

KLAUS SCHWAGER

KARDINAL PIETRO ALDOBRANDINIS
VILLA DI BELVEDERE IN FRASCATI

INHALT

Einleitung	291
I. Teil.	
1. Vorgeschichte und Erwerb der Villa durch Kardinal Pietro Aldobrandini	294
2. Analytische Beschreibung der Villa	297
II. Teil.	
1. Die Geschichte des Palazzo (Neubau, Umbauten und Erweiterungen durch Giacomo della Porta; Übernahme der Bauleitung durch Carlo Maderno und Giovanni Fontana)	314
2. Die Errichtung der Terrassen und Rampen an der Hangseite der Villa	332
Exkurs I: Zur Geschichte der Acque Aldobrandini	334
3. Planung und Errichtung des Gartentraktes und der Brunnenanlagen auf der Hügelseite durch Carlo Maderno und Giovanni Fontana . . .	338
4. Aufstockung am Palazzo	350
5. Vollendung und Ausgestaltung der Villa nach der Rückkehr des Kardinals nach Rom	353
III. Teil.	
Zusammenfassung und Zusammenhänge	359
Exkurs II: Bemerkungen zu Begriff und Form des „teatro“	379

EINLEITUNG

Fece [Giacomo della Porta] per il Cardinal Pietro Aldobrandini a Frascati la famosissima Villa di Belvedere d'una nobil fabrica adorna con vaghissime fontane, opera degna di Principi ...

(*Baglione, Vita di Giacomo della Porta, 1642*)

... [Giovanni Fontana] altresi fece condurre l'acqua alla Villa di Frascati del Cardinale Pietro Aldobrandini ...

(*Baglione, Vita di Giovanni Fontana, 1642*)

Eam delineavit primum ut Villam Fontes ac Palatum construerat Jacobus a Porta ... Deinde absoluta est sub cura Carlo Maderni ingenti auri copia ...

(*Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum, 1706*)

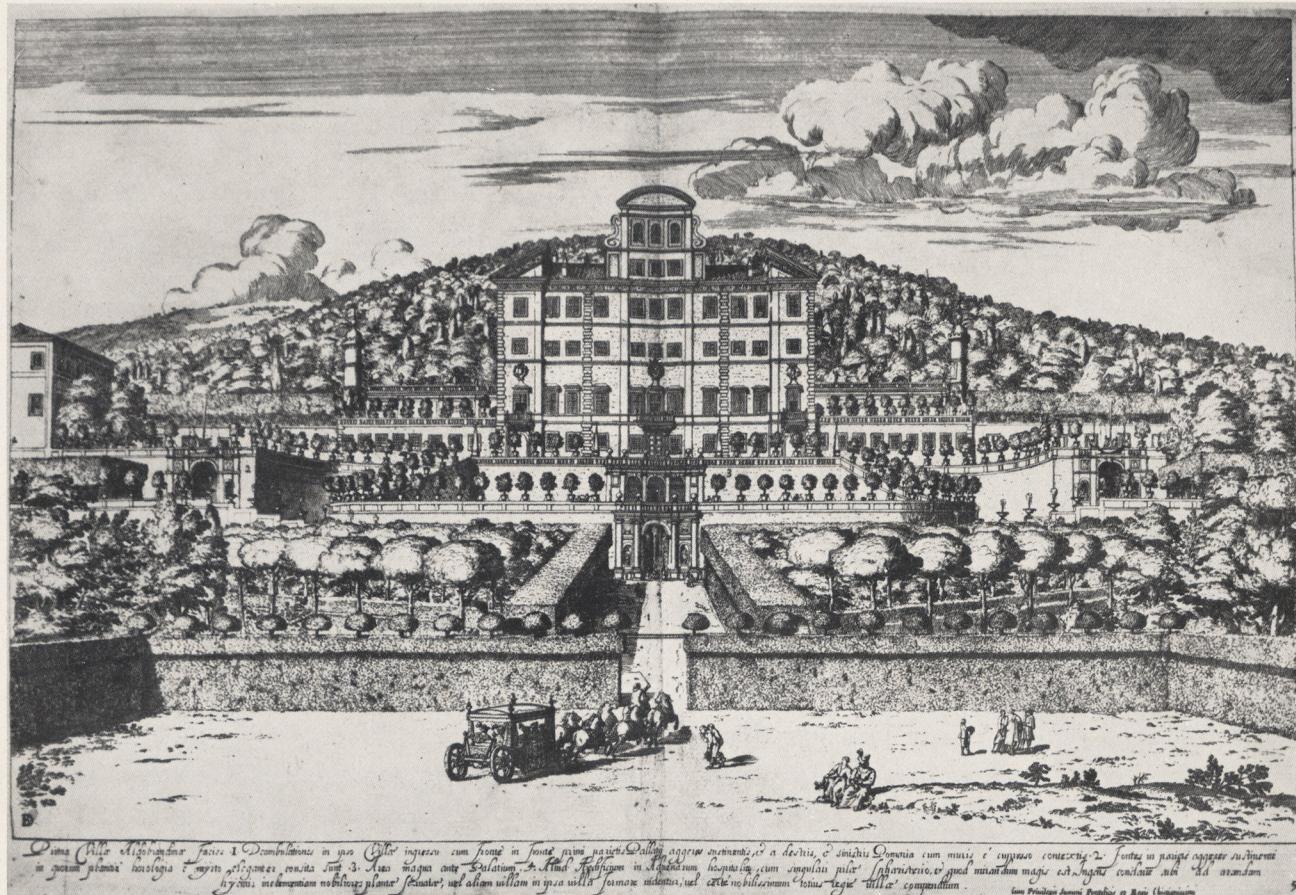
Obgleich die Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 246) seit ihrer Errichtung bis auf den heutigen Tag immer wieder Erstaunen und Bewunderung geweckt hat¹, ist ihre Entstehungsgeschichte und Gestalt bisher kaum kritisch untersucht worden². Wenn man bedenkt, daß sie gerade mitten in der auch für die Geschichte der Architektur so bedeutsamen Übergangsepoke des endenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts entstanden ist, und wenn man sich der Bedeutung ihres Bauherrn, des Kardinalnepoten Clemens' VIII: Pietro Aldobrandini und der Architekten Giacomo della Porta, Carlo Maderno und Giovanni Fontana, deren Namen seit jeher mit dieser Anlage in Verbindung gebracht wurden, vergegenwärtigt, so ist das erstaunlich; noch verwunderlicher allerdings, sobald man erkennt, auf wie ungenauen, bruchstückhaften und kaum je belegten Angaben unser bisheriges

¹ Cf. L. Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jh., Wien-München 1959, p. 314; wichtigste ältere Würdigungen: G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII, del 1572 in fino a Tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642 (ed. Mariani), p. 82; H. Welsch, *Wahrhaftige Reiss-Beschreibung ... 1630—1633*, Stuttgart, 1658, pp. 70f.; *The Diary of John Evelyn 1620—1646* (ed. Dobson), London 1906, I, p. 262; F. Eschinardi SJ, *Descrizione di Roma e dell'Agro Romano*, Roma 1696, p. 363; F. de Raguenet, *Les Monuments de Rome ou Description des plus beaux Ouvrages de Peinture de Sculpture et d'Architecture*, Amsterdam 1701, p. 111; Ph. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum ...*, Romae 1706, II, p. 457; D. Dom. B. Mattei, *Memorie istoriche dell'antico Tuscolo oggi Frascati*, Roma 1701, p. 46; Ch. de Brosses, *Lettres d'Italie* (ed. Du Raisin), Dijon 1927, II, pp. 228—230; J. W. Goethe, *Italienische Reise* (ed. H. v. Einem-E. Trunz), Hamburg 1954, p. 409. — Vgl. hierzu auch noch die Skizzen des Nikodemus Tessin (a. d. O. Sirén, *Nikodemus Tessin, Stockholm 1914*, Abb. 67—69, p. 129) von 1687/88. Interessant die negativen Beurteilungen des Palazzo durch Wölfflin (Renaissance und Barock, München 1907, p. 110): „mürrische Formen“, die mit einer „gewissen Willkür“ schlecht zusammengingen, und durch H. Rose im Anschluß daran (Spätbarock, München 1922, p. 60), der von Portas „verstimmter Kunst“ spricht!

² Unsere Kenntnis beruhte bisher weitestgehend auf den über die Viten- und Guidenliteratur tradierten Nachrichten, d. h. vor allem: Baglione, pp. 82, 131, 173, 370, 384; Giov. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1677 (ed. Ricci), p. 164; Eschinardi, p. 363; Raguenet, p. 111; Mattei, p. 46; dazu kommen Bonanni II, pp. 498f.; ferner die panegyrischen Beschreibungen der Villa: G. Mairini, *La Villa Aldobrandini*, ed. M. Menghini, Il Propugnatore, Nuova Serie I, 1888, pp. 433—445; A. Donati SJ, *Carmina*, Roma 1625, Lib. III, *Tuscanum Aldobrandinum*; und das Stichwerk: D. Barrière, *Villa Aldobrandina Tuscolana, sive vari illius Hortorum et Fontium prospectus*, Romae 1646.

Darüber hinaus historische Nachrichten, leider oft ohne Quellenangaben: C. Fea, *Storia delle Acque e antiche Sorgenti in Roma*, 1832 pp. 266—282 passim; A. Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della Carta de Dintorni di Roma III* pp. 346—355, Roma 1857; G. Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, Roma 1844, XXVII pp. 157—162; F. Grossi-Gondi, *Le ville tusculane nell'epoca classica e dopo il rinascimento*, Roma 1901 pp. 81, 229, 296f.; D. Seghetti, *Frascati nella Natura, nella Storia, nell'Arte*, Roma 1906 pp. 322 bis 332; G. Biasiotti/G. Tomassetti, *Tusculana*, Roma 1912, Abb. 35, pp. 46—48; G. u. Fr. Tomassetti, *La Campagna Romana, Antica Medievale e Moderna IV*, Roma 1925 pp. 369, 456—458; L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste XI* 1927 pp. 667—670; S. Kambo, *Il Tusculo e Frascati*, Bergamo 1929, pp. 56—64.

In größeren Zusammenhängen: M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst I*, Jena 1914 pp. 332—335; L. Bruhns, *Die Kunst der Stadt Rom*, Wien 1951 pp. 476f., mit treffenden Bemerkungen zur kunstgeschichtlichen Stellung; E. Hergeth, *Die Sala Terrena im Deutschen Barock*, Frankfurter Diss. 1954 pp. 55—59, mit ausgez. Analyse vor allem der Funktion des „Wassertheaters“ im Ganzen der Villa; C. Franck, *Die Barockvillen in Frascati*, Berlin 1956 pp. 102—116; klare, auf das Wesentliche der Erscheinung ausgehende Beschreibung eines Architekten, mit geschichtlicher Zusammenfassung des Bekannten, leider ohne baugeschichtliche Untersuchung; Korrekturen zu Franck in Rez. von H. Hibbard, *The Art Bulletin XL* 1958 pp. 354—359; gute Innenaufnahmen (außer bei Kambo, s. o.): J. F. Revel, *Vues et perspectives d'une Villa dans la Campagne Romaine*, *Connaissance des Arts* 1959, Janvier pp. 26—31.



246. Villa di Belvedere, von Rom her gesehen, nach Barrière (1647) pl. 5

Wissen über die Villa beruht. So setzen etwa die meisten Autoren — ohne jede Begründung — 1598, das Jahr der Besitzübernahme der Villa durch den späteren Bauherrn, mit dem Beginn der Bauarbeiten³ gleich. Kaum irgend jemand hat die seit langem erkennbare Existenz eines Vorgängerbaues ernst genommen⁴, und alle bisherigen Veröffentlichungen verstehen dann auch den Hauptbau als einen einheitlichen Wurf. Zum Verlauf der Bauarbeiten im ganzen und dem Anteil der drei überlieferten Architekten Porta, Maderno und G. Fontana begnügte man sich mit Vermutungen⁵. Die erhaltene Anlage ist nie konsequent baugeschichtlich und stilkritisch analysiert worden⁶.

Im folgenden wird deshalb versucht, auf Grund einer ausführlichen Prüfung des vorhandenen Bestandes und mit Hilfe alter Stiche und neu erarbeiteten, umfangreichen Quellenmaterials⁷ wenig-

³ Cf. Tomassetti p. 456; Thieme-Beckers Künstlerlexikon, XXVII, 1933 p. 279 (W. Körte); Franck p. 103 — obwohl bereits bei Seghetti p. 325 und Kambo p. 57 das richtige Jahr angegeben.

⁴ Angedeutet bei Seghetti p. 324 (1908!) und Pastor XI¹ p. 667.

⁵ Ausgangssituation bis heute: die unserer Untersuchung vorangestellten Bemerkungen Bagliones und Bonannis; Verteilung auf die drei Architekten bis zu Franck einschließlich ohne genauere Begründung. Der Hauptbau wurde immer G. della Porta gegeben; beim Wassertheater glaubt man seit N. Caflisch (Carlo Maderno, München 1934, p. 118), C. Maderno zu erkennen; cf. U. Donati, Artisti Ticinesi a Roma, Bellinzona 1942 p. 84, Anm. 7; derselbe: Vagabondaggi, Bellinzona 1939, pp. 23f.; derselbe: Carlo Maderno, Lugano 1957 p. 20.

⁶ Alle bisher veröffentlichten Grundrisse sind ungenau, meist falsch (cf. Barrière pl. 22; Ch. Percier e P. E. L. Fontaine, Choix des plus célèbres Maisons de Plaisance de Rome et de ses Environs, Paris 1809 pl. 64; Franck p. 112 (dazu Hibbard-Rez. p. 355). Interessant die Skizze N. Tessins, abgeb. bei Sirén Abb. 69.

⁷ Der Verfasser dankt an dieser Stelle seiner Exzellenz Fürst Clemente Aldobrandini und ihrer Exzellenz Fürstin Luisa Aldobrandini für die große Bereitwilligkeit, mit der sie ihm Zugang zu allen Räumen der Villa gewährten, ihm die vorhandenen Bauaufnahmen als Unter-

stens die für die Entstehung und Erscheinung der Villa wichtigsten Tatbestände festzustellen. Nicht beabsichtigt ist, die aus den neuen Ergebnissen resultierenden weiterreichenden Konsequenzen zum ästhetischen und geistesgeschichtlichen Ort dieser Villenanlage bis ins einzelne hinein zu verfolgen; ebensowenig kann in diesem Zusammenhang dem Wunsch nachgegeben werden, die Bauten mit allen Details stilgeschichtlich in das Oeuvre der beteiligten Architekten einzuordnen. Andeutungen und Hinweise im letzten Abschnitt der Untersuchung mögen dennoch über die Richtung, in der sich — von der Beschäftigung mit unserem Material her gesehen — weitere Studien gerade zu diesen Problemen entwickeln müßten, eine Vorstellung geben. Arbeiten über Giacomo della Porta und Carlo Maderno sowie über die römischen Villen des 16. und 17. Jahrhunderts werden sich damit noch ausführlicher auseinanderzusetzen haben⁸.

lagen vermittelten und vor allem die Benutzung des Archivs gestatteten. Ohne solch großzügige Unterstützung wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen. Zum geringsten Teil sind die vom Verf. benutzten Akten möglicherweise auch Seghetti bekannt gewesen, ohne daß er jedoch die Quellen angegeben oder Konsequenzen für die Entstehungsgeschichte der Villenanlage daraus gezogen hätte. Pastor (XI pp. 776—779) hat das Aldobrandini-Archiv noch an seinem alten Ort in Rom beschrieben und benutzt.

⁸ Über Carlo Maderno erwarten wir von Howard Hibbard, New York, eine Monographie, welche die Arbeiten von N. Cafisch und U. Donati sehr wesentlich erweitern und auf den heutigen Stand bringen soll. Letzte Zusammenfassung: R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600—1750, London 1958, pp. 69—73. Zu Giacomo della Porta, der bisher nur von W. Körte (Thieme-Becker XXVII p. 279) monographisch behandelt wurde, bereitet der Verf. zusammenfassende Studien vor. Auf inzwischen erschienene Literatur zu Einzelfragen, die beiden Architekten betreffend, wird, wo notwendig, hingewiesen. Für die Geschichte einer so bed. Spätrenaissance-Anlage wie die Villa d'Este faßt die ausführliche Monographie von David R. Coffin, The Villa d'Este at Tivoli, Princeton 1960, bekanntes und sehr weitgehend bisher unpubliziertes Material zusammen. Leider erschien diese Arbeit erst nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes, so daß nur noch ausnahmsweise in Verweisen darauf Bezug genommen werden konnte. Für die formale Erscheinung der Villa, insbesondere des Gartens, und für ihren kunstgeschichtlichen Ort verspricht die lange erwartete, nunmehr abgeschlossene Untersuchung Carl Lambs wesentliche Ergänzungen.

I. TEIL

1. VORGESCHICHTE UND ERWERB DER VILLA DURCH KARDINAL PIETRO ALDOBRANDINI

Zunächst — unter Beiseitelassen der für unsere Villa mehr ideell als real bedeutsamen Antike⁹ — die Vorgeschichte: Das Kernstück der Villa gehörte ursprünglich der Abtei von Grottaferrata; es war eine einfache „vigna“ ohne Bauten¹⁰, die — so erzählt es ein äußerst wichtiger Bericht aus dem Jahre 1604, den wir immer wieder heranziehen werden¹¹ — wegen ihrer Lage und Aussicht schon 1574 den Namen Belvedere trug. Das Gelände wurde damals von einem gewissen Vincenzo Manichelli an den Arzt Antonio Contugio verkauft¹², der es als seinen Alterssitz erwählt hatte. Nach dem Tode des Arztes muß die Villa zunächst in den Besitz des Kardinals Filippo Buoncompagni gelangt sein¹³ und dann — der Kardinal starb am 7. Juni 1586¹⁴ — „nelle mani di un Todesco chiamato H. Tornier“. Von ihm kaufte sie 1588 der „Ill[u]strissi[mu]s et rev[erendissi]mu[s] D[ominu]s Paulus Capranicus, utriusque signaturae S[ignoris] D[omi]ni N[ostri] papae referendarius“. Beim Ableben des Monsignore fiel sein ganzer Besitz gemäß Testament zunächst an die „Casa degli Orfanelli et la Chiesa della Madonna dei Monti di Roma“¹⁵.

Zu diesem Zeitpunkt war die Vigna bereits ein kleiner vornehmer Sommersitz geworden. Der Bericht von 1604 spricht von einer „casa fabricata dal Contugio, commoda per una persona privata“. Der sonst zuverlässige Seghetti¹⁶ schreibt: „... monsignor Capranica ... con l'opera dell'architetto Volterra vi si era sistemato un modesto luogo di villeggiatura.“ Zweifelhaft bleibt also, ob Contugio oder erst Capranica die „casina“ errichtete, oder ob gar der Monsignore nur einen bestehenden Bau (mit Hilfe des Architekten Volterra¹⁷) umbauen — „sistemare“ — ließ. Sicher und für diese Unter-

⁹ Zum Einfluß der Antike im Sinne einer Vorbildwirkung und geistigen Rechtfertigung: pp. 298, 300, 363, 365, 371 ff. — Antike Topographie (das Villengebäude scheint nicht auf antiken Fundamenten zu stehen) und archäologische Funde: Tomassetti, pp. 369 f. Der Kardinal glaubte nach Plutarch offenbar, daß seine Villa auf dem Grunde der ehem. Villa des Lukullus stünde; cf. AAF to 12 (Vil. Bel.)/6 C fol. 11 v; vgl. zu diesem Dokument Anm. 39; G. Lugli, Per i colli tuscolani alla ricerca della Villa di Cicerone, Capitolium XXX, 1955 pp. 365—372.

¹⁰ Zu entnehmen einem die „affrancazione“ (Freimachung) der Villa betreffenden Schriftsatz im Archivio Aldobrandini Frascati (zitiert im folgenden: AAF, cf. Anm. 7). Das Archiv ist nach Faszikeln (= tomi) geordnet, welche ihrerseits nach Hauptgesichtspunkten (Atti di Famiglia, Villa di Belvedere, Acque, Fabbricati etc.) zusammengefaßt und numeriert sind (also: tomo 1, 2, 3 ... etc.). Die Faszikel enthalten wiederum durchgezählte Umschläge (also tomo 1/1, 2 ... etc.). Zahlreiche Umschläge tragen noch die Nummern einer älteren, später aufgegebenen Ordnung, für die jedoch ein Repertorium (cf. Pastor XI¹ pp. 776—779) existiert: Indice alfabetico dell'Archivio di S. E. il sig. A. Camillo de Principe Borghese, Principe Aldobrandini, redatto dall'archivista Francesco Antonio Vannarelli 1841, 3 Bde., mit der auch ein unvollständiger Zettelkatalog korrespondiert. Für die heutige Einteilung, die zudem durch die provisorische Aufstellung leider besonders schwer zu übersehen ist, ließ sich kein brauchbarer Katalog auffinden. Einige der über das Repertorium nachweisbaren Urkunden konnten vom Verf. nicht mehr aufgefunden werden. In diesen Fällen wird die Rep.-Nummer und der dortige Text zitiert. Die genannte Aufzeichnung befindet sich in tomo 12 (Villa Belvedere) Fazzikel 6 (zitiert hinfort: to 12 [Vil. Bel.]/6) zusammen mit drei weiteren Berichten; zur Unterscheidung bezeichnen wir den zunächst genannten Bericht to 12 [Vil. Bel.]/6 A; zu 6 B u. 6 C s. u.

Zur Freimachung der Villa cf. Pastor XI¹ p. 668, „Bolla dell'Affrancazione di Villa Belvedere dell'abbadia di Grottaferrata in favore del Card. Pietro Aldobrandini“.

¹¹ AAF to 12 (Vil. Bel.) 6 B. Der offenbar von einem genauen Kenner der Verhältnisse verfaßte Bericht — viell. vom Majordomo des Kardinals, Mons. G. B. Agucchia (cf. Pastor XI¹ Register p. 787; ferner p. 357, Anm. 286, p. 375) — erwähnt die Ausmalung der 5 Haupträume der Villa durch den Cavalier D'Arpino als abgeschlossen, was laut Rechnungsbuch (cf. p. 328) Ende Januar 1603 der Fall gewesen sein muß, und beziffert die Ausgaben für die Villa bis zur Berichtszeit schon mit 60.000 sc. (= scudi), einer Summe, die im Sommer 1604 erreicht worden sein muß, d. h. zwischen dem 21. Juli 1603 [Ausgabenhöhe: 44.349 sc. 83 1/2 ba. (= bajocchi)] und dem 9. Oktober 1604 (Ausgabenhöhe 60.460 sc. 70 ba.); cf. AAF, LmD fol. 102, 204. Damit ist der Bericht ziemlich sicher ins Jahr 1604 zu datieren; er wird fortan nur B I zitiert.

¹² B I, fol. 1; vgl. auch Tomassetti IV, p. 456; R. Lanciani, Storia degli Scavi di Roma III, Roma 1902, p. 55.

¹³ B I, fol. 1; der Satz über den Kauf der Villa durch Filippo Buoncompagni, den Kardinal von S. Sisto, ist nachträglich durchgestrichen; cf. Tomassetti IV, p. 456; Lanciani III, p. 55.

¹⁴ Cf. Hierarchia Cattolica Medii et Recentioris Aevi, vol. III, p. 45, Nr. 1.

¹⁵ B I, fol. 1; cf. Lanciani III, p. 55; Tornier hieß in Wirklichkeit offenbar Torneisser (cf. Anm. 30).

¹⁶ Cf. Seghetti, Frascati, p. 330.

¹⁷ Gemeint ist hier zweifellos Francesco Capriani da Volterra; die in den letzten Jahren auf V. aufmerksam gewordene Forschung hat diese Nachricht bisher übersehen; zu V. in Frascati cf. Hibbard, p. 357; ebenfalls bei der Ausgestaltung von Villen, dem Quirinalsgarten und der

suchung einzig wichtig ist hingegen die Existenz eines Wohngebäudes aus der Vor-Aldobrandini-Zeit. Durch die Überschreibungsurkunde an Kardinal Pietro Aldobrandini vom 5. November 1598 wissen wir auch einige Einzelheiten darüber: Oberhalb des Erdgeschosses mit Wirtschaftsräumen gab es ein Hauptgeschoß mit einem Saal und sechs kleineren, zum Teil als Schlafzimmer eingerichteten Nebenräumen, dann unter dem Dach noch weitere sechs Gesinde- und Abstellkammern sowie eine „palombara“ ganz oben auf dem Dach¹⁸. Viele Gemälde und Skulpturen und die einzeln aufgeführten Möbel müssen ihm einen durchaus wohnlichen, ja gepflegten Charakter verliehen haben¹⁹.

Dies und natürlich immer wieder die begehrenswerte Lage machen es verständlich, daß sich — zunächst noch im Hintergrund — nach dem Tode Capranicas mächtige Interessenten regten. Das Testament des Monsignore wurde von der Camera Apostolica nicht anerkannt und sie erhab selbst Anspruch auf das Erbe als „spoglio“. Es kam zu einem Vergleich, bei dem die Camera die Villa erhielt, den „luoghi pii“ aber eine Abfindungssumme samt dem Rest des Erbes zugesprochen wurde²⁰. Wer jedoch eigentlich an der Villa interessiert war, verrät ein Brief des „tesoriere generale Mons. Cerasio“, dessen Entwurf sich im Aldobrandini-Archiv befindet: Am 27. September 1597, das heißt noch am Tage, an dem die Villa der päpstlichen Kammer zugesprochen wurde, berichtet er über diesen Entscheid an den Kardinalnepoten Clemens VIII., Pietro Aldobrandini²¹ — den gleichen Mann also, dem die Villa erst ein Jahr später vom Papst offiziell als Belohnung für seine hervorragenden Dienste im Konflikt von Ferrara übereignet werden sollte²²! Und am 15. Januar 1598, als Kardinal Pietro gerade den ferraresischen Streit beigelegt hatte, schrieb ihm Cerasio noch einmal über Bemühungen wegen der Villa²³. Es ist also klar, daß die dann am 14. Oktober des gleichen Jahres durch ein Chirografen zum erstenmal ausgesprochene Schenkung der Villa²⁴ nicht nur einen spontanen Dankbarkeits-

Villa d'Este in Tivoli sowie im Zusammenhang mit der d'Este-Grablege in Tivoli erwähnt bei Coffin, pp. 98f.; sonst G. Giovannoni, *Saggi sull'Architettura del Rinascimento*, Rome 1931, pp. 226f.; M. Zocca, *L'architetto di S. Giacomo in Augusta*, Bollettino d'Arte 29, Ser. 3, 1935/1936, pp. 519—530; F. Fasolo, *La fabbrica cinquecentesca di Santa Maria dell'Orto*, Roma 1945, passim, bes. pp. 65—69; W. Lotz, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1955, pp. 58—61, 74—76.

Ein Pier Antonio Contugij empfahl am 30. Juli 1573 in einem unveröffentlichten Brief an den Kardinal Alessandro Farnese den blutjungen Sohn Nanni di Baccio Bigios: Annibale Lippi als Nachfolger des soeben verstorbenen Giacomo Barozzi da Vignola (Archivio di Stato, Parma, Epistolario scelto, Architetti). Wenn es sich, was wahrscheinlich ist, um denselben Contugio handeln sollte, müßte man als möglichen Architekten der Casina auch den Vater Nanni di Baccio Bigio in Erwägung ziehen, der ja auch sonst in Frascati tätig war (cf. A. Ronchini, *Nanni di Baccio Bigio, Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi* VIII 1877 pp. 357—358).

¹⁸ AAF to 1(Posesso)/5: „Instrumentum ad adeptionis posessionis Villae nuncupatae Belvedere in Agro Tusculano pro Ill[ustrissi]mo et R[everendissimo] D[omin]o Card[inali] Aldobrandino“ (cf. Pastor XI¹ p. 667). Dort werden oberhalb der Erdgeschoßräume (cantine, tinelli, cantinette etc.) noch folgende Räume erwähnt: im piano nobile: „... sala; ... prima camera a mano sinistra alla sala; ... camerino appresso d[ett]a stantia; ... altra stantia a mano manca quando s'entra la sala; ... altra stantia in contro alla sopra[dett]a; ... altra stantia vicino alla d[ett]a; ... altra stantia appresso la d[ett]a“ — im Obergeschoß: „... Guardarobba; ... altra stantia al paro alla d[ett]a; ... altra stantia vicina alla d[ett]a; ... altra stantia appresso la d[ett]a; ... sopra la scala, che si va alla palombara ...“

¹⁹ Die Kunstgegenstände waren wie üblich großenteils in der „guardarobba“ des Dachgeschoßes konzentriert.

²⁰ B 1, fol. 1^v; AAF to 1(Posesso)/3 bringt das darauf bezügliche „Instrumento publico di donazione dell'eredità e spoglio di Mons. Paolo Capranica, fatta da Mons. Tesoriere di ordine di Papa Clemente VIII“ vom 13. Okt. 1597. Veröffentlichung des Entscheides am 27. Sept. 1597 (cf. Anm. 21). Vgl. auch Grossi-Gondi p. 81; dort werden wie bei Pastor die Dokumente des AAF noch unter der alten, heute irreführenden Numerierung zitiert.

Den Reflex des an die „Neofiti“ von Madonna dei Monti gegangenen Erbteils Capranica findet man in mehreren Eintragungen der „Libri mastri“ der Madonna dei Monti, von 1598/1601 (cf. Archivio dei Neofiti, Chiesa Madonna dei Monti, Roma, libr. str. 1586—1614, fol. 72, 74, 76, 112; libr. str. 1599—1603, fol. 109, 198).

²¹ AAF to 1(Posesso)/3: „... Questa sera si è publicata la sentenza nella causa de Capranica, nella quale si dichiara ...“

²² Zu Kardinal Pietro und Ferrara, cf. Pastor XI¹, pp. 587—604.

²³ AAF to 1(Posesso)/2 — wiederum ein Briefkonzept.

²⁴ Zum eigentlichen Schenkungsakt vom 13. Okt. 1598, cf. Anm. 20; ein weiteres „Instrumento publico della Villa di Belvedere, Case, Mobili e altri Beni esistenti della villa ...“ ist vom 16. Okt. datiert, und das diesbezügliche Chirograph vom 14. Okt. (cf. Pastor XI¹, p. 667; Grossi-Gondi, p. 81; vgl. auch B 1, fol. 1^v). Übrigens kann man auch für später noch enge Bindungen zwischen der fabbrica der Madonna dei Monti und der Familie Aldobrandini feststellen. Ab 1597 lassen sich in den entsprechenden Libri mastri des Archivs der Neofiti Zahlungen

akt des Papstes darstellte, sondern daß hier auch ein Anlaß gefunden war, die offenbar schon zweckbestimmt eingezogene Villa dem längst vorgesehenen Empfänger zuzuführen. Das „strumento del posesso preso“ durch den Kardinal ist am 5. November datiert²⁵.

Damit hatten die Aldobrandini erreicht, was sich Clemens VIII. schon sechs Jahre früher gewünscht hatte: einen eigenen Besitz in der gesunden Luft Frascatis, um deretwillen der Papst sich bisher immer in fremden oder wenig geeigneten Anwesen einquartieren mußte²⁶. Freilich für die päpstliche Villeggiatura reichte die Casina der Villa in ihrem damaligen Zustand noch ebensowenig aus wie für längere Aufenthalte des mächtigen Kardinalnepoten mit seiner „famiglia“²⁷. Deshalb — so schreibt der Bericht von 1604 — „pensò S[ua] S[ignori]a Ill[u]strissi ma di aggiungere qualche cosa senza mouvere il vecchio“ (die „casa fabricata dal Contugio“²⁸ nämlich). Dennoch blieb in der Villa zunächst alles beim Alten; man überließ das Grundstück die ersten drei Jahre lang einem Kustoden, welcher die nötigen geringfügigen Garten- und Instandhaltungsarbeiten überwachte²⁹.

Zwei Entwicklungen zeichneten sich allerdings damals bereits ab, die für die Geschichte der Villa bedeutsam werden sollten: Einmal das Bemühen um wirtschaftliche Konsolidierung, was sich in dem Streben nach Ablösung von Zinsen äußerte, die noch von früher auf dem Besitz lasteten³⁰; und zum anderen — für die Villa Belvedere, die keine eigenen Quellen oder nennenswerte Wasserversorgung besaß ungleich wichtiger —: man ließ die Reste antiker Wasserleitungen bei Roccapriora überprüfen und die Entfernung zur Villa Belvedere³¹ vermessen. Der Kardinal sah also offenbar schon damals einen gesteigerten Wasserbedarf voraus und kümmerte sich um die Möglichkeiten zusätzlicher Wasserversorgung. Sicherlich rechnete man schon mit umfangreichen Brunnenanlagen und Wasserspielen, wie sie der Villa eines der höchsten Würdenträger der Zeit und äußerst anspruchsvollen Mannes wohl zukamen³². Wirklich in Angriff genommen wurde die Erschließung der Villa für die Zwecke des Kardinals aber erst nach seiner Rückkehr von der erfolgreichen Friedensdelegation in Frankreich 1600/01³³.

Kardinal Alessandro Aldobrandinis nachweisen und der Name Silvestros begegnet — allerdings wohl in seiner Eigenschaft als „gran priore di Roma“ — häufig. Hierauf und auf das Aldobrandini-Wappen der Apsis wird der Verf. noch bei einer anderen Gelegenheit einzugehen haben.

²⁵ AAF to 1(Posesso)/5; Pastor XII¹, p. 667; B 1, fol. 1v. Die Schenkung der Villa wurde am 28. Sept. 1601 noch einmal in einem Breve bestätigt und am 5. Nov. registriert (B 1, fol. 1v). Flüchtige Behandlung des Besitzerwechsels schon bei Lanciani III p. 55; Seghetti, Frascati p. 32; Kambo p. 56.

²⁶ Über frühere Aufenthalte Clemens' VIII. und Card. Aldobrandinis in Frascati — in der Villa Mondragone oder in der Rocca: Grossi-Gondi pp. 193, 221–223. Im Avviso Urbin. 1060 heißt es von Clemens VIII. am 30. Sept. 1592: „pensa a farvi [Frascati] alcune fabrerie per sua commodità . . .“ (Grossi-Gondi pp. 80, 222).

²⁷ Die „famiglia“ ist der häufig sehr große Hofstaat eines Kardinals; bei Kard. Alessandro Farnese, dem späteren Paul III., sind für 1526: 366 „famigliari“ überliefert! (cf. U. Gnoli, Le palais Farnèse, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire LIV, 1937, p. 204.)

²⁸ B 1, fol. 1v, 2.

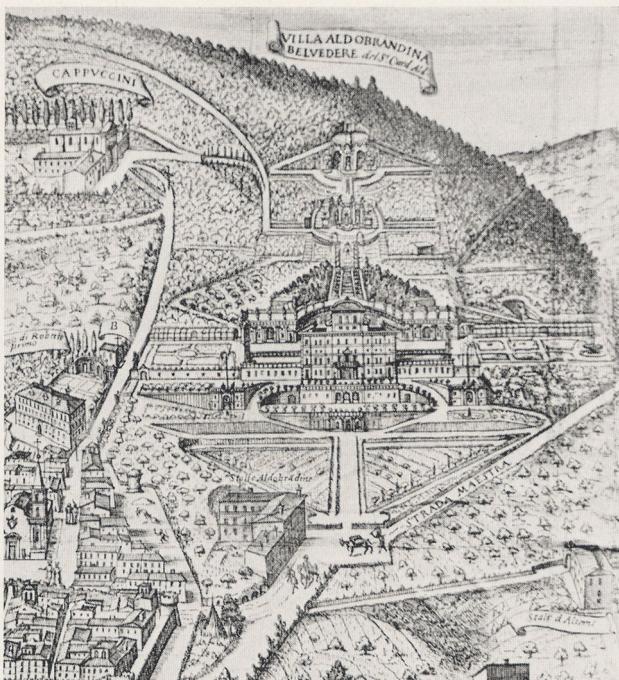
²⁹ Bis zum 7. Dez. 1600 war Ascanio del Re, dem die Villa schon beim Tode Mons. Capranicas anvertraut worden war (cf. AAF to 1 [Posesso]/5) Kustode. Neben kleinen Ausbesserungs- und Gartenarbeiten erwähnt in AAF, Giornale del Libro Mastro C, Card. Pietro Aldobrandini 1599–1603 (zitiert im folgenden: LmC₁).

³⁰ Regelmäßige Zinszahlungen an Carlo Collandrino und Claudia Nerotti sind seit dem 15. März 1599 nachweisbar und dauern bis zum 28. Aug. 1600 (LmC₁, fol. 2); die „estinzione d'un censo imposto sopra detta villa a favor di Leonardo Torneisser Todesco“ erfolgte am 17. Dez. 1600 (LmC₁, fol. 71); ihre Registrierung erst am 25. April 1602 (cf. AAF to 2 [Posesso]/10).

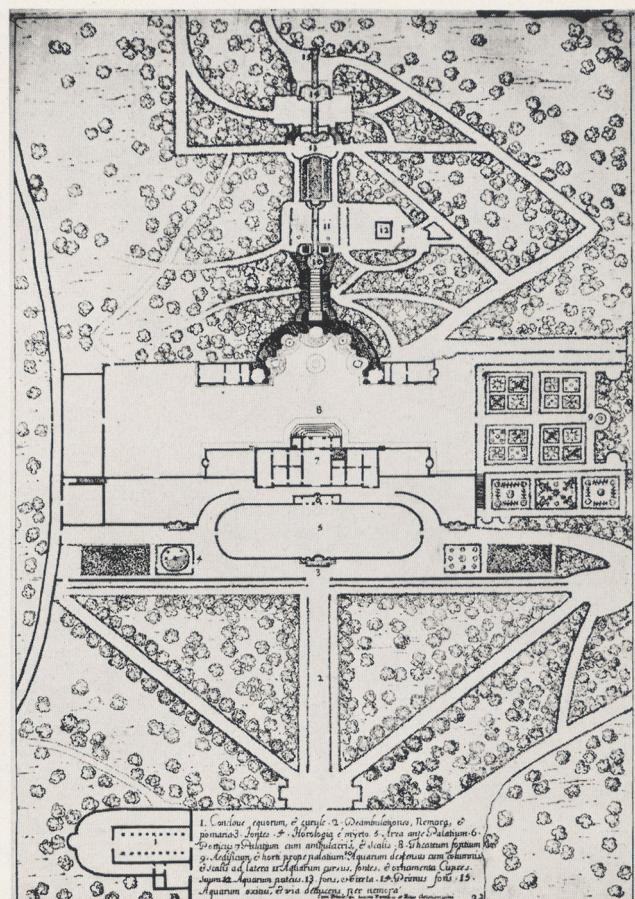
³¹ Cf. Exkurs I auf p. 334: Zur Geschichte der Acque Aldobrandini.

³² Nicht zufällig verweist der Bericht von 1604 (B 1, fol. 3) auf die Wasseranlagen von Caprarola und Bagnaia; eine zwischen 1601 und 1603 zu datierende „relazione dell'acqua della molara e della quantità . . . per condurrla al Belvedere“ (AAF to 7 [Acque]/38) nennt Bagnaia (cf. pp. 335, 338).

³³ Cf. Pastor XII¹, pp. 174–179.



247. Villa di Belvedere, Ausschnitt aus dem Frascati-Stich M. Greuters (1620)



248. Villa di Belvedere, Gesamtplan, nach Barrière, pl. 22

2. ANALYTISCHE BESCHREIBUNG DER VILLA

Da es sich bei den nun im Mai 1601 einsetzenden Arbeiten³⁴ um die für die endgültige Gestalt der Villa Aldobrandini entscheidende Phase handelt, ist es notwendig, sich zuvor über diese, das heißt über den unter Kardinal Pietro erreichten Zustand, Rechenschaft zu geben. Ausgangspunkte unserer beschreibenden Analyse seien außer der relativ unverändert erhaltenen Anlage selbst³⁵ die Stiche von M. Greuter (1620; Abb. 247)³⁶ und Barrière (1647; u. a. Abb. 246, 248)³⁷ sowie zwei Zeichnungen Israel Silvestres (Abb. 250, 254)³⁸.

³⁴ Cf. pp. 314 ff.

³⁵ Zu dem ursprünglich nicht vorhandenen Winterbau für die Pflanzen cf. p. 353. Nach dem Tode des Kardinals vorgenommene unwesentliche Veränderungen am Hauptgebäude, am Wassertheater und im Garten sowie die Umfassungsmauer des beginnenden 18. Jhs. (cf. Franck p. 116) werden hier nicht speziell erörtert. Bombenschäden des zweiten Weltkrieges im Obergeschoß der Nordecke des Hauptgebäudes sind heute außen bereits unsichtbar gemacht. Die Restaurierung des Wassertheaters ist im Gange (Winter 1959/60). Bei den fast völlig zerstörten oberen Brunnen ist eine Wiederherstellung nicht beabsichtigt; man muß sich hier mit einer Andeutung der alten Ordnung begnügen.

³⁶ Ausschnitt aus dem großen Frascati-Stich Matthäus Greuters von 1620; abgeb. bei Franck, p. 10/11, ferner bei Tomassetti-Biasiotti p. 35.

³⁷ D. Barrière und Greuter gehören zu den genauesten Stechern ihrer Kategorie und Epoche. Sie haben neben den Urkunden und I. Silvestre (cf. Anm. 38) als die wichtigsten Quellen für den ursprünglichen Zustand der Anlage zu gelten. Die von M. Zocca, Sistemazioni Urbanistiche del Rinascimento nel Lazio, Palladio 1943, III, p. 40, abgebildete Ansicht von Frascati, welche dort offenbar nach P. Arrigoni-A. Bertarelli (Piante e Vedute di Roma e del Lazio, Milano 1939, Nr. 4192) 1599 datiert wird, und auf der die Villa ungenau, aber doch in ihrem endgültigen Zustand wiedergegeben wurde, ist irreführend. Bertarelli-Arrigoni schreiben „c. 1599 (!)“ ohne Quellenangabe. Derselbe Stich bei Kambo p. 28, von Hibbard, p. 357, Anm. 14, vollkommen eindeutig zwischen 1607 und 1611 datiert. Eine ganz leicht abweichende Variante, gestochen bei Jodocus Hondt zu Leiden (abgeb. im Katalog der Mostra delle Stampe di Frascati e del Territorio Tusculano, Frascati 1553/54, Ed. d. Accademia Tusculana, Nr. 9 [frndl. Hinweis von Dr. Jacob Hess]) ist 1627 datiert.

³⁸ Auf die beiden Zeichnungen wurde der Verf. wiederum von Dr. Hess aufmerksam gemacht, der entgegenkommenderweise auch seine Photographien zur Verfügung stellte; die Veduten waren 1949/50 auf der „Exhibition of Landscape in French Art“ der Royal Academy in London.



249. Villa di Belvedere, Hügelseite mit Wassertheater zur linken, nach Barrière pl. 7

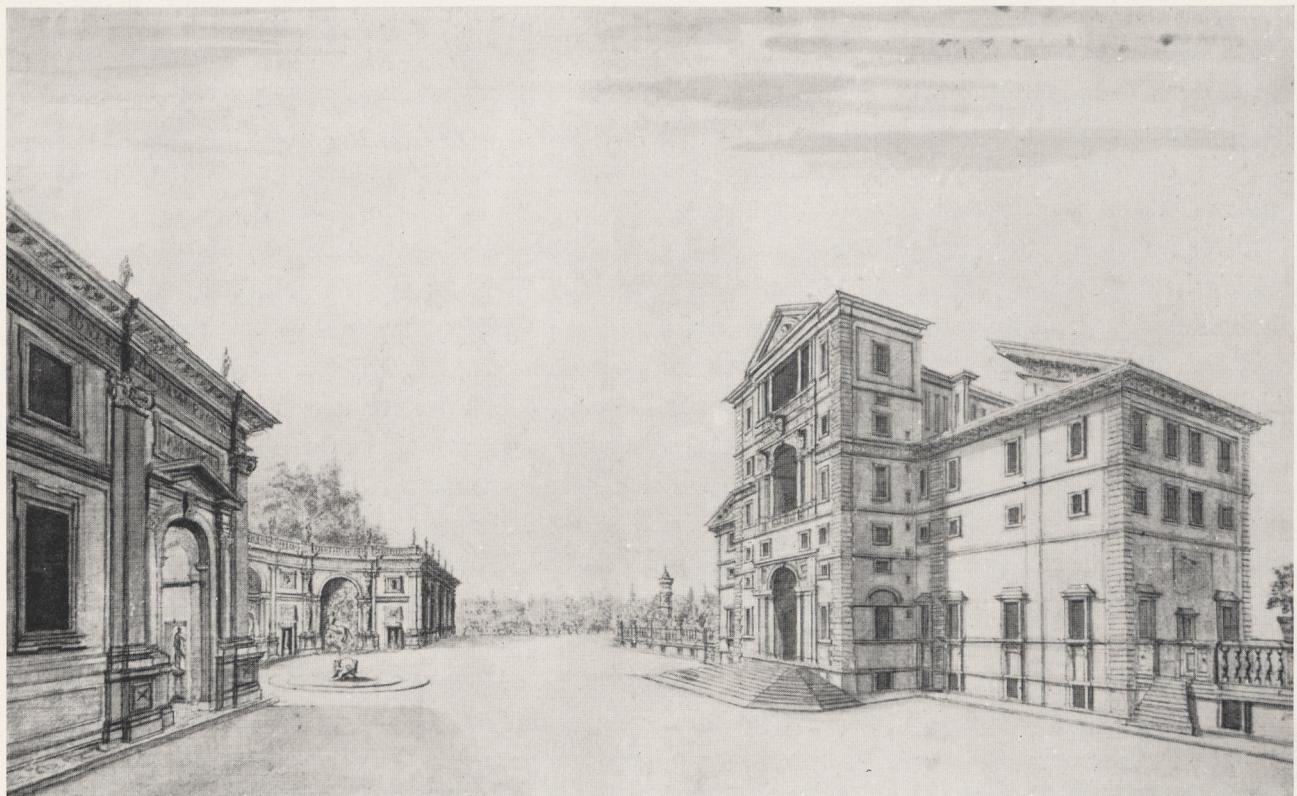
Eine kostbare, bisher unbekannte Beschreibung der Villa, welche der Kardinal Pietro im Jahre 1611, als die Anlage fast fertig war, für Karl Emanuel von Savoyen verfaßte oder zumindest persönlich redigierte, wird gewissermaßen als Legitimation und auch erstaunliches Zeitdokument in Auszügen mit herangezogen³⁹.

Das Kernareal der Villa liegt am Nordwestabfall eines sich von den Albanerbergen gegen Rom zu leicht vorschließenden Hügelrückens, oberhalb von Frascati, dem — wie der Kardinal in seiner ausführlichen Einleitung rühmend hervorhebt — schon in der Antike und seit Paul III. erneut wieder beliebten Lufkurst der stadtrömischen Vornehmen. Das Hauptgebäude, der „palazzo“, steht quer auf halber Höhe des ziemlich steilen Hanges, über zwei sich treppenden, parallelen Ter-

don zu sehen. Abb. 250 gibt eine lavierte Kreidezeichnung (schwarz, 28,5 × 46 cm), Abb. 254 eine Bleistiftzeichnung mit grünlichen Lavierungen (22,5 × 33,5 cm), beide urspr. aus Bes. d. Earl of Abingdon, wieder. Reproduziert mit freundl. Genehmigung des Art Council of Great Britain.

³⁹ AAF to 12 (Vil. Bel.)/6 C: „Relazione . . . del Cardinale Pietro Aldobrandini diretta a S[ua] A[ltetza] S[erenissima] il Duca di Savoia Carlo Emanuele.“ In dem in der ersten Person abgefaßten 54seitigen Schriftstück heißt es auf fol. 23v: „perchè sono quasi dieci anni che questo locho [die Villa Belvedere] e stato aperto ai muratori ed altre persone, che per il lavoro delle fabrache sono necessarie.“ Die Bauarbeiten begannen im Mai 1601 (cf. p. 314), also ist der Bericht ungefähr in den Anfang des Jahres 1611 zu datieren. Neben der schriftlichen Beschreibung wollte Kard. Pietro dem ihm von einem halbjährigen Aufenthalt in Turin im Jahre 1608 gut bekannten Herzog (cf. Pastor XII¹ p. 44) auf dessen Wunsch hin auch Ansichten der Villa zukommen lassen: „. . . o dato commissione che il disegno si faccia . . . et con intagli et con colori et in prospettiva et con profilo di far venire la mia Villa in mano di Lei.“ Diese haben sich bisher nicht auffinden lassen. Der Bericht wird fortan B 2 zitiert. Zu der sonstigen Korrespondenz zwischen Kardinal und Herzog im Jahre 1611 siehe G. Curti, Carlo Emanuele I secondo i piu recenti studi, Torino 1879, pp. 299f.

Die im folgenden Abschnitt in Anführungszeichen gedruckten Bezeichnungen oder Textstellen entstammen, wenn nicht anders vermerkt, der „relazione“ des Kardinals. Ergänzend zu unserer analyt. Beschreibung: Hergeth, pp. 55–59; Franck, pp. 103–116.



250. Villa di Belvedere, Hügelseite mit Wassertheater zur linken, Zeichnung des Israel Silvestre

rassen, auf die vom Eingang her eine breite Allee, der große „viale“ zuführt. Der Bau hat nur eine geringe Tiefe — „avenga che per la vicinanza del monte la fabrica non si sia potuta riquadrare“⁴⁰ — aber lange Fronten. An den Schmalseiten setzt er sich noch in zwei niedrigen Terrassenflügeln von Sockelgeschoßhöhe fort, den „passeggiatori“. Sie bezeichnen das Niveau des Piano Nobile, welches seinerseits ungefähr dem des großen queroblongen Platzes hinter dem Palast entspricht. An dieser Piazza, der Rückfront des Hauptgebäudes gegenüber, lagert etwa in der Breite des Palazzo ein einstöckiger Gebäudetrakt, welcher sich vor die den Platz gegen den Berg hin abschirmende Futtermauer legt. Sein Mittelteil mit den großen Brunnennischen gräbt sich exedraartig tief in den steil anstehenden Berg ein. Auf den Scheitel dieser Exedra — das „teatro dell’acqua“!⁴¹ — trifft von oben her beginnend eine Folge von Brunnen und Wasserspielen: die erste „fontana rustica“, die „fontana dei pastori“, eine zweite „fontana rustica“, die flankierenden „Säulen des Herkules“⁴², und schließlich die eigentliche Wassertreppe. Die Achse dieser Brunnenfolge ist zugleich die Haupttiefenachse der Gesamtanlage. Auf der Palastseite zeichnet sie sich in einem der Exedra entgegengesetzten Loggienrisalit und dem dahinter das Dach überragenden Mittelstück des Baues (Abb. 249, 250) ab. Dieses trägt einen Dreiecksgiebel über dem Belvedere der Hügelseite und besaß ursprünglich auf der Rom zugewandten Seite einen volutengerahmten Segmentgiebelabschluß, welcher zur Haupt-

⁴⁰ B 2, fol. 9v, 19v.

⁴¹ So schon B 2, fol. 18v.

⁴² Ibid. fol. 18: „... pare che dicano all’acqua a guisa di quelle di Hercole ai naviganti non più oltre, ella non di meno più animosa le trappa e sprezza il loro ricordo ...“; Bezug erkannt bei Donati, Carmina, p. 357; Tomassetti IV, p. 457.

fassade vermittelte⁴³. Für die distanzierte Betrachtung von der Ebene her (Abb. 246, 247) verwirklicht sich der Gedanke der Mittelachse jedoch vor allem in dem Zusammensehen der nach der Tiefe zu emporgestaffelten, übereinander erscheinenden Hauptmotive der Hanggliederung: „viale“, „nicchione“ (eine Brunnenfuttermauergröte vor der ersten Terrasse), „loggia con tre archi“ vor der zweiten Terrassenstützmauer und wieder der mittelbetonte „palazzo“.

Diese im Plan ablesbare und vor allem in der aufblickenden Zusammenschau am Ort eindeutig realisierbare Dominanz der Mitte erfährt hinsichtlich der Wegführung für den tatsächlich Aufsteigenden eine gewisse Relativierung. Wenige eingeschobene Querbahnen und rechts und links kurvig ausweichende Rampen, welche beide zugleich maßgeblich an der Formung des Hügelabhangs mitwirken, schieben sich ein. Der „viale“ läuft vom Eingang kommend vor den „nicchione“ mit seiner „fonte rustica“, dann teilt er sich in zwei Arme, die erst quer der Mauer folgen und dann in großen Bogen kontinuierlich aufsteigen, bis sie sich auf der zweiten Terrasse wieder vor dem Palazzo vereinen (Abb. 253, 254). Die Bogenrampen überschneiden dabei die mittlere erste Terrasse und umgreifen ein auf dieser Ebene sich dehnendes quergestrecktes Oval. Ein den ganzen Hang überspannender Weg durchquert (früher zwischen steinernen Löwen ein- und austretend) diese zirkusartige Anlage⁴⁴ und bildet zugleich die Frontlinie bis zu der sich die obere Palastterrasse seitlich der aufsteigenden Bogenrampen mit je einer Brunnenfassade vorschiebt⁴⁵. Die Mitte weicht über die aufsteigende und sich zwischen den Rampen in den Hang eingrabende Terrassenfolge bis dicht unter die entgegenragende Palazzofassade zurück. Es ergibt sich ein Ensemble, das in seiner raumplastischen Durchformung wirklich monumentalen Charakter gewinnt, dessen Funktion innerhalb der Gesamtanlage jedoch wiederum wesentlich optisch bestimmt ist. Der Kardinal betont nicht ohne Grund gerade diesen Effekt, wenn er schreibt: „pare che facciano (die Terrassen) scala alla vista d’riguardanti, che di sotto la mirano per invitarli ad inalzarsi con l’occhio a rimirar le sue bellezze et tiene ciò rilevato il palazzo et lo fa spiccare . . .“⁴⁶.

Von der wieder fast über die ganze Villenbreite gezogenen Terrasse vor dem Palast (Abb. 253, 254) schweift der Blick ungehindert in das weite Landschaftsrund, vom Kardinal in seiner Einleitung überschwenglich gepriesen als das „grandissimo teatro . . .“ des „. . . architetto del mondo“⁴⁷; von hier aus blickten die Gäste über die nicht zufällig mit Obelisken (Zirkus-Meten!) und mit Aldobrandini-Emblematen tragenden Kugeln (Zirkus-Ovaria!) besetzte und *bezeichnete* Ballustrade auf „giostren“, Spiele und Vorführungen, welche Pietro Aldobrandini in dem gestreckten Oval des

⁴³ Zu dem ursprünglichen segmentförmigen Abschluß des Risalits auf der Hangseite cf. Hibbard p. 358. Aus den Akten (AAF to 12 [Vil. Bel.]/5 und 6 A) wissen wir zwar von umfangreichen Bauarbeiten in der Villa zwischen 1839 und 1857, wobei u. a. auch das alte „Pavimento amattonato“ durch die heutigen „Terrazzi alla veneziana“ ersetzt wurden, der klassizistisch dem antikischeren Rückgiebel angeglichenen Dreiecksgiebel erscheint jedoch schon auf einem Stahlstich von 1834 (in einer Stichmappe des AAF), während bei Percier et Fontaine, pl. 65 noch der alte Zustand zu erkennen ist.

⁴⁴ Die bei Israel Silvestre (Abb. 254) erkennbaren, heute verschwundenen vier Löwen, welche jeweils eine Tatze auf eine steinerne Kugel legten, wurden am 6. und 30. Sept. 1603 dem Bildhauer Francesco Naldini bezahlt. AAF: „Giornale del libro mastro D. Cardinal Pietro Aldobrandini 1603–1605“ (hinfert zit.: LmD), fol. 102, und sind vom Kardinal ausdrücklich erwähnt (cf. B 2, fol. 3v). Auf einer in der Stichmappe des AAF befindlichen Lithographie von 1848 fehlen die Löwen bereits; eine am gleichen Ort erhaltene Aquarellskizze von ca. 1790 („Dupré“ signiert) zeigt sie noch.

⁴⁵ B 2, fol. 4v: „queste doi fonti sono con nicchie rusticamente ornate ma di sopra un vaso hanno ed una barchetta.“

⁴⁶ B 2, fol. 3.

⁴⁷ Der Kardinal lehnt sich hier, bei der Einleitung, offensichtlich an die Beschreibung an, welche der jüngere Plinius in seinem Brief an Domitius Apollinaris von seiner eigenen Villa machte (C. Plinii Caecili Secundi Epistularum Libri [Ed. Mauritius Schuster, Leipzig 1952], Ep. 5). Dort auch schon der Gedanke des Landschafts-Welt-Theaters: „imaginare amphitheatum aliquod immensum et quale sola rerum natura possit effingere.“ Von der Gesamtheit der umgebenden Landschaft herkommend, führen beide Beschreibungen in ganz ähnlicher Weise zum eigentlichen Gegenstand.

Platzes darunter veranstalten ließ und an denen er sich im Kreise seiner Getreuesten auch selbst beteiligt zu haben scheint⁴⁸.

Um höher hinaufzusteigen, mußte man früher den Wagen verlassen und den Bau selbst betreten. Eine großzügige Wendeltreppe über ovalem Grundriß führt hier aus der Eingangshalle (Abb. 267) in das Piano Nobile, welches sich über das Loggiensaal-Vestibül auf die hintere Platzebene öffnete (Fig. A, B, D). Außen war der weitere Aufstieg durch die Passeggiori-Fronten und anschließenden Stützmauern verwehrt; nur ganz links, jenseits des in der frontalen Anschauung erfaßbaren Sektors, dort wo später der große Winterbau für die Pflanzen entstand, gab es einen engen Durchlaß auf die Terrasse des Wassertheaters. An deren Schmalenden befanden sich ausgesonderte Gartengevierte, nach Westen zu der „giardino segreto“⁴⁹.

Form erhält dieser Teil der Anlage durch das über den Platzrand hinweg in der Mitte wirksam werdende Gegenüber-Verhältnis von Palazzo und Gartentrakt (Abb. 248, 249, 250); dem bestimmt vorgesetzten Loggiensaal zusammen mit dem Hauptblock des Palastes entspricht die breit zurückweichende Exedra des Teatro; den „passeggiori“ antworten dessen gerade Flügelbauten. Die Front des Brunnenbaues präsentiert sich dem mit seiner Ostfassade betont auf Brunnen und Hügel geöffneten Wohnbau. Der optische Bezug steigert das einfache Gegenüber, den abschreitbaren realen Zusammenhang zu einer höheren, raumüberspannenden Einheit. Das untere Ende der großen Brunnenfolge (Abb. 251) oberhalb der Exedra ist vollkommen unzugänglich über deren Scheitel hinaus gehoben; aber je steiler und tiefer ihre Schneise dem herabstürzenden Wasser entgegenfluchtet, um so eindrucksvoller ist ihre und des Wassers optische Präsenz (Abb. 251). Nicht zufällig erwähnt der Kardinal die Schönheit der Brunnen im Zusammenhang mit der Loggienvase: „... il sito ha conceduto questo privilegio che dallo stare in camera si godono li fonti donde nelli altri giardini per lo più bisogna per goderle uscir di casa“⁵⁰, und der Bezug auf das Auge des Betrachters könnte

⁴⁸ Der Kardinal sagt über den Platz (B 2, fol. 14): er sei „... capace da farci ogni giostra ed ogni festa ed serve per un teatro potendosi dalle ballaustre di sopra star comodamente a veder ciò che li fa soviente in essa“. In G. Marinis beschreibend-preisendem Gedicht (Marini-Menghini, Vers 61ff.), welches deutlich vom unteren Teil der Villa herkommend einsetzt, erwähnt der Dichter vor dem Palast die „arena chiusa“, wo er einmal „... fra suoi più cari, e fidi...“ jene Hand gesehen habe (den Kardinal natürlich) „... degna, et usa / D'affrenar l'universo, il freno, e 'l morso / D'un leggiadro destrier reggere al corso“.

Es handelt sich also um ein teatro all'aperto (cf. Enciclopedia dello Spettacolo, Roma 1954, I, p. 334) von der Art wie sie, nachdem in Italien die eigentlichen Theatervorstellungen mehr und mehr in geschlossene Räume eingezogen waren, vor allem Reiterspielen, Festzügen, Balletts etc. vorbehalten waren, d. h. um eine Anlage, welche der Aufgabe nach dem antiken Zirkus näher stand als dem Theater. Obelisken und Ovaria spielen deshalb in Frascati trotz der nicht ganz archäologisch genauen Form der Anlage mit Recht auf den Hippodrom an; und dieser lat. Bezeichnung begegnet man sicher nicht zufällig in einer Bemerkung Kardinal Pietro Aldobrandinis, in der er anlässlich eines Kommentars zu Inschriftenvorschlägen die Villa mit den Themen der monumentalen Architektur in Beziehung setzte (cf. p. 371). Hinzu gesellte sich vermutlich die Tradition des Plinius'schen Garten-Hippodroms (cf. Anm. 305, 353, Exkurs II). Darstellungen solcher Freilichtveranstaltungen u. a. in der Enciclopedia dello Spettacolo I, p. 10 (oval geformter Platz mit Obelisken!), V, pl. XXXVIII, XXIV. Ein typ. Bsp. auch der Platz vor dem Casino der Villa Mattei in Rom mit dem Obelisk im Zentrum (cf. Anm. 336, Abb. 46 und Exkurs II auf p. 381). Eine platzartige Anlage vor der Hangseite des Villenhauptgebäudes ist nicht neu; in dem Programm für die Villa d'Este von ca. 1571 (Coffin p. 144, e) wird von dem breiten Wegstreifen unmittelbar vor dem Palazzo gesagt, er sei „tanto grande che vi si potrebbe giostrare“. Ob der Vorschlag M. de Rossis von 1667, auf diesem Platz eventuell einen Obeliskenbrunnen zu errichten (cf. Coffin pp. 118, 175f.), noch die „Zirkusfunktion“ berücksichtigte, scheint fraglich; eine Verbindung mit dem Herkulesthema ist hier wahrscheinlicher (cf. W. S. Heckscher, Berninis Elephant and Obelisk, Art Bulletin XXIX, 1947, p. 177). — Das gestreckte Oval der Villa war sicher auch das Kampffeld des Kastilianers Hernandez da Velasco, der als Gast des Kardinals „sfidò da quel sito i Cavalieri Romani“ (cf. Tomassetti IV, p. 456). Zu „teatro“, Hippodrom etc. vgl. p. 365, Anm. 305, 353, Exkurs II; über Ovaria (Uova) und Obelisken s. schon Pirro Ligorio, Circi, Theatri e Anfitheatri (zw. 1550 und 1555) p. 12. Heckscher (s. o.) hat in seiner von anderer Problemstellung herkommenden hervorragenden Untersuchung diesen sekundären und aus dem Aufstellungskontext resultierenden Aspekt des Obelisken für Renaissance und Barock nicht behandelt. Die von H. besonders unterstrichene Bedeutung des Obelisken als fürstliches Ruhmeszeichen dürfte in Frascati zweifellos auch mitschwingen.

⁴⁹ Hierzu die vom heutigen Zustand abweichende Ansicht M. Greuters. Der Winterbau erst auf Stichen Barrières (pl. 5, 22); cf. Franck pp. 106f.

⁵⁰ Oder weitergehend: „... et standosi a passeggiare ed a mangiare ed a letto si vede nascere questa acqua“ (B 2, fol. 16v).

nicht deutlicher ausgesprochen werden als durch den Kardinal, wenn er schreibt: „.tutte queste cose (die Brunnenfolge) a ditta linea stanno et una sopra l'altra et tutte sono tra lo stretto degli alberi che gli fanno come un muro verde per parte, onde pare che siano poste in *prospettiva* per la strettezza dove passa la *vista* et alzata del sito et *sfuggano dall'occhio*, et se gli allontanino“⁵¹.

Der tatsächliche Aufstieg zu den oberen Brunnen — über Wendeltreppen im Inneren des Gartentraktes, schmale Treppen und Pfade, welche den Wasserlauf begleiten, oder Fahrwege rechts außerhalb des für die Villenerscheinung wesentlichen Teils der Anlage (Abb. 248) — bleibt vollkommen verdeckt; es fehlt ihm im Gegensatz zum Nordwesthang jeder monumentale Anspruch. Während dort zwei gleichwinklig vom Eingang rechts und links zu den Enden der ersten Querachse laufende Wege den gestalteten Aspekt der Villa für die Anschauung ausgrenzen, lehnt der oberen Hälfte der Anlage die naturgegebene bewaldete Hügelsilhouette eine zusammenbindende Folie (Abb. 246). „Giace quasi alla cima del monte una selvetta d'querzie pur dentro alla mia Villa, laquale come il monte si ristinge cosi ella quasi piramide va poco meno che in acuto terminando ha portato il caso che l'altezza del Palazzo finisce dove la selva incomincia et non essendo molto la distanza tra la casa et il monte chi un poco di lontano la mira pare che la selva in cima della casa sia et un padiglione verde li faccia che coprir la voglia.“ In einer imaginären Anschauungsfläche ergänzt sich so für die distanzierten Betrachter das untere Hangdreieck mit der Hügelsilhouette zu einem Rhombus, und auf der Querachse thront — allerdings nicht ganz so genau in der Mitte, wie dies der Stich bezeichnenderweise idealisierend wahrhaben möchte — der Villenpalast. Vor ihm ist der ganze Hügelabfall gestaltet, dahinter ist es die Gestalt der Naturpyramide, welche die bindende Form schenkt, „un finimento così vago li reca che dir non si può . . . se l'arte quella selva di querzie habbia posto per adornamento e termine dell'altezza della fabrica, o la natura concorsa sia con l'architetto a voler vaghezza e honore alla fabrica compa[r]tire . . .“⁵².

Im Spielraum zwischen der überwältigenden Darbietung des Wassertheaters und dem Loggiensaal begegnet sich eine Welt, in welcher die darstellende und die praktische Seite der architektonischen Gestaltung noch weitgehend zusammenfallen, mit einer anderen, wo die Architektur nur noch das Naturhaft-Gegebene für das Auge überhöhend inszeniert.

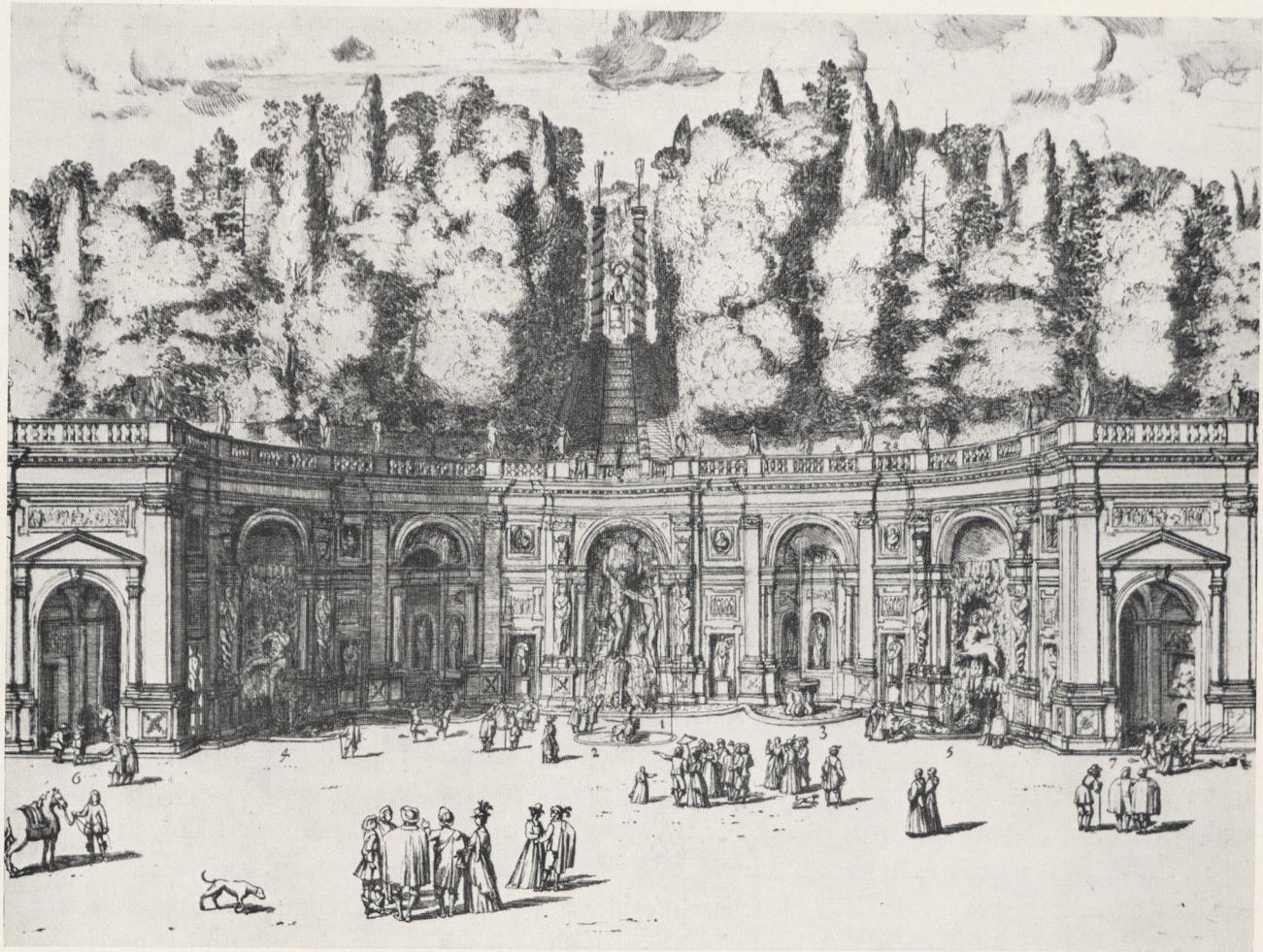
Dieser Gegensatz zweier Aspekte ist im Palazzo vorbereitet⁵³. Nach Rom zu (Abb. 246) wendet er eine großflächige, ragende Front, die in Höhe und Breite den ersten Anstieg beherrscht und abschließt; und seine eigenwillige Silhouette — vom Aufsatz mit dem Segmentgiebel über die auf sehr schmalen Seitenrisaliten auseinandergezogenen Sprenggiebelhälften zu den minarettartigen Gebilden an den Passeggiori-Schmalseiten — versöhnt optisch die dominierende Mittelachse der Hanggliederung mit der alles zusammenfassenden breiten Hügelfolie. Nach Osten zu öffnet er sich mit dem luftigen Loggiabau auf Wasser und Grün (Abb. 249, 250, 252).

Die den Bau umspannende Gesamtgliederung ist unkanonisch, unantikisch (Abb. 253). Der einfache Hauptblock — ohne die seitlichen Sprenggiebelhälften und den giebelgekrönten, eineinhalbgeschossigen Mittelaufbau — wird von den Ecken her durch Rustikakanten gefaßt; oben schließt er mit

⁵¹ B 2, fol. 22v.

⁵² Ibid., fol. 10.

⁵³ Der Kardinal hatte deshalb von Besuchern vernommen „. . . che desiderebbono potersi questo palazzo a guisa di scena girare perche stimando più bella questa seconda facciata . . . [die Hügelfassade] . . .“ Diese Leute ließen sich jedoch vom Augenschein leiten und nicht von der Vernunft, denn man habe nicht „. . . dalla prima parte [die Hangfassade] quella proportione che a da questa seconda dove il risalto delle loggie non impedisce la veduta di nessuna finestra del palazzo come quella prima facciata, chi la linea retta interompesse, farebbe“ (B 2, fol. 11). Auf die jeweils verschiedenen Hauptfassaden, als einem lagebedingten Charakteristikum der Villen Frascati hat Franck (pp. 24–30) hingewiesen. Wölfflin (Renaissance und Barock, pp. 163f.) bevorzugte die Hügelfront.



251. Villa di Belvedere, Mittelteil des Wassertheaters, Ausschnitt aus Barrière, pl. 6

einer Art Metopenfries — „tra un modiglione et l’altro sono d[i] stuchi lavorati stelle et rastelli“ (= Aldobrandini-Wappenzeichen) und dem konsolgetragenen Traufgesims ab (Abb. 255). Während die Schmalseiten glatt bleiben, werden die Breitfronten — bis auf das Loggiarialisit — durch vertikale Vorlagenbänder in unregelmäßige Abschnitte unterteilt. An der Hangfassade wechselt immer ein schmaler Wandstreifen mit einem breiteren. An den sehr flachen Außenrisaliten (man spräche hier wohl besser von Pseudorialisiten⁵⁴) und dem zart heraustretenden Mittelstück unter dem Auszug — in beiden Fällen sind die Vorlagen auch im Hauptgesims verkröpft⁵⁵ — fällt die vertikale Unterteilung (durch einfache, gemauerte und dann glatt verputzte Lisenen) mit den Risaliten, das heißt also den Baukörperkanten zusammen. Die beiden dazwischenliegenden vertikalen Hausteinbänder — ihrer nach den Seiten gleichmäßigen Auszahnung wegen, welche sie dem Aldobrandini-Wappen-Rechen ähnlich machen, nannte sie der Kardinal „rastelli“ — scheinen demgegenüber flächenhaft aufgefaßt und enden am Fries ohne Verkröpfung. Man ist trotzdem verführt, sie wegen ihrer Motivverwandtschaft mit der baukörperbezogenen Eckrustika zusammenzusehen, und es entstehen dann

⁵⁴ Cf. Chr. Elling, Function and Form of the Roman Belvedere, Kopenhagen 1950, pp. 12ff.

⁵⁵ Kleine Unterschiede in der Verkröpfung der Sima am Mittelrisalit scheinen auf spätere Ausbesserungen zurückzugehen, viell. im Zusammenhang mit der Mittelaufstockung von 1604 (cf. pp. 350—352).

für das Auge drei neue flächenteilende Fassadeneinheiten, welche die von glatten Lisenen gefaßten zart-körperhaften Risaliteinheiten überlagern. Flächenbezogene Gliederungsabsichten offenbaren sich auch dort, wo die glatten Vorlagenbänder, welche die Eckrisalite jeweils seitlich abgrenzen, unter dem Hauptgesims auf einmal durch einen Querstreifen rahmenartig mit dem der Eckrustika unterlegten Band zusammengefaßt sind; sie sind aber vor allem in den innerhalb der Horizontalen zu Zweiergruppen beziehungsweise im Mittelabschnitt zu einer Dreiergruppe zusammengefaßten Fensterachsen spürbar, welche zweifellos ganz bewußt Spannung in die großen Fronten bringen⁵⁶. Selbst die so zurückhaltenden Risalite bleiben kraftvoll genug, um das Ganze in charakteristischer Ambivalenz zwischen körper- und flächenbezogener Gestaltung in der Schwebé zu halten.

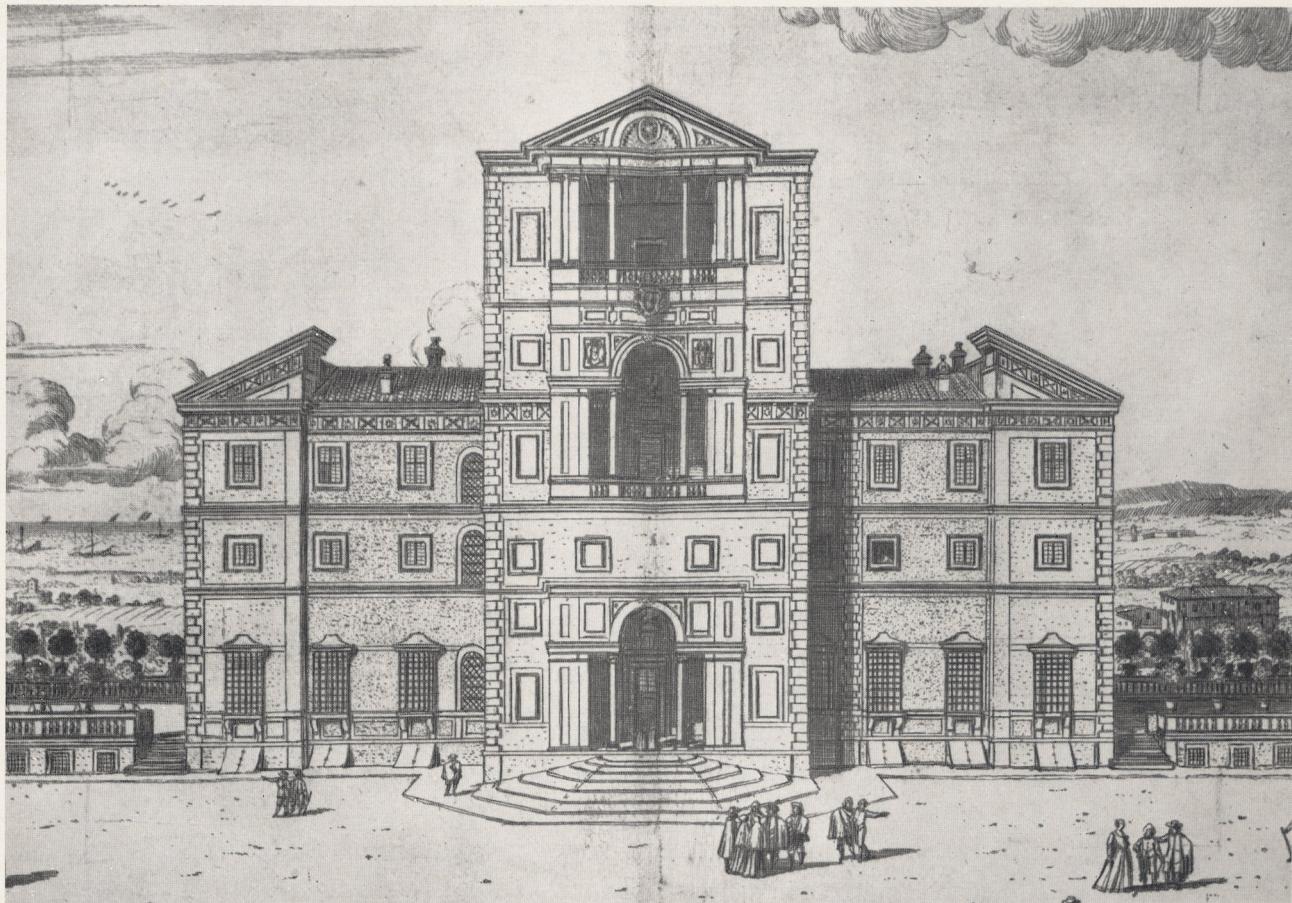
Die waagrechte Unterteilung erfolgt in erster Linie durch horizontale Hausteinbänder — „fascie“ —, welche die glatten Fassadenflächen einschließlich der Vertikalvorlagen, „pilastrate“ und „cantonate“, überqueren und — bedingt — auch durch die zurückhaltend gerahmten Fenster- und Türöffnungen der vier Geschosse. Oberhalb des Erdgeschosses sind die Verkröpfungen der ganz einfachen „fascie“ an Eckrustika und Zahnschnittlisene profiliert, kapitellartig betont; dadurch entsteht in Verbindung mit den Vorlagenbasen eine Art Sockelordnung (Abb. 261, 262). Wenig höher wird mit einem schmucklosen Band die Fenstersockelzone des Piano Nobile nur aufgetragen, und dieses höhere Geschoß ist dann durch einen doppelt profilierten Hausteinstreifen gegen das Mezzanin abgesetzt (Abb. 263). Zwischen Mezzanin und Obergeschoß verläuft wiederum eine einfach profilierte „fascietta“. Die Bänder ziehen sich, je nach Stärke derselben mehr oder weniger kräftig über den senkrechten Vorlagen verkröpt, um den ganzen Bau herum. Nie ist mit Basis oder Kapitellandeutungen noch einmal der Versuch gemacht, innerhalb dieses Systems horizontaler und vertikaler Bänder und Vorlagen einzelne Geschoßabschnitte im Sinne klassischer Ordnungen herauszuheben.

Der dreifache Aufbau über dem Mittelrisalit erinnert auf der Hangseite an eine Altaraufsatzfront (Abb. 256); das Hauptgesims unterlaufende Mittelrisalitvorlagen fassen ihn ein und angeschobene Voluten — „cartelloni“ — über mezzaninhohen Sockeln flankieren ihn. Auf der Hügelseite stößt der Aufbau gegen das breiter ausladende, fast selbständige Loggienrisalit (Abb. 249, 250). Während die Rom zugewandte Aufsatzfassade mit ihren drei Bogenfenstern zwischen senkrechten Bändern das Formmotiv der dorischen Arkadenordnung der Grottenfront darunter im Sinne der erwähnten vertikalen Zusammenschau der Mittelachse mehr alludierend aufnimmt (Abb. 246), verschmelzen die Südostfassade und ihr „Belvedere“ wirklich mit der von unten her aufgebauten unabhängigen Loggiensalitgliederung (Abb. 252).

Dieses Risalit scheint sich etwas vom Gesamtbau abzulösen, weil es in voller Breite, kastenartig mit anderthalb Geschossen über das umlaufende Haupttraufgesims vor die Dachzone gezogen ist (Abb. 249). Die einfache Grundform ist vorne durch Rustikakanten abgefaßt; dort wo es sich frei über das Traufgesims erhebt, ist das Mezzanin ganz glatt gehalten, nur das oberste Geschoß wird durch umlaufende Rahmenstreifen abgegrenzt. Die Seitenwände passen sich, abgesehen von den kleinen Treppenfenstern und einer Unregelmäßigkeit in dem Lünettenbogen des Piano Nobile der Nordflanke, vollkommen der Gesamtordnung an⁵⁷.

⁵⁶ Daß die Fensterverteilung von der Gesamtkomposition der Fassade her konzipiert ist, während die Räume innen von anderen Gesichtspunkten her angeordnet sind, läßt schon der diesbezügliche Passus des Berichts von 1604 vermuten (cf. p. 316); der Vergleich der unterschiedlichen Raumordnung in der Nordost- und Südwesthälfte des Palazzo hinter gleichartiger Fassade macht das ebenfalls deutlich (vgl. Fig. B; C). Natürlich bemühte man sich in den einzelnen Räumen jeweils um lange Stell- und Hängewände zwischen den Fenstern.

⁵⁷ Die Lünette, welche von hinten her das Licht auf den Altar der Kapelle warf, ist bei Barrière pl. 7 und I. Silvestre (Abb. 249, 250) noch zu erkennen; davon sind heute nur noch die senkrechten Vorlagen darunter übriggeblieben.



252. Villa di Belvedere, dem Hügel zugewandte Rückfassade, nach Barrière, pl. 8

Um so auffallender wirkte und vor allem wirkte die Eigenwilligkeit der seit der Erbauung leicht veränderten (den wahrscheinlich ursprünglichen Zustand gibt wieder Barrière, Abb. 252) eigentlichen Loggiafassade (Abb. 257)⁵⁸. Nur die Randstreifen der äußeren Fensterachsen rechts und links fügen sich fraglos in das beschriebene Gliederungssystem ein; in der Mittelzone hingegen scheint es spielerisch ironisiert. Das sogenannte Palladiomotiv der offenen Eingangshalle, durch schmale gekoppelte Bandvorlagen nach den Seiten zu isoliert, ragt mit seinem horizontalen oberen Abschluß in die Mezzaninezone hinein und schiebt das dieser unterlegte — eigentlich als Geschoßgrenze gemeinte! — doppelt profilierte Hausteinband nach oben. Das Gesims wird jedoch weder durchstoßen noch verkröpft es sich, sondern es weicht rechtwinklig aus und fängt den Schub in der Fläche wieder auf, indem es das ganze kleine Fassadenensemble nach oben hin isoliert und rahmt. Ähnliches geschieht an der Obergeschoßloggia, welche motivisch der unteren genau entspricht. Von dem hier

⁵⁸ Ursprünglicher Zustand: Barrière pl. 7, 8 und I. Silvestre (Abb. 249, 250, 252). Sowohl im Piano Nobile wie im zweiten Hauptgeschoß waren die Loggien zwischen Säulen und rahmenden Doppelpilastern ganz geöffnet. Einige der Mezzanin- und Obergeschoßrahmenfelder — „vani“ — die heute als Fenster dienen, waren ursprünglich geschlossen, lediglich Elemente der Flächenbelebung. Die geringe Stabilität einer so stark durchbrochenen (und wie sich zeigen wird, über unzureichenden Fundamenten errichteten, cf. p. 352) Architektur führte im Laufe der Zeit zu einer fast vollkommenen Vermauerung des Loggiensrisalits (cf. Photo Anderson Nr. 5250), von der es erst zu Anfang des ersten Weltkrieges befreit wurde. Die Rechtecköffnungen der Erdgeschoßloggia lassen heute noch eine nachträglich eingestellte Stützmauer erkennen; dementsprechend sind dort auch innen die verstärkenden Um- und Einbauten der Pamphili-Zeit (Wappen!) noch ganz erhalten (cf. Anm. 107, p. 352).

auf einmal wieder undiskutiert aus der Gesamtordnung übernommenen horizontalen Hausteinband zwischen Mezzanin und Obergeschoß aufsteigend, ragt die Loggia nun in das Mezzanin des Aufsatzkastens hinein, diesmal jedoch der geringeren Höhe des zweiten Hauptgeschosses entsprechend noch etwas weiter als unten. Das einfache Hausteinband über dem zweiten Mezzanin läuft glatt durch; die für die Gesamtbaugliederung bedeutenden Gesimse werden dagegen charakteristischerweise durchstoßen oder verschoben. Auch in der künstlerischen Verwendung des Motivs der dreiteiligen Loggienöffnung zeigt sich ein ähnlich widersprüchliches Verhalten. Obwohl sehr weit geöffnet, vermitteln die Loggien nirgends in die Tiefe des Baukörpers, sind ihre tektonischen Glieder so isoliert, daß man sie nie eigentlich plastisch oder baukörperperformend versteht. Sie bleiben durchbrochene Flächenmotive vor Schattenfolien, welche die aufgelegte Grundgliederung des Gesamthauses — Hauptgesimse und Eckrustika —, die ihn als Baukörper definiert, innerhalb der Fassadenfläche bewußt und reizvoll relativieren. Wieder konstatiert man die Freude am ambivalenten Spiel zwischen Körper und Fläche. Ohne daß der Kardinal hier eine genaue Analyse vorgenommen hätte, spürt man auch in seinen Sätzen sehr deutlich das Gefühl für die Ungewöhnlichkeit dieser Gliederung: „oltre li vani delle loggie hanno replicati l'ordini stessi (das heißt die Geschoßeinteilung des Hauptbaues) da una parte et dal'altra con le sue cantonate et fenestre e mezzanini et altre fascie et pilastrate doppie da cima in fondo più vaghe come quelle, che più ornamento ricevono e tutto viene ad ubidire al ordine ionico del quale le colonne sono . . .“⁵⁹

Obergeschoß- und Belvedereloggia rücken über eingeschobene querrechteckige Rahmenfelder, Sockelverkröpfungen und die zusammengesetzten Abschnitte der rahmenden Bandvorlagenpaare betont zusammen. Der gerade Architrav der letzten Loggia schiebt aber wieder das Traufgesimse des Risalits etwas in die Höhe. Erst in der Giebelzone erfolgt eine Art Auflösung der Widersprüche. Der hochgesetzte Architrav trägt einen eigenen kleinen Giebel; ihm ist über entsprechende, die Säulen vertikal weiterführende Verkröpfungen ein zartes Bogenprofil eingelegt, welches reliefhaft auf das Palladiomotiv der unteren Loggien anspielt. Damit ist die mittlere Ordnung zu Ende geführt. Das Giebeldreieck bindet zugleich das ganze Loggiensaal und das herausgezogene Mittelstück mit den von den Dachenden aufsteigenden Sprenggiebelhälften in die Gesamtkomposition ein⁶⁰.

Zum Ganzen des Baues zurückkehrend, drängen sich einige allgemeine Feststellungen auf: zunächst ist das ambivalente Spiel mit körperbezogenen und flächenbezogenen Formen durchaus nicht auf die beschriebenen Fälle beschränkt, sondern ließe sich bis in unwesentliche Details verfolgen. Weiter scheint es in hohem Maße symptomatisch, mit welch reicher Skala feinster, andeutender Mittel die plastische Gliederung des im Grunde großflächigen schlichten Hauptbaues unternommen ist. Gerade deshalb verblüfft die plötzliche, eigenwillige Kühnheit, mit der dieses kastenförmige und so zurückhaltend konzipierte Gebäude durch den volutengerahmten und giebelgekrönten Mittelaufsatz, die beiden monumentalen Sprenggiebelhälften zu Seiten und die flankierenden Schornsteintürme der Passeggiori der in gleicher Weise großformigen und prägnant gegliederten Gesamt-villenanlage eingebunden wurden. Das für den sonstigen Grundcharakter des Palazzo Überraschende dieser Lösung ist vielleicht nur durch den sehr sorgfältig die gesamte horizontale und vertikale plastische Gliederung des Baues optisch aufwertenden und verfestigenden Anstrich der Fassadenwände ausgeglichen (Abb. 253, 261—266, 270). Seine ursprünglichen Absichten deutet wieder Kardinal

⁵⁹ B 2, fol. 10vf.

⁶⁰ Das große Giebeldreieck, welches heute parallel zu dem kleinen Giebel, etwas zurückgesetzt, den ganzen Aufsatz überdeckt, ist nicht ursprünglich (vgl. Abb. 249, 252), sondern wohl anläßlich umfangreicher Dachausbesserungen im Zusammenhang mit der Veränderung des gegen Rom gewandten Giebels (cf. Anm. 43) zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden.

Pietro selbst an, wenn er schreibt: „La facciata e tutto il muro di essa è coperta di una colle di color di calce quasi di chiaroscuro ma l'accorto Architetto per far spiccare il bruno del peperino ha tirato attorno ad ogni apertura una fascia di bianco che non si può dir la gratia che con niente li reca“⁶¹.

Etwas Widersprüchliches also meint man hinter der auf den ersten Blick so bestechenden Einheit und der vornehmen Zurückhaltung des Palastbaues zu spüren. Nichts von alledem bei dem so viel aufwendigeren und einstmals wirklich alle Sinne des Betrachters, auch die Ohren, gefangennehmenden⁶² Wassertheater mit seinen beiden Flügelbauten (Abb. 251, 275). Dieser Architektur fehlt gerade ein solcher — wenn man so will — „interessanter“ Reiz; bruchlos scheint sie in der auf große eindeutige und einfache Akzente aufgebauten Gesamtanlage der Villa aufzugehen.

Die allgemeine echohafte Zuordnung von Palazzo und Gartentrakt (Abb. 248—250) wurde schon erwähnt. Charakteristischer ist noch, daß auf die differenzierte Abstufung: Loggiensalit, eigentlicher Palazzo und Passeggiatori, die vereinfachte Zweiteilung in Brunnen-Theatro und beidseitige Loggia-Flügel antwortet; ferner, daß die Gliederung des Gartenbaus im Prinzip völlig einheitlich durchläuft (Abb. 251) und daß der hierfür konstituierenden *einen „kolossalen“ Pilasterordnung* höhenmäßig im Palast zwei „Ordnungen“ von Piano Nobile und Mezzanine entsprechen; Vereinfachung und Akzentuierung also ganz im Sinne der Konzeption der Gesamtanlage der Villa. Eine gewisse Robustheit und das fast üppig wirkende Gedränge aller Gliederungselemente (Abb. 258) unterstreichen dabei den Abstand von der Palazzofassade. Die große ionische Ordnung steht auf niedrigem Sockel und trägt das vergleichsweise klassische Gebälk mit einer Balustrade darüber. Die Flügelfassaden werden durch sie in fünf etwa gleich breite Felder geteilt, während in der Exedra abwechselnd schmälere und breitere Joche ausgegrenzt sind. Dabei stecken in den breiten Abschnitten jeweils bis zu den Gebälkfascien reichende Brunnennischen, während die schmaleren Felder (von unten nach oben:) eine Scheintür, ein viereckiges Rahmenfeld und eine ebenso gefaßte ovale Höhlung für Büsten aufnehmen. Die fünf großen Brunnennischen stehen alternierend über halbrundem beziehungsweise polygonalem Grundriß; die mittlere runde Nische übertrifft die anderen an Tiefe. An den Nischeneingängen tragen auf Hauptsockelhöhe eingestellte monolithe Spoliensäulen mit kompositen Kapitellen die Archivolten. Ein zwischen Kapitell und Archivolten verkröpftes Gesims zieht sich gleichmäßig und jeweils die große Ordnung unterlaufend in Zweidrittelhöhe die ganze Front einschließlich der Nischen und Vestibülräume entlang. Selbst die beiden von größeren, bis zum Boden geführten Säulen getragenen Ädikularahmen, welche die großen, die Mitten der Flügel aufbrechenden Vestibülräume flankieren (Abb. 275), gehören dieser eindeutig als untergeordnet verstandenen und dem System einverleibten zweiten Ordnung an. Es ist hier nicht — wie es am Loggiensalit geschah — mit dem Kontrast zweier „Ordnungen“ gespielt.

Der Verklammerung beider Ordnungen am Gartenbau entspricht ein auffallendes Zusammendrängen aller Gliederungselemente; die einheitlich durchgeführte Gesamtwandoberfläche geht verloren. Teilflächen treppen sich über Pilaster und Halbpilaster der großen Ordnung vor, und weitgeöffnete Nischen und Vestibülräume weichen tief zurück. Selbst das Hauptgesims ist über den

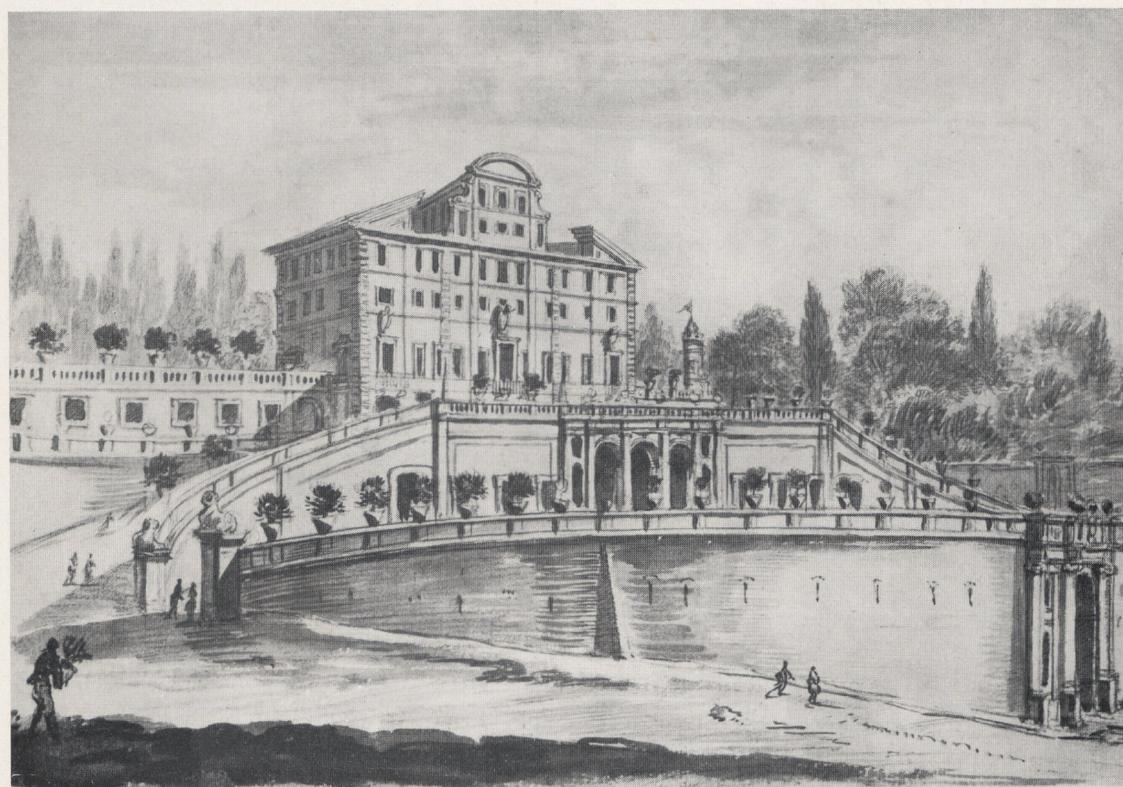
⁶¹ B 2, fol. 9v.

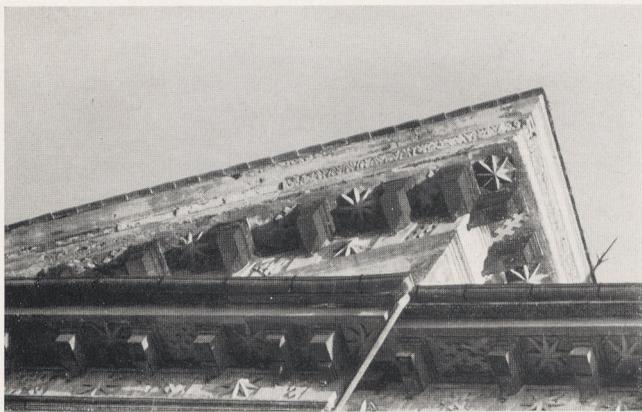
⁶² Zu den optischen und akustischen Wirkungen des Wassertheaters und seiner Brunnen cf. u. a.: Welsch, pp. 70f. (1631); Evelyn, p. 262 (5. Mai 1645); die Stiche Barrières (pl. 7, 8) und Falda (G. B. Falda, Le fontane di Roma . . ., Roma 1691 II, pl. 6); Bonanni II, p. 498; Keysler, Neueste Reisen, . . ., Hannover 1751, pp. 696f.; bes. die amüsanten Schilderungen de Brosses (p. 230) und Franck, pp. 107f. Freude an Wasserscherzen läßt auch Kardinal Pietro selbst erkennen (cf. anlässlich der Tierkampfgruppe). Für den Herkulesbrunnen hat sich eine vor der Ausführung verfaßte Denkschrift erhalten, welche die beabsichtigten Effekte genau beschreibt (cf. Bibl. Vaticana, Cod. Vat. Lat. Ottob. 3255, fol. 327—329v); dazu pp. 354, 375ff. Bei der jüngsten Restaurierung des Wassertheaters sind eine Reihe der vergessenen Sprührohre wieder benutzbar gemacht worden.



253. Villa di Belvedere, Schrägansicht der Hauptfassade

254. Villa di Belvedere, Schrägansicht der Hauptfassade, Zeichnung des Israel Silvestre





255. Villa di Belvedere, Detail der linken Sprenggiebelhälfte, Hauptfassade



256. Villa di Belvedere, Mittelaufsatz, Hangseite, von Westen gesehen

mehr oder weniger stark vorgetreppten Wandstücken in Schichten vorgekröpft. Die architektonische Gliederung macht die Vor- und Zurückbewegung der Wandstücke mit, ja wird geradezu zum Exponenten dieser Bewegung der Baumsasse. Kein Wunder, daß sie an den am stärksten heraustretenden Teilen zu Seiten der Hauptnischenfronten auch große figürlich plastische oder gegenständliche Motive wie Karyatiden, Vasen und Kapitelle mit geflügelten Drachenköpfen aufnimmt. Ebenso charakteristisch ist es, daß an den Eingängen der Vestibüle rechts und links einer Lösung der Vorzug gegeben ist, welche sich durch ihre Einfachheit und Schwere — zu Seiten *einer* Öffnung tragen kräftige Säulen eine fest eingelassene Archivolte — vor dem als Vorbild eigentlich so naheliegenden, dreigeteilten und in der Fläche auseinandergezogenen „Palladiomotiv“ der Risalitfassade auszeichnet (Abb. 252, 257). Neben der eigentlichen Bauplastik und den Brunnenfiguren halfen vor allem noch eine Überfülle von antiken oder jedenfalls dafür gehaltenen Skulpturen, das „teatro“ als eine wahrhaft modellierte Schauwand zu gestalten (Abb. 251). Freifiguren standen auf den Balustraden über den Pilastervorlagen sowie in den Scheintüren zwischen den Nischen; in die Rahmenfelder waren „historie antiche di basso rilievo“ eingelassen und in den Ovalnischen befanden sich Porträtbüsten⁶³.

Die architektonische Teilkörper abgrenzenden und zugleich flächenordnenden Absichten der Gliederung, wie sie an der in der Aufgabe verwandten Loggienrisalitfassade dominierten, werden am Gartenbau von einer überwiegend plastisch-modellierenden Interpretation übertönt.

Für die Brunnenplastik sind wir vor allem auf die Stiche angewiesen (Abb. 251)⁶⁴, da der Kardinal sie in seiner Beschreibung von 1611 — als noch unvollendet — nur streift und heute Wesentliches verloren gegangen ist. Rein dimensionell liegen die Akzente in den drei mit Schwammstein als Naturgrotten gekennzeichneten Rundnischen: auf der Gruppe des von Herkules unterstützten Atlas mit zwei weiblichen Figuren in der Mitte — unter den Säulen des Herkules —, zu deren Füßen ein wasserspeiender Tantalus Haupt und Arme aus dem Naß reckt⁶⁵, auf dem hornblasenden Zentauren

⁶³ Zu der seit dem ersten Viertel wieder gegen Ende des 16. Jahrhunderts neu einsetzenden dekorativen Verwendung von Antiken an Palasthoffassaden und Villenfronten cf. Chr. Hülsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, p. VI.

⁶⁴ Zum ursprünglichen Zustand cf. Barrière, pl. 6; Israel de Silvestre, Alcune Vedute di Giardini e Fontane di Roma e di Tivoli, Paris 1646 (nicht paginiert); G. J. Rossi, Nuova Raccolta di Fontane, o. J. Roma, nicht paginiert; G. B. Falda, Le Fontane, II, pl. 6; s. ferner zit. bei P. Arrigoni e A. Bertarelli, Piante e Vedute di Roma e del Lazio, Milano 1939, Nr. 4214—4226; Catalogo della Mostra delle Stampe di Frascati, n. 70—92.

⁶⁵ Da die Figur des den Atlas unterstützenden Herkules im 19. Jahrhundert verschwand (auf einem 1813 dat. Aquarell in der Villa ist sie noch zu erkennen und Moroni, XXVIII, p. 161, erwähnt sie noch 1844) konnte Tomassetti, Campagna, p. 457, zu der irreführenden Behauptung kommen, die erhaltene Trägerfigur sei Herkules. Die Tradition bezeugt sie, wie schon Seghetti, p. 324, sagt, als Atlas — von Her-

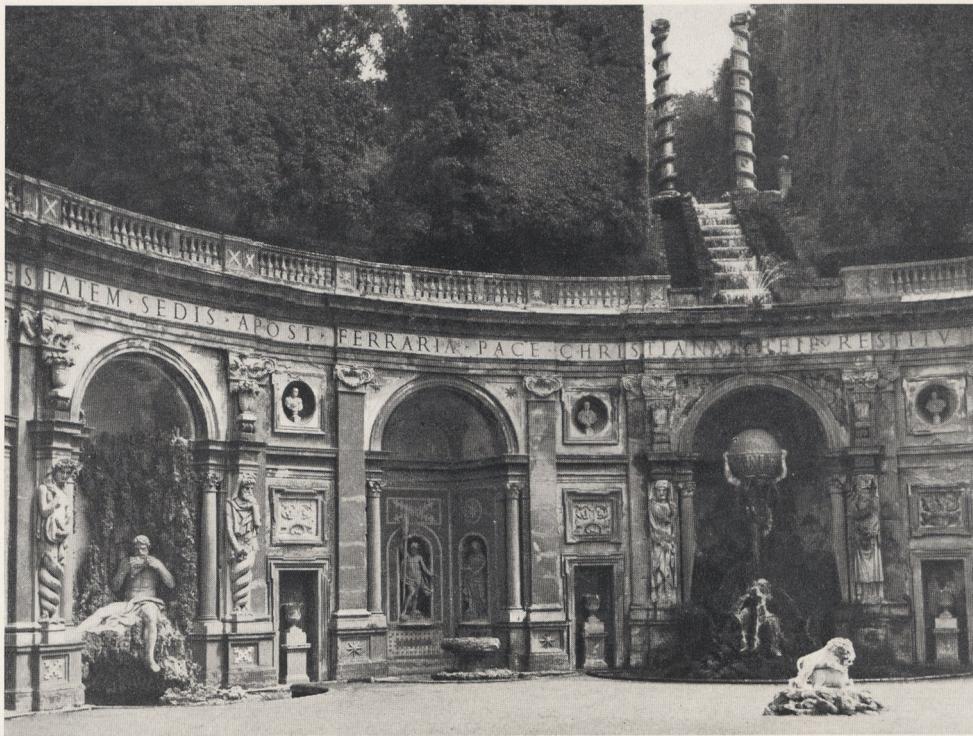


257. Villa di Belvedere, Loggiensaal der Rückfront

der rechten und auf dem Syrinx flötenden Polyphem der linken Grottennische⁶⁶. Dadurch, daß die Figuren der zuletztgenannten Nischen, die objektiven Gegebenheiten der Architektur uminterpretierend, aus der Tiefe vor ihre dem Hügel zu gelegene seitliche Wand gezogen sind (Abb. 258), kann man alle diese Gestalten auch aus großer Distanz gleichzeitig überblicken. Demgegenüber sind die durchweg kleinen Figuren von Meergottheiten in den beiden nackten polygonalen Nischen jeweils so in die gebrochenen Wandflächen eingestellt, daß sie zusammen mit den niedrigen Doppelschalenbrunnen immer für sich aufgefaßt werden müssen. Lediglich architektonisch ist die Gesamtheit der Brunnennischen auf das kleine Rundbecken mit der plastischen Tierkampfgruppe im geometrischen Mittelpunkt der Exedra orientiert, in dessen Wasserscherzen der Kardinal eine ironische Anspielung

kules unterstützt (cf. Donati, Carmina, p. 357; Barrière, pl. 6, No. 1; Bonanni, II, p. 489). Evelyn p. 262 erwähnt nur Atlas, Raguenet, p. 11 verwechselt ihn mit dem Giganten Enkelados — beides sicher nur Flüchtigkeiten. In der Denkschrift Vat. Lat. Ottob. 3255, fol. 327 (cf. Anm. 62, pp. 375f.) heißt es interessanterweise noch: „... la figura di Atlante *ovvero* di Hercole, che sostiene il cielo ...“ Tantalus, der heute auch fast ganz zerstört, wird durch Barrière, pl. 6, und eine Beschreibung des „teatro“ aus dem beg. 19. Jh. (AAF to 12 [VIII, Belv.] 3) als solcher bezeugt. Sowohl Barrière (pl. 6) als auch Rossi, Nuova Raccolta ... zeigen dem Herkules gegenüber noch 2 weibliche Figuren, Falda (pl. 6) nur eine Sitzende. Über ihre Bedeutung ist nichts überliefert; vielleicht handelte es sich um Pleione, die Frau des Atlas, und Maja, seine Tochter (cf. ihre Erwähnung im Discorso J. Zucchi's pp. 63–65, abgedr. bei F. Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance, Berlin und Leipzig 1927, pp. 66f.).

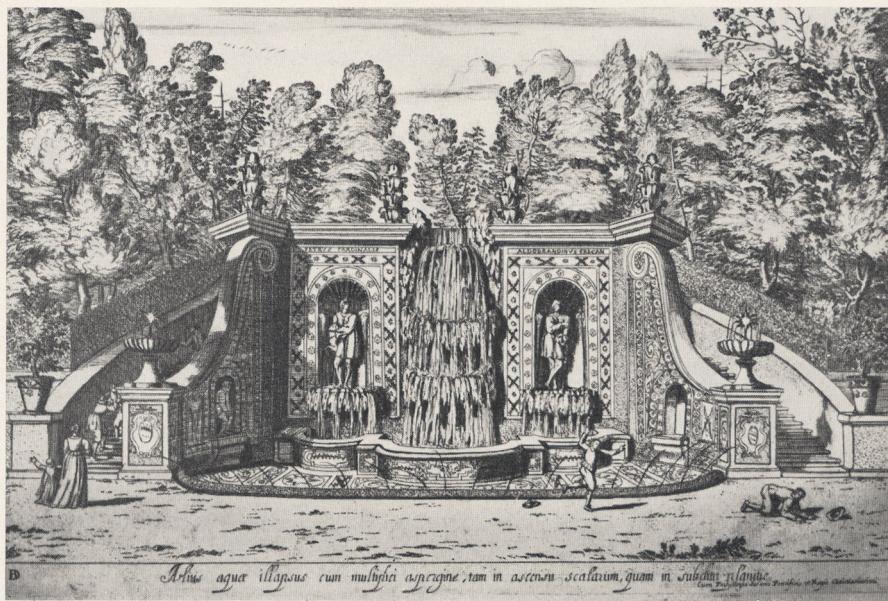
⁶⁶ Vielfach nur als Zyklop bezeichnet (cf. Barrière, pl. 6; Bonanni II, p. 498); sehr wahrscheinlich angeregt durch den zeitl. vorangehenden Polyphem der Galleria Farnese.



258. Villa di Belvedere, Wassertheater, Teilansicht

auf das antike Amphitheater erkennen wollte⁶⁷. In den halbrunden Becken vor den Nischen befanden sich früher ebenfalls kleinere figürliche Gruppen.

⁶⁷ B 2, fol. 22v. Löwe und Wildschwein waren mit überraschenden Sprühstrahlen ausgerüstet und verwickelten ahnungslos sich nahende Gäste so gewissermaßen in ihren „Kampf“ . . . „e così si fa il combattimento tra le fere ed gli uomini senza sangue ed senza compassione“. Von Barrière (Abb. 249) im Gegensatz zu I. Silvestre (Abb. 254) weggelassen. Vgl. dazu auch die Tierkampfgruppe vor dem Eingang der „Zirkus“-Anlage in Bomarzo (F. Fasolo, Analisi stilistica del Sacro Bosco, Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura 1955, 8. pp. 57f.; Abb. 32 u. die Tafel gegenüber). Zu „teatro“ u. Zirkus vgl. Anm. 305, 353, Exkurs II.



259. Villa di Belvedere, Fontana dei Pastori, nach Barrière pl. 6



260. Villa di Belvedere, Mascherone

Die beiden Flügelbauten umschließen von innen nach außen (schematisiert Abb. 248): Die Vorräume der Wendeltreppe, welche auf die Flachdächer und zu den Kaskaden führen, dann offene Vestibüle und schließlich auf jeder Seite einen größeren geschlossenen Raum, von denen der rechte als Musengrotte und der linke als Kapelle ausgenutzt worden ist. Die Wassertreppe trifft, durch eine Unterbrechung der Balustrade hervorgehoben, breit im Scheitelpunkt der Exedra auf das Dachniveau (Abb. 251, 258); für das Auge unsichtbar, fällt der größte Teil des Wassers dann hinter der Fassade herab und kommt in der Kugelsphäre des Atlas in einem dichten Regen von Sprühstrahlen wieder zum Vorschein; nur ein Teil zerstäubt sichtbar schon von der Höhe des Gesimses herab aus einem großen Aldobrandinistern in das mittlere Brunnenbecken.

Es kann nicht Aufgabe dieses Versuches sein, die Beschreibung der künstlerischen Erscheinung der Villa nun über das Exemplarische hinaus auf den ganzen Komplex mit den einzelnen, heute zum Teil unwiederbringlich zerstörten Brunnen und vor allem auf die Gartenanlagen im eigentlichen Sinne auszudehnen⁶⁸. Einige wichtige Einzelheiten sollen jedoch noch erwähnt werden. So vor allem der Grottensaal mit seinen drei Apsiden an Schmalseiten und Mittelwand, der sich hinter der Dreiarbogen-Fassade am „Hippodrom“ (Abb. 253, 254, 286, 287) unter der Erdgeschoßterrasse verbirgt (Fig. A, D), sowie die ähnlich zurückhaltend aufgefaßten und dennoch kraftvoll vorgetragenen drei Brunnenwände derselben Rom zugewandten Seite, mit ihrer klassischen Triumphbogenkomposition und den jeweils zentralen Brunnennischen (Abb. 288—290). Die relativ strenge architektonische Ordnung dieser Hangseite wird eigentlich nur durch die kleinen Schiffsschalen oberhalb der Flankenbrunnen aufgelockert (Abb. 285, 290); Schiffsrumpf und Puttobesatzung, für die Talsicht silhouettenhaft mit der hier besonders flächig gehaltenen Triumphbogenfassade zusammengebunden, lassen schon etwas von der dynamischen, naturhafteren Welt verspüren, die sich hinter dem Palazzo er-

⁶⁸ Cf. die Stichwerke von Barrière (pl. 3—7, 9, 10, 22); Rossi (nicht paginiert); Falda, Fontane (pl. 3—11). Zur Gartenanlage als solcher innerhalb der Gärten Frascati: Franck, pp. 106f., 110.

öffnet. Dort unterwerfen sich dann auch die gesamten Brunnenarchitekturen einem freieren, bewegteren Formwillen; am auffallendsten die sogenannte „fontana dei pastori“ (Abb. 259) mit dem machtvollen Gegeneinander der hinter gekurvten Volutenbrüstungen aufsteigenden Treppen und dem in das vorgebauchte Becken herabströmenden Wasser. Und doch, auch dieser Brunnen mit seinen merkwürdigen Aufsätzen bleibt ein ragendes Schaumotiv (das sogar wieder das Drei-Bogen-Ensemble des vorderen Hanges aufnimmt) in der Blickbahn vom Loggienrisalit her — ein großer Akzent der Gesamtkomposition der Villa. Das bizarr-phantastische Element als solches hält sich nur noch in untergeordneter Rolle, etwa in den Wasserspeichern des Nicchione-Sockels oder seitlich, außerhalb des offiziellen Schaubildes: in dem großen Maskenmaul rechts hinter dem Flügel des Gartentraktes (Abb. 260), welches den aus Bomarzo und vom Gartenportal des Palazzo Zuccari bekannten Gedanken in sehr genauer Anlehnung an die tragische antike Maske variiert.

II. TEIL

1. DIE GESCHICHTE DES PALAZZO

Neubau, Umbauten und Erweiterungen durch Giacomo della Porta; Übernahme der Bauleitung durch Carlo Maderno und Giovanni Fontana

*Vedi ch'a cento a cento
Intorno ai sassi scabri
Sudano in coro e gli Architetti e i fabri.
(Giambatt. Marini: „La Villa Aldobrandini“)*

Durch die vorangegangene analysierende und gelegentlich bereits unterscheidende Beschreibung ist dem Verständnis der nun folgenden Baugeschichte vorgearbeitet. Trotzdem birgt sie noch einige Überraschungen. Zugrunde liegen ihr der bereits erwähnte Bericht von 1604, die Beschreibung des Kardinals von 1611 und die kurzen, aber sehr zahlreichen Notizen in den Abrechnungsbüchern Pietro Aldobrandinis von 1599 bis 1605 sowie 1613 bis 1614; dazu kommen noch einige andere etwas ausführlichere Dokumente — fast alles Material aus dem Archivio Aldobrandini. Da die „mandati“, das heißt die genauen Zahlungsanweisungen und Masuren bis auf eine fehlen, blieb nichts anderes übrig, als den Zusammenhang der Baugeschichte oft über kleinste und in sich vielleicht unwichtig erscheinende Einzelnachrichten der Generalabrechnungsbücher wiederherzustellen, eine Arbeit, die, um den jeweiligen Grad der Sicherheit zu dokumentieren, auch dem Leser nicht ganz erspart werden kann⁶⁹.

Als Kardinal Pietro von der Villa di Belvedere Besitz ergriff, haben er und Clemens VIII. sicher sogleich an den Ausbau der Anlage gedacht. Jedenfalls müssen die Pläne für die unmittelbar nach der Rückkehr des Kardinals aus Frankreich im Mai 1601 begonnenen Bauunternehmungen⁷⁰ bereits vorher entwickelt gewesen sein. Der Bericht von 1604 sagt von dieser ersten Bauphase, daß man daran dachte „di aggiongere qualche cosa senza muovere il vecchio“ und fährt dann fort: „et ritornato dalla legatione di Francia (der Kardinal) . . . ritrovandosi alli . . . (freigelassen) . . . di Maggio 1601 alla villa et havendosi condotto Giacomo della Porta, architetto celebre de nostri tempi, si cominciò con animo di fare un paro di stanze et una galleria solamente.“ Den Erdarbeiten seien bald die „maestri“ gefolgt und die eigentlichen Bauarbeiten eines ersten Abschnittes hätten dann begonnen. Genau so stellt sich der Vorgang auch auf Grund der überlieferten Rechnungen dar. Die Arbeiten begannen unter Aufsicht eines „Governatore“ tatsächlich im Mai mit Ausschachtungen und Erdbewegungen⁷¹; es folgten die Kalkfuhren, Maurerarbeiten (unter Leitung Filippo Pozzos) sowie die

⁶⁹ Der Verf. möchte an dieser Stelle sehr herzlich Howard Hibbard, New York, danken, mit dem er zusammen die erste grobe Bestandsaufnahme des durch die Herauslösung aus dem Borghese-Archiv und den Transport nach Frascati vorübergehend etwas schwer übersehbaren Materials vornehmen konnte; desgleichen Heinrich Thelen, der ihm mit seiner großen Erfahrung in der Interpretation von Bauurkunden des 16. und 17. Jhs. besonders am Anfang immer wieder bereitwillig beistand und Zweifel im Gespräch klären half. Für den Hintergrund, vor dem die Einzelüberlieferung jeweils gesehen werden muß: O. Pollak, Der Architekt im XVII. Jahrhundert in Rom, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1909/10, pp. 201–210. Eine entsprechende Untersuchung für das 16. Jh. fehlt leider.

⁷⁰ B 1, fol. 2; B 2, fol. 23v; LmC₁, fol. 85; Seghetti, p. 325; Kambo, p. 57. Grossi-Gondi (p. 81) glaubte den Bau — ausgehend von dem Avviso vom 4. September 1602 (cf. pp. 326f.) — erst im September 1602 begonnen (vgl. auch p. 294, Anm. 3).

⁷¹ Als Governatore der Villa wird bis zum Juli 1601 Giuseppe Guerra, wohl ein Verwandter des 1607–1610 in Tivoli beschäftigten Architekten Gaspare (Coffin, p. 103) sowie des Malers Giovanni, genannt (LmC₁, fol. 85–91); dann folgte Bartolomeo Picchi, der sich bis zum 6. März 1602 nachweisen läßt (LmC₁, fol. 109); cf. Anm. 98. Die ersten Zahlungen für Erdarbeiten erfolgten am 16. Mai 1601, weitere am 21. und 28. Mai sowie am 13. Juni 1601 (LmC₁, fol. 85, 86).

schen zu Anfang in Angriff genommenen, teilweise allerdings für die gleichzeitig begonnenen Veränderungen in der römischen Aldobrandini-Villa am Monte Magnanapoli bestimmten Steinmetzarbeiten mastro Stefano Butios⁷². Die einzelnen Handwerker rechneten immer direkt ab und erhielten ihr Geld durch Rechnungsführer ausbezahlt. Desgleichen der einzige gehobene Baufachmann, der genannt wird: Giacomo della Porta. Er erhielt schon am 10. Juni „per sua recognitione... sc. 200“ überwiesen⁷³. Daß er der projektierende Architekt war, ist in Verbindung mit dem Bericht von 1604 also nicht zu bezweifeln. Die Höhe der Zahlung erklärt sich mit der gerade am Anfang des Baues naturgemäß intensiveren Planungsarbeit; vielleicht hat Porta auch Funktionen der Baukontrolle mit übernommen. Schon im August/Oktober bezahlt man dann die Zimmermannsarbeit und rechnet die Lieferung von Balken verschiedener Größe ab⁷⁴, so daß man angesichts der an dieser fabbrica anfangs zu beobachtenden schnellen Abrechnungspraxis⁷⁵ für damals schon an die Errichtung von Zimmerdecken, wahrscheinlich sogar eines Dachstuhles denken muß. Ein auf Wunsch Kardinal Pietros aufgesetzter Alternativvorschlag für das Programm der bildnerischen Ausstattung der Villa von dem hochgelehrten Kardinal Silvio Antoniano vom 6. Oktober⁷⁶ rechnet mit „sette ovvero

⁷² Die ersten Kalklieferungen wurden am 27. April verrechnet (LmC₁, fol. 85), die erste Zahlung an den Maurermeister Filippo Pozzo, im Zusammenhang mit Kalkfuhren, am 29. Mai 1601; es folgte eine weitere in Höhe von 200 sc. ohne nähere Bestimmung am 7. Juli und dann am 28. Juli der Vermerk: „... M[astr]o Filippo Pozzo Muratore dar sc. cinquecento m[one]ta fattoli pagar a bo' conto della fabrica di Belvedere di Frascati Mazzenghi havere ... sc. 500.“ (LmC₁, fol. 85, 90). Pozzo, der verantwortliche Leiter der Maurerarbeiten, gehörte wie zahlreiche andere an der Villa beschäftigte Handwerker und Künstler zu der Kolonie der Tessiner in Rom (cf. Donati, Artisti, p. 85, Anm. 7, p. 349, Anm. 7, p. 711); ein Filippo und Antonio P. sind unter G. della Porta im Zusammenhang mit der Sapienza nachweisbar, ein Bastiano Pozzo später an der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (Archivio di Stato, Roma [ASR] Cammerale I, Fabbliche, vol. 1541). Stefano Butio, der Steinmetz — offenbar ein Oberitaliener und Verwandter des gleichfalls in Frascati beschäftigten Bildhauers Ippolito Butio (cf. pp. 332f., 348, 354...) und des älteren Gio. Ant. Butio da Viggio mediolanensis, der das Grabmal Pius' V. in Bosco Marengo schuf (Lanciani IV, pp. 44f.; A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma I, Milano 1881, p. 232) — wird am 30. Mai 1601 zuerst erwähnt. Eine unspezifizierte Gesamtabrechnung seiner Arbeiten für Rom und Frascati: LmC₁, fol. 194, 270. Die Steinmetz-Zahlungen an ihn begannen am 30. Mai 1601 mit 50 sc. „... fattoli pagare a bo' conto dell'opera di pietra a scarpello, che darà per la fabrica di Belvedere di Frascati et Giardino di Monte di Magnanapoli ...“ (LmC₁, fol. 194).

Es muß festgestellt werden, daß sich in den Gesamtabrechnungsbüchern wiederholt Posten finden, die Arbeiten für mehrere Bauunternehmen des Kardinals vereinen, ohne dabei Angaben zu enthalten, worauf sie sich im einzelnen bezogen. Dies gilt vor allem bei Zahlungen an Künstler und Handwerker, welche (auf Grund von Leistung oder Gewohnheit und Beziehungen) sich zum Stammpersonal der Aldobrandini-Bauunternehmen rechnen konnten. Dazu gehören u. a. Filippo Pozzo und G. A. de Pomis als Bauunternehmer, Maurermeister oder Misuratoren, der Steinmetz Stefano Butio, der Stukkateur Michele Fontana, die Bildhauer Francesco Naldini, Stefano Longo, Ippolito Butio sowie der Faßmaler Fabio Donadei. Ihre Tätigkeit für die Aldobrandini an anderen Orten ist hier nicht berücksichtigt, jedoch mußten gelegentlich Posten herangezogen werden, die neben der Villa di Belvedere mehr oder weniger deutlich ausgesprochen auch jene betreffen. Die Schwierigkeiten, die bei der Interpretation von Posten besteht, welche sich auf lange Zeiträume beziehen, konnten im allgemeinen durch Heranziehen der sonstigen Überlieferung überwunden werden.

⁷³ LmC₁, fol. 89 (10. Juli 1601): „Fabrica di Belvedere di Frascati dar sc. duecento m[one]ta pagati a m[esser] Jacomo della Porta per mani de me Pietro Boghiello, per sua recognizione Mazzenghi havere ... sc. 200.“

⁷⁴ Ibid. fol. 93v (17. Aug. 1601): „M[astr]o Nicolo Varisco falegname dar sc. duecento m[one]ta farli pagare a bo' conto dell'opera di legname che si fa alle n[ost]re fabrice del Giardino nel Magnanapoli et Belvedere de Frascati Mazzenghi havere ... sc. 200“; fol. 94 (25. Aug. 1601): „Fabrica della Villa Belvedere dar sc. centoventi m[one]ta fatti pagare a m[astr]o Carlo Marini per conto di n° 24 Trave di più longhezz et grossezze Mazzenghi havere sc. 120.“

⁷⁵ Als man noch sehr begrenzte Ziele hatte, folgte die Bezahlung unmittelbar auf die Arbeit. Später wuchs der Anteil der Posten, die sich auf Arbeiten von mehreren Monaten oder gar Jahren Dauer bezogen. Zusammenfassende Misuren (d. Gio. Ant. de Pomis) sind erst für die Zeit nach dem Tode Giacomo della Portas überliefert (vielleicht ein Wandel im Rechnungswesen).

⁷⁶ Kardinal Silvio Antoniano gehörte neben den Kardinälen Bellarmin und Baronius zum gelehrt Kreis um Clemens VIII. (cf. Pastor XI¹, pp. 30, 455) und ist mit diesem auch gerade 1601 in Frascati gewesen (cf. Grossi-Gondi, p. 229; Pastor XI¹, p. 638). Eine von Antoniano mit einem Begleitbrief versehene und auf Wunsch Kardinal Pietros verfaßte „Relatione“ über die möglichen Themen der bildnerischen Ausgestaltung der Villa vom 6. Oktober 1601 fand sich im Aldobrandini-Archiv (AAF to 12 [Vil. Bel.]/4). Die mit äußerster Bescheidenheit vorgebrachten, sehr systematisch aufgebauten Ausführungen folgen der strengen Dreiteilung: „cose divine“, „cose naturali“, und „cose morali“, lassen aber zum Schluß dem Bauherrn und dem Künstler die Freiheit „... l'un dove havia maggior inclinazione et l'altro dove meglio conduria poter spegar l'eccellenza dell'arte sua, considerato il capo [...] il luogo di villa, il signore di essa, la nobiltà della fabrica et altre circostanze“. Sie gibt in ihrer abstrakten Systematik keinerlei Anhaltspunkte für ein speziell auf diese Villa und ihren Bauherrn zugesetztes Programm und hat die Ikonographie der Anlage auch offenbar nicht direkt beeinflußt (cf. pp. 370—379 passim).



261. Villa di Belvedere, Hangfassade, Basis der linken „Rastello“-Vorlage



262. Villa di Belvedere, Partie der linken „Rastello“-Vorlage zwischen Erdgeschoß und Piano Nobile

otto camere“, das heißt immer noch — wie dies ja der Bericht von 1603 schon erkennen lässt — mit nur wenig mehr Hauträumen als im Altbau.

Trotzdem laufen die Baurechnungen weiter. Während Kardinal Antoniano damals noch bemerken konnte: „la volontà . . . è buona, la bottega è povera“⁷⁷, wurden allein an Filippo Pozzo zwischen dem 13. Oktober und 17. November 1.100 sc., das heißt fast das Doppelte von dem bezahlt, was wir für den ersten Bauabschnitt feststellen konnten⁷⁸. Was war geschehen? Der Bericht von 1604 gibt die Erklärung: „. . . vedendo Giacomo della Porta la bellezza del sito, et conoscendo l'animo grande del s[igno]re Cardinale cominciò com'è proprio degli Architetti d'imbarcare a disegnare fabrica grande et insigne, et S[ua] Si[gneri]a Ill[u]strissima conoscendo il medesimo vi si deliberò, et considerando che la strettezza del sito, quando si havesse havuto a cominciare la fabrica senz'alcuna considerat[i]o ne alla vecchia, non comportava che l'edificio fusse di magg[ior]e larghezza, si contentò che si seguitasse q[ue]llo ch'era stato già fatto, et andò compartendo da se med[esi]mo la Casa di dentro a suo gusto, lasciando la cura degli ornamenti di fuori et delle facciate all'Architetto, et con q[ue]sto nuovo disegno si conobbe anco essere necessario di buttare, si come buttò a terra tutta la casa vecchia, che non vi è ristato che un sol muro.“⁷⁹ Mit anderen Worten: Auf Anregung Portas, die aber sicher einem Wunsch des Bauherrn, der gerade im November zehn Tage in der

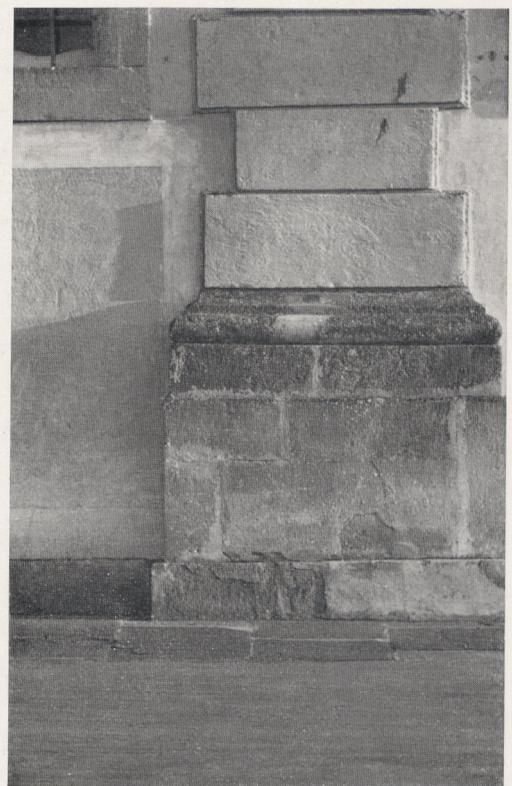
⁷⁷ Diese Bemerkung Antonianos findet sich auf einem Blatt mit Vorschlägen für die monumentale Inschrift der Villa, deren Charakter erkennen lässt, daß sie noch in das frühe Stadium der Bauvorhaben, als man offenbar noch an eine kleinere Anlage dachte, gehörte (cf. p. 371). Einer der acht Texte enthält die Jahreszahl 1601. Möglicherweise entstanden sie zusammen mit dem Programm-Alternativ-Vorschlag.

⁷⁸ LmC₁, fol. 97v, 101.

⁷⁹ B 1, fol. 3f.



263. Villa di Belvedere, Partie der linken „Rastello“-Vorlage zwischen Piano Nobile und erstem Mezzaningeschoß



264. Villa di Belvedere, Hangfassade, Basis der rechten „Rastello“-Vorlage

Villa Aufenthalt genommen hatte⁸⁰ und dabei vielleicht die Diskrepanz zwischen seinen Ansprüchen und den Gegebenheiten erfahren hatte, entgegenkam, und vor allem wohl in Erwartung ausreichender Mittel, beschloß der Kardinal während der Fertigstellung des ersten Bauabschnittes dessen großzügige Erweiterung; wegen der geringen Tiefe des Bauplatzes (welche schon die Richtung von Bauabschnitt I bestimmt hatte) mußte man in der Längsrichtung anbauen, und dieser Erweiterung und Ergänzung fiel dann der zuerst noch stehengelassene Altbau zum Opfer — bis auf eine Mauer⁸¹.

Tatsächlich erlaubt es der heutige Bau, sich von den Phasen dieser Baugeschichte ein konkretes Bild zu machen: Bei genauerer Betrachtung der Hangfassade erweist sich an der nördlichen Rastello-Vorlage der Hausteinverband als gestört (Abb. 261; Fig. A und B, RV₁)⁸²; während die entsprechende südliche Vorlage (RV₂) von einem einheitlichen Sockelstück aufsteigend (Abb. 264) bis zum Traufgesims alternierend aus kürzeren und längeren *ganzen* Pepperinstücken zusammengesetzt ist, zeigt

⁸⁰ LmC₁, fol. 200v (5. Nov. 1601): „M[esser] Lorenzo Massi spendit[o,]re deve dare sc. cento ottanta m[one]ta ricevuti dal dispensiere di N[ostro] S[ignore] p[er] giorni 18 che S[ua] S[ignoria] Ill[ustrissima]ma e stata a frascati a sc. 10 il giorno p[er] il suo vito e di sua famiglia, spese di vito havere . . . sc. 180.“

⁸¹ Die gesamte bisherige Literatur ging von der falschen Prämisse aus, daß das heutige Villengebäude eine einheitliche Neuschöpfung wäre. Schon auf Grund der publizierten Nachrichten über die Villa trug der Verf. bei einer Besichtigung mit Kollegen der Biblioteca Hertziana seine Zweifel daran vor; der Hinweis auf eine Baufuge an der Hangfront der Villa durch Professor Dr. Graf Wolff Metternich nährte damals den Verdacht, bis der gemeinsam mit H. Hibbard aufgefundene Bericht von 1604 Gewißheit brachte. Hibbard, p. 358, hat dazu vorläufige Schlüsse gezogen. — Der Einzelfall gibt dem Verfasser Gelegenheit, der Leitung der Biblioteca Hertziana und den Mitarbeitern und Kollegen für Belehrung, Anregung und Hilfe zu danken, welche ihm vor allem bei den gemeinsamen Besichtigungen von Monumenten Roms und seiner Umgebung zuteil wurden, und welche seine eigenen Arbeiten merklich gefördert haben.

⁸² Die auf Seite 319 abgedruckten Grundrisse (Fig. A—C) wurden auf der Grundlage der mit Erlaubnis des Fürsten Clemente Aldobrandini durch Architekt Andrea Busiri-Vici dem Verf. z. Verfügung gestellten Bauaufnahmen von Architekt Dipl.-Ing. ETH Silvio Galizia neu gezeichnet. Die auf Seite 320 reproduzierten Original-Schnitte (Fig. D, E) von A. Busiri-Vici.

diese nördliche vom Boden bis zum Hausteinband unter den Fenstern des Piano Nobile eine gerade durchlaufende senkrechte Fuge (Abb. 261) und ab dort — bis in den Anfang des Mezzaningeschosses — eine aus der Verzahnung kürzerer Quadern entstandene springende Fugung (Abb. 262, 263). Kein Zweifel, hier stoßen zwei verschiedene Bauteile zusammen. Erst im Mezzaningeschoß beginnen die gleichen durchlaufenden großen Quadern (Abb. 253, 263), aus denen die südliche Rastello-Vorlage gebildet ist. Die beiden unten getrennten Baukörper scheinen hier durch eine übergreifende Aufstockung zusammengefaßt.

Welcher der unteren Bauteile der frühere war, zeigt sich an dem verkröpften Profilstück über dem Sockelgeschoß (Abb. 262); die senkrechte Fuge weicht hier nach links aus und bildet unmißverständlich ein Eckprofil aus, welches erst nachträglich durch die entsprechend eingepaßte Negativ-Ergänzung zu der heutigen größeren profilierten Vorlagenverkröpfung erweitert wurde. Rechts muß sich also ein früherer Bauteil befunden haben, dessen eine Außenwand von der heutigen Hangfassade aus senkrecht in die Tiefe ging und an den links später etwas angebaut wurde. Dies bestätigt sich bei der Untersuchung der genau entsprechenden Stelle an der Hügelfassade des Palazzo (Fig. B, RV₃). Die profilierte Ecke erscheint hier nur dem Niveauanstieg entsprechend in Sockelhöhe (Abb. 265); auch beginnt die verzahnte Fugung unmittelbar anschließend, also schon etwas tiefer. Wieder setzt erst mit dem Mezzaningeschoß die einheitliche intakte Großquaderung ein. Vollends deutlich wird der Tatbestand an Hand des Grundrisses der fertigen Aldobrandinianlage (Fig. A, B). In Erdgeschoß und Piano Nobile verläuft zwischen den beiden Baufugen heute noch eine Hauptquerwand (RV₁—RV₃), und zwar so, daß sie die beiden durch die Profilierung kenntlichen Ecken direkt miteinander verbindet, während die eine innere und die zwei äußeren nördlichen Längswände mit dem ganzen N-Flügel an diese angelehnt erscheinen. Hinter dem einheitlich großgequaderten Rastello der südlichen Hangfassadenhälfte (Fig. A, B, RV₃) befindet sich dagegen keine solche Innenwand, ja sie hat überhaupt kein Vorlagen-Pendant an der Hügelfassade (Abbildung 252, Fig. B, TF).

Wie lassen sich diese Beobachtungen mit den urkundlichen Nachrichten in Zusammenhang bringen? Der Schlüssel ist die Bemerkung des Berichtes von 1604, Kardinal Pietro habe zunächst dem Altbau nur „un paro di stanze et una galleria“ angefügt. Der einzige im heutigen Bau erkennbare Raum, der als Gallerie identifiziert werden kann, ist der langgestreckte Saal an der südlichen Schmalfassade (Fig. B, VI); und tatsächlich nennt Kardinal Pietro selbst 1611 nur diesen Raum „galleria“⁸³. Nimmt man noch das anschließende „paro di stanze“ hinzu, kommt man genau bis zu der Baufuge mit der fraglichen frühen Querwand (RV₁—RV₃). Der am Gebäude ablesbare Anbau nördlich des Rastellobandes ist also eindeutig als der erste Erweiterungsbau Giacomo della Portas anzusprechen. Die an die Baufuge nach Süden anschließenden Teile des Palazzo, welche vollkommen einheitlich mit der erwähnten Aufstockung oberhalb der Baufuge zusammengehören (Abb. 253), müßten dann mit dem „nuovo disegno“, das heißt dem Erweiterungs- und Neubau II, der an die Stelle des ursprünglichen Altbau trat, identisch sein. Wie erklärt es sich dann aber, daß nach den sichtbaren Anzeichen der frühere Erweiterungsbau bei der besagten Baufuge an den eindeutig späteren Bauabschnitt II angebaut erscheint und nicht umgekehrt? Sollte zwischen dem Erweiterungsbau I und dem Ergänzungsbau doch noch ein Stück des Altbau stecken, etwa die im Bericht von 1604 genannte, eine stehengebliebene Wand? Der Bericht sagt zu diesem „muro“: „... è costato tanto per legarlo bene con gli altri, che sarebbe stato meglio a buttarlo giù del tutto“⁸⁴. Es handelte sich also

⁸³ B 2, fol. 12.

⁸⁴ B 1, fol. 2.

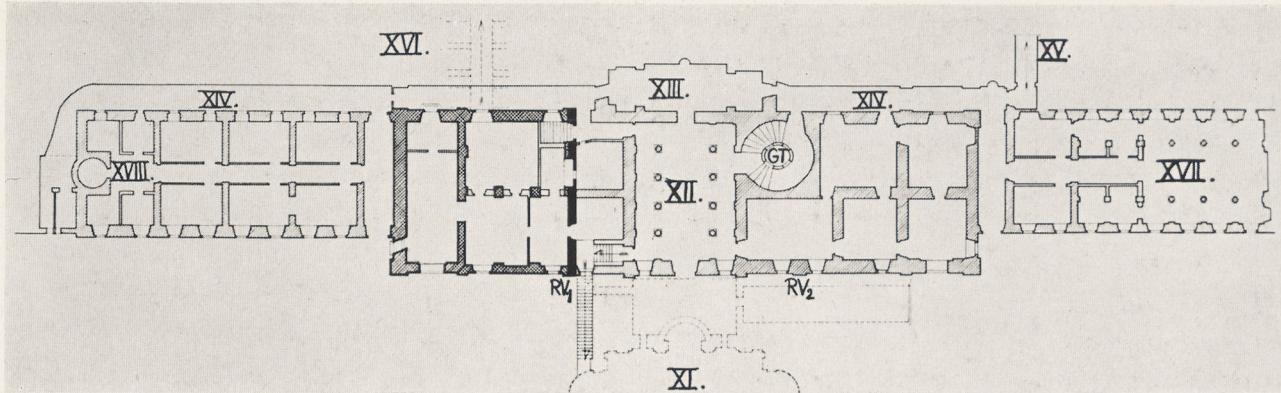


Fig. A: Villa di Belvedere, Erdgeschoß

■ Altbau-Mauer Anbau von 1601 Erweiterungs- und Neubau von 1601/1604 Anlagen unter Erdgeschoß-Niveau Nachträglich eingezogene Wände XI Drei-Arkaden-Loggia XII Eingangs-Halle XIII Loggien-vestibül-Unterbau XIV Verbindungsgang (Cryptopoticus) XV Blinder Gang (ursprünglich zum Wassertheater?) XVI Stollen in den Stützmauerraster der hinteren Aufschüttung XVII Küche XVIII Küche des Kardinals (Cucina Secreta) GT Großes Treppenhaus RV Rastello-Vorlage

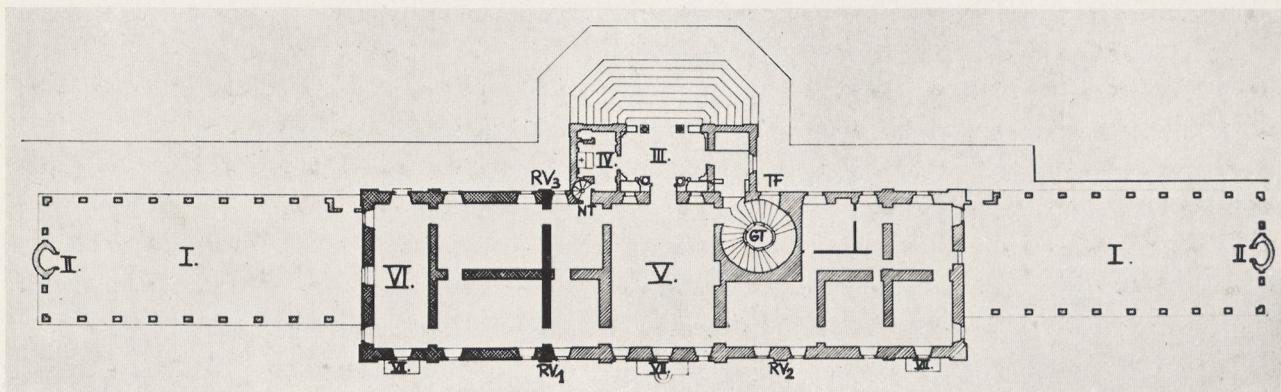


Fig. B: Villa di Belvedere, Piano Nobile

■ Altbau-Mauer Anbau von 1601 Erweiterungs- und Neubau von 1601/1604 Anlagen unter Erdgeschoß-Niveau Nachträglich eingezogene Wände I Terrassen-Flügel (Passeggiatore) II Schornstein-Turm III Loggien-Vestibül IV Kapelle (I) V Sala grande VI Galleria VII Balkon NT Nebentreppen GT Großes Treppenhaus RV Rastello-Vorlage TF Treppenhaus-Fenster

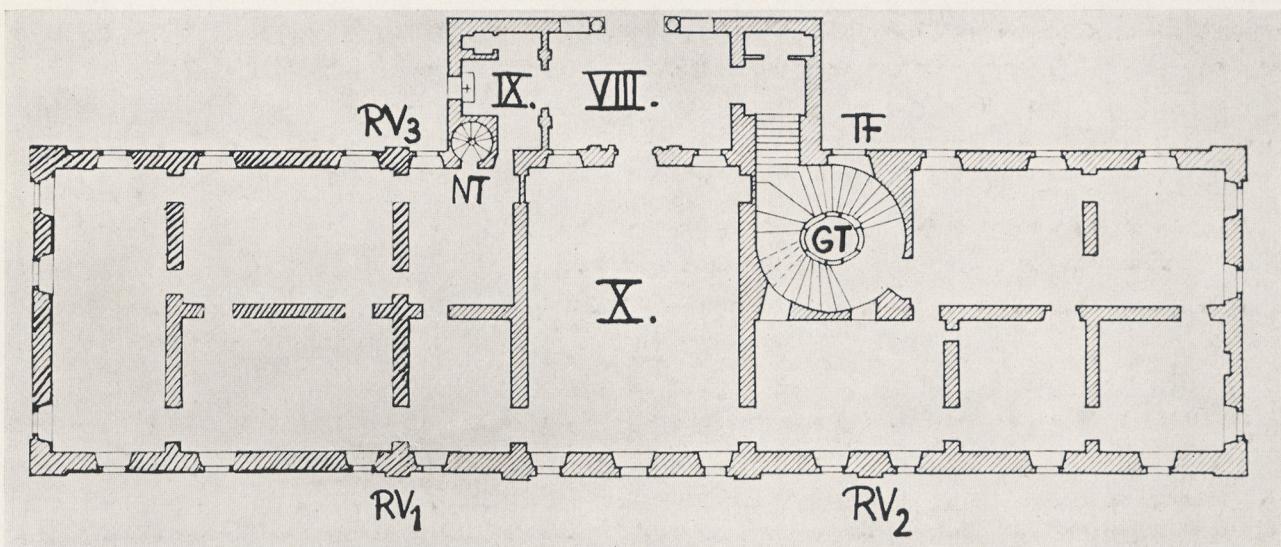


Fig. C: Villa di Belvedere, zweites Hauptgeschoß

VIII Loggien-Vestibül (2) IX Kapelle (2) X Sala NT Nebentreppen GT Großes Treppenhaus RV Rastello-Vorlage TF Treppenhaus-Fenster

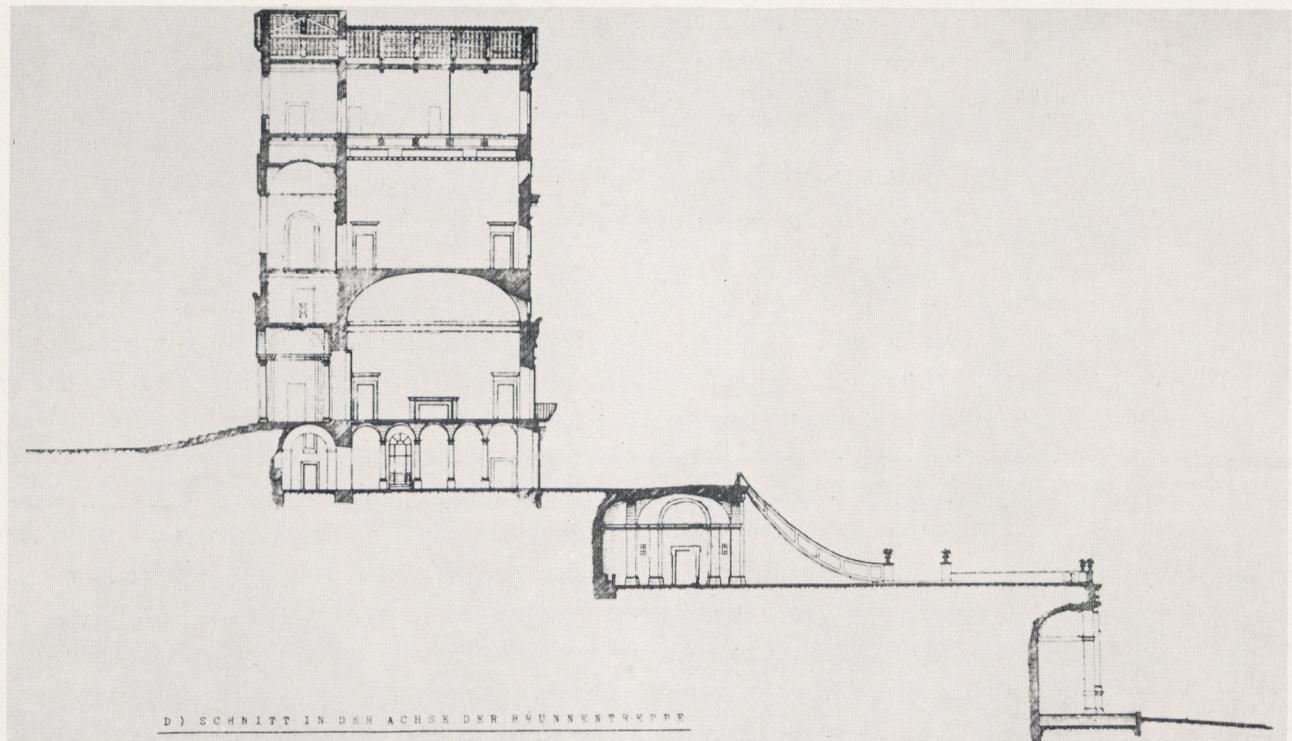


Fig. D: Villa di Belvedere, Schnitt in der Achse der Brunnentreppe

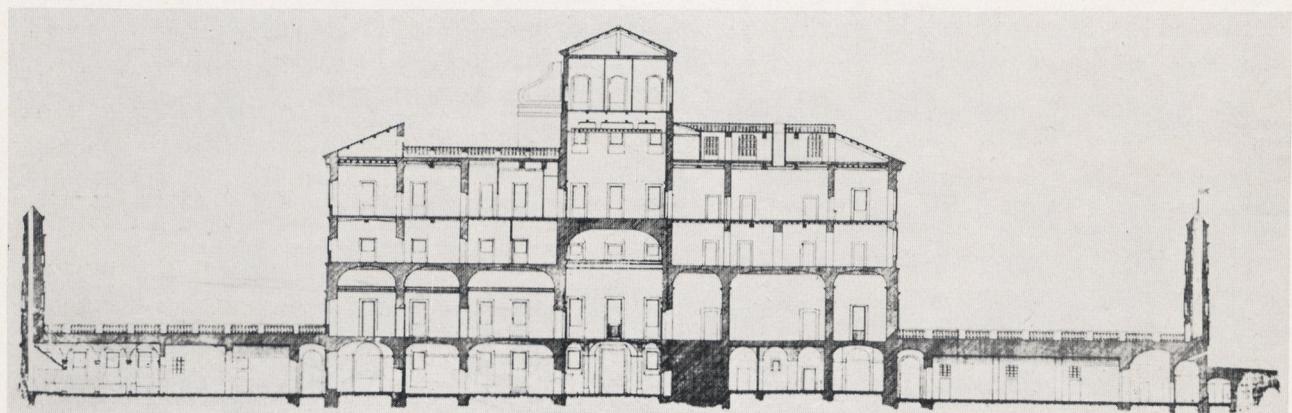


Fig. E: Villa di Belvedere, Schnitt in der Achse quer zum Hang

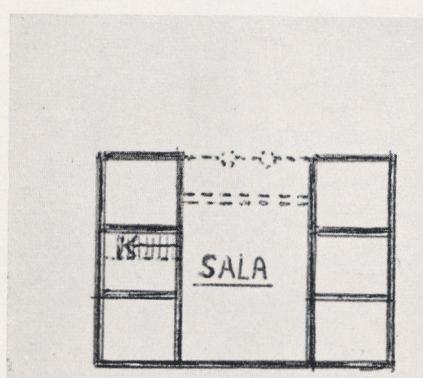


Fig. F: Villa di Belvedere,
Piano Nobile

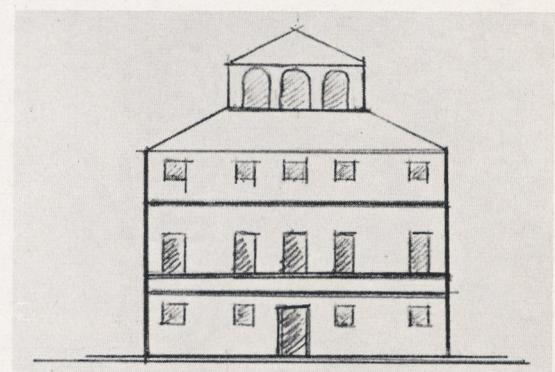


Fig. G: Villa di Belvedere,
Fassade (von Rom her ge-
sehen)

nicht um irgendeine Wand, sondern offenbar um eine Mauer, die zu erhalten ein besonderer Anlaß bestand. Welcher könnte das gewesen sein? Zweifellos die ursprüngliche Außenwand, an die sich der Erweiterungsbau I anlehnte; denn sie mußte durch das Anbauen nachträglich auch zum festen Bestandteil des Erweiterungsbau I werden, und wenn man sie mit dem Altbau zusammen abgebrochen hätte, wäre durch diesen Abbruch auch die erste Portaanfügung mitbedroht worden. Ist nun die den heutigen Bau quer durchziehende Wand (RV₁—RV₃), wie festgestellt wurde, älter als der Galleria-Flügel und dieser also an sie angeschoben, und setzt jenseits dieser Wand der den Altbau verdrängende Ergänzungsbau II an, der sich in den Obergeschossen natürlicherweise mit Bauabschnitt I übergreifend verklammert, dann besteht kein Zweifel, daß die Wand RV₁—RV₃ mit der in unserem Bericht erwähnten einzig übriggebliebenen Altbauwand identisch ist. Sie bildete die nördliche Außenmauer des ersten Gebäudes und steckt in ihrem ganzen Verlauf, durch die Eckprofile des Sockelgeschosses deutlich sichtbar, noch im heutigen Palazzo.

Hat man das erkannt, so ergibt sich das übrige fast wie von selbst; der Anbau I (Fig. A, B) von Porta war zu klein, um selbständig konzipiert gewesen zu sein, er richtete sich sicherlich in den Grundabmessungen und Einteilungen sowie formal nach dem — wie wir wissen — dreigeschossigen Altbau. Bis zum Anfang des Piano Nobile lehnte man ihn einfach an diesen an, vertuschte aber außen die Nahtseite, indem man die flache Eckrustika zu der Rastello-Form ergänzte. Vom Piano Nobile ab sah man wohl die statische Notwendigkeit, Altbau und Neubau fester zu verknüpfen — man denke an die Klagen des Berichtes von 1604 — und so öffnete man die alte Rustikakante und verklammerte sie mit dem Neubau. Das Aufhören der Verklammerung mit versetzten Fugen und der Übergang zu ganzen Quadern, der an der Hang- und Hügelfassade innerhalb des heutigen Mezzaningeschosses erfolgte, bezeichnet dann die ungefähre Lage des Dachgesimses von Altbau und Erweiterungsbau I. Darüber setzt die spätere Aufstockung ein; wo genau ist nicht mehr festzustellen. Ein kleines Dachgeschoß, das zum Teil abgebrochen worden sein dürfte, hat ja bekanntlich am Altbau und dementsprechend sicher auch am Anbau bestanden.

Durch den vorangehenden Altbau, mit dem wir uns hier nicht näher befassen können, obgleich sich für sein Aussehen rückschließend von den späteren Umbauten her doch einige konkrete Anhaltspunkte gewinnen lassen⁸⁵, erklären sich gewisse, durch die Geschicklichkeit des Architekten fast unmerkbar gemachte formale Eigentümlichkeiten des neuen Gliederungssystems: Zunächst das

⁸⁵ Zur Veranschaulichung dessen, was man sich ungefähr unter dem Vorgängerbau vorzustellen hat, nicht mit dem Anspruch einer genauen Rekonstruktion (für die eben doch wesentliche Elemente fehlen) seien folgende Überlegungen angefügt: Mit dem überlieferten Erdgeschoß (Wirtschaftsräume), einem um einen Mittelsaal gruppierten Piano Nobile, Guardarobba-Geschoß und obenauf der Palombara, entsprach der Altbau (vgl. Anm. 18) ganz dem älteren Typus der Frascati-Villen, wie ihn Franck (von Hibbard etwas korrigiert) herausgestellt hat. Vgl. vor allem Franck, Fig. 40, 41, 42, 45, 46, 49. Die Tiefe des Altbau der Villa Belvedere muß allerdings — durch die Kanten der Mauer RV₁—RV₃ heute noch erkennbar — wegen der Hanglage ausnahmsweise gering gewesen sein. Nimmt man die übliche Anordnung: Sala und Eingang in einer Achse parallel zum Hangabfall sowie die übrigen Räume rechts und links davon (in Piano Nobile und evtl. auch in Erdgeschoß u. Guardarobbageschoß), dann käme man auf Grund der erhaltenen Beschreibung zu einem Bau in der Art der Villa Vecchia (Franck, Fig. 45, 46) ohne deren Tiefe. Das „camerino“ der Beschreibung dürfte durch die dort übergangene, aber notwendigerweise vorhanden gewesene Treppe bedingt gewesen sein, so daß sich für das Piano Nobile ein Schema wie Fig. F ergeben würde. Diese Skizze geht von der (nicht notwendigen, aber) naheliegenden Annahme aus, daß man beim Neubau (Fig. A) Haupt-Grundmauern des Altbau mitbenutzt hat, so daß die Längswände der heutigen Sala (Fig. B) ebenso wie die noch stehenden Schmalwände über den alten Saal-Fundamenten errichtet worden wären. Das bedeutet, daß die Mitte des Altbau sich an der Stelle des heutigen Mittelabschnittes befunden hätte und daß man infolgedessen sich den Altbau nach Nordwesten zu als bis zu der der Rustikakante des „muro vecchio“ (Fig. A, RV₁) symmetrisch entsprechenden dekorativen Rastello-Vorlage RV₂ reichend denken müßte. Weil der Nordwestflügel vollkommen neugebaut wurde, sind davon keine Spuren mehr sichtbar; außerdem hat die für den Neubau notwendige große Treppe (GT) hier die Raumverteilung sicher verändert. Von dem dann relativ großen Mittelraum ließe sich gegen den Hügel zu oder nach der Ebene gewandt hypothetisch eine Vorhalle mit Loggia abgrenzen. — Erinnert man sich, daß die Beschreibung ein Erdgeschoß, ein Piano Nobile und ein Bodengeschoß (sicher mit Mezzanine-Fenstern) und eine „Palombara“-Loggia darüber erwähnt, dann kann man sich unter Zugrundelegung der heutigen Fassaden-einteilung (Abb. 253) (die ja über den ersten Anbau della Portas in den unteren Teilen noch vom Altbau mitbestimmt sein muß) auch ein Bild

Rastellomotiv, das wohl vom gleichen Architekten auch anderweitig angewandt⁸⁶, das hier aber zweifellos mit dem Ziel der Kaschierung der Fuge aufgegriffen wurde — und zwar schon bei Erweiterungsbau I. Dann aber die merkwürdige Tatsache, daß die Eckkanten des Gesamtbaues im Sockelgeschoß eine flache, glattgeschnittene Rustika tragen (Abb. 266) und erst vom Piano Nobile ab mit der üblichen Geschoßabfolge von einer kräftigeren zu einer immer zurückhaltenderen Quadrerung einsetzen; erneut war offenbar die Ecklösung des Altbaus der Ausgangspunkt, der dann Porta (wiederum schon während Bauabschnitt I) im Piano Nobile die nur für das höhere Niveau des rückwärtigen Platzes „richtige“ klassische Abfolge „aufsetzte“. Als eine Übernahme aus dem Altbau könnte auch die Form der an den Flanken und der Hügelrückfront noch vorhandenen Fenster des Piano Nobile angesehen werden (Abb. 250, 256). Sie ist zumindest schon gut vor 1600 möglich. Daß diese Fenster an der repräsentativen Hangfassade (Abb. 253) fehlen, dürfte mit deren ja später konzipierten Gesamtkomposition zusammenhängen. Für das Sockelgeschoß des Erweiterungsbau I braucht man einen solchen Austausch der Hausteiniformen nicht anzunehmen und der hier zugesetzte Bogen unter der Nordwestseite der Gallerie war ursprünglich wohl ein Wirtschaftseingang zu dem großen anschließenden Pianterreno-Raum⁸⁷.

Doch, wie schon gesagt, eine wirkliche Unterbrechung der Bautätigkeit läßt sich nach dem Erweiterungsbau I weder in den Rechnungen feststellen, noch erlaubt der Bericht von 1604 eine solche Annahme. Es heißt dort vielmehr vom ersten Erweiterungsbau: „... et secondo che andava crescendo, sempre si aggiungeva qualche cosa al primo disegno“ — eine Praktik, die sich sowohl auf das Entstehen des Anbaues selbst als auch auf den Übergang zum „nuovo disegno“ bezogen haben dürfte, dessen Erwähnung diese Bemerkung unmittelbar vorangeht. Nach dem durch die Abrechnung von Zimmermannsarbeiten im Herbst 1601 sich abzeichnenden Ende des ersten Bauabschnittes⁸⁸ steigen außer den Maurerrechnungen⁸⁹ auch die Beträge für den Steinmetzen Stefano Butio. Auf die eine Akontozahlung von 50 sc. im Mai folgten zwei im Oktober und zwei im November von insgesamt 450 sc.⁹⁰. Der technischen Abfolge des Bauvorgangs entsprechend, kamen die Steinmetzarbeiten den immer weitergreifenden Maurerarbeiten mit leichter Verzögerung hinterher. Am 17. November und 19. Dezember sind dann schon die ersten Zahlungen von 50 beziehungsweise 40 sc. an den Stukkateur Michele Fontana vermerkt⁹¹ und am 1. Dezember wird ein auf den Verputz von Innenwänden bezüglicher Betrag abgerechnet⁹². Während noch die Maurer über den ersten Bauabschnitt hinaus weiterarbeiteten, ging man bereits an die Innenausstattung neuer Räume, das von dessen Außenfront machen. Es ergäbe sich — wenn man die erst dem Mittelauszug des Neubaus zugehörige Mittelrisalitvorlagen abzieht — ein Bau, der etwa zwischen der Palazzina von Caprarola und der Villa Vecchia in Frascati gestanden hätte (vgl. Fig. G), der also sehr gut in die vermutliche Entstehungszeit und den vermutlichen Entstehungsumkreis (Fr. da Volterra?) gepaßt hätte.

⁸⁶ z. B. die Fassade des Palazzo della Sapienza (cf. H. Thelen, Der Palazzo della Sapienza in Rom, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertziana*, München 1961; Abb. bei Falda-Rossi, *Il nuovo Teatro delle Fabriche di Roma moderna IV*, Roma 1699, pl. 49). F. Ponzi verwendet dieses Motiv bizarreweise sogar an einer Gebäudekante (cf. Venturi, XI, 2, Fig. 842).

⁸⁷ Die nachträgliche Schließung der 1. Bogenöffnung bis auf Fensterbank-Höhe ist heute noch erkennbar.

⁸⁸ Ein Indiz für den Beginn eines neuen Bauabschnittes ist vielleicht auch die Ablösung des alten Governatore durch Bartolomeo Picchi (cf. Anm. 71) und das Auftauchen Giovanni Battista Posterlas, „soprastante della fabrica“ (LmC₁, fol. 199). Am 21. Okt. 1601 wurden für ihn 6 Monate Miete, mit Wirkung vom 1. Nov. bezahlt. „Per sua provisione“ erhielt Posterla selber am 9. Aug. 1601 „per esser stato soprastante della Fabrica“ sc. 15 (LmC₁, fol. 236).

⁸⁹ Filippo Pozzo erhielt „a bon conto della fabrica di belvedere“ zwischen dem 29. Sept. 1601 (LmC₁, fol. 97) und dem 12. Juni 1602 (LmC₁, fol. 127) insgesamt sc. 4000.—.

⁹⁰ LmC₁, fol. 98^v (19. Okt. 1601), fol. 99^v (27. Okt. 1601), fol. 100^v (5. Nov. und 11. Nov. 1601).

⁹¹ ibid. fol. 101, fol. 105; zusammenfassende, unspezifizierte Abrechnungen für die Zeit vom 3. Nov. 1601—19. Jan. 1603; ibid. fol. 214; Michele Fontana, wieder ein Glied der weitverzweigten Sippe von Bauhandwerkern und Architekten (cf. A. Bertolotti, *Artisti Lombardi II*, p. 116: Tätigkeit in S. Marcello 1604).

⁹² ibid. fol. 103: „... pagati al ferraro di frascati p[er] prezzo di 200 cancanelli di ferro p[er] mettere intorno alle stanze per attaccare li paramenti ... sc. 10.“



265. Villa di Belvedere, Hügelfassade, Partie der rechten „Rastello“-Vorlage zwischen Erdgeschoß und Piano Nobile



266. Villa di Belvedere, Hangfassade, Ecke zwischen „Passeggiaore“ und Hauptbau

heißt wahrscheinlich der zum Erweiterungsbau I gehörigen Galleria und der zwei anschließenden Zimmer des Piano Nobile (Fig. B), die von gleichzeitigen Anbauten und Aufstockungen nicht unmittelbar berührt wurden.

Ihren eigentlichen Höhepunkt scheint diese zweite seit Oktober 1601 sich abzeichnende Phase der Bauarbeiten aber erst zwischen Januar und Juni 1602 erreicht zu haben. Innerhalb dieses Zeitraumes erhielten Filippo Pozzo allein 2700 sc.⁹³, Stefano Butio 550⁹⁴ und ein zweiter Steinmetz, Stefano Longo, 100 sc.⁹⁵; vor allem aber empfing Giacomo della Porta zweimal 100 sc., einmal am 20. Januar „per sua recognitione“ und ein anderes Mal am 10. April „acconto delle sue fabriche dell’architettura“⁹⁶. So relativ hohe Zahlungen an den Architekten, zusammen mit einer

⁹³ cf. Anm. 89.

⁹⁴ Stefano Butio erhielt — allerdings immer ohne genauere Angaben über den Bestimmungszweck — „p[er] n[ost]re fabrice“ jeweils sc. 100. — am 4. Feb. 1602 (LmC₁, 210v), am 11. Feb. (ibid. fol. 212), am 4. März (ibid. fol. 214), am 13. März (ibid. fol. 215) und am 23. Mai (ibid. fol. 225v) ausbezahlt.

⁹⁵ Stefano Longo od. Longhi, ein Mailänder (cf. Bertolotti, Artisti Lombardi II [Register], p. 364; wohl identisch mit dem von Lanciani IV, p. 192 erwähnten Stefano Longhi scultore; vgl. auch Thieme-Becker XXIII, p. 358) erhielt am 12. Jan. 1602 (LmC₁, fol. 108) und am 12. April (ibid. fol. 119v) je sc. 50 „a bon conto delle pietre et opere di scarrello p[er] la n[ost]ra fabrica di Belvedere di Frascati“ ausbezahlt.

⁹⁶ LmC₁, fol. 109v: „... Fabrica di Belvedere dar sc. cento m[one]ta fatti pagare a me Borghiello per altrettanti dati a m[esser] Jacomo della

intensiven Bautätigkeit zwischen Herbst 1601 und Sommer 1602 — ohne Zweifel, hier faßt man den zweiten Erweiterungsbau Giacomo della Portas, den wir bereits aus dem Bericht kennen!

Aber wie weit reichte diese Phase? Hinweise geben in den „libri mastri“ die mit dem weiteren Fortschreiten und Zuendegehen des Rohbaus einsetzenden Zahlungen für einzelne Posten der Ausgestaltung durch Steinmetzen, Stukkateure und Maler⁹⁷. Schon im März wurden Teile des Travertinportals im Erdgeschoß (Abb. 281) und des Balkons darüber angeliefert. Gleichzeitig wurden die Fenstergitter für die ebenerdigen Räume verrechnet und Eisenanker und andere „ferramenti“, aus denen man entnehmen kann, daß man während des Ausbaus der unteren Geschosse andernorts noch den Rohbau zu Ende führte⁹⁸. Am 26. April werden die Basen und Kapitelle der dreischiffigen Erdgeschoß-Eingangshalle erwähnt (Abb. 267, Fig. A, XII; Fig. D)⁹⁹, der Transport ihrer von Stefano Longo gearbeiteten¹⁰⁰ Peperin-Säulenschäfte erfolgte erst am 13. Juni¹⁰¹. Man probierte damals auch schon Eisengitter für den Mittelbalkon aus (Abb. 270)¹⁰². Zwei gekaufte Marmorsäulen, die am 13. Mai abgerechnet wurden „per il portico del Belvedere di Frascati“, das heißt also wohl für die Erdgeschoß-Loggia der Risalitfassade¹⁰³, sind in die Loggia des Obergeschosses gelangt, während die am 15. Juni abgerechneten „due colonne di pietra mischio rosso“¹⁰⁴ dafür in der Eingangsloggia ihren Platz gefunden haben (Abb. 257). Zwischen dem 25. Mai und 19. Dezember wurden dem Sizilianer Bildhauer Pietro Gatto für insgesamt drei Marmorwappen in mehreren Zahlungen 160 sc. angewiesen¹⁰⁵. Es handelt sich hier höchstwahrscheinlich um die drei großen Wappen des Loggiensrisalits¹⁰⁶, die eine solche Ausgabe wohl wert waren (Abb. 269); und die am 22. Juni angefahrene „porta grande di peperino“ ist sicher nichts anderes als die durch Umbauten in der Pamphilizeit verdrängte Haupttür zwischen Erdgeschoß-Loggia und dem großen Mittelsaal

Porta per sua recognitione, d'ordine di S[ua] S[ignoria] Ill[ustrissima] Mazzenghi havere ... sc. 100“; und fol. 119: „... Fabrica di Belvedere di Frascati deve dare sc. cento m[one]ta fatti pagare a flaminio Cicarelli Despensiero p[er] darli a m[esser] Jacomo della Porta acconto delle sue fatiche dell'Architettura ... sc. 100.“

⁹⁷ Der Abbruch des Altbau wird nicht in den „libri mastri“ erwähnt; sie bewahren jedoch gewissermaßen den Negativabdruck davon, indem für den Erweiterungsbau II ganz geringe Posten Erdarbeiten vermerkt sind. (Am 23. März 1602 sc. 17.50 an Mariano da Tivoli — LmC₁, fol. 117). Da ein Teil des Ergänzungs-Neubaues an die Stelle des ja in den Untergeschossen mit dem heutigen Bau gleichhohen Altbau trat (cf. Anm. 85), waren nach dessen Abbruch wenig neue Ausschachtungen notwendig, ja das Protokoll einer Gutachterkommission von 1652 (cf. Anm. 250) läßt sogar vermuten, daß man teilweise auf den alten Fundamenten — „sopra il vecchio“ heißt es da — gebaut hat. Die Abbruchkosten verborgen sich hinter Pauschalzahlungen an Pozzo. Ein entsprechender Vertrag, wonach die Abbrucharbeiten mit den dabei gewonnenen Steinen abgegolten werden sollten, hat sich für den Palazzo Farnese erhalten (cf. Gnoli, p. 209 f.).

⁹⁸ LmC₁, fol. 114^v (6. März 1602): „... per haver portato da Roma a detta villa n° 23 ferrate [= Fenstergitter], n° 8 catene [Eisenanker] con suoi finimenti una porta di travertina [die einzige Travertin-Türrahmung findet sich am Hauptportal der Hangseite] et altre reportate a Roma altre ferrate ... et le Robbe die Bart[olome]o Picchi“ (cf. Anm. 71); ferner am 23. März 1602 (ibid. fol. 117^v): „... otto spinate un lastrone (vgl. p. 329, zweifellos hier wie dort die Bodenplatte des Balkons) con soi modelli cimase cornicie et altri sassi di travertino ...“

⁹⁹ ibid. fol. 121.

¹⁰⁰ ibid. fol. 125^v.

¹⁰¹ ibid. fol. 128.

¹⁰² ibid fol. 121 (26. April 1602): Beschläge und „... dui modelli per la Ringhiera“; das eigentliche Gitter kam später (cf. p. 329).

¹⁰³ ibid. fol. 124.

¹⁰⁴ ibid. fol. 129.

¹⁰⁵ ibid. fol. 125^v, 135, 142, 146, 151^v.

¹⁰⁶ Das Papstwappen Clemens' VIII., das von einem Kardinalswappen und einem Aldobrandini-Familienwappen flankiert wird. Es ist zwar nicht möglich, generell zu wissen, welchen Grad von Selbstständigkeit die ausführenden Bildhauer bei einer solchen Arbeit besaßen und inwieweit man sie oder die zuständigen Architekten für so offensichtliche Stilunterschiede, wie sie zwischen den Wappen der Rom zugewandten Seite und den drei Wappen der Loggiensrisalite zu beobachten sind, verantwortlich machen kann, aber es scheint doch, als wenn die Wappen der Rückseite mit ihrer fast muschelhaft zusammengenommenen, oben helmbuschartig vorgewölbten Gestalt Porta näher wären als die großartig frei entfalteten Wappen der Hangfassade, obgleich diese — was aber bei Maderno wiederholt vorkommt (vgl. die Wappen an und in S. Susanna!) — vom großen Michelangelowappen des Palazzo Farnese abzustammen scheinen.



267. Villa di Belvedere, Erdgeschoßhalle, vom Haupteingang gesehen

(Abb. 252). Die gleichzeitig eingetroffenen Tür- und Fensterschwellen müssen in denselben Bereich gehören¹⁰⁷.

Es ist nicht zu erkennen, daß man die an Stelle des Altbaues errichteten neuen Wohnräume beschleunigt fertigzustellen trachtete. Bei den ab 11. Mai wieder abgerechneten „opere di stucchi“ Michele Fontanas und seines Bruders Pietro wird es sich zunächst um die Stuckierung der schönen Gewölbespiegel in den an Erweiterungsbau I anschließenden beiden Räumen des Piano Nobile gehandelt haben¹⁰⁸; sie gehen jedenfalls stilistisch und qualitativ bruchlos mit denen der „galleria“ und des „paro di stanze“ zusammen und müssen, als im Juli 1602 der dem Kardinal seit langem vertraute Cavalier d'Arpino mit der Ausmalung aller fünf Zimmerdecken des Nordflügels begann¹⁰⁹, ja auch fertig gewesen sein. Dem Maler folgte seit August 1602 mit geringer Verzögerung jeweils

¹⁰⁷ LmC₁, fol. 129: „Spese della Villa di Belvedere . . . per la portatura de quattro colonne basi capitelli [die zuvor genannten] la porta grande di peperino (die bei Barrière erkennbare ursprüngliche Tür der Erdgeschoßloggia und Sala [pl. 8; Abb. 352], die nach der Mitte des 17. Jhs. verändert wurde [Pamphiliwappen; cf. Anm. 250], ist das einzige große Portal, das man sich in Analogie zu der Tür der Loggia des zweiten Hauptgeschosses aus Peperin vorstellen muß) le soglie et altre Marmi . . .“ Bei dem Umbau der Erdgeschoßloggia wurden auch die falschen, diejenigen der Fassadenfront imitierenden, „rosso-mischio“-Säulen zu Seiten des heutigen Portals errichtet (Fig. B).

¹⁰⁸ ibid. fol. 124, 129, 131, 132, 140^v (zuletzt am 17. Sept. 1602); am 24. Mai wurden dazu 320 Pfund „chiodi di più sorte in fare li stucchi“ gezahlt (ibid. fol. 125).

¹⁰⁹ ibid. fol. 132^v (23. Juli 1602): „Detti deve dare sc. quindici m[one]ta fatti pagare a Cavaliere Josephe d'Arpino Pittore p[er] sua provisione del presente mese per depingere alla n[ost]ra Villa Mazzenghi havere . . . sc. 15“; cf. Hibbard, p. 358, Anm. 18 und B 1, fol. 2^v. Die Fresken wurden im allgemeinen bisher offenbar zu früh datiert (cf. Thieme-Becker VI [1912] p. 310 [Sobotka], der sie zu den bald nach der Thronbesteigung Clemens' VIII. entstandenen Arbeiten rechnet).

Die nahe Verbindung zwischen Kardinal Pietro und dem Maler geht schon daraus hervor, daß der Cavaliere Pietro Aldobrandini nach Frankreich (cf. Thieme-Becker VI, p. 310) und früher schon nach Ferrara (vgl. dazu einen bisher unveröffentlichten Quittungsbeleg des Malers aus Ferrara vom 4. Juli 1598: „. . . per andare a Venetia per servitio dell'Signor Card[inale] p[ad]r[o]ne . . .“; Fondo Aldobrandini, Archivio Doria Pamphilij, Roma Nr. 100) begleitet; cf. J. A. F. Orbaan, Documenti in Barocco in Roma, Roma 1920, pp. 457–459.

Der Verfasser möchte in diesem Zusammenhang Ihrer Exzellenz der Prinzessin Orietta Doria Pamphilij für die Erlaubnis, in ihrem Archiv arbeiten zu können, danken. Dottoressa Morandi stand ihm dabei immer hilfsbereit zur Seite.

der Vergolder Fabio Donadei nach¹¹⁰, und schon im Juli 1602 ging man an die Verglasung — wahrscheinlich dieser Räume¹¹¹. Auch jetzt waren aber noch Roharbeiten im Gange¹¹².

Kurz nach der Lieferung von Hausteinen für die Fenster der „sala“ und „per l'architrave della loggia“ sowie eines Kamins¹¹³, das heißt als die Ausstattung im Piano Nobile gerade in vollem Zuge war, trat dann ein Ereignis ein, welches der Bericht von 1604 zwar nicht erwähnt, das aber letzten Endes für die Gesamtanlage der Villa doch einschneidende Folgen haben sollte: am 2. September starb Giacomo della Porta auf der Rückfahrt von einem Besuch in Frascati. Laut Avviso vom 4. September hatten er und Kardinal Pietro sich dorthin begeben „... per dar principio et disegno ad un palazzo et fontana che vuol fabricare“. Da der eigentliche Hauptbau um diese Zeit bereits sehr weit gediehen war, muß es sich bei „un palazzo et fontana“ um einen anderen größeren Gebäudetrakt, diesmal mit Brunnen gehandelt haben. Der nicht sachkundige Avvisoschreiber konnte bei Baubeginn natürlich nur ganz ungenaue Vorstellungen von dem geplanten Unternehmen haben, so daß er es mißverständlich umschrieb¹¹⁴. Von der ganzen Angelegenheit hört man nach Portas Tod zunächst nichts mehr; der Bau blieb offenbar, bevor er richtig angefangen war, liegen. Aber hat der Tod des planenden Architekten auch die Vollendung des eigentlichen Palazzo beeinflußt? Oder überging der Bericht von 1604, der doch sonst die Planänderungen immer besonders hervorhebt, dieses Ereignis deshalb, weil eben die Ausführung des für den Berichtenden gültigen „nuovo disegno“ davon *prinzipiell* nicht mehr betroffen wurde?

In den Rechnungsbüchern treten die Maurerarbeiten ab Herbst 1602 etwas zurück, doch liegt das offenbar daran, daß ihre Abrechnung nunmehr nur noch in großen, zusammenfassenden Posten, den einzelnen Misuren entsprechend, in Erscheinung tritt. Tatsächlich laufen sie weiter. Über eine von Giov. Antonio de Pomis gegengezeichnete Misur vom 20. November, also kurz nach Portas Tod, wissen wir indirekt; die nächste fiel schon auf den 17. Oktober 1603¹¹⁵. Auch die einfachen

¹¹⁰ Die erste Zahlung erfolgte am 3. Aug. 1602 (LmC₁, fol. 135) — hier noch als „pittore a bon conto della Pittura“; dann folgen Zahlungen „... per dorare l'opera di stucco . . .“ am 30. Aug. (ibid. fol. 138), am 7. Sept. (ibid. fol. 139), am 23. Sept. (ibid. fol. 141) und am 5. Nov. „... per resto di sc. 293.80 che summa la sua misura e stima dell'indorature delli stucchi di 5 stanze . . .“ (ibid. fol. 145).

¹¹¹ ibid. fol. 132; am 15. Juli 1602 werden dem Fuhrmann sc. 45 „per portatura di casse et una cassetta di vetri p[er] far delle vetrate“ bezahlt.

¹¹² Immer noch begegnen nicht näher spezifizierte Zahlungen für bearbeitete und unbearbeitete Steine, Eisenanker und andere Klammern etc.

¹¹³ LmC₁, fol. 136, 137.

¹¹⁴ cf. E. Rossi, Roma Ignorata, Roma XIII, 1935, p. 229; A. Schiavo, Notizie biografiche su Giacomo della Porta, Palladio VII, 1957, p. 41. Bei Grossi-Gondi, p. 229 und Orbaan, Rome under Clemens VIII., pp. 59f. fehlen entscheidende Partien des Textes. Körte (Thieme-Becker XXVII, p. 278) gibt schon das richtige Todesdatum mit „Herbst 1602“, die übrige Literatur (u. a. A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana XI₂, p. 784; G. Giovannoni, Saggi, p. 207) läßt G. della Porta meist länger leben.

Hibbard (p. 358) bezieht, da er weiß, daß das Wassertheater später von Maderno errichtet wurde (cf. p. 340 ff.), „palazzo et fontana“ auf den Hauptbau. Unsere Kenntnis der Bauakten erlaubt es jedoch nicht, gerade im September hier einen feierlichen Neubau oder Anbau anzunehmen; und was sollte dann „fontana“? Hinsichtlich des Hauptgebäudes trifft schon eher Bagliones Bemerkung zu: Porta sei in Frascati gewesen „... per rivedere la fabrica“ (Baglione, p. 182). Von „palazzo et fontana“ schreibt er im Gegensatz zu dem auf denselben Besuch Portas bezüglichen zeitgenössischen Avviso nichts mehr — was im Jahre 1642 nicht zu verwundern braucht, wenn man bedenkt, daß dieses Unternehmen sofort nachher liegengeblieben zu sein scheint.

¹¹⁵ LmD, fol. 24: „A di 18 Marzo, sc. 1822,40 m[one]ta che tanti sommano li lavori della misura fatta sotto di 20. sept. 1602 da Gio: Ant[onio] de Pomis Filippo Pozzo havere . . . sc. 1822,40“; LmD, fol. 102: „À Di d[ett]o [7. Okt. 1603] sc. 1927,90 m[one]ta per l'opera di muro fatta da m[astr]o Filippo Pozzo come per la 5^a misura et stima fatta dal detto m[ast]ro Filippo havere . . . sc. 1927,90“. Der Misuratore Gio. Antonio de Pomis, offenbar wieder ein Tessiner aus einer Kunstschränerfamilie, die schon mit Giacomo della Porta zusammenarbeitete (cf. Donati, Artisti, p. 351), wird im November 1620 in dem „Rollo della Famiglia dell'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Aldobrandino, restata a Roma p[er] la sua partita p[er] Ravenna . . .“ als Mitglied des Hofstaates des Kardinals angeführt. Derselbe kommt auch einmal als Misuratore an der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore vor (7. Okt. 1611, ASR, Cammerale I, Giustif. Tesoreria B. 34). Daß er mindestens bis zum Tode des Kardinals in den Diensten der Aldobrandini stand, erweist auch ein „Instrumento publico della quietanza fatta del Sig[nor] Gio: Antonio de Pomis per quello potesse pretendere dei Signori Aldobrandini per architettura, misure et altre opere fatte per detti Signori (rogato da Crisante Rosciolo, 3. Aprile 1626)“ — AAF, Repertorium (alte Zählung) to 42/60.

Steinmetzarbeiten scheinen unbeeinträchtigt fortgeführt worden zu sein¹¹⁶, desgleichen natürlich die Feinarbeiten der Maler, Stukkateure und Vergolder sowie die der gehobeneren Steinmetzen. Der große Mittelsaal (Abb. 268, Fig. B, V; D; E) wurde eigentlich — vielleicht ein Versuch der neuen Architekten? — ganz am Ende des Jahres dem, wie man sich überzeugen kann, hier etwas größer arbeitenden Stukkateur Giuseppe Casellano anvertraut und nicht Michele Fontana¹¹⁷. Es tauchen jetzt auch Hinweise auf die Bedeckung des Gebäudes auf. Durch die am 7. November bezahlten Kupferröhren „... che servono a portar fuori l'acqua piovana del scoperto sopra la cucina“ ist der Rohbauabschluß des einen, und zwar des nordöstlichen „passeggiatore“-Flügels gesichert¹¹⁸. Außerdem sind wiederholt Bleiplatten (für Dachdeckung) erwähnt, einmal am 19. Dezember, ein anderes Mal am 22. Februar 1603 sogar ausdrücklich für die Deckung der Kuppel über der Treppe; die letzte Zahlung in diesem Zusammenhang erfolgte am 2. April¹¹⁹. Bei den „più sorte di trave“, die am 5. Mai mit 330 sc. bezahlt wurden, kann es sich wohl auch schon deshalb nur um Material für den Dachstuhl gehandelt haben¹²⁰.

Laut Rechnungsbüchern müßte also der im Spätherbst begonnene und bis zum Sommer 1602 besonders energisch vorangetriebene Bauabschnitt am Ende des Jahres 1602 im Rohbau fertig gewesen sein. Die Höhe der Gesamtausgaben wird in den letzten erhaltenen zusammenfassenden Posten vom 24. Januar 1603 mit 30 288 sc. 80 baiocchi angegeben¹²¹. Der Bericht von 1604, der über den „nuovo disegno“ schreibt: „... tirata inanzi la Casa ... è stata finita d'opera muratori scarpellini et falegnami per tutto l'anno 1602“¹²² meint also unmöglich den geschilderten Bauvorgang. Änderungen des Porta-Entwurfes kurz nach dessen Tode sind demnach unwahrscheinlich. Weder der Bericht noch die Rechnungsbücher geben dafür Indizien an die Hand. Daß die weitere Ausgestaltung — der Ausbau des Palazzo war ja bei Portas Tod wahrscheinlich gerade erst bis zum zweiten Hauptgeschoß fortgeschritten¹²³ — nicht ohne kleinere Modifikationen vor sich ging, ist eine andere Frage. Als Nachfolger Portas treten in den „libri mastri“ nämlich der vor allem durch seine wasserbautechnischen Unternehmungen bekannte *Giovanni Fontana*¹²⁴ und der bedeutendere *Carlo Maderno* auf, von denen mindestens der letztere eine zu ausgeprägte Architektenpersönlichkeit gewesen ist, um nicht versucht gewesen zu sein, seine Formensprache wenigstens in

¹¹⁶ Longo erhielt nach Portas Tod noch einmal 50 sc. (LmC₁, fol. 141v); die unspezifizierte Gesamtabrechnung (LmC₂, fol. 233) reicht bis zum 25. Jan. 1603; die späteste Erwähnung könnte sich jedoch auch auf von der Villa Belvedere unabhängige Arbeiten beziehen.

Für Stefano Butio folgen sich die Zahlungseintragungen von jeweils 100–250 sc. im LmC₁, z. T. im Abstand von nur wenigen Tagen, bis in den Januar 1603 (Beginn der neuen Bücher LmC₂ u. LmD). Das Ergebnis dieser offenbar weitestgehend in Rom geleisteten Steinmetzarbeiten spiegelt sich dann in den Posten für den Transport von Steinmetzprodukten von Rom nach Frascati. Für die Zeit 1603–1605 (LmC₂) kennen wir nur zusammenfassende Steinmetzabrechnungen in großen Abständen (cf. Anm. 75).

¹¹⁷ LmC₁, fol. 146v, 152. Giuseppe Casellano, Verwandter oder Landsmann von Giovanni da Caslano (später in Ariccia, cf. Donati, Vagabondaggi, pp. 84, 323, 331; derselbe: Artisti, p. 103, Anm. 8; derselbe: Maderno, p. 28). Die unspezifizierte Gesamtabrechnung für insgesamt 231. 72 sc. vom November 1602: LmC₁, fol. 266.

¹¹⁸ LmC₁, fol. 145.

¹¹⁹ ibid., fol. 151v, LmD, fol. 33.

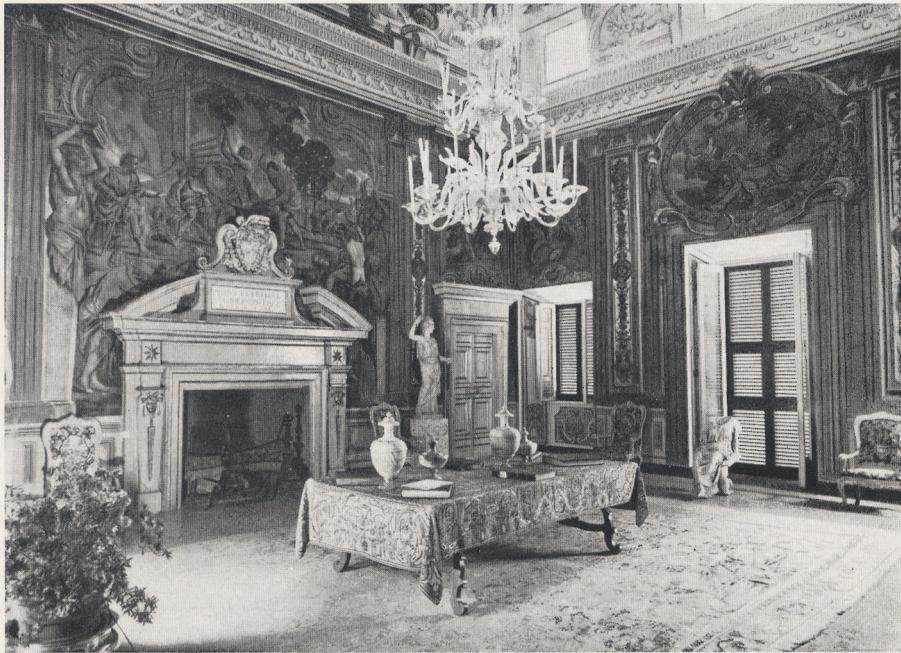
¹²⁰ LmD, fol. 33; frühere Zahlungen an den „falegname Nicolo Varisco“ erfolgten in Höhe von insgesamt 1300 sc. innerhalb der Zeit des „disegno novo“ im Oktober, November und Dezember 1601 (LmC₁, fol. 99, 103) und im März, April und Mai 1602 (LmC₁, fol. 102v, 103, 115v, 120, 123v, 124v und 125v).

¹²¹ LmC₂, fol. 273.

¹²² B 2, fol. 2v.

¹²³ Mit den Säulen der zweiten Loggia, deren Transport schon im Sommer 1602 abgerechnet wurde (cf. p. 324).

¹²⁴ Giovanni Fontanas künstlerische Persönlichkeit läßt sich bisher nirgends sicher gegen seine meist bedeutenderen Mitarbeiter abheben; es muß sich bei ihm tatsächlich mehr um einen Ingenieurarchitekten gehandelt haben, der vor allem auf wasserbautechnische Anlagen spezialisiert war (cf. Thieme-Becker XII, pp. 179f.; M. Guidi, I Fontana di Melide, Roma 1928, pp. 432–445, 481–494 passim. Donati, Vagabon-



268. Villa di Belvedere, der große Saal

die Detailausführung mit einzubringen¹²⁵. Die ersten Zahlungen an sie — immer 100 sc. und jedesmal an beide Architekten zusammen (!) „per loro recognizione“ vom 10. Januar und vom 20. Oktober 1603¹²⁶ — bezogen sich in dieser Höhe allerdings sicher auch auf umfangreichere Planungsarbeiten, welche über die Umzeichnung von Einzelformen hinausgegangen sein müssen.

Hier sei zunächst die Ausführung des „nuovo disegno“ nach Portas Tod — den „libri mastri“ folgend — zu Ende behandelt: Der Cavalier d’Arpino war bis Januar 1603 im Palazzo beschäftigt¹²⁷; die beabsichtigte Ausmalung der „sala da basso“, also wohl des unteren großen Saales (Abb. 268), durch ihn scheint nicht mehr zustande gekommen zu sein¹²⁸. Den dort beschäftigten Stukkateur Giuseppe Casellano trifft man nicht wieder, wohl aber Michele Fontana, dessen Erwähnungen erst mit zwei zusammenfassenden Posten im August und Oktober 1603 abschließen. Er stuckierte damals zweifellos die beiden Loggien-Risalit-Kapellen der Hauptgeschosse (Fig. B, IV; C, IX) sowie

daggi, p. 347 [Register]; ders. Artisti, pp. 77—86; C. D’Onofrio, Le Fontane di Roma, p. 300 [Register]). Zu seiner Zusammenarbeit mit Maderno nach dem Tode G. della Portas cf. Cafisch, pp. 18, 19, 36, 109, 110, 112, 117.

¹²⁵ cf. Anm. 5, 8. Vgl. auch Madernos Eingreifen in die Baugeschichte von S. Giacomo degli Incurabili (cf. Lotz, Ovalräume, pp. 61—68).

¹²⁶ LmC₁, fol. 154 (10. Jan. 1603): „Fabrica di Belvedere di Frascati dare cento m[one]ta fatti pagare Pietro Boghiello per altretanti dati a Gio: Fontana e Carlo Maderno Architetti delle fabrice per loro recognizione Mazzenghi havere . . . sc. 100“. — LmD, fol. 102 (20. Okt. 1603): „. . . sc. cento m[one]ta a Gio: Fontana e Carlo Maderno Architetti delle fabrice per loro recognizione Mazzenghi havere . . . sc. 100.“

¹²⁷ Die letzte von insgesamt sieben Monatsraten erhielt der Cavaliere am 3. Feb. 1603 „. . . per una provisione del mese di genaio passato . . . sc. 15“ (LmD, fol. 33).

¹²⁸ B 1, fol. 2^v, sagt 1603, daß hier noch ein Fresko Cavalier d’Arpinos beabsichtigt gewesen sei. B 2, fol. 12^v, berichtet von der Sala im Jahre 1611: „tra di candidissimo stucco in cambio di calce le parete incollate ma la cimasa della volta e la volta istessa di stucchi intagliati e finissimamente lavorate con un quadro in mezzo di pittura . . . [freigelassen, wohl weil nicht ausgeführt!] et con il pavimento di mattoni arrotati“ (cf. Anm. 43). Daß am 18. Okt. 1604 einer gewissen Giulia Rocchetti die Miete für das Haus „. . . che tiene il Cav(alie)re Giuseppe d’Arpino in frascati“ für „due semestri“ bezahlt wurde (LmD, fol. 188), während die Arbeitszahlungen für den Cavaliere nicht einmal ganz ein $\frac{3}{4}$ Jahr dauerten, läßt vielleicht auch darauf schließen, daß man zunächst noch weitere Arbeiten von ihm erwartete, zu denen es dann aus unbekannten Gründen nicht kam. Über den heutigen Zustand der Ausstattung: Franck, pp. 115f.; vgl. auch Donati, Carmina III, Tusc. Aldobrandinum.

in den Loggien selber, vor allem aber in den Gewölbespiegeln der fünf südwestlichen Räume des Piano Nobile (Fig. B) und vielleicht auch am Hauptgesims außen (Abb. 255)¹²⁹. Alle — da man eine Abfolge von Nordosten nach Südwesten annehmen muß¹³⁰ — nach Portas Tod entstandenen Deckenstukkaturen des Piano Nobile (einschließlich des Salone) sind schematischer in der Ausführung und zeigen im Gegensatz zu den früheren deutlich Maderno-Elemente; letzteres gilt auch für die beiden kleinen Kapellen; die Vergoldung der „stucchi“ in den fünf Nordräumen war am 5. November 1602 abgeschlossen¹³¹; die letzte Zahlung an den Vergolder im August 1603 bezog sich auf die Kapelle des zweiten Loggiengeschosses¹³². Ob die Deckenspiegel der südlichen Piano-Nobile-Räume je vergoldet wurden, ist fraglich; ausgemalt wurden sie offenbar nie. Der Verputz des Rohbaus wird sich, da die Rechnungsbücher keine Ausgaben für „colla“ vermerken, wohl hinter den verhältnismäßig hohen Kalkzahlungen zwischen Dezember 1602 und Juni 1603 verborgen¹³³.

Inzwischen lief auch der Ausbau des Palazzo mit „sassi lavorati“ weiter¹³⁴. Am 5. Oktober 1602 wurde die Ablieferung der großen Steinplatten für die seitlichen Balkone abgerechnet¹³⁵, im April 1603 dann die der zugehörigen Eisengitter¹³⁶. Zehn Kupferkugeln, welche heute noch die Gitter zieren (Abb. 280, 281), wurden als „dieci palle per le ringhiere“ am 16. Juni dem Meister „cambio ottonaro“ bezahlt¹³⁷. Ein „architrave della porta di sala“ (Abb. 270), der mit dem Fuhrmann am 24. Oktober 1603 abgerechnet wurde, könnte das Gebälk mit dem Namen des Kardinals über der Balkontür der mittleren Hangfassade gewesen sein¹³⁸; und die je zwei Wappen, welche außer den schon genannten Pietro Gattos wiederum diesem (am 19. Dezember 1602 und am 4. Juni 1603) und Matteo Castello (am 7. Dezember 1602)¹³⁹ bezahlt wurden, schlossen wohl auch die drei der Hangfassade (Abb. 253, 270) mit ein¹⁴⁰. Zwischen dem 30. August 1602 und dem 18. Januar 1603 entstanden drei Kamine für die Villa¹⁴¹; und am 1. Februar 1603 erwähnt das „libro mastro“ noch

Die immer wiederholte Behauptung, das Fresko, das sich heute im Gewölbespiegel der Sala befindet, stamme von Federico Zuccari, dürfte wohl auf eine Fehlinterpretation Bagliones zurückgehen (Baglione, p. 221); urkundlich hat sich sein Name nicht nachweisen lassen. Der heutige, Gobelins imitierende Wandschmuck aus dem 18. Jh. von Barba di Massa signiert (cf. Thieme-Becker II, p. 459).

¹²⁹ Nach dem Intermezzo mit G. Casellano erhielt Michele Fontana eine Zahlung am 25. Jan. 1603 (LmC₂, fol. 124), dann wieder am 18. Aug. sc. 1511.44 „... che importava due misure e stime dell'opera di stucco da lui fatta alla Villa Belvedere di Frascati“ [ibidem] und schließlich sc. 415.93 am 7. Okt. 1603 „... per l'opera di stucco fatta da m[aestr]o Michele Fontana come per la 3^a misura e stima fatta da Gio: Antonio de Pomis“. Profilierung und Embleme des Hauptgebälks sind stuckiert; für die Kapelle des 2. Obergeschosses wurde bereits am 18. Aug. 1603 die Vergoldung des Stükkes abgerechnet (LmD, fol. 102).

¹³⁰ Sowohl die Stuckierung als auch die Vergoldung begann mit den fünf älteren Nordräumen.

¹³¹ cf. Anm. 110.

¹³² LmD, fol. 102 (18. Aug. 1603): „... per haver indorato la Capella del 2° piano del palazzo d(etto) havere sc. 218“. In den Akten der Accademia di S. Luca, Rom, vol. 42, fol. 18v, befindet sich eine Notiz über eine Teilzahlung von „meser fabio donadi“ für die stima von nicht spezifizierten Arbeiten in der Villa Belvedere. (Frdl. Mittg. von Frau Gisela Nochles.)

¹³³ Nachdem vorher Kalk nur in großen Abständen abgerechnet worden war, setzten ab 23. Nov. 1602 (LmC₁, fol. 147) plötzlich verstärkte Ausgaben dafür ein, die bis zum 15. Juni 1603 (LmD, fol. 59) die Gesamtsumme von sc. 1525.74 erreichten.

¹³⁴ z. Bsp. LmC₁, fol. 146v.

¹³⁵ ibid. fol. 142.

¹³⁶ LmD, fol. 33 — einschließlich eines dritten, wohl für den Mittelbalkon bestimmten Gitters (cf. Anm. 102).

¹³⁷ ibid. fol. 59.

¹³⁸ LmC₁, fol. 144.

¹³⁹ Am 7. Dez. erhielt „Matteo Castello scultore (bei Baglione, p. 178, als Mitarbeiter Madernos genannt, nicht zu verwechseln mit Matteo di Città di Castello) sc. 50 a bon conto di doi arme di marmo a promesso di fare secondo l'ordine datoli . . .“, und am 19. Dez. 1602 zahlte man sc. 50 an Pietro Gatto „... a bon conto di 2 altri arme (außer drei bereits gelieferten, cf. p. 324) da farsi al med(esim)o prezzo . . .“ (LmC₁, fol. 148). Die letzte Zahlung an Gatto, als Rest der insgesamt 150 sc. für die beiden Wappen erfolgte am 4. Juni 1603 (LmC₂, fol. 151).

¹⁴⁰ Obgleich die Wappensfelder heute leer sind, ging es hier zweifellos um die „arme“ Clemens VIII., des Kardinals und der Familie; bei dem vierten Wappen könnte es sich um dasjenige über dem Kamin der Sala gehandelt haben, oder um ein auf der in Anm. 250 erwähnten Skizze von 1652 erkennbares Wappen über dem Bogen der Erdgeschoß-Loggia, welches allerdings weder bei Barrière noch heute mehr nachzuweisen ist.

¹⁴¹ LmD, fol. 133.

einmal den Erwerb von „più sorte di pietre per camini“¹⁴². Schon am 19. Dezember 1602 wurde auch der Transport des Geländers der großen Treppe bezahlt, desgleichen die Fertigung der heute verlorenen kleinen Kupferkugeln, mit denen es — wie die Balkongitter — geschmückt war (Abb. 283)¹⁴³; die Anweisung für die „tasselli“ zu deren Befestigung erfolgte allerdings erst am 16. Juli. Das war der gleiche Tag, an dem alle Eisenarbeiten vom 3. Juni 1601 bis 13. Mai 1603 einschließlich derjenigen für die „fabrica del giardino di Monte Magnanapoli“ und der 275 Pfund „ferrate vecchie levate dalla fabrica“ — zweifellos des Alteisens aus dem ersten Bau — abgerechnet wurden¹⁴⁴.

Zu den letzten Teilen des Palastkomplexes, die errichtet wurden, scheint der rechte Passegiatoreflügel gehört zu haben. Unter dem 2. und 12. April 1603 liest man erneut von der Anlieferung von Kapitellen und Gebälkstücken, die sich nur auf die eindrucksvolle dreischiffige Küchenhalle dieses Flügels mit ihren sechs „sperone“-Säulen beziehen können (Fig. A, XVII;)¹⁴⁵. Und zuallerletzt sorgte man dann für die Tür- und Fensterverschlüsse. Nach der frühen Erwähnung von Fensterglas im Juli 1602, die der beschleunigten Wohnbarmachung des Piano Nobile diente, erfolgten die nächsten Zahlungen für „vetrate“ erst im Juli und September 1603 und dann zum letztenmal im November 1604¹⁴⁶. Auf die Türen dürfte sich hingegen die „falegname“-Rechnung von 531 sc. 25 baj. vom 8. November 1603 beziehen; jedenfalls werden in den gleichen Tagen auch Schlosser, Türgriffe und Bandeisen bezahlt, deren Bestimmung in diesem Sinne eindeutig ist¹⁴⁷.

Damit schließt die Masse der für die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Palazzo wichtigen Zahlungen vorläufig ab. Eine ältere dreigeschossige Casina war von Giacomo della Porta durch einen gleichartigen Anbau nach Norden erweitert worden (Abb. 253; Fig. A, B). Nur dieser letzte ist noch bis zum Mezzanin im Nordflügel des heutigen Hauptgebäudes erkennbar; wieweit der Altbau nach Süden reichte, weiß man nicht, wahrscheinlich ruht der heutige Südflügel zum Teil auf alten Fundamenten. Im Gegensatz zum jetzigen Bau stand das Erdgeschoß des Altbau und des Erweiterungsbau jedoch sicherlich nach allen Seiten hin frei. Das gegenwärtige Platzniveau hinter dem Palazzo ist künstlich aufgeschüttet und durch einen Mauerraster gehalten (Fig. A, XVI; D)¹⁴⁸. Der nördliche Passegiatore-Teil gibt sich im Grundriß (Fig. A) deutlich als später neben die Nordwand des Erweiterungsbau gesetzt zu erkennen; zwischen beiden läuft eine Art Korridor. Vor der Westseite der Villa fiel der Hang sehr steil ab (Fig. D), so daß man sich gleichfalls mit künstlichen Terrassen behelfen mußte¹⁴⁹.

Im Herbst 1602 wurde dann wieder nach Plänen Giacomo della Portas der Ergänzungsbau des „nuovo disegno“ begonnen. Da man der Hanglage wegen auf die übliche quadratische Anlage verzichten zu müssen glaubte, wurde damals der Altbau abgerissen und der erste Anbau an dessen Stelle und verlängernd nach Süden darüber hinaus gesetzt (Abb. 253; Fig. A, B). Das stehengebliebene Stück an der Nordecke wurde im Süden entsprechend umgekehrt wiederholt und zwischen den so entstandenen zwei Flügelteilen ein selbständiger, gewichtiger Mittelbau errichtet. Aus der An-

¹⁴² LmC₁, fol. 152.

¹⁴³ LmD, fol. 59.

¹⁴⁴ ibid. Zu Posten, die die römische Villa di Magnanapoli mitbetrafen, vgl. Anm. 72, letzter Abschnitt.

¹⁴⁵ ibid. fol. 33.

¹⁴⁶ ibid. fol. 103, 113, 104.

¹⁴⁷ ibid. fol. 102.

¹⁴⁸ Ein vom Kellerraum des N-Flügels abgehender Stollen läßt das noch erkennen (Fig. A).

¹⁴⁹ B 1, fol. 2^v spricht hier von „allargare la piazza dinanzi“, das heißt offensichtlich in Bezug auf die Terrasse vor dem Sockelgeschoß.



269. Villa di Belvedere, Loggiensalitfassade, zweites Hauptgeschoß mit Wappen



270. Villa di Belvedere, Hangfassade, Mittelbalkon mit Papstwappen

gleichung des Erweiterungsbaues an den Altbau entstandene Formen wurden auch auf der Südseite übernommen. Andererseits hat man einige neue für die Ordnung der Gesamtfassade wichtige Motive, wie das der Balkone mit schmalen Türen, nachträglich auch in die älteren Teile eingefügt. Gegen den Hügel zu setzte man akzentuierend-ordnend (und um ein Vestibül für den großen Saal zu gewinnen) das Loggiensalit vor die Mitte der langen Front¹⁵⁰.

Im Äußeren wurde die Fassadensymmetrie dieses zusammengesetzten Gebildes nur dadurch gestört, daß man wegen der großen rundbogigen Treppenfenster auf der einen Hälfte der ja nicht so auf Ansicht berechneten Hügelfassade (Abb. 252) die Rastellivorlage, welche man hier erwartet hätte, fortließ. Innen, wo der Kardinal die Raumverteilung des Ergänzungsbau des selbst bestimmt hat — „compartendo da se med(esimo) la Casa di dentro“¹⁵¹ — und wo die neue Treppe (Abb. 283) für den aufgestockten Bau ihren Platz finden mußte¹⁵², zeigt sich im Gegensatz zu der regelmäßigen Anlage der älteren repräsentativen Nordräume ein mehr „zufälliges“ Arrangement von Treppe (Fig. B, GT), großem Saal und zwei Zwei-Zimmer-Appartements. Erdgeschoß, Piano Nobile und das zweite Hauptgeschoß (Fig. C, D, E) verteilen die Räume völlig gleich¹⁵³. Die repräsentativen

¹⁵⁰ Das erste Piano-Nobile-Fenster nördl. des Risalits (in der Flucht der Altbau-Rückwand, Abb. 265) wirkt heute noch wie zur Seite gedrängt.

¹⁵¹ B 1, fol. 2v.

¹⁵² Die durch eine aufsteigende Bogenfolge zum Lichtschacht geöffnete Treppe lobte Kardinal Pietro ausdrücklich wegen der „novità d'invenzione“ (B 2, fol. 2).

¹⁵³ B 2, fol. 12 bezeichnet die N-Räume als „un appartamento di camere quattro, et in testa di esse una galleria . . . e questo appartamento . . . si divide in doi a doi camere per ciascheduno“. Von den Süd-Räumen sagt der Kardinal: „Di rincontro a questo (Nord. Gemächer) ve ne sono doi altri, ma prima trovasi un altro saloto che a questi doi appartamenti e commune“ (fol. 14). Die Nordräume des zweiten Hauptgeschosses hätten eine besonders schöne Aussicht „. . . percioche mi sono eletto per stanza ordinaria questo appartamento . . . lasciando quello da basso come piano nobile et principale all'uso della foresteria . . . dove doi autumni habitò Papa Clemente mio Signore e Benefattore“ (fol. 15).

Räume des Piano Nobile sind alle gewölbt. Ihre hinter profilierten Gesimsen aufsteigenden Kloster gewölbe wirken relativ hoch (dageg. Fig. D, E!). In dem mit Balken flachgedeckten Mezzaningeschoß reihen sich kleinere Zimmer zu seiten eines etwas südöstlich der Querachse verlaufenden Mittelgangs; die in dieses Geschoß eingreifende Wölbungszone des Piano Nobile-Saals umgeht der Korridor auf dem Wege über das Risalit (Fig. D). Der Mittelsaal des zweiten Obergeschosses schiebt seine schöne Kassettendecke dann wieder in das Mezzanin des Auszuges hinein (Fig. D, E).

Trotz des erheblichen Zuwachs an Zimmern war für wichtige Wirtschaftsräume innerhalb des erweiterten Baues offenbar immer noch kein Platz. Da die Anlage am ehesten eine Querausbreitung gestattete, man aber die Fassade nicht noch länger strecken konnte, fand man die Lösung der niedrigen Terrassenflügel (Fig. A; B, I), welche zudem noch dem Kardinal und seinen Gästen die Möglichkeit gaben, ungestört zu promenieren. An den äußersten Enden wurde jeweils die große Küche beziehungsweise die „cucina segreta“ untergebracht (Fig. A, XVII u. XVIII)¹⁵⁴ und, um die Villa möglichst von den Küchendünsten zu befreien, errichtete man dort je einen verkleideten Schornstein (Fig. E, Abb. 284)¹⁵⁵.

Daß nicht nur der nördliche, sondern auch der südliche „passegiatore“ vom Grundriß her gesehen eher neben den doch zum Ergänzungsbau II gehörigen Palastteil gesetzt erscheint als direkt mit ihm verbunden (Fig. A), läßt vermuten, daß selbst das Ergänzungsprojekt während der Ausführung Modifikationen erfahren hat. Die Fertigstellung dieser Teile liegt ja auch ganz am Ende der für den „nuovo disegno“ in Frage kommenden Periode. Dennoch wird man nicht daran zweifeln dürfen, daß auch sie noch von Giacomo della Porta entworfen wurden; es sei denn, man nimmt an, die Nachfolger hätten schon am Todestag Portas mit einem diesbezüglichen, die Gesamtlage entscheidend mitbestimmenden Projekt aufgewartet und es wäre sofort akzeptiert und ausgeführt worden — eine Hypothese, die unter den gegebenen Verhältnissen höchst unwahrscheinlich wirkt.

Um die in den „passegiatori“ etwas abgelegenen Küchen mit dem Kern des Gebäudes und dem Aufgang in die oberen Räume zu verbinden, ohne die durch die früheren Zustände des Palazzo festgelegte Erdgeschoßanlage zu stören, legte man außen vor der Hügelfassade zwei Gänge an (Fig. A, XIV), die jeweils von den „passegiatori“ zum Loggienrisalitunterbau (Fig. A, XIII) führen. Durch die Aufschüttung der vom Hügel abgegrabenen Erde hinter dem Palast wurden diese Gänge dann unsichtbar gemacht (Fig. D)¹⁵⁶.

2. DIE ERRICHTUNG DER TERRASSEN UND RAMPEN AN DER HANGSEITE DER VILLA

Als die letzten Feinarbeiten am Palazzo des „disegno nuovo“ von Glasern, Schlossern und Tischlern ausgeführt wurden, war man laut Bericht von 1604 schon längst mit der weiteren Ausgestaltung der Villa beschäftigt. Die erste Nachricht über entsprechende Projekte haben wir durch den erwähnten Avviso vom 4. September 1602, in dem vom Beginn eines „palazzo et fontana“ die Rede ist. Dieses Vorhaben scheint jedoch beim Tode Portas sofort suspendiert worden zu sein: jedenfalls

¹⁵⁴ ibid. fol. 7f.

¹⁵⁵ Sie wurden später das Vorbild für die vier Schornsteinsäulen, welche in der Villa Mondragone die von den Borghese gleichfalls außen unter die Terrassen gelegten Wirtschaftsräume entlüften (cf. Grossi-Gondi, p. 104). Franck (cf. p. 54) hält die Borgheseanlage für früher.

¹⁵⁶ B 2, fol. 7. Der Kardinal hebt ausdrücklich die Belichtung der Gänge hervor (cf. Barrière pl. 7, Abb. 249, wo noch die ursprünglichen, gegen die aufgehenden Passegiatoriwände gelehnten Oberlichtverschlüsse erkennbar). Der nördliche Gang führt um den Passegiatore herum bis an die freiliegende Nordwestwand; vielleicht mündete er ursprünglich an der Platzoberfläche. Vom Südgang (er endet heute wegen des dort rasch abfallenden Geländes am Beginn des Südwest-Passegiatore) zweigt noch jetzt ein blinder, ursprünglich wohl zum Wassertheater führender Stollen ab. Nach Barrière (Abb. 248) hat es den Anschein, als ob der Hauptgang ursprünglich bis an die Ecke des Giardino Segreto herangeführt und diesen also direkt mit dem Palast verbunden hätte.

hören wir in den „libri mastri“ und anderswo zunächst nichts mehr davon. Um so deutlicher zeichnen sich in der Überlieferung Arbeiten an der für die Erscheinung der Villa mindestens ebenso wichtigen Hangseite ab (Abb. 246–248). Nach der Erwähnung des Abschlusses der Rohbauarbeiten am Palast schreibt dazu der Bericht von 1604: „... et hora S[ua] S[igno]ria Ill[ustrissi]ma fa lavorare per allargare la piazza dinanzi verso Roma con alcune loggie, et fa il viale per l'ingresso dirimpetto al Palazzo con due branchi da salire, che faranno apparire la fabrica molto più bella et saranno commodissimi al salire“.

Vorher hatte man bereits „un viale nuovo per andare a Capuccini“, das heißt die schmale Straße, die heute noch die Villa nördlich begrenzt, gebaut und mit einer ersten Neubepflanzung des Geländes begonnen¹⁵⁷. Sicherlich lag die Verantwortung hierfür bereits bei Carlo Maderno und Giovanni Fontana. Die bereits erwähnten hohen Zahlungen an beide, im Januar und Oktober 1603, lassen vermuten, daß für diese in größerem Abstand von Portas Tod entstandenen Anlagen auch die Ausführungspläne durch ihr Atelier formuliert wurden.

Das „libro mastro“ gibt vom August 1603 ab ergänzende Details zur Gestaltung des Westhanges, die alle die Hauptarbeit bereits als abgeschlossen voraussetzen. Zuerst bezahlte man am 6. September den Bildhauer Francesco Naldini für die vier heute verlorenen Peperin-Löwen an den Eingängen des gestreckten Ovals (Abb. 254)¹⁵⁸, dann wurde am 8. November 1603 die Mosaikinschrift des Nicchione (Abb. 288, 289) mit Paolo Bernascone abgerechnet¹⁵⁹. Bei „60 vasi di merangoli“, deren Überführung in die Villa am 17. August verrechnet wurde, muß es sich sogar schon um einen Teil der seit den frühesten Stichen in Töpfen auf den Rampen und Terrassenbrüstungen (Abb. 246) nachweisbaren und vom Kardinal 1611 ihres farbigen und kompositionellen Effektes wegen hervorgehobenen Pflanzen handeln¹⁶⁰.

Vorausgegangene Erdbewegungen, Maurer- und Steinmetzarbeiten, aber auch vielleicht gleichzeitige „opera di stucco“, verbergen sich wohl wieder hinter zusammenfassenden Posten, so zum Beispiel den bereits für die letzten Arbeiten am Palazzo mit in Anspruch genommenen Misuren für Filippo Pozzo und Michele Fontana vom Herbst 1603¹⁶¹, ferner einer gesonderten, hohen Zahlung an Zerbino Aquilano und Bernardino del Vecchio vom 13. November „per haver cavato“¹⁶². Die umfangreichen Steinmetz- und Bildhauerarbeiten der Hangseite — vor allem die Grottenloggiateile (Abb. 253, 286, 287; Fig. D), Brüstungsbaluster und Brunnenwände (Abb. 246, 288–290) — scheinen sogar erst summarisch im Jahre 1604 (mit Stefano Butio und Ippolito Butio) abgerechnet worden zu sein, als man ja — laut Bericht — auch hier noch immer an der Arbeit war¹⁶³. Bei dem ursprüng-

¹⁵⁷ B 1, fol. 2 f.

¹⁵⁸ LmD, fol. 113 (vgl. Anm. 44). Francesco Naldini, derselbe, der 1610 in der Villa d'Este in Tivoli nachweisbar ist (cf. Coffin, pp. 103, 106), war wahrscheinlich ein Verwandter des Stuckators Paolo Naldini, eines Tessiners (cf. Donati, Artisti, p. 371, Anm. 10). Die Bronzierung besorgte ein „valeriano pittore“ (ibid. fol. 102).

¹⁵⁹ LmD, fol. 102. Die Inschrift ist selbst auch 1603 datiert. Bernascone, offenbar ein Verwandter des Tessiners gleichen Namens, cf. p. 354. Anm. 265; ferner Donati, Artisti, pp. 16, 85, 344.

¹⁶⁰ B 2, fol. 7: Über allen Ballustradenpfeilern stünden jeweils „... un vaso di aranci et il vaso e colorito di rosso di sorte che queste propotioni d'architettura grandamente adornano ...“ indem sie immer der Rampen- und Terrassenführung folgten.

¹⁶¹ Zu Filippo Pozzo, cf. Anm. 115; von den 3 Misuren für Michele Fontana, insgesamt für sc. 1927. 37, die indirekt mit der Fabrica di Belvedere in Verbindung zu bringen sind, ist die letzte am 7. Okt. 1603 vermerkt (LmC₂, fol. 24).

¹⁶² LmD, fol. 102. Für 1410 Kubik-Cannen: sc. 1350.

¹⁶³ Ein nicht weiter erläuterter größerer Posten (2260 sc.) wird Stefano Butio für die Zeit vom 20. Mai bis 12. Aug. 1604 abgerechnet (cf. LmC₂, fol. 169). Merkwürdigerweise haben wir, wenn man von den speziell für das Wassertheater bestimmten absieht (cf. p. 348) keine Zahlungen für Ippolito Butio vor derjenigen vom 21. Aug. 1605 (LmC₂, fol. 169), wobei sich diese wieder auch auf Arbeiten für die Villa Magnanapoli mitbeziehen. Immerhin könnte diese Akontozahlung (sc. 320.50 von insgesamt sc. 520.50) „... per ristoramento di otto statue di Marmo e fatto coi navicelle di Travertino con figure per servitio delle fontane del Giardino nel Monte Magnanapoli“ wenigstens teilweise auch die Belvedere-Gartenausstattung mitbetreffen (cf. dazu Anm. 72). In dem jetzt stark veränderten ehemaligen römischen Aldobrandini-Anwesen

lich steil abfallenden Gelände mußten die Rampen und Terrassen weitgehend künstlich angelegt werden; die untere Terrasse ist offenbar aus dem vor dem Palast weggenommenen Erdreich aufgeschüttet, während die obere dafür über der Grottenloggia mit ihren weiten Nebengelassen und anderen fast unzugänglichen Hohlräumen vor den Fundamenten des Palazzo neu aufgeführt wurde (Fig. A, D).

Exkurs I: Zur Geschichte der Acque Aldobrandini

Bevor im folgenden die anschließenden Arbeiten an der Hügelseite mit Wassertheater und achsialer Brunnenfolge behandelt werden, muß kurz auf deren Voraussetzungen, das heißt auf die Wasser der Villa Aldobrandini und ihre Geschichte eingegangen werden. Der Kardinal selbst schrieb darüber im Jahre 1611: „... saranno intorno a ottanta anni che sotto il Pontificato di Paolo terzo si cominciò a riconoscere le delizia di questo luogo (Frascati) et fabricarci, et fu poi ciò seguitato da Cardinali diversi e da Papi, che sono stati doppo nella difficoltà di trovar l'acqua et la grossezza della spesa non haveva risvegliato ancora questo pensiero di ornare di fonti questo colle, ma si godevano le antiche cisterne, et una piccola vena d'acqua, che per necessità dell'i habitanti di Frascati nella città di lontano assai era stata tirata. Io sono stato il primo a ricondurre qua un acqua stata prima condotta per opera dei Romani ... et l'ho preso da un sito più alto di questo, et forse cinque miglia lontano ... l'ho con grossissima spesa, con novo aquedotto sotteraneo di quattro miglia e tutto murato fino quasi alla cima di questo monte rimenata: escaturisce apunto la prima volta nella mia villa ...“¹⁶⁴.

Andere Nachrichten ergänzen diese Schilderung im einzelnen: Das Wasser Frascatis stammte fast ausschließlich aus dem Molara-Gebiet, etwas östlich der Stadt¹⁶⁵, wo sich bereits die Antike versorgt hatte und wo zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Altemps ansässig waren¹⁶⁶. Die wichtigste, immer wieder genannte Quelle im Tuskulaner Bereich war offenbar das sog. Canelecchio nordöstlich von Grottaferrata¹⁶⁷; ferner gab es das sogenannte Formello, weiter östlich, oberhalb von Camaldoli, welches ursprünglich die Villa des Ranuccio Farnese bewässerte und dann mit dieser an die Altemps kam¹⁶⁸. Die „piccola vena d'acqua“, welche Kardinal Pietro erwähnte (s. o.) dürfte mit einer seit dem Quattrocento überlieferten, aus der Gegend von Grottaferrata kommenden Leitung identisch sein¹⁶⁹ und muß wohl mit dem genannten Canelecchio zusammenhängen. Nur so bekommen die Nachrichten von einer 1602 durch Geländekauf teilweise in das Gebiet der Villa Belvedere gelangten Leitung einen Sinn, welche „riservata tamen eidem Comunitate (di Frascati)“ gewesen sei¹⁷⁰, ferner die Überlieferung, daß Gregor XIII. unter Bezug auf entsprechende Verordnungen Pius' IV. und Pius' V. die Konzession einer halben Unze Wassers der Gemeinde Frascati an den Kardinal Tolomeo Galli, das heißt für dessen ebenfalls westlich, nach Grottaferrata zu gelegene Villa (später Borghese,

hat sich offenbar nur eine „barchetta“ befunden (und befindet sich trotz der irreführenden Bildunterschrift bei G. Zucchi, *Gli orti pensili Aldobrandini, Capitolium I*, p. 732, wonach die entsprechende peschiera „distrutta“ wäre, wieder dort!); es ist die Schiffsschale in der Mitte oberhalb des Nymphäum-Sockels (Abb. bei L. Dami, *Il Giardino Italiano*, Milano 1924, tav. CCXV). Wenn also in der Rechnung von „navicelle“ die Rede ist, dann möchte man vermuten, daß neben derjenigen für Magnanapoli auch noch die eine oder andere der insgesamt drei heute in Frascati befindlichen entstanden ist, am ehesten wohl das Schiffchen in der Mitte des weich geschwungenen Vierpaßbeckens im heutigen Privatgarten (südwestlich des Hauptgebäudes), da es mit demjenigen der Villa in Rom fast völlig übereinstimmt. Unglücklicherweise ist aber die gen. „navicella“ in Frascati weder bei Greuter (Abb. 247) noch bei Barrière (Abb. 246, 448) eindeutig zu erkennen; was man dort sieht, scheint ein klassischer Schalenbrunnen in einem verhältnismäßig kleinen runden Becken. Die Erklärung schenkt uns wahrscheinlich eine von Pane veröffentlichte, sicherlich fälschlich als Entwurfszeichnung angesprochene Skizze der Navicella in Frascati, wo sie ganz eindeutig in einem kleinen Rundbecken steht, eine Aufstellung also, die es wahrscheinlich macht, daß es sich bei Barrière und Greuter nur um Flüchtigkeiten, nicht aber um einen anderen Brunnen oder Eigenmächtigkeiten des Stechers handelte (cf. R. Pane, *Bernini Architetto, Venezia* 1953, pp. 47f., Abb. 81). Die von A. Rava, Gabriele Valvassori, *Architetto Romano*, 1683–1761, *Capitolium X*, 1934, p. 385, p. 392, erwähnte Errichtung einer „fontana nel mezzo del parterre“ im Jahre 1729 bezog sich dann vielleicht nur auf die Umgestaltung des Beckens dieses Brunnens.

¹⁶⁴ B 2, fol. 16f.; ähnlich auch in Pietro Aldobrandinis Kommentar zu dem Entwurf für eine Monumentalinschrift am Wassertheater (cf. p. 361).

¹⁶⁵ cf. T. Ashby, *The Classical Topography of the Roman Campagna*, London 1910, Papers of the British Schools of Rome, Bd. IV, Karte XII; Bd. V, Karte I.

¹⁶⁶ cf. Tomassetti, pp. 515–528, 156f.; Grossi-Gondi, pp. 296f.

¹⁶⁷ Zur Lokalisierung: Ashby V, p. 388 (Karte IV, II) wo „Canelecchio“ mit der Lokalität Algidosia zusammengebracht; ungefähre Lage bestätigt durch flüchtige topograph. Skizze d. beg. 17. Jhs. (AAF to 2 [Acque]/1).

¹⁶⁸ Von Grossi-Gondi, p. 291, richtig lokalisiert (Bestätigung durch Skizze AAF to 2 [Acque]/1); vgl. ferner Seghetti, Frascati, p. 283; Tomassetti, p. 447.

¹⁶⁹ Die Leitung des 15. Jhs. erwähnt: Tomassetti, pp. 409, 424.

¹⁷⁰ cf. Fea, p. 268.

dann Ludovisi, Torlonia) bestätigt hat¹⁷¹. Ob die Villa di Belvedere, als der Kardinal sie übernahm, schon an diese offenbar nahe vorbeiführende Leitung angeschlossen war, wissen wir nicht; wahrscheinlich mußte sie damals mit der überlieferten älteren Zisterne¹⁷² auskommen. Für die neuen Vorhaben Pietro Aldobrandinis war die erreichbare Quote auch sicher in jedem Falle zu gering; hatte doch bereits Pius IV. sich — unter Berufung auf die Ausbesserungsarbeiten unter Paul III. — wegen offenbar chronischen Wassermangels veranlaßt gesehen, einem Projekt, welches der alten Leitung zum Teil unterirdisch neue Wasser vom Caneleccio zuführen sollte, seine Unterstützung zu gewähren¹⁷³. Und Clemens VIII. hatte bereits 1592 der Stadt Frascati die eine Hälfte der für das Wasser der alten Leitung an die Camera Apostolica zu entrichtenden Steuer ganz erlassen und die andere für die Erhaltung und Ausbesserung der alten Leitung bestimmt¹⁷⁴. Das durch die Übernahme der Villa di Belvedere geweckte persönliche Interesse Kardinal Pietro Aldobrandinis veranlaßte diesen, von Anfang an nach neuen, radikaleren Lösungen Umschau zu halten: So gehören zu den ersten Arbeiten, die für ihn und seine Villa im Oktober 1599 und Februar 1600 ausgeführt wurden, Messungen und Überprüfungen an neu aufgespürten antiken „condotti“ bei Roccapriora, das heißt weit südöstlich der bekannten Quellen, bis hin zur Villa di Belvedere¹⁷⁵. Von dem Entschluß „di trovar certa acqua et condurla nel Casale et Villa“ weiß auch ein Avviso vom 20. Juni 1601¹⁷⁶; und eine „Relazione dell’acqua della molara et della quantità modo e spesa che parebbe massima per condurrla al Belvedere“ beschäftigte sich mit dem Projekt eines leistungsfähigen Aquäduktes, der offenbar auch die alte, in Richtung Grottaferrata führende Leitung ersetzen¹⁷⁷ und außerdem eine acht bis zehn Jahre früher wiederaufgefundene, ca. 50 kannen über dem „molino“ der Molara gelegene Quelle¹⁷⁸ miteinbeziehen sollte. Das Motu proprio Pius’ IV. zur Wasserversorgung Frascatis, von dem sich eine Abschrift im Aldobrandini-Archiv befindet¹⁷⁹, in welcher gerade die Zeilen über den geplanten unterirdischen Aquädukt und die Frage seiner „Exterritorialität“ besonders angestrichen sind, mag dazu noch Anregungen beigesteuert haben. Wenn dennoch lange Zeit nichts unternommen wurde, so lag das sicher einfach an den hohen Kosten, und den Rechtsfragen, welche durch die unterschiedlichen Besitzverhältnisse in dem in Frage kommenden Gebiet aufgeworfen wurden. Ein neuer Anlauf zeichnet sich bezeichnenderweise kurz vor Beginn des „palazzo et fontana“ ab; dreimal, im Juli und August 1602, erhielt Meister Luigi Solaro Beträge „per spese et opere messe in cercar l’acqua per la villa Belvedere . . .“¹⁸⁰; Portas Tod brachte jedoch auch diese Initiative wieder zum Stillstand¹⁸¹.

Erst als im Spätsommer 1603 der Hauptbau fertig war und auch die vordere Hanggliederung mit ihren drei Brunnenwänden stand, ließ sich eine großzügige Lösung der Wasserfrage nicht mehr aufschieben, um so mehr als die Führung des Wassers auf den Abhang oberhalb der Villa ja eine Voraussetzung für die Brunnenkette und das Wassertheater bildete, die man jetzt begann¹⁸². Noch am 26. September ließ der Kardinal, der sich mit Clemens VIII. gerade in der Villa aufhielt, über den Abt von Grottaferrata bei dessen Kommendatarabt, dem Kardinal Odoardo Farnese, um die Erlaubnis ansuchen, den neuen Aquädukt eine Strecke durch das Gebiet der Abtei zu führen¹⁸³. Am 1. Oktober

¹⁷¹ cf. AAF to 2 (Acque)/2; Grossi-Gondi, p. 90, Anm. 2, vgl. dazu Anm. 181.

¹⁷² cf. Anm. 175.

¹⁷³ „Motu proprio di Papa Pio IV col quale concede alla comunità di Frascati l’acqua del Caneleccio“ (24. Juli 1562) cit. Anm. 168. Die Abschrift, datiert vom 15. März 1595, ist mit einer Kartenskizze versehen (cf. Anm. 167). Tomassetti, pp. 157, 414, 424 nahm an, daß das hier versprochene Wasser nicht vor 1872(!) nach Frascati gelangte. Eine Leitung des 15. Jhs. in Richtung Grottaferrata und also notwendigerweise auch in Richtung Caneleccio hat aber zu Beginn d. 17. Jhs. bestanden (s. o. und das Folgende). Es ist also zu vermuten, daß es sich bei dem Projekt von 1562 um den Versuch handelte, eben diese alte Leitung zu erneuern und ihre Kapazität zu verstärken.

¹⁷⁴ cf. Seghetti, Tusculo Antico e Nuovo, Roma 1891, p. 292.

¹⁷⁵ LmC₁, fol. 27v (30. Okt. 1599): „Spese della Villa di Belvedere dare sc. diciotto m[one]ta pagati a M[ast]ro Lodovico Valzecca Pozzali [?] p[er] haver fatto giornate 36 a nettare la conserva di Belvedere et fare i tasti dell’acqua a Roccapriora“; ibid. fol. 42 (1. Feb. 1600): „Spese della Villa di Frascati dar sc. quattordici m[oneta] fatti pagar a Livio Salviati p[er] opere in far li tasti alle Condotti in . . . [zerstört] . . . di Rocca Priora, et misurati il condotto dell’Amolare sin a Belvedere di Frascati come per suo conto Mazzenghi havere . . . sc. 14.“

¹⁷⁶ Rossi, Roma XIII, p. 445.

¹⁷⁷ cf. Anm. 32. Man brauchte die Erlaubnis nicht nur d. Duca Altemps, sondern auch die des Kardinals Farnese und der Abtei von Grottaferrata, was darauf schließen läßt, daß diese Leitung nach Westen, also dorthin ausholen sollte, wo sich das Caneleccio befand und wo die alte „piccola vena d’acqua“ ihr Wasser hennahm (cf. Anm. 183).

¹⁷⁸ 50 kannen (1 canne = 2,223 m) sind 111,15 m.

¹⁷⁹ cf. Anm. 173.

¹⁸⁰ LmC₁, fol. 125, 134, 135; zu den Solari in Rom vgl. Donati, Artisti, p. 669 (Register).

¹⁸¹ Kardinal Pietro ließ lediglich auf Wunsch der Bürger von Frascati im Januar 1603 innerhalb der Villa Acquaviva (jetzt Grazioli) eine „fora che entrava nel acquedotto“, d. h. der alten in die Nähe von Grottaferrata und des Caneleccio führenden Leitung (s. o.), schließen (Orbaan, Avvisi, p. 43).

¹⁸² cf. pp. 340 ff.

¹⁸³ Dazu im Archivio di Stato di Napoli, Carte Farnesiane Nr. 1348/II, fasc. 1: die Abschriften zweier in der Villa datierten Briefe Kardinal Petros vom 26. Sept. und 2. Okt. 1603 (am 26. Sept. befand sich einer Bemerkung des Kardinals zufolge auch Clemens VIII. in der Villa),

erfolgte das Breve Clemens' VIII., das die Finanzierung des Leitungsbaues durch die Camera Apostolica für alle Fälle garantiert und ein Chirograf, welches den Leitungsbau verfügte¹⁸⁴. In einem zweiten Schreiben Aldobrandinis an den offenbar wenig entgegenkommenden Odoardo Farnese vom 2. Oktober heißt es dann ganz nebenbei: „et havendosi già cominciato a mettere le mani ai condotti“¹⁸⁵. Gleichzeitig erfolgten Abmachungen mit dem ehemaligen Mündel des Kardinals und Eigentümer des Molara-Distrikts, dem Duca Gio. Angelo Altemps, mit denen dieser Pietro Aldobrandini das Molara-Wasser überließ¹⁸⁶. In gleicher Angelegenheit folgte noch einmal am 19. Januar 1604 ein Breve¹⁸⁷. Ein weiteres vom selben Tage legte auch die Ansprüche und Besitzverhältnisse für die damals Acqua Giulia genannten, das heißt die im Auftrag des Kardinals 1599/1600 untersuchten antiken Quellen und Aquäduktresten bei Rocca Priora fest¹⁸⁸. Man bereitete also ganz offensichtlich ein Leitungssystem vor, welches das Canelecchio-Wasser, eine neue bisher unbenutzte Molaraquelle und weiter abliegende, ebenfalls noch nicht erschlossene Wasser bei Rocca-priora zusammenfassen und nach Frascati in die Villa des Kardinals führen sollte. Daß man mit der im Ausbau begriffenen Anlage von Anfang an Besonderes vorhatte — schon die „Relatione¹⁸⁹ betonte“ „... (die Villa) sarà per superare di gran lunga il luogo di Bagnaia che viene tanto celebrato“ — steht außer Zweifel. Papst Clemens selbst begründete seine Anordnung: wie er aus eigener Anschauung wüßte, müßten alle Anstrengungen und Mittel, die der Kardinal in der Villa investiert habe, vergeblich bleiben, „si sine aquae commoditate dicta villa permaneat“¹⁹⁰. Die vorbereitenden Erdarbeiten, wenigstens für die Anlagen innerhalb der Villa, scheinen schon vor dem offiziellen Leitungsbaubeginn, dem 1./2. Oktober 1603 (s. o.) eingesetzt zu haben. (Abrechnung in einer diesbezüglichen Misura für Aquädukt und Wassertheater vom 11. August 1603¹⁹¹). Daß man im Winter weiter an der Arbeit blieb, geht aus einem Akt vom 13. Juni 1604 mit Abmachungen — Capitoli — über den Bau von Wasserleitung und -theater hervor, der von Carlo Maderno und Giovanni Fontana unterzeichnet ist¹⁹². Ein weiterer Abschnitt der genannten großen Misur: „... per condurre l'acqua della Molara alla Villa ... eccettuato dove si è trovato il madre selcie qual è restato sospeso ...“ ist am 18. Mai datiert¹⁹³. Am 11. Oktober erhielten die „manuali che hanno lavorato alle condotti acqua et fabrica del Palazzo 150 sc. mancie“ durch Filippo Pozzo ausbezahlt¹⁹⁴. Vom 17. November stammt dann die Misur des nächsten, zeitweilig ausgesetzten (s. o.) Leistungsabschnittes, dem am 18. Januar die Abrechnung für Ausbesserungsarbeiten an dem antiken Aquädukt bei Roccapriora und am 19. Januar — als letzte, für dieses große Unternehmen — eine weitere für den Molara-Abschnitt folgten¹⁹⁵. Ja, wenn man einer Skizze glauben darf, die sich bei den Wasser-Akten

ferner zwei Entwürfe (einer die Erweiterung des anderen) zu einer Erklärung des Kardinals Odoardo Farnese, Kommendatarabtes von Grottaferrata, gegen die ungerechtfertigte Errichtung der Wasserleitung Kardinal Pietros auf dem Territorium der Abtei.

¹⁸⁴ AAF to 2 (Acque)/3; Pastor XI¹, p. 669; Moroni XXVII, p. 158; Fea, p. 275; Tomassetti, p. 458; Kambo, p. 58.

¹⁸⁵ cf. Anm. 183.

¹⁸⁶ AAF to 2 (Acque)/1, 4, 5, 6. Das Dokument, das den Kardinal von der Vormundschaft über den jungen Altemps dispensierte, datiert vom 31. Jan. 1602 (AAF to 8 (Atti di Famiglia)/11; cf. Grossi-Gondi, p. 87, 279).

¹⁸⁷ AAF to 2 (Acque)/7; cf. Tomassetti, p. 458.

¹⁸⁸ Fea, pp. 139f.; Pastor XI¹, p. 669; z. Identifizierung s. auch Lugli, pp. 368—371.

¹⁸⁹ cf. Anm. 32, 177.

¹⁹⁰ cf. Fea, p. 141.

¹⁹¹ AAF to 1 (Posesso)/11: „Capitoli e convenzioni per la costruzione dell'acquedotto di detta Villa.“

¹⁹² AAF to 7 (Acque Belvedere)/24: „Misura e stima delli lavori fatti da m[astr]o Filippo Pozzo Capom[astr]o mur[ato]re dell'Ill[u]strissimo et R[everendissimo]mo Card[inale] Aldobrandino fatti fare dalla S[antit]a N[ostro] S[ignore] Papa Clemente p[er] nettare e votare l'Acquedotto antico delli Prati di Roccapriora, quali conducono l'acqua alla Mollara, e delli si e condotta di novo e si conduce della acqua alla Villa di Belvedere, come nelle misure distintamente si vede fatto da opera con l'ordine di m[esser] Gio[vanni] Fontana e m[esser] Carlo Maderno Architetti, e stati fuori m[esser] Carlo Maderno quando si misurava misurato sotto terra et acqua da m[esser] Bartolomeo Brecooli, Huomo di m[esser] Gio[vanni] Fontana Architetto di detta opera come Informato, et quello andava per li detti Architetti sotto terra a dar l'ordine a quanto era bisogno, e da m[astr]o Dionisio Pozzato mandato dall' ill[u]strissimo Commissario gen[era]le p[er] misurar sotto terra e da me sottoscritto stimato d[ett]e Cavature di fango et acqua, et selcie et murature havuto considerato a parte fatto per il Condotto, che sie e fatto di novo dall'Molara al Teatro, et alla scommodità grande sotto terra alli prati di Rocca Priora, et ciò e stato necessario, come distintamente si vede in dette misure . . .“; die Erdarbeiten sind auf fol. 37 verzeichnet. Auch ein Avviso vom 1. Jan. 1604 unterstreicht die maßgebliche Rolle des Papstes: „... ha donato 50.000 scudi a Aldobrandino per la caduta dell'acqua della villa di Frascati. La villa non vale tanto quanto l'acqua . . .“ (Pastor XI¹, p. 669). Zu Bartolomeo Brecciooli cf. Cafisch, p. 126; Donati, Artisti, pp. 113, 116; zusammenfassend: Baglione, pp. 182, 346f.; Thieme/Becker, V, pp. 558f.

¹⁹³ AAF to 7 (Acque Belvedere)/24, fol. 11; mit der unmöglichen Datierung „18 di Maggio 1600“ (am 20. Juni 1601 wird der Leitungsbau ausdrücklich erst als Projekt erwähnt! — cf. Rossi, Roma XIII, p. 445). Da die auf fol. 11 einer Steinschicht wegen als unterbrochen bezeichneten Arbeiten am 17. Nov. 1604 (ibid. fol. 18) als zu Ende geführt abgerechnet wurden, hat der ohnehin die chronologische Abfolge der Arbeiten nicht beachtende Schreiber der Misura, als er die ihm vorliegenden Einzelabrechnungen zusammenstellte, offenbar versehentlich 1600 statt richtig: 1604 geschrieben.

¹⁹⁴ LmD, fol. 102.

¹⁹⁵ AAF to 7 (Acque Belvedere)/24 fol. 8, 15v, 18. Zum Verlauf des Acqueduktes cf. Ashby V, Karte I; III, p. 334.

der Villa fand¹⁹⁶, dann hat man auch die von den Höhen zur Ruffina herabführende Leitung, das heißt aber den alten Formello-Kondukt der Altemps angezapft oder anzapfen wollen, um von dort Wasser „nel palazzo“ der Villa Belvedere zu führen.

In jedem Fall war zu Beginn des Jahres 1604 das erreicht, worauf — vermutlich durch ältere Projekte angeregt — schon die ersten Sondierungsmaßnahmen 1599/1600 abzielten: fast alles erreichbare Wasser der Umgebung Frascati war in die Villa des Kardinals geleitet. Als der eigentliche Schöpfer der Leitung dürfte wohl auf Grund seiner speziellen Fähigkeiten und Erfahrungen Giovanni Fontana zu gelten haben — was ja auch durch Baglione bezeugt wird¹⁹⁷.

Daß die Durchführung dieses vergleichsweise imposanten Unternehmens nicht ohne Hilfe des päpstlichen Onkels und ohne entsprechenden Druck auf die schwächeren Beteiligten geschehen war, beweist am deutlichsten die Art, wie Kardinal Pietro hinsichtlich des Baues des Aquädukts durch das Territorium der Abtei von Grottaferrata vollendete Tatsachen schuf. Er veranlaßte damit den Kommendatarabt Odoardo Farnese zu dem ungewöhnlichen Schritt, einer vor Zeugen abgegebenen schriftlichen Erklärung, in der dieser ausdrücklich die Rechtlichkeit des Vorgehens des Kardinalnepoten, welchem er wegen der „molta potentia di d[etto] Cardinale Aldobrandini nipote di Papa et del istesso Papa suo Zio“ nichts entgegenzusetzen habe, bestreitet und prinzipiell, auch für die Zukunft alle Ansprüche der Abtei auf das betroffene Gelände feierlich aufrecht erhält¹⁹⁸. Und es zeigt sich erst recht, als sich die Machtstellung des Aldobrandini ihrem Ende entgegneigt. Kurz nach Fertigstellung der Leitung, am 5. März, starb Clemens VIII., und mit einem Sturm auf die Wasserleitung, den die sich ihres Wassers beraubt sehende Bevölkerung von Montecompatri in der Sede-Vacante-Periode unternahm¹⁹⁹, begannen die langwierigen Kämpfe und Verhandlungen, während derer Pietro Aldobrandini seine für die Wasserversorgung der Villa erlangten Privilegien mühsam verteidigen und teuer bezahlen mußte. Zunächst wollte Gio. Angelo Altemps seinen erst großzügig gering gehaltenen eigenen Wasseranteil für die Villa Mondragone neu festgestellt haben; dann, als er diese Villa an die Borghese verkauft und dafür — über die Villa Grazioli (ursprünglich Acquaviva, Montalto) — schließlich die spätere Villa Ludovisi (dann Torlonia) eingetauscht hatte und sich hinsichtlich des Wassers mit dem Kardinal Borghese ins Benehmen setzen mußte, drängte er nach 1620 weiter auch auf eine Neuregelung der Aldobrandini-Anteile an dem Molara-Wasser²⁰⁰. Am stärksten machte sich naturgemäß der direkte Anspruch der in Frascati sich ausbreitenden Borghese bemerkbar, die mit allen Mitteln Anteile an dem von Kardinal Pietro, jedoch mit Mitteln der Apostolischen Kammer²⁰¹, neu erschlossenen Wasser für die 1607 erworbene Villa Galli (bis 1614 Borghese, später Torlonia), die 1613 gekauften Villen Mondragone und Angelina sowie die 1614 erworbene Villa Taverna erstrebten²⁰². Hinzukam, daß schließlich auch die

¹⁹⁶ AAF to 8 (Villa Belv.).

¹⁹⁷ cf. Baglione, p. 131; Eschinardi (1750), p. 165; vgl. Anm. 192.

¹⁹⁸ cf. Anm. 183.

¹⁹⁹ cf. Orbaan, Avvisi, pp. 43f. (Avv. vom 4. Juni 1605); am 21. Aug. 1605 bestätigte die Gemeinde Montecompatri, die durch Motu Proprio vom 19. Jan. 1604 noch unter Clemens VIII. festgelegte Molara-Konzession (cf. Pastor XI¹, p. 669); die Gemeinde Roccapriora hingegen scheint sich erst am 28. Aug. 1611 zu diesem Schritt entschlossen zu haben (Tomassetti, IV, p. 458). Ferner gibt es eine entsprechende „affermazione“ von Seiten Roccaprioras am 29. Aug. 1611 (AAF to 2 [Acque]/30).

²⁰⁰ Die Schwierigkeiten des Kardinals spiegeln sich in den schadenfrohen Avvisi vom 7. Mai 1607 und 6. Feb. 1608 (Orbaan, Avvisi, pp. 78, 95). Seit dem 17. Dez. 1604 belegbare Klagen des Duca Gio. Angelo Altemps über die durch die neue Wasserleitung erlittenen Schäden (AAF 2 [Acque]/19; für 1610: ibid.) sowie das Hereindringen der Borghese (cf. Grossi-Gondi, pp. 89–92; vgl. auch Anm. 202) führen zu Verhandlungen über eine Neuverteilung des Wassers. Am 26. Jan. 1610 werden für die damals noch Altemps gehörige Villa Mondragone 14 Unzen verabredet (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/23; cf. Grossi-Gondi, p. 297). Am 4. Mai beschließt man jedoch noch einmal „per stabilire la quantità che l'Ill[ustrissimo] Card[inale] Pietro Aldobrandini . . . ha condotto alla Villa di Belvedere . . . che il Si[gnor] Gio[vanni] Ang[elo] Altemps Duca di Galese eleghi un perito o Carlo Maderno o Gio[vanni] Fontana overo Gio[vanni] Antonio de Pomis . . . (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/34). Wegen des Wassers der Molara kam es dann am 26. Jan. 1615 zu einer ersten „concordia“ Altemps-Aldobrandini (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/36), der — vielleicht im Zusammenhang mit der inzwischen den Borghese überlassenen Wasseranteilen (cf. Anm. 202) am 9. Sept. 1620 noch einmal ein „Compromesso tra il Duca Altemps et il Card[inale] Aldobrandini per la scelta dei periti destinati a valutare l'acqua che dalla Molara va a Villa Belvedere . . . folgte. Diesem liegt der entsprechende „fede“ Carlo Madernos, Giovanni Antonio de Pomis' und Filippo Brecciolis (Giovanni Fontana war schon im August 1614 verstorben) bei (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/27). Filippo Brecciolis: der aus den Marken stammende Mann der Nichte Madernos, Bruder Bartolomeo B.'s Misuratore der Cam. Apostolica u. Mitarbeiter Madernos. cf. Caflisch p. 126, Donati, Artisti, pp. 116, 195, Anm. 5; ders. Maderno, p. 85, Anm. 42; Giovannoni, p. 226; Lotz, Ovalräume, p. 58, Anm. 1; zusammenfassend: Baglione, pp. 308, 346f.; Thieme-Becker IV, p. 558.

²⁰¹ cf. Anm. 192.

²⁰² Zu den Borghese-Ankäufen in Frascati cf. Grossi-Gondi, pp. 89–92. Für die Villa des Kard. Tolomeo Galli (später Borghese, dann Ludovisi, Torlonia) erhielten die Borghese die Canelecchio-Wasser am 11. Jan. 1608 definitiv zugesprochen (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/5, 14; vgl. auch ibid. 13, 16, 17, 28, 29 oder: Grossi-Gondi, p. 296). Noch am 30. März 1606 hatte Pietro Aldobrandini dem damaligen Besitzer Kardinal T. Galli 4 Unzen für seine Villa zugestanden (ibid. to 2 [Acque Villa Belvedere]/12). Bei der von den Borghese gebauten Leitung (cf. Franck, p. 76) für das Canelecchio-Wasser dürfte es sich nur um ein Anschluß-Stück und um den Ausbau des seit dem Quattrocento bestehenden Kondukts (vgl. p. 324, Anm. 168, 170, 178) gehandelt haben. Daß die Villa schon früher dort angeschlossen

Bürger von Frascati, welche durch die Molara-Leitung der Aldobrandini und eine von Paul V. verfügte Schenkung des Canelecchio-Wassers an die Borghese²⁰³ in doppelte Wasserabhängigkeit geraten waren, jetzt selbst ihre Ansprüche auf die ihnen von Kardinal Aldobrandini einst zugestandenen, aber willkürlich vorenthaltenen Wasseranteile anmeldeten²⁰⁴. Es gelang dem Kardinal anscheinend immer wieder der Schwierigkeiten Herr zu werden, aber die Spannungen zwischen Frascati und dem jeweiligen Besitzer der Villa Belvedere und ihrer Wasser, bei denen — das Wasser wurde durch Stehen in den Brunnenbecken zum Trinken ungenießbar — schon frühzeitig auch hygienische Gesichtspunkte eine Rolle zu spielen begannen, dauerten bis in das vorige Jahrhundert hinein an²⁰⁵.

3. PLANUNG UND ERRICHTUNG DES GARTENTRAKTES UND DER BRUNNENANLAGE AUF DER HÜGELSEITE DURCH CARLO MADERNO UND GIOVANNI FONTANA

Die Arbeiten an den Anlagen auf der Hügelseite der Villa Aldobrandini (Abb. 247, 248), das heißt am Wassertheater und den sich den Abhang hochstaffelnden Brunnen, scheinen sich unmittelbar an die Fertigstellung der Bauten auf der Rom zugewandten Seite angeschlossen zu haben. Sie gehören innerhalb der auch den Leitungsbau betreffenden „misura et stima“ mit dem Datum des 17. November 1604 zu den frühesten Posten; die vorbereitenden Erdarbeiten für die „opere del teatro e piazza“ wurden sogar schon am 11. August 1603 abgerechnet²⁰⁶. Aber hatte man nicht bereits früher an eine derartige Anlage gedacht? Als Kardinal Pietro Aldobrandini die Villa Belvedere erwarb, kümmerte er sich kaum zufällig zuerst um die Wasserversorgung. Alle die Villen der römischen Umgebung, welche den Kardinal zur Nacheiferung anregen konnten, zeichneten sich durch umfangreiche Brunnenanlagen aus. Auf zwei weist der Bericht von 1604 ausdrücklich hin, in dem er schreibt: „... et conducendovisi l'acqua viva attenta la vicinanza, sarà stimato quanto Caprarola et Bagnaia“²⁰⁷; eine dritte, die Villa d'Este in Tivoli, konnte wohl überhaupt niemand übersehen, der in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts etwas Derartiges plante.

war, ist bekannt (cf. p. 334 f.), ebenso, daß man sich um den Ausbau der Wasserzufuhr aus dieser Richtung (Grottaferrata-Canelecchio) bemüht hatte. Die alten Ansprüche der Gemeinde Frascati auf das Canelecchio-Wasser (cf. Anm. 173) wurden nunmehr von Paul V. annulliert (cf. Grossi-Gondi, p. 296). Über die Verhandlungen Altemps-Borghese wegen des ja immer noch im Altempsbesitz befindlichen Quellwassers: AAF to 2 (Acque Villa Belvedere)/1 — vom 26. Nov. 1607. Zu den Leitungsbauten cf. auch den Avviso vom 28. Sept. 1608 (Orbaan, Avvisi, p. 157). Zwischen 1611 und 1614 kauften die Borghese Gelände an der Molara und bei Monte Porzio Catone und Montecompatri (AAF to 2 [Acque Villa Belvedere]/30; ibid. to 7 [Acque]/36). Weiter zu den Verhandlungen Borghese-Altemps-Aldobrandini zwischen 1608–1619: AAF to 2 (Acque Villa Belvedere) passim. 1619 datiert eine Zahlung für den Bau einer Leitung, welche Wasser von dem Condotto Aldobrandini in die nunmehr den Borghese gehörige Villa Mondragone bringen sollte (cf. Orbaan, Deposit. Generale p. 330). Die alte Leitung, welche die Villa Mondragone und die Villa Vecchia mit der Formello-Quelle verband (cf. Grossi-Gondi, p. 48; Franck p. 47; vgl. auch Anm. 168) reichte offenbar für die neuen großzügig geplanten Brunnenanlagen nicht mehr aus.

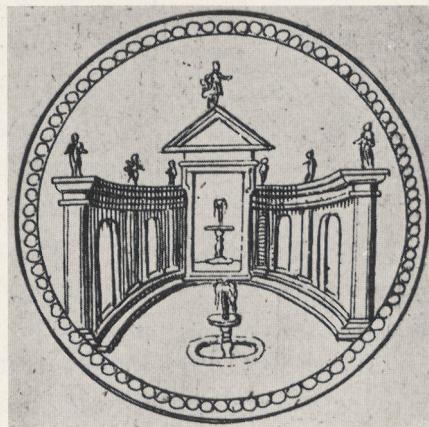
²⁰³ cf. Anm. 202.

²⁰⁴ cf. Fea, pp. 276–277. Auf die Klage der Bürger von Frascati, daß der Kardinal ihnen den zuständigen Wasseranteil vorenthielte, habe laut Gemeinderatsprotokoll vom 18. Sept. 1605 der Kardinal geantwortet: „che volontieri ce ne vuol dare et che aspetassimo messer Carlo [Maderno] suo architetto et che lui avrebbe dato l'ordine dell'[a] quantità; ora essendo venuto il detto messer Carlo ... lui ci ha risposto che l'ha avuto; et che vuole che ci si dii a capo lo stradone, et la Quantità di dieci oncie di Acqua ...“ Von der Verteilerstelle ab, d. h. offenbar am Niechione (cf. Anm. 219) sollte die Stadt selbst die Weiterleitung besorgen; und solches geschah auch (cf. Fea, p. 270). Während dann die Gemeinde 1609 Clemens VIII. ein Dankmonument für den Wasserleitungsbau errichtete (Fea, p. 269), mußte sie am 14. Juli 1617 wieder ein Gesuch an Pietro Aldobrandini richten, um „l'acqua tolta dal Cardinale“ wiederzuerlangen (cf. AAF to 2 [Acqua di Belvedere]/37). Und am 17. Mai 1620 ist eine „fede“ (mit Unterschriften der verschiedensten Zeugen aus Frascati) datiert, die besagt, „che il Cardinale era solito togliere a suo piacimento l'acqua concessa ...“ (cf. AAF to 2 [Acqua di Belvedere]/27).

²⁰⁵ cf. Fea, pp. 277–281.

²⁰⁶ cf. AAF to 7 (Acque Belvedere)/24, fol. 36; vgl. Anm. 193. Die Errichtung des Wassertheaters und der Acque Aldobrandini verbirgt sich auch hinter den poetisch-geschraubten Versen 145–168 der „Villa Aldobrandini“ G. Marinis, denen die im Abschnitt II vorangesetzten Zeilen entnommen sind (cf. Marini-Menghini). Die Würdigung der Anlage durch H. Rose, Spätbarock, pp. 60–62, geht leider von völlig irrgänigen Voraussetzungen hinsichtlich Autorschaft und Datierung aus.

²⁰⁷ B 1, fol. 3; Clemens VIII. kannte Bagnaia von einem Besuch im Jahre 1598 persönlich (cf. J. A. F. Orbaan, Documenti, pp. 255–286).



271. Villa di Belvedere, Medaille Clemens' VIII. nach Bonanni II/XXXXIV

Die früheste, Anlagen außerhalb des Hauptgebäudes betreffende Nachricht ist die Notiz vom September 1602 über den Beginn des „palazzo et fontana“. Daß es sich nicht um den großen Palazzo gehandelt haben kann, wurde schon gesagt²⁰⁸; daß die eigenartig umschreibende Benennung durch den Avviso-Schreiber auch noch auf den heutigen Brunnentrakt in seiner großzügigen architektonischen Erscheinung zutrifft, legt jedoch die Vermutung nahe, schon Giacomo della Porta habe einen dem heutigen Gartentrakt ähnlichen Bau geplant. Aber hatte er schon an ein „Wassertheater“ gedacht und sollte dieser zweite „palazzo“ bereits an der heutigen Stelle und in Verbindung mit der vertikalen Brunnenfolge errichtet werden?

Die besondere Hervorhebung des Baubeginns am 2. September 1602 macht es wahrscheinlich, daß es sich um eine Art Grundsteinlegung handelte; von derartigem ist dann vielleicht deshalb später, zu Beginn des heutigen Gartentraktes auch nicht mehr die Rede. Zu solchen feierlichen Gelegenheiten pflegten besondere Münzen geprägt zu werden. Eine Münze mit dem Bild Clemens' VIII., die Bonanni veröffentlicht hat²⁰⁹, bildet nun eine statuenbekrönte Brunnen-Exedra-Architektur ab (Abb. 271). Die Wände dieser Exedra zeigen eine über Stufen ablaufende Folge von Bogen zwischen Pilastern unter einem glatt durchlaufenden Hauptgesims; in ihrem Scheitel steht, von einer Ädikula gefaßt, ein Schalenbrunnen; ein ähnlicher Brunnen befindet sich in der Mitte vor der Exedra. Die rahmenartig in den Scheitel des Halbrundes eingelassene Ädikula setzt tiefer als die Wände an, durchstößt jedoch das Hauptgesims nach oben. Die Münze auf den heutigen Bau zu beziehen — wie Bonanni es tat —, verbieten grundsätzliche Unterschiede gegenüber der ausgeführten Anlage. Möglich wäre es, noch an die heute zerstörte Peschiera der Villa di Monte Magnanpoli von 1604/05 zu denken²¹⁰, welche nicht nur in den vermutbaren Abmessungen mit der Medaillenabbildung verwandt wirkt. Aber abgesehen davon, daß den Übereinstimmungen auch genau so wichtige Abweichungen gegenüberstehen und man ja gerade für das Portaprojekt noch bescheidenere Maße annehmen darf, als sie vom ausgeführten Bau suggeriert werden, hat diese Anlage im Gegensatz zum Gartentrakt der Villa Aldobrandini wohl kaum eine solche Bedeutung gehabt, daß sie zur Ehre einer Medaillenprägung gelangt wäre²¹¹. Es liegt daher nahe, in der Münzen-

²⁰⁸ cf. p. 326.

²⁰⁹ cf. Bonanni II, p. 457, Nr. IV und pp. 498f. Die Münze sei gegossen, nicht geprägt gewesen.

²¹⁰ vgl. dazu Anm. 163.

²¹¹ Wichtigste Unterschiede zwischen Peschiera und Medaillenkomposition: der Mittelbrunnen der Medaille fehlt, ebenso der Stufen-

darstellung Giacomo della Portas erstes Projekt für eine dem heutigen Gartenbau verwandte Anlage zu erkennen, die dann eben schon ein „teatro“ hätte haben sollen; die Münze wäre also die zugehörige Gründungsmedaille, vielleicht an Portas Todestag in die Fundamente geworfen. Die Art, wie die Brunnenädikula in die Exedra eingeschoben ist, ähnelte dann nicht zufällig der ambivalenten Position des „Palladio“-Motivs innerhalb von Portas Loggienrisalitfassade.

Ist es somit durchaus möglich, daß Giacomo della Porta einen dem heutigen Bau ähnlichen Gartentrakt mit Brunnenexedra und „palazzo“-Charakter geplant hat, so darf man auch noch fragen, ob dieser an der gleichen, für die Konzeption der Gesamtlage so entscheidenden Stelle vorgesehen war. Eine mögliche Anregung durch die Villa d'Este in Tivoli — von der großen ovalen Fontana di Tivoli oder der projektierten Fontana di Nettuno — hätte ja eher die Einrichtung des „teatro“ an einer Terrassenschmalseite nahegelegt. Während aber in Tivoli die Situation es erlaubte, das Aniene-Wasser mit seinem natürlichen starken Druck auch seitlich einzuführen²¹², mußte man in der Villa Belvedere mühsam das immer schwächere Wasser weit abliegender Quellen von ferne herbeiziehen, so daß man, um ihm wenigstens am Schluß das nötige Gefälle zu geben, sich wohl genötigt sah, es möglichst hoch an der Vorderseite der Hügelpyramide, das heißt aber praktisch senkrecht oberhalb des Platzes des Hauptgebäudes, austreten zu lassen. Wenn zudem — wie sich aus der Anlage des Palastes durch Porta leicht ablesen läßt — trotz Geländeschwierigkeiten immer die Absicht bestanden haben muß, der Loggienrisalitfassade gegen den Hügel hin Raum und diesem wiederum Stütze und Rahmen zu geben, dann ist es sehr wahrscheinlich, daß schon der erste Architekt seinen Brunnenbau an der wassertechnisch günstigeren Stelle, hinter dem Palast dem Hang abgraben wollte. Dann wird es aber auch gut vorstellbar, daß die heutige Brunnenkette oberhalb des Wassertheaters auf eine ältere Idee zurückgeht; denn der Ort der Villa, wo sich eine Wasserführung in der Art der im Bericht von 1604 zitierten Villen Bagnaia und Caprarola²¹³ am besten ausführen ließ — und dieser Bericht geht ca. eineinhalb Jahre nach Portas Tod immer noch von dessen „disegno nuovo“ aus, ohne Maderno oder G. Fontana auch nur zu erwähnen! —, war zweifellos der Hang oberhalb des Hauptgebäudes.

Unser Wissen um die Vorgeschichte des heutigen Gartentraktes und der Brunnenkette in der Porta-Ära bleibt dennoch letztlich hypothetisch und allgemein. Fester begründet sind dafür heute unsere Kenntnisse von der Geschichte der errichteten Anlage. Sie entstand zwischen Herbst 1603 und Herbst 1604. Alle Arbeiten wurden unter der Leitung Carlo Madernos und Giovanni Fontanas, des Wasserbauspezialisten in dieser Bottega ausgeführt; als Gehilfe ist Bartolomeo Breccioli genannt²¹⁴, verantwortlicher Bauunternehmer war anscheinend der bekannte Filippo Pozzo²¹⁵. Aus der detaillierten „misura e stima“, die wie üblich unter anderem auch genau über das verwendete Material Rechenschaft gibt, erfährt man die Errichtung der gesamten Anlage mit Brunnentreppe,

sockel („teatro?“ vgl. Exkurs II), an dessen Stelle die Peschiera eine höhere Rustica-Sockelmauer besitzt. Auch weicht das Mittelmotiv der brunnenrahmenden, eingelassenen Ädikula sehr von der im Giardino Magnanapoli hochgesetzten „barchetta“ mit Statue dahinter ab.
²¹² Weil der Höhenrücken mit der Aniene-Stauung sich auch seitlich herumzieht und natürlich der hochgelegene Fluß an sich schon einen erheblichen Wasserdruk hat. Zum Fontana-di-Nettuno-Projekt und der möglichen Vorbildwirkung der von Duperac gesondert gestochenen Fontana di Tivoli vgl. auch Coffin, pp. 15, 17, 126, 134, 147.

²¹³ Pläne davon bei H. Willich, Giacomo Barozzi da Vignola, p. 74, Fig. 16; Taf. 14, Fig. 1.

²¹⁴ cf. Anm. 192.

²¹⁵ Pozzo erscheint in allen Dokumenten, welche die „costruzione“ von Wasserleitung und Wassertheater betreffen, als der verantwortliche Bauführer und Unternehmer. Für diese Arbeiten hatte die päpstliche Kammer (Clemens VIII. als eigentlicher Bauherr! cf. Anm. 192) ihm offenbar mit Schuldverschreibungen bezahlt; jedenfalls erwarben nach Pozzos Tod (letzte Erwähnung in einer „fede“ vom Januar 1609 [AAF to 2/20]) sowohl G. A. de Pomis als auch Kardinal Pietro selbst 1614/15 von den Erben „crediti . . . verso la camera apostolica“ (cf. AAF to 1 [Possesso]/12, 14; ferner: Donati, Artisti, p. 84, Anm. 7, p. 349, Anm. 7; ders. Maderno, p. 20, Anm. 15).

„teatro“ und den „stanze e loggie“, das heißt den Flügelbauten. Es fehlen Angaben über den Ausbau der figürlichen Brunnen; errichtet wurden offenbar zunächst nur die für die eigentliche Wasserführung nötigen Becken, Kanäle etc. Ausdrücklich genannt wurden von oben her: die „prima cascata“ (Abb. 248, Nr. 15) mit ihrer „tazza di pepperino“ und „peschiera“, dann — unter jeweiliger Erwähnung der „canali“ und „chiaviche“²¹⁶ und deren wasserdichten Auskleidungen — entsprechend die zweite und dritte Kaskade (Abb. 248, Nr. 13, 14), schließlich das ovale Auffangbecken oberhalb der Wassertreppe (Abb. 248, Nr. 10)²¹⁷; anstatt dieser war offenbar ursprünglich auch nur eine einfache Kaskade vorgesehen²¹⁸. Gleichzeitig wurden die alte Zisterne in das neue Leitungssystem einbezogen (Abb. 248, Nr. 12) und natürlich auch die Rohre gelegt, welche das Wasser bis auf die Hangseite des Palastes und schließlich zum „nicchione grande“ unten am Ende der Eingangsallee brachten (Abb. 248, Nr. 3), wo das Wasser den städtischen Benützern zur Verfügung blieb²¹⁹.

Es steht also fest, daß die Brunnenfolge und der eigentliche Gartentrakt durch Carlo Maderno und Giovanni Fontana 1603/04 errichtet wurden. Um so interessanter sind drei Albertinazeichnungen (Abb. 272—274), welche — auf Grund des in zwei der Blätter mitgegebenen Grundrisses der Loggiensalitfassade des Palazzo — als nicht ausgeführte Entwürfe für den Exedratrakt der Villa Aldobrandini zu identifizieren sind²²⁰. Alle drei Blätter zeigen die große halbovale Exedra, welche sich mit einer reich gegliederten Nischen- und Grottenfront auf den Platz hinter dem Palazzo öffnet. Gemeinsam ist ihnen auch, daß die Exedra aus einer klar gezeichneten, der Hauptgebäudefassade parallelen Wandfront ausbuchtet, welche mit dem „teatro“ durch das Motiv der nischenrahmenden Pilastergruppe links und rechts des Exedraansatzes verbunden wird; die einfache Futtermauer erhält dadurch architektonisches Gewicht. Auch das Motiv der betonten Grotte im Scheitel der Exedra kehrt immer wieder; sie antwortet jeweils auf das Loggiensalit des gegenüberliegenden Hauptbaues, so wie das ganze „teatro“ auf den Blättern 1251 und 10 — wie bei der Ausführung — der Breite der eigentlichen Palazzofront (ohne „passeggianti“!) entspricht. Verschiedenheiten bestehen unter den Entwürfen vor allem hinsichtlich der Art und Intensität des Einsatzes der architektonischen Mittel sowie im Anteil des Wassers am Ganzen.

Die als Entwurf phantasievollste, aufwendigste, aber auch zeichnerisch beste Lösung bietet Blatt 1251 (Abb. 272). Es umgreift und steigert nahezu alle Motive, die in den anderen Blättern und bei der Ausführung getrennt auftreten. Hervorzuheben ist, daß die Exedrafront hier nur noch die

²¹⁶ = Kanäle und Abflüsse, AAF to 7 (Acque Belvedere)/24.

²¹⁷ ibid., fol. 24: „... scala dove sono cascatelle dell'acqua.“

²¹⁸ ibid., fol. 24v: „... dove volevano far un'altra Cascata.“

²¹⁹ ibid., fol. 30: „... Botte dell'Acqua a piedi all'nicchione grande ch' è in faccia al stradone per distribuir l'acqua alli particolari ...“ (vgl. Anm. 204).

²²⁰ Die drei Blätter befinden sich in der Abteilung der italienischen Architekturzeichnungen, Rom, Graphische Sammlung Albertina. Nr. 10 und 17 waren bereits richtig auf das „Nymphäum“ der Villa Aldobrandini bezogen, Nr. 1251 lief unter „Villa Giulia“ und konnte vom Verf. unschwer identifiziert werden, als ihm Herr Direktor Dr. O. Benesch großzügig die Durchsicht der Bestände ermöglichte. Herrn Prof. Dr. Benesch und Herrn Hofrat Dr. Hainisch, dem Betreuer dieser Zeichnungen, der dem Verfasser unermüdlich auch in seiner Freizeit zur Verfügung stand, sei an dieser Stelle herzlich für ihre verständnisvolle Einstellung und Hilfe gedankt.

Nr. 10. Rückfront der Villa Belvedere, Frascati mit Entwurf einer Brunnenexedra, mit Maßstab (ohne Bez., in Palmen), 370 × 484 mm, Feder, bräunlich und (Wasser)blau-lila laviert, auf Zeichenpapier, zusammengeklebt; Wasserzeichen: nach r. kniender Heiliger mit Kreuz i. d. Hand, in Schild-Rahmung. Bleistiftkorrekturen bzw. Vorzeichnung an Risalitgrundriß und Exedra. (Bes. Mittelnische). Gleicher absoluter Maßstab wie Nr. 17. u. 1251.

Nr. 17. Villa Belvedere, Frascati, Entwurf für die Brunnenexedra, ohne Maßstab, 210 × 383 mm, Feder, leicht bräunlich und (Wasser)blau-lila laviert, auf Zeichenpapier; Wasserzeichen wie Nr. 10; Bleistiftvorzeichnung erkennbar, z. T. nicht nachgezogen (Treppe hinter l. Exedrahälfte). Gleicher absoluter Maßstab wie Nr. 10 u. 1251.

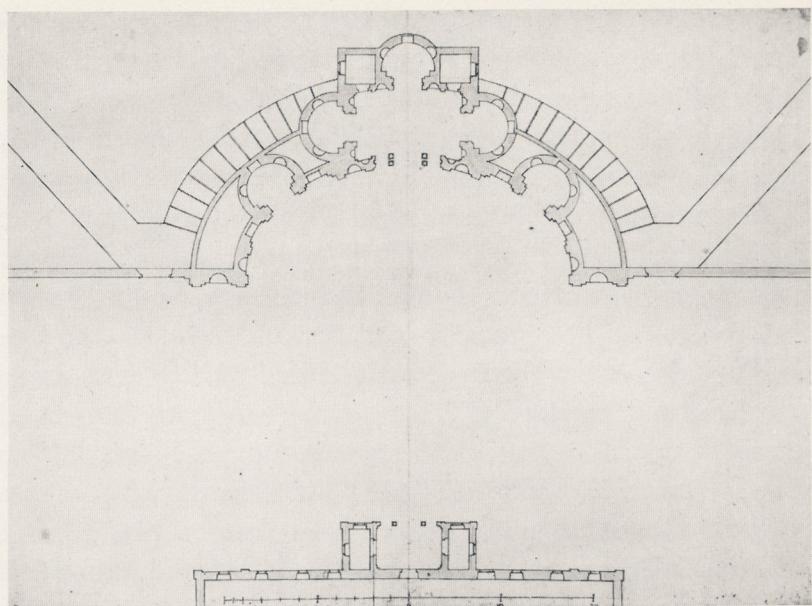
Nr. 1251. Rückfront der Villa Belvedere, Frascati mit Entwurf einer Brunnenexedra, mit Maßstab (ohne Bez., in Palmen), 421 × 553 mm, Feder, ganz leicht bräunlich laviert, auf Zeichenpapier, zusammengeklebt; Wasserzeichen wie Nr. 10 u. 17. Gleicher absoluter Maßstab wie Nr. 10. u. 17.

vordere Wand eines dahinter halboval herumgezogenen Gebäudes mit selbständigen Räumen bildet, welches (wie die aufsteigenden Rampen erkennen lassen) sogar teilweise gegen den Berghang freistehet; ferner, daß die Exedrafront durch zwei tiefe seitliche Grottentischen und den besonders betonten, reichgegliederten (sicherlich von antiken Anlagen angeregten), trikonchosartigen mittleren Grottenkomplex erweitert und räumlich differenziert wird. Von hinten-oben fallen seitlich zwei Wege ein, die hinter der palazzoparallelen Wandfront angekommen, neben den Exedrafalken mit Türen Durchlaß zum Platz finden. Vom Fußpunkt dieser Wege, noch hinter der Mauer, steigen Rampen an der Rückwand des Gartentraktes zu der (zu supponierenden) Wassertreppe über der Mittelgrotte auf. Während die kleineren seitlichen Nischen durch eingestellte Pilaster nur leicht eingeschnürt sind, stehen in der breiten Öffnung der mittleren Grottenanlage zwei Paare hintereinander gekoppelter Säulen, die auf eine dem Loggiemotiv der Palazzorückfassade ähnliche Lösung deuten. Die Gliederung der Außenfronten wird durch eine große Pilasterordnung beherrscht, in die sich wechselnd kleine Halbrund- und Rechtecknischen einfügen. Während diese auch innen an den Grottenwänden weiterlaufen, wird die große Ordnung dort von einer kleineren, meist mit gekoppelten Pilastern, abgelöst. Die Nischenwände sind im Hinblick auf eine Brunnendekoration glatt gelassen. Hinweise auf die ohne Zweifel vorgesehenen Wasserbecken fehlen.

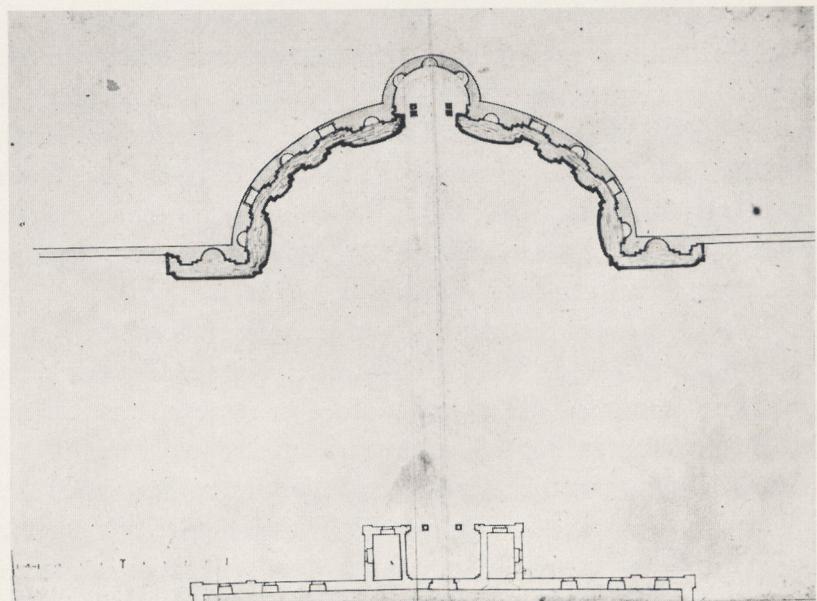
Gerade hierin unterscheiden sich die Blätter 17 und 10 (Abb. 273, 274) von Blatt 1251. Auf beiden sind die Becken eingezeichnet, und das Wasser wird durch eine lilablaue charakterisierende Lavierung wiedergegeben. Blatt 10 wirkt in seiner betonten Vereinfachung wie das extreme Gegenstück von Blatt 1251. Der Zeichner hat sich damit begnügt, die Exedrafront mit der bekannten, von wechselnd halbrunden oder rechteckigen Nischen unterbrochenen großen Pilasterordnung zu gliedern, nur im Exedrascheitel erscheint — wieder in Anlehnung an die Loggienvassade gegenüber — eine mit gekoppelten Doppelsäulen verstellte tiefe Grottentische in der Art der Nebengrotten von Blatt 1251. Vor die „teatro“-Fassade legen sich dann (etwas darübergezeichnet) zwei schmale, langgestreckte Wasserbecken, die von den flankierenden Pilasterpaaren der Vorderfront her bis an den Eingang der Mittelgrotte herumreichen; diese selbst bleibt frei und wäre trockenen Fußes zu betreten gewesen. Der bewegte Kontur der Beckenränder erinnert in der Art, mit der in Segmenten vorwölbende Partien durch kurze einspringende Glieder gefaßt werden, an die typischen Becken römischer Brunnen des späten 16. Jahrhunderts. Daß auch diese Anlage als im Sinne von Blatt 1251 und des ausgeführten Baues selbständiger Körper gemeint gewesen ist, läßt sich nicht erweisen; immerhin hätte allein die Art der Einfügung in die breite Mauerfront auch hier dem ganzen Exedra-komplex gesteigerte architektonische Bedeutung verliehen.

Das flüchtiger gezeichnete Blatt 17 (Abb. 274) stellt mit seinen verschiedenen Exedrahälften als einziges einen Alternativentwurf dar. Wie bei Blatt 1251 führen von hinten oben Wege rechts und links an die Mauer und münden über Türen auf den Platz; auch scheint an eine schmälere aufsteigende Treppe hinter den Exedranischen (angedeutet hinter der linken Hälfte) gedacht gewesen zu sein. Im ganzen wirken die Rechteck- und Halbrundgrotten des eigentlichen „teatro“ aber doch — wie auf Blatt 10 — mehr dem Hügel direkt abgegraben. In diese Grotten hinein, das heißt hinter die vordere Exedrafront, ist auch das wie bei Blatt 10 durch charakterisierende Lavierung wiedergegebene Wasser verbannt, so daß der Platz davor ganz frei bleibt. Nur die mittlere quadratische Grotte wäre betretbar geblieben; das Wasser hätte sich hier nur an den Rändern befunden. Durch die Unregelmäßigkeit von Form und Anordnung der seitlichen Grotten (links eine längsrechteckige von zwei halbrunden flankiert; rechts außen eine längsrechteckige und neben dem mittleren quadratischen Grottenraum eine halbrunde) ist in beiden Varianten die regelmäßige Folge der großen Ord-

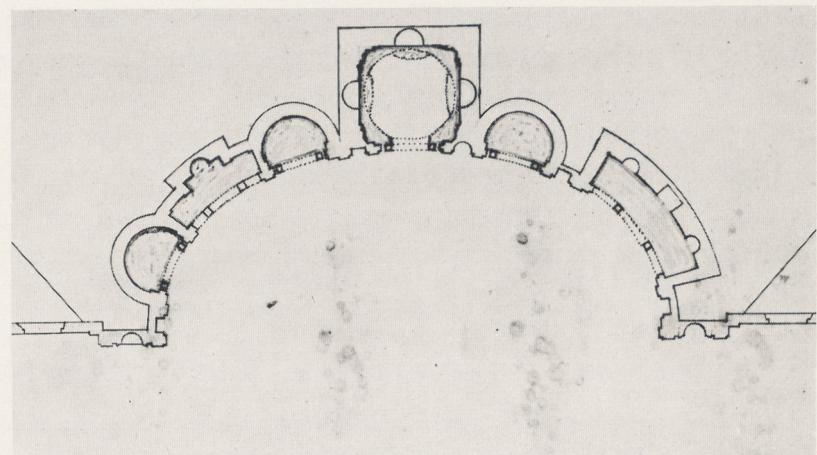
272. Villa di Belvedere, Entwurf zum Wassertheater, Wien Albertina; Rom n. 1251



273. Villa di Belvedere, Entwurf zum Wassertheater, Wien Albertina; Rom n. 10



274. Villa di Belvedere, Entwurf zum Wassertheater, Wien Albertina; Rom n. 17



nung gestört, wie wir sie vom Blatt 1251 und 10 und noch enger vom ausgeführten Bau her kennen. Dementsprechend gewinnt eine zweite eingestellte Säulenordnung Bedeutung, welche (wie im ausgeführten Bau; Abb. 258) die Halbrundnischeneingänge flankiert oder die längsrechteckigen Grottenöffnungen (im regelmäßigen Abstand von den Rändern und untereinander) verstellt. Die Halbrundgrotten bleiben ohne Nischengliederung.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß alle diese Blätter zwar mit einer architektonischen Flankenbildung der Exedra rechnen, keines jedoch die Flügel im heutigen Sinne (Abb. 248) sich zu eigenen Bauteilen entwickeln läßt. Dementsprechend ist weiterhin auch die rhythmische Gliederung der Fronten auf die Exedra im eigentlichen Sinne konzentriert und innerhalb dieser stärker variiert, als dies beim ausgeführten Bau der Fall ist. Hier antwortet ja auf die „differenzierte Abstufung Loggienrisalit, eigentlicher Palazzo und passeggiatori“ sehr viel allgemeiner die „vereinfachte Zweitteilung Brunnen-Theatro und beidseitige Loggia-Flügel“²²¹, und in der eigentlichen Exedrafassade scheint keinerlei direkte und detaillierte Entsprechung zum gegenüberliegenden Palazzo mehr versucht. Dieser Gegenüberbezug zum Palastrisalit ist jedoch bei Blatt 1251 und Blatt 10 sehr auffallend; der Dreierrhythmus der Loggienrisalitfront mit den in die Mittelöffnung eingestellten Säulen des „Palladiomotivs“ korrespondiert im parallelen Gegenüber der von Pilasterpaaren flankierten Öffnung der Mittelgrotte mit ihren eingestellten gekoppelten Säulen. Wie wichtig hier die architektonische Bindung „teatro“-„palazzo“ genommen wird, bezeugt das Beibehalten dieser direkten Beziehung sowohl auf dem reichen Entwurf 1251 als auch auf dem einfachen, fast an die Medaillen-Exedra erinnernden Blatt 10. Nachlässiger ist hier nur der Zeichner des ohnehin etwas herausfallenden Blattes 17; er hat ja wohl auch kaum zufällig auf die Wiedergabe der Palazzofassade überhaupt verzichtet. Bei Blatt 1251 fällt auf, daß durch Einschnüren der Flanken der Halbrundnischen oder durch Verstellen des Einblicks in die mittlere Trikonchosgrotte der abgeschlossene Grottencharakter in fast manieristischem Geschmack gegen die auf den weiten hellen Platz gewandte Fassade abgesetzt ist²²²; es ist dies ein Verhalten, das noch sehr stark an die Art der Einbindung der Risalitloggien am Palazzo erinnert und zweifellos in einem gewissen Gegensatz steht zu dem am ausgeführten Gartentrakt vorherrschenden Bestreben, alle Elemente im Sinne einer wirkkräftigen Schauwand sichtbar ins Feld zu führen. Blatt 17 ist prinzipiell verwandt mit Blatt 1251. Eine Zwischenstellung nimmt Blatt 10 ein, insofern dort mit dem Zurücktreten der Gegenüberbezüge zum Palazzo sowohl bei der mittleren Grotte als auch an den großen runden seitlichen Brunnenischen das Verstellen der Öffnungen möglichst vermieden ist beziehungsweise die einschnürenden Pilaster, wie dies genau so auch am ausgeführten Bau geschah, durch die vermittelnde Säule ersetzt werden²²³. In diesem Zusammenhang ist es wohl auch bezeichnend, daß auf Blatt 10 selbst das Wasser der langen Becken noch in der typisch spätmanieristischen gebrochenen Fassung gefangen werden sollte, während wir heute den expansiven repräsentativen Geist der Gesamtanlage auch in den in groß geführten Halbkreisen ausgreifenden Rändern ihrer Wasserbecken erkennen dürfen; und nicht minder charakteristisch: Bei den Bauten von Blatt 1251, Blatt 10 und ja selbst Blatt 17 wären die Wasser der Brunnenstreppe für den Außenstehenden unsichtbar in die verstellten Grottengewölbe eingeströmt, während sie heute sprühend und rauschend in Stern und Sphäre der Aldobrandini so stark wie möglich auch in die Anschauung gerückt sind.

²²¹ vgl. p. 309

²²² Die Selbständigkeit der Grottenanlage erinnert wie auch ihr Ort gegenüber dem Palast besonders stark an die Situation der wesentlich älteren Grotten in der Villa Imperiale bei Pesaro (cf. Ann. 300).

²²³ Die Säulen bzw. Pfeiler in den Öffnungen der langgezogenen Grotten waren eine technische Notwendigkeit, die innerhalb der weiten Öffnungen visuell jedoch nicht so sehr ins Gewicht gefallen wären.

Müssen diese Blätter nun deshalb — und damit stellt sich die Frage ihrer Autorschaft — vor der Übernahme der Bauleitung durch Maderno und Fontana entstanden sein und somit der Porta-Werkstatt entstammen? Da wir uns nach dem veröffentlichten Material²²⁴ heute weder eine ausreichend exakte Vorstellung vom Stil der Architekturzeichnungen Giacomo della Portas machen können, noch die publizierten Zeichnungen, welche mit Maderno in Verbindung gebracht werden, ein genügend konturiertes Bild seines Zeichenstils geben²²⁵, geschweige daß wir etwas über Entwürfe Giovanni Fontanas oder eines der anderen Mitarbeiter wüßten, das uns erlaubte, Zuschreibungen vorzunehmen²²⁶, sei hier zunächst versucht, die Antwort von unserem Material im engeren Sinne her zu finden: Alle drei erhaltenen Albertina-Blätter (wegen der Übereinstimmung mit Blatt 1251 in der von den Seiten einfallenden Wegführung sicherlich auch Blatt 17) müssen aus derselben Phase der Plandiskussion stammen. Enger zusammen gehören Blatt 10 und 1251, obwohl 10 wie die abweichende Wiedergabe des Maßstabes und vor allem die korrigierende Einfügung der Brunnenbecken erkennen lassen, von anderer, und zwar — hier hilft der Vergleich mit der Wasserwiedergabe und dem dicken etwas schmierenden Federstrich dieser Zeichnungen — wahrscheinlich von der gleichen Hand, welche Blatt 17 skizzierte, übergangen worden sein dürfte. Während auf Blatt 1251 und Blatt 10 Palast und Gartentrakt zusammengesehen und architektonisch diskutiert werden, legte derselbe Mann, der auf Blatt 10 das Wasserbecken hinzufügte, bei Blatt 17 überhaupt nur auf die Brunnenanlagen Wert; die Villa ließ er völlig beiseite. Man wird daraus, ohne den Tatbestand zu pressen, schließen dürfen, daß der an den architektonischen Problemen arbeitende Zeichner die speziellen Wasserfragen einem anderen überließ. Es liegt nahe, in dieser Teilung der Aufgaben einen Reflex der Situation im Baubüro Maderno-Fontana zu sehen. Bei Giacomo della Porta, der seit Gregor XIII. dem ganzen römischen Leitungs- und Brunnenwesen vorstand²²⁷ und der dabei eine Anzahl von Brunnen selbst schuf, ist eine derartige Trennung der Bereiche zumindest weniger wahrscheinlich. Zum anderen wird diese Möglichkeit durch zwei kleine Versehen ausgeschlossen, welche dem Zeichner der Blätter 10 und 1251 bei der Darstellung der rückwärtigen Palazzofront unterlaufen sind: Auf Blatt 10 wurden von ihm zu Seiten des Risalits je ein Fenster vergessen, und es fehlen die Zugänge von der Ovaltreppe zum Risalitnebenraum sowie von diesem und der kleinen Kapelle zum eigentlichen Vestibül und schließlich die kleine Wendeltreppe neben der Kapelle²²⁸. Bei Blatt 1251 sind die Wendeltreppe und die Verbindungstür von der großen Treppe zum Risalit weggelassen. Solche Unterlassungssünden sind in einem Atelier, das den Hauptbau nur im Hinblick auf sein Verhältnis zum neu zu schaffenden Wassertheater beachtet, ohne weiteres verzeihlich. Daß sie jedoch demselben Architekten oder auch nur einem seiner Mitarbeiter unterlaufen wären, der gerade dabei war, diesen von ihm geplanten und gebauten Palazzo zu Ende zu bringen, und dem also immer die Arbeitspläne für diese Gebäude zur Verfügung standen, ist wenig wahrscheinlich.

²²⁴ Die einzige bisher veröffentlichte, durch Beischrift auf Porta bezogene Zeichnung, Caflisch, p. 49, fig. 25; oder: Jubiläumsschrift Waßmuth AG., Berlin 1922, Architekturzeichnungen, taf. 15

²²⁵ cf. u. a. Caflisch, *passim*; Lotz, *Ovalräume*, p. 63, Abb. 39.

²²⁶ Es sei hier nur an das Problem der Fabbrica bzw. der Bottega erinnert, wo zweifellos je nach dem Auftrag oder dem Charakter der Zeichnung (Entwurfsskizze, Entwurfs-Reinzeichnung, Arbeitsskizze, Arbeits- bzw. Ausführungs-Reinzeichnung etc.) außer dem leitenden Architekten auch jeweils Mitarbeiter, ja z. T. vielleicht für diese oder jene Arbeit geradezu spezialisierte Kräfte mitgezeichnet haben können; bevor wir hier nicht für jedes einzelne der wichtigeren Ateliers etwas klarer sehen, müssen alle Zuschreibungen, soweit sie nicht anderweitig eindeutig gesichert sind, als vorläufig angesehen werden. Manches, was heute wie ein Entwurf aussehen mag, wird sich vielleicht als eine zeitgen. Kopie aus einem Musterbuch herausstellen.

²²⁷ cf. Thieme-Becker XXVII, p. 279; D'Onofrio, pp. 36f.

²²⁸ Teilweise ist versucht, nachträglich mit dem Stift dem Übelstand abzuhelfen (z. B. mit der Andeutung der äußeren Ovalwand des Treppenhauses).

Von solchen Indizien zugunsten Maderno-Fontanas ausgehend, ist die Kontrolle an den veröffentlichten Madernozeichnungen erlaubt. Da ist zunächst, Uffizien A 101, die Vorstudie für den St. Peter-Langhausentwurf²²⁹, bei der wir, abgesehen von einer ganz ähnlichen Wiedergabe der Skala, dieselbe sachliche, in den Umrissen sehr klare und die Mauern gedeckt-flächig lavierende kraftvolle Zeichenweise beobachten können, wie sie für Blatt 1251 und die erste Anlage von Blatt 10 (beides allerdings Reinzeichnungen, während die Uffizienzeichnung wohl eine Arbeitsskizze darstellt) charakteristisch ist. Im einzelnen sei insbesondere auf die Wiedergabe der Pilaster und Wandnischen hingewiesen. Dasselbe gilt von dem Fassadenentwurf von S. Andrea della Valle und dem Grundriß für S. Giacomo degli Incurabili in der Albertina sowie dem Plan für S. Petronio in Bologna, der wenigstens in den Maderno-Umkreis zu gehören scheint²³⁰ und gleichfalls eine Reinzeichnung darstellt. Aus den als Aufriß lediglich in ihrem Grundcharakter vergleichbaren Blättern für S. Andrea della Valle aus den Uffizien und dem römischen Staatsarchiv²³¹ mit ihren bis in die Einzelheiten kräftig ausgezogenen, immer geschlossenen Konturen und zurückhaltenden Lavierungen spricht die gleiche unprätenziöse solide Art.

Demgegenüber müssen wir aus dem wenigen, was sich bisher über den Zeichenstil der Porta-Werkstatt in Erfahrung bringen läßt²³², und dem, was wir über Porta als künstlerische Persönlichkeit zu wissen glauben, annehmen, daß dort noch ein vom Spätmanierismus herkommender, lockerer und mehr mit zarten Hell-Dunkel-Wirkungen spielender Stil vorherrschend gewesen sein muß — eine Art also, die zu demjenigen der Albertinablätter eher in Widerspruch steht²³³. Nach Lage der Dinge kann man vermuten, daß die rein architektonisch orientierte Zeichnung 1251 und die Grundanlage von Blatt 10 in den engsten Umkreis Madernos gehören, vielleicht ihm selbst zuzuweisen sind, während Blatt 17 und die Korrekturen auf Blatt 10 mit Giovanni Fontana zusammenhängen dürften.

Bemüht man sich, die Blätter in die Entstehungsgeschichte des Gartentraktes einzurordnen, so liegt es nahe, Blatt 10 als das früheste zu erkennen. Es gibt die einfachste und zugleich der Brunnenexedra der Medaille (Abb. 271) am nächsten stehende Lösung. Auch ist trotz des deutlichen Bestrebens, dem Hauptgebäude eine ebenbürtige Architektur entgegenzusetzen, das Motiv der von hinten her in seitliche Portale einmündenden Wege, welches auf den anderen Blättern gewissermaßen schon den Ansatz für die selbständige Ausbildung der Flügelbauten bietet, noch nicht angeschlagen, obwohl man bereits die Wirkung der Brunnen diskutiert. Dann würde Blatt 1251 folgen, welches — Maderno wohl am nächsten stehend — bezeichnenderweise gleich mit einer Fülle neuer, rein architektonischer Gedanken aufwartet. Von der Grundidee der Zeichnung 10 ausgehend, wäre der Akzent auf die möglichst reiche und konsequente zu einem neuen, in seiner Art vollkommenen und harmonischen Baukörper führende raumplastische Durchbildung gelegt. Der Entwurf hat dann auch etwas von einem Idealprojekt, bei dem der Wassertechniker gar nicht erst in Erscheinung tritt. Wenn trotzdem noch immer die enge motivische und proportionelle Bindung an die Palazzofassade gewahrt wird, ja die Fassadenordnung im Grunde die unter diesem Aspekt wirksamen Hauptelemente des sonst so viel einfacheren Entwurfes 10 beibehält, so mögen hier ältere, vielleicht noch von Giacomo della Porta herkommende Vorstellungen nachwirken. Auf eine solche Tradition deutet

²²⁹ Caflisch, p. 24, Abb. 10 a.

²³⁰ Caflisch, Taf. XV a, p. 58, Abb. 30.

²³¹ Caflisch, p. 48, Abb. 24; p. 52, Abb. 26; Lotz, Ovalräume, Abb. 39.

²³² cf. Ann. 224.

²³³ Die nach Meinung d. Verf. für G. della Porta und sein Atelier in Frage kommenden Zeichnungen scheinen eine solche Hypothese zu bestätigen.



275. Villa di Belvedere, linker Flügel des Gartentraktes

auch der spürbare Kontrast zwischen der vollkommen flächig präsenten Wand und den schattig zurückgenommenen Grotten. Blatt 17 bezeugt dann bereits das Bestreben, auf den neuen Gedanken der Architekturgliederung von Blatt 1251 aufbauend, den Grotten ihre Selbständigkeit wieder zu nehmen²³⁴. Indem man sie verkleinert beziehungsweise stärker öffnet, verschmelzen sie mit der Exedrafront zu einem mehr kontinuierlichen Ganzen; das heißt aber, wir sehen Fontana und vor allem Maderno auf dem Wege zu der gleichmäßig durchmodellierten Brunnenschauwand des heutigen „teatro“, der dann, aus den Ansätzen von Blatt 1251 und 17 entwickelt, als notwendige Seitenbefestigung (und gute Möglichkeit, zusätzlichen Raum zu gewinnen) die Flügelbauten (Abb. 275) des Ausführungsprojektes angefügt wurden. Diese Schöpfungen der letzten Entwurfsphase dienten zugleich dazu, den Gartentrakt aus der ausschließlichen Bindung an den Hauptbaukern zu befreien und ihn mit den „Passeggiatori“ zusammen stärker in die gesamte Villenkomposition einzubinden. Den Ausführungsentwurf kennen wir nicht, doch scheint hier der Gedanke der tieferen Mittelnische, wie er noch bei Blatt 17 nachklingt, in allzu konsequenter Weise ganz ausgeschieden gewesen zu sein; sonst hätte man sie nicht — wie die „misura et stima“ verrät, während des Baues wieder etwas vergrößern und damit gegen die übrigen „nicchie grande tonde“ und „nicchie a faccie“ erneut absetzen müssen²³⁵.

Kehrt man noch einmal zu der Errichtung der heutigen Anlage zurück (Abb. 248, 251, 258, 275), so fällt auf, daß die spätere Musengrotte bereits während des Baues als „stanza dell’organo“ näher definiert wurde, während ihr Gegenstück, die heutige Sebastianskapelle lediglich als entsprechende „altra stanza“ noch unbestimmt blieb²³⁶. An Einzelheiten der Gliederung und des Dekors werden erwähnt: „14 colonne di granito . . . con sue base di travertino modanate e capitelli composti di

²³⁴ cf. p. 374f.

²³⁵ AAF to 7 (Acque Belvedere)/27, fol. 30: „Muro del fondamento della nicchia grande . . . qual fondamento non ha servito p[er] che l’Architetti [sic!] mutarno il disegno p[er] farla maggiore . . . Muro del fondamento di detto nicchione grande fatto dietro al sud[ett]o p[er] allargare detta nicchia . . .“

²³⁶ ibid. fol. 33v.

travertino“²³⁷. Ferner werden genannt die „contropilastri“ der Säulen sowie alle anderen üblichen Arten von Hausteinen, die wie die sonstigen Steinmetzarbeiten Stefano Butio „secondo il patto e prezzi del palazzo“ abgerechnet wurden²³⁸. Von dem Bildhauer Ippolito Butio stammen hingegen die Hermen zu Seiten der Rundnischen, ferner (gleichfalls klar zu identifizieren) die Volutenstücke und Blumenvasen darüber aus Travertin und zumindest die Vorgänger der sechs Drachenkpitelle, welche die Rücklagepilaster hinter den Hermen besonders hervorheben²³⁹. An Bauleuten werden noch erwähnt der „stagnaro Martino“, der die Bleirohre lieferte und Zerbino Aquilano, dem die Erdarbeiten abgerechnet wurden. Gouvernator war um diese Zeit Cintio Manzoni²⁴⁰.

Wie schon bei den übrigen Brunnen wurde auch für das Wassertheater zu diesem Zeitpunkt nur Bauplastik im engeren Sinne geschaffen und versetzt. Auch in den „libri mastri“ lassen sich höchstens acht Ippolito Butio zur Restaurierung überlassene Marmorstatuen für den Gartentrakt²⁴¹, das heißt also wohl Antiken für die Balustrade oder für die Scheintüren, in Anspruch nehmen. Selbst wenn sich manches hinter zusammenfassenden Rechnungsposten verbirgt, ist das kein Zufall. Tatsächlich waren die Brunnennischen 1604 noch gar nicht fertiggestellt; ja sie waren es auch 1611 noch nicht, als der Kardinal schrieb: „le nicchie sono tutte ripiene di diverse fontane, ma perche gli ornamenti di tutte in particolare non sono ancor forniti, dirò solo in generale . . . che ciascuna fa diversi giochi . . .“²⁴². Die durch die veränderten politischen Umstände in Rom nach dem Tode seines Onkels Clemens VIII. ausgelöste Abreise des Kardinals in seine Diözese, nach Ravenna, im Herbst 1606 und seine jahrelange Abwesenheit müssen die Arbeiten an der Villa unterbrochen haben²⁴³. Fertiggestellt wurde bis zu dieser Unterbrechung gewissermaßen das Gerüst der Anlage mit seinen Gebäuden und Brunnenarchitekturen. Der Palazzo war dabei am weitesten ausgestaltet und bereits bewohnbar gemacht²⁴⁴; die Außenanlagen hingegen staken hinsichtlich der „finimenti“ noch weitgehend in der Planung.

²³⁷ ibid. fol. 34v; cf. Hibbard, p. 358, Anm. 20: Fede, in der Carlo Maderno am 29. Dez. 1605 den Empfang der 14 Spogliensäulen vom Monte di Pietà (dessen Protektor Kardinal Pietro war) bestätigte.

²³⁸ ibid. fol. 33v–36; abschließend quittierte Stefano Butio für insgesamt 5000 sc., die er von Filippo Pozzo ausbezahlt bekommen habe.

²³⁹ ibid. fol. 33v–36; Ippolito Butio quittierte insgesamt 800 sc. „a bon conto dell’opera di scultura di Belvedere a Frascati“ von F. Pozzo erhalten zu haben. — Im einzelnen aufgezählt werden (fol. 35): „6 termini di travertino simili alle colonne . . . n° 6 Capitelli di travertino fatti da m[astr]o Ippolito Butio con la metitura di n° 6 vasi con fiori fatti di travertino messe in opera sopra li cartelloni di sperone“; ferner 6 Kapitelle für die Pilaster „che accompagnano le colonne“. Wenn die genannten Kapitelle heute (und schon auf der Windsor-Zeichnung Abb. 279) drachenförmig gebildet sind, so läge es nahe, hierin ein nachträgliches „omaggio“ an Paul V. zu erkennen. Das wäre aber 1604 noch nicht möglich. Sollten die Kapitelle also später noch einmal ausgetauscht worden sein? Oder ist die Drachenform Zufall?

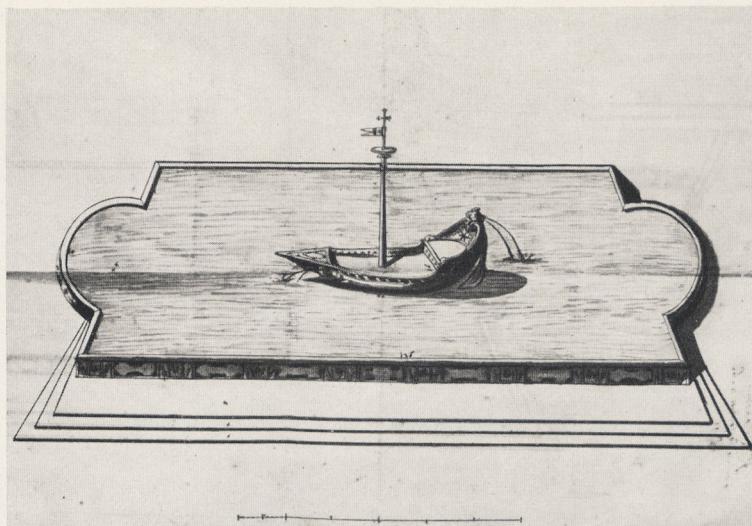
²⁴⁰ ibidem. fol. 37, 35v.

²⁴¹ LmC₂, fol. 169 (cf. Anm. 163). Der Posten wurde am 26. Jan. 1605 gemäß der „stima“ des Bildhauers Nicolo Cordier bezahlt. — Zu Ippolito Butio, der besonders häufig für die Aldobrandini beschäftigt war, cf. Baglione, pp. 340f. Bertolotti, Artisti Subalpini I, p. 233, II, pp. 111, 113, 114., I, p. 71 bezeugt die Verbindung mit dem gleichfalls an der Villa Aldobrandini beschäftigten Stefano Longo. Zu Butio auch I. Toesca, Paragone 123, 1960, p. 59.

²⁴² B 2, fol. 22v.

²⁴³ 1605 hatte Paul V. noch einen Besuch in der Villa gemacht (AAF to 12[Villa Belv.]3), dann verschlechterten sich die Beziehungen zwischen Kardinal und Papst. Am 3. Dezember 1605 gab Pietro Aldobrandini noch einen besonders festlichen Empfang in der Villa zu Ehren des Kongo-Prinzen (Orbaan, Avvisi, pp. 65f.), doch im April des folgenden Jahres wurde ihm die Legation von Ferrara entzogen und am 21. Mai 1606 ging er, der verschärften Residenzpflicht gehorchend, in sein Erzbistum nach Ravenna; 1608 begab er sich dann von dort für ein halbes Jahr zu Karl Emanuel I. von Savoyen (dem er später den vielzitierten Bericht von 1611 schicken sollte), um dann schließlich im Februar 1610 wieder für längere Zeit nach Rom zurückzukehren (cf. Pastor XII¹, p. 44).

²⁴⁴ Zwar hatte der Kardinal sicher gelegentlich während der ersten Umbauten und Erweiterungen in der Villa Wohnung genommen. Wir wissen z. B., daß er schon im Nov. 1601, als der Altbau also noch stand, sich etwa 10 Tage dort aufhielt (cf. Anm. 80), aber von Baubesichtigungen am 2. September (cf. p. 326) und 16. Nov. 1602 (cf. Rossi, p. 61) abgesehen, hören wir erst wieder im Juli, September und Oktober 1603 (cf. Rossi, p. 61; cf. Anm. 183) von wirklichen Wohnaufenthalten in der Villa (cf. auch Grossi Gondi, p. 229). Im September und Oktober 1603 und 1604 wohnte auch Clemens VIII. dort (cf. Anm. 183; Grossi-Gondi, p. 81; Lanciani III, p. 55; Rossi, p. 278). Aus dem Bericht von 1611 (cf. Anm. 153) kann man gleichfalls einen Aufenthalt des Papstes in den Gastgemächern der Villa während des Herbstan 1603 erschließen.



276. Villa di Belvedere, Entwurf für einen Schiffsbrunnen

In die Zeit vor der Abreise des Kardinals gehörte wahrscheinlich ein Brunnenentwurf, welcher sich in den Wasserbauakten der Villa Belvedere im Aldobrandini-Archiv befindet (Abb. 276)²⁴⁵. Er zeigt ein großes queroblonges Becken, über drei Stufen ruhend, dessen Schmalseiten in der Mitte halbkreisförmig ausgebuchtet sind und das von dem zentralen Motiv eines kleinen einmastigen Schiffes beherrscht wird. Obwohl der Fundort keinen Zweifel an der Bestimmung lässt, geht keiner der überlieferten Brunnen der Villa mit der Skizze überein. Es handelt sich also um ein unausgeführttes Projekt, und diesem Umstand verdanken wir wohl auch — wie so oft — ihre Erhaltung. Zeichnerisch ist das Blatt fraglos in den Umkreis der Wiener-Wassertheater-Entwürfe zu verweisen. Kleine Besonderheiten fallen gegenüber der Ähnlichkeit in vielen wichtigen Punkten nicht ins Gewicht; nahe Verwandtes spürt man vor allem in der Wiedergabe der Maßstabskala, in der Schreibweise der Zahlen, in der Art, das Wasser mit blau-lila gefleckter Lavierung zu charakterisieren, und schließlich in der etwas sorglosen Weise, mit der lavierend dem Federstrich nachgegangen wurde. Die zuletzt genannten beiden Indizien scheinen näher hin auf den Zeichner von Albertina 17 zu verweisen; das Schiffchen ist in der Idee originell und kann durchaus im engeren Umkreis Madernos entstanden sein. Die halbkreisförmige Ausbuchtung der Beckenschmalseite wiederholt ein typisches Motiv der Brunnenschalen am Hang und der „fontana dei pastori“. Die etwas strenge Art, mit der das kuriose kleine Fahrzeug in dem weitflächigen Wasserbecken isoliert ist, sieht verglichen mit der bewegten und fülligen Formenwelt der „fontana dei pastori“ und auch der vorderen beiden Schiffsbrunnen etwas traditionell im Sinne des Spätmanierismus aus²⁴⁶. Damit würde das Blatt zeitlich in die Nähe der Brunnenfronten der Hangseite rücken, die ja zu den frühesten Ergebnissen des Ein-

²⁴⁵ cf. AAF to 8 (Villa Belv. Piante diverse) Brunnenbecken mit kleinem Schiff in der Mitte, mit Maßstab (ohne Bez. jedoch in Palmen), Feder, bräunlich bzw. blau-lila (Wasser) laviert, auf dünnes Zeichenpapier, ohne Wasserzeichen.

²⁴⁶ Der Entwurf ist ein interessantes Zwischenstück in der Ahnenreihe der Barcaccia auf der Piazza di Spagna. Zwar ist der Schiffskörper hier noch nicht selbst zum Becken bestimmt, aber die geöffnete Form nähert sich bereits etwas deren in großen Kurven und Bauchungen zusammengefaßter Gestalt. Dennoch bleibe die Zeichnung naturalistischer (allerdings nicht in solchem Maße wie Madernos Segelschiff vor dem Belvedere!) als die ausgeführten „barchette“ der Villa und empfängt von der spielerischen Nachahmung her mehr bizarren Reiz, als innerlich wasserbezogene Kraft der Erscheinung. Relativ nahe verwandt sind die jedoch ursprünglich „bemannten“ Schiffchen von Bagnaria. (Zu den Schiffsbrunnen zuletzt d'Onofrio, p. 157; P. Rotondi, Studi intorno a Pietro Bernini, Riv. del Istituto d'Archeologia e di Storia dell'Arte V, 1935/6, pp. 359 f.)



277. Villa di Belvedere, Rückfront, Dach und Aufsatz mit Belvedere, von Südwesten her gesehen

greifens von Maderno und Fontana gerechnet werden müssen. Wahrscheinlich war dieser Parterre-Brunnenentwurf für den „giardino segreto“ bestimmt, wo schließlich ja auch ein allerdings im einzelnen recht abweichendes, aber — im Gegensatz zu den beiden vorderen „barchette“ — kapriziös geformtes Schiffchen seinen Platz gefunden hat²⁴⁷.

4. AUFSTOCKUNG AM PALAZZO

Obwohl der „disegno nuovo“ Portas für das Hauptgebäude im Sommer 1603 unter Dach und in vollem Ausbau begriffen war, hat auch dieser Bau vor der Abreise des Kardinals nach Ravenna durch Maderno-Fontana noch einmal eine letzte Veränderung über sich ergehen lassen müssen, die für die Erscheinung der gesamten Villa von einschneidender Bedeutung gewesen ist.

Erste Indizien dafür bietet die sonst so einheitliche große Ovaltreppe (Abb. 283). Sie steigt im Inneren nur bis etwas über die Höhe des Traufgesimses ungestört auf; aber nicht, daß sie ganz am Ende von einer Rampe abgelöst würde, ist dann bemerkenswert — das dürfte sogar ein Rest der ursprünglichen Pflasterung des gesamten ovalen Aufstieges sein²⁴⁸ —, sondern daß anschließend die Bogen, welche sonst den Rampenverlauf zum Lichtschacht öffneten, verblendet wurden und vor allem, daß ab Höhe des zweiten Mezzanins, nach einem kleinen Absatz, eine schmale, gerade und steile Steinstiege die Weiterführung zum Belvedere übernimmt. Der Eindruck unorganischer Anstückung verstärkt sich vor dem Außenbau (Abb. 277). Kurz über dem Austritt aus dem Dach ist die Laterne über dem Treppenschacht mit zwei glatten Hausteinringen, zwischen denen eine heute innen wie außen blinde Ovalöffnung zu erkennen ist, horizontal unterteilt, und über ein kleines Zwischenstück, welches die erwähnte kurze Stiege zum Belvedere birgt, an den Risalitvorsprung in Mezzaninehöhe angeschlossen. Erst darüber sitzt dann etwas überraschend ein sehr hoher in rund-

²⁴⁷ cf. Anm. 163.

²⁴⁸ Derartige Rampentreppen waren durchaus gebräuchlich; auch wirken die jetzigen Stufen auffallend neu.

bogigen Fenstern geöffneter Aufsatz mit Kuppel. Wieder empfindet man den oberen Teil als aufgesetzt und das kleine Verbindungsstück der Mezzaninezone zumindest in seiner heutigen Situation zwischen der hochgezogenen Laterne und dem vorgesetzten Belvederegeschoß des Risalits als störenden Rest oder als Einfügung. Der Doppelring mit dem verblendeten Oval(-Fenster?) würde als oberer Laternenabschluß ungleich mehr überzeugen als der heutige Zustand, ebenso dann das Verbindungsstück in derselben Mezzaninehöhe. Innen wie außen liegt also eine Nahtstelle zwischen zweitem Mezzanine- und Belvederegeschoß.

Bei genauem Zusehen erweist sich nun auch das Belvedere selbst als ein gegenüber dem restlichen Loggiensaal in vieler Hinsicht selbständiges Element (Abb. 257); ja vielleicht scheint gerade deshalb die Frontgliederung des Loggiensaalit so geflissentlich die an sich normale Zäsur des Hausteinkanals zwischen oberem Mezzanine und Belvedere überspielen zu wollen²⁴⁹. Man wiederholt nicht einfach die Grundeinteilung der unteren Loggien, sondern sucht über den kleinen Sockelstreifen und die Mezzaninezone hinweg in Verkröpfung und Fortsetzung der rahmenden Doppelvorlagen durch die betonten Säulensockel, ja sogar mit Hilfe der drei den Mezzaninestreifen aussetzenden Rahmenfelder einen direkten senkrechten Kontakt mit der darunter befindlichen Loggia. Daß die Mittel dieser Verklammerung plastisch aufgelegte Gliederungselemente sind, wirkt angesichts der betont flächigen Lösung derselben Aufgabe im *Piano Nobile* besonders befremdend. Nur vom Belvederegeschoß selbst her gesehen erscheint das organisch; dort verbirgt sich nämlich hinter der vermeintlichen Ähnlichkeit seiner Gliederung doch eine von dem übrigen Palazzo grundsätzlich verschiedene Formauffassung. Die Wandabschnitte seitlich (Abb. 250, 277) und in der Hauptfront sind in dieser Zone charakteristischerweise durch umlaufende, vorspringende Rahmenbänder abgesetzt und als Flächen eingeengt. Ähnliche breite Rahmen ersetzen hier auch wieder die sonst fast ausschließlich verwendeten Profilleisten an den Fensterrahmen. Und das sehr breit gehaltene, abschließende Hauptgebälk wird, obwohl es bereits hochgeschoben ist, dennoch sowohl über den Säulen als auch oberhalb der hier zum erstenmal als wirkliche Pilaster ausgebildeten flankierenden Doppelvorlagen bis fast in die eigentliche Giebelzone hinein verkröpft. Innerhalb motivischer Abhängigkeiten ist das geistreiche Flächenspiel der unteren Loggiendächer durch ein von plastischer Verklammerung und Abstufung geprägtes *Wandgefüge* abgelöst.

Daß hier nicht mehr Giacomo della Porta die Ausführungspläne schuf, bedarf keiner weiteren Erklärung. Es ist der Stil des Gartentraktes, das heißt Maderno-Fontanas, der bis in solche Einzelheiten, wie die zarten Gebälkverkröpfungen über den Säulen genau wiederkehrt. Die Unstimmigkeiten an der Treppe beweisen zudem, daß es sich nicht nur um eine äußerliche Überarbeitung handeln kann. Die dritte Loggia muß nachträglich, aber in motivischer Angleichung an das Vorhandene von Maderno-Fontana aufgestockt worden sein. Dann sind aber auch das ganze Obergeschoß des restlichen Mittelbaus einschließlich des vorderen Segmentgiebels und vor allem die beiden Sprenggiebelhälften über den Seitenrisaliten, deren Winkel genau auf die heutige Mittelfirsthöhe abgestimmt scheinen, später hinzugefügt worden. Ja weiter noch: Diese Sprenggiebel ebenso wie die mit merkwürdig hohen Sockelstücken gestellten Voluten der Hangfront erklären sich jetzt damit, daß man den durch die Aufstockung allzustark herausgezogenen und die Einheit des langen Baues gefährdenden Mittelteil wieder in einer Gesamtform einfangen wollte.

Porta hätte demnach diesen Teil wohl nur mezzaninehoch, attikaartig geplant und dann die Seitenrisalite im Dach nicht oder nur unwesentlich hervorgehoben. Wie die Bekrönung seiner

²⁴⁹ cf. pp. 305f.

Aufsatzfassade aussah, wissen wir nicht, möglicherweise wiederum der Ausführung prinzipiell ähnlich. Daß bei solch erheblichen, nachträglichen Aufstockungen der Mittelabschnitt in den Erdgeschoß- und Piano Nobile-Räumen schon vierzig Jahre nach der Fertigstellung des Palazzo bedrohliche Risse zeigte, nimmt nicht Wunder. Eine Architektenkommission erklärte sie in einem Gutachten des Jahres 1652 ausdrücklich mit dem für die späteren Planänderungen und -erhöhungen unvorbereiteten, zu schwachen Unterbau²⁵⁰.

Zur Datierung dieser Umbauten gibt es einige urkundliche Anhaltspunkte. Anderthalb Jahre nachdem der „disegno nuovo“ unter Dach war, ist auf einmal wieder von Bauarbeiten die Rede. Die am 11. Oktober 1604 Filippo Pozzo, dem Bauunternehmer, bezahlten 100 sc. „... per mancia ali manuali“ bezogen sich auf Arbeiten an der Wasserleitung *und* an der „fabrica del palazzo“²⁵¹; eine andere Anweisung von 345.70 sc. an „Bernardo Selvione calderaro“ geschah „per canali di rame fatti per il palazzo“ am 7. November des gleichen Jahres²⁵². Damals wurde also wieder am Palazzo gebaut, und zwar, das muß man aus den sicher für Wasserleitungen bestimmten Kupferrohren schließen: in der Dachregion. Spezifizierte Maurer- und Steinmetzenrechnungen haben sich allerdings nicht gefunden; jedoch könnten sich die zwei auf die 6. und 7. Misur Gio. Antonio de Pomis bezüglichen Zahlungsnachweise für Pozzo und Stefano Butio vom 26. Januar 1605²⁵³ — sie hängen nicht mit dem für sich abgerechneten und abgeschlossenen Wassertheater und Aquädukt zusammen! — unter anderem auch auf vorangehende Arbeiten am Oberbau, das heißt nun im Zusammenhang mit der Erhöhung des Mittelstückes des Palazzo bezogen haben.

Zu dem gleichen zeitlichen Ansatz kommt man, wenn man sich fragt, welche Gründe zu dieser nachträglichen Erhöhung des Mittelauszuges geführt haben. Es gibt dafür nur eine befriedigende Antwort: Bei der Anlage der Brunnenachse oberhalb des Hauptgebäudes im Jahre 1603/04 hatten Maderno-Fontana den Wasseraustritt höher gelegt als ursprünglich von Giacomo della Porta vorgesehen, so daß man, um den geplanten und vom Kardinal selbst so rühmend hervorgehobenen direkten Blick vom Palazzo auf die Brunnenfolge auch vollkommen zu gewährleisten, mit der Aussichtsloggia entsprechend hinaufgehen mußte.

²⁵⁰ cf. Bibl. Vaticana, Cod. Vat. lat. 11257 (Chigi) — Erwähnt mit einigen Zitaten bei F. Ehrle, *Dalle carte e dai disegni di Virgilio Spada*, Roma 1927, p. 13. Es handelt sich um ein Gutachten zu dem gefährdeten Hauptbau der Villa Aldobrandini, z. T. von der Hand Virgilio Spadas (freundl. Hinweis von Dr. Thelen), teilweise nach seinem Konzept, ins Reine geschrieben. fol. 10—12 sind ein korrigiertes Gutachten vom 5. Juni 1652, dessen Konzept von Spadas Hand auf fol. 89—91v steht. Hierzu gehört offenbar die flüchtige Zeichnung der Hügelfassade der Villa fol. 83. — fol. 87—88 bringen ein am 22. Juli 1652 datiertes Konzept Spadas für ein zweites Gutachten. — Auf fol. 98—99v sind, offenbar vor Ort gemachte Notizen und Handskizzen zu Konstruktionsdetails von der Hand Spadas ohne Datum (von Ehrle nicht erwähnt). Demnach zeigten sich seit dem Beginn der vierziger Jahre in der Mittelpartie des Baues Risse. Eine Architektenkommission — darunter G. Rainaldi — riet, die Fundamente zu verstärken; dasselbe tat auch 1652 Francesco Borromini. Spada und die von ihm zusammengerufenen Architekten: der 82jährige G. Rainaldi, der 77jährige Luigi Arrigucci und der 67jährige Giov. Battista Mola sahen hingegen das Übel allein in den überbelasteten, an sich schwächlichen Peperino-Kanten der Loggia und schlugen hier Verstärkungen (dazu gehört die erwähnte Skizze, fol. 83, mit der Andeutung einer leicht geböschten Eckrustika am Loggienrisalit) oder — und hier bezieht man sich auf die technischen Ratschläge Fr. Borrominis — den Austausch der Peperinoquader bis zum ersten Horizontalgesims vor. Ferner beschloß man die Schließung der beiden Fenster rechts und links der Erdgeschoßloggia sowie die Verstärkung der Mauern in Fundamentbreite (was dann zu der heutigen Situation im Erdgeschoß geführt zu haben scheint, cf. Fig. B; Anm. 58, 107).

Daß man sich über die eigentlichen Ursachen der Schäden im klaren war, beweist die Einleitung Spadas in seinem Gutachten vom 5. Juni 1652: „Le fabbriche di questa Villa di Belvedere hanno già di vita 50 anni circa e come che si cominciò a lavorare sopra il vecchio e con disegni assai moderati, e che poi fabbricando crebbe l'animo, non sono riuscite di quella sodezza che sarebbe conveniente, poichè essendosi principiate con muraglie sottili, et essendosi alzato molto più dei primi disegni, pare che hoggi durino fatica a reggere . . .“

²⁵¹ LmD, fol. 102.

²⁵² ibid. fol. 104.

²⁵³ ibid. fol. 104. Vielleicht betreffen diese Posten im Zuge von erneuten Arbeiten an den Küchenflügeln (ibid. fol. 104: „... sc. 57.50 per diverse vetture di calce et sc. 30 pagati a m[ast]ro Vacaro ferraro a conto delle cattene della cucina come per il conto Cintio detto [Manzoni] havere . . .“) u. a. auch die endgültige (maderneske) Fassung der Schornsteintürme.

5. VOLLENDUNG UND AUSGESTALTUNG DER VILLA NACH DER RÜCKKEHR DES KARDINALS NACH ROM

Mit dem Umbau der Dachzone, der Errichtung des Gartentraktes und der axialen Brunnenfolge darüber war der für die architektonische Form entscheidende Kern der Villa Aldobrandini vollendet. Es folgten der Ausbau und der Schmuck des Vorhandenen sowie die von der praktischen Benutzung her gebotenen Ergänzungen, deren Gewicht insbesondere für die Gartenanlagen und Brunnen nicht unterschätzt werden darf. Diese Arbeiten fielen nachweislich fast alle in die Zeit nach der Rückkehr des Kardinals aus Savoyen, also in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

Es gehörten dazu vor allem die Errichtung des langgestreckten Winterbaues für die Pflanzen, welcher die heutige Anlage nördlich des Palazzo abgrenzt, und des großen Stallgebäudes links vor der Haupteinfahrt am Fuße des Hügels (Abb. 246, 247). Während der Winterbau wohl erst nach dem Tode des Kardinals errichtet wurde — auf dem Greuterstich von 1620 fehlt er (Abb. 247), aber bei Barrière (1647) ist er schon klar zu erkennen (Abb. 246) —, fiel die Entstehung der Stallungen, welche heute ebenso wie der Winterbau, zum Teil im Gefolge der Schäden des letzten Krieges, stark erneuert sind, noch in die Lebenszeit Pietro Aldobrandinis — und zwar in die angedeutete neue Welle künstlerischer Aktivität nach 1610. Urkundlich faßbar wird dieses Gebäude mit einem Rechnungsbuch aus den Jahren 1613/14²⁵⁴. Dort ist es anlässlich einer Zahlung vom 9. August 1613: „p(er) la stalla et fabrica della villa di Belvedere sc. 11724“²⁵⁵ ausdrücklich genannt; vor der Höhe der Zahlung und im Zusammenhang mit anderen bis August beziehungsweise Oktober 1612 zurückreichenden Posten für Handwerker²⁵⁶ wird man allerdings annehmen können, daß das Unternehmen damals bereits länger im Gang war, und daß vermutlich auch drei Rechnungsnotizen aus dem Jahre 1614 für „fabrique che si fanno alla villa di belvedere“²⁵⁷ diesen Bauvorgang mit einschlossen. 1619 sind noch immer „fabrique nuove alla villa di Belvedere“²⁵⁸ bezeugt. Durch den Stich von Greuter ist eine ungefähre Fixierung der Fertigstellung der Stallungen zwischen 1610 und 1620 möglich.

Im Zentrum der zweiten Arbeitsperiode stand jedoch zweifellos, wie schon der Bericht von 1611 vermuten läßt, die Fertigstellung der Brunnen, des Wassertheaters und der übrigen Freianlagen, welche nach 1606 liegengeblieben waren²⁵⁹. Auch hiefür haben wir keine Rechnungsbelege vor 1613, jedoch durch den Bericht des Kardinals ist die Aufnahme der Arbeiten zu Beginn des zweiten Jahrzehnts belegbar. Der am häufigsten wiederkehrende Name ist — unter den gegebenen Umständen verständlicherweise — derjenige des „fontaniere alla Villa di Belvedere“ Horatio Olivieri²⁶⁰, desselben Mannes also, der auch mit der späteren Geschichte der Wasserspiele der Villa d'Este (bis

²⁵⁴ AAF: „Card[inale] Pietro Aldobr[andin]i, Lib[ro] M[ast]ro F dal 1613 al 1614“, im folgenden zitiert: LmF. Zur Abwesenheit des Kardinals von Rom und seiner Rückkehr cf. p. 348, Anm. 243.

²⁵⁵ LmF, fol. 17 — Governatore der Villa war um diese Zeit Francesco Petilio (cf. ibid. fol. 29).

²⁵⁶ ibid. fol. 92 (20. Juli 1613), Zahlung an „marco perotti ottonaro per resto di un conto . . . da di 27 8bre 1612 . . .“; ferner: „a di detto . . . a panfilio parmigiano fornaro . . . per resto di un conto di diversi lavori . . . dalli 20 di Agosto 1612 sino a questo p[resen]te giorno . . .“.

²⁵⁷ ibid. fol. 141 (23. Jan. 1614), fol. 152 (1614, ohne genaues Datum), fol. 208 (o. Datum).

²⁵⁸ AAF to 9 (Atti di Famiglia)/11: „Spese di un anno della Casa di S[ua] S[ignoria] Ill[u]strissima“ (1619), p. l.: „Fabbriche nuove alla villa di Belvedere et altrove non si pone niente dependendo dalla volonta di S[ua] S[ignoria] Ill[u]strissima . . .“

²⁵⁹ cf. p. 348.

²⁶⁰ Oratio Olivieri wird für uns am 4. Aug. 1613 (LmF, fol. 2, 10) faßbar. In fast regelmäßigen monatlichen Zahlungen erhielt er bis zum 20. Juli 1614 insgesamt 193.20 sc. (LmF, fol. 10). — Das Wissen um Olivieris Beteiligung an den Brunnen der Villa kam zuerst in der Legende des Stichs des Nicchione — bei Falda, Fontane II, pl. 3 — zum Vorschein; vgl. auch Eschinardi, p. 265. Seither ist sein Name ohne Begründung in der Literatur mit der Villa und ihren Wasseranlagen in Verbindung gebracht worden.

1611) in Verbindung zu bringen ist²⁶¹. Der Schluß liegt nahe, in ihm den maßgeblichen Brunnen-spezialisten auch der Villa di Belvedere zu erkennen, um so mehr, als derselbe Mann später offenbar definitiv in die „famiglia“ des Kardinals aufgenommen wurde und bis zum Jahre 1650, also noch unter den Pamphili, nachweislich hin und wieder seinen zum „guardarobba“ aufgestiegenen Sohn Giorgio Olivieri vertrat²⁶². Aus diesem Grunde dürfte er auch an dem detaillierten, mit der Ausführung weitgehend übereinstimmenden Vorschlag für die Anlage des Herkulesbrunnens, welcher heute mit einem von der gleichen Hand geschriebenen, die späteren Gartenanlagen betreffenden Briefkonzept des Majordomus Mons. Agucchi von 1620 in der Vatikanischen Bibliothek zusammengebunden ist²⁶³, beteiligt gewesen sein. Damit wird es aber schon sehr wahrscheinlich, daß nicht nur dieser Nischenbrunnen, sondern auch die beiden anderen, stilistisch so nahestehenden, des Zentauern und des Polyphem, welche — wie wir sahen — im Gegensatz zu den Polygonalnischenbrunnen auf eine distanzierte Ansicht hin komponiert wurden, erst im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts geschaffen sind. Gegenüber der kleinfeldrigen, nischengebundenen Ausstattung der Polygonalgrotten liegt hier offensichtlich eine im Sinne der Zusammenfassung optisch wirksamer Gruppen verändernde Redaktion vor. Daß man sich damals im übrigen, von Stallungen abgesehen, fast ausschließlich mit dem Ausbau der Brunnenanlagen beschäftigte, zeigen auch die beteiligten Handwerker — „opere che hanno lavorato alle fontane“²⁶⁴ — oder die gelieferten Materialien an. Außer den unumgänglichen Maurern und Steinmetzen: Antonio Bernasconi²⁶⁵ und wieder Stefano Butio²⁶⁶ sowie Francesco Solaro²⁶⁷, ferner dem Zimmermann Gio. Battista Soria²⁶⁸ ist der Anteil der Bildhauer I. Buzio²⁶⁹, Dom. Arrighi und Dom. de Angelis²⁷⁰, der Stukkateure²⁷¹, des Mosaizisten

²⁶¹ cf. zuletzt Coffin, pp. 103, 105, wonach der vorher in Tivoli beschäftigte Olivieri offenbar 1611 — genau zu der Zeit als wahrscheinlich in Frascati die Arbeiten an den Brunnen aufgenommen wurden — in der Villa d'Este durch Curzio Donati abgelöst worden ist.

²⁶² Rom, Archivio Doria Pamphilij, Fondo Aldobrandini Nr. 101, Lista delle opere della Villa di Belvedere 1647—1650 (nicht paginiert). In dieser lange nach dem Tode des Kardinals, unter der Prinzessin von Rossano, Olympia Aldobrandini, entstandenen Aufstellung der Ausbesserungs- und regelmäßigen Gartenarbeiten zeichnet normalerweise Giorgio Olivieri, „guardarobba della Villa di Belvedere“. Am 24. April 1647 und später dann, bis zum 3. April 1650 faßbar, steht dafür einigemale: „Io horatio olivieri in hasenza di giorgio mio figilo fo fede della presente lista. Io horatio Oliviero manu propria“. — Der Vorgänger G. Olivieris als „guardarobba“ war Ventura Bolognese (cf. Hess, Passeri, p. 62).

²⁶³ Bibl. Vaticana, Cod. Vat. lat. Ottobon. 3255, fol. 327—329v; geschrieben von der gleichen Hand wie das Briefkonzept Mons. Agucchias (cf. Anm. 287), also wahrscheinlich von diesem selbst. Leider auf den Blattrückseiten streckenweise völlig unleserlich geworden.

²⁶⁴ LmF, fol. 29.

²⁶⁵ ibid., fol. 63. A. Bernasconi erhielt für Arbeiten in Frascati zwischen dem 5. Okt. 1613 und 29. Juli 1614 für „lavori fatti e da fare alla villa di belvedere“ insgesamt 100 sc. bezahlt. Ob sich der ibid. fol. 152 vermerkte Posten von sc. 2625 auch auf vor Oktober 1613 zurückreichende Arbeiten in der Villa oder auf die Tätigkeit Bernasconis bei anderen Bauvorhaben des Kardinals bezieht, ist nicht ersichtlich. — Antonio ist das zweite in der Villa beschäftigte Glied der Familie Bernascone od. Bernasconi (cf. p. 333; vgl. auch Donati, Vagabondaggi, p. 338).

²⁶⁶ Stefano Butio erhielt zwischen dem 4. Aug. 1613 und 20. Juli 1614 insgesamt 1425.92 sc. ausgezahlt (LmF, fol. 2, 65, 85, 99, 120, 143, 146, 190), allerdings ohne genaue Angaben wofür, sodaß sich dahinter auch wieder andere Aldobrandini-Aufträge verbergen können.

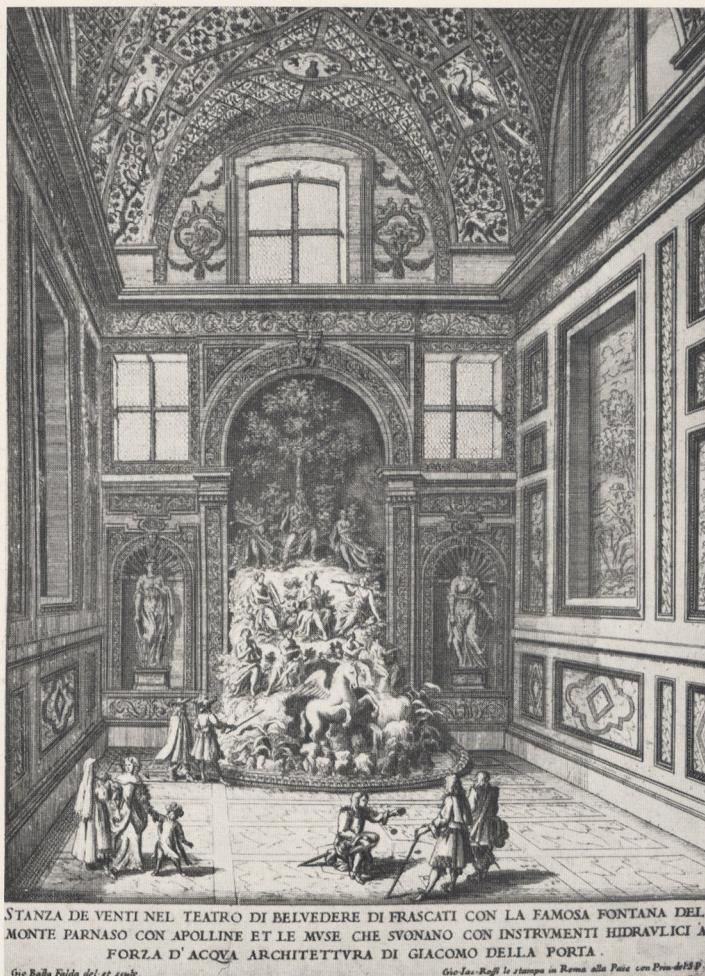
²⁶⁷ LmF, fol. 92: „a di p[rim]o luglio [1614] sc. 880 m[one]ta pag[ati] a franc [es]co Solaro p[er] lavagna hav[u]ta da lui p[er] le fontane della villa.“ Auch der schon genannte (p. 335), sicher verwandte Luigi Solaro war ein Wasserbauspezialist.

²⁶⁸ ibid. fol. 92: „di 23 genn[ar]o 1614 sc. 150 m[one]ta pag[a]ti a Gio: batista Soria falegname per porte finestre et altra a la soprad[ett]a villa . . .“ ibid. fol. 141: „. . . Gio: Batt[ist]a Soria falegname deve dare a di 28 maggio [1614] sc. 80 m[one]ta hav[u]ti del S[igno]r Alberigi a buon conto di lavori fatti e da farsi p[er] ser[viti]o di Casa n[ost]ra . . .“ Zu Soria vgl. Baglione, pp. 97, 112, 174, 309; Thieme-Becker. XXXI, pp. 294f.; Caflisch, p. 177.

²⁶⁹ ibid. fol. 2: „A di detto [4. Aug. 1613] sc. 180 m[one]ta Ippolito Butio Scultore“. Wieder ohne genaue Spezifizierung der Bestimmung, dem Zusammenhang nach aber zweifellos mindestens auch für die Villa Belvedere. Vgl. in diesem Zusammenhang AAF Register to 43/30 (Original nicht auffindbar): „Copia d'istrumento di quietanza fatte da M[ast]ro Ippolito Buzzio di Vigue diocesi di Milano scultore per lavori fatti a tutto il 1613 rogato del Bonincontro li 12. Giugno 1613.“

²⁷⁰ ibid. fol. 92: „Fabrice fatte et che si fanno ala n[ost]ra Villa di Belvedere a Frascati deve dare a di 4 di Genn[a]ro 1614 sc. 23.50 m[one]ta pag[a]ti del S[igno]r Pirro Alberigi a Domenico Arrighi scultore p[er]resto di dua statue rusticali fatte alla detta villa . . .“; ibid.: „a di detto [5. Apr. 1614] sc. 26.50 m[one]ta si fanno buoni al' abate Lupi pagati a Dom[eni]co de Angelis scultore in quattro partite acconto delle due statue rustiche che fa alla sopraddetta villa . . .“

²⁷¹ ibid. fol. 63: Posten für „. . . stuccatori che lavorano a la detta villa . . .“ — ohne Namensnennung.



278. Villa di Belvedere, Musensaal, Inneres nach Falda, Fontane II

Mutio Cintij²⁷² sowie eines „stagnaro“ Giov. Battista²⁷³ bemerkenswert. Zu erwähnen sind ferner Ausbesserungsarbeiten an der Wasserleitung in der Nähe von Roccapriora²⁷⁴. Unter den Wagenfuhrn verdienet hervorgehoben zu werden „due tavole di marmo storiate“²⁷⁵, die darauf schließen lassen, daß 1614 auch noch die (vielleicht in der Zeit der napoleonischen Besetzung später verschleppten) Reliefplatten am Wassertheater (Abb. 251) vervollständigt werden mußten. Leider erfahren wir sonst wenig über Einzelheiten; nur die Arbeitsbereiche zeichnen sich einigermaßen deutlich ab: so zum Beispiel mit der Zahlung für eine Kapelle im Jahre 1613, die sich nur auf die Ausgestaltung des am Rohbau noch unbenannten, aber sicher ursprünglich loggiaartig nach vorne geöffneten Raumes im linken Flügel des Wassertheaters (Abb. 275) beziehen kann, also der heutigen Sebastianskapelle²⁷⁶;

²⁷² ibid. fol. 84: „Mutio Cintij deve dare a di 2 Xbre 1613 sc. 40 m[one]ta dal S[igno]re pirro Alberigi aconto di Sassi di musaico che ne da p[er] la n[ost]ra villa di belvedere . . .“; damit zusammenhängend ibid. fol. 92: „a di detto [5. Apr. 1614] sc. 7.30 m[one]ta pag[a]ti a l'Abate Lupi sino alli 6 sett[embr]e 1613 p[er] musaici p[er] le fontane . . .“

²⁷³ ibid. fol. 92: „a di 14. Marzo [1614] sc. 230.5 m[one]ta pag[a]ti a m[ast]ro Gio: Batt[ist]a stagnaro per diverse Condotti di piombo, rampolli et stagno chiave di metallo et altro.“ (Zahlung zugleich f. Villa Magnanapoli u. Palazzo Aldobrandini, heute Doria Pamphilij.)

²⁷⁴ ibid. fol. 40.

²⁷⁵ ibid. fol. 92: „a di detto [5. Mai 1614] sc. 29.15 m[one]ta a Bat[tist]a Carett[ier]e p[er] Condotta di dua tavole di marmo storiate fachini et lavag[n]a p[er]le fontane di terra di piu colore chiodi et altro . . .“

²⁷⁶ ibid. fol. 92: „a di detto [20. Aug. 1614] sc. 149.16 m[one]ta p[er] . . . spese fatte p[er] la Capella che si fa alla villa sop[ra] detta p[er] tutto

dann zahlt man die „statue rustiche“ wohl für die „fontana dei pastori“ (Abb. 259), an D. Arrighi und D. de Angelis²⁷⁷. Die Nennung eines Mosaizisten und des Lieferanten von Mosaiksteinen²⁷⁸ muß man wohl mit der Außenverkleidung der Wände des „teatro“ in Verbindung bringen, vielleicht kann man aber auch schon an die Ausgestaltung des Apollosaals (Abb. 278) denken. So sicher es ist, daß diese Grotte dem Kardinal im Jahre 1611 noch nicht erwähnenswert erschien (und wohl deshalb damals auch noch nicht von Domenichino und Viola ausgemalt gewesen sein kann!), so wenig kann man daran zweifeln, daß der Ausbau — auch hier Schließung des wieder ursprünglich offenen, ädikulagerahmten Bogens — und Schmuck dieser „stanza dell’organo“ als Apollon-Musentempel noch während des zweiten Jahrzehnts erfolgte²⁷⁹. Das trafe auch gut mit den Zahlungen für die gegenüberliegende Kapelle zusammen²⁸⁰. Nur durch sein Vorkommen auf dem Greuterstich (Abb. 247) von 1620 ist der „mascherone“ (Abb. 260) noch in die Lebzeit Pietro Aldobrandinis zu verweisen.

Für den Zustand des Wassertheaters während der letzten Ausstattungsperiode besitzen wir mit einer Zeichnung in Windsor Castle²⁸¹ auch ein bildliches Zeugnis (Abb. 279). Das Blatt gibt die rechte Hälfte der eigentlichen Exedra mit der Wassertreppe bis zum Fuß der Säulen des Herkules, einschließlich der Bäume des Hangs dahinter. Trotz auffallendem Bemühen, auch relativ unwesentliche Details genau wiederzugeben — die in Beischriften angegebenen Steinsorten (peperino und sperone²⁸²) kennzeichnen dieses Streben nach genauer Aufnahme —, sind einige wichtige Elemente der ausgeführten Anlage doch weggelassen. Bei den Brunnenbecken, die generell fehlen oder nur angedeutet sind, muß es sich um eine willkürliche Entscheidung des Zeichners handeln, weil gerade sie schon 1603/04 zusammen mit der Architektur fertiggestellt²⁸³ und also zu sehen waren. Daß aber die drei großen Nischen ganz deutlich als leere Architekturräume mit heute gar nicht sichtbaren umlaufenden Gebälken gegeben sind und weder von dem Herkules-Atlas-Brunnen noch vom Zentaur auch nur eine Spur erkennen lassen, während doch die Nischenfiguren der kleinen Polygonalapsiden nicht zu übersehen sind, muß etwas mit dem Zustand der Anlage zum Zeitpunkt dieser Aufnahme zu tun haben; fehlen doch gerade dieselben Brunnengruppen, welche man auch schon von der Ansicht her und im Zusammenhang mit der Denkschrift für den projektierten Herkules-Atlas-Brunnen²⁸⁴ als Elemente einer nachträglichen zweiten Redaktion ausmachen konnte.

di 9 agosto 1613 . . .“ Preis und Zeitpunkt machen es unmöglich, die Notiz auf eine der kleinen Kapellen im Villenhauptgebäude zu beziehen. Die hohe Summe erklärt sich wohl damit, daß hier für den ursprünglich ja gar nicht als Kapelle vorgesehenen Raum (cf. p. 39) Maurer-, Stukkator- und vielleicht Malerarbeit zusammengefaßt erscheinen. Als Autor der ersten verlorengegangenen Fresken ist Passignano überliefert; sie wurden später unter Leitung Domenichinos erneuert und schließlich in jüngster Vergangenheit fast völlig unkenntlich gemacht. (cf. Hess, Passeri, pp. 40, 62f.; G. P. Bellori, *Le Vite de Pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1677 [Ed. Ricci, Roma 1931], pp. 342—344). Vor der Ausmalung wurde sicher auch die eindeutig als nachträglich eingezogene erkennbare Wand, welche heute die äußeren Bogen-ädikulen der Fassade schließt (Abb. 275) errichtet (cf. Anm. 279).

²⁷⁷ cf. Anm. 270.

²⁷⁸ cf. Anm. 272.

²⁷⁹ Die wie gegenüber nachträglich eingezogene Wand der Fassadenädikula zeigt, daß hier eine ursprünglich offene Gartengrotte in einen geschlossenen Raum verwandelt wurde. Zu den Fresken zuletzt Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, pp. 95—97 (Datierung dort: Ende des ersten Jahrzehnts d. Jhs.); E. Borea, *Aspetti del Domenichino paesista*, Paragone 123, 1960, p. 12f. Abbildungen des Apollonsaals, vor Abnahme der Fresken und anderen Zerstörungen bei Falda, *Le Fontane II*, pl. 17 und Barrière, pl. 11 (Abb. 278).

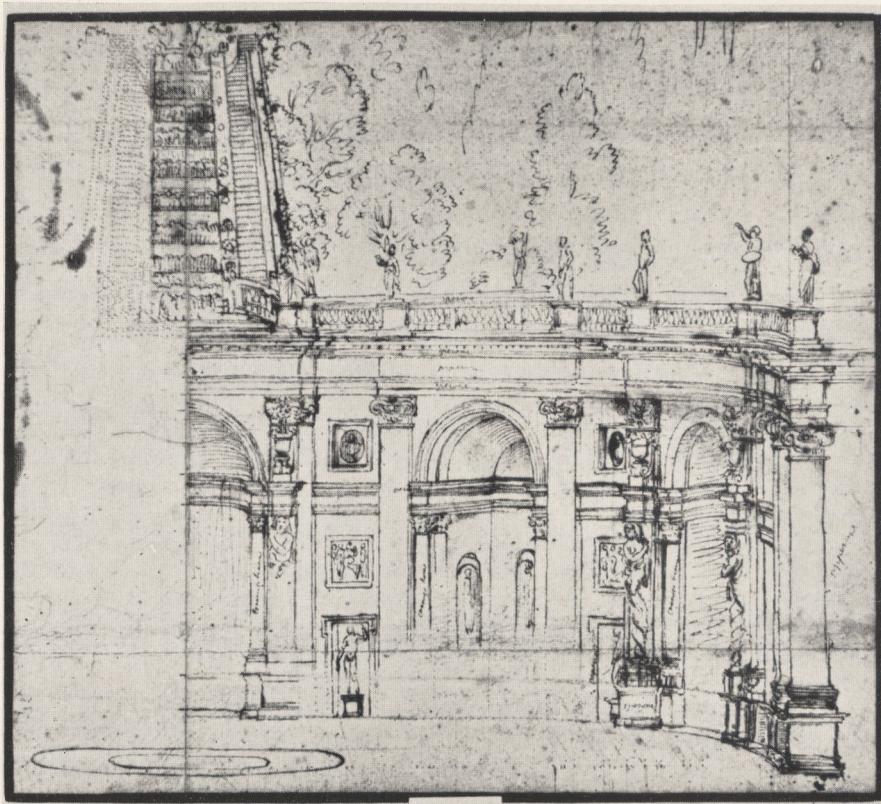
²⁸⁰ cf. Anm. 276.

²⁸¹ Windsor Castle, Nr. 1553 (Domenichino?) 28,9 × 32,4 cm, Feder. Der Verf. hat das Blatt nicht im Original gesehen; den Hinweis verdankt er Herrn Dr. Arnoldus Noach. Für die Vermittlung der Fotografie und der Reproduktionserlaubnis ist der Verf. Sir Anthony Blunt, Courtauld Institute of Art, zu Dank verpflichtet. Pope-Hennessy (p. 119 Nr. 1703 u. 1704) erwähnt noch zwei Domenichino-Zeichnungen, auf denen in der Ferne die Villa Aldobrandini bzw. der Blick von ihren Rampen herab zu erkennen ist, und welche er in die Zeit von Domenichinos zweiten Aufenthalt in Frascati, d. h. um 1634 datiert; es seien vermutlich Teile eines aufgelösten Skizzenblattes (*ibid.* p. 27).

²⁸² Gerade die Unterscheidung dieser beiden verwandten Tuffsteinsorten, die tatsächlich beide in der Villenarchitektur Verwendung gefunden haben, belegt die Genauigkeit des Zeichners.

²⁸³ cf. pp. 340 f.

²⁸⁴ cf. pp. 309 f., 372 ff.



279. Villa di Belvedere, rechte Hälfte des Wassertheaters. Zeichnung in Windsor Castle, n. 1553

Wir lernen also aus dem Blatt, daß es sich hierbei wirklich um eine Hinzufügung „in letzter Stunde“ gehandelt haben muß, als sonst alles andere bereits seine endgültige Gestalt gefunden hatte.

Wer in dieser zweiten Phase künstlerischer Aktivität unter dem Kardinal der verantwortliche Bauleiter und Architekt war, wissen wir nicht mit Sicherheit. Man muß jedoch annehmen, daß es immer noch Maderno gewesen ist, der nachweislich um diese Zeit noch für die Villa und andere Vorhaben des Kardinals tätig gewesen ist²⁸⁵. Da es sich meist nur noch um die Ausgestaltung bereits im Kern fertiger Anlagen handelte, dürften allerdings auch dem kunstverständigen Majordomus Mons. Giov. Battista Agucchi und vielleicht auch dessen Schützling Domenichino dabei wichtige Rollen zugefallen sein²⁸⁶. Durch Agucchi erfahren wir einen Monat vor dem Tode des Kardinals, im Jahr 1621 noch ein letztes Mal über den Stand der Arbeiten. Er berichtete Pietro Aldobrandini nach Ravenna von einer Inspektion in Frascati. Mit den offenbar bereits fertiggestellten Brunnen

²⁸⁵ Um nur ein Beispiel zu nennen: die Sakramentskapelle für den Dom von Ravenna; nach Cafisch, p. 59: 1612–19 (erwähnt auch in LmF, fol. 92, 152, 208 [1614]), vgl. Anm. 200.

²⁸⁶ Zum von C. Maderno ausgebauten „teatro“ der Villa Ludovisi heißt es 1622 bezeichnenderweise: „Dovranno ornarsi tutte le Nicchie e farsi in ciascuna d'esse la sua statua secondo l'ordine e disegno che dara monsignore Agocchio“, cf. Arch. Segr. Vat. Fondo Boncomp., Prot. 313, Arm. IX, Parte III, Nr. 47. G. B. Agucchi, Kunstkennner, Kunsttheoretiker und Monsignore, diente Pietro Aldobrandini praktisch mit einer Unterbrechung von 1607–1615, seit 1600 als Majordomus (1600 zog sich sein Vorgänger und Bruder Girolamo krankheitshalber zurück), offiziell ab 1604, dem Jahre der Creation Girolamos zum Kardinal (cf. Pastor XI¹, p. 585, XI¹, pp. 42, 169, 192, 367, 748; XIII¹, 1, p. 714; XIII¹, 2, p. 714). Bekanntlich war er der große Förderer Domenichinos (cf. Bellori, Le vite . . ., pp. 292–295) und war vorher anscheinend in naher Verbindung mit Annibale Carracci; cf. auch: D. Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, London 1947, pp. 111–154; 233–258; R. J. Martin, Immagini della Virtù: The Painting of the Camerino Farnese, Art Bulletin XXXVIII, 1956, pp. 103–105. cf. auch Anm. 351. Von Domenichino sagt Baglione, p. 385: „Il Cardinale Pietro Aldobrandini in opere d'architettura di lui valevasi.“ Eine Zusammenarbeit Maderno-Domenichino scheint es am Pal. Lancelotti gegeben zu haben (cf. Baglione, p. 309). Belege der architektonischen Bildung und Kompetenz, nicht Bautätigkeit, Domenichinos sind die Zeichnungen für S. Andrea della Valle und S. Ignazio (cf. Pope-Hennessy, pp. 121 f.).

und dem Wassertheater hielt sich der Prälat dabei nicht mehr lange auf und ging sofort auf die weiter oberhalb im Gange befindlichen Anpflanzungen und Wegebauten ein²⁸⁷; durch die langen Bauarbeiten waren ja die spezifisch gärtnerischen und gartenarchitektonischen Maßnahmen etwas vernachlässigt worden²⁸⁸. Im Kernareal konnten sich diese Unternehmungen eigentlich nur der vorhandenen, spezifisch architektonischen Prägung zuordnen; lediglich auf den Höhen außerhalb des gebauten Herzstücks — seit 1604 war hier auch die oberhalb der Aldobrandinivilla gelegene Villa Ruffinella durch Schenkung Clemens' VIII. hinzugekommen²⁸⁹ — war man freier. Und so scheint man dann auch dort unter Agucchis Aufsicht bis zum Tode des Kardinals bemüht gewesen zu sein, das immer wieder vergrößerte Anwesen mit mehr gärtnerischen Mitteln neu zu erschließen und zu formen.

²⁸⁷ cf. Bibl. Vatic. Cod. Vat. lat. Ottob. 3255, fol. 315–325. Agucchi war am Fest des Aldobrandini-Heiligen Sebastian hinausgefahren, hatte in der Kapelle die Messe gelesen und dann die Arbeiten inspiziert. Fol. 316–316^v heißt es: „Io havevo dinanzi guardato quelle cose piutosto con imaginazione, che con la veduta et anche in disegno che in opera; ma hora n'e stato più giudice l'occhio istesso; onde io posso meglio favellarne, come di lavor in gran parte fatti“; um dann überzuleiten zu den oberen Grünteilen, mit denen er sich im folgenden ausführlicher befaßte: „Fra le principali lodi della Villa di V[ostro] Ill[ustrissi]ma a ragione io supongo questo, che dopo haveva ella mostrato il suo prospetto e le parte inferiore più vaghe e le prime fonte con giardini, e le condotte dell'acqua, si lascia dopo le spalle tanto parte occulta ma non inculta . . . ne meno dilettevole dell'anteriore . . .“ Dieses obere Gelände und die Arbeiten, die dort oberhalb der Villa Ruffinella (cf. Anm. 289) im Gange waren, beschreibt Agucchi dann, teils wohl um die Neugierde seines Patrons zu befriedigen, teils um seinen eigenen Eifer ins rechte Licht zu rücken, über Seiten mit größter Akribie. Der Gesamtkomplex der Villa war damals, wie die „libri mastri“ erkennen lassen (vgl. auch Pastor XI¹, p. 668) durch Ankäufe immer mehr erweitert worden.

²⁸⁸ Die in Anm. 39 zit. Stelle: „. . . perchè sono quasi . . .“ (B 2, fol. 23^v) steht im Bericht von 1611 als Begründung dafür, daß der gärtnerische Schmuck der Villa noch unvollkommen gewesen sei.

²⁸⁹ Dazu der Kardinal (B 2, fol. 26): „. . . non finisce pero la mia villa perchè ad essa ho aggionta un' altra, che a Belvedere e contigua e si chiama Ruffinella et questo l'ho fatto perchè tanto dalla parte dinanzi come dalle laterali di mezzogiorno et di levante non possa essere alcuno che la dominii!“

Zum Erwerb der Villa: AAF. Register to 33/XXX (Original nicht mehr auffindbar): „Istrumento della Compra della Villa Ruffinella fatta dalla Rev(erenda) Camera dei Signori de Nobili unitamente alla Donazione, che il Papa Clemente VIII fece di detta Villa al Cardinale Pietro Aldobrandini, Ruggiero Ferracuto Notaijo A. C., 24 Aprile 1604“. cf. Tomassetti, p. 353. Im Jahre 1620 wurde die Villa dem Kardinal Deti zur Nutzung überlassen. Deti, ein Verwandter der Mutter Clemens' VIII. und Freund Pietros war offenbar auf dessen Anregung sehr jung Kardinal geworden, dann aber seiner nicht sehr priesterlichen Lebensauffassung wegen bei Clemens VIII. in Ungnade gefallen (cf. Pastor XI¹, pp. 187, 454f.). Pietro Aldobrandini ernannte ihn in seinem Testament zu einem seiner Testamentsvollstrecker (ibid. p. 759).

III. TEIL

ZUSAMMENFASSUNG UND ZUSAMMENHÄNGE

Fassen wir nun die wichtigsten Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen und versuchen wir, den kunstgeschichtlichen Ort der Villa mit einigen Feststellungen zu Stil und Anspruch der Anlage anzudeuten:

Im Jahre 1598 erhielt Kardinal Pietro Aldobrandini die Villa Belvedere in Frascati zugesprochen. Ihre kleine, am Ende des dritten oder zu Beginn des vierten Viertels des Jahrhunderts errichtete Casina²⁹⁰ konnte den Ansprüchen des Kardinalnepoten und seines Onkels Clemens VIII., dem das Anwesen ja zur Villeggiatura dienen sollte, nicht genügen. Man dachte deshalb sofort an ihren Ausbau und vertraute die Planung dem damaligen Hausarchitekten der Aldobrandini: Giacomo della Porta an²⁹¹. Im Mai 1601 wurde mit einem kleinen Anbau an die bestehende Casina begonnen. Sehr bald verspürte man jedoch das Unzureichende dieser Lösung, so daß man — wieder nach Plänen Portas — ohne weiteres Abwarten daran ging, eine radikale Vergrößerung vorzunehmen — diesmal unter Opferung des Altbauers durch Verlängerung, ja Verdoppelung quer zu dem Hang und durch Aufstockung. Aus praktischen Raumforderungen heraus und angeregt durch die schwierige, aber doch großartige Hanglage entstand so ein Gebäude, das den in Frascati vorherrschenden Villen-Casina-Typus²⁹², wahrscheinlich unter dem Einfluß der ja auch ähnlich am Hang stehenden Villa d'Este und stadtrömischer Vorbilder wie der Villa Medici, nach jeder Richtung hin sprengte und seinerseits wieder anregend wirkte²⁹³.

²⁹⁰ Die scharfgeschnittene, flache vignoleske Rustika und die mindestens formal vom Altbau mitbestimmten Fenster des Piano Nobile an den Flanken und rückwärts passen in diesen Umkreis.

²⁹¹ Außer den Arbeiten an „öffentlichen“ Bauten unter Clemens VIII. sei hier nur an die Fassade von S. Nicola in Carcere, die Kirchen von Scala Coeli und S. Paolo alle Tre Fontane, die Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva und die beiden Hauptpaläste der Aldobrandini (jetzt Chigi bzw. Doria-Pamphilij) sowie die Villa Magnanapoli erinnert, an deren Entstehung Porta im Auftrag der Aldobrandini unmittelbar oder mindestens beratend beteiligt gewesen ist.

²⁹² Man mag nun die von Franck (pp. 37—46) herausgestellten Typen akzeptieren oder stärker differenzieren wollen (Hibbard, p. 355), sicher hebt sich der Aldobrandini-Palazzo gegen die vorangehenden U-förmigen Vierflügelbauten oder einfachen Casine in der Art der Villa Vecchia (Angelina), welcher der Altbau der Villa di Belvedere wahrscheinlich stark ähnelte (cf. Anm. 85), grundsätzlich durch seinen palasthaften Anspruch ab. (Franck, p. 111: erstes Auftreten des repräsentativen Stils gegenüber dem „autochthonen“ ländlichen Bautypus.) Ebenso neu für Frascati ist der Verzicht auf das quadratische Geviert und die ästhetische Bejahung des langen, flachen Quertraktes. Franck (p. 45) hat mit Recht auf die römische Villa Suburbana in der Art der Villa Medici verwiesen. In anderem Zusammenhang ist ja auch ausdrücklich auf die Villa Mattei-Celimontana in Rom Bezug genommen (cf. p. 373).

²⁹³ Die Bedeutung der Aldobrandini-Anlage lag weniger in der Schaffung eines neuen Typus — dazu war sie einschließlich des Hauptgebäudes zusehr auf eine ganz bestimmte Situation hin konzipiert —, sondern vor allem darin, daß sie ein neues Maß setzte (von daher muß man auch die Borghese-Umwandlung der Villa Mondragone als eine Art Anti-Villa-Aldobrandini verstehen!) und daß einzelne hier entwickelte und übertragbare, besonders eindrucksvoll vorgetragene Gedanken ausstrahlten und in jeweils andersartigen Komplexen mit abweichendem Gesamteinindruck doch weiterwirkten. So ist die Idee der hinausverlegten Wirtschaftsräume und deren Ausnutzung als Terrassenflächen mit bizarren Schornsteintürmen in der Villa Mondragone aufgenommen worden (cf. Anm. 155).

Der Gedanke eines in der Mitte des Baukörpers über das Hauptgesims hinausragenden kräftigen Fassadenaufsatzen mit Belvedere oder selbständig ausgebildeter Giebelfassade ist in einer der Hangfassade der Villa vergleichbaren Form in Rom bereits an D. Fontanas Palazzo Montalto bei Termini (abgebrochen) vorgebildet gewesen, hat dann aber eigentlich erst nach der Villa Aldobrandini, allerdings jeweils in vereinfachter, weniger gewagter Form, Eingang in die römische Villen- und Palastarchitektur gefunden (Bsp. dazu bei Elling, pp. 42—54 merkwürdigerweise, ohne die zeitlich so wichtige Villa Belvedere zu nennen!). Elling geht auf die Herkunft des Gedankens nicht ein. Anscheinend finden sich die frühesten Beispiele, welche z. T. auch die für die Aldobrandini-Villa so charakteristische Zusammensetzung von Fassaden-Mittelbetonung und Aufsatz, unter Durchstoßung der Hauptgebäcklinie (Hügelfront) zeigen, in Oberitalien, näherhin im venezianischen Bereich (Abbildungen von Villen dieses Typus aus dem 16. Jh. bei M. Murano, *Les Villas de la Venetie*, Venezia 1954, Abb. 177, 181; G. Mazzotti, *Ville Venete*, Roma 1957, n. 13, 252, 276/77; A. A. Novello, *Spirito del restauro per le ville venete minori*; *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Milano 1958, pp. 49—54). Interessant in diesem Zusammenhang die beiden Wohnbau fassaden in Serlios IV. Buch (Gesamtausgabe von Vincenza 1619, fol. 1,5v, 177v), welche im Rahmen einer früheren Stilstufe über der durch alle Geschoße durchgehenden venezianischen Mittelfenstergruppe (fol. 155: „Palladiomotiv“!) auch noch einen Aufsatz geben. Das Beispiel von fol. 177v, mit offenen Loggien, ist sogar ausdrücklich als für Villen gedacht bezeichnet; bes. auffallend, daß ähnliche Fassadenkompositi-



280. Villa di Belvedere, Hangfassade, Detail mit linkem Balkon



281. Villa di Belvedere, Hangfassade, Portal mit Balkon

Giacomo della Porta bewährte hier, was er in langen Jahren als Architekt der Fabbrica von St. Peter oder am Kapitol und am Gesù entwickelt hatte: das Vermögen, das Erbe und Exempel der Hochrenaissance und seine auswählende, klassizistische Kodifizierung durch Vignola²⁹⁴ mit dem einmaligen Impuls eines eigenwilligen Genies wie Michelangelo zu verbinden und beides dann in Anpassung an die veränderten Forderungen der späteren Zeit schöpferisch zu bewältigen. Ohne sich dabei von der Art der oft zu einseitigen, stark organisatorisch bestimmten Lösungen neigenden

onen sich im Veneto bis ins 18. Jh. halten. (cf. Mazzotti, *Le Ville Venete*, Treviso 1954; derselben: *Ville Venete*, Roma 1957, passim). In Frascati könnte man die Villa Belpoggio (später Pallavicini) als Vertreter dieses Typus ansehen (cf. Franck, Abb. 2, 91). Großen Eindruck muß die Komposition der Villa vor den Hang gemacht haben; sowohl bei der Villa Ludovisi-Torlonia als auch bei der Villa Borghese (cf. Franck, Abb. 2) kam es zu einer ähnlichen Lösung der Talfront mit vorgeschobener Mittel terrasse und dagegen anlaufendem sich davor teilendem Hauptweg, sowie — etwas in der Achse verschoben — zu einem verwandten Abschluß des rückwärtigen Platzes durch ein Wassertheater (cf. Exkurs II pp. 379 ff.). Die Brunnenexedra als isoliertes Motiv oder nur die Exedraform als solche hinter dem Palazzo tritt im Gefolge der Aldobrandinianlage vor allem noch in den Villen Lancelotti-Piccolomini und Borghese-Taverna auf. Über die Wirkungen auf die Planungsgeschichte des stark als Villa suburbana aufgefaßten Palazzo Barberini in Rom gibt ein Projektcommentar für diesen Palast aus der Zeit um 1625 Aufschluß, das zuerst von O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, Wien 1928, I, pp. 255—259, teilweise veröffentlicht wurde. Anläßlich eines der Rückseite des Palastes gegenüber geplanten Wassertheaters heißt es dort (Cod. Barb. 4360, p. 22, Bibl. Vaticana): „... potrà nondimeno riuscir largo canne quattordici, cioè due canne più di quello de SS [= Signori] Aldobrandini à frascati, e sarà capace di ornamento più sodo schietto e magnifice, che lo farà haver più del grande con ipesa minore...“ (nicht bei Pollak abgedruckt). Zuletzt über dieses Projekt bei A. Blunt, *The Palazzo Barberini*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXI, 1958, p. 260 u. fig. 261. Vgl. Exkurs II p. 380.

²⁹⁴ Der reife Vignola als Exponent einer klassizistischen Strömung zuletzt bei W. Lotz, *Architecture in the later 16th Century*, College Art Journal, XVII, 2, pp. 129—139.

Bauwelle der Gegenreformation²⁹⁵ ganz ablösen zu können, war es ihm gelungen, zwischen Eklektik und Synthese manchmal sogar widersprüchliche Gegebenheiten zusammenzusehen und so zu einem durchaus persönlichen Stil zu gelangen.

Die sehr bewußte und doch behutsam vorgehende Art, mit zarten Dissonanzen und Kontrasten zu spielen, wie sie die architektonische Ordnung des großflächigen, aber doch nie hart-kahl wirkenden Villenpalastes prägt, läßt sich bei genauerer Analyse ähnlich schon in der Gesù-Fassade, an Außenbau und Fassade der Madonna dei Monti sowie an den Kirchen von Tre Fontane feststellen. Bei der Fassade der Sapienza ist die Gesamtflächenordnung mit ganz ähnlichen Mitteln bewirkt, nur wird die Gliederung der Wandfront durch noch stärkeres Dehnen und Zusammenziehen der Fensterintervalle erreicht, und die Flankenakzente haben hier gerade noch das Übergewicht über die Mitte. Schließlich ist auch die Vorliebe Portas für komplizierte, vielfarbige Marmorinkrustationen, die — um nur ein Beispiel zu nennen — in St. Peter in zartem Widerspiel zum Gerüst der monumentalen Architektur Wände und Fußböden der unter seiner Ägide ausgebauten Teile überziehen, noch ein weiteres unmißverständliches Indiz in Richtung auf diese besondere Note seines Stils.

Natürlich ist der Villenpalazzo ein Spätwerk und man merkt im Detail entsprechende Eigenheiten; das am Gesù, fast noch in der direkten Ausstrahlung Michelangelos, reichere und zugleich prägnantere Formenvokabular ist ganz entschieden herabgestimmt. Es fällt auf, wie sich Porta jetzt — wir denken an die Rahmengliederung des Risalites (Abb. 257) — auf eine ganz zart profilierte Flächenzeichnung beschränkt; durch einzelne intensive Akzente, wie die Masken der Bogenscheitel und die durch den Wegfall der Frieszone erreichte dichte Folge von Horizontalen an den Zwischengebälken, nicht zuletzt durch die Isolierung der Säulen vor den dunklen Loggienöffnungen kommt dennoch reliefhafte Spannung in das Ganze, und es verrät sich ein Künstler, der den Formenschatz seiner Zeit zwar jetzt sparsam verwendet, ihn aber souverän beherrschte. Der Gedanke, vor das Vestibül eine geöffnete „Palladio-Motiv“-Fassade zu stellen, war in Rom bereits um 1580 an der Villa Medici ähnlich verwirklicht worden. Innerhalb der zwischen Seitenrisaliten — manieristisch! — zurückgenommenen Hauptfront öffnet sie sich dort ungleich anspruchsvoller in die schattige Halle. Aber während an der Villa Medici das Motiv als solches — bei völliger Einbindung in die Flächen gliederung der Gesamtfront — vor allem durch seine Einmaligkeit, das räumliche Sich-Absetzen und die plastisch kraftvoll ausgebildeten Einzelformen wirkte, ist es in Frascati zunächst mehrfach übereinander wiederholt und dann vor allem nicht so sehr plastisch, sondern durch den Kontrast innerhalb der Flächenordnung herausgehoben; daß dabei die ganze zugrunde liegende Wandfläche risalitartig vorgezogen ist, betrifft diesen Zusammenhang nicht. Das für die Lösung in Frascati entscheidende Hochschieben eines ursprünglich tektonisch gemeinten Gesimses innerhalb der Fläche der Loggienrisalitfront wandelt übrigens in spielerisch-delikater Weise einen älteren Gedanken ab, den Porta — indirekt von Michelangelo angeregt²⁹⁶ — an den äußeren Kuppelfenstern des Gesù als die Großform markierendes Motiv angewandt hatte. Die Vorliebe seiner Spätzeit für fast unauffällige Einzelformen zugunsten spezifischer Flächenwirkungen erweist sich auch an Einzel wie den Konsolen der Balkons: ganz kühl, wie ausgestanzt diejenigen der kleinen (Abb. 280), etwas weicher und in der Oberfläche durch das heraldische Motiv und Profilrahmen leicht belebt, diejenige des

²⁹⁵ Man denke in diesem Zusammenhang vor allem an den Charakter der Bautätigkeit unter Gregor XIII. und Sixtus V. (unter dem D. Fontana die fast zu bekannte Architekten-Schlüsselfigur war) in Rom.

²⁹⁶ Die Tradition reicht hier über Portas Gesù-Portale zurück zu den großartig willkürlichen, ädikulaartige Teile und rahmenhafte Formen ineinander zwingenden Lösungen Michelangelos (so z. B. die Blindfenster der Medici-Kapelle, die Tür zur Laurenziana über der Treppe, oder Türentürfe, wie sie etwa bei L. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, XI, 2, Fig. 67 u. 78, abgebildet sind).



282. Villa di Belvedere, zweites Hauptgeschoß, Vestibül des Loggiensaalits



283. Villa di Belvedere, Treppenhaus

mittleren Balkons (Abb. 281); beiden fehlt die Schwellkraft entsprechender frühbarocker Gebilde. Das zugehörige Mittelpfortal ist bezeichnenderweise völlig untektonisch, als reiner Rahmen zwischen die gleichfalls nur abgrenzenden, nicht eigentlich tragenden Profilleisten, die darüber befindlichen Konsolen und die Balkonbodenplatte eingelassen; über dem Sturz erscheint, nur noch als Flächenakzent, zwischen Festons gebändigt, das michelangeleske Motiv der Triglyphenkonsole mit Mutuli. Die Vorliebe für rahmenhaftes Einpassen oder freies Einhängen von Öffnungsprofilen in die Wandflächen begegnet auch bei den Rundbogenfenstern des großen Treppenhauses (Abb. 257, 277) oder dem Kapellenportal im Obergeschoß des Loggiensaalits (Abb. 282). Während Porta hier genau wie schon an der Fassade von S. Maria dei Monti das einfache, zarte Profil völlig glatt umlaufen lässt, allenfalls eine äußere Rahmenzier ausbildet, scheint Maderno in der Regel, wenn er nicht sich an Vorhandenes anpassen muß, Rundnischen oder rundbogige Öffnungen zu bevorzugen, welche entweder durch eine ädikulaartige architektonische Rahmung oder wenigstens durch betontes Absetzen des Bogens beziehungsweise der Kalotte vom Rest der Nische tektonisiert sind²⁹⁷. Es ist also nicht nur die frühe Erwähnung in den Akten, welche uns veranlaßt, die untektonisch kühl-abstrakte Komposition des Treppenhauses (Abb. 283) mit seinen schräggescchnittenen, ganz sparsam profilierten Bogenlaibungen zum Lichtschacht dem Giacomo della Porta zuzuweisen. Am Portal der Ober-

²⁹⁷ Die zunächst von Vignola (Fassaden von S. Andrea in Via Flaminia und der Villa Giulia) in Rom propagierte Fenster- oder Türrische mit Muschelkalotte darüber hat schon Cafisch (p. 9) als typ. Madernoform bezeichnet.

geschoßkapelle wirkt außerdem die fein gestaffelte Einpassung des zweiten Rahmens „portes“. Bei der Tür zum Obergeschoßsaal im gleichen Loggienvestibül ist die Fassung reicher profiliert; in der Art und Weise, wie das abschließende Segmentgiebelstück durch den nach oben ausgewinkelten Profilrahmen hochgesetzt wird, begegnet jedoch ein dem älteren Porta so vertrautes Motiv, daß man — selbst wenn man sich hier an der Grenze zwischen Porta- und Madernaanteil befinden dürfte²⁹⁸ — noch mit einem Entwurf Portas rechnen möchte. Auch sonst fügt sich dieser Vestibülräum in seinen steilen Proportionen, dem hohen Gewölbe und der ganz flach zeichnenden Gliederung noch in Portas Oeuvre ein. Das kann man von der Holzdecke des Saales nicht mehr sagen, ebensowenig von den stuckierten Deckenspiegeln der darunterliegenden „Sala grande“ und den nordwestlich anschließenden Räumen sowie den kleinen Kapellen. Sie alle setzen sich von der kleinteiligeren, vornehmeren und sensibleren Formensprache Portas, wie sie in den zuerst stuckierten Spiegeln der Nordosträume auftritt, ganz entschieden ab.

Nimmt man diese Details zusammen und ruft sich zugleich den Portabau als Ganzes ins Gedächtnis, dann staunt man über die Konsequenz, mit der sich die Erfahrungen des das Spiel mit den unklassischen Spannungen, mit den kleinen Differenzen beherrschenden Künstlers verbindet mit derjenigen des Organisators und Baufachmanns großen Stils²⁹⁹, welcher an urbanistischen Aufgaben geschult, den Sinn für den wirkungsvollen Ort, für die richtige Perspektive und das monumentale Motiv entwickelt hat³⁰⁰.

Gerade im zuletzt angedeuteten Sinne dürfte wohl schon der „nuovo disegno“ Giacomo della Portas den ganzen Hügel der Villa Aldobrandini miteinbezogen haben. Nennenswerte antike Reste, die die Architektur beeinflußt haben könnten, scheint es nicht gegeben zu haben³⁰¹. Lediglich indirekt dürfte die altrömische Architektur in der Weise der ja auch in Tivoli wiederaufgenommenen Gedanken von Palestrina — einer sakralen Architektur mit dem darin enthaltenen Anspruch! — und weniger ausgesprochen: der lockeren Anlage der Villa Hadriana wirksam gewesen sein. Daß man von Anfang an in Berücksichtigung der wasser-technischen Notwendigkeiten an eine der späteren Ausführung ähnliche Grundordnung gedacht haben muß, wird schon durch die Art, wie der Ort des

²⁹⁸ Sowohl die Holzdecke mit den drei Wappen (abgeb. bei Kambo, p. 56) — die übrigens mit denen der Hauptfassade nahe zusammengehen (cf. Anm. 106) — als auch die Stuckierung der kleinen Kapelle des zweiten Hauptgeschosses zeigen eindeutig maderneske Züge; trotzdem können die Hausteinformen, die im allgemeinen unmittelbar nach der Fertigstellung des Mauer-Rohbaues angebracht wurden, noch der Porta-Phase entstammen.

²⁹⁹ Praktisch hat G. della Porta während der Regierungszeit Gregors XIII. fast dieselbe Monopolstellung eingenommen wie D. Fontana unter Sixtus V. Als Chef der Bauhütte von St. Peter, leitender Architekt des Kapitols und „soprastante“ der dortigen Arbeiten, Architekt der römischen Universität (Sapienza), Architekt der Acqua Vergine (und damit eine Art oberster römischer Wasserbau- und Brunnenarchitekt) beherrschte er das offizielle, päpstliche und kommunale Bauwesen der Stadt, und gelangt fast automatisch über die Kardinäle und Orden auch zu einer Vormachtstellung innerhalb der übrigen römischen, kirchlichen und privaten Architektur. Da er die offiziellen Ämter auch unter Sixtus V. in der Hand behalten zu haben scheint, war es ihm nicht schwer, als ihm erneut die Gunst eines Papstes — Clemens VIII. — beschert wurde, das in der Sixtus-Ära verlorene Terrain wieder weitgehend zurückzugewinnen, wenn naturgemäß auch inzwischen jüngere Architekten Fuß gefaßt hatten. Auf die unter dem Buoncompagni-Papst in bis dahin in Rom seit der Antike nicht mehr zu beobachtender Weise quantitative Zunahme der Bauaufgaben antwortete mit Porta der Typ des Architekten-Organisators und wohl auch Unternehmers, für den die Überwachung der Detailausführung seiner Bauten ganz natürlicherweise manchmal in den Hintergrund trat. Zu Portas Rolle im römischen Bauwesen cf. zuletzt: P. Pecchiai, Il Campidoglio nel Cinquecento, Rom 1950, pp. 25—29.

³⁰⁰ Man denke an seine Fertigstellung der Peterskuppel, seine modifizierenden Eingriffe am Kapitol (vgl. H. Sedlmayr, Das Kapitol des Della Porta, Z. f. Kunstgesch. III, 1934, pp. 264—274; H. Siebenhühner, Das Kapitol in Rom, München 1954, passim [mit Rez. von P. Künzle, Mitt. d. Inst. f. Österr. Geschichtsforschung LXIV, 1956, p. 349—351; J. Ackerman, The Art Bulletin XXXVIII, 1956, pp. 53—57]), die Gesù-Fassade und die Anlage von Tre Fontana sowie seine zahlreichen Brunnen.

Die Art, wie die Villa Belvedere vor den Hang gelegt und der dahinter abgegrabene Platz mit einem Gartentrakt gegen den Hügel abgesetzt ist, erinnert an die Ratschläge Serlios, VII. Buch, (1584) Cap. 69 (der hintere Grottenloggiabau gemahnt seinerseits wieder an die Villa Imperiale in Pesaro).

³⁰¹ cf. Ashby, V, p. 33; das Gelände der Villa birgt demnach nur ganz wenige verstreute antike Reste.



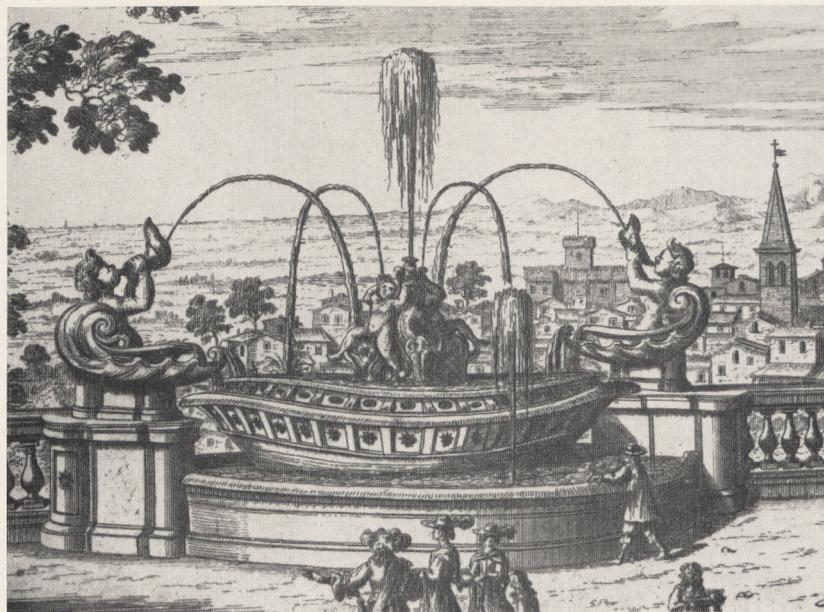
284. Villa di Belvedere, nordöstlicher Schornstein-Turm

Palazzo ausgenutzt wurde, und wie darin offensichtlich Kern und Ausgangspunkt der heutigen Gesamtkomposition angelegt sind, sehr wahrscheinlich³⁰². Der im Hauptgebäude wenn auch vorsichtig betonten Mittelakzentuierung sollte höchstwahrscheinlich schon eine Mittelachse im Gelände entsprechen, die dann ebenso wie dies am Palazzo selbst tatsächlich unter Porta geschehen war, die manieristische „Unentschiedenheit“ der immer wieder mit Doppelungen und Flankenakzenten arbeitenden Anlagen von Bagnaia und Tivoli überwunden hätte³⁰³. Zu Einzelheiten kann man allerdings nur Vermutungen haben. Mit dem „palazzo et fontana“, durch den wir am Todestag Portas überhaupt zum erstenmal konkret über Vorhaben außerhalb des eigentlichen Palastes erfahren, ist, wie schon gesagt, höchstwahrscheinlich eine dem heutigen Wassertheater verwandte, vielleicht durch Lösungen der Villa d'Este angeregte, bescheidenere Anlage auf der Rückseite des Hauptgebäudes am Hügel gemeint gewesen. Und das Drei-Wege-Dreieck, welches jetzt vom Eingang an die Böschung des gestreckten Ovalplatzes heranführt, war als auf den Palast gerichtetes Motiv in der Villa Montalto Domenico Fontanas (allerdings weniger monumental) vorgebildet³⁰⁴, so daß es

³⁰² Über die Bedeutung der Villa Adriana, mit der sich ja Pirro Ligorio intensiv beschäftigt hatte, für die Ausgestaltung der Villa d'Este wird die Arbeit von C. Lamb wichtiges Material bringen; dies ist auch für die Geschichte anderer Villenanlagen von großer Bedeutung.

³⁰³ Zu Bagnaia s. Willich, Fig. 16. Die im Duperac-Stich der Villa d'Este (Coffin, Fig. 1; Bruhns, Abb. 315) wiedergegebenen Fassaden-Flankentürme kamen zwar nicht zur Ausführung, sondern verkümmerten zu den heutigen Risaliten, sie entsprachen aber ganz dem Formgefühl der zweiten Jahrhunderthälfte, für das G. della Porta-Sapienza-Fassade noch ein bez. Bsp. ist. Die Lösung in Tivoli in Verbindung mit zweiläufiger Treppe und Loggia über dem Podest weist im übrigen auf Michelangelos Kapitolentürme.

³⁰⁴ zuletzt: G. Matthaiae, La Villa Montalto alle Terme, Capitolium XIV, 1939, pp. 139—147.



285. Villa di Belvedere, Schiffsbrunnen vor der Hangfassade, nach Falda, Fontane II

1601/02 bei Porta durchaus denkbar wäre. Das gilt prinzipiell wohl auch für das gestreckte Oval selbst, welches — sicher wieder in der antiken Tradition — unter anderen geographischen Voraussetzungen schon in den Villa Madama-Projekten auftaucht und ellipsenähnlicher von Peruzzi quer vor seiner Villa am Salone und von Pirro Ligorio unterhalb der Casina Pius' IV. projektiert beziehungsweise ausgeführt wurde³⁰⁵. Auch andere Motive, welche in Verbindung mit der Palastdisposition heute wesentlich zur formalen Einheit der Villa beitragen, waren einzeln bereits entwickelt und könnten von Porta aufgegriffen worden sein. So kannte man zum Beispiel das Umfassen eines runden oder ovalen Parterres durch bogenförmig aufsteigende Rampen oder Treppen; allerdings war die Idee seit den Entwürfen Raffaels für die Villa Madama nicht mehr in annähernd monumentalier Weise und vor allem überhaupt nie als Wege und Platz *übergreifendes* großes Motiv der Hanggestaltung genutzt worden³⁰⁶. Und der Gedanke der Bezogenheit axial hintereinander, aber zugleich übereinander gelegener Arkaden-Pilaster-Kompositionen, wie wir es in der Villa Belvedere mit dem Nicchione, der Drei-Arkaden-Loggiafront und dem Mittelauszug des Palazzo haben, scheint im

³⁰⁵ cf. Lotz, Ovalräume, p. 19, Abb. 4. Lotz erinnert sich hier bezeichnenderweise an das Amphitheater (Form); der umlaufende Weg und die Bezeichnung „giardino“ in der Mitte des Platzes gemahnen aber eher an die Garten-Hippodrome d. Plinius, denn an eine Naumachie. Solch archäologisch Ungenauigkeiten sind typisch für die Anwendung literarischer antiker Begriffe im 16. Jh. (cf. Exkurs II auf pp. 379 ff.). Plinius (Ed. Schuster) p. 5, 9, erwähnt auch einen Zirkus, der sich vor der Villa erstreckte; Albertis De Re Aedif. Lib. V, Cap. XVIII, spricht von großen Wiesen vor dem Tore für Wagenfahrten und Reiten; cf. W. Friedländer, Das Kasino Pius des Vierten, Leipzig 1912, Abb. 9, pp. 15, 20; zu Kreis- und Halbkreisanlagen s. auch Alberti, Della Architettura, Lib. IV, Cap. IV. Früher schon an Palastentwürfen: cf R. Papini, F. di Giorgio Architetto, Firenze 1946, Abb. 17, 38, 40, 59, 68.

³⁰⁶ Außer auf die Villa Madama (cf. Th. Hofmann, Raffael als Architekt I, Taf. XXVII) sei hier noch auf Vignolas Bogenrampen vor Schloß Caprarola und einen Villenentwurf in Parma (W. Lotz, Vignola-Studien, Würzburg 1939, Abb. 1) sowie auf die heutige „fontana dei dragoni“ der Villa d'Este verwiesen. Der monumentale Vorläufer war die Lösung Raffaels; auch diese blieb aber ein Motiv unter anderen, welche erst zusammengesetzt das Gesamtareal ausfüllen. Ein Bemühen um Vereinigung verschiedener, für die Gesamtkomposition der Villa Belvedere wichtiger Gedanken zeichnet sich am Vorplatz von Caprarola ab: die Gestalt in Form eines auf die Spitze gestellten Dreiecks, die geteilten Bogenrampen, welche die Grottenloggia-Front hinter einem kleinen querovalen Parterre umfangen, und die architektonisch und optisch betonte Mittelachse sind dort schon verbunden, allerdings — wohl aus Vignolas Sicht des Kapitolsplatzes heraus — starr ineinander verklammert.



286. Villa di Belvedere, Drei-Arkaden-Loggia, Detail der Fassadenordnung



287. Villa di Belvedere, Grottenraum der Drei-Arkaden-Loggia

Hinblick auf die distanzierte Zusammenschau schon bei der Michelangeloredaktion des Belvederehofes vorgebildet, dann wieder auf dem Kapitol (Treppenpodestfront und Turmgliederung!) und in der senkrechten Mittelachse der Villa d'Este³⁰⁷. Daß für die axiale Brunnenkette — einschließlich der Wassertreppe hinter der Villa — Bagniaia Anregungen geschenkt hat, vielleicht auch schon die obere Anlage in Caprarola, unterliegt keinem Zweifel.

Obgleich für die Hügelseite sicherlich von Anfang an *prinzipiell* ähnliche Projekte Portas bestanden haben, wurden die Ausführungspläne zum Gartentrakt und den Brunnen zweifellos erst von seinen Nachfolgern Maderno und G. Fontana entwickelt und mit dem zugehörigen Aquädukt 1603/04 ausgeführt. Die beiden neuen Architekten müssen die Leitung des Bauvorhabens kurz nach Portas Tod im Winter 1602/03 übernommen haben sowie sie ja auch zur gleichen Zeit zusammen della Porta in der Führung der Fabbrica von St. Peter nachgefolgt sind³⁰⁸. Dabei ist sicherlich Maderno der führende Kopf gewesen. Einmal bleibt sein Onkel Fontana nach wie vor (und sicherlich nicht zufällig) für unsere heutige Kenntnis als künstlerische Persönlichkeit zu schwach und verschwommen, als daß er sich stilistisch nachweisen ließe³⁰⁹; und zum anderen liegen alle nach Portas Ableben für die Villa wesentlichen Neu- oder Umbauten und „finimenti“ absolut eindeutig in der Richtung von Madernos gleichzeitig zum Beispiel an der Fassade von S. Susanna nachweisbaren Formabsichten³¹⁰. Am deutlichsten ist das am Gartentrakt. Zwar kann man sagen, daß rein motivisch

³⁰⁷ Zu einer verwandten Komposition, wie sie für den Hang vor der Villa Medici vorgesehen gewesen zu sein scheint, cf. F. Boyer, La construction de la Villa Medicis, Revue de l'Art ancien et moderne, LI, 1927, pp. 117f.

³⁰⁸ Baglione, pp. 131, 308; cf. Caflisch, p. 18; Schiavo, Vita e le opere architettoniche di Michelangelo, Roma 1953, p. 297.

³⁰⁹ cf. Anm. 124.

³¹⁰ Wenn Maderno bei seiner Umarbeitung von Francesco da Volterrass Projekt für S. Giacomo degli Incurabili gegenüber diesem auf eine flächigere, zarter in Schichten gestufte Wand Wert gelegt zu haben scheint, so dürfte sich hier noch die Abhängigkeit von führenden Architekten der älteren Generation, vor allem gerade von Giacomo della Porta bemerkbar machen. Das Bedürfnis zu füllen, reliefhaft zu bewegen ist gleichviel auch hier, am stärksten allerdings im Fassadenaufzett, zu verspüren. Caflisch (p. 4) hat im Zusammenhang mit Madernos Vorliebe für plastisch akzentuierende und dekorativ verwendete Säulen sowie seine schwelenden, reichen, naturalistischen Ornamente mit Recht auf die oberital. Schulung verwiesen, die sich jedoch glücklich in die röm. Situation um 1600 einfügt (cf. Wittkower, p. 69).

dort kaum Elemente vorkommen, welche nicht auch Porta gelegentlich verwendet hat oder hätte verwenden können (es sei hier nur auf die von Michelangelos äußerer Querhausapside von St. Peter herkommende Lösung der eine Bogenöffnung rahmenden Säulenädikula mit rückspringendem horizontalen Gebälk über dem Bogenscheitel verwiesen, ferner auf die im gleichen Umkreis beheimateten Balusterformen, Rahmenprofile und Kapitellprägungen), aber die Art, wie die Elemente ins Treffen geführt werden, die Freude an drängender, stark dekorativer Imposanz³¹¹, welche immer von einem klaren Sinn für großformige Vereinfachungen begleitet werden, das alles unterscheidet sich völlig eindeutig vom späten Porta des Hauptbaues. Selbst Giacomo della Portas Gesùfassade steht nur scheinbar näher; im Grunde war es auch dort eher ein Beweglichhalten der Fläche, eine detaillierende, zum Bewußtsein gebrachte Durchmodellierung, welcher der entschiedene, eindeutig aktive Einsatz der plastischen Gliederung fehlt, den wir bei Maderno von seinen ersten selbständigen Werken an — man sehe wieder auf die Fassade von S. Susanna — konstatieren. Die geschichtliche Leistung Portas lag hier zu einem Gutteil im Auftauen der starren Fronten und Systeme vignolesker Observanz, wodurch er dann für den erneut stärker auf Michelangelo zurückgreifenden Maderno mit seiner Tendenz zum bewegten, schweren Relief wichtige Anknüpfungspunkte bot³¹².

Es wurde schon betont, daß sich der plastisch akzentuierende Stil des Gartentraktes auch in der großzügigen Form der Gesamtanlage der Villa wiederfindet; ferner war hervorgehoben worden, mit welch überraschender Kühnheit der sonst so zurückhaltende Hauptbau durch die Mittelaufsatzz-Sprenggiebelkomposition in diese Gesamtanlage eingebunden ist. Um seine persönliche Vorstellung mit den im bereits Ausgeführten angelegten Absichten zu vereinen, hat Maderno das Mittelstück des Palazzo mit einem dritten Hauptgeschoß erhöht, dessen Belvedere nunmehr freien Ausblick auf den Anfang der Brunnenfolge bekam³¹³. Auf der Rom zugewandten Seite ist dann mit den Bogenöffnungen des neuen Geschosses über die Drei-Arkaden-Loggia der formale Zusammenhang unterstrichen und durch die beiden aufgesetzten Sprenggiebelhälften, welche wenn, dann sicherlich weniger wuchtige Vorgänger hatten³¹⁴, schließlich die Palastsilhouette zusammengefaßt worden. Die im Detail ganz madernesken Kamintürme (Abb. 284) vermittelten zum Hügelumriß. Oben, in der Brunnenachse, ist konsequenterweise das Drei-Bogen-Motiv von Grottenloggia und Auszugsfront mit der „fontana dei pastori“ wieder aufgenommen worden (Abb. 247).

³¹¹ Baglione (p. 309) lobt nicht zufällig Maderno mit der Einschränkung: „benchè egli fusse poco amico della pittura e troppo partiale degli stucchi, ne' quali si era allevato.“ Bezeichnend, daß gerade von Maderno bei der Gestaltung des Hofes des Palazzo Mattei die Tradition der dekorativen Verbindung von antiken Reliefs und Hofwänden wieder so nachdrücklich aufgenommen wird (cf. Anm. 63).

³¹² Maderno u. Michelangelo: cf. Caflisch, p. 5; Wittkower, p. 73.

³¹³ Zum Belvedere als Fassadenmotiv cf. Anm. 293.

³¹⁴ Der Gedanke des Sprenggiebels mit eingeschobenem, je nachdem verschiedenartigem Mittelstück stammt aus der Antike (vgl. Front der Exedra des Trajansmarktes in Rom oder Kleinarchitekturen wie im Inneren des Columbariums des Pomponius Hylas, abgeb. b. Curtius-Nawrath, Das Antike Rom, Wien 1955 ² Abb. 167f.). Im 16. Jh. wurde es vornehmlich für Grabmäler, Tür-, Fenster- und Nischenrahmungen wieder aufgegriffen (cf. Hibbard, p. 358). Unter anderem relativ auffallende Beispiele nach dem Mittelfenster v. Vignolas Gesù-Fassaden-Entwurf im Umkreis seines Nachfolgers Giac. della Porta: die Altäre der Kapellen Gregoriana und Clementina in St. Peter, der Seitenkapellen von S. Madonna dei Monti, die urspr. Umrahmung der Marforio-Nische auf dem Kapitol; entsprechend bei Maderno: das Südportal des Quirinal, ein Altarentwurf für S. Andrea della Valle (Caflisch, Abb. 24). In den meisten Fällen ist das hochgeschobene Mittelstück — wie in Frascati — mit einem Dreieck- oder Segmentgiebel bekrönt.

W. Körte (Der Palazzo Zuccari in Rom, Röm. Forschungen d. Bibl. Hertziana, XII, Leipzig, 1935, p. 18) hat für die Villa Belvedere von einem „monumentalisierten Altargiebel“ gesprochen und sie — doch etwas unglücklich — mit der Laterne von S. Maria di Loreto u. der Rometta der Villa d'Este in Verbindung gebracht. Nach Ansicht d. Verf. ging hier das — fast schon frühbarocke — Bedürfnis voraus, jetzt den ganzen Architektur-Körper plastisch durchzumodellieren, und man griff naturgemäß erst einmal zum Formenapparat der Architektur-Details. Entsprechende Versuche in D. Fontanas Mosesbrunnen u. später bei Maderno-G. Fontanas Acqua Paola, vor allem aber bei S. Paolo alle Tre Fontane von Della Porta. Letzteres auch ein Wink, daß eine ähnliche, wenn auch niedrigere Dachlösung als sie heute in Frascati zu sehen, schon bei Porta möglich gewesen wäre. Die Bestehende zeigt bis in Profildetails — etwa das Stuckornament des Karnies-Profil am Hauptgebälk u. den Halbgiebeln — maderneske Züge (vgl. d. Hauptgesims des Palazzo Mattei, abgeb. bei Caflisch, Abb. 49).



288. Villa di Belvedere, Nicchione-Brunnen vor der Hippodrom-Terrasse

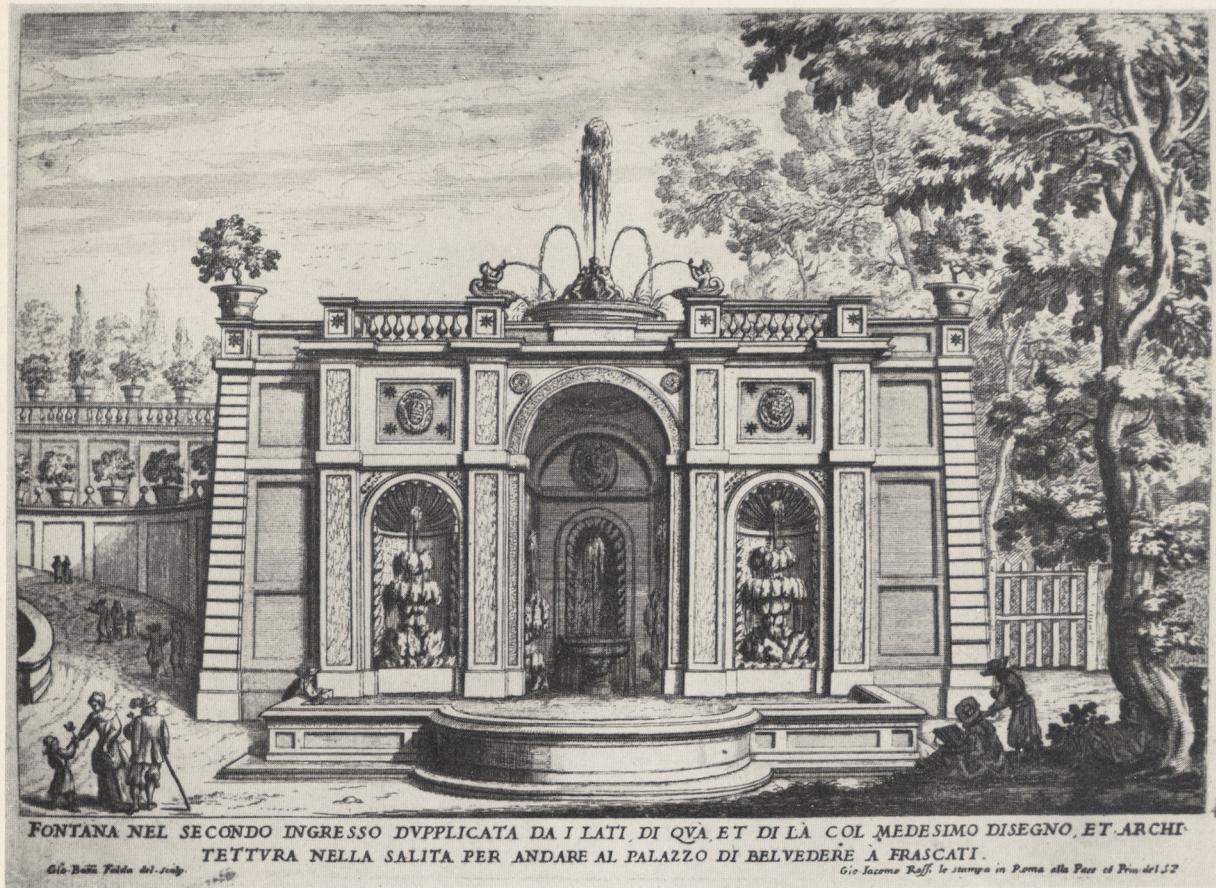


289. Villa di Belvedere, Nicchione-Brunnen vor der Hippodrom-Terrasse, nach Falda, Fontane II

Wenn die gerade an diesem Brunnen (Abb. 259) besonders deutlich ausgeprägten, modellierenden und die architektonische Substanz mitverformenden Tendenzen Madernos auf der Rom zugewandten Seite der Villa weniger erkennbar sind (allenfalls die sicherlich ziemlich späten Schiffchenbrunnen [Abb. 285] haben etwas von diesem Geist), so liegt das wohl in erster Linie daran, daß sich hier die offizielle Seite der monumentalen Vedute von der privateren, intimeren Sphäre der „boschi“ mit ihren „capricci“ absetzte. Die strengere Linie der Nischenbrunnen lag ebenso in den Möglichkeiten Madernos, wie — man denke an Portas römische Brunnen³¹⁵ — das Capriccio als solches auch zum Repertoire der Generation seines Vorgängers gehörte. Aber während die aus Faszienabschnitten mit Tropfleisten gebildeten bizarren Konsolformen am Gebälk der Drei-Arkaden-Grotte (Abbildung 286) als Motiv noch allenfalls bei Porta denkbar wäre³¹⁶ und man sich vor allem auch den dahinter befindlichen Grottenraum (Abb. 287) als eine Weiterentwicklung Portas aus dem rückwärtigen Vestibül des Palazzo Farnese vorstellen könnte, gehören die stämmigen, in den einzelnen Wulsten, Ringen und Schwellungen sehr entschieden abgesetzten Baluster der Brüstung (Abbildung 286) nicht mehr zu ihm. Und die ungemein kraftvolle Säulenarchitektur des Nicchione gleicht mit kleinen Abweichungen und Qualitätsschwankungen, bis in die Einzelheiten der Kapitelle hinein, vollkommen dem Madernoschen Wassertheater. Die beiden — wie der Nicchione — zu Anfang des

³¹⁵ abgeb. bei Falda, Fontane di Roma, I, pl. 18, 21, 23—25, 28.

³¹⁶ Vgl. z. B. die Triglyphenkonsolform über dem Hauptportal (Abb. 281) und die noch bizarre Hänge-Anordnung dreier Triglyphenformen unter den Fensterrahmen in den Außenjochen der Sapienza-Fassade.



290. Villa di Belvedere, rechter Brunnen der Hangseite mit Schiffchen-Schale, nach Falda, Fontane II

18. Jahrhunderts veränderten seitlichen Brunnenfronten (Abb. 290) stehen zwar etwas heraus³¹⁷ — sie geben unter Verzicht auf den antikischen Apparat eine reine Band- und Lisenengliederung —, doch bei der stark plastischen und vielfach verkröpfenden Uminterpretation dieser ursprünglich einem betonten Flächendenken entspringenden Motive und angesichts der für die späten Brunnen typischen Beckenform³¹⁸ läßt man jeden Gedanken an Porta fallen.

Erst recht spürt man die Hand Madernos in der durch die Unterstreichung weniger großer raumplastischer Faktoren so eindrucksvoll ins Relief gehobenen Gesamtinszenierung des Hügelabfalls (Abb. 254). Wohl hat gerade Porta — wie auch D. Fontana sein Gegenspieler als Künstler-Großunternehmer — eine besondere Neigung zu prospekthaften Wirkungen gehabt³¹⁹, aber die starke Konzentration, die Rechnung mit wenigen Motiven voller „künstlerischer Sinnlichkeit“, die „Spannung

³¹⁷ Den Zustand des 17. Jhs. geben die Stiche von Falda (Abb. 289, 290). In beiden Fällen sind die Verluste durch Verwitterung, Vernachlässigung und Plünderung (Statuen) am offenkundigsten. Als Veränderungen des 18. Jhs., wohl im Zusammenhang mit der Errichtung des Portals am Fuße des Hügels und der Umfassungsmauer durch C. F. Bazzichieri (cf. Franck, p. 116), geben sich die Brüstungsvasen und die Baluster der Flankenbrunnen, ferner die Rahmenführung oder eingesetzten Profilplatten über den Nischen, die Schluß-Steinkonsolen derselben sowie die Lilienembleme und das einfachere, kleinere Becken vor dem Nicchione zu erkennen; merkwürdig ist, daß an der Stelle der heutigen, durchaus in die Entstehungszeit der Brunnen passenden kleinen wasserspeisenden Köpfe an den Sockeln des Nicchione auf dem Stich wesentlich größere „mascheroni“ erscheinen.

³¹⁸ Vgl. den Schiffsbrunnenentwurf und die Fontana dei Pastori (Abb. 368, 259).

³¹⁹ cf. G. Matthiae, L'Arte di Domenico Fontana, Capitolium XXII, 1947, pp. 1–7.

in den Proportionen“³²⁰ und die Entschiedenheit, mit der in diesem Sinne Hanggliederung und Palazzodachform zusammengesehen wurden, sind dem spezifischen „Präsentieren“ des Watertheaters und dem Einsatz der „prospettiva“ der Brunnenkette zu nahe verwandt, als daß man sie nicht zum Zeugnis für ein und dieselbe grundlegende Neuredaktion Madernos nehmen müßte. Daß — was immer noch in der Porta-Komposition an Ambivalentem und Zurückhaltendem gewesen sein mag — durch den Architekten der Fassade von S. Susanna auch an der Villa Aldobrandini ein entschiedener Schritt zum Frühbarock getan war, bezeugt vor allem eine so qualifizierte Quelle wie der Bauherr selbst; mit einer Entschiedenheit, welche uns aller rein spekulativen Interpretation enthebt, macht er uns klar, daß diese Architektur immer als objektiv existierend und zugleich aber auch im Hinblick auf ganz bestimmte optische Wirkungen für den Besucher konzipiert wurde, das heißt als subjektives Erscheinungsbild. So ist es von der Komposition der Romseite — mit dem zwischen seitlich vorgeschobenen Brunnen-Haltepunkten über die in den Hügel eingegrabene Rückfront der „Zirkus“-Terrasse (nach dem Zeugnis des Kardinals!) ganz bewußt emporgestiegenen Palazzo — im Prinzip nur noch ein Schritt bis zur Fassadenlösung von S. Agnese in Piazza Navona. Durch die bis ins zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts sich hinziehende Ausgestaltung der Anlage wurde gerade die barocke Note bestätigt. Dabei ist es bezeichnend, daß eine Anlage wie die brunnen- und statuenreiche stadtrömische Villa Celimontana der Mattei anregend gewirkt hat³²¹. Ob damals auch Domenichino eine beratende Funktion ausgeübt hat, muß offen bleiben³²².

Wer nur das Gerüst der baugeschichtlichen Fakten kennt, muß sich wundern, daß aus so zahlreichen Brechungen doch etwas so Geschlossenes hervorgehen konnte wie die Villa Belvedere. Ohne eine intakte römische Architekturtradition wäre das nicht möglich gewesen, aber auch nicht ohne einen Bauherrn, wie Kardinal Aldobrandini es war. Immer stärker, vor allem noch nach dem Tode des Onkels (der schließlich selbst nicht mehr viel von der Villa gehabt hat³²³), scheint der Kardinal sie als seine persönliche Aufgabe angesehen zu haben — ungeachtet der Widrigkeiten, welche ihm der Tod seines ersten Architekten, die politischen Veränderungen unter Paul V. und die notwendigen Auseinandersetzungen mit seiner römischen und Tuskulaner Umwelt bescherten (letztlich ja mit wenig Aussichten, das Anwesen selbst noch ausgiebig genießen zu können) —, hat er ihren Bau und die Ausgestaltung bis fast zur völligen Vollendung vorangetrieben³²⁴.

Eine Erklärung dafür findet sich nur, wenn man sich den Anspruch vergegenwärtigt und der Aussage nachgeht, welche sich für den Kardinal und seine Zeitgenossen mit der Anlage verbanden. Von einer Aufschlüsselung aller einzelnen Inhaltsträger wird dabei ausdrücklich abgesehen, da die im Rahmen dieser Untersuchung im Vordergrund stehenden primären Quellen — wohl nicht ganz zufällig — solchen Fragen selbst wenig Beachtung schenken. Um so mehr scheint es gerechtfertigt,

³²⁰ cf. Caflisch, p. 122, über den Maderno der Fassade von S. Susanna.

³²¹ cf. p. 373.

³²² cf. p. 357, Anm. 286.

³²³ cf. Anm. 244.

³²⁴ Überlieferte Aufenthalte des Kardinals in der Villa nach 1604 (bis dahin cf. Anm. 244): Ende 1605 Besuch mit Paul V. „a vedere i lavori dello' acqua“ (AAF to 12 [Acque]3). — 21. Sept. 1605 Brief an Odoardo Santarelli, dort datiert (Arch. Doria-Pamphilij, Fondo Aldobrandini Nr. 37). — 3. Dez. 1605 Empfang f. den Kongo-Prinzen (cf. Anm. 243). — 17. Juni 1605 Besuch d. Kardinale G. Delfino und C. Emanuele Pio di Savoia (!) (Orbaan, Avvisi, p. 75; beide von Clemens VIII. 1604 kreiert — cf. Hierarchia Catholica ... IV, pp. 8/53 und 7/45). — 1. Nov. 1608 Brief d. Kardinals aus Turin an Olympia, seine Schwester, unter Bezug auf deren Erholungsaufenthalt in der Villa (Archivio Doria Pamphilij, Fondo Aldobrandini, Nr. 12). — 31. Mai 1614 der Kardinal fährt nach der Fronleichnamsprozession nach Frascati (Orbaan, Avvisi, p. 219). — 1. Okt. 1614 Rückkehr des Kardinals aus Frascati, um ein Domenichino-Bild in S. Girolamo della Carità zu enthüllen (Orbaan, Avvisi, p. 266). — Zum Charakter des mit großem diplomatischem Geschick begabten Kardinals: zeitgen. Zeugnis bei Pastor, XI, p. 740.

einige dort ablesbare Tendenzen herauszuarbeiten, die es erlauben, etwas über das kunstgeschichtlich so wichtige Verhältnis von gewollter Aussage und künstlerischer, formaler Gestaltung zu erfahren.

Die erhaltenen Dokumente machen es ganz deutlich, wie für den Kardinal seine Villa über den ursprünglichen engeren Zweck hinaus zum Monument, zur Manifestation seiner und seines Hauses Macht und Bedeutung wurde. Von den sieben untereinander sehr ähnlichen Inschriftenentwürfen³²⁵, welche Kardinal Antoniano — wie seinerzeit seinen Programmvorstellung — sicher noch im ersten Baujahr beisteuerte, lautete einer: UT CLEMENTEM VIII PATRUUM AD RURIS QUIETEM INTERDUM ATTRAHERET PETRUS CARD. ALDOBRANDINIS S. R. E. CAM. AEDES SUMPTUOSIUS EXTRUXTI; ein zweiter schloß: UT NATURAE BONA ARTIS OPE AUGERETUR³²⁶. Die Vorstellung von einem noblen ländlichen Ruhesitz für die Aldobrandini, ja für den Papst, mit fast horazischer Apostrophierung, wie sie hier ausgesprochen wurde, wirkte sogar bis in einen achten Vorschlag nach, welcher sonst, die offizielle Version der Schenkung aufnehmend, bereits einen wesentlich anspruchsvollerem, vom politischen Selbstbewußtsein des Kardinals diktierten Ton anschlug: . . . REGRESSUS IN PRAEDIO TUSCULANO PONTIFICIJ MUNERIS ALTERNAE REQUIETI VILLAM FUNDAMENTIS EXTRUXIT ANNO SAL. MDCI . . . heißt es dort abschließend. Nahezu unterdrückt ist der Gedanke des privaten Rifugiums dann in der ausgeführten Inschrift, die uns heute noch auf der großen Schauwand (Abb. 258, 275) entgegengehalten ist: PETRUS CARD. ALDOBRANDINUS S. R. E. CAM. CLEM. VIII FRATRIS F. REDACTA IN POTESTATEM SEDIS APOST. FERRARIA PACE CHRISTIANAE REIP. RESTITUTTA AD LEVANDAM OPPORTUNO SECESSU URBANARUM CURARUM MOLEM VILLAM HANC DEDUCTA AB ALGIDO ACQUA EXTRUXIT³²⁷. Derselbe Anspruch verrät sich, wenn der Kardinal zu einer etwas abweichenden weiteren Vorstufe dieses Textes³²⁸, welche den Begriff der VILLA noch mit MAGNIFICIA EXTRUCTIS OPERIBUS erweitern wollte, selbst kommentierte: Er habe den in der Antike *öffentlichen* Gebäuden vorbehalteten Begriff „opera“ dem Terminus „aedificii“ vorgezogen, „perche le nostre fabbriche non son[o] case, ne habitationi, ma . . . [zerstört] [g]iochi, capelle, parnassi, hippodromi, colonne, laghi, salienti, piscine et altri tali che per lo piu si facevano in publico con ornamenti di statue et si haveva in esse piu riguardo alla bellezza e alla magnificenza che all'utilita“³²⁹.

Der Kardinal offenbart hier — indem er sich und seine Villa in die antike römische Tradition stellt — die gleiche Mißachtung begrenzter Nützlichkeitserwägungen und denselben Sinn für die demonstrative Bedeutung des reinen architektonischen Kunstwerkes, welche unausgesprochen den Brief von 1611 bestimmten. Schon in den früher aus jenem Bericht zitierten Stellen kam zum Ausdruck, wie stark Pietro Aldobrandini seine Villa von der Eindrücklichkeit ihrer Erscheinung, von der sinnlichen Erfahrbarkeit her verstanden haben wollte, und wie sehr er sich der Wirkungssteigerung in der wechselseitigen Bezogenheit von Kunst- und Landschaftsform bewußt war. Es nimmt deshalb nicht wunder, wenn bei ihm die Bedeutung der Anlage primär in ihrer architektonischen

³²⁵ Hinweis von Pastor XI¹, p. 668; heute AAF to 12 (Villa Belvedere)/9.

³²⁶ Noch der achte, dem ausgeführten Text schon näher stehende Entwurf bezog sich auf das Jahr 1601; um so deutlicher ist der Zusammenhang der offensichtlich noch mit einem bescheidenen Bau rechnenden ersten 7 kleineren Textvorschläge mit der Phase des ersten Erweiterungsbaues G. della Portas, für den ja auch der Programmvorstellung Antonianos bestimmt gewesen war (cf. Anm. 76).

³²⁷ „Algidus“ meint hier den Höhenzug hinter Frascati, durch den die Via Latina hindurchführt (cf. Lanciani, III, p. 48), das Quellgebiet der Wasser der Villa also, das man traditionellerweise mit dem antiken Mons Algidus zusammenbrachte (cf. Ashby, III, p. 387); vgl. auch das „castello Algido“ Gregors II. bei Rocca Priora (Biasiotti-Tomassetti, p. 21); cf. p. 375.

³²⁸ AAF to 12 (Villa Belvedere)/9; es handelt sich um eine kurze, offenbar eigenhändige Stellungnahme des Kardinals zu dem Textvorschlag eines unbekannten Autors (Mons. Agucchi?), in der er seine Kenntnis der antiken Schriftsteller und Monamente (Inscriften) ins Feld führen konnte.

³²⁹ Es hat den Anschein, als ob der Kardinal hier Vitruv, Lib. I, cap. III paraphrasiert, mit seiner Definition der öffentlichen und privaten Bauten und den Forderungen, denen sie zu genügen haben; allerdings nicht ohne des Römers einfacher, wertungsfreier Dreiteilung: „firmi-tas, utilitas, venustas“, seine entschiedene Heraushebung der „bellezza“ und „magnificenza“ entgegenzusetzen.

Präsenz manifestiert erschien. In seinen Worten ist weder auf ein systematisch-lehrhaftes Programm Bezug genommen, wie es seinerzeit zum Beispiel Kardinal Antoniano (allerdings zur Anregung und Auswahl) vorgelegt hatte, noch bemerkte man etwas von jener geistreich-gelehrten Summierung von alludierenden, in Bildern demonstrierten Gedanken, wie wir sie von der Villa d'Este³³⁰ und anderen früheren Ausstattungsprogrammen her kennen³³¹. Der übergeordnete Aspekt ergab sich für Kardinal Pietros Beschreibung — ein Bild des Plinius aufnehmend³³² — im konkreten „teatrum mundi“, auf das die Villa mit ihrem grandiosen Panorama direkt bezogen war, und in Gott, dem „architetto del mondo“. Ausgangspunkt der Betrachtung blieben Realien, wie klimatische und geographische Vorzüge, die Frascati seit der Antike zum Erholungsort bestimmt hatten, und das Bewußtsein eben dieser Tradition. Fragen inhaltlicher Bedeutung wurden nur berührt, wenn man auf entsprechende Erklärung heischende Objekte stieß. So hieß es — vielleicht etwas gegenreformatorisch gestimmt und mit einer Spur gegen die Villa d'Este? — anläßlich der einst in der Eingangshalle aufgestellten Apollon-Statue³³³ nur: „perchè [è] una delle statue che le favolose cose rappresentano, poichè a tali ornamenti bisogna nelle ville appigliarsi gli habitatori; piuttosto le virtuose cose et le arti liberali, come Apollo[,] a questo era dalli antichi proposto[,] che le lascive, o meno honeste si riducano in entrando in gara nella memoria“, ohne daß dabei nur ein Wort über die spezifische Rolle der Figur innerhalb der Gesamtökonomie der Villa im Sinne spätmanieristischer Programmverflechtung gesagt wäre. Und zu den Fresken des Cavalier d'Arpino im Piano Nobile (die allerdings sicher nur Teile einer projektierten größeren Folge sind) meinte der Kardinal, die Goliath-David-Geschichte lehre die Bereitschaft, Vaterland und Gesetz zu verteidigen, Abigail und David „... puo insegnare alle donne di questa casa che la savia donna supplisca tal volta al defetto et errori del marito“ und Jahel und Sisara zeigten „... quanto sia pericolosa cometttersi alla fede delle donne“³³⁴. Er macht also eine Reihe von Kommentaren, aus denen man höchstens, wenn man sie — was richtig sein dürfte — auf die Frauen der Aldobrandini bezieht, die den Palast später bewohnen sollten, einen gewissen Zusammenhang mit der Gesamtanlage entnehmen kann.

Erhellend wirkt in diesem Zusammenhang die Rolle der „Säulen des Herkules“ und des Herkules-Atlas-Brunnens (Abb. 251, 258). Der Gedanke, gerade diese mythologischen Gestalten und Symbole

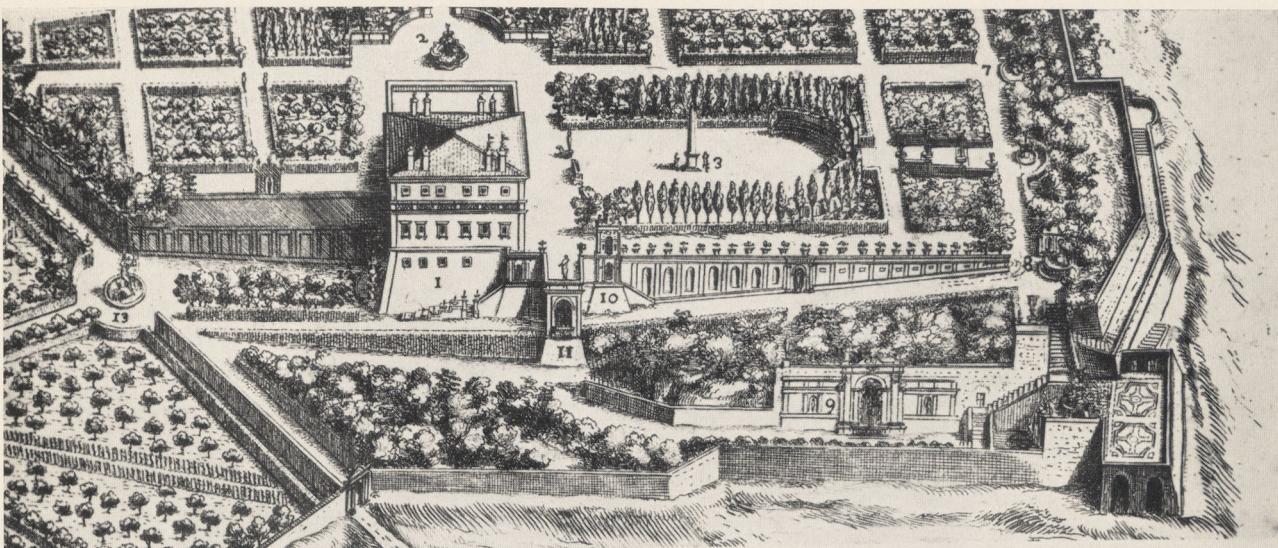
³³⁰ vgl. hierzu jetzt sehr ausführlich Coffin, bes. pp. 78—97; zu Bomarzo hat kürzlich M. Calvesi, *Il sacro bosco di Bomarzo, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi I*, Roma 1956, p. 369—398 im großen und ganzen überzeugende Deutungsvorschläge gemacht. Zur Deutung von Bagnaia hat bisher niemand ernsthaft Stellung genommen. Dem geometrisch organisierten und überschaubaren Quadrat vor der Villa mit seinem rational-dekorativen Mittelbrunnen scheint mit dem „bosco“ auch eine Sphäre organisierter Überraschungen gegenübergestellt zu sein; freilich ist diese immer noch mehr architektonisch, streng geordnet (vielleicht folgt sie hier hauptsächlich topoi der antiken diesbezüglichen Literatur, vgl. auf dem frühesten Stich in *Antiqueae Urbis Splendor, Opera et Industria Jacobi Lauri*, Roma 1612, Neuauflage von 1641, pl. 165, — dat. d. Wappen Kard. A. Montaltos zwischen 1612 u. 1629 [*Hierarchia Catholica IV/In. 20*] — die typisch römisch-antiken Bezeichnungen: porticus, cryptoporticus, fontes etc.), während in Bomarzo die freiere Ordnung, welche auf erhaltene antike Vorbilder zurückgehen dürfte (cf. Fasolo, *Analisi stilistiche del Sacro Bosco*, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 8, 1955, p. 59), den ohnehin gewichtigeren Skulpturen größere Wirkung läßt.

³³¹ Leider gibt es noch keine zusammenfassende Untersuchung über die Programme des späten 16. Jhs. in Rom und Mittelitalien. Als Einführung in unseren Bereich kann die Einleitung F. Baumgarts zur Edition von *La Caprarola di Ameto Orti*, Rom 1935, pp. 5—19, gelten, zumal hier von einer der großen Vorbildanlagen der Villa Belvedere ausgegangen wird. Allerdings betont B. (p. 11) allzusehr den rein dekorativen Charakter der Gärten; ob die mythologischen Gegenstände der Brunnen etc. dem „puro piacere“ dienten oder nicht — in jedem Falle suchte man (wie es die Verse Ameto Ortis selbst bezeugen) den Genuss auf dem Wege über die Beschwörung der Welt der antiken Idylle und Mythologie. Für die großenteils verlorenen Anlagen in Caprarola ergibt sich zwar das Bild eines relativ unverbindlichen Nebeneinanders, aber das muß zweifellos nicht bedeuten — man denke allein an die belegbaren Inhalte der Villa d'Este (cf. Coffin, *passim*) — daß kein (vielleicht nur ohne das entsprechende „Wissen“ schlecht „ablesbares“?) Programm vorlag.

³³² cf. Anm. 47.

³³³ B2 fol. 11v; die heute dort aufgestellte Statue Francesco Aldobrandinis ist der Abguß seiner Ehrenstatue vom Kapitol.

³³⁴ ibid., fol. 13—14.



291. Villa Mattei/Celimontana, Rom, Ausschnitt nach Falda, Giardini, pl. 18

zu Brunnenkompositionen auszunutzen, stammt ungeachtet der Villa d'Este³³⁵ offenbar von der schon genannten Villa Celimontana der Mattei³³⁶, von deren Atlasbrunnen (Abb. 291, Nr. 13) die Denkschrift, welche den Mittelbrunnen des Wassertheaters in Frascati vorschlug, sich ausdrücklich absetzte³³⁷. Auf Grund des Inventars von 1614 und späterer Stichwiedergaben³³⁸ lassen sich dort eindeutig eine „fontana delle colonne“ (Abb. 292, Nr. 9; Abb. 291, Nr. 12), eine „fontana dell'Atlante“ (Abb. 291, Nr. 13) und eine „fontana dell'Ercole combattente coll'Idra“ (Abb. 291, Nr. 9) nachweisen³³⁹, von denen die erste durch ihre nahezu völlige Übereinstimmung³⁴⁰ und die zweite durch ihre Erwähnung in der Denkschrift sicher mit der Villa Belvedere verbunden sind³⁴¹. Die drei Brunnen der Villa Mattei lagen zwar nicht sehr weit auseinander, aber sie hatten untereinander nur

³³⁵ zur dortigen Herkules-Ikonologie: Coffin, *passim* u. bes. pp. 78–97.

³³⁶ Die Villa Celimontana geriet als unbebaute Vigna 1571 in den Besitz des Ciriaco Mattei, der sie dann angeblich von dem sizilianischen Michelangeloschüler Giacomo del Duca, ab 1586, ausbauen ließ. 1582 erhielt C. Mattei für seine Verdienste um die Geschäfte der Stadt Rom von dieser einen Obelisk geschenkt, den er auf dem Platz vor dem Casino, gegenüber dem teatro aufstellen ließ. Von 1610 ist ein auf die Villa bezügliches Testament C. Matteis erhalten, dem 1614 noch ein ausführliches Inventar beigegeben worden war. In dem Testament wird den Erben der weitere Ausbau der Gartenanlage anempfohlen. Der erste Romplan, auf dem Baulichkeiten erkennbar, ist der Tempesta-Plan von 1593. Beste Stichansichten bei Falda, I Giardini di Roma, pl. 17, 18; vgl. dazu Lanciani III, pp. 81–100; E. Casanova, La Villa Celimontana, Capitolium I, 1925/26, pp. 15–23; Callari, Ville, p. 133–143; G. Antichi-Mattei, Rivista araldica, XLI, 1943, pp. 307ff.

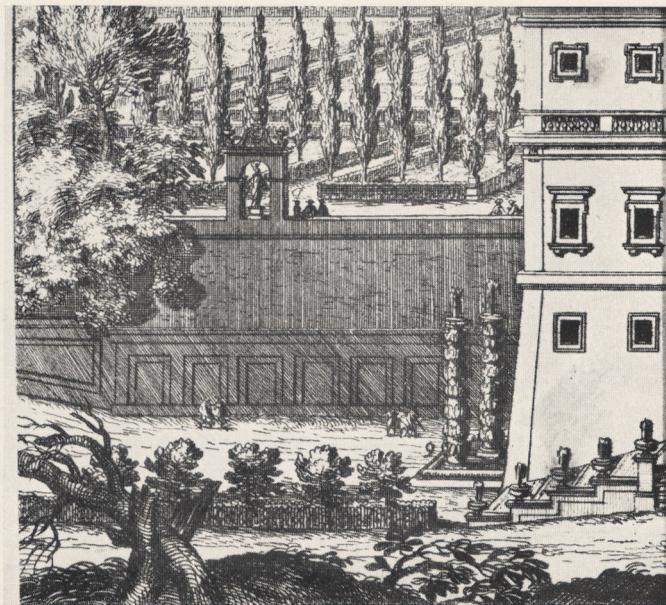
³³⁷ cf. Cod. Vat. lat. Ottob. 3255, fol. 327: Per le fontane del teatro nella Villa Aldobrandini. Der hier interessierende Abschnitt lautet: „La figura di Atlante overo di Ercole che sostiene il cielo, è inventione adoperata da altre in fontana, ma con poco avvedimento se io non erro; perchè il fare uscire un cepo d'acqua dalla cima dell'orbe celeste poiche ella torna a cadere sulla med[esi]ma dell'orbe come si vede al giardino de Mattei e opera non appartenente alla natura del ciclo e non verisimile in maniera alcuna. Ma in niun luogo puo adoperarsi meglio tale inventione che nel nicchione di mezzo del teatro“ (cf. dazu Anm. 62, 65).

³³⁸ cf. (frdl. Hinweis von Dr. G. Soergel) Antiquae Urbis Splendor, ed. 1651, pl. 163: „Giardino dell'Ill[ustriss]imo Sig[no]re Ciriaco Mattei ... Anno Superiorum permissu 1616“ mit Widmung an Marcus Philipp Fugger, Baron von Kirchberg. Von den erörterten Brunnen sind hier bereits die Fontana delle Colonne (Nr. 4) und die Fontana d'Atlante (Nr. 3) erkennbar. Die Gruppe von Herkules mit der Hydra war vom Standpunkt des Zeichners aus nicht sichtbar.

³³⁹ cf. in der Reihenfolge der Nennung: Falda, Giardini, pl. 17 (Abb. 292), Nr. 9 bzw. pl. 18, Nr. 12 (Abb. 291); pl. 18, Nr. 13; pl. 18, Nr. 9.

³⁴⁰ Der auffallendste Unterschied besteht darin, daß in Frascati das oben austretende Wasser bei jeder Säule wieder in einer spiralförmig außen herablaufenden Bahn zu Boden gleitet, während es in der Villa Celimontana wohl einfach überlief; dabei muß der in Anlehnung an gewisse spätantike Säulenformen (die später auch in Säulentürmen der Villa Mondragone wieder formal anklingen) gewählte Aufbau aus wechselnd glatten und grob rustizierten, vorkragenden Säulentrommeln einen besonderen Effekt erzeugt haben.

³⁴¹ cf. Anm. 337.



292. Villa Mattei/Celimontana, Rom, Ausschnitt nach Falda, Giardini, pl. 17

teilweise Sichtverbindung und darüber hinaus kaum gartenkünstlerischen Zusammenhang. Die zwei Säulen standen in einem Brunnenbecken vor der geböschten Wand des Kasino-Sockelgeschosses, am Anfang des gleichen breiten, kurzen Weges, vor dessen Ende Atlas allein die Weltkugel stemmte; eine ganze Terrasse tiefer, abseits kämpfte vor einer Wandnischenarchitektur Herkules mit der Hydra. Drei getrennt nebeneinander existierende Brunnen also, wie immer auch ihr inhaltlicher Zusammenhang im Ganzen des Gartens gemeint gewesen sein mag.

In Frascati hingegen wurde im Sinne der sonst dort beobachteten Gestaltungsabsichten zunächst einmal unter Opferung der Hydra und dafür direkter Verbindung von Herkules und Atlas³⁴² alles in einer gleichzeitig auffaßbaren, einheitlichen Brunnenanlage zusammengefaßt. Die Aussage der Einzelmotive ist dabei deutlich auf eine real gegenwärtige Gesamtinszenierung bezogen. Wenn der Kardinal schon 1611 die Säulen erwähnt, so betrachtet er sie nicht isoliert, emblemhaft und deutet keinen Bezug auf den Papst oder sich selber an („non plus ultra“ im Hinblick auf den Villenbesitzer = Herkules?). Was ihm eines Kommentars für wert erscheint, ist hingegen, daß ihr realer Ort in der Villa zu seiten des Wasserlaufs der Brunnentreppe der mythologischen Geographie der Säulen des Herkules ähnelte³⁴³; und aus diesem Grunde würden sie zum vorbeischließenden Wasser sagen: „non più oltre.“ Das Wasser allerdings sprudelte der Warnung zum Trotz nur um so munterer zur Herkules-Atlas-Gruppe weiter. Der Zugang zur inhaltlichen Aussage läuft also über die sinnliche Wahrnehmung und sie bleibt grundsätzlich und allgemein. Auch bei dem Herkules-Atlas-Brunnen wurde aus dem für Freibrunnen geeigneten Formmotiv der kugelstemmenden, athletischen Gestalt, welches inhaltlich eigentlich erst durch Attribut oder Benennung — „Atlante overo Ercole“³⁴⁴ — bestimmbar ist, jetzt eine Prägung, deren spezifischer Sinn sich aus dem sichtbaren Zusammenhang enthüllte. Die ausführliche Denkschrift, in welcher das Projekt des Brunnens entwickelt wird, bringen den Globus allgemein mit den Aldobrandini in Verbindung: „poiche l'impresa dell'arme loro pare

³⁴² cf. Anm. 65.

³⁴³ cf. Anm. 42.

³⁴⁴ cf. Anm. 337.

imita un cerchio celeste co' gradi e con le stelle intorno“³⁴⁵. Mit direktem Bezug auf den anschaulichen Vorgang des aus der Kugelsphäre über die Trägerfigur (Atlas oder Herkules) herabsprühenden Wassers, wird die Komposition dann in die großen kosmischen Zusammenhänge gestellt, welche auch mit dem „teatro mundi“ angesprochen waren: „si esprime (sic!) con quella non solo lo studio dell’astronomia la contemplazione delle cose celeste, e l’acqua cadente . . . [unleserlich] . . . significano la sapienza e la felicità mandata agli huomini“³⁴⁶. Die für die Gebildeten der Zeit an sich bekannte und fixierte Bedeutung des Atlas als Hüter des himmlischen Wissens oder des Herkules als dessen Vermittler zu den Menschen³⁴⁷ wird für die Erklärung nicht bemüht; wichtig in den Augen des Verfassers der Denkschrift scheint es, die Spende von Glück und Weisheit in dem sichtbaren Herabströmen des Wassers verständlich zu machen. Von einer solchen Konzeption her mußte man sich naturgemäß an dem Atlas-Brunnen im „giardino dei Mattei“, wo der Wasserstrahl von der Kugel aufstieg, um dann wieder auf sie zurückzusinken, stören; das wäre „opera non appartenente alla natura del ciclo e non verisimilmente in maniera alcuna“³⁴⁸, während es — das kann man ergänzen — offenbar im Sinne der Denkschrift „verisimile“ war, wenn man im Wassertheater — über die bekannte Zweitbenennung für Herkules: „Alcide“³⁴⁹ — die Aussage auch noch mit dem realen Ursprung des schenkenden Wassers am *Algido*³⁵⁰ verknüpfte. Statt allein die traditionellen mythologisch-emblemhaften Festlegungen zu benutzen, scheinen der Kardinal und seine Mitarbeiter zu versuchen, ihre Aussagen an die einfachsten Vorgänge der in ihren richtigen Grundverhältnissen und Situationen repräsentierten Natur anzuschließen, vielleicht gerade wenn es sich um die kosmisch-theologischen Bezüge handelt.

Der einflußreiche Monsignore Agucchi, den man wohl als einen spiritus rector hinter der Konzeption der Anlage vermuten darf³⁵¹, legt in seinem Bericht über den Ausbau der oberen Gärten von 1621

³⁴⁵ cf. Cod. Vat. lat. Ottob. 3255, fol. 327.

³⁴⁶ ibid., fol. 339 v.

³⁴⁷ Atlas, zu dessen Füßen die Ströme entsprangen (cf. Saxl, Antike Götter, p. 67) war als Brunnenfigur auch sonst bes. geeignet. Seinen Töchtern wurden die Planeten (kosmischer Bezug) zugeordnet. Zum Verständnis des Herkules als des Vermittlers des von Atlas erlangten himmlischen Weisheit cf. J. R. Martin, Immagini della virtù: The paintings of the Camerino Farnese, Art Bulletin XXXVIII, 1956, pp. 96ff. Tantalus in der Brunnentiefe, der doch nicht trinken kann, erscheint als ohnmächtiges Gegenbild des schenkenden Halbgottes.

³⁴⁸ cf. Anm. 337. Die Denkschrift empfiehlt dann auch besonders, daß das Wasser von oben her, aus der Kugel-Himmel-Sphäre sprühen solle „perchè vi sia alquanto d’imitazione, che l’acqua esca dal cielo per dimostrar che piove e ciò piuttosto dalla parte inferiore verso la testa“ (des Atlas bzw. Herkules [ibid. fol. 327]).

³⁴⁹ cf. W. H. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884–90, I, Sp. 233; Zucchi, Discorso sopra li Dei de’ Gentili, p. 7, ed. Saxl, Antike Götter, p. 42; G. Guarini, Rime, Roma 1598 und Marini-Menghini, Vers 24, gerade im Hinblick auf Kardinal Pietro.

³⁵⁰ cf. Anm. 327.

³⁵¹ cf. auch Anm. 286. D. Mahon, pp. 111–154, hat herausarbeiten können, wie sich in den Kunstschaubungen Mons. Agucchis im Grunde bereits die für den „Klassizisten“ Bellori maßgebliche theoretische Konzeption abzeichnetet: auf der Basis des direkten Kontaktes mit der Kunst des Carracci-Kreises, mit z. T. ad hoc herangezogenen verschiedenen bereits „klassischen“ kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Schriften eine zugleich antimanneristische und antinaturalistische Position. Ohne Gedanken und Absichten, die als solche damals gewissermaßen „in der Luft“ gelegen haben müssen mit Gewalt auf diese eine Person zurückführen zu wollen, muß man sich bei einem aktiv als Kunstmäzen und Haushofmeister Kardinal Pietros tätigen, so ausgezeichneten und gelehrt Manne wie Agucchi, dessen direkten Einfluß z. B. auf Guercinos Kunst Mahon wahrscheinlich machen konnte, doch fragen, ob nicht gewisse Charakteristika der Aldobrandini-Villa unbeschadet der eigentlich schöpferischen Leistung der Architekten von ihm angeregt sein könnten, oder ob sich hier nicht zumindest Anschauungen eines bestimmten Kreises, dem auch der Kardinal nahestand, niedergeschlagen haben. Gedacht ist hier vor allem an das auffallende Zurückdämmen des manieristisch-phantastischen Elements (selbst der „mascherone“ ist als klassisch-antike Maske gestaltet!) und die strenge Einfachheit der Grunddisposition, welche ja auch in den schriftlichen Zeugnissen Agucchis, des vermutlich von ihm beeinflußten Kardinals und des ihm zweifellos nahestehenden Memorandums zum Herkules-Atlasbrunnen anklingen. Gerade weil die Kunsttheorie als solche vielfach nur in relativlosem Zusammenhang mit der jeweiligen zeitgenössischen Kunst steht, ist es interessant, daß während noch kurz vorher Künstler wie J. Zucchi oder T. Zuccari sich bemühten, von sich aus das theoretische Wissen für die Kunst hereinzuholen, jetzt Agucchi dabei war „. . . to cross the gulf in the reverse direction. Agucchi does not produce any ideas which are strikingly new in themselves; what he does is to select, adapt and organize certain traditional ideas which he feels to be readily applicable to the contemporary artistic“

den Hauptakzent auf die bequemen Möglichkeiten, über die neuen Wegführungen zu promenieren und zu kutschieren und dabei die natürlichen Vorzüge und Schönheiten der Villa zu erleben. Und wenn er von drei kreisförmigen Weganlagen spricht, die dort oben — ohne Zweifel wiederum in Anlehnung an Plinius³⁵² — angelegt wurden, so vergißt er nicht zu erwähnen, daß dabei „guglie verdegianti“ (wahrscheinlich ähnlich wie bei Plinius: Zypressen oder Pappeln, welche Obelisken darstellen sollten) und Holzkugeln („ovaria“) verwendet wurden; das heißt, sie werden durch eindeutige Attribute als von der antiken Garteneinheit des „circus“³⁵³ abgeleitete Anlagen erkennbar gemacht. Daß mit den Kreisen auch wieder die Aldobrandini-Emblematik angesprochen wurde („cerchi celesti“), kann angenommen werden. Wenn allerdings Agucchi sie mit dem Saturn und seinem jüngst entdeckten Reif vergleicht, dann ist mit dieser sachlichen Bemerkung wohl auch ein gedanklicher Hintergrund zu spüren, der bis jetzt weder von ihm noch vom Kardinal ausgesprochen wurde. Das beginnende 17. Jahrhundert war natürlich nicht nur die Epoche Galileis und seiner Himmelsbeobachtungen, sondern auch eine Periode, die in Dichtern wie Ovid und Vergil die römisch-antike Vergangenheit zu evozieren verstand. Saturn war für eine solche Zeit ein Planet, aber auch der Gott des Goldenen Zeitalters, dessen Kult durch Herkules in Italien eingeführt worden war³⁵⁴. Mit Herkules, der dem Atlas (= Clemens VIII.) die schwere Bürde tragen half, ist aber Kardinal Pietro schon von den Dichtern Guarino Guarini (1598) und Giambattista Marini, seinem „famigliare“ (1603/04), poetisch identifiziert worden³⁵⁵; Herkules, der neben Atlas auch am Hauptbrunnen der Villa — man erinnert sich — den Menschen Glück und Weisheit vermitteln sollte! Sieht man diesen Zusammenhang, dann bedarf es kaum der die arkadisch-bukolische Idealsphäre aufgreifenden „fontana dei pastori“³⁵⁶ und der ungeschlachten Gestalten von Tantalus, Polyphem und dem Zentaur, in deren unerleuchteten Kreis die Segnungen des Herkules einströmen, um die allgemeine Zuordnung mindestens des oberen Gartens der Villa, deren ewigen Bestand Marini so heiß erflehte³⁵⁷, zu den goldenen Zeiten zu erkennen, welche die Aldobrandini herbeiführen sollten.

Wohl mehr aus Takt denn aus Bescheidenheit, vielleicht aber auch, weil 1611 der Traum von der großen Aldobrandini-Ära mit dem Tode Clemens' VIII. und dem Pontifikat Pauls V. zu verblassen begann, erwähnte der Kardinal in seinem Schreiben an den Fürsten von Savoyen nichts von diesen Gedanken. Derlei Spekulationen hätten damals wohl an sich niemanden überrascht. Bemerkenswert bleibt es jedoch nach wie vor, daß Pietro Aldobrandini bei all der Aufmerksamkeit, welche er den formalen Gestaltungsabsichten zuwendete, sich dort, wo es sich um die Erklärung

situation as he sees it.“ Er war also bemüht, das Gedankliche auch mit der künstlerischen Realität in Einklang zu bringen, und kümmerte sich — das zeigt auch der Brief aus Frascati von 1621 — persönlich um das praktische Gelingen, während Kardinal Antoniano, die Anwendung seiner Programmvorstellungen einfach der „inclinazione“ des Bauherrn und den Möglichkeiten des Künstlers, sein Können und den Glanz seiner Kunst ins rechte Licht zu rücken, überließ (cf. Anm. 76). Wenn er die Anekdote erzählt (Mahon, p. 254), wie Annibale Carracci gegen seinen theoretisierenden Bruder in die Worte ausbricht: „Noi altri Dipintoriabbiamo da parlare con le mani“, so steht dahinter die Anerkennung des Vorrechts des Künstlers in der Formulierung, aber wohl auch der Anspruch solcher Männer wie Agucchi, geeignete Programm-Gedanken ersinnen zu dürfen.

Daß unter Aguccis Augen in Frascati, besonders während der Maderno-Phase wichtige erste Schritte des Barock getan wurden, den die klassizistische Theorie, deren Vorläufer der Monsignore war, „nur selten und gleichsam wider Willen anerkannt“ hat (cf. E. Panofsky, *Idea*, Leipzig 1924, p. 57), steht auf einem anderen Blatt; dasselbe würde ja auch für den Carracci-Kreis gelten.

³⁵² cf. Plinius (Ed. M. Schuster, Hp. 5, 6, Brief an Domitio Apollinaris), der innerh. des Villen-Zirkus gepflanzte „interiores circuli“ erwähnt.

³⁵³ cf. Anm. 305; auch auf dem Antonio da Sangallo d. J. zugeschriebenen Entwurf für die Villa Madama (Hoffmann, Raffael als Architekt, I., XXIX) steht an der Spina der zirkusförmigen Gartenanlage: „locho p[er] li habeti“, sollten also die Obelisken durch ähnliche Bäume dargestellt werden; cf. Anm. 48.

³⁵⁴ cf. Roscher, IV, 1909—1915, p. 434 mit Hinweisen auf die entsprechenden Ovid- und Vergil-Stellen.

³⁵⁵ cf. G. Guarini, *Rime* (zit. n. Tomassetti, IV, p. 457); Marini-Menghini p. 434.

³⁵⁶ „pastori“ im Sinne des bukolischen Zeitgeschmackes, nicht „Bauern“ wie es seit Goethe, p. 335, immer wieder zu lesen ist.

³⁵⁷ cf. Marini-Menghini, Vers 169ff.

einzeiner Gruppen und Darstellungen handelte (welche etwaige hochfliegende Programmgedanken ja nicht notwendigerweise enthüllt hätten) so schweigsam zeigt. Angesichts der noch im Ausbau begriffenen Brunnen des Wassertheaters, deren Unvollständigkeit ihn ja eigentlich gerade zu Erklärungen über das Beabsichtigte hätte reizen müssen, begnügte er sich mit der summarischen Aufzählung: „statue antiche, storie antiche, satiri . . .“. Der Gedanke, daß hier eine Fülle von Antiken (Reliefs, Statuen und Büsten), welche — so zeigen es die Stiche — ganze Zonen bevölkerten, die für eine solche Villa damals offenbar unerlässliche römische Tradition verkörperten, muß ihm genügt haben³⁵⁸. Ebenso scheinen ja tatsächlich auch der „mascherone“, die „fontana dei pastori“ und die Götter und Halbgötter der Nebennischen und Becken des Wassertheaters eher Repräsentanten allgemeiner Bereiche, denn im einzelnen unersetzbare Vokabeln eines vielfältig verwobenen Kontextes. Und als Vertreter der ihnen zugeordneten beiden Lebensbereiche: „Religion“ auf der einen und „beherrschte und geformte Natur“ auf der anderen Seite, fügen sich schließlich die am Wassertheater in genauer Entsprechung eingerichtete Kapelle des Aldobrandini-Heiligen Sebastian und der Grottensaal des Apollon und der Musen ein³⁵⁹; sie sind ungeachtet der Einzelikonographie in erster Linie zwei „Tempel“, deren Existenz schon als solche aussagte³⁶⁰.

Blickt man zurück auf Programme des späteren 16. Jahrhunderts, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß jetzt eine einfachere und klarere Sprache gesucht ist, die sich zugleich selbstverständlicher und unbefangener der künstlerischen Form bedienen konnte.

Das Interessante ist nun, wie mit dieser Ent-Intellektualisierung der inhaltlichen Aussagen, welche mit einer Gewichtszunahme ihrer wenigen, nur variierten Grundaspekte zusammengeht, sich auch

³⁵⁸ Trotz vieler Antiken im Schmuck der Villa (Cicero's Vorbild?), was für eine Landvilla — sieht man von der ja auch als Gouverneursresidenz dienenden, halb in der „Stadt“ liegenden Villa d'Este in Tivoli ab — durchaus ungewöhnlich war, und trotz anderweitiger Rückbezüge auf die Antike fehlt ihr der humanistisch-gelehrte Geist des Antikengartens, wie ihn Hülsen an stadtrömischen Beispielen herausarbeiten konnte. Nicht nur, daß bereits um die Mitte des 16. Jhs. ein Zurücktreten der Rücksicht auf den antiquarischen Wert, der „erudizione“, festzustellen war (Hülsen, p. 19, in bezug auf die „Villa des Kardinals von Ferrara“ in Rom, dem späteren Quirinal), sondern es war auch die Villa in Frascati offenbar nicht der Ort der Aufbewahrung und Aufstellung der Aldobrandini-Kunstschatze. Hierfür diente höchstwahrscheinlich schon die römische Villa Magnanapoli; jedenfalls ist das für die Aldobrandini-Erben durch ein „Inventario del Casino di Monte Magnanapoli . . . dell'Ec[cellentissimo] Principe Pamfilio“ vom 22. April 1659 nachzuweisen (AAF to 1 [Fabbricati]/19).

³⁵⁹ Zur Kapelle cf. Anm. 276. Über dem Eingang des Musensaales war die Inschrift angebracht: Huc ego migravi Musis comitatus Apollo/hic Helicon hic mihi Delos erit. Die Thematik der Ausstattung des Saales: der Helikon mit dem thronenden Apollon, Pegasus und die Musen in einem in der Art einer Gartenlaube festlich mit (gemalten) Bildteppichen (10 Apollontaten) und zwei nicht zu identifizierenden weibl. Nischenstatuen ausgestatteten Ambiente, ist bisher noch nicht näher untersucht worden. Die Grundaspekte, unter denen der delphische Gott hier gesehen zu sein scheint, sind: Apoll als Gott der Künste und Wissenschaften (Parnass/Helikon) und Apoll als Gebieter über die Natur (in den Fresken, welche ihn immer als Sieger, Strafenden, Verandelnden oder allenfalls idyllisch dem versöhnender. Flötenspiel Hingegebenen, in weiten Naturlandschaftsräumen zeigen) — cf. J. Zucchi: Apollon als „lo ministro maggior della natura“ (Saxl, Antike Götter, p. 50). An den Sphärenbewegern (die Sphären als Aldobrandini-Embleme!), wie er von E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958, p. 59, n. 5, anderweitig nachgewiesen ist, wird man hier wohl doch nicht gedacht haben. Erste ausführl. Veröffentlichung der Fresken durch H. Tietze, Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski, Wien 1918, pp. 71–78; zu der Stellung der Landschaften im Oeuvre Domenichinos: E. Borea, Domenichino Paesista, Paragone 123, 1960, pp. 12f.

Helikon oder Parnass als Brunnenmotiv (unter dem Hufschlag d. Pegasus entsprang der kastalische Quell) kamen in verschiedenen Varianten schon früher vor, z. B. in Bagnaia und der Villa d'Este.

³⁶⁰ Wenn man erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jhs. daran ging, außer dem Musensaal auch noch eine Sebastianskapelle in den Gartentrakt zu legen, so angesichts der bereits vorhandenen zwei Kapellen im Hauptgebäude sicher nicht ohne bestimmten Grund; das Pendant-Verhältnis der beiden Anlagen legt es nahe, ihn eben in der betonten Gegenüberstellung zu suchen. Sebastian und Apollon hatten auf dem Belvedere ihre Heimstatt. Ein wesentlich früheres Beispiel einer architektonischen Antithese Kapelle-Musentempel gab es bekanntlich im Palazzo Ducale zu Urbino (cf. zuletzt P. Rotondi, Il Palazzo Ducale di Urbino, I Urbino 1958, pp. 332–337). Das Schloß von Urbino war Kardinal Pietro sicher bekannt. Seine Familie hatte schon sehr früh Beziehungen zum dortigen Hof und den Marken (cf. Pastor, XI¹, pp. 18f.); er selbst ist als Erzbischof von Ravenna sicher öfter in Urbino gewesen. Beziehungen zu den Herzögen werden in einem Testament der Duchessa von Urbino zu Gunsten Kardinal Pietros im Jahre 1598 faßbar (cf. Pastor, XII¹, p. 18, Anm. 5), ferner in dem Verkauf des Rovere-Palastes in Rom an Pietro Aldobrandini im September 1601, und zwar — lt. Awiso (cf. Rossi, Roma XII, p. 446) zu einem Freundschaftspreis. Dennoch wird man ohne triftigere Gründe und eindeutigere Belege nicht an eine Beeinflussung von Urbino her zu denken brauchen. Anregungen für die symmetrische, brunnenrahmende Anordnung von entsprechenden „Heiligtümern“ innerhalb der vom eigentlichen

eine Formensprache durchsetzt, die direkter, massiver mit ihrer den Raum einbeziehenden Modellierung und stark plastisch wirksamen Mitteln das unmittelbare Erlebnis des Betrachters, Besuchers und Bewohners in bezug auf das Ganze ansprechen sollte. Sowohl an der Villa d'Este als auch in Bagnaia oder auch in der Villa Celimontana war die gesamte, aus der Natur ausgegrenzte Anlage immer vorwiegend von der Überschau des distanzierten Betrachters oder aus dem gewußten Gesamtplan beziehungsweise dem begriffenen System der Wege und Anpflanzungen her einsichtig. Die Fülle der mehr oder weniger nebeneinander geordneten Details von Grotten, Brunnen, Statuengruppen und anderen Capricci konnte um so individueller ausgebildet und zum Teil raffiniert versteckt sein, je deutlicher sie in einem überwiegend abstrakten Zusammenhang standen. Sogar bei dem Sacro Bosco von Bomarzo handelte es sich um eine geplante Wildnis, deren Abenteuer mit Hilfe von Blick- und Wegschneisen oder Terrassierungen organisiert waren³⁶¹. In der Villa Aldobrandini hingegen gibt weder die Fernsicht das System noch ein Plannetz das tragende Gerüst.

Vom Auftauchen des Villengebäudes vor der Hügelpyramide an besteht eine dauernde Verbindung zwischen den zentralen, großen optischen Schaumotiven, die mit ihren pathetischen Verheißungen die Einheit der Anlage konstituieren, ohne je ihren Plan ganz zu enthüllen, und dem in der greifbaren architektonischen und natürlichen Ordnung festgelegten, immer wieder zur Mittelachse kehrenden Weg, den jeder zurücklegen muß, und der schließlich vor die einzelnen Brunnenwände, Grotten, Statuen etc. führt. Auch von diesen ist aber wiederum keine ohne direkten und gleichzeitig erfahrbaren Bezug auf das Ganze³⁶². Sogar wer den Plan bereits kennt, kann sich der Bewegung nicht entziehen, die mit dem ersten Ansichtigwerden der Palazzosilhouette beginnt und über die Waldschneise der steil aufgerichteten Brunnenkette in die immer weniger von Menschenhand geformte arkadische Natur ausmündet. Man folgt einem Weg, von eindeutig raumformenden architektonisch-plastischen Mitteln geleitet, aber im *zeitlichen Ablauf* des Durchschreitens und Durchfahrens schenken die jeweils optisch erfahrbaren großen übersteigenden Motive gleichzeitig auch immer etwas von der *Gegenwart* des Ganzen³⁶³. Wissende Einsicht und Erleben — einst getrennt oder gegensätzlich spannungs-

Hauptgebäude nach hinten abgesetzten Baulichkeiten könnten auch von Bagnaia gekommen sein, wo die fast völlig zerstörten Fresken der westlichen der beiden kleinen Loggien r. u. l. der Fontana della Pioggia eine Art Musensaal vermuten lassen; das östliche Pendant kann sicherlich keine Kapelle gewesen sein. Beide nennt schon J. Lauro (cf. Anm. 330) „mansiones musarum“. Zu einem frühen „Musengarten“ cf. R. Kultzen. Die Malereien Polidoro's la Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom, Mitt. d. Kunsthist. Instituts Florenz 9, 1959/60 pp. 99–120.

³⁶¹ Zur Villa d'Este vgl. hier Bruhns, pp. 423–426, der mit Recht das „von oben aufgelegte Zwangssystem“ (p. 224) betont; aber auch Bomarzo ist kein Naturgarten und M. Calvesi, p. 371, geht entschieden zu weit, wenn er sagt: „... la natura con il suo mistero è ... la libera protagonista“. Wohl paßte man sich technisch im großen und ganzen an die Geländegegebenheiten an, aber die eigentliche Anlage bleibt etwas höchst Kunstvolles. Die Natur gibt hier nur den Hintergrund ab für den Versuch, die wirkliche, poetisch-phantastische Vorstellung der „selva incantata“ (hierzu überzeugend: Calvesi!) zu verwirklichen. Ihr Verständnis ist sehr an das Wissen um den Aussagewert der intellektuell-poetischen Konstruktion einer solchen Sphäre gebunden, deren scheinbare Zusammenhanglosigkeit thematisch gefordert war.

³⁶² Das Betonen einiger großer Schaumotive dürfte Körte (Thieme-Becker, XXVII, p. 279), der den Anteil Madernos ganz übersehen zu haben scheint, zu der mißverständlichen Äußerung veranlaßt haben: „formlos im einzelnen, ganz auf Fernsicht aus der Campagna berechnet“.

³⁶³ Um den Hintergrund einer solchen Feststellung zu vergegenwärtigen vgl. J. Coolidge, The Villa Giulia, A study of central Italian architecture in the mid-sixteenth century, Art Bulletin, XXV, 1943, p. 214, wenn er die strenge Folge von architektonischen Erfahrungen im Durchschreiten der Del-Monte-Villa zusammenfaßt: „Unity is not so much visual as dramatic. That is, it is based on a series of architectural experiences which develop psychologically and over a period of time.“

Zu den weiter zurückliegenden Voraussetzungen des für unsere Anlage wesentlichen Moments der Anschaubarkeit, „... jener Gesinnung, die danach trachtet, das Bauwerk durch künstlerische Gestaltung seiner stofflichen Bedingtheiten zu entheben, in bildhafte Schau, ins Erscheinungsmäßige zu entrücken ...“ vgl. — auch im Hinblick auf das barocke Gesamtkunstwerk —: H. Kauffmann, Über „rinascere“ und „Rinascità“ und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst. Concordia Decennalis, Köln 1941, pp. 123–146. Die Bedeutung der Aldobrandini-Villa in diesem Zusammenhang liegt wohl in der konsequenten Ausweitung des Prinzips auf übergreifende Zusammenhänge von Natur und Architektur. Die Erfahrungen des Manierismus, in dem sich zeitweise die Phantasie, das freie Spiel des Scheins von der architektonischen Wirklichkeit lösten oder diese überwältigten (die „Schönheit“ stand oft neben der „Richtigkeit“), hatte die Mittel geschaffen, die Möglichkeiten ausgeweitet, so daß nunmehr solch vergleichsweise umfassenden, räumlich-plastischen Realitäten wie eine Villa auch von den sich bewegenden Menschen als Einheit „richtig“ zusammengeschaut werden konnten.

voll aufeinander bezogen, verbinden sich, wobei das Erleben, der unmittelbare Bezug auf die greifbare, anschaubare Realität — wie unsere Texte zeigten — nicht nur für unser modernes Empfinden mehr in den Vordergrund rücken³⁶⁴.

Es ist nur folgerichtig, wenn diese Anlage schon von ihrem Bauherrn ausdrücklich dem Welttheater zugeordnet wurde, und wenn man dem Palazzo unmittelbar gegenüber und fast ausschließlich auf ihn bezogen die ihm nahezu ebenbürtige Schauarchitektur des „teatro dell’acqua“ errichtete. Vor allem Bernheimer hat gezeigt³⁶⁵, daß das Architekturhalbrund, sei es auf der Bühne oder davor, sei es im Freiraum oder nur in der Abbildung, während des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an die Vorstellung vom „teatrum mundi“ als Form des Weltverständnisses³⁶⁶ eine Prädisposition bekommen hatte, der Ort repräsentativer Darstellung oder Sichtbarmachung zu sein. Was im Halbrund erschien, war bedeutsam und anschauungswürdig. Für die Augen des Frühbarock, in den die Villa Aldobrandini mehr und mehr während ihrer Entstehung hineingewachsen war, scheint dann auch der große „emiciclo“ mit seinen Flügeln der Schauplatz, das „teatro“ im übertragenen Sinne gewesen zu sein, auf dem sich der Geist der Anlage selbstverständlich manifestierte (siehe Exkurs II am Ende des Aufsatzes). Im Erlebnis der herabauschenden Wasser, deren Tönen noch durch künstlichen Naturlärm gesteigert werden konnte, und des andringenden Haines, die beide in den Figuren der Brunnen Kunstgestalt annahmen, gewann die Verschränkung von göttlicher, natürlicher und Menschenwelt unmittelbar wirkkräftige Form³⁶⁷.

In solchem Rahmen meldete sich dann der Anspruch der Aldobrandini-Familie als Vermittlerin all dieser Macht und Fülle mit Emblemen und Impresen zu Wort, welche die ganze Villa bis hin zu den „rastelli“-Vorlagen der Palazzofassade überziehen. Und wenn der Kardinal Pietro in der monumentalen Inschrift — die nicht am Hauptbau, sondern im Fries des von jenem her *anzuschauenden* Wassertheaters angebracht ist — die offizielle Gründungsgeschichte kodifizierte, so war es, um den Anspruch seines Hauses auf die Villa Belvedere in besonders adäquater Weise zu verewigen³⁶⁸.

Exkurs II: Bemerkungen zu Begriff und Form des „teatro“

Die enge Verknüpfung des für die Villa Aldobrandini so wichtigen barocken teatro-Begriffes mit dem Visuellen verrät sich noch in einer Quelle des 18. Jhs. (*Degli Antichi Teatri e Anfiteatri, Lettere due Critiche di Giovanni Poleni e Giovanni Montenari*, Vicenza 1735, p. 30): „E così essendo tutti i luoghi, ove sia moltitudine a vedere, entrano

³⁶⁴ Wittkower (p. 92) betont mit Recht die „Überredungstendenz“ des barocken Kunstwerks. Daß die Entwicklung gerade innerhalb der Villengestaltung weiter in der angedeuteten Richtung lief, beweisen Mathia de Rossis völlig von der Anschauung diktierte Abänderungsvorschläge für die Villa d’Este von 1671/72, mit denen er, der Bernini-Mitarbeiter, u. a. ein so charakteristisches, nur innerhalb des ursprünglichen, mehrschichtig-verklammerten Programmes erklärbares Motiv wie die „Rometta“ zu einem optischen Gegenspieler der „fontana di Tivoli“ aufwerten wollte. Ja das Unbehagen gegenüber dem Miniatur-Rom hatte — anlässlich notwendig werdender teurer Reparaturen — bereits 1619 den fontaniere Vincenzo Stampa zu der bezeichnenden Feststellung verleitet: „... sarebbe meglio di convertir quella spesa in altro di più maestà e gusto“ (cf. Coffin, pp. 117, 175, 169).

³⁶⁵ cf. R. Bernheimer, *Teatrum Mundi*, Art Bulletin XXXVIII, 1956, pp. 225—247.

³⁶⁶ Es befindet sich z. B. (wieder?) heute in der Villa des berühmten Abrahamo Ortelios „Teatro del Mondo“, dessen postume Ausgabe von 1605 Clemens VIII. gewidmet ist.

³⁶⁷ Ganz entsprechend waren schon die antiken Nymphäen am Ende der Wasserleitungen Quellgottheiten derjenigen Wasser geweiht, die in ihnen zusammenströmten; und vielfach schmückten die Statuen dieser Gottheiten die Nischen und Tabernakel ihrer Fassaden (cf. Wiegand-Hülsen, Milet, Nymphäum, pp. 83, 88).

³⁶⁸ Dazu Passeri: „Era in quel tempo nel principio del Pontificato di Paolo Quinto: e la Famiglia Aldobrandini era fresca della sua grandezza Palatina; rimasta ricca e con aura di titoli, feconda di prole, et in grado di molta stima, come sempre si mantiene fin’all’ultimo; e per questo continuaro a tirar avanti la fabrica, e gl’ornamenti della loro delitiosa Villa di Frascati“ (cf. J. Hess, Die Künstlerbiographie von Giovanni Battista Passeri, Röm. Forschungen der Biblioteca Hertziana, Bd. XI, Leipzig-Wien 1934, p. 26). Und wenige Jahre später, als der Stern der Aldobrandini so rasch erloschen war, hören wir, wie ein Echo auf die Programmidee des Herkules-Atlas-Brunnens (cf. p. 375) — aus dem Munde Bentivoglios: „Ove sono quei cinque nepoti che io vidi così spesso nelle anticamere del papa? Sono morti tutti, come pur Clemente VIII et il cardinale Aldobrandini. Tutta la linea maschile s’è spenta. Quanto sono vane le speranze degli uomini, come è caduta la felicità di questa Terra . . .“ (cf. Pastor, XI¹, p. 45; zit. nach der ital. Ed., Rom 1942, p. 43).

sotto questo genere e di tutti si predica che siano Teatri. E in questo senso torno a dire, e sostengo che gli Anfiteatri, i Cerchi, le naumachie e qualunque altro spettacolo, cioè qualunque luogo, o edificio, o non edificio ancora ove sia gente a vedere alcuno gioco o altra cosa simile, in genere è teatro, e null'altro.“ Dort ist zugleich auch mit der Antike die in unserem Zusammenhang wesentliche historische Komponente berührt. Aus der Verwendung des Begriffs bei Villen und dem unmittelbaren Wortverständnis heraus stellt sich darüber hinaus die Frage nach der möglichen Verbindung mit realen Aufführungen oder eventueller Beeinflussung eines Wassertheaters, wie desjenigen der Villa Belvedere, von der zeitgenössischen Theaterarchitektur; und es entsteht zugleich das Problem der Übertragbarkeit des Begriffes „teatro“, wie sie einmal in dem generalisierenden ersten Teil des oben zit. Textes anklingt, oder wie sie in der nachweislichen Existenz eines architektonischen Terminus „teatro“ jedem Architekturhistoriker bekannt ist.

Einige historische Stichproben müssen genügen, um den spezifischen Ort des „teatro“ der Aldobrandini-Villa einzukreisen: Auf der Basis einer nicht eindeutigen Plinius-Stelle, welche schon von P. Ligorio (*Circi, Teatri e Amfiteatri, ... gewidmet Julius III. [1550—1555]*, p. 4) diskutiert wurde, hat man im 16. Jh. unter teatro sowohl das Amphitheater als auch das eigentliche Theater verstanden (vgl. auch oben die Äußerung Poleni-Montanaris). Je nachdem, ob man an höfische Spiele und Wettkämpfe, Tierhatzen oder wirkliche Aufführungen dachte, scheint man auch die zeitgenössischen Anlagen dem antiken Zirkus, Amphitheater oder Theater angenähert zu haben. Für Veranstaltungen im Freien, wie sie für Villen und Paläste vielfach nachgewiesen oder anzunehmen sind, standen die Höfe und vorgelagerten Plätze, eventuell Gartengrotten und ähnliches zur Verfügung; vor allem, wenn dafür ständige Einrichtungen, das heißt besondere Sitzplätze geschaffen wurden, konnte das Ganze „teatro“ heißen. Hauptbeispiel dafür: der *untere* Belvederehof, mit der großen Sitztreppe zum oberen Hofteil (cf. Ackerman, pp. 111, 124, 164, 169, 181; ebenso die Stiche von Duperac [1557] und Lafreri [1565] und die deutlich sich gegen die klassischen Theaterformen abgrenzende Formulierung Vasaris: „spazio che ... avessi forma di teatro quadro“ [Vasari Milanesi, IV, pp. 155f.]); ein solcher rechteckiger, stufengefäßter Hof m. E. zuerst faßbar auf Donatellos Relief des Wunders am reuigen Sohn vom „Santo“-Altar in Padua (hier ein „teatro di pallone“ [Schubring]), dann später auf den Villen- und Palastentwürfen Giuliano da Sangallo und Giuliano da Maianos für Rom und Neapel (cf. Geymüller-Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toscana, IV, p. 10f., fig. 39, 40; V, p. 16f., fig. 18 u. pl. 3). Zum Einfluß der antiken Zirkusanlagen oder ähnlicher Gebäude auf das Gesamte des Belvedere-Hofes vgl. auch D. Frey, Michelangelo-Studien, Wien 1920, pp. 37f.; Ackermann, pp. 125—137). Bei dem Vignola-Projekt für den Farnese-Palast in Piacenza (A. Terzaghi, *Piani originali per il Palazzo Farnese di Piacenza, Arte antica e moderna I* 1958, pp. 375—387, pl. 144, 145; Zeichnungen von Giacomo Barozzi?) ist der Begriff hingegen zweifellos im Hinblick auf das klassische Zuschauerhalbrund gewählt; dasselbe eindeutig bei einem Villa Madama-Projekt (Th. Hofmann, pl. XXV) und bei der Hinzufügung Pirro Ligorios im unteren Belvedere (cf. Ackerman, pp. 95, 182f.). In der Villa Giulia ist offenbar die ganze Anlage durch die Renaissance-Vorstellung vom antiken Theater bestimmt (darüber: Bafile, *I disegni di Villa Giulia nella Collezione Burlington-Devonshire*, Palladio 1952, p. 56, im Zusammenhang mit dem nicht ausgeführten Projekt Abb. 8/3 recto), wenngleich es fraglich ist (Ausmaße, nachweisliche Aufstellung von einem Mittelbrunnen und zwei größeren Vasen im Innenraum; cf. Balestra, p. 71), ob die ausgeführte Hof-Anlage noch für Aufführungen bestimmt gewesen war (cf. dazu J. Coolidge, *The Villa Giulia, Art Bulletin*, XXV 1943, pp. 214—220). Ähnliche Villenprojekte sind im VII. Buch Serlios, Cap. 6 u. 16 abgebildet; s. auch die G. Genga zugeschriebene Zeichnung Uff. A. 2177 (Abb. B. Patzack, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Leipzig 1908, Abb. 201).

So wie sich schon in der Antike bei den Hippodromen der Pliniusvilla die Übernahme einer konkreten architektonischen Bezeichnung für eine lediglich formal ähnliche (Garten-) Anlage herausgebildet hatte (und z. B. vor der Villa Madama nachgeahmt worden war), so hat sich im 16. Jh. offenbar dann eine Übernahme des Begriffs „teatro“ von dem erwähnten Zuschauerhalbrund auf das Architektur-Halbrund schlechthin vollzogen, ohne das letzteres „funktional“ noch mit Theaternaufführungen zusammengehangen hätte. Typisch der Wandel der Benennung bei dem großen Nicchione am Belvedere, der in den Urkunden zunächst „emiciclo“ heißt (cf. Ackermann, pp. 89, 175—179) und bei Serlio als „a forma di teatro“ gebildet beschrieben wird (cf. Ackerman, fig. 16, Reprod. aus Ed. von 1535), dann aber, als durch Michelangelos und Pirro Ligorios Umbauten eigentlich seine teatro-Ähnlichkeit eingeschränkt worden war, auf einmal „teatro“ heißt (ca. 1573; vgl. Ackerman, p. 188, n. 221). Die Erklärung für diese auch auf die Hofexedra der Sapienza während des Baues angewandten Bezeichnung (cf. Thelen, *Der Palazzo della Sapienza in Rom*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertziana*, München 1961, pp. 285—307) ergibt sich aus dem Kommentar zu dem Projekt für den Palazzo Barberini, Cod. Barb. 4360, p. 22 (cf. Anm. 293); anlässlich des dort geplanten Wassertheaters wird hier gesagt: „et fattovi un Emiciclo che col vocabolo volgare chiameremo teatro“. Es scheint, daß diese formalistische Übernahme des Begriffs in den Fachjargon — auf einem demselben Palazzo Barberini-Projekt verwandten Palastplan der Albertina (Nr. 1013, Rom XLIX/VII/1) für die Piazza Colonna gab es als Hofabschluß auch ein halbkreisförmiges „Theatro alto un sol ordine per fonti“! — nicht vor der Mitte des 16. Jhs. erfolgte; im 17. Jh. wurde er dann ganz allgemein üblich, so z. B. bei Falda, *Giardini di Roma*, passim (Hecken-Exedren als Fond für Schalenbrunnen oder

Alleen-Entrées). Auffallenderweise handelt es sich jetzt immer um Fassadenmotive, so daß man sagen kann, daß gewissermaßen der Name von der Publikum-Seite (Zuschauerhalbrund) auf die — repräsentative — Bühnenseite übergegangen ist. Die Übergangsphase scheint in der von Coffin (p. 146) um 1571 datierten programmatischen Beschreibung der Villa d'Este Nr. 26 festgehalten, wo von dem auf halber Höhe des anzuschauenden Halbovals der Fontana di Tivoli umlaufenden Weg gesagt wird: „et viene à fare un bellissimo Teatro, dal quale si vede . . . la montagna . . .“

Zur Frage der Übernahme von Gedanken und Formmotiven der Theaterdekoration und des Bühnenbildes in die wirkliche Architektur, zu dieser frühen Zeit, ist zu sagen, daß trotz der von Ackerman und Lotz (W. Lotz, Rez. Ackerman, p. 98f.) richtig beobachteten theaterhaften Komposition des Belvederehofes (mit Nicchione als Fluchtpunkt im Sinne der frühen Bühnenbilder, etwa eines Peruzzi) keine zwingende Veranlassung besteht, die gesamte Belvedere-Hofarchitektur und Terrassengliederung als monumentalisierte Theaterdekoration oder ständigen Rahmen für wirkliche Aufführungen zu nehmen. Von Benennung und Tradition her (s. o.) war das untere Belvedere die Aufführungsstätte; die große Nische oben blieb Schauwandmotiv (so möchte sie auch W. Lotz [schriftl. Mitt.] im Sinne der griechischen Bedeutung von *theatron* = Anschaubares, Anzuschauendes verstanden wissen), — vielleicht repräsentativer Ort der antiken Statuen. Etwaiige Beziehungen zwischen Hofkomposition und Bühnenbild der Zeit würden sich auch durch die Lösung einer eng verwandten künstlerischen Aufgabenstellung (Ordnung eines vornehmlich von einer Seite her zu sehenden, kastenförmigen Tiefenraumes) von demselben oder von Architekten desselben Kreises erklären. (Zur Parallelität von Architektur- und Bühnenkomposition bzw. der Priorität der gebauten Architektur vgl. auch W. Kautsch, Das Barocktheater im Dienste der Kirche, die theatralische Raumkunst des Barocks in ihren Hauptphasen, Leipzig 1931, p. 24.) Und wenn die Vedutenzeichner real oder fiktiv immer wieder den entsprechenden Standpunkt in der Mitte der einen Schmalseite eingenommen haben, so sagt das wohl mehr über die Sehweise der Epoche (vgl. Kauffmann, „*rinasceré*“ und „*Rinascità*“, passim), als über die bewußte — inhaltsbezogene — Auffassung des ganzen Hofes (als Bühnenraum nämlich!) aus.

Selbst bei der Villa Giulia dürfte die Situation letzten Endes ähnlich sein, obwohl hier einer ihrer Architekten, B. Amannati, 1555 mit Recht (s. o.) das *Bild* des Theaters gebraucht hat: „il viale per farne *comparizione* fa il proscenio; ed il semicircolo del palazzo fa teatro quest-altro ch'io vi descriverò fa scena“ (cf. Balestra, La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV, Roma 1911, p. 69); die von Coolidge außerdem für seinen Vorschlag, die Hofeinfassung als steingewordene Theaterdekoration zu betrachten, herangezogene Inschrift im Nymphäum, welche auch nur von „quasi teatro“ spricht, muß sich nicht gerade auf den Haupthof beziehen und sagt zudem nichts über die spezielle Auffassung der Hofabschlußwände; diese stellen eher eine anspruchsvolle Hof-Einfriedung dar als eine Bühnenarchitektur im eigentlichen Sinne. Für den Sonderfall der bühnenmäßigen Repräsentation der „Rometta“ in Tivoli (Coffin, pp. 25—28) spricht del Rè 1611 von „*forma* di scena o Teatro semiovato . . .“, während als der Ort „*ad uso* di Theatro“ noch im zweiten Drittel des 17. Jhs. eindeutig der in der Form *teatro*-fremde Mittelpavillon des „giardino segreto“ bezeichnet ist (Coffin, p. 177).

Beim Palazzo Pitti und an der römischen Villa Celimontana der Mattei kam ein wirkliches Zuschauer-Halbrund dem Hauptgebäude gegenüber zu liegen und machte so dessen Fassade zur Abschluß-Schauwand des „Theater“-Platzes (in der Platzform ist hier ein Eindringen von Zirkus-Gedanken ablesbar, welche dann durch die wohl nachträgliche, aber eben doch an dieser Stelle vorgenommene Aufstellung des Mattei-Obelisken unterstrichen wurde). Mit der Doppeldeutigkeit des späten Manierismus wurde jetzt allerdings das „teatro“, der Zuschauer-Stufenring für die Sicht vom Hauptgebäude her gleichzeitig fast etwas wie ein „punto della prospettiva“ (cf. E. Vodoz, Studien zum architektonischen Werk Bartolomeo Ammanatis, Mitt. d. kunsthist. Inst. in Florenz, VI, H. III/IV, 1941, p. 46; ders. Autor nimmt die Theater-Ähnlichkeit der Villa Giulia noch keineswegs ernst!). Buontalenti hatte — unter dem Einfluß gewisser Vorstellungen vom antiken (Amphi-)Theater (vgl. Bernheimer, pp. 234—242) ja übrigens bei wirklichen Aufführungen sogar die Bühne als ein Zuschauer-Halbrund-Theater ausgebildet und so den ganzen Theaterraum geschlossen.

Die seit dem Ende des 15. Jhs. nachweisbare Verbindung von Theaterhof mit Villen- bzw. Palastgebäuden hatte also zu dem Sonderfall von ganz in der Form der klassischen Theater komponierten Villenanlagen geführt, wodurch sich dann das charakteristische Gegenüber von einem frontal geschlossenen und einem exedraartig ausgebuchteten Bauteil herausbildete, einerlei, welche der beiden Möglichkeiten man tatsächlich als die Zuschauer- und welche man als die Bühnen-Seite betrachten wollte. Es scheint allerdings die Exedra, das ursprüngliche Zuschauerhalbrund, immer mehr zum eigentlichen Schaumotiv geworden zu sein und damit zugleich — unabhängig vom realen Theaterbühnenzweck — als Element der architektonischen Komposition den Namen „teatro“ übernommen zu haben. Bruhns (p. 616) erkennt einen späten Ausläufer der Tradition in dem Gartentrakt der Villa Albani.

Eine Art Brunnenexedra mit monumentalem Anspruch, rückseitig gegenüber dem Hauptgebäude, findet sich bereits in der Villa Maser Palladios, freilich mit dem Wasserbecken davor, etwas distanziert und durch die eigenwillige

Giebelform zusammengefaßt, in deren Scheitel sich eine Grotte öffnet (cf. F. Burger, Die Villen des Palladio, pl. XXX, 2 u. XXXIX, 1, Leipzig 1909). Nirgends ist jedoch der Charakter der Schauwand, des Wasser-Schauplatzes, so eindeutig zum Ausdruck gebracht wie in Frascati, am „Wassertheater“ der Villa Aldobrandini, die ja für ihre wirklichen theatralischen Festveranstaltungen einen eigens dafür bezeugten Platz vor dem Palazzo besaß. (Rossi [Fontane] nennt übrigens schließlich auch die nicht gekrümmte Brunnenwand der Villa Ludovisi „teatro“!)

Es darf hier nicht verschwiegen werden, daß es schon einmal in der Antike eine Beziehung zwischen Theater und Brunnenschauwänden gegeben zu haben scheint, zwischen der *scena-frons*-Architektur und den sog. Fassaden-Nymphäen, die z. T. sogar aus — allerdings mehrstöckigen — Exedren zwischen geraden Flügelbauten bestanden (cf. Th. Wiegand, Milet, I, Heft IV: J. Hülsen, Das Nymphäum, Berlin-Leipzig, pp. 82—88; Th. Bombart, Das palatinische Septizonium zu Rom, München 1922, pp. 3—7). Ebenso wissen wir von Wasserspielen der Spätantike in Theatern (zuletzt zusammenfassend G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Firenze 1960). Wir haben jedoch keinerlei Beweis dafür, daß die Renaissance von den in Frage kommenden Bauten oder Vorgängen ausreichende Kenntnis hatte. Das Bild, das man sich von entsprechenden Brunnenschauwänden machte, scheint von den in unserem Sinne schlecht vergleichbaren Ruinen auf der Piazza Vittorio in Rom (Trophäen des Marius) und von Vitruv hergenommen; dessen dreigeteilte Wasserschlösser spiegeln sich z. B. in den Abbildungen der Vitruv-ausgabe des Aristoteles detto Zoppino, Venedig 1535, fol. LXXXI r. u. v. (vgl. dazu auch H. L. Cooke Jr., *The Documents relating to the Fountain of Trevi*, Art Bulletin XXXVIII 1956, fig. 2, 3, 6.)

Man könnte sich wundern, daß, nachdem Wittkower unlängst (R. Wittkower, S. Maria della Salute: Scenographic Architecture and the Venetian Baroque, Journal of the Society of Architectural Historians, XVI, 1957, pp. 3—10; ders. Art and Architecture in Italy 1600—1750, London, pp. 191—195) die vereinheitlichende Anwendung des Szenographischen in der Architektur, ausgehend von Longhenas S. Maria della Salute (beg. 1631), als einzige wirkliche Alternative zur Konzeption des nach „dynamic special effects“ strebenden römischen „non scenic“ Hochbarocks bezeichneten konnte, hier an einer spezifisch römischen Anlage dem theatralischen Moment soviel Gewicht eingeräumt wird. Doch ist zu beachten, daß Wittkower selbst bei Longhena ganz bewußt die Anknüpfung an Palladios Spätrenaissance-Konzeption der Scenographie, der Fassade mit Perspektivfluchten, unterstreicht und weiter betont, daß das zeitgenössische Barocktheater damals bereits andere Bühnenordnungen entwickelt hatte. Von der „flachen“, dem „dekorativen Raumbild huldigenden Szene“ (Kautzsch, p. 45), in welche die Raumfluchten als bildhafte Elemente eingelassen waren, wurde, was wieder Kautzsch hervorgehoben hat, gegen 1610 der Schritt zur *offenen Schaubühne* getan, in der die Trennung von „Spielbühne“ und „Bildbühne“ (= dekorativem Schaubild) (Kautzsch, p. 42) aufgehoben scheint. Gegen 1645 entstand daraus das, was Kautzsch (p. 48) „die optisch abgekehrte, stillgelegte Bühne“ nennt, d. h. (p. 49) „ein In-sich-ruhen und Zurücktreten der Szene“. Mit anderen Worten: das Bühnenbild zeigte eine Tendenz von der perspektivischen Raumflucht weg zu einem begrenzteren theatralischen Schauplatz, innerhalb dessen die ungehinderte und zwingende Tiefenflucht vermieden wurde. Dabei ist es nicht so wichtig, daß das Bühnenbild selbst von den Rahmen her, über die seitlichen Kulissen und den hinteren Abschluß bis hin zur Choreographie der Akteure teilweise rhythmische, raumformende Elemente aufnimmt (vgl. etwa die Szenerie bei Giulio Parigis „Intermedio Quinto di Vulcano“ für die Hochzeit des Großherzogs von Florenz, 1608, gestochen von Remigio Canta Gallina), als daß sich eine Akzentuierung der Spannung Bühne-Zuschauerraum vorbereitet, welche dann schließlich unter Bernini für einen Moment zum Schaden der traditionellen Szenographie dazu führt, daß der Gedanke der illusionistischen Entrückung als Ort der theatralischen Repräsentation vorherrscht; der Betrachter steht einer nicht unmittelbar zugänglichen, raffiniert gesteigerten, phantastischen Darstellung gegenüber. Zweifellos gibt es entsprechende Tendenzen in der gleichzeitigen und vorangehenden Großarchitektur, ohne daß hier von Beeinflussung seitens des Theaters gesprochen werden müßte. Sie gipfeln in Werken wie Berninis S. Andrea al Quirinale; früher, weniger konsequent, tauchen ähnliche Mittel auch in der Villa Aldobrandini auf, wo dann die szenographische Raumflucht — die Brunnentreppe des Wassertheaters — nur noch ein Element innerhalb einer (wie die genannten barocken Bühnenordnungen) fortgeschritteneren optisch auffaßbaren, räumlich-plastischen Repräsentation ist.

Abbildungsnachweis: Art Council of Great Britain: Abb. 250, 254 — Fotothek der Biblioteca Hertziana: Abb. 246—249, 251—253, 257 (C. Lamb), 258 (C. Lamb), 259, 260 (C. Lamb), 267, 268, 275, 277, 278, 280, 281, 284, 285, 287, 289, 292 — Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: Abb. 283 — Graphische Sammlung Albertina, Wien: Abb. 272—274. Alle übrigen Aufnahmen sind vom Verfasser.