

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

BRAMANTES „NINFEO“ IN  
GENAZZANO\*

*Für Richard Krautheimer*

\* Der vorliegende Text entspricht weitgehend einem Referat, das der Verfasser im Dezember 1966 an der Bibliotheca Hertziana hielt. Die Ergebnisse und Fragen der anschließenden Diskussion wurden berücksichtigt. Besonderen Dank schuldet der Verfasser der Biblio-

theca Hertziana und ihrem Direktor, Prof. W. Lotz, mit deren Hilfe die Arbeit zustande kam, den Architekten von Petz, Eberhard, Kammerer für ihre zeichnerische sowie den Photographen von Ritter und Rahn für ihre photographische Unterstützung.

## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung . . . . .	139	4. Bauherr, Datierung . . . . .	158
1. Beschreibung und Rekonstruktion . . . . .	140	5. Wurzeln . . . . .	160
2. Analyse . . . . .	146	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur . . . . .	160
3. Zuschreibung . . . . .	151		



1. Genazzano, Villa Colonna. Gesamtansicht

## EINLEITUNG

Die kunstgeschichtliche Würdigung des sogenannten *Nymphäums* bei Genazzano beschränkt sich bislang auf einige Sätze in Giovannonis *Saggi sull'architettura del Rinascimento*: „... (il ninfeo di Genazzano) .. ancora rivela“, schreibt Giovannoni, „nella sobria decorazione l'opera sapiente di un artista della prima metà del Cinquecento, conoscitore delle forme classiche e dei classici organismi costruttivi, ispirato agli studi di architettura chiesastica che trovavano nella costruzione di San Pietro il loro tema eccelso“<sup>1</sup>. Giovannoni ging es in seinem Aufsatz vor allem um die Formensprache, in der er weniger Bramantes Erfindung als Bramantes Einfluß spürte. Im übrigen war er nicht der erste, der auf den Bau aufmerksam wurde. Schon Gregorovius erwähnte die „malerischen Reste von Bädern in einer Schlucht vor dem Stadttor“, deren Stil darauf deute, „daß sie der Luxuszeit der Barone zuzuschreiben sind“<sup>2</sup>. Tomasetti erkannte in der Ruine die Reste eines Nymphäums und datierte sie ins 16. Jahr-

hundert<sup>3</sup>. Daneben hielten einige Lokalschriftsteller an der älteren Tradition fest, es handle sich um einen Tempel der *Dea Ragione*, eine Villa Ovids, eine Basilika des San Secondino oder um den Umbau eines antiken Nymphäums in eine byzantinische Kirche<sup>4</sup>. Eigene Nachforschungen im Archiv der Familie Colonna, der seit dem Mittelalter Genazzano und seine Umgebung gehörte, haben zu keinem Ergebnis geführt<sup>5</sup>. Selbst ein von Tomasetti beschriebener Band mit späteren Aufnahmen hat sich dort nicht mehr auffinden lassen<sup>6</sup>.

Im folgenden seien zunächst eine Bestandsaufnahme und eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage versucht. Sodann sei die Frage nach ihrem stilistischen Ort, nach ihrem Bauherrn und nach ihrer Datierung aufgeworfen. Schließlich sollen ihr Verhältnis zu Raffaels Villa Madama und ihre eigenen Wurzeln kurz betrachtet werden.

1 Giovannoni, 156; als Bauwerk des 16. Jahrhunderts auch erwähnt bei F. Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro Bosco*, in: *Quad Archit* 7-9 (1955), 57; erst während der Drucklegung wurden dem Autor die Aufnahmen einiger römischer Architektur-Studenten bei F. Fasolo, *Rilievi e ricerche sulla costiera Pontina, e inizio di studi nella valle Amaseno*, in: *Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale* 11 (1964), 168 ff. bekannt.

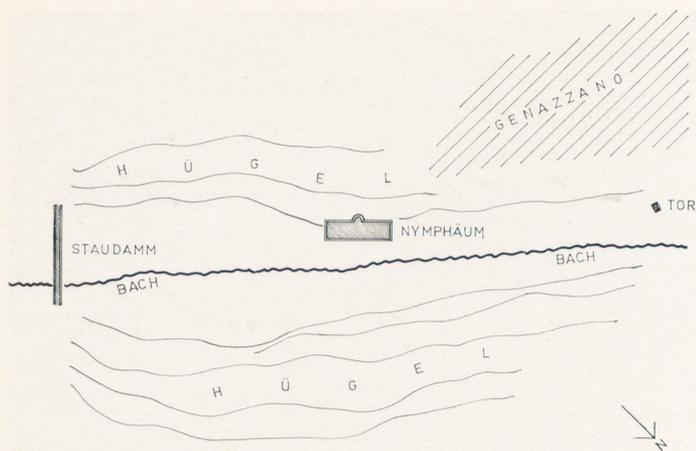
2 F. Gregorovius, *Lateinische Sommer (Wanderjahre in Italien II)*, Leipzig 1864, 67.

3 G. Tomasetti, *La Campagna Romana*, III, Roma 1913, 545 f.

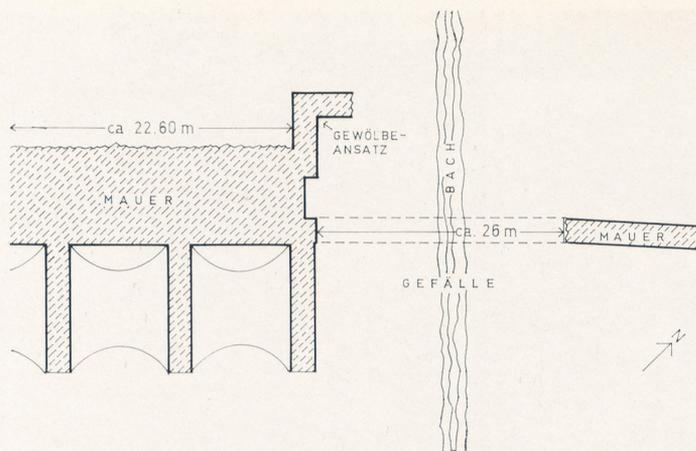
4 Senni, 85 ff.; Perini, 24-27; L. Vannutelli, *Ricordo del suolo nativo Genazzano*, Roma 1936, 58 ff.; *Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Lazio*, 2. Auflage, Milano 1935, 280; vgl. idem, 3. Auflage Milano 1964, 397.

5 Mein besonderer Dank gilt dem derzeitigen Archivar, Monsignore Vacca, der mir bei meinen Nachforschungen stets behilflich war.

6 Tomasetti, loc. cit.: „... la descrizione, la pianta e i profili dell'edificio sono riprodotti in un manoscritto che si conserva nell'Archivio Colonna...“



2. Genazzano, Villa Colonna. Lageskizze



3. Genazzano, Villa Colonna. Grundrißschema der Staumauer

## 1. BESCHREIBUNG UND REKONSTRUKTION

Nähert man sich der Ortschaft Genazzano auf der Autostraße von Palestrina, so sieht man an einem flachen Abhang rechts unterhalb des Stadtttores die unscheinbare Rückmauer der Ruine (Abb. 1, 2). Etwa 160 m nordwestlich der Ruine steht isoliert ein rundbogiges Tor, dessen Achse genau nord-südlich verläuft und von der Längsachse der Ruine leicht divergiert. Vielleicht stellt es das ehemalige Nordportal der Anlage dar (Abb. 15). Von hier aus muß ein Weg die Verbindung mit der alten Straße zum Colonnakastell hergestellt haben, dessen Obergeschoß im Nordwesten zu sehen ist. Zwischen Tor und Ruine verläuft ein von Hügeln gesäumtes, allmählich sich ausweitendes Bachtal. Etwa 165 m südöstlich der Ruine wird das Tal von einer nur noch in Teilen erhaltenen Mauer abgeriegelt. Am tiefsten Punkt der Talsohle erreicht diese eine Höhe von etwa 3,80 m und beschreibt einen rechten Winkel in nordwestlicher Richtung, um nach etwa 2,20 m wieder in nordöstlicher Richtung weiterzulaufen (Abb. 3). Kurz vor dem Bach bricht sie ab. Das Verbindungsstück zu dem anderen Ende der Talmauer am jenseitigen Hügel ist verschwunden. Wahrscheinlich war es ähnlich vorgezogen wie die Mauer diesseits des Baches. Beide Mauern zeigen die gleiche Faktur wie die Ruine und das Nordportal. – Durch diesen Engpaß stürzt der Bach wasserfallartig in ein etwa fünf Meter tieferes Tal hinab. Bei der Untersuchung der Rückseite dieser Talsperre stellt sich heraus, daß sie vor der Mauerlücke von zweigeschossigen Räumen abgefangen und daß selbst das plötzliche Gefälle des Wasserspiegels von Substruktionsmauern reguliert wird. Die stützenden Tonnengewölbe der Talseite schlossen sich wahrscheinlich mit der Sperrmauer zu einer Plattform zusammen, die dann eine Breite von etwa 9 m erreicht hätte.

Dieser Befund wird durch die Beschreibung Sennis aus dem Jahre 1838, als der Verfall wohl noch weniger fortgeschritten war, bestätigt und gedeutet: „*Innanzi la facciata esteriore dello edificio* (d.h. der Ruine) *vi è un suolo atto ad ogni ornato giardino, ed al presente è un orto assai pingue: Alla distanza di pochi passi corre un rusciello, che dopo il corso di circa un quarto miglio era trattenuto da un argine di sostentacoli di muri, i quali oltre il suddetto reggono altrettante volte e è strato superiore per comodo degli spettatori del lago, e de' giuochi di Naumachia, ed altri spettacoli di acqua ivi soliti a farsi*“<sup>7</sup>. In der Tat kann nur die Funktion eines Staudamms die aufwendigen Substruktionen der Mauer erklären. Durch die Schließung der Lücke wäre das Tal bis in die Nähe der Ruine, deren Fußboden etwa 2,50 m über dem Wasserfall lag, unter Wasser gesetzt worden. So liegt Sennis Deutung nahe, die Vorrichtungen seien für Naumachien und ähnliche Spiele bestimmt gewesen und die Plattform habe als Zuschauertribüne gedient.

Unmittelbar vor der Ruine scheint Senni die Reste älterer Gärten vorgefunden zu haben, wie auch der alte Flurnamen *jardini* und der ganze Charakter der Anlage auf architektonisch gegliederte Gärten hinweisen (Abb. 6). Die Hügel im Südwesten und im Nordosten, das Eingangstor im Nordwesten und die Staumauer im Südosten lassen sich also mit einiger Wahrscheinlichkeit als die ehemaligen Grenzen der Anlage bestimmen, deren Mittelpunkt das sogenannte *Nymphäum* darstellte.

Dieses lehnt sich an den Fuß des südwestlichen Hügels und besitzt eine Gesamtlänge von etwa 46 Metern (Abb. 7). Sein Niveau ist durch einen leicht abgeböschten Mauer-

<sup>7</sup> Senni, 81.





6. Nymphäum. Ansicht der Längsfront

kave Sitzbank, als *Exedra* im eigentlichen Wortsinn<sup>8</sup>. Die schweren Tuffmuscheln ihrer Kalotten sowie die analogen Stuckmuscheln in den Kalotten ihrer Rundnischen haben sich nur in Fragmenten erhalten. Möglicherweise waren wie in Bramantes Choranlagen von St. Peter und S. Maria del Popolo sogar die Kalotten der beiden großen Exedren mit Muscheln ausgestattet (Abb. 22, 23). Die weißen Stuckmuscheln sowie einige weitere Kalkspuren an den Wänden berechtigen zu der Annahme, daß der gesamte Innenraum der Loggia verputzt war.

Ob jemals eine Treppe zu dem Anraum der Hangseite vermittelte, wissen wir nicht. Wahrscheinlich gelangte man durch den Durchgang in der Hangseite der südlichen Exedra zu einer kleinen Treppe, die in einer nischenförmigen Tür in der linken Seitenwand des Anraums endete. Um etwa 1,10 m über das Niveau der Loggia erhoben, setzt

dieser sich ebenfalls aus drei durch Wandvorlagen voneinander geschiedenen Jochen zusammen. Sie waren sämtlich kreuzgratgewölbt. Ihre Wand gliedern alternierende Rund- und Rechtecknischen, die mit den Interkolumnien der *Serliana* korrespondieren. Nur dem mittleren Joch ist eine halbrunde, leicht eingezogene Exedra angeschoben. In der Mitte ihrer Wand finden sich die Einsatzspuren eines rechteckigen Beckens; darüber ein Loch, das Wasser gespendet haben mag. Vielleicht versorgte der kleine, in neuerer Zeit auszementierte Kanal, der heute wenige Meter hinter der Rückwand des Gebäudes vorbeifließt, einst diesen Brunnen mit Wasser. Inwieweit auch in den Boden des Anraums Wasserbecken eingelassen waren, ließe sich nur durch Grabungen klären. Die rechteckige Mauerlücke unterhalb der Mittelnische des linken Joches könnte etwa als Abfluß gedient haben.

Während der Durchgang in der Hangseite der südöstlichen Exedra durch einen Erdbeben verschüttet ist, führt der korrespondierende Durchgang der nordwestlichen

<sup>8</sup> S. etwa B. Baldi, *De verborum vitruvianorum significatione*, Augustae Vindelicorum 1612, 75 f.

Exedra in einen oktagonalen Nebenraum mit vier diagonalen Rundnischen und einem zentralen Wasserbecken von etwa 2 m Tiefe (Abb. 17). Die Diagonalnischen waren wiederum durch konkave Sitzbänke als Exedren gekennzeichnet. In etwa 1,50 m Höhe sind neun Tonröhren von etwa 6 cm Durchmesser in die Wand eingelassen, wobei auf jede Exedra zwei, auf jedes Wandstück zwischen den Exedren eine Röhre fallen. Nur in der Eingangswand und der Exedra links der Eingangswand fehlen die Röhren. Sie erhalten nur dann einen Sinn, wenn man sie als Zuleitungen von Wasserspielen versteht. Auch hier ist ein Gewölbe anzunehmen, vermutlich eine Kuppel mit Opaion, das die einzige Lichtquelle und gleichzeitig ein *compluvium* für das Becken dargestellt hätte. Eine schmale Wandöffnung sollte wohl auch den schattigen Anraum an dem Licht des Opaions beteiligen. Daß sich neben der südöstlichen Exedra kein korrespondierendes Oktogon befand, geht schon aus der sichtbaren Oberfläche der rückwärtigen Wand hervor.

Der südöstliche Risalitraum entsprach dem nordwestlichen. Statt des Außenportals besaß er einen Kamin, von dem sich lediglich der nach oben verjüngte Rauchfang erhalten hat. Das Ziel der in seiner Hangwand befindlichen Tür ist ebenso ungewiß wie im nordwestlichen Risalitraum. Auch seine Seitenfront beweist, daß sich mindestens

ein weiterer Raum anschloß. In der Talwand, deren nordwestliche Hälfte erhalten geblieben ist, finden sich die Ansätze einer Fensternische und ihrer Brüstung.

Damit kommen wir zur Talfront (Abb. 6). An der Außenseite dieses Fensters hat sich ein mächtiger, in drei Rustikaquadern gegliederter Travertinblock erhalten, der einst auf einer rechteckigen Sohlbank geruht haben muß (Abb. 18). Für den oberen Abschluß der Rustikaquaderung fehlt jeder Anhaltspunkt. In der vorliegenden Rekonstruktion wurde er Bramantes Rustikaportal zum Cortile del Belvedere und den um 1520 datierbaren Erdgeschoßfenstern des Pal. Salviati alle Lungara angeglichen<sup>9</sup> (Abb. 20). Da die Wandstufe für die Balkendecke wesentlich niedriger als die Scheitelhöhe der Loggiengewölbe liegt, darf man ein zweites Risalitgeschoß und damit ein zweites Fassadenfenster vermuten.

Wie an den Seitenfronten wurden die Risalite auch an ihren Talfronten von Pilastern mit toskanischer Basis eingefast. An der Nahtstelle zwischen dem Risalit und dem Mittelabschnitt der Fassade sprang die Wand um etwa eine halbe Pilasterbreite zurück, um mit einem Eckpfeiler zur Talfront der Loggia überzuleiten (Abb. 19). Nun folgen

<sup>9</sup> C. L. Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance, Bonner Habilitationsschrift 1967 MS.



7. Nymphäum. Ansicht der Längsfront



8. Nymphäum. Nordwestliche Hälfte der Loggia



9. Nymphäum. Fassadenpfeiler, mit Gewölbeansatz von Mittel- und Seitenjoch



10. Nymphäum. Südöstliche Hälfte des Anraumes



11. Nymphäum. Rückwand der Loggia mit Serliana

eine Rundnische und – in Korrespondenz zu dem Eckpfeiler – die erste Halbsäule der Loggienpfeiler. Jenseits der drei zentralen Arkaden und ihrer freistehenden Halbsäulenpfeiler muß sich das gleiche Wandsystem wiederholt haben.

Die Arkadenpfeiler brechen mit ihren Bögen und Halbsäulen wenig oberhalb des Kämpfers ab. Daß die Arkadenbögen Archivolten mit Faszien besaßen, ist noch zu erkennen. Wie aber hat man sich den oberen Abschluß der Talfront vorzustellen? Das Vorhandensein dreier toskanischer Ordnungen im Inneren der Loggia macht es wahrscheinlich, daß auch die Außenordnung toskanisch gestaltet war und ähnlich schlanke Verhältnisse besaß. Auf das Toskanische deutet auch das dem Innen- wie dem Außenbau gemeinsame Basisprofil eines Rundstabes über einer Platte. Der vorliegende Rekonstruktionsversuch rechnet mit einem Verhältnis von etwa 1:9,3, wie es die gedrungendste Innenordnung, die kleine Exedraordnung, aufweist. Ein flaches Dach oder eine Terasse mit Balustrade dürfte die Loggiengewölbe und die Anräume vor der Witterung geschützt haben<sup>10</sup>. So bleibt die Rekonstruktion nur in einigen Details offen: die Gesamtanlage ist durch den Baubestand gesichert.

Das Mauerwerk besteht ausschließlich aus Naturstein. Die Wände sind aus unregelmäßigen Tuffschichten hochgemauert. Nur an den Kanten finden sich sorgfältiger behauene Tuffquader, an den Außenkanten der Arkadenpfeiler sogar Travertinquader. Die Gewölbe waren gegossen. An einigen Stellen kann man noch die Abdrücke der offenbar mit Stroh bedeckten Verschalung erkennen (Abb. 9).

Nur die Gurtbögen sind aus grob behauenen Keilsteinen mit dünnen Mörtellagen gefügt. In der gegen den Hang gelegenen Mauer des Anraums erscheinen zwischen den Tuffsteinen kleine Tongefäße, die möglicherweise wie in der Antike zur Entlastung des Mauerwerks beitragen sollten<sup>11</sup>. Demgegenüber sind die Zierglieder des Innenbaus meist aus Travertin gearbeitet: so die Säulen, das Gebälk und die Archivolten der *Serliane*, so die Kämpfer – wie Basisgesimse der Loggienpfeiler, die Türrahmen, die Gliederung der kleinen westlichen Exedra und die Rustikaquader der Fensterrahmung. Anstelle des Travertin wurde für geschütztere Teile wie die Pilaster der beiden großen Exedren und die Verkleidung der drei übrigen

kleinen Exedren der weichere Tuff verwendet. Für die Kapitelle und für Teile des Gebälks der großen Außenordnung wird man ebenfalls Travertin annehmen dürfen. Die verschiedenen Materialien der Exedren und das grobe Mauerwerk der Wände des Innen- und Außenbaus waren kaum für das Auge bestimmt. Ob der Außenbau je verputzt war, ist allerdings nicht mehr festzustellen. Die sehr genau gearbeiteten Travertinteile blieben wohl unverputzt. Daß der Bau um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon verfallen war, mag nicht nur dem sumpfigen Gelände und der Vernachlässigung durch die Eigentümer sondern auch der mangelnden Fundamentierung und der Mauertechnik zuzuschreiben sein. Es fehlen allerdings sichere Beweise, daß er jemals völlig vollendet war.

Den Maßen liegt zweifellos der *palmo romano* als Einheit zugrunde (0,2234 m). So entsprechen die Schaftbreiten aller vier Ordnungen, die Breiten der Loggienpfeiler sowie zahlreiche andere Werte runden Palmenmaßen. Soviel zum Baubestand und seiner Rekonstruktion.



12. Nymphäum. Südöstliche Exedra

10 Der nächst verwandte Bau, die Villa Madama, ist ebenfalls mit einem Dach versehen, s. u. S. 18.

11 Peruzzi hatte in Anlehnung an die Antike die Gewölbe der Farnesina an den Rändern durch eingelegte Tonkrüge entlastet (Frommel, Palastbau).

## 2. ANALYSE

Die Funktion des Gebäudes mit seinen Gärten und mit seiner Naumachie ist unschwer zu bestimmen: Der inzwischen eingebürgerte Name *Nymphäum* nimmt „*partem pro toto*“. Ein Blick in Neuerburgs kürzlich erschienene Monographie über antike Nymphäen lehrt, daß nur der hinter den eingestellten Säulen gelegene Anraum als Nymphäum im eigentlichen Sinne zu gelten hat<sup>12</sup>. Im übrigen vereinigt der Bau mit seiner zur Landschaft geöffneten Loggia und seinen seitlichen Aufenthaltsräumen die Urelemente einer „*Portikusvilla mit Eckrisalit*“<sup>13</sup>. Als sommerliches Lusthaus mag er denn auch gedient haben. Die Nähe zum Kastell machte Loggierräume überflüssig. Vielleicht befand sich in den zerstörten Teilen eine Küche, in der man sommerliche Banketts vorbereiten konnte, wie sie während der Renaissance mit Vorliebe in Loggien abgehalten wurden<sup>14</sup>. Vergleichbare Anlagen gab es schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts: Sowohl das *Belvedere* Innozenz' VIII. als auch die zerstörte Villa Poggio Reale bei Neapel dienten einer ähnlichen Bestimmung<sup>15</sup>.

Schon eine flüchtige Konfrontation dieser beiden Beispiele mit der Villa in Genazzano verrät, ein wieviel reicheres Gebilde sie darstellt. Statt der rechten Winkel finden wir schwingende Wandformen, statt der flachen

Pfeiler und Wandrücklagen ein plastisches, differenziertes Wandrelief, statt der engen und steilen Verhältnisse einen großen Atem. Hier war ein bedeutenderer Meister mit antikischerem Denken am Werke.

Betrachten wir zunächst den Grundriß (Abb. 4). Bildet die Loggia im *Belvedere* Innozenz' VIII. ein einfaches Rechteck ohne weitere Zäsuren, so ist sie hier in klar umgrenzte geometrische Zellen unterteilt. Und fehlt ihr dort ein eindeutiger Schwerpunkt, so ist in Genazzano das Kuppeljoch die ausstrahlende Mitte des ganzen Grundrisses. Um diese Mitte ordnen sich die einzelnen Grundrißzellen, hier liegt der Schnittpunkt der beiden Achsen. Dabei ist das Kuppeljoch nur durch die Gewölbeform von seinen Nachbarjochen unterschieden: Ihm kommt die Rolle des „*primus inter pares*“ zu. Trotz der deutlichen Zäsur zwischen den einzelnen Grundrißzellen bleibt ihr Zusammenhalt gewahrt: Die Längsachse verbindet die beiden Exedren mit den Loggienjochen zu einem Gebilde höherer Ordnung. In geringerem Maße stehen die drei Loggienjoch in axialer Beziehung zu den korrespondierenden Jochen des Nymphäums. Wiederum ist die Mitte ausgezeichnet, indem das zentrale Nymphäumsjoch in einer eigenen Exedra endet. Diese tritt in Analogie zu den Exedren der Loggia, die Querachse in Analogie zur Längsachse. Schließen sich also die Loggia und das Nymphäum zu einem hierarchisch gestaffelten System miteinander verbundener Untereinheiten zusammen, so fällt den beiden Risaliträumen, dem Oktogon und möglicherweise auch den zerstörten rückwärtigen Räumen die Rolle eigenständiger Satelliten zu. Die Verbindung dieser Nebenzentren mit der Loggia wird durch die seitlichen Exedren hergestellt. Ihr mittlerer Durchgang führt auf der Längsachse in die beiden Risaliträume, ihre zur Hangseite gelegene kleine Exedra in das Oktogon bzw. den korrespondierenden Raum unbekannter Gestalt. Wie die beiden Hauptachsen vom Kuppeljoch ausstrahlen, so treffen sich die Achsen der kleinen Exedren und ihrer Durchgänge im Zentrum der großen Exedra. Steht somit jeder Teil der Villa in einem unmittelbaren oder mittelbaren Verhältnis zur Loggia und ihrer Mitte, so ist es bezeichnend, daß der Außenbau zur Hangseite hin fließende Grenzen besitzt. Die ganze Anlage ist nicht als fest

12 N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli 1965 (Memorie dell'Accademia de Archeologia, Lettere, Belle Arti, Napoli, vol. V), s. vor allem Nr. 81 (Villa Adriana, Canopus), Nr. 83 (Castel Gandolfo, Villa Domitians), Nr. 103 (Villa Adriana, Nymphäum hinter dem Canopus); vgl. auch das verwandte, von Pirro Ligorio aufgenommene Nymphäum am sog. „Hippodrom“ des Palatin (C. Huelsen, Untersuchungen zur Topographie des Palatins, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, römische Abteilung 10 (1895, 276 ff., T. IX). Über Bramantes Antikenstudien in Tivoli berichtet Vasari: „Misurò ciò che era a Tivoli ed alla Villa Adriana; e . . . se ne servì assai . . .“ (VasMil IV, 154).

13 S. u. S. 160.

14 So gaben Agostino Chigi 1518 in der Tiberloggia der Farnesina (H. Junius, *Animadversa*, Basel 1556, IV, Kapitel 8, 177), Cardinal Grimani 1523 in den Portiken des Palazzetto Venezia (E. Rodocanachi, *Rome au temps de Jules II et de Leon X*, Paris 1912, 52, Anm. 2) und Franceschino Cibò 1526 in der Loggia seines Palastes am Petersplatz Gastmähler (A. Luzio, *Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, Milano 1908, 117).

15 D. Redig de Campos, *Il Belvedere d' Innocenzo VIII. in Vaticano*, in: *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII, Città del Vaticano* 1958, II, 289 ff.; Frommel, 90 ff.



13. Nymphäum. Südöstliche Exedra, Gebälkzone



14. Nymphäum. Nebenexedra der südöstlichen Exedra



15. Genazzano, Villa Colonna. Gartentor



16. Nymphäum. Gebälk der Nebenexedra und Ansatz der Muschelkalotte

umrissener Block sondern als ein System von ausstrahlenden Haupt- und Nebenzentren organisiert.

Höchst charakteristisch für die Villa in Genazzano wirkt auch das Verhältnis der Hohlräume zur Mauermaße im Grundrißbild. Nur in den Nebenräumen treten größere Wandflächen auf. In der Loggia und im Nymphäum ist die Wand entweder zu machtvollen Pfeilern zusammengefaßt oder durch Exedren, Nischen und Vorlagen in schwingende Bewegung versetzt. In den seitlichen Exedren wird die Wand nicht nur von den kleinen Exedren und ihren Nischen sondern auch von den Exedren des Oktogons und den Nischen des Außenbaus ausgehöhlt und stellenweise völlig aufgezehrt. So ist die Mauerzunge zwischen den zur Talseite gelegenen kleinen Exedren und den Nischen der Talfront so dünn geraten, daß ihr Mauerwerk mit bloßer Hand bewegt werden kann. Auch im Wandstück zwischen dem Oktogon und der dem Oktogon zugewendeten kleinen Exedra wird deutlich, daß der Architekt jede Möglichkeit nutzte, die Mauermaße durch Nischen und Exedren auf die statisch notwendigen Träger zu reduzieren. So entsteht ein höchst lebendiges Grundrißfiligran, das dem Raum maximalen Einlaß in die Mauermaße gewährt, ohne doch den Charakter homogener Wandarchitektur preiszugeben.

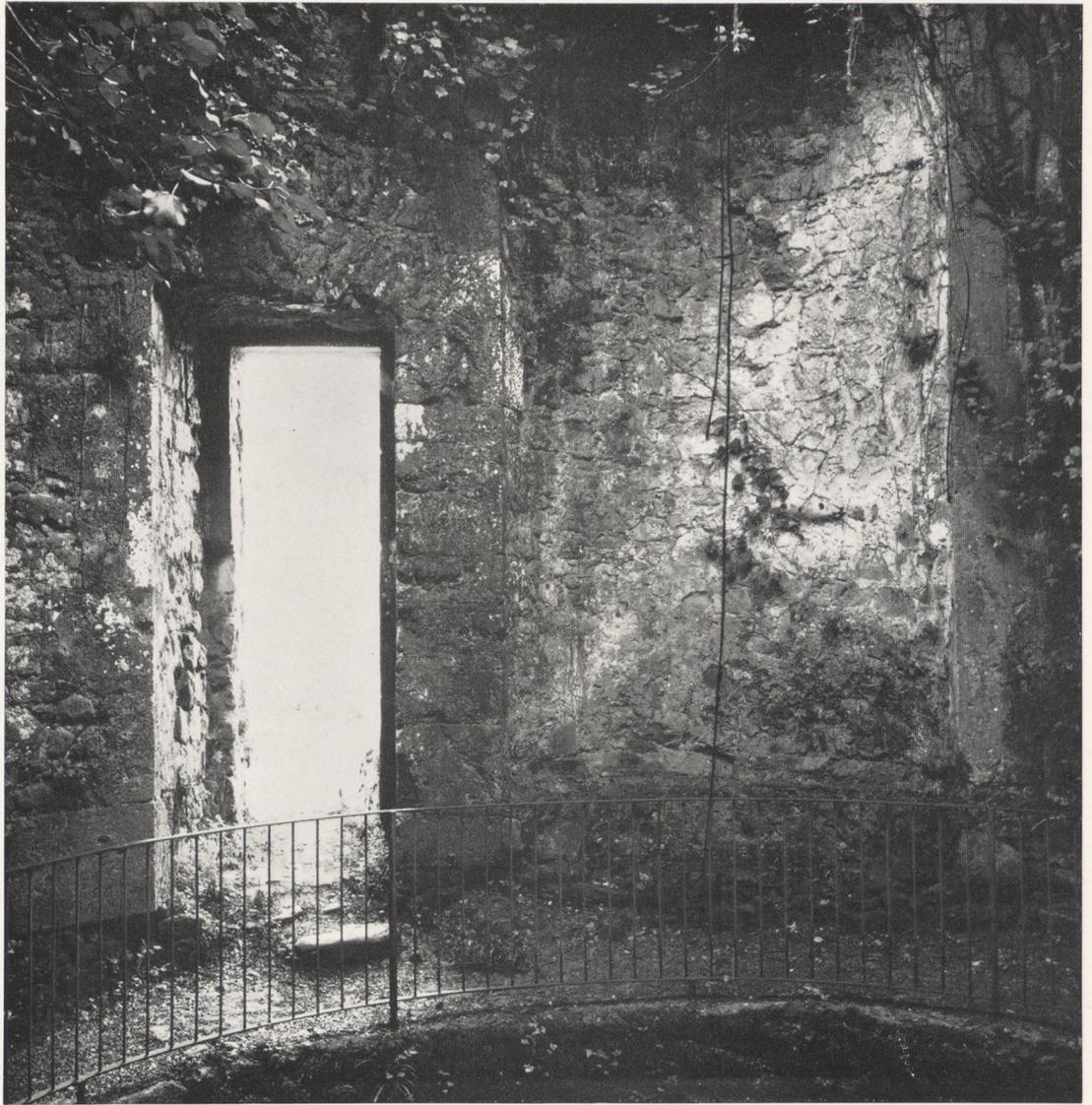
Versuchen wir nun, uns die ursprüngliche Raumwirkung zu vergegenwärtigen. Näherte man sich der Villa vom Colonnakastell aus, so betrat man die Loggia durch die nordwestliche Exedra (Abb. 12). Das Licht kam ausschließlich von links, so daß große Teile des hellgetönten Raumes wie die linke Pfeilerreihe im Schatten lagen. Zunächst bot sich dem Auge eine Reihe körperhaft ummantelter Raumzellen dar. Die kräftigen Wandvorlagen schlossen sich mit den Gurtbögen zu Arkaden zusammen, welche die perspektivische Tiefenentwicklung der Loggia rhythmisch akzentuierten. In Tiefenräumen mit flachen Wänden und Gewölben, wie sie im römischen Quattrocento üblich waren, ist diese Wirkung wesentlich schwächer. Diese Tiefenentwicklung wurde von der südöstlichen Exedra und ihren Nischen harmonisch aufgefangen.

Schon vom Eingang der Nordexedra aus konnte der Besucher große Teile der Gewölbezzone überblicken und im Kuppeljoch die eigentliche Mitte des Raumes entdecken. Begab er sich dorthin, so trat auch die Querachse dominierend in Erscheinung. Der Blick auf die Arkadenöffnungen und die Gärten links, auf die eingestellten Säulen und das Nymphäum rechts vereinigte sich mit dem Eindruck der eigentlichen Loggia zu einem höchst komplexen, jeweils nur in Ausschnitten erfassbaren Raumbild. Durch die eingestellten Säulen war zwischen Loggia und Nymphäum eine strengere Grenze gesetzt als zwischen

Loggia und Landschaft (Abb. 10). Zweifellos sollte das dämmerige, nur von Nischen gegliederte Nymphäum nicht als überschaubare Kulisse sondern als eine Kühle und Feuchtigkeit spendende Schattenzone wirken. Zwischen den breiteren Mittelinterkolumnien mußten vor allem das Wasserbecken und, in den Seitenjochen, die halbrunden, wohl für Statuen bestimmten Nischen ins Auge fallen. Die Hangseite der Loggia wurde also nicht von einer festen Wand sondern von eingestellten Säulen begrenzt, die einen fließenden Übergang zu der zweiten Raumschicht des Nymphäums herstellten. In geringerem Maße können auch die kleinen Exedren und Nischen der seitlichen Exedren als zweite Raumschicht aufgefaßt werden, und so besaß die Loggia nirgends eindeutige Grenzen: Nicht nur die offenen Arkaden sondern auch ihre Innenwände nahmen den Raum tief in sich auf.

Waren die Verhältnisse der Loggia weit und offen, so brachten die überschulken, auf ein Podest gehobenen Säulchen der *Serliane* und ihre überhöhten Interkolumnien eine nachdrücklich vertikale Tendenz zur Geltung (Abb. 11). Mit einem Verhältnis von etwa 1 : 3 war die Mittelarkade der *Serliane* schlanker als die meisten Arkaden der Renaissancearchitektur. Gerade der augenfällige Kontrast zwischen der Größe und Weite der Loggia und der gestellten Zierlichkeit der *Serliane* mußte aber die Monumentalität der Gesamtwirkung steigern. Ein ähnlicher Kunstgriff läßt sich in der Wandgliederung der Exedren beobachten. Mit der Ordnung der kleinen Exedren, deren Pilaster etwa 2,20 m messen, war ein menschlicher Maßstab gesetzt (Abb. 12, 14). Die benachbarten großen Exedrapilaster erreichten eine etwa zweieinhalbfache Höhe. Diese Diskrepanz betonte wiederum die Monumentalität der großen Ordnung. Das Gleiche gilt auch für das Verhältnis der großen Exedra zu den kleinen Exedren und dieser zu den Nischen. Schon ihre analoge Bildung forderte den Vergleich heraus. Wiederum wuchsen sie von den nahen, anthropomorphen Nischen über die vermittelnden kleinen Exedren zu der großen Exedra auf. Wie die einzelnen Raumzellen der Loggia und des Nymphäums sich zu einem Gebilde höherer Ordnung vereinigten, so schlossen sich auch die Nischen und kleinen Exedren in der großen Exedra zu einer übergreifenden Einheit zusammen. Ob es sich wie bei den Jochen der Loggia um gleichwertige Untereinheiten handelt, ob wie in der Exedra um „hierarchisch“ aufwachsende: stets behalten die Einzelglieder eine in sich ruhende Unabhängigkeit.

Die Talfront des Außenbaus war nur vom Garten aus zu überblicken. Trotz der offenen Fragen in der Rekonstruktion ihres oberen Abschlusses kann der horizontale



Rhythmus ihrer Gliederung noch mit einiger Zuverlässigkeit nachvollzogen werden (Abb. 6, 20).

Die drei Arkaden der Loggia und die beiden geschlossenen Talwände der seitlichen Räume wurden von einer einzigen Ordnung zu einer langgestreckten, etwa 1 : 3,6 proportionierten Fassade zusammengefaßt. Mit einer Schaftbreite von 1,10 m und einer Höhe von etwa 12,50 m erreichte die Ordnung einen durchaus kolossalen Maßstab. Diese monumentale Wirkung muß durch das kräftige Relief der Fassadengliederung noch verstärkt worden sein. Die geschlossenen Seitenabschnitte waren von flachen Pilastern flankiert, ragten jedoch als Eckrisalite um etwa 1,10 m über die Ebene der Arkadenpfeiler hinaus. Der eingezogene Mittelabschnitt war dafür mit dem plastischeren Motiv sich verjüngender Halbsäulen ausgestattet. Der Übergang vom Risalit zum Mittelteil wurde durch einen Eckpfeiler hergestellt, der den kantigen Um-

riß des Pilasters mit dem kräftigen Relief der Halbsäule vereinigte. Dieser Eckpfeiler schnitt dergestalt in den Risalitpilaster ein, daß dieser nach innen das gleiche Relief wie der Eckpfeiler erhielt. Damit verloren die Risalite aber den Charakter locker angeschobener Wandblöcke, wurden Teil der Bewegung des Wandreliefs und wuchsen mit dem Mittelabschnitt zu einer untrennbaren Einheit zusammen.

Dieser plastische Organismus wurde nun auf höchst differenzierte Weise rhythmisiert. Auf das breiteste Interkolumnium der beiden Risalitfronten folgte das schmalste zwischen den Eckpfeilern und der ersten Halbsäule, um zu der Trias der drei Arkaden überzuleiten. Wie im Innern die drei Loggienjoche durch die Exedren zu einem einheitlichen Gebilde zusammengeschlossen wurden, so hier die Arkaden durch die beiden Risalite. Doch im Gegensatz zum Innern war hier keines der drei Arkaden-



18. Nymphäum. Rustikablock des südöstlichen Risalitfensters



19. Nymphäum. Nahtstelle zwischen dem Risalit und dem Mittelabschnitt der Längsfront

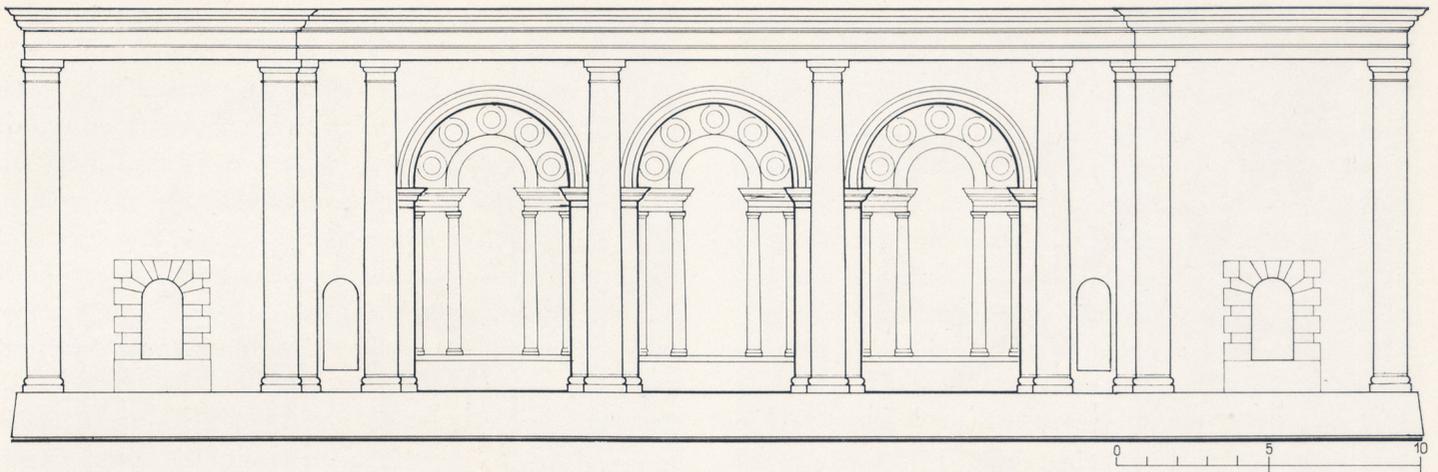
joche ausgezeichnet. Nicht nur die mittlere Arkade sondern alle drei Arkaden bildeten die Fassadenmitte. Dennoch möchte man die Fassade von der Mitte her lesen, fortschreitend von den raumhaltigen Arkaden über das *Ritardando* der Nischenjoche zu den körperhaften Eckrisaliten, von der offenen zur geschlossenen Wand, vom bewegteren Rhythmus der Arkaden zur statischen Ruhe der Risalite.

Die raumhafte Wirkung der Arkaden wurde gesteigert durch die eingestellten *Serliane*. Diese wären zwar im Schatten der Gewölbe weniger deutlich in Erscheinung getreten als heute, vom Garten aus jedoch gewiß sichtbar gewesen. Einmal brachten sie dem Betrachter die ganze Tiefe der Loggia sowie das Vorhandensein einer zweiten Raumschicht, des Nymphäums, zu Bewußtsein. Zum anderen standen sie in einem ähnlichen Kontrastverhältnis zur monumentalen Außenordnung wie die kleinen Pi-

laster der Exedranischen zu den großen Exedrapilastern im Innern. Schließlich verließ das in sich ruhende, zentrierende Motiv der *Serliane* den Arkaden zusätzliches Gewicht im Fassadenorganismus. Der Gegensatz zur lapidaren Einfachheit der Risalite wurde noch unterstrichen.

Daß die Talfront als fassadenartiger Gesamtprospekt geplant war, möchte man auch aus einem weiteren Detail schließen: Nimmt man etwa 13,50 m nordöstlich der Fassade unmittelbar vor dem kleinen Bach Aufstellung, so blickt man nicht nur in die zentrale Nymphäumsexedra, sondern durch die kleine westliche Exedra auch in die Westnische des Oktogons<sup>16</sup>. Die asymmetrische Lage des Durchgangs zum Oktogon wird somit für die Gesamtwirkung wieder sinnvoll.

16 Freundlicher Hinweis Prof. W. Lotz.



20. Nymphäum. Rekonstruktionsversuch der Längsfront

### 3. ZUSCHREIBUNG

Diese wenigen Beobachtungen mögen andeuten, mit welch kunstvollem Organismus wir es hier zu tun haben. Wer aber war der Architekt, wer der Bauherr? Nach dem Vorangegangenen wird es kaum überraschen, wenn wir Bramante selbst als Architekten in Vorschlag bringen. So sei nun versucht, die wesentlichsten Züge und Motive der Villa in gesicherten Werken Bramantes nachzuweisen.

Schon das Grundrißbild steht dem römischen Bramante ungleich näher als anderen Meistern. So strahlt der zentrale Kuppelraum des Pergamentplanes UA 1 für St. Peter ebenfalls in die Seitenarme, in die Nebenzentren der kleinen Kuppeln und ihre Satellitenräume aus (Abb. 21). Der oktagonale Eckraum folgt mit seinen diagonalen Nischen und seinem diagonalen Zugang dem gleichen Typus wie das Oktagon in Genazzano. Zahlreiche Apsiden, Exedren und Nischen sind auf UA 1 ebenfalls so angeordnet, daß vom Mauerwerk nur ein bewegtes, feines Filigran bleibt, feiner sogar noch als in der Villa zu Genazzano. Auch hier werden nur die statisch wichtigen Punkte mit Mauer- masse ausgestattet, ohne daß die Wand in ein Pfeiler- system zerfiele. Dieses hierarchisch gestaffelte System selbständiger Einheiten, die sich zu einem Organismus zusammenschließen, ist an UA 1 mehrfach beschrieben worden und kehrt noch in anderen Grundrissen Bramantes wie jenen von SS. Celso e Giuliano oder Roccaverano wieder<sup>17</sup>.

17 H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, Paris und Wien 1875, 165 ff., T. 3;

D. Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen, Wien 1915, 77 f.;

Die Zerlegung in geometrische Einzelzellen ist besser an Bramantes zerstörtem Chor von St. Peter oder am Chor von S. Maria del Popolo zu beobachten, die ebenfalls aus in sich selbständigen, kraft der Achse und der Apsis verbundenen Einheiten zusammengesetzt sind (Abb. 22, 23). Besonders deutlich wird diese Tendenz auch in den ersten vatikanischen Loggien, die wohl noch unter Bramante vollendet wurden<sup>18</sup>. Statt der durchlaufenden Tonnen-, Stichkappen- oder Kreuzgratgewölbe, wie wir sie bei Bramantes Vorgängern finden, ist die lange Galerie in eine Folge quadratischer Einzelzellen mit Hängekuppeln zerlegt. Wie in der Villa von Genazzano sind die Raumzellen im Chor von St. Peter, im Chor von S. Maria del Popolo, in der unteren Loggia des Cortile del Belvedere oder in den Loggien durch kräftige Gurten und Wand-

L. H. Heydenreich, Zur Genesis des St. Peter-Plans von Bramante, in: Forschungen und Fortschritte 10 (1934), 365;

F. Graf Wolf Metternich, Gedanken zur Baugeschichte der Peterskirche im 15. und 16. Jahrhundert, in: Festschrift Otto Hahn, Göttingen 1954, II, Nr. 85, 6 f.;

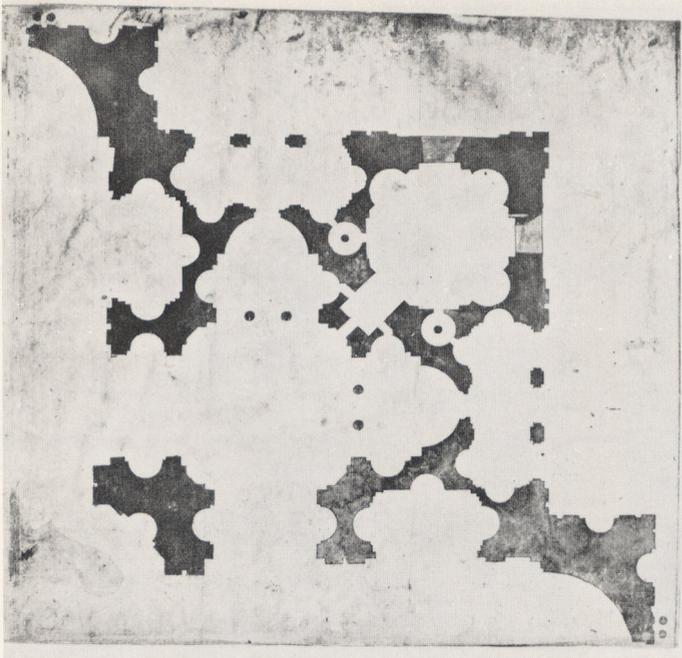
Förster, 225 ff.; F. Graf Wolf Metternich, Le premier projet pour St. Pierre de Rome, Bramante et Michel-Ange, in: Studies in Western Art, Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963, II, 72;

M. Gosebruch, Vom Pantheon Vergleichlich-Unvergleichliches, in: RömQU 30. Supplementheft (1966), 147 ff.;

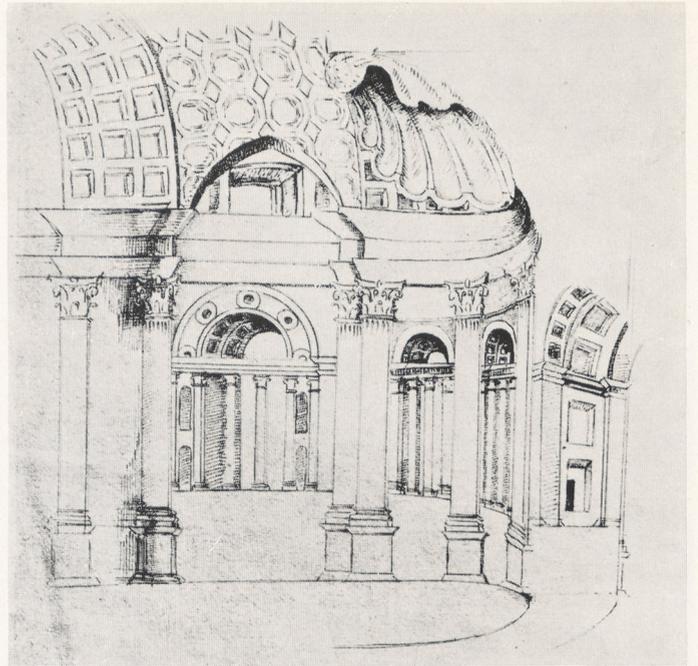
zu SS. Gelso e Giuliano s. zuletzt G. Segui, C. Thoenes, L. Mortari, SS. Celso e Giuliano, Roma 1966 (Le chiese di Roma illustrate 88), 29 ff.;

zur Kirche in Roccaverano: E. Checchi, La chiesa bramantesca di Roccaverano, in: BollArte 34 (1949), 205 ff.

18 D. Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Roma 1956, 36 ff.; Ackerman, 54, Anm. 2.



21. Bramante, Entwurf für St. Peter, Ausschnitt. Florenz, Uffizien (UA 1)



22. unbek. Zeichner des 16. Jahrhunderts, Blick in Bramantes Chor von St. Peter, Ausschnitt. Florenz, Uffizien (UA 5)

vorlagen voneinander abgegrenzt; wie dort kommt durch die Abfolge den Raum überspannender Arkaden eine rhythmisch artikulierte Tiefenperspektive zustande. Als zweite verschattete Raumschicht hätten die durch Säulen verstellten Apsiden der Nebenkuppeln auf UA 1 gewirkt, vor allem aber die Säulenumgänge der Querarme, wie sie auf UA 20 und in Bramantes endgültigem Projekt für St. Peter vorgesehen waren<sup>19</sup>. In den Umgängen des endgültigen Projektes für St. Peter wäre es auch zu der Kontrastwirkung zwischen einer kleinen und einer kolossalen Ordnung gekommen. Schwächer gelangte dieses Prinzip in Bramantes Chor von St. Peter zur Geltung, wo den arkadenförmigen Fenstern ebenfalls kleine Säulen eingestellt waren (Abb. 22). Das hierarchische Aufwachsen ähnlicher Formen wäre wiederum im Verhältnis der Nebenkuppeln zur Hauptkuppel in St. Peter oder SS. Celso e Giuliano sichtbar geworden. Heute ist es vielleicht am klarsten an den drei Fassadenordnungen der braman-tesken Gemeindekirche von Roccaverano zu beobachten<sup>20</sup>.

Die Fassade der Villa in Genazzano läßt sich wohl am besten mit Bramantes Außengliederung des zerstörten Chores von St. Peter vergleichen (Abb. 24)<sup>21</sup>. Hier wie

dort wurde ein vielgliedriger Innenbau von einer einzigen Kolossalordnung zusammengefaßt; hier wie dort waren die Verhältnisse der Ordnung überlängte; hier wie dort wurde der einfache Rhythmus durch eingeschobene Nischenjoche differenziert. Offenbarte die Wand der Villa von Genazzano ihre Dreidimensionalität in den Nischen und Exedren, vor allem aber im gestuften Wandrelief zwischen dem Mittelteil und den Risaliten der Fassade, so geschah dies am Chor von St. Peter in den Wandfeldern und Pilasterbündeln. Die in die tiefen Fensterlaibungen eingestellten Säulen waren wohl ebenfalls am Außenbau sichtbar.

22 Förster, Bramante, 206f. Das Fenster der Sala Regia scheint um 1508 entstanden zu sein. Dieses Datum resultiert aus zwei Tagebucheinträgen des päpstlichen Zeremonienmeisters Paris de Grassis, die mir Dr. J. Shearman großzügigerweise mitteilte. Am 3.VII.1508 war der Umbau der Nordwand der Sala Regia mit dem Serliana-Fenster offenbar schon im Gange, wenn Paris de Grassis bemerkt: „... in aula Regia in capite illius ubi solet Pontifex in solio Pontificaliter sedens ... non sedit propter fabricam, quae in illius aulae capite fiebat, sed in cauda id est in opposito in alia extremitate aulae ubi est fenestra pro Rege Franciae depicta ibi erectum est solium novum ...“ (London, British Museum, MS Add. 8441, fol. 211v–212r). 1511, nachdem der Umbau des Fensters vollendet war, gab es Unstimmigkeiten zwischen dem Papst und seinem Zeremonienmeister über den richtigen Aufstellungsort des Thrones. So wird der Papst in der Tagebucheintragung vom 24.X.1511 gerügt, da er den Thron nicht, wie es die Tradition verlangte, am Nordende der Sala Regia hatte aufstellen lassen, sondern „in loco Aulae non debito, videlicet versus ad exitum illius, cum in capite poni deberet, idest ad Cappellam magnam. Et in hoc fuit Pontifex deceptus, quia cum

19 Wolff Metternich 1963, 271–291;

F. Graf Wolff Metternich, Eine Vorstufe zu Michelangelos St. Peter-Fassade, in: Festschrift H. von Einem, Berlin 1965, 163f.

20 S. Anm. 17.

21 Wolff Metternich 1963

Lassen sich also charakteristische Züge der Villa in den römischen Bauten Bramantes wiederentdecken, so seien nun einige bezeichnende Formen und Motive auf ihr Verhältnis zu Bramantes römischen Werken geprüft. Eines der eindrucklichsten Motive der Villa ist zweifellos die *Serliana*, die Bramante bekanntlich in den Fenstern des Chores von S. Maria del Popolo und in der Sala Regia in Rom einführte<sup>22</sup>. Verwandter noch als diese beiden Beispiele waren die seitlichen Chorfenster von Bramantes St. Peter, obwohl ihr durchlaufendes Gebälk sie von einer *Serliana* im engeren Sinne unterschied (Abb. 22). Zwischen ihren Archivolten gab es die gleichen fünf *oculi*, die Bramante schon in Mailand angewendet hatte.

prius solium suum fuisset in hoc loco (i.e. in cauda), ubi nunc positum est, ex eo, quia non potuerat in alio loco debito stare propter fabricam altae et magnae fenestrae quae tunc ibi facta fuit . . .“ (loc. cit., MS Add. 8442, fol. 139v).

Schwieriger ist zu beurteilen, wie sich die *Serliane* der 1520 vollendeten Tribuna von Capranica Prenestina zu Bramantes gesicherten Werken verhalten (Abb. 25)<sup>23</sup>. Giovannoni, der sie entdeckte, schrieb sie der gleichen Hand und der gleichen Werkstatt wie die Villa in Genazzano zu, obwohl sie gröber gearbeitet ist und im Ansatz der Balkonädikula an das Tribunarund oder den eng gedrängten Balustraden gewisse Mängel aufweist.

Eines der auffallendsten Merkmale der Villa in Genazzano, die Überlängung der Ordnungen, kehrt in mehreren römischen Werken Bramantes wieder. So sind die Säulen im Obergeschoß des Klosterhofes von S. Maria della Pace den Säulen der *Serliana* eng verwandt, während die Halbsäulen der Außenfront in der Fassade des Palazzo Caprini eine Parallele fanden (Abb. 26a, 27). Überlängte Pilaster wie in den Exedren gab es am Außenbau des Chors von

23 Giovannoni, 154ff.



23. Rom, S. Maria del Popolo. Chor



24. Maerten van Heemskerck, Blick auf Bramantes Chor von St. Peter (nach Egger)



25. Capranica Prenestina, Tribuna

St. Peter (Abb. 24)<sup>24</sup>. Trotz gelegentlicher Anwendung des vitruvianischen Kanons verfuhr Bramante noch wesentlich freier in der Proportionierung der Ordnungen als seine Schüler und Nachfolger.

Das Motiv breiter, nur wenig vorkragender Eckkrisalite war durch die Cancelleria vorbereitet und findet sich bei Bramante am Palazzo dei Tribunali in Via Giulia. Raumhaltige Exedren mit kleinen Diagonalnischen gab es in der dem Palazzo dei Tribunali zugeordneten Kirche S. Biagio della Pagnotta<sup>25</sup>. Zum Vergleich mit dem Nymphäum könnte man die Treppengrotte des Cortile des Belvedere heranziehen (Abb. 28)<sup>26</sup>. Die Parallelen in den Einzelformen lassen sich schließlich bis auf die Archivolten, Muschelnischen, Rustikaquader und Profile ausdehnen (Abb. 26b, 29)<sup>27</sup>. Im Oeuvre Raffaels oder Giulio Romanos, Jacopo Sansovinos, Sanmichelis, Peruzzis oder der Sangalli können bestenfalls einige Motive, niemals jedoch der ganze Formenschatz nachgewiesen werden. Deuten also nicht nur der Gesamtcharakter der Anlage, sondern auch ihre Formen und Motive auf Bramante, so muß doch Gio-

24 Wolff Metternich 1963, bes. 286.

25 Giovannoni, 90f.

26 Ackerman, 194, Kat. Nr. 4a, Abb. 1.

27 Parallelen zu den Archivolten der Serliana finden sich an der Innenwand des Hofes von S. Maria della Pace, zu der Rustika am Portal zum Cortile del Belvedere, zum Kapitell und zum Gebälk der Serliana an der Rundtreppe beim Belvedere (P. Letarouilly, *Le Vatican*, Paris 1882, I, Cour du Belvedere, T. 3).

vannonis Vermutung, es könne sich um einen unbekann-  
ten Gehilfen oder Nachfolger Bramantes handeln, in Er-  
wägung gezogen werden.

Dagegen spricht jedoch nicht nur der hohe Rang des  
Bauwerks sondern auch seine Originalität. Diese Originalität wird bestätigt durch die Pläne für das größte Pro-  
fanbauunternehmen im Pontifikat Leos X.: Raffaels Villa  
Madama. 1517 war das Grundstück am Monte Mario in  
päpstlichen Besitz übergegangen, 1520 hatte der Bau –  
von kleineren Veränderungen abgesehen – etwa den heu-  
tigen Umfang erreicht<sup>28</sup>. Die beiden erhaltenen Grund-

28 Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, Milano  
1884, 59 ff., 91 f.;

T. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, I, Villa  
Madama zu Rom, 2. Aufl., Zittau 1908;

G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Roma 1959,  
331 ff.;

R. Lefèvre, Villa Madama, Roma 1964;

F. Huemer, Raphael and the Villa Madama, in: Essays in hon-  
our of Walter Friedlaender, 1965, 92 ff.;

Biblioteca Vaticana, Arch. Capit. S. Pietro in Vat., Censuali  
147, fol. 92 (unpubliziert): „1517 Vinea cum domo et logia statio

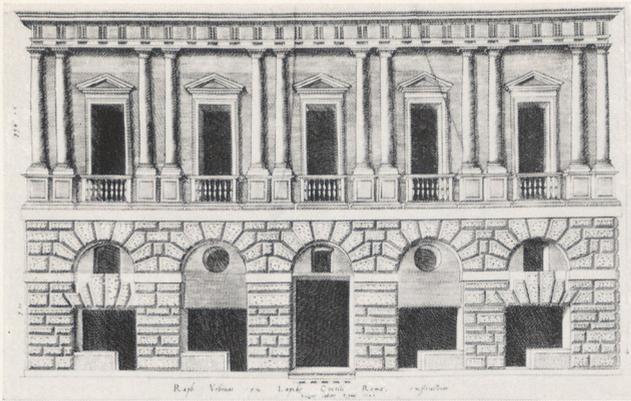
rißprojekte UA 273 und UA 314 dürften um 1517/18 ent-  
standen sein: UA 273, wahrscheinlich von der Hand des  
Giovanfrancesco da Sangallo, stimmt nur in wenigen  
Teilen mit dem Baubestand überein (Abb. 30); UA 314,  
von der Hand des Antonio da Sangallo d. J., unterscheidet  
sich in der Gliederung und in einigen Maßen von der aus-  
geführten Gartenloggia, so daß eine Datierung nach  
1518/19 ausgeschlossen scheint (Abb. 31). Nun kehren die  
wesentlichen Elemente der Villa zu Genazzano im frühe-  
ren Entwurf UA 273 wieder: so die zentrale Loggia mit  
einem kuppelgewölbten Mitteljoch, zwei kreuzgratge-  
wölbten Seitenjochen und seitlichen Exedren, in die

Sanctissimi Domini nostri Leonis decimi que olim fuit magistri  
Archangeli medici de senis sive domini domini philippi de Se-  
nensis Clerici camere sive petri francisci vel domini Leonardi  
Cibo posita in monte Maris sive in dictis pratis neronis in con-  
finibus possidetur per praefatum dominum nostrum soluit anno  
quolibet Carlenos quatuor.“ (Dazu später:) „Nunc Reverendissi-  
mus Cardinalis Medicis Nepos Clementis papae VIJ.“ (später:)  
„Nunc Illustrissimus Dominus Alexander de Medicis Dux flo-  
rentie“.

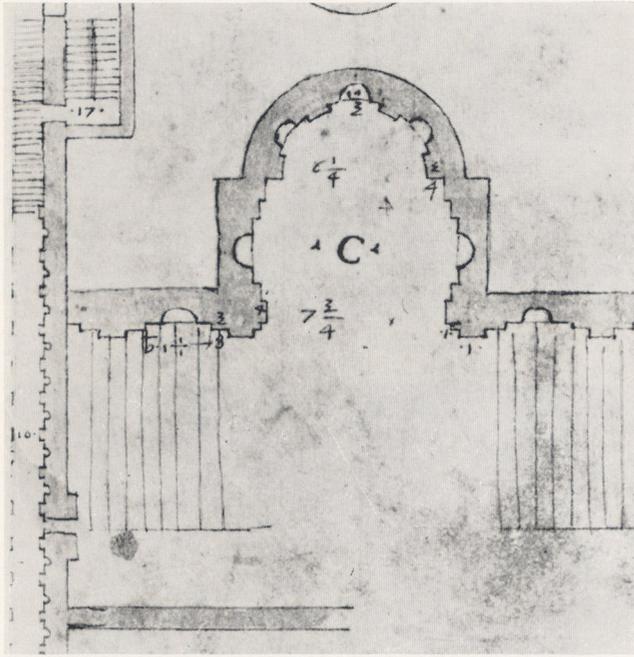


26 a. b. Rom, S. Maria della Pace. „chiostro“

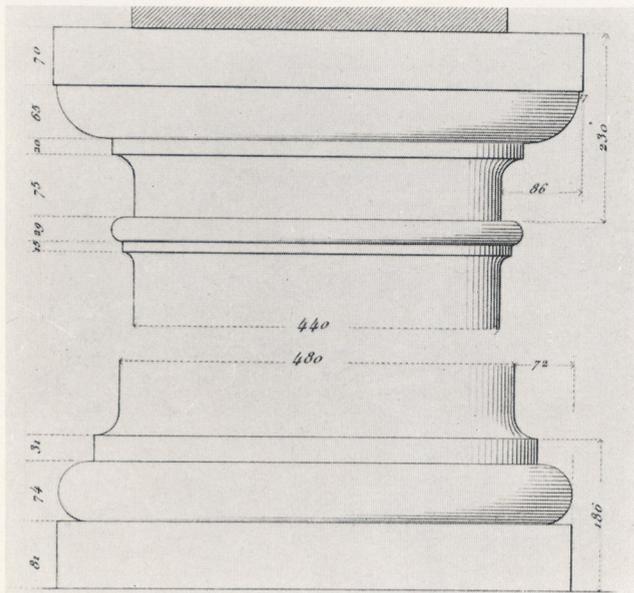




27. A. Lafréri, Fassade des Palazzo Caprini



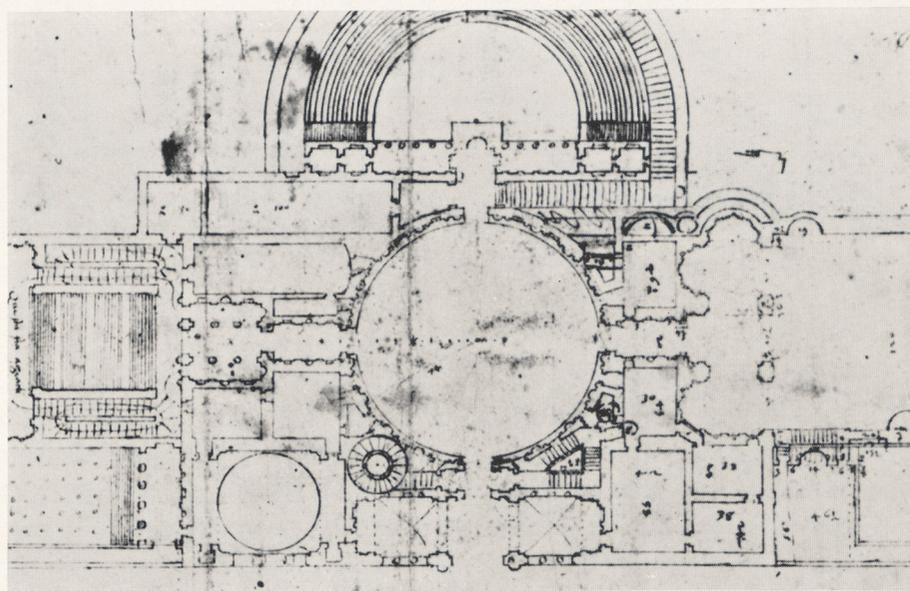
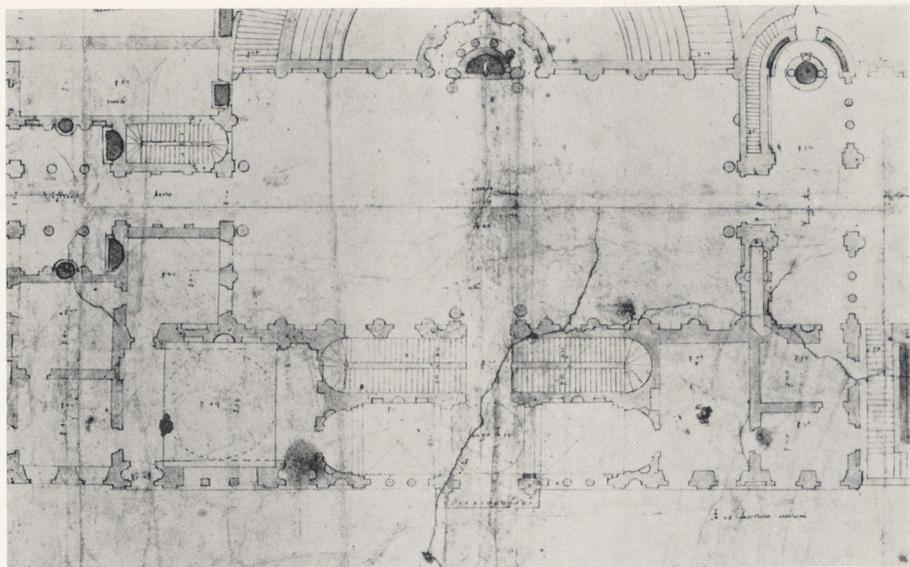
28. Bernardino della Volpaia, Nymphäumsgrotte des Cortile del Belvedere (nach Ashby)



29. Vatikanspalast, Kapitell von Bramantes Rundtreppe (nach Letarouilly)

Diagonalnischen und zentrale Durchgänge einschneiden; so die monumentale Fassadenordnung, wobei der Übergang von den drei zentralen Arkaden zu den geschlossenen Seitenwänden ebenfalls durch ein schmales Nischenjoch vermittelt wird; so das Motiv eingestellter Säulen, die hier den Außenarkaden zugeordnet werden und wahrscheinlich ein durchlaufendes Gebälk tragen sollten; so schließlich die Elemente des Nymphäums, an die die Nischengliederung der Loggiainnenwand und die Nymphäums-exedra des Rechteckhofes erinnern. Einen ähnlichen Grundriß ohne Exedren sollte die Gartenloggia erhalten. Der Kern des Projektes UA 273 steht also im engsten Zusammenhang mit der Anlage in Genazzano. Demgegenüber ist die Beziehung des späteren Projektes UA 314 zu der Villa wesentlich lockerer: In der Talloggia sind die Exedren weggefallen, die Durchgänge an die Seite gerückt. Die Aussicht auf ein Nymphäum ist nicht mehr vorgesehen. Noch weiter hat sich die Gartenloggia vom früheren Entwurf entfernt. Dieser Sachverhalt deutet daraufhin, daß Raffael in dem Projekt UA 273 von der Villa in Genazzano ausging und im späteren Entwurf UA 314 neue Wege einschlug. Ein solcher Entwurfsprozeß vom vorgegebenen Typus zur eigenen Neuschöpfung läßt sich auch in Raffaels figuralen Werken nachweisen. Viel weniger wahrscheinlich ist die andere Alternative, daß nämlich der Architekt der Villa in Genazzano Zugang zu Raffaels erstem Projekt gehabt und aus Raffaels weitläufigem Grundriß die konzentrierte Anlage von Genazzano abgeleitet hätte. Schon ihre Formensprache wäre nach 1517 nur einem rückständigen Meister zuzutrauen. Man wird daher mit einiger Gewißheit das Jahr 1517 als „terminus ante quem“ für die Villa in Genazzano aufstellen dürfen.

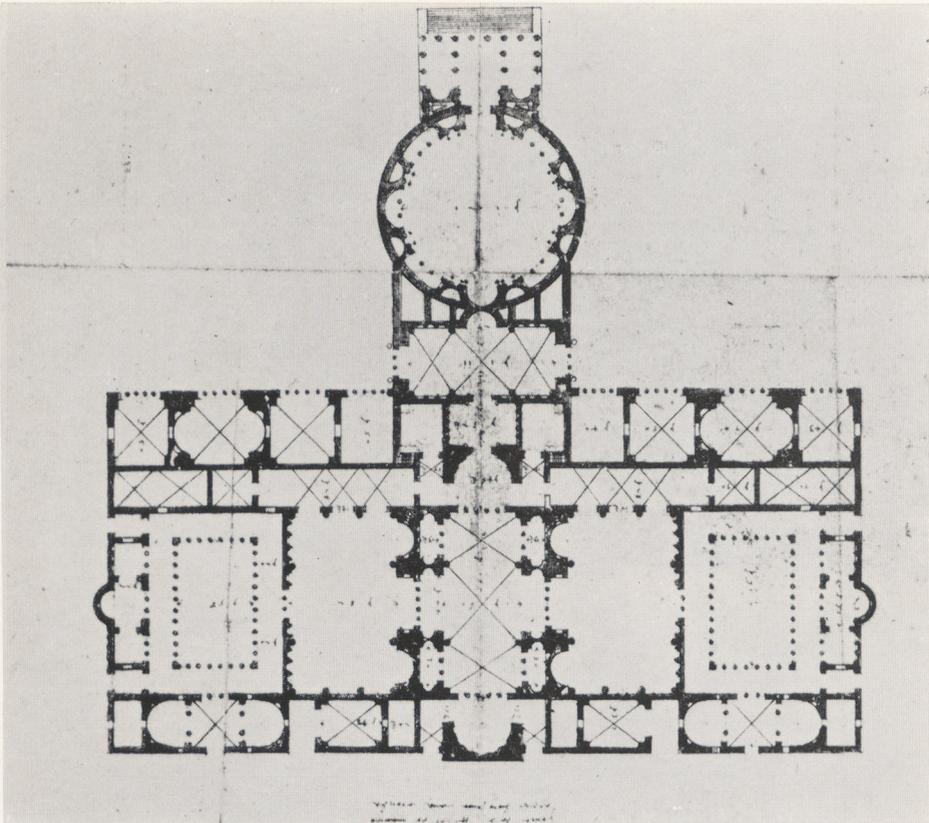
30. Giovanfrancesco da Sangallo (?), Projekt für die Villa Madama, Ausschnitt. Florenz, Uffizien (UA 273)



31. Antonio da Sangallo d.J., Projekt für die Villa Madama. Florenz, Uffizien (UA 314)



32. Tivoli, Villa Hadriana. Nymphäum (nach Neuerburg)



#### 4. BAUHERR, DATIERUNG

Drei Jahre vorher, im Frühjahr 1514, starb Bramante, der seit etwa 1499 in Rom tätig war<sup>29</sup>. Es ist nun zu fragen, ob sich historische oder stilistische Anhaltspunkte finden lassen, die eine genauere Datierung der Villa innerhalb dieses Zeitraumes erlauben.

Um 1499 befand sich Genazzano im Besitz des berühmten Condottiere Prospero Colonna, der in der Kunstgeschichte seiner Zeit geringe Spuren hinterlassen hat<sup>30</sup>. Auch seine Güter blieben nicht von der Habgier Alexanders VI. verschont. Am 30. Juli 1501 ergriff der Papst persönlich von Genazzano Besitz, um es am 16. 9. 1501 auf den Namen Giovanni Borgias, seines dreijährigen

Sohnes, zu überschreiben<sup>31</sup>. Giovio berichtet, die Colonna hätten nach dem Tode Alexanders VI. in Rocca di Papa, Genazzano, Anzio und Frascati neue Wehrbauten der Borgia vorgefunden<sup>32</sup>. Alexander VI. hatte also die zwei Jahre nicht ungenutzt verstreichen lassen. Die Siege der Spanier bei Cerignola und Carigliano im Jahre 1503, zu denen die Colonna entscheidend beitrugen, und die anschließende Belehnung Prospero Colonnas mit zahlreichen Orten im Königreich Neapel führten eine neue Glanzzeit der Familie herauf. Die freundschaftlichen Beziehungen zu Julius II. wurden durch eine Ehe zwischen beiden Familien befestigt.

29 O. H. Förster, Bramante, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte* 2 (1959), 767f.

30 P. Paschini, *I Colonna*, Roma 1955, 39–53; G. P. Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, Milano 1585, IV, Cap. XV) berichtet, Sebastiano habe sein Porträt gemalt.

31 Sanuto II, 1094 bei Perini (s. Anm. 4), 104f.;

F. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, Stuttgart 1874 (2. Aufl.), 174ff.

32 P. Giovio, *La vita di Pompeo Colonna Cardinale*, o. J., fol. 4v: „...n'ebbe doppia allegrezza, veggendo ch'alle spese d'Alessandro erano state edificate fortezze a Rocca di Papa, in Genazzano...“

Der einzige Colonna der Linie von Genazzano, dem man den Bau einer solchen Anlage zutrauen möchte, ist der junge Pompeo. Unter der Obhut seines Oheims Prospero erzogen, hatte er widerstrebend die geistliche Laufbahn eingeschlagen<sup>33</sup>. Nach dem Tode des Kardinals Giovanni Colonna, eines älteren Bruders des Prospero, wurden ihm im September 1508 das Bistum Rieti, die Abteien Subiaco und Grottaferrata sowie weitere Pfründen übertragen. 1511 brachte ihn seine aufrührerische Tätigkeit in Schwierigkeiten mit Julius II., so daß er sich bis zum Tode des Papstes im Jahre 1513 in seine Abtei Subiaco zurückziehen mußte. Prachtliebend und humanistisch gebildet, hegte er zeit seines Lebens eine Vorliebe für Jagd, Fischfang, Villenleben und Gartenkultur. Seine Aufgeschlossenheit für die bildenden Künste wird durch Raffaels „*Giovannino*“ und Lottos Porträt dokumentiert<sup>34</sup>. So wäre es nicht verwunderlich, wenn er seine Baulust an einem der alten Familiensitze, in Genazzano, das von Subiaco aus rasch erreichbar war, betätigt hätte. Jedenfalls scheint er sich nach seiner Erhebung zum Kardinal im Jahre 1517 häufig in Genazzano aufgehalten zu haben<sup>35</sup>.

So stehen wir also vor der Alternative, die Villa in das zweijährige Interregnum der Borgia um 1501–03 oder in die Zeit zwischen 1508 und 1511 zu datieren, als Pompeo über hohe Einkünfte verfügte und in guten Beziehungen zum päpstlichen Hofe stand.

Nach Vasaris Bericht malte Bramante im Auftrage Alexanders VI. ein Wappen mit Figuren für das Jubeljahr 1500 und wirkte in seinen römischen Anfängen als päpstlicher *sottoarchitetto* beim Bau von Brunnen in Trastevere und auf dem Petersplatze mit<sup>36</sup>. Wenn er um 1500 den Klosterhof von S. Maria della Pace für den neapolitanischen Kardinal Oliviero Caraffa und um 1502 den Tempietto für die Könige von Spanien entwarf, so könnte ihm auch Alexander VI. einen größeren Auftrag erteilt haben. Demgegenüber lassen sich nur mittelbare Beziehungen Bramantes zu den Colonna nachweisen, sei es durch das spanische Königshaus und seine neapolitanischen Parteigänger, sei es durch den Kardinal Ascanio Sforza oder den päpstlichen Hof.<sup>37</sup>

33 A. Consorti, *Il Cardinale Pompeo Colonna*, Roma 1902.

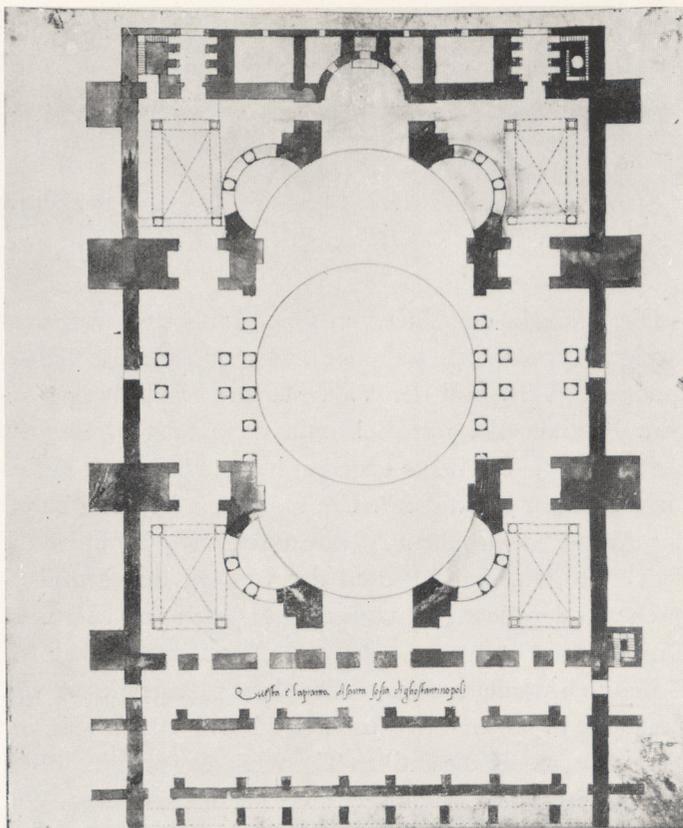
34 Vas 1550, 667;

B. Berenson, *Lotto*, Milano 1955, 48.

35 U. Ludovisi-Boncampagni, *Roma nel Rinascimento*, Albano Laziale 1928/29, III, 117–124, 464; 1496 hatte Pompeos Bruder Giuliano in Genazzano bereits eigene Grundstücke besessen (Perini, 105f.).

36 VasMil IV, 152ff.

37 Über die Beziehungen Ascanio Sforzas zu den Colonna von Genazzano s. Pastor, 382; Perini, 105; Ascanio hatte Bramante bereits bei dem Bau der Kathedrale von Pavia herangezogen (Giovannoni, 70).



34. G. da Sangallo, Grundriß der Hagia Sophia (nach Huelsen)

Stilkritisch ist keine der beiden Möglichkeiten auszuschließen. Im 1501 datierbaren Palazzo Caprini, im Tempietto, im wohl schon 1503–04 konzipierten Cortile del Belvedere oder in den um 1505–06 entstandenen Entwürfen für St. Peter ist Bramantes römischer Spätstil schon voll entfaltet, seine Begegnung mit der antiken Architektur bereits fruchtbar geworden<sup>38</sup>. Ob und wie sich Bramantes Stil während der letzten zehn Jahre seines Schaffens veränderte, ist noch nicht genügend untersucht, und so muß unsere Frage einstweilen offen bleiben.

38 Zur Datierung des Pal. Caprini s. Frommel, *Palastbau* (s. Anm. 9); zur Datierung des Cortile del Belvedere. Ackerman, 41–51; zwei weitere Fassaden, an denen das Motiv der Halbsäule auftaucht, das Altarhaus von St. Peter und die Casa Santa zu Loreto, gehören Bramantes letzten Jahren an; zur Casa Santa s. Giovannoni, 86, 97, Anm. 29; zum Altarhaus s. Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf*, 65f. und *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano 1951, 205ff.; eine Notiz in den „*Decreti Camerali*“ vom 12. XII. 1511 mit der Erlaubnis, Peperin für den Bau von St. Peter zu graben, legt eine Datierung des Altarhauses in diese Zeit nahe (Rom, *Bibl. Naz. Centr. Vitt. Eman. II*, MS Fondo Vitt. Eman. 312, nach ASR, *Camerali I*, *Decreti Camerali*: „*Pro fabrica Sancti Petri: facultas effodiendi peperinos de consensu dominorum locorum. Detur*“). Die Verwendung von Peperin läßt sich nur für das Altarhaus nachweisen (mdl. Mitteilung Prof. Graf Wolf Metternich).

## 5. WURZELN

Die Wurzeln der Villa von Genazzano sind weit verzweigt. Typologisch steht sie zwischen dem Belvedere Innozenz' VIII. und der Villa Madama. Eine vergleichbare Portikusvilla mit Eckkrisaliten aus der römischen Kaiserzeit, die Bramante angeregt haben könnte, ist bisher nicht bekannt geworden<sup>39</sup>. Um so stärker ist der Einfluß der Antike in einzelnen Motiven wie dem Nymphäum, dem Oktogon, den Exedren der Loggia, den Muschelnischen oder den Halbsäulen, aber auch im gesamten Grundrißbild spürbar<sup>40</sup>. (Abb. 32, 33). Kürzlich hat M. Gosebruch wieder nachdrücklich darauf hingewiesen, wie Bramante in seinen Entwürfen UA 1 und UA 20 für St. Peter als erster an die antiken Thermenanlagen anknüpft<sup>41</sup>. Dies gilt in gleicher Weise für die Villa in Genazzano. Wie man von einem quadratischen Raum in die von Exedren

eingefaßte Loggia gelangte, wie sich dort der Blick durch die eingestellten Säulen in das Nymphäum darbot und der diagonale Durchgang in das Oktogon öffnete oder wie eine dünne Mauerzunge die Nischen zweier benachbarter Räume voneinander trennt: all dies ist ohne das Vorbild der Thermenarchitektur kaum denkbar. Schließlich erinnert auch der Grundriß der Loggia unmittelbar an die langgestreckten Frigidarien der Thermen. Der ausstrahlenden Mitte, dem Zusammenschluß hierarchisch gestaffelter Untereinheiten oder der Reihung körperhaft ummantelter Raumzellen wird man dagegen in der Thermenarchitektur nur in Ansätzen begegnen. Diese Phänomene führen über die Thermenarchitektur hinaus zur justinianischen Baukunst, etwa der Hagia Sophia, die Bramante aus Giuliano da Sangallos Codex Barberini bekannt gewesen sein dürfte (Abb. 34)<sup>42</sup>. Die überlängten Wandglieder der Schauseiten und die Betonung der Achsen endlich sind quattrocenteskes Erbe.

All diese Komponenten mag der historische Blick herausdestillieren. Im Bauwerk sind sie zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Und dürfen Bramantes römische Werke vielleicht mehr noch als andere Renaissancearchitekturen als Synthese kaiserzeitlicher, byzantinischer und quattrocentesker Elemente gelten, so kommt deshalb seine Eigenart nicht weniger zur Geltung. Die Bedeutung der Villa von Genazzano kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. In ihrer unmittelbaren Nähe zur Antike steht sie wie der Tempietto als Markstein am Beginn der Hochrenaissancearchitektur.

Grundriß von S. Maria degli Angeli in Florenz ihren Niederschlag gefunden.

42 Il libro di Giuliano da Sangallo . . . , ed. C. Huelsen, Leipzig 1910, T. 46.

### VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Ackerman	J. S. Ackerman, <i>The Cortile del Belvedere, Città del Vaticano</i> 1954		Ausgang des Mittelalters, III (5.-7. Aufl.), Freiburg 1924
Förster	O. H. Förster, <i>Bramante</i> , Wien-München 1956	Perini	D. B. Perini, <i>Genazzano e suo territorio</i> , Roma 1924
Frommel	C. L. Frommel, <i>Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk</i> , Berlin 1961	Senni	G. Senni, <i>Memorie di Genazzano e de' vicini paesi</i> , Roma 1838
Giovannoni	G. Giovannoni, <i>Saggi sull'architettura del Rinascimento</i> , Milano 1931	Wolf Metternich 1963	F. Graf Wolf Metternich, <i>Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom</i> , in: <i>RömQu</i> 58 (1963), 271-291
Pastor	L. v. Pastor, <i>Geschichte der Päpste seit dem</i>		