unter anderem auch mit Archäologie und Architektur beschäftigt und war Mitglied der 1542 gegründeten vitruvianischen Akademie, für deren Vorhaben Vignola während seines ersten römischen Aufenthaltes die antiken Baudenkmäler Roms aufzunehmen hatte<sup>61</sup>. Wir dürfen also durchaus erwarten, daß er in der Lage war, alle Anspielungen, die Vignolas Villa enthielt, zu verstehen und die Vorstellungen des Architekten mit dem zu vergleichen, was er zu Hause und auf seinen Reisen gesehen hatte. Pastor schildert den Kardinal als selbstlosen, nur auf das Wohl der Kirche bedachten Mann, den keine Gefahr einschüchtern, kein Reichtum und keine äußere Ehre verlocken konnten und zu dem eine derartig

60 Ebendort Bd. V, 1909, S. 609.

61 „Ma dopo, essendo allora in Roma una accademia di nobilissimi gentiluomini e signori che attendevano alla lezione di Vitruvio; fra quali era messer Marcello Cervini, che fu poi papa, monsignor Maffei, messer Alessandro Manzuoli, ed altri; si diede il Vignola per servizio loro a misurare interamente tutte l'anticaglie di Roma, e a fare alcune cose secondo i loro capricci“. VasMil VII, S. 106. „Ma perche bisognava pure procurare in tanto il vivere per se, & per la famiglia; esercitava talvolta la Pittura, non levando mai però l'animo dall'osservazione dell'anticaglie. In quel mentre essendo stata istituita da molti nobili spiriti un'Accademia d'Architettura, della quale erano principali il Sig. Marcello Cervini, che poi fu Papa, Monsig. Maffei, & il Signor Alessandro Manzuoli; lasciò di nuovo la Pittura, & ogn'altra cosa, & rivolgendosi in tutto a quella nobile esercitazione, misurò, & ritrasse per servizio di quei Signori tutte l'antichità di Roma.“ Egnatio Danti, Vorwort der postumen Ausgaben von VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Giacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti*, erste Ausgabe Rom 1583, hier zitiert nach der Ausgabe Rom 1611.

logue S. 67–82, meint, sei es, daß die Mauerhöhe bereits das dritte Geschöß umfaßte, wie Frommel, Palastbau II, S. 139ff. wahrscheinlich macht.

59 Die folgenden Angaben stützen sich auf L. v. PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. Br., Bd. VI, 1913, S. 325ff.

aufwendige und überdies befestigte Villa, wie unsere Pläne sie zeigen, kaum passen will. Wir wissen aber von verschiedenen Bauunternehmungen des Kardinals am Monte Amiata, wo die Familie Cervini seit 1538 in Vivo d'Orcia nahe Bagni di San Filippo Land besitzt. Die Quellen nennen nicht weiter erläuterte Bauarbeiten in Hermo und Cinilla<sup>62</sup>, in den Uffizien liegen Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren für eine Villa „per lo Cardinale Santa Croce in lo Monte Amiata apresso a Montalcino“<sup>63</sup> und in Vivo d'Orcia stehen die Anfänge einer großen Villa eines unbekanntem Architekten, die spätestens 1544 im Bau war<sup>64</sup>. Weder diese Villa noch Sangallos Pläne haben jedoch viel mit Vignolas Projekt zu tun, und es ist bisher nicht gelungen, dieses genauer zu bestimmen.

1546 starb der Hausarchitekt der Familien Farnese und Cervini, Antonio da Sangallo der Jüngere. 1547 mußte Cervini Vignola wiedertreffen, der inzwischen zum Architekten von San Petronio aufgestiegen war. Gleichzeitig trat der Kardinal mit der Verlegung des Konzils nach Bologna in die Zeit seiner glänzendsten Erfolge. Es wäre nur natürlich, wenn er sich größeren Projekten zuwandte und sie nunmehr Vignola übertrug. Wofür unsere Pläne auch immer bestimmt gewesen sein mögen, sie lassen die Ambitionen eines einflußreichen und mächtigen Mannes erkennen, wie es Marcello Cervini war. Datierung und Bestimmung des Bauherrn stützen sich in fast idealer Weise gegenseitig. Die Ausgestaltung des monumentalen Rundhofes zu einem neuen Marcellustheater könnte einen ikonographischen Sinn haben, der auf den Bauherrn hinweist<sup>65</sup>. Geymüllers knappe Mitteilung, Vignola habe in seiner Bologneser Zeit für Cervini gearbeitet, gewinnt überraschend ein neues Gewicht und läßt vermuten, er habe tatsächlich genauere Kenntnis, vielleicht sogar Kenntnis von unserem Projekt gehabt<sup>66</sup>. Daß Vignola spätestens 1550 schon für Cervini gearbeitet hatte, geht aus einem Brief des Kardinals vom 3. August des Jahres hervor<sup>67</sup>. Er bezieht sich auf ein Schreiben des Architek-

ten, das der Empfänger nicht recht verstanden hat. Er weiß nicht, von welcher von zwei Zeichnungen die Rede ist. Die Blätter selbst hatte der Kardinal damals bereits seiner Guardaroba übersandt. Worauf sich die Arbeiten auch beziehen mögen, sie bezeugen zumindest eine Verbindung des Architekten unserer befestigten Villa mit deren mutmaßlichem Besteller um die Zeit, die für ihre Ausarbeitung in Frage kommt.

Die Mittelstellung unseres Projektes zwischen Villa und Stadtpalast ermutigt zu einer hypothetischen Feststellung. Der Geschützturm hat keinen fortifikatorischen Sinn mehr, sobald er am Hang in halber Höhe eines steilen Berges liegt, wie etwa auf dem Gelände der Villa in Vivo d'Orcia. Er gehört entweder in die Ebene oder auf eine Anhöhe. Ein passender Platz wäre der südliche Stadtrand von Montepulciano. Hier hätte er zwischen der Pieve, dem heutigen Dom, und der Stadtmauer leicht untergebracht werden können. Auf der Höhe des aussichtsreichen steil aufragenden Hügels und in unmittelbarer Nähe zur Kirche würde er sich dem Palazzo Piccolomini im benachbarten Pienza an die Seite stellen. Sein Vorhof wäre dann der Stadt zugewandt zu denken, der Rundturm könnte, zur Stadtgrenze hin vorgeschoben, nach drei Seiten wirkungsvoll als Wehrbau eingesetzt werden. Als Wohnbau hinter die Stadtmauer zurückgezogen, würde die Villa Cervini doch zugleich zu einem Bestandteil der städtischen Befestigung werden, als was sie das Wappen an der Gartenfront ausweisen könnte, ist doch der steigende geflügelte Greif das Wappentier von Montepulciano.

Möglicherweise waren bei der Planung solche Überlegungen im Spiel, die es dem Bauherrn erlaubt hätten, außer seinen eigenen Geldern auch noch die der Kommune in Anspruch zu nehmen, doch wird man über die bloße Spekulation über den Bauplatz und seine Bedeutung nicht hinauskommen, solange sich keine weiteren Dokumente zu dem Projekt auffinden lassen.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Versucht man, die Villa Cervini als einen Teil aus Vignolas gesamtem Schaffen anzusehen, so wird man bei ihrer Betrachtung bereits in den vierziger Jahren eine Fülle von Vorstellungen finden, die sich durch die kommenden Arbeiten des Meisters verfolgen lassen, und zwar sowohl hinsichtlich des theoretischen wie des praktischen Werkes.

62 Befestigungen, zumindest solche leichterer Art, waren in den vierziger Jahren durchaus angebracht, und Marcello Cervini empfiehlt nach dem Einfall der Spanier in das Sieneser Gebiet, auch in Vivo eine Bastion zu errichten und Arkebusen bereitzustellen, Coffin, S. 18. Bauarbeiten in Cinilla im Jahre 1553 sind bei Coffin, S. 28, Appendix 7 erwähnt, auf Arbeiten in Hermo hat mich Herr Coffin freundlicherweise brieflich aufmerksam gemacht.

63 Uffizien 828 A, 829 A, Abb. bei Coffin, fig. 2-3, S. 16-17.

64 Zum Datum Coffin, S. 19.

65 Für derlei Anspielungen auf Namen vgl. etwa die Sala del Gran Cosmo im Palazzo Vecchio von Florenz, die auf den großen Cosimo hinweist, s. E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Florenz 1980, S. 303 bei Sala delle carte geografiche.

66 In *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, Vignola 1908, S. 102.

67 Coffin, S. 27, Appendix 2.

Auf Tafel III seiner „Regola delli cinque ordini d'architettura“<sup>68</sup> schreibt Vignola, er habe sich aus dem Vergleich der verschiedenen Schriftsteller und der antiken Architektur zur Konstruktion der Ordnungen zum eigenen Gebrauch eine Regel abgezogen: „Havendo io per tanti anni in diversi paesi esercitato questa arte dell'Architettura; mi è piaciuto di continuo intorno questa pratica de gli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, et quelli comparandoli fra lor stessi, et con l'opre antiche quali si veggono in essere, vedere di trarne una regola, nella quale io m'aquetassi con la sicurezza che ad ogni giudicioso di simil arte dovesse in tutto, ovvero in gran parte piacere: et questa solo per servirmene nelle mie occorrenze, senza haver posta in essa altra mira“. Die Veröffentlichung erfolgte erst auf Drängen anderer „non ostante ch'io havessi l'animo molto lontano di doverla publicare“<sup>69</sup>. Man darf also erwarten, nach festen Verhältnissen aufgebaute Ordnungen bei Vignola auch vor 1562 anzutreffen, sei es, daß sie ganz oder teilweise denen der „Regola“ entsprechen. Die ionischen Pilaster an der Fassade des Palazzo Farnese in Caprarola und die dorischen Elemente seiner Rundtreppe sollen mit der Theorie übereinstimmen<sup>69</sup>. Tuttle's Kalkulationen des rund zehn Jahre früheren dorischen Portals im Palazzo Comunale in Bologna ergaben zwar vom Lehrbuch teilweise abweichende, immerhin aber auch dann rechnerisch durchdachte, zahlenmäßig festlegbare Proportionen, die auf der Grundlage eines Moduls fußen<sup>70</sup>. Unsere Untersuchung bestätigt die Gesetzmäßigkeit dieser Verhältnisse bei der dorischen Ordnung und erweitert zugleich die Kenntnisse hinsichtlich einer allerdings nur hypothetisch rekonstruierten ionischen im Falle unserer Villa Cervini. Auch bei unserer dorischen Ordnung geht Vignola von einer Gesamthöhe von nur 19 statt 20 Moduln aus, wobei der Säulenschaft gedrungener bleibt als in der „Regola“. Bei beiden Ordnungen geht nicht nur die vertikale Gliederung vom Modul aus, sondern offensichtlich auch der Abstand der Halbsäulen vor der Bogenwand. Die Pfeiler der Loggien unseres Rundhofes mit ihren 3 Fuß Breite im Erdgeschoß und vermutlich dem gleichen Maß im darüberliegenden lassen sich dagegen nicht auf die Moduln der Säulenordnungen beziehen, und ebensowenig die Arkadenöffnungen. Es zeigt sich also, daß Vignola zur Zeit der Planungen zwar die Ordnungen selbst schon festen

Proportionsregeln unterwarf, aber nur sie, während er rund 15 Jahre später, in der „Regola“ von 1562, auch jedes Detail der Loggienwand, Pfeilerstärke sowie Breite und Höhe der Bogenöffnung in feste Verhältnisse gebracht hatte, die vom Modul der Ordnungen ausgingen.

Gleichzeitig gewinnen wir eine konkretere Vorstellung von Vignolas Baukunst. Sein eigentliches architektonisches Frühwerk bleibt uns auch weiterhin vorläufig unbekannt. Die Planungen für Marcello Cervini aber vermitteln immerhin Kenntnis eines großen profanen Projektes vor der Villa Giulia und spiegeln neben den Einflüssen der römischen Tradition auch solche aus Frankreich in der Villenarchitektur, wie sie bisher nur in der seltsamen Mischung gotischer und renaissancehafter Elemente in den Fassadenentwürfen für San Petronio in Bologna greifbar waren. Als bislang früheste Planung Vignolas für eine befestigte Villa lassen die Berliner Zeichnungen Vorstellungen erkennen, die noch in den verworfenen Plänen für die Villa Farnese am Po wirksam sind und gerade diejenigen Entwürfe am festesten in Vignolas Tradition verankern, die in jüngerer Zeit als Projekte des Francesco Paciotto angesprochen worden sind: die für eine mit Flankentürmen bewehrte zweihöfige Anlage (Abb. 16)<sup>71</sup>. Auch zeigt sich bis in die Zeit der Arbeit für Piacenza die Vorliebe für das Überspielen der Baukörper durch Kuppeln und Türme und für die betonten vertikalen Achsen, die über die ganze Höhe einer breit gelagerten Wand geführt werden können. Dieses Element der vertikalen Gliederung, zuerst 1545 im Attikageschoß des Palazzo Bocchi in Bologna nachweisbar, greift Vignola immer wieder auf. Mit ihrem zusammenfassenden Giebel durchstößt die Portalachse in den Planungen der Villa Giulia das Kranzgesims<sup>72</sup> auf ganz gleichartige Weise wie an der Gartenfassade der Villa Cervini, und seitliche Kuppeln überspielten in den Planungen den Umriss des Hauptbaus. Für den Portico dei Banchi in Bologna plant und zeichnet Vignola Uhrtürme über den beiden Straßendurchfahrten<sup>73</sup>, im Palazzo Farnese in Piacenza sollten anfangs Ecktürme die Seiten, später wenigstens ein hoher Mittelurm die Portalachse betonen, drei Loggienbereiche sollten die sonst nur horizontal gegliederte Gartenfront als vertikale Einheiten zusammenfassen, wobei die seitlichen von Türmen überragt sein sollten.

68 Zu dem Traktat zuletzt CHR. THOENES, *Vignolas „Regola delli cinque ordini“*, RömJbKg XX, 1983, S. 345–376.

69 Ebendort Anm. 71.

70 Tuttle, S. 214–215. Die Höhe von 19 statt 20 Modul für die dorische Ordnung auch bei PALLADIO, *Quattro Libri dell'Architettura*, Libro Primo, Venedig 1570, S. 19.

71 S. Anm. 4. Die hier genannte Arbeit ist während der Drucklegung erschienen: B. ADORNI, *L'Architettura Farnesiana a Piacenza*, Parma 1982. Der Autor korrigiert dort S. 186 seine früheren Vorstellungen in meinem Sinne.

72 S. Anm. 38.

73 Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, KdZ 16721, Abb. Vita e opere, fig. 113.

Wir wissen, daß Vasari und Michelangelo an der Villa Giulia beteiligt waren und daß Vignola Paciottos Kritik an den Plänen für Caprarola berücksichtigen und beim Bau des Palastes in Piacenza von Paciottos Anfängen ausgehen mußte. Es ist schwer, sich aus den schriftlichen Zeugnissen und den stehenden Bauten eine Vorstellung von den Anteilen der verschiedenen Architekten zu machen. Das Datum unserer Planungen für eine befestigte Villa Cervini schließt zumindest eine Beteiligung von Paciotto fast mit Sicherheit aus. Vielleicht sind unsere Pläne nie bis zu den Anfängen der Bauausführung gekommen, vielleicht sogar nicht einmal einem konkurrierenden Architekten vorgelegt, sondern vorzeitig aufgegeben wor-

den, weil des Bauherrn Hoffnungen auf die Tiara sich 1550 nicht erfüllten. Wäre dem so, dann könnte man erwarten, daß sie uns ein ganz ursprüngliches Bild von Vignolas Vorstellungen vermitteln. Die anfänglichen, un- ausgeführten Pläne für Piacenza zeigen seine Ideen ganz sicher ohne Rücksichten auf Paciottos Planungen. Vielleicht erklären sich daraus die auffälligen Übereinstimmungen der gezeichneten Architekturen gegenüber den gebauten. Sie zeigen die Intentionen des entwerfenden Künstlers deutlicher als jeder Bau, in dem Korrekturen und Zugeständnisse des Architekten und Leistungen wie Fehlleistungen der Bauführer fast stets ihren Anteil haben.

## KATALOG DER ZEICHNUNGEN FÜR DIE VILLA CERVINI IN DER KUNSTBIBLIOTHEK DER STAATLICHEN MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ, BERLIN

### *Vorbemerkung*

In general, architectural drawings are the hardest to attribute when the artist is using a ruler and compass [...]. Perhaps it does not matter much who drew on a particular piece of paper, but it matters very much who invented the design. This was certainly the ancient way of looking at the subject, to which we should perhaps return.

A. Hyatt Mayor

Master Drawings I, 1963, S. 49

### 1. ZUM ZEICHNER

Bei ihrer Erwerbung galten die Blätter als Kopien des 17. Jahrhunderts. Sie sind sehr qualitativ, gut und frisch gezeichnet, ohne die unpersönlichen Schematismen, die Architekturzeichnungen oft anhaften können. Ihr Charakter rührt aus der Art der präzisen Federzeichnung und der gewissen Unregelmäßigkeit der Pinsellavierung her und verbindet sie in erstaunlich hohem Maße mit autographen Zeichnungen Vignolas, man vergleiche etwa die Gesimszeichnungen in einem Brief vom 1.2.1547, Abb. bei Tuttle, fig. 13 und in *Vita e opere* S. 167. Mir erscheinen die Blätter der Kunstbibliothek Vignola stilistisch so nahe verwandt, daß es mir nicht schwerfällt, sie für zeitgenössisch zu halten oder gar an eine Entstehung in seinem Büro in Bologna zu denken. Das Format ist bei Vignola nicht ungewöhnlich und entspricht ziemlich genau etwa dem der beschrittenen Berliner Zeichnung zum Portico dei Banchi, Kupferstichkabinett SMPK, KdZ 16721, die heute 23,8 × 40,5 cm, oder der Zeichnung zu S. Maria in Traspontina der Marucelliana, vol. F., n. 72, die 38,7–39 × 24,3–24,8 cm mißt. Die Beschriftung ist nicht von Vignolas Hand, seine Zahlen und Buchstaben, auch die in Stampatelle, sehen anders aus. Die Bestimmung des Schreibers, die vielleicht einmal über die Bologneser Archive möglich sein wird, ist für die Datierung der Blätter ausschlaggebend. Erweist es sich, daß er bei Vignola

gearbeitet hat, so rückt die Möglichkeit einer Zuschreibung auch der Ausführung der Zeichnungen selbst an Vignola auf ähnliche Weise in den Bereich des Möglichen wie im Falle mancher Pläne für Piacenza.

### 2. ZU DEN UNSTIMMIGKEITEN UND ZUM TYP DER ZEICHNUNGEN

Unstimmigkeiten 1) zwischen verschiedenen Zeichnungen zu ein und demselben Bauwerk und 2) zwischen den tatsächlichen Bedingungen und einer Architekturzeichnung sind gang und gäbe. Im Bereich der Vignolaprojekte sei zu 1) auf die Zeichnungsserie vom Mai 1561 für den Palazzo Farnese in Piacenza verwiesen, deren Unstimmigkeiten ich 1966 nur mit einem knappen Hinweis (S. 203) erwähnt habe. Ein gutes Beispiel zu 2) scheint der Fassadenriß für San Petronio in Bologna zu sein, den Vignola in einem Schreiben an die *Ufficiali di San Petronio* vom 1. Februar 1547 unter Hinweis auf den Charakter der eingereichten Zeichnung gegen den Vorwurf der Ungenauigkeit verteidigt. Er weist zunächst den Vorwurf, von falschen Messungen ausgegangen zu sein, zurück, betont dann jedoch, wie unwesentlich selbst eine Fehlmessung im Falle dieser Zeichnung sei, die ja nicht der Bauausführung zugrunde liegen, sondern dem Auftraggeber eine Vorstellung vom künftigen Bau haben sollen: „*Ma non volendo star' su questo vorej che mi dicesse che quando questo difetto fosse se questo si deve ascrivere errore inperho che non e, consuitudine de' Architetti dar' un' piccolo disegno talmente in proportione che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor' de una piccola misura ma solamente si usa far' li disegni per mostrare l'inventione et quando sonno approbati per buoni se gli scrivono particolarmente le proportioni et misure de numeri come luj puote vedere che ho fatto nel profil dela facciata*“ (*Vita e opere*, S. 166/167). In ihrer sorgfältigen Ausführung und Beschriftung könnte die Berliner Zeichnungsserie ebenso wie die Serie von 1561 für einen Auftraggeber entstanden sein „*per mostrar l'inventione*“, zu-

mindest aber auf eine solche Serie von Reinzeichnungen zurückgehen.

### 3. ZUR TECHNIK

Alle Blätter sind über Vorzeichnung in schwarzem Stift oder farbloser Ritzung, wo notwendig, auch über Zirkel- und Nadelstichen in brauner Feder bezeichnet und mit Pinsel in Braun laviert; nur bei Nr. 8, Zeichnung 18 der Planserie, ist die Lavierung grau. Die Papiere sind weiß, teilweise verfleckt; wo Wasserzeichen vorhanden sind, zeigen sie einen Anker im Oval unter einem sechszackigen Stern, der in dieser Form weder bei Briquet, *Les filigranes*, Amsterdam 1968, noch bei Piccard, *Wasserzeichen Anker*, Stuttgart 1978 verzeichnet ist. Die Blätter waren ursprünglich kaum größer, bei manchen wird die Zeichnung selbst durch die Beschneidung der Ränder unwesentlich berührt. Die Maße sind am linken und am unteren Rand genommen.

#### 1.

Inv. 1979. 6 AOZ 1

Zeichnung 1 der Planserie

GRUNDRISS DES KELLERGESCHOSSES

41,5 × 29,2 cm

#### AUFCHRIFTEN

im Rundhof *DISEGNIO / DI VN PALAZZO DI IACOMO BA/ROCCI DA VIGNOLA DIVISO / IN 21 DISEGNI* (der Name Iacomo über einer Rasur), im Vorhof *PRIMO DISEGNO / PIANTA SOTTERRANEA*

#### MASSANGABEN

von vorn nach hinten und von links nach rechts: Raumbreite vor dem Vestibül *P. 10*; – Breite des seitlichen Zuganges *P. 12 1/2*; – Stärke aller Hauptmauern *P. 5* (diese Maßangabe erscheint an 7 Stellen).

#### UNSTIMMIGKEITEN

Die Turmfundamente sind in der gleichen Stärke angegeben wie im Hauptgeschoß (2), müßten aber nach Aussage der Seitenansicht (3) ungleich stärker ausfallen, da sie dort mit schrägen Mauersockeln erscheinen.

#### 2.

Inv. 1979. 6 AOZ 2

Zeichnung 2 der Planserie

GRUNDRISS DES HAUPTGESCHOSSES

Terrasse und Rampe vor dem Vorhof sind nur in Stift gezeichnet. Die Planzeichnung liegt über einer Zeichnung des Untergeschosses in schwarzem Stift. Auffällige Pentimenti bei der Raumeinteilung in den Seitenflügeln des Vorhofes. Übertragung des Untergeschosses durch Nadelung. 41,5 × 30,3 cm. Wasserzeichen.

#### AUFCHRIFTEN

im Vorhof *SECONDO DISEGNO / PIANTA DEL P(RIM)° PIANO*, an der Fassade im Blatt oben *Parte verso il giardino*

#### MASSANGABEN

Vorhof: Mauerstärke *P. 4 1/2*; – Rampenbreite *P. 5*; – Mauerstärke hinter der Rampe 2; – Ausdehnung des Umgangs vor der

inneren Fassade *P. 128 in tutto*; – Breite des Umgangs *P. 13 1/2*; – Ecknische, Wandstück *2 1/2*, Durchmesser *P. 7 1/2*.

Hauptpalast: Rundhof: *DAVN MVRO AL ALTRO / Piedi 91 1/2 Cortile diametro 65 1/2*; – Hofpfeiler  $3 \times 3$ ; – Maßangabe in der Arkadenöffnung *P. 12 1/2*; – Hofumgang *P. 10*; – Rechtecknische *P. 8*; – Rundnische *P. 8*.

Treppen: Breite der Zugänge *P. 5*; – Länge des ersten Laufes *P. 10*; – Länge des zweiten Laufes *P. 7*; – Breite der Läufe *P. 5*.

Maße im Vordertrakt zwischen den Mauern, die den Hof seitlich begrenzen: Portalöffnung *P. 8 1/2*; – Breite des Andito *P. 10*; – anschließender Saal *P. 15 3/4* × *P. 20*, Breite des Kamins *P. 5*; – Trennmauer 2; anschließender Saal *P. 20* × *P. 30*.

Maße im entsprechenden Gartentrakt, von links nach rechts: Mauerstärke 3; – Sala *P. 20* × *P. 30*; – Mauerstärke 2; – Brunnensaal *P. 15 3/4* × *P. 20*, Mauerstärke 3; – Breite des Andito *P. 10*, Länge, vom Eingang bis durch die Hofmauer *P. 39 1/2*; – Mauerbreite 3; – Kapelle *P. 15 3/4* × *P. 20*; – Mauerstärke 2; – Sala *P. 20* × *P. 30*; – Mauerstärke 3.

Linker Trakt, von vorn nach hinten: Fensterbreite 4; – Außenmauer *4 1/2*; – Sala Grande *P. 50* × *P. 30*, Breite des Kamins *P. 8*; – Durchgänge 3; – Trennwand 3; – Salotto *P. 30* × *P. 30*; – Trennwände 2; – Camera *P. 8* × *P. 12*; – Vorraum zum Turm *P. 20* × *P. 16*; – Turmzimmer, Breite *P. 16*.

Rechter Trakt, von vorn nach hinten: Raum hinter dem Umgang *P. 20* × *P. 14 1/2*; – Sala, Breite *P. 17*; – Salotto *P. 30* × *P. 30*; – Mauerstärke zum Vestibül 3; – Mauerstärke 3; – Salotto *P. 30* × *P. 30*; – Mauerstärken hinter der folgenden Sala 2; – Camera *P. 8* × *P. 12*; – Vorraum zum Turm *P. 20* × *P. 16*; – Turmzimmer, Breite *P. 16*.

#### UNSTIMMIGKEITEN

Die Kellerzugänge hinter dem Hoftor und die vier Haupttreppen sind im Untergeschoß (1) als Treppen, hier als Rampen angegeben. Im Gegensatz zur Ansicht des Gartenportals (5) sind die Wände vor Kapelle und Brunnensaal im Grundriß mit Rechtecknischen aufgelockert, auch fehlen hier die Portalsäulen. Im Gegensatz zur Ansicht der Längsseite (3) fehlen die Angaben der Fensteröffnungen bei den Türmen der Eingangsfront. Der Kamin im Salotto vor der Sala Grande ist mit einem zweiten Abzug für eine Feuerstelle im Untergeschoß versehen, die dort aber nicht eingetragen ist.

#### 3.

Inv. 1979. 6 AOZ 3

Zeichnung 12 der Planserie

ANSICHT DER LINKEN LÄNGSSEITE

27,8 × 40,9 cm. Wasserzeichen.

#### AUFCHRIFTEN

oben *DISEGNO DECIMO SECONDO*  
unten *Ortographia della parte laterale del palazzo*  
ohne Maßangaben

#### UNSTIMMIGKEITEN

Im Grundriß des Kellergeschosses (1) sind die Turmfundamente ohne Mauersockel eingetragen, im Grundriß des Hauptgeschosses (2) erscheinen die Türme der Eingangsfront ohne Fenster (2), im Treppenschnitt (9) finden sich die Zugänge zum Rundturm an anderer Stelle.

4.

Inv. 1979. 6 AOZ 4

Zeichnung 14 der Planserie

SCHNITT DURCH RÄUME IM EINGANGSTRAKT

41,5 × 27,5 cm

AUFSCHRIFTEN

oben *DECIMO QVARTO DISE(GN)*°

unten *Profilo della parte anteriore con la ringhiera*

MASSANGABEN

Erdgeschoß: Mauerstärke *P. 4<sup>1/4</sup>*; – Mauerhöhe bis zur Sitzbank im Fenster *P. 2*, bis zur Fensteröffnung *P. 5*; – Höhe der Fensteröffnung *P. 6*, Tiefe *P. 1<sup>1/2</sup>*; – Tiefe der Fensternische *P. 2<sup>3/4</sup>*; – Breite der Türöffnung *P. 4*, Höhe *P. 8*; – Raumhöhe *P. 25 sino sotto la volta*. Obergeschoß: Höhe des vorderen Raumes *Piedi 10*, des hinteren *Piedi 13*.

UNSTIMMIGKEITEN

Die im Schnitt dargestellten Räume des Obergeschosses können sich nicht unmittelbar über dem im Erdgeschoß dargestellten Raum befinden, weil dessen Kamin sonst keinen Abzug hätte und überdies kein Raum für die Treppenzugänge im Obergeschoß bliebe, die nach Aussage des Treppenschnittes (8) in allen Stockwerken direkt übereinander liegen. Es kann sich daher bei den oberen Räumen nur um einen Schnitt durch eine andere Achse handeln, und zwar durch eine der beiden Fensterachsen des rechts neben dem unten dargestellten Kaminsaal liegenden Raumes.

Abzüge im Kamin sind nicht dargestellt, die Grundrisse von Keller- und Hauptgeschoß zeigen beide Feuerstellen, so daß im Schnitt zwei Abzüge hintereinander dargestellt sein müßten.

5.

Inv. 1979. 6 AOZ 5

Zeichnung 15 der Planserie

DETAILANSICHT UND GRUNDRISS DER GARTENFRONT

UND SCHNITT DURCH DIE PORTALACHSE

41 × 27,5 cm

AUFSCHRIFTEN

oben *DECIMO QVINTO DISE(GN)*°

unten *Ortographia, pianta, e profilo della porta uerso il giardino*

MASSANGABEN

der Ansicht: Fensterachse: Mauerhöhe bis zur Fenstersohlbank *P. 5*; – Fensterhöhe im Erdgeschoß *P. 6*, Breite *P. 4*; – Fensterhöhe einschließlich des blinden Teils im Obergeschoß *P. 8*, Breite *P. 4*.

Portalachse: Höhe der Türöffnung *P. 17 o 5*, Breite *P. 8*; – Fensterbreite im Obergeschoß *P. 4*.

des Schnittes: Mauerstärke über der dorischen Ordnung *P. 1*; – Abstand bis zur Mauer des Obergeschosses *P. 2<sup>1/2</sup>*; – Mauertiefe der äußeren Fensternische *P. 1<sup>1/2</sup>*; – Mauertiefe der Fensteröffnung *P. 1<sup>1/2</sup>*; – Mauerstärke im Giebel *P. 3*.

UNSTIMMIGKEITEN

Gegenüber dem Grundriß des Hauptgeschosses (2) zeigt die Zeichnung ein Wandsäulenportal und fehlen hier die Rechtecknischen an der Fensterachse neben dem Portal.

6.

Inv. 1979. 6 AOZ 6

Zeichnung 16 der Planserie

ANSICHT UND GRUNDRISS DES HAUPTPORTALS UNTER DER BRÜSTUNG UND DER LINKS ANSCHLIESSENDEN FENSTERACHSE

41,5 × 30,7 cm

AUFSCHRIFTEN

oben *DISE(GN)*° *DEC(IM)*° *SESTO*

unten *Prospetto, e pianta della porta principale co la ringhiera*

MASSANGABEN

Höhe des Fensters im Obergeschoß *P. 6*, Breite *P. 3*

UNSTIMMIGKEITEN

Entgegen den Angaben des Schnittes durch die vorderen Wohnräume (4) sind die Metopen hier ohne Füllung gezeichnet und ruhen die Fensterbänke auf je drei einfachen seitlichen Stützen anstatt auf Löwenfüßen.

7.

Inv. 1979. 6 AOZ 7

Zeichnung 17 der Planserie

ANSICHTEN UND GRUNDRISS VON BRUNNEN UND NISCHE

IM VORHOF

41,5 × 31 cm. Wasserzeichen

AUFSCHRIFTEN

oben *DEC(IM)*° *SET(TIM)*° *DISE(GN)*°

unten *ortographia, e pianta, DELLA FONTE, E NICHIE Del primo cortile*

MASSANGABEN

beim Brunnen: Grundriß: Nischenbreite *P. 9*; – Abstand von Pilasterkante zu Pilasterkante *da una colonna e l'altra p. 10*; – Pilasterbreite *P. 2<sup>1/2</sup>*. Ansicht: Pilasterbreite *P. 2<sup>1/2</sup>*; – Metopenbreite *P. 1 o 10<sup>1/2</sup>*.

bei der Nische: Grundriß: Nischendurchmesser *P. 6 o 10<sup>1/2</sup>*; – Abstand von Pilasterkante zu Pilasterkante *da una col(onn)<sup>a</sup> e laltro P. 7 o 10<sup>1/2</sup>*. Ansicht: Pilasterbreite *P. 2<sup>1/2</sup>*.

UNSTIMMIGKEITEN

Die Ansicht des Brunnens scheint in der Mitte eine Rundnische zu zeigen, im Gegensatz zur Rechtecknische des Grundrisses. Weder Nische noch Brunnen stimmen in den Grundrißmaßen mit den Angaben für die Ecknischen des ersten Hofes auf dem Grundriß des Hauptgeschosses (2) überein; dort haben die halbkreisförmigen Nischen einen Durchmesser von *P. 7<sup>1/2</sup>*. Die Aufschrift spricht von *Nichie* – Nischen (Plural) und *Fonte* – Brunnen (Singular) und zeigt die Nischen in abgeschrägten Ecken, den Brunnen vor einer geraden Wand. Man könnte daher geneigt sein, den Wandbrunnen anderswo als im Hof zu suchen, etwa im Brunnensaal, doch weichen auch dort sowohl die Grundrißform als auch die Maße ab. Die völlige Übereinstimmung der Größe der Ordnungen und die Gebälklinien, die Brunnen und Nische auf der Zeichnung verbinden, machen es wahrscheinlich, daß beide am gleichen Außenbau, nämlich, wie die Aufschrift besagt, im ersten Hof ihren Platz finden sollten. Während die Nischen auf jeden Fall in die Ecken gehören, läßt sich der Brunnen nach Aussage des Grundrisses 2 vor keiner geraden Wand im Vorhof unterbringen; es wäre bestenfalls möglich, sich den (oder die) Brunnen ebenfalls in den Hofecken

vorzustellen, vielleicht hinter der Eingangsmauer, wo die Breite der Abschrägungen im Gegensatz zur Situation gegenüber ohne Beeinträchtigung von Türen oder Fenstern mühelos vergrößert werden könnte.

8.  
Inv. 1979. 6 AOZ 8  
Zeichnung 18 der Planserie

TREPPENGRUNDRISS DER HAUPTTREPPE UND DER WENDEL-  
TREPPE UND SCHEMA DER ZU ÜBERWINDENDEN HÖHEN UND  
ENTFERNUNGEN

Die Lavierung ist hier, abweichend von den anderen Blättern, grau.  
41,5 × 30,1 cm. Wasserzeichen

AUFSCHRIFTEN  
*DEC(IM)° OTTAVO DISEGNIO / Profilo, e pianta di una delle quattro scale / Pianta della scaletta in cima segn(at)° A*  
Das Schema zeigt vier Treppenläufe, beginnend und endend mit dem dem Hofrund angelehnten längeren Lauf.

MASSANGABEN  
Höhenunterschiede von Absatz zu Absatz *Piedi 5 o 5*; – *P. 3 o 9 1/2* (rechts wiederholt:) *P. 3 o 9 1/2*; – *P. 3 o 9 1/2*; – Gesamthöhe von drei Läufen *Piedi 13*; – Entfernungen von Absatz zu Absatz *Piedi 10*; – *Piedi 7 o 4/3*; – *Piedi 7 o 4/3*.

Grundriß: Maße im Hof: Breite der Rechteckische *P. 8*, Tiefe *P. 4*; – halbrunde Nische, Durchmesser *P. 8*. Maße in den Treppenläufen: erster (gekrümmter) Lauf, Länge *PIEDI 10*; – zweiter (erster gerader) Lauf, Breite *PIEDI 5*; – dritter (zweiter gerader) Lauf, Länge *PIEDI 7 o 4/3*.

UNSTIMMIGKEITEN  
In den Ecken der im rechten Winkel zusammenstoßenden

geraden Läufe fehlen die im Grundriß des Hauptgeschosses (2) angegebenen Nischen.

9.  
Inv. 1979. 6 AOZ 9  
Zeichnung 19 der Planserie  
SCHNITT DURCH DIE IN ZEICHNUNG 18 (8) DARGESTELLTE  
HAUPTTREPPE  
41,5 × 27,6 cm

AUFSCHRIFTEN  
oben *DISEGNIO DEC(IM)° NONO*  
unten *Ortographia delle scale*

MASSANGABEN  
Vertikale Wand *P. 2*; – Stärke der Treppenabsätze *P. 1*; – Höhe der Treppenläufe *P. 12 o*; – Breite der Treppenläufe *P. 5*; – Höhe der Fenster in der Dreiecksspindel *P. 5*; – Breite der Fenster ebendort *P. 2*; – Entfernung von der dritten Stufe des dritten (zweiten geraden) Laufs zur Fensteröffnung *P. 4*; – Breite der Spindelwand am gradlinigen Lauf *Piedi 7 o 4/3*; – Höhe dieser Wand vom Treppenabsatz bis zum Tondino unter der Wölbung *P. 9 o 9*; – Höhe des Kellergeschosses *P. 16*; – Höhe der beiden Treppenzugänge und des dazwischenliegenden Mezzato je *P. 12*; – Deckenstärken je *P. 1*; – Höhe der Wendeltreppe A vom Boden über dem zweiten Zugang bis zum Eintritt in die Wand des Rundhofes *P. 3*.

Die Wendeltreppen müßten sich nach Aussage der Seitenansicht (3) über den Absätzen hinter den gekrümmten Treppenläufen befinden; nur dann würden nach links drei, nach rechts sieben Fenster bis zu den Türmen folgen können. Die Zeichnung 9 zeigt die Wendeltreppe dagegen überzeugender über dem Absatz, der beim Aufsteigen über dem dritten Treppenlauf folgt.

## MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- |                    |  |   |  |
|--------------------|--|---|--|
| Adorni             | B. ADORNI, L'attività del Vignola a Piacenza: nuove ipotesi sul Palazzo Farnese, <i>Palladio</i> XXVII, 1978, S. 77–96.              | Rosci   | Siehe Serlio, Ms München.  |
| Coffin             | D.R. COFFIN, Pope Marcellus II and Architecture, <i>Architectura, Zeitschrift für Geschichte der Baukunst</i> , 9.1, 1979, S. 11–29. | Serlio, Ms München                                | S. SERLIO, <i>Sesto libro delle habitationi di tutti li gradi degli homini</i> , Faksimileausgabe des Cod. Icon. 189 der Bayerischen Staatsbibliothek, München, mit Textband von M. ROSCI, <i>Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio</i> . Presentazione di Anna Maria Brizio, Mailand s. a. (1967). |
| Dreyer             | P. DREYER, Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza, <i>JbBerlMus</i> VIII, 1966, S. 160–203.                 | Tuttle  | R. J. TUTTLE, A new attribution to Vignola: A Doric Portal of 1547 in the Palazzo Comunale in Bologna, <i>RömJbKg</i> XVI, 1976, S. 207–220.   |
| Falk               | T. FALK, Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom, <i>RömJbKg</i> XIII, 1971, S. 101–177.                      | Vignola   | J. BAROZZI DA VIGNOLA, <i>Regola delli cinque ordini d'architettura</i> , s.l., s.a. (Rom, 1562).  |
| Frommel, Palastbau | C.L. FROMMEL, <i>Der römische Palastbau der Hochrenaissance</i> , 3 Bände, Tübingen 1973.  | Vita e opere                                      | <i>La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola 1507–1573 nel quarto centenario della morte</i> , Vignola 1974.   |
| Frommel, Tipologia | C.L. FROMMEL, La Villa Madama e la tipologia della Villa Romana nel rinascimento, <i>BollPalladio</i> XI, 1969, S. 47–64.            | SMPK = Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz |  |

Abbildungsnachweis: Archivio Fotogr. Villa Giulia, Roma 19; Archivio di Stato, Parma 18, 23, 24; Freeman, London 16, 17; Paulmann, Berlin 1–13, 21; Tuttle, New Orleans 20.