

2.5 Palazzo Jacopo da Brescia, Rom

Christoph Luitpold Frommel

Papst Alexander VI. hatte zum Heiligen Jahr 1500 zwischen Petersplatz und Engelsburg die erste breite und geradlinige Hauptstraße des nachantiken Rom überhaupt trassieren lassen, die nach ihm benannte Via Alessandrina, und die Anlieger verpflichtet, binnen zweier Monate neue Paläste von mindestens 70 *palmi* (15,64 m) Höhe zu errichten (1.3). Dieser Auflage waren, soweit wir wissen, nur der Kardinal Francesco Soderini und der spätere Kardinal Adriano Castellesi nachgekommen. Bramantes gleichfalls unter Alexander VI. errichteter Palast für die Brüder Caprini erreichte in seinem ausgeführten Zustand nur eine Höhe von 64,5 *palmi* (2.14.4). Für das Pontifikat Julius' II. (1503–1513) ist eigenartigerweise überhaupt nur *ein* namhafter Neubau in der Via Alessandrina überliefert, das Kirchlein S. Caterina della Cavallerote, wie überhaupt die Renaissancepäpste die Projekte ihrer unmittelbaren Vorgänger nur selten weiterführten.¹ Leo X. beauftragte schon bald nach Regierungsantritt seinen Architekten Giuliano da Sangallo, die Trassierung der Straße aufzuzeigen und abzuschließen. Zwischen September 1514 und August 1515 gibt Giuliano 1200 Dukaten für die Straße aus, unter anderem um das Gefälle von etwa 26 *palmi* zwischen dem Petersplatz und S. Maria in Traspontina auszugleichen. Wahrscheinlich wurde auch erst seit 1514 über die genaue Gestalt der Mündung der neuen Straße in den Petersplatz und über die benachbarte Mündung des Borgo S. Angelo (Via Sistina) in die Via Alessandrina entschieden, also über genau jenen Bereich, auf dem dann während der folgenden Jahre Raffael seine Palazzi Jacopo da Brescia und Branconio dell'Aquila (2.9) errichten sollte. Nach M.L. Madonnas einleuchtender These folgt die ungewöhnlich breite und früh ansetzende Mündung der Via Alessandrina in etwa dem ehemaligen Verlauf der südlichen Straßenseite des Borgo S. Angelo.² Auf eine Länge von etwa 125 m erhielt damit das letzte Stück der Via Alessandrina eine platzartige Breite von etwa 30 m – das Dreifache der übrigen Trasse (vgl. den Plan des V. Spada in 2.9). Kein Zweifel, daß die päpstlichen Architekten, und unter ihnen an erster Stelle Raffael, von vornherein an eine prächtige Bebauung dieser privilegierten Zone dachten.

Diese Koinzidenz zwischen urbanistischer Erneuerung und individuellen Neubauprojekten wird nun durch die Baugeschichte des Palazzo Jacopo da Brescia bestätigt, dessen Grundstück kurz vor der Verbreiterung der Via Alessandrina lag. Am 15. September 1514, also etwa gleichzeitig mit der Wiederaufnahme der Trassierungsarbeiten, überließ Leo X. seinem Architekten Giuliano da Sangallo für die Errichtung eines eigenen Hauses einen Bauplatz von 40 × 110 *palmi* Größe »in via veteri«, wahrscheinlich neben dem künftigen Palazzo J. da Brescia.³ Der für die Stadtplanung verantwortliche Kardinal Raffaele Riario befand Giulianos Projekt als Bereicherung des Stadtbildes – »edificium in eo construendum in alme Urbis cedere ornamentum et in nullius prejudicium redundare« – und erteilte ihm die Bauerlaubnis. Keine zwei Monate später übertrug Leo X. seinem Hausarzt Jacopo da Brescia für die beachtliche Summe von 1000 Dukaten das nördlich angrenzende Grundstück, »in angulo viarum sistine et alexandrine«,

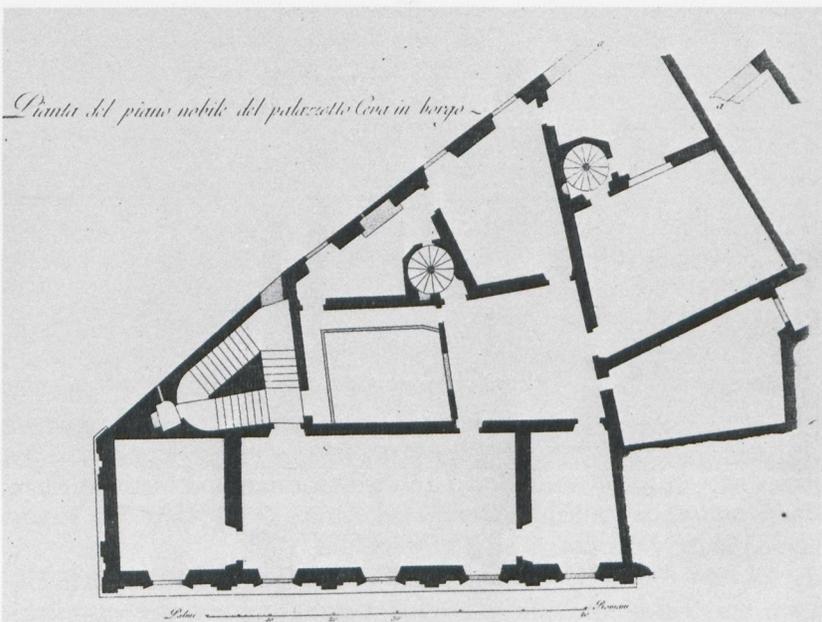
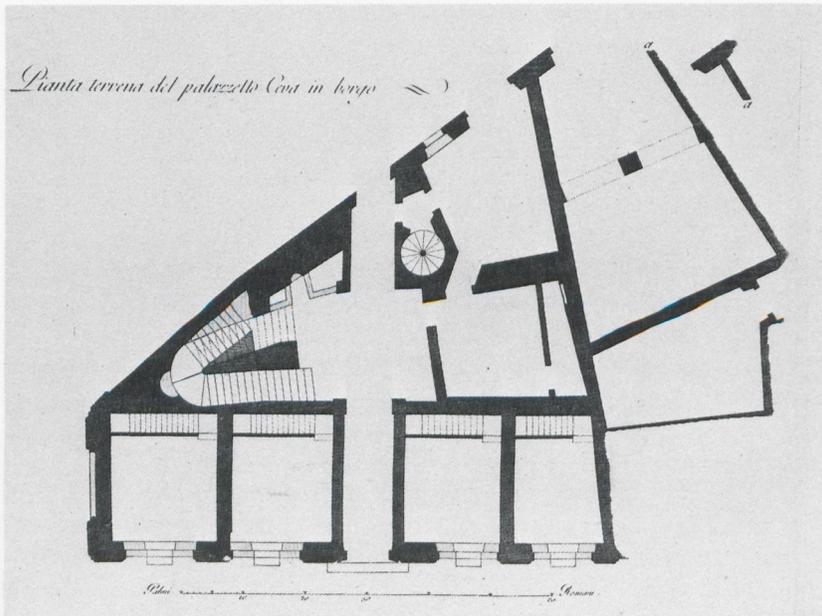
das mit 40 *canne* Grundfläche etwa die gleiche Größe erreichte. In dem entsprechenden Dokument betont Leo X. ausdrücklich, daß es Aufgabe des Heiligen Stuhls sei, »almam urbem pulcris edificiis exornari«, und zwar besonders dort, wo dies die schöne Lage erfordere. War sich der Papst also der urbanistisch privilegierten Position des Grundstücks bewußt, so mag er sich auch gegenüber der Wahl des Architekten nicht gleichgültig verhalten haben.

Die Arbeiten standen unter der Leitung des Baumeisters Giovanantonio Foglietta aus Mailand, der unter Bramante seit 1507 den südöstlichen Kuppel Pfeiler von St. Peter und unter Raffael seit 1512/13 den Marstall für Agostino Chigi (2.2) ausgeführt hatte.⁴ Im Juli 1516, als nach maximal sechzehnmonatiger Bauzeit der Bau schon beträchtlich vorangeschritten war, hatte Giuliano da Sangallo sein halbfertiges Haus dem Jacopo da Brescia verkauft, nachdem er sich offenbar aus gesundheitlichen Gründen nach Florenz zurückgezogen hatte. Wahrscheinlich gehörten die auf dem Grundriß Cipriani-Navones (2.5, a, b) über den eigentlichen Palast hinausragenden Teile ursprünglich zu Giulianos Grundstück. Im Januar 1519 mußte Jacopo seinen Palast wohl auf ausdrücklichem Wunsch des Papstes an dessen Neffen Luigi Ridolfi abtreten. Damals war er gewiß vollendet, wie dies auch Jacopos Name in der verlorenen Fassadenschrift im Gebälk der Schmalseite bestätigt: »Leonis X. Pont. Max. Liberalitate / Iacobus Brixianus Chirurgus Aedificavit«.

Von den Ridolfi gelangte der Palast dann in rascher Folge über die Celsi aus Nepi (1554) an den Arzt Agostino de'Recchi (1557), an den Apostolischen Sekretär Camillo Costa (1560), an den Kardinal Michele Bonelli (1565) und an Paolo Ghisleri (1567), einen Neffen Pius' V. – alles prominente, mit dem päpstlichen Hofe eng verbundene Persönlichkeiten, die das hohe Prestige dieses relativ kleinen Palasts bezeugen. Im 18. Jahrhundert ging er von den Colonna an die Ceva. 1825 entfernte man anläßlich einer eingreifenden Restaurierung das Papstwappen an der Schmalseite und die Wappentafel über dem Portal und überzog den gewiß verwitterten Peperin der Rustika mit einer entstehenden Stuckschicht. Weitere Restaurierungen erfolgten 1845 und 1896. Nach 1937 wich der Bau der Anlage der Via della Conciliazione und wurde mit veränderter Innendisposition und beträchtlichen Abweichungen vor allem in Details der Attika an der Ecke Via Rusticucci–Via dei Corridori wieder aufgerichtet.

Glücklicherweise vermittelt eine Reihe sorgfältiger Bauaufnahmen, Veduten und Fotos eine relativ genaue Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt des Palasts. Cipriani-Navones detaillierte Grundrisse der beiden Hauptgeschosse (2.5, a, b) werden durch eine Skizze Letarouillys⁵, die Messungen Hofmanns⁶ sowie Aufnahmen aus der Zeit vor dem Abbruch bestätigt.⁷ Die Hauptfront schaute zur Via Alessandrina, die urbanistisch exponiertere Nordfront zum Petersplatz und vermittelte zwischen Via Alessandrina und Borgo S. Angelo. Die Rückseite des Palasts war nach Hofmann »ganz glatt ohne jeden formalen Schmuck« und älteren Datums.⁸

Strukturell kaum erklärbare Unterschiede in der Stärke des Mauer-



werks deuten in der Tat darauf, daß zumindest in die Nordseite des Erdgeschosses älteres Mauerwerk einbezogen war (2.5, a, b). Die meisten Unregelmäßigkeiten der Innendisposition erklären sich allerdings aus dem Bemühen des Architekten, das kleine trapezförmige Grundstück optimal auszunutzen, ohne den Betrachter die dissonanten Abweichungen vom rechten Winkel spüren zu lassen. So ist die Eingangachse leicht nach Osten verschoben, der winzige Innenhof (ca. 3,80 ×

4,70 m) mit Rücksicht auf die östliche Außenmauer leicht verzogen. Die Mauerzwickel der westlichen Spitze des Grundstücks sowie östlich des rückwärtigen Andito waren virtuos für die Treppen genutzt. Die Haupttreppe führte sowohl zum Keller als auch ins Piano nobile und ins Attico, während die Räume über den Bottegen durch eigene interne Treppen und das Halbgeschoß über den Wirtschaftsräumen durch eine Wendeltreppe zu erreichen waren. Wie häufig in der Renaissance, waren auf den Treppenpodesten nischenförmige Toiletten in die Wand geschnitten. Die Haupttreppe nahm mit Rücksicht auf die wohl ältere Außenmauer in den beiden Obergeschossen einen etwas anderen Verlauf als in Keller und Erdgeschoß. Mit mäßiger Beleuchtung, einer Laufbreite von nur etwa 1,20 m, einer Stufentiefe von nur etwa 0,27 m und der ungewöhnlichen Stufenhöhe von etwa 0,18 m konnte diese Treppe keinerlei repräsentativen Anspruch erheben. Immerhin führte sie gegenüber einer der drei Fensterachsen in die Sala Grande des Piano nobile.

Die Sala Grande lag in der Mitte des Fassadentrakts, besaß mit etwa 4,45 × 9,70 m stattliche Grundmaße und war mit ihrer einen Reihe von drei Fenstern und vier Türen weitgehend symmetrisch gestaltet. In der Mitte ihrer Rückwand befand sich ursprünglich gewiß ein Kamin. Nach Westen schloß sich wohl ein etwa quadratisches Zimmer, vermutlich die »Camera« des Hausherrn, an, das wegen des Papstwappens an der Schmalfront des Außenbaus kein Fenster nach Westen besaß. Wesentlich unregelmäßiger waren die übrigen Räume des Piano nobile zugeschnitten. Das Becken in der Wand des dreieckigen, zum Borgo S. Angelo zugewendeten Raumes deutet auf die Funktion einer Küche.

Insgesamt war es dem Architekten erstaunlicherweise gelungen, auf diesem engen Gelände nicht nur ein repräsentatives Nobelpeschoß und fünf funktionelle Bottegen mit eigenen Wohnkammern unterzubringen, sondern im Erdgeschoß und in der Attika noch eine große Anzahl von weiteren Zimmern und Kammern, so daß der Palast einschließlich des Annexes über 30 gedeckte Räumlichkeiten verfügte, genug, um auch dem Haushalt eines jungen Prälaten oder Nepoten zu genügen.

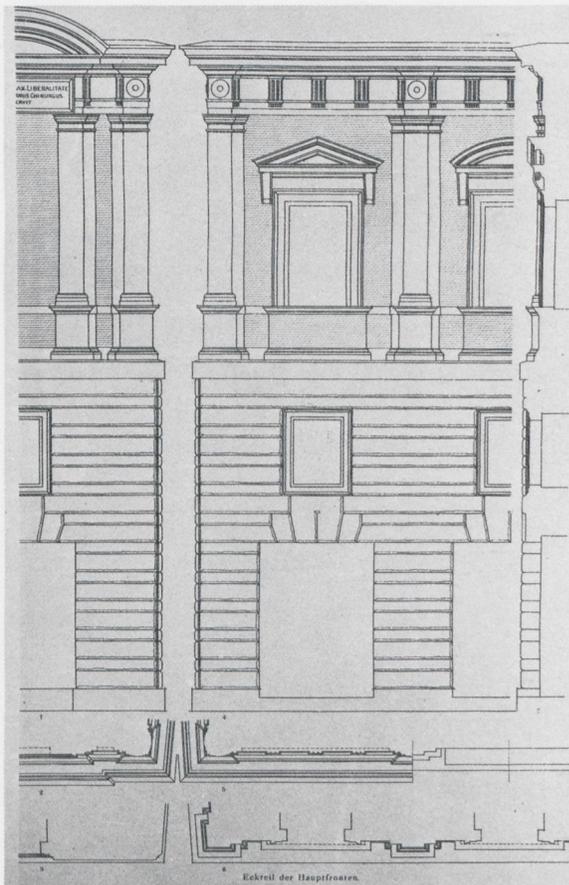
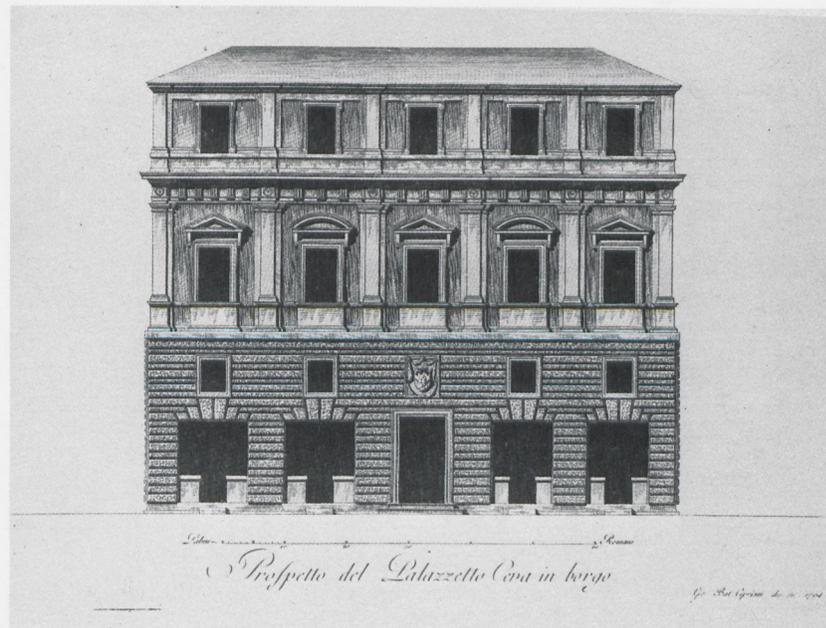
Für diese äußerst gedrängte und insgesamt keineswegs symmetrische Innendisposition mußte nun eine repräsentative Außengliederung gefunden werden. Zur Differenzierung zwischen dem Bereich der Bottegen und der Wirtschaftsräume des Erdgeschosses unten und dem Wohnbereich darüber bot sich das Schema von Bramantes schräg gegenüberliegendem Palazzo Capriani an (2.14.4), der mit etwa 105 *palmi* (23,46 m) nur etwa 4,45 *palmi* breiter war und mit seinen zweimal eineinhalb Geschossen genau die gleiche Höhe von 64 *palmi* (14,30 m) erreichte. Im Sockelgeschoß verzichtete Raffael auf Bramantes fingierte Arkaden und trennte zwischen den leicht hochrechteckigen Bottegen und den etwas dezidierter hochrechteckigen Mezzaninfenstern. Wie Navone-Cipriani's Aufriß (2.5, c) zeigt, war die Oberfläche der schmalen, fugenlos durchlaufenden Rustikabänder ursprünglich wesentlich körniger, die einzelnen Keilsteine wurden über den Bottegen mittels

durchlaufender Fugen klar voneinander abgesetzt. Bevor die Ridolfi die Wappen ihrer Familie über der Tür anbrachten, befand sich dort wohl ein Fenster zur Belichtung des Korridors. Die Kellerfenster waren in die Theken der Bottegen eingeschnitten (2.5, e).

Im Gegensatz zum Sockelgeschoß und zum Palazzo Caprini wird der Wohnbereich der beiden Obergeschosse nicht von einem kontinuierlichen Gliederungssystem zusammengefaßt. Das eigentliche Piano nobile ist mit einer dorischen Pilasterordnung und Giebelädikulen versehen, das Attikageschoß hingegen mit Lisenen und Ohrenfenstern. Dieses System war insofern ehrlicher und funktioneller als jenes des Palazzo Caprini, als das Attikageschoß tatsächlich eine untergeordnete Funktion erfüllte und hier durch seine hochrechteckigen Fenster wesentlich besser belichtet werden konnte. Dennoch schließen sich die beiden Obergeschosse gegenüber dem dienenden Sockelgeschoß zu einem privilegierten Wohnbereich zusammen.

Das selbst für einen Palazzetto auffallend niedrige Nobelgeschoß mit seiner Höhe von 25 *palmi* (5,59 m) erlaubte nur eine relativ zierliche Ordnung von 2 *palmi* (0,45 m) Schaftbreite. Da die Fassade für fünf Joche relativ schmal war und Doppelpilaster allzu nahe an die Fensterädikulen herangerückt wären, griff Raffael auf das bramanteske Motiv von Pilasterbündeln zurück, die seiner Ordnung das nötige Gewicht verliehen. Statt nun aber wie Arkesios, Pytheos und Hermogenes bei Vitruv (IV, 3, 90) oder wie Bramante im mittleren Geschoß des Cortile del Belvedere eine ionische Ordnung zu wählen, entschied sich Raffael für die Dorica mit Triglyphenfries und handelte sich damit kaum lösbare Probleme in der Rhythmisierung der Frieszone ein – vielleicht, um sein architektonisches Kalkül auf eine äußerste Probe zu stellen.

Einer der erschwerenden Gründe war, daß Raffael auf gleiche Jochbreiten verzichtet hatte – zunächst wahrscheinlich vor allem mit dem Ziel, ein ausreichendes Areal für den Hof zu gewinnen. Je weiter er nämlich die Eingangssache nach rechts verschob, also je weiter weg von der Grundstückspitze, desto mehr Raum stand ihm für Treppe und Hof zur Verfügung. Um der Fassade dennoch den Schein der Symmetrie zu erhalten, verschob er die Achse lediglich um etwa $2\frac{1}{2}$ *palmi* (0,55 m) nach Osten und verteilte die Differenz der beiden Fassadenhälften dergestalt auf ihre fünf Joche, daß das erste Joch (0,22 m) größer war als das zweite und das zweite (0,38 m) größer als das dritte. Das fünfte Joch entsprach dem dritten, während das vierte mit 3,54 m wieder größer war (4,05 m, 3,83 m, 3,45 m, 3,54 m, 3,44 m). Diese durch das unregelmäßige Terrain entstandene Not verwandelte Raffael nun in eine visuelle Tugend: Von Westen aus betrachtet, erzielte die nahezu stetige Verringerung der Jochbreiten eine perspektivische Wirkung und erweckte den Anschein, als besäßen alle fünf Joche die Breite des ersten westlichen Joches. Die geringfügigeren Differenzen zwischen den drei östlichen Jochen erklären sich wohl aus der trotz verminderter Jochbreiten weitgehend symmetrischen Anordnung der Wandöffnungen in der Sala des Piano nobile. Das Portaljoch ist, obwohl am schmalsten veranschlagt, im Erdgeschoß dennoch dadurch ausgezeichnet, daß die Rustikapfeiler zur Mitte hin breiter werden.



Anonymus: Aufriß eines Teils der Längsfront des Palazzo Jacopo da Brescia (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Kodex Folio A 45, Fol. 58 r)



Marten van Heemskerck: Aufriß der Schmalfront des Palazzo Jacopo da Brescia sowie der Fassade des Palazzo del Banco di S. Spirito (Berlin, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch I, Fol. 68r; Huelsen, Egger, 1913–1916, I, Taf. 70)



Flämisch-französischer Zeichner: perspektivische Ansicht der Fassade des Palazzo Jacopo da Brescia (Berlin, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch II, Fol. 3r; Huelsen, Egger, 1913–1916, II, Taf. 4)



Ansicht des Palazzo Jacopo da Brescia von Nordwesten, vor 1937 (Portoghesi, 1972)



Marten van Heemskerck: Ansicht der Westseite des Palazzo Jacopo da Brescia und der Fassade des Palazzo del Banco di Santo Spirito. Berlin, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch I, Fol. 68r

folgende Seite:
Giuliano da Sangallo: Projekt für eine Kirchenfassade (später S. Lorenzo angepaßt?). Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 280 A

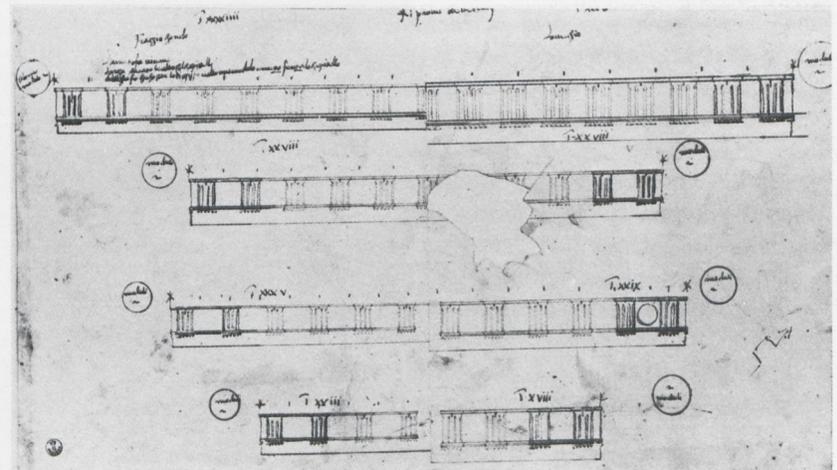
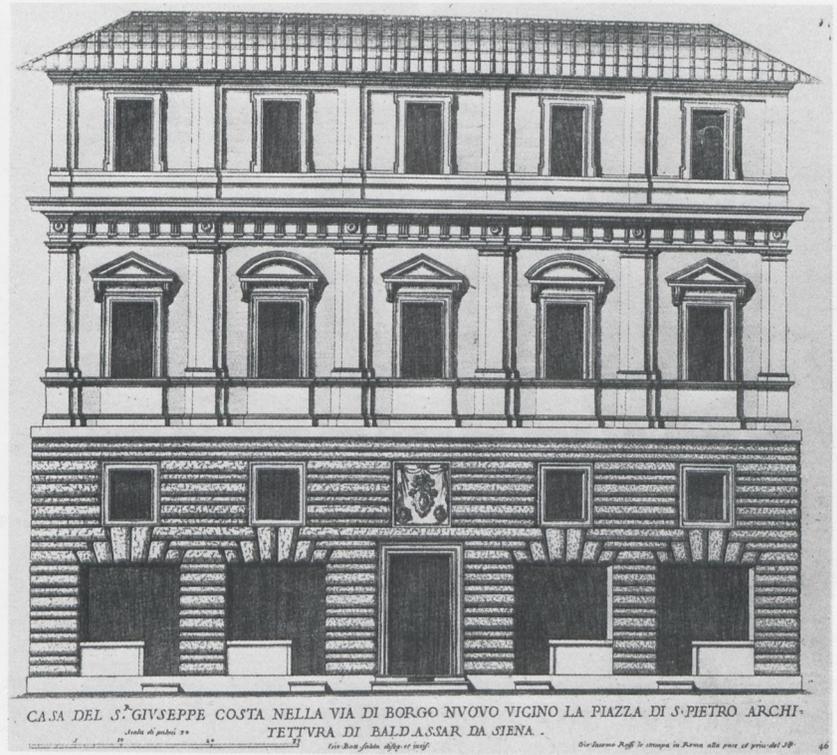




Detto Filippo
sic. 1702. 1712.

Wie brachte Raffael nun seinen Triglyphenfries, der ja einen möglichst stetigen Rhythmus verlangte, mit diesen schwankenden Jochbreiten in Einklang? Wie schon das Verhältnis der Wandöffnungen zur Innendisposition, so dürfte Raffael auch den Rhythmus des dorischen Gebälks von Anfang an in seiner Planung berücksichtigt haben. Dabei orientiert er sich in der Höhe des Frieses von 1,5 modulis und in der Breite der Triglyphen von 1 modulis an den Empfehlungen Vitruvs und Albertis und den von Bramante im Tempietto oder im Cortile del Belvedere vorgeführten Gebälken.⁹ Von dieser Norm weicht er lediglich in der Breite der Metopen der vier östlichen Joche ab. Im ersten westlichen Joch, wo die Länge sechs Metopen erlaubt, entsprechen diese mit einer Breite von etwa 1,5 modulis den genannten Vorbildern. In den vier folgenden spürbar schmalere Jochen wären die Metopen bei gleicher Anzahl noch schmäler ausgefallen, kaum breiter als die Triglyphen (1 m) – ein Archaismus, wie man ihn damals lediglich am Palazzo Fieschi (1511 ff.) nachweisen kann.¹⁰ Und da nach Vitruv über der Giebelspitze der Ädikula eine Triglyphe liegen mußte, blieb Raffael nur die Wahl, die Zahl der Triglyphen und Metopen um jeweils zwei zu reduzieren und die Metopen entsprechend breiter zu veranschlagen.¹¹ Im zweiten Joch beträgt die Breite der Metopen sogar 0,51 m, also etwa 70 Prozent mehr als im ersten Joch. Raffael zog also offensichtlich die überdehnten Metopen den übersteilten vor und hatte dies bereits ohne zwingende Gründe im Hintergrund der »Schule von Athen« getan, wo die Metopen sogar die Breite von drei bis vier Triglyphen erreichen.

Einer der Gründe, warum Raffael Metopen von etwa 2 moduli Breite verwendete, war wohl die Vorkröpfung des Mittelgliedes der Pilasterbündel. Dorische Pilasterbündel, deren Mittelglieder sich im Gebälk verkröpfen, hatte Bramante am Chor von St. Peter vorgeführt (2.15.9, b). Das Friesstück über den beiden östlichen Ecken des Chors war mit dem Fragment einer Metope geschmückt, die beiderseits über Eck geknickte Triglyphen flankierten – eine Lösung, die in der regelstrengen Generation Raffaels kaum Schule machen konnte. Raffael verwandelte daher sein vorgekröpftes Friesstück in eine vollständige, mit einem antikischen Schild geschmückte Metope und ließ dafür den flankierenden Pilasterfragmenten des Bündels je eine halbe Triglyphe entsprechen. Damit hatte er zwar die leidige Entscheidung über Eckmetope oder -triglyphe brillant gelöst, dafür aber der Metope an den prononciertesten Punkten des Gebälks die unkanonische Breite eines Pilasters, also von 2 moduli, gegeben, und so lag es nahe, auch den übrigen Metopen ein gedehntes Verhältnis zu verleihen. Wenn er dennoch im ersten Joch die Zahl der Triglyphen und Metopen vermehrte, statt die einzelnen Metopen um weitere 5 cm zu verbreitern, muß er dafür besondere Gründe gehabt haben. Wäre ihm lediglich an der kanonischen Proportionierung der Metopen gelegen gewesen, so hätte er den Fries etwas höher veranschlagen und damit die Metopen auch der vier östlichen Joche dem Kanon annähern können, wie dies etwa in der Basilica Aemilia der Fall war¹² und wie er dies selbst dann im Hof des Palazzo dell'Aquila tun sollte (2.9.2). Doch seltsamerweise



hielt er sich im Palazzo Jacopo da Brescia lediglich an die kanonische Höhe des Frieses, während er sowohl den Architrav (1,25 m) als auch vor allem das mächtige Gesims (2,25 m) und mithin das gesamte Gebälk (5 m) um etwa 1 modulus höher proportionierte, als dies Vitruv (IV, 3, 91, 29ff.) und Alberti (VII, 9, f., 122r) empfahlen. Auch die Pilaster (1:7,75) und die Kapitelle sind etwas schlanker gehalten.

Bei allen diesen Überlegungen ging es Raffael offenbar um eine neue Antwort auf das Problem der tetrastylen dorischen Tempelfront, wie er sie etwa im Tempel von Cori studieren konnte, wie sie Bramante im Altarhaus von St. Peter rekonstruiert hatte und wie sie vor allem Vitruv in seiner schwer verständlichen Stelle behandelt.¹³ Und zwar empfiehlt Vitruv für die verschiedenen Typen der dorischen Tempelfront verschiedene Systeme von moduli, aus denen sich eine variable Breite der Metopen ableiten läßt. Jedenfalls waren im dorischen Gebälk des Tempels von Cori tatsächlich querrrechteckige Metopen zu sehen.

Mit dieser schwer verständlichen Stelle befaßt sich Sangallo wohl vor 1520 entstandene Zeichnung U 903A.¹⁴ Sangallo versucht dort, die von Vitruv (IV, 3, 91, 17 und 93, 10ff.) genannten Verhältnisse des dorischen Frieses zu rekonstruieren und in ein rationales Schema zu bringen. Am Rande der insgesamt sechs Varianten sind die zugehörigen Säulendurchmesser von je zwei moduli angefügt. Der Architrav, die Triglyphe und das Randstück der Metope von 0,5 m Breite folgen stets dem gleichen, von Vitruv empfohlenen Schema. Und im Beispiel links oben entspricht auch die Breite der Metope Fra Giocondos Rekonstruktion des dorischen Gebälks, wie Sangallos Beischrift genauer ausführt: »Fra giochondo la metofa viene larga quanto le alto col capitello del triglifo che chorre lo triglifo uno modulo e mezo senza lo capitello.« In den meisten übrigen Beispielen ist die Breite der Metopen mehr oder weniger verändert, und zwar in Abhängigkeit sowohl von der Zahl der Säulen bzw. Triglyphen als auch von der entsprechenden Anzahl von Untereinheiten, in die der Fries der verschiedenen Tempeltypen nach Vitruv unterteilt werden soll. Diese Untereinheiten bei Sangallo entsprechen dem Randstück der Metope, also 0,5 modulus. Wenn also, wie in der untersten Reihe links, eine tetrastyle Tempelfront in 23 Einheiten unterteilt werden soll, erhält sie eine Breite von insgesamt 11,5 moduli. Davon gehen 4 moduli auf die Triglyphen und je 0,5 modulus auf die beiden Randstücke, so daß für die Metopen insgesamt 6,5 moduli bleiben, für jede Metope mithin etwa 2,2 m. Der Hexastylos in der vorletzten Reihe rechts besitzt eine Breite von 14,5 m, wovon 7,7 für die 5 Metopen bleiben, für jede Metope also das normative Verhältnis von 1,5 m.

Ähnlich wie schon Alberti schlägt Peruzzi auf seiner wohl erheblich späteren Studie U 547A eine zwar wesentlich einfachere, dafür aber auch weniger wörtliche Interpretation vor.¹⁵ Jede Untereinheit setzt er einem vollen modulus gleich, so daß seine Tempelfronten mindestens doppelt so breit sind wie jene Sangallos. Und während er die Variation auf die Interkolumnien konzentriert, hält er die Maße nicht nur der Triglyphen, sondern auch der Metopen konstant. Letztere sind nur zwischen den Doppelsäulen des Beispiels links oben – »jn moduli 37«

– auf 2 m verbreitert.¹⁶ Raffael vertritt zweifellos eine Sangallo verwandte Lösung. Offenbar wollte er im breiteren Westjoch den Hexastylos und in den vier übrigen Jochen den Tetrastylos vorführen. In der Tat ist das Westjoch zwischen den Pilasterbündeln 28 halbe moduli breit (15 *palmi*) und kommt damit Sangallos hexastyle Version »in XXIX« in der zweituntersten Zeile rechts nahe, wobei die Metopen mit 1,66 m geringfügig breiter sind. Die übrigen vier Joche stehen Sangallos tetrastyle Version links unten – »in XXIII« – am nächsten und sind zwischen den Pilasterbündeln 26,2 bzw. 22,8 und 23,6 halbe moduli breit. Weder Raffael noch Sangallo haben jemals wieder eine ähnliche Interpretation von Vitruvs Beschreibung der dorischen Tempelfront versucht, und so liegt es nahe, daß Sangallo seine Zeichnung in nicht allzu großem zeitlichen Abstand vom Palazzo Jacopo da Brescia anfertigte, möglicherweise sogar aufgrund gemeinsamer Überlegungen.

Der gesamte Außenbau des Palazzo Jacopo da Brescia kulminierte in der schmalen Westfront, die schon vom Petersplatz aus sichtbar war und von vornherein die Körperlichkeit des Palasts ins Bewußtsein rief. Ihr Bottegengeschoß war analog den übrigen Fassadenjochen gegliedert. Die Mitte des Piano nobile schmückte ein marmornes Wappen Leos X., das die Zeichnungen M. van Heemskercks und eines Zeitgenossen überliefern (2.5, f, g) und dessen undulierende Gestalt an die Wappen Raffaels über den Fenstern des Palazzo Caprini erinnert (2.14.4). An dieser Schmalfront wurden die Pilaster sogar beiderseits verdoppelt, allerdings dergestalt, daß den Eckpilaster und seinen Halbpilaster ein entsprechendes seitenverkehrtes Bündel symmetrisch ergänzt – auch dies eine wohl vom Außenbau von St. Peter inspirierte Komplizierung. Da somit das mittlere Wandfeld nur einfache Pilaster flankieren, wurde es um die Dicke eines Pilasterschafts vor die übrige Wand vorgezogen. Über diesem inneren Wandfeld sind Architrav und Fries in Gestalt der marmornen Schrifttafel des Jacopo da Brescia vorgekröpft, eine direkte Anregung vom Portico d'Ottavia und vom Argentarierbogen. Wie an der Längsfront nimmt die weit vorkragende Gesimsplatte nicht an der Verkröpfung teil. Den mittleren Abschnitt mit dem Wappen bekrönt ein Segmentgiebel, dessen Unterseite aus unbegreiflichen Gründen bei der Wiederaufrichtung geöffnet wurde.

Nach Cipriani-Navone maß die westliche Schmalfront etwa 22,6 *palmi*, nach Hofmann etwa 21,3 *palmi*. Sie war demnach etwa 22 moduli breit und damit wie auch durch die gedehnten Metopen wiederum als Tetrastylos ausgewiesen. In der Tat wird die Schmalfront von vier Pilasterbündeln gestützt und durch den bekrönenden Giebel zu einer eigenständigen tetrastylen Tempelfront erhoben. Wahrscheinlich inspirierte sich Raffael auch hierbei an seinem Lehrer Bramante, der kurz zuvor die Apsis von St. Peter mit einem dorischen Tetrastylos umkleidet hatte.¹⁷ Bramante war dabei das Kunststück gelungen, nicht nur jedes der drei Joche, sondern auch die Gesamtfront tetrastyl zu gestalten und mit entsprechend gedehnten Metopen zu versehen. Offenbar beabsichtigte Raffael Ähnliches, indem er der tetrastylen Schmalfront seines Palasts eine hexastyle Längsfront gegenüberstellte.

Palazzo Jacopo da Brescia

Ansicht vor 1937

Detail der dorischen Ordnung



Denn er stützt die Längsfront nicht nur mit sechs Pilasterbündeln, sondern unterteilt ihre Gesamtlänge von etwa 83 *palmi* (nach Cipriani-Navone in Schafthöhe) in nahezu 42 Untereinheiten von je 2 *palmi* Breite, wobei er die Verdoppelung des modulus mit der Breite der Pilasterbündel von je 4 m rechtfertigen möchte.

All dies zeigt jedenfalls, welche subtilen Überlegungen dem Außen- wie Innenbau des Palazzo da Brescia zugrunde liegen und wie intensiv sich Raffael schon damals um das Verständnis und die Wiederbelebung der antiken Architektur bemühte.

Eigenartigerweise hat man die Attika seit Hofmann immer wieder als spätere Zutat interpretiert, obwohl sie durch zwei Zeichnungen für das frühe 16. Jahrhundert verbürgt ist und der Palast ohne Attika weder funktionell noch ästhetisch denkbar ist. Auch die Attika wurde recht willkürlich rekonstruiert, indem man die zarten Ziegelfelder, die zwischen den Peperin-Lisenen und dem querrrechteckigen Fensterfeld vermittelten, durch plumpe Peperin-Rahmen ersetzte. Damit wurde das System der Attika stärker jenem System des Piano nobile angenähert, während Raffael offenbar gerade an einer Reintegrierung des Wandreliefs in die Ziegelmauer gelegen war.

Über den Architekten des Palazzo Jacopo da Brescia schweigen die Quellen des 16. Jahrhunderts. Vasaris Notiz, Raffael habe im Borgo »più case« entworfen¹⁸, reicht für eine Zuschreibung des Palasts an Raffael natürlich nicht aus. Seit Faldas Stich von 1655 (2.5, h) schwanken die Zuschreibungen meist zwischen Peruzzi und Raffael, wobei sich gerade die neuere Forschung mehrheitlich für Raffael entschied.¹⁹ Für Raffael sprechen in der Tat nicht nur der außerordentliche künstlerische Rang und die Nähe fast aller Motive zu Bramante, wie sie in derart komplexer Verwendung bei keinem anderen Architekten um 1515 so nachzuweisen sind, sondern auch die Eigenheiten von Grundriß und Fassade und die völlig unkonventionelle Interpretation der Antike. Giuliano da Sangallo tendiert in seinen späten Entwürfen, etwa für S. Lorenzo, zu einer sehr viel dekorativeren, weniger antikischen Auffassung der Ordnung und hat niemals letzte Reste quattrocentesken Verhaltens abgestreift. A. da Sangallo d.J. hingegen erweist sich bereits in den wenig früheren Palazzi Baldassini und Farnese als der wesentlich orthodoxere Vitruvianer.²⁰ Peruzzi, der dritte denkbare und am häufigsten genannte Gegenkandidat, nähert sich zwar in seinen Bauten zu Carpi Bramantes römischem Stil, hat jedoch niemals eine vergleichbare Flexibilität in der Innendisposition wie im Fassadenrhythmus erreicht. Gerade diese Flexibilität kehrt in beiden Grundrissen für Raffaels Haus in der Via Giulia vom Frühjahr 1520 (2.14) sehr ähnlich wieder. Im übrigen läßt sich der Palazzo Jacopo da Brescia ohne Schwierigkeiten zwischen den Palast im Hintergrund des »Borgobrands« (Abb. S. 33) von 1514 einerseits und Werke der Jahre 1515/16 wie die vatikanischen Loggien, die Loggetta (2.17.2) oder das Projekt für die Fassade von S. Lorenzo (2.6) andererseits einordnen.

1 Frommel, 1986, *The Planning of Rome during the Renaissance*.

2 Madonna, 1981, S. 6.

3 Frommel, 1973, II, S. 45ff.

4 Frommel, 1976, S. 62, 78f.

5 Letarouilly, 1849, I, Taf. 43.

6 Hofmann, 1911, III, S. 39ff., Taf. XX.

7 Geschenk von A. Tavazzi, Rom.

8 Vgl. das alte Foto bei Portoghesi, 1971, Fig. 340.

9 Frommel, 1981, *San Gallo et Michel-Ange*, S. 136.

10 Frommel, 1973, III, Taf. 74b.

11 Cipriani-Navone, 1794, behaupteten irrigerweise und im Widerspruch zu ihren eigenen Aufrissen, die Triglyphen würden unmerklich breiter: »... a cagione degli intervalli sempre crescenti, crescon con somma industria le grossezze dei triglifi, e l'allungamento delle metope è appena sensibile...«

12 Frommel, 1981, op. cit., S. 136.

13 Vitruv, IV, 3, 91; diese Rekonstruktion der Metopen und Triglyphen ist noch in der neuesten Forschung zu finden; Wesenberg, 1983, S. 152ff.

14 Giovannoni, 1959, S. 66f.; vgl. die wesentlich einfachere Deutung seines Bruders Giovanbattista – »Dicie battista« – auf U 1174A (Bartoli, 1922, V, fig. 473) aus der Zeit um 1530.

15 Wurm, 1984, Taf. 361.

16 Wesenberg, loc. cit.

17 Christern, 1967, S. 133ff.; Christern, K. Thiersch, 1969, S. 1ff.; Metternich, 1972, Taf. 22; Shearman, 1974; Denker, 1984. – Christern hat das Altarhaus mit 100 *palmi* wohl etwas zu breit veranschlagt. Wahrscheinlich war es mit etwa 92,5 p. (inkl. Halbsäulen) nur um die Mauerstärken von je ca. 4 p. breiter als die lichte Apsis von Alt-St. Peter (80 p.). Dieses Maß ergibt sich aus der Addition der Detailmaße des Codex Coner, Fol. 79, und zwar von 15 Triglyphen zu je 2,09 m Breite, 14 Metopen von je 4,23 m Breite sowie fragmentarischen Eckmetopen von je 1 p. (1/2 m) Breite. Letztere sind durch die Skizze auf Fol. 6v des Codex Mellon verbürgt (Denker, 1984). Allerdings verlangt der Modulus von nur 2 p., wie ihn auch der Säulendurchmesser von 4 p. auf U 130A (Wurm, 1984, Taf. 122) bestätigt, je 4 Triglyphen und je 4 Metopen für jedes der drei Arkadenjoch (von Achsmittle bis Achsmittle). Sowohl Heemskerck (2.15.9, c) als auch das Projekt (?) auf Fol. 7v des Codex Mellon (Metternich, 1972, Taf. 33) zeigen nur je 3 Triglyphen und 3 Metopen, woraus sich eine Gesamtbreite von nur etwa 75 p. ergäbe und damit auch viel zu steile Blendarkaden. Eine Breite von 92,5 p. hätte aber fast genau 23 Schaftbreiten (92 p.) entsprochen, so wie sich die Arkadenjoch ca. $24 \times \frac{1}{2}$ m messen ($8 \times \frac{1}{2}$ m für die Triglyphen und $16 \times \frac{1}{2}$ m für die Metopen), beide wohl in Anlehnung an Vitruvs Tetrastylus »in XXIII«. – Der Durchmesser der Säulen von 4 p. und die Gestalt der Basen lassen vermuten, daß Bramante überarbeitete Säulen des Mittelschiffs von Alt-St. Peter wiederverwendete. Nach Peruzzo schwankt deren Durchmesser zwischen ca. $4\frac{1}{2}$ und $5\frac{1}{2}$ p. (Christern, 1967, Taf. 17). Die Schmalseiten des Altarhauses dürften mit ihrem Arkadenjoch von ebenfalls 25,28 p., mit ihrem Eckjoch von ebenfalls 6,32 p. und dem Wandstück zur Apsis von nochmals ca. 6 p. insgesamt aber etwa 38 p. gemessen haben.

18 Vasari/Milanesi, IV, S. 363f.

19 Hofmann, loc. cit.; Giovannoni, 1959, S. 46; Frommel, 1973, II, S. 51f.; Ray, 1974, S. 201ff.

20 Frommel, 1981, op. cit., S. 134ff.