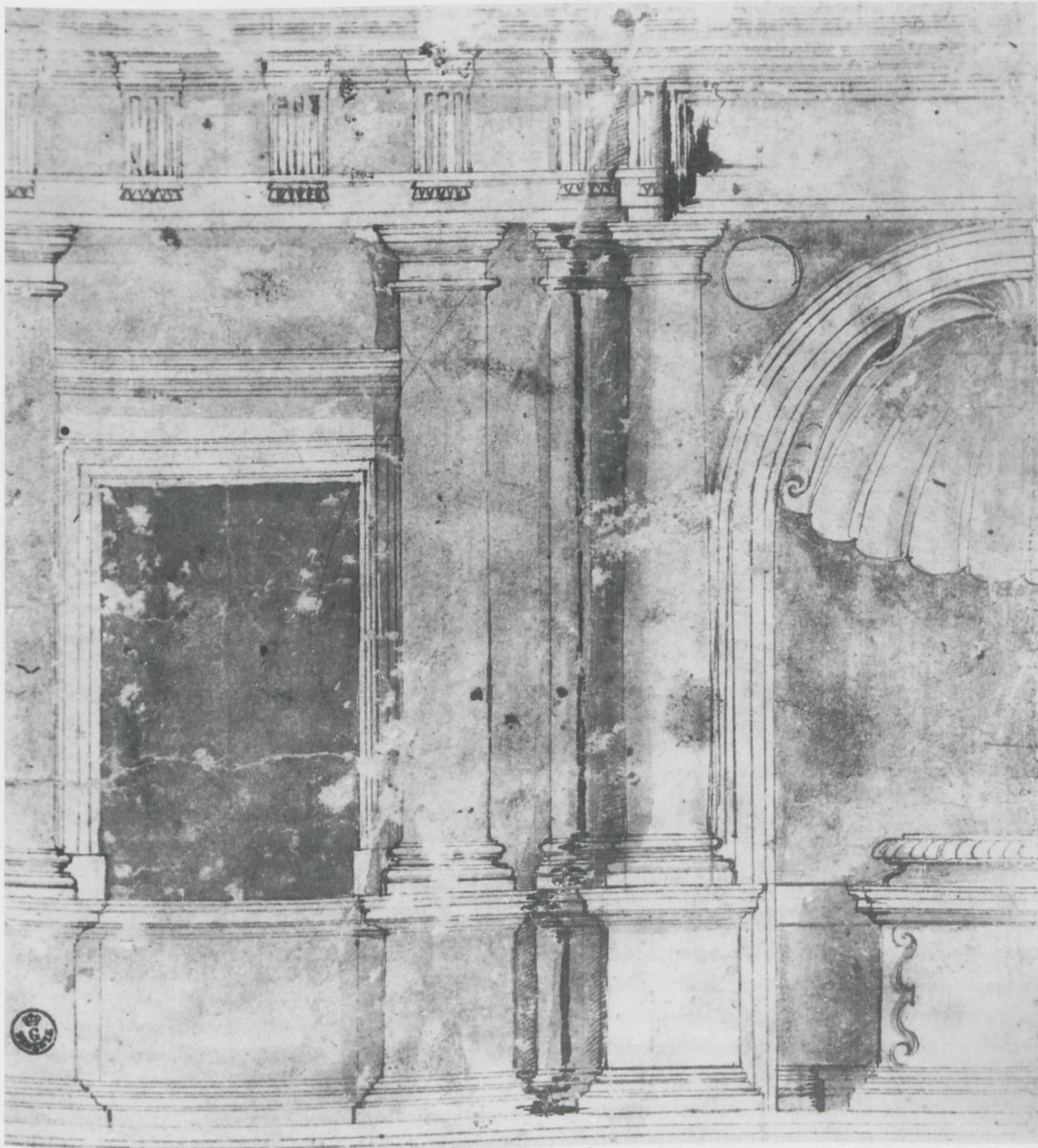


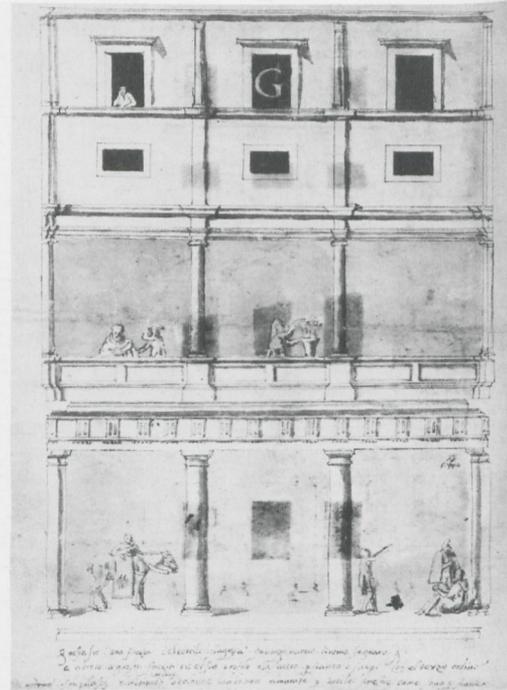
Unter den vielen erstaunlichen Phänomenen der römischen Renaissance ist der Römer Giulio Pippi eines der erstaunlichsten. Gegen 1499, als Sohn eines Kaufmanns geboren, wuchs er in bürgerlichen, wenn nicht patrizischen Verhältnissen auf. Das väterliche Haus lag am Macel de' Corvi, in unmittelbarer Nachbarschaft des Forum Romanum und des Kapitols. Schon als *putto*, also als höchstens Zehn- bis Zwölfjähriger, hatte er das ungewöhnliche Glück, Raffaels Schüler zu werden – und innerhalb weniger Jahre sogar Raffaels Lieblingsschüler. Raffael hatte erst im Sommer 1508 seine römische Laufbahn begonnen. Als Giulio in seine Werkstatt eintrat, also gegen 1510–12, arbeitete dieser gerade an der *Stanza d'Eliodoro* des Vatikans, dem ersten Raum, den er von vornherein als künstlerische Einheit gestalten konnte. So schließen sich dort dann auch bereits die Architektur mit der Malerei, der fingierten Skulptur der Sockelzone und den übrigen Dekorationen zu einem „Gesamtkunstwerk“ zusammen, einer untrennbaren Einheit der visuellen Künste, wie sie er und sein begabtester Schüler von nun an konsequent anstreben sollten. Die Architektur, also die Schale dieser Gesamtkunstwerke, gewann damit eine immer bedeutendere Stellung im Denken Raffaels und seiner Mitarbeiter. Schon in der zeitlich vorangehenden *Stanza della Segnatura* hatte sich Raffael erstmals in großem Stile mit Architektur auseinandergesetzt, indem er die Gemeinschaft der Gelehrten und Weisen des Altertums in einem Raum vereinte, der seinem Ideal antiker Architektur entsprach. Die endlose, von einem überkuppelten Zentrum ausstrahlende Halle, ihr weites Tonnengewölbe, ihre schlanke dorische Ordnung und die dichte Reihe von Figurennischen folgten genau dem Vorbild Bramantes, des eigentlichen Begründers der Hochrenaissance-Architektur. Für Raffael und damit auch für den jungen Giulio bedeuteten Bramantes römische Bauten die Wiedergeburt der antiken Architektur. Bramante hatte Raffael 1508 nach Rom gebracht, er muß ihn sofort in die Geheimnisse der neuen Architektur eingeweiht haben und mag in ihm schon bald seinen Nachfolger als päpstlicher Baumeister erblickt haben. Erst nach Bramantes Tod entdeckte Raffael allmählich, wieviel Bramante noch von der Antike trennte. Und der junge Giulio muß diese verschiedenen Phasen von Raffaels Auseinandersetzung mit der Architektur Schritt um Schritt miterlebt haben.

Wahrscheinlich beteiligte ihn Raffael damals bereits an der Ausführung seiner ausgedehnten architektonischen Bildhintergründe. Dort konnte Giulio nicht nur die immer komplexeren Kunstgriffe der Perspektive kennenlernen, sondern auch die antiken Säulenordnungen und ihr von Jahr zu Jahr archäologischeres Detail. Als Raffael dann um 1512/13 für Agostino Chigi seine ersten eigenständigen Architekturen entwarf, mag Giulio schon wichtige Hilfe geleistet haben. Vasari berichtet, Raffael habe Giulio die Perspektive wie auch die Technik, antike Bauten zu vermessen, beigebracht. Unglücklicherweise sind jedoch die Antiken-Aufnahmen beider Meister verloren und mit ihnen auch Giulios früheste Architekturzeichnungen.

Ist Giulio als Maler und figuraler Zeichner schon um 1513/14 in Werken wie Raffaels „Borgo-Brand“ greifbar, so stammen seine ersten eigenhändigen Architekturzeichnungen erst aus der Zeit um 1518. Es sind Detailstudien für Raffaels Palazzo Branconio dell'Aquila, dessen Hof sein Schüler schon weitgehend selbständig geplant haben muß. Denn dort werden bereits einige jener Tendenzen spürbar, die Giulios spätere Architektur kennzeichnen, die Raffaels Stil jedoch konträr sind. Das gilt vor allem für die Hofloggia, deren schlanke Säulen sich im Gebälk verkröpfen und von den Gliedern der drei folgenden Geschoße kontinuierlich fortgesetzt werden. Eine derartige vertikalistische Kontinuität ist



Giulio Romano/Entwurf / Hof des Palazzo Branconio dell'Aquila/Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, 1584 a



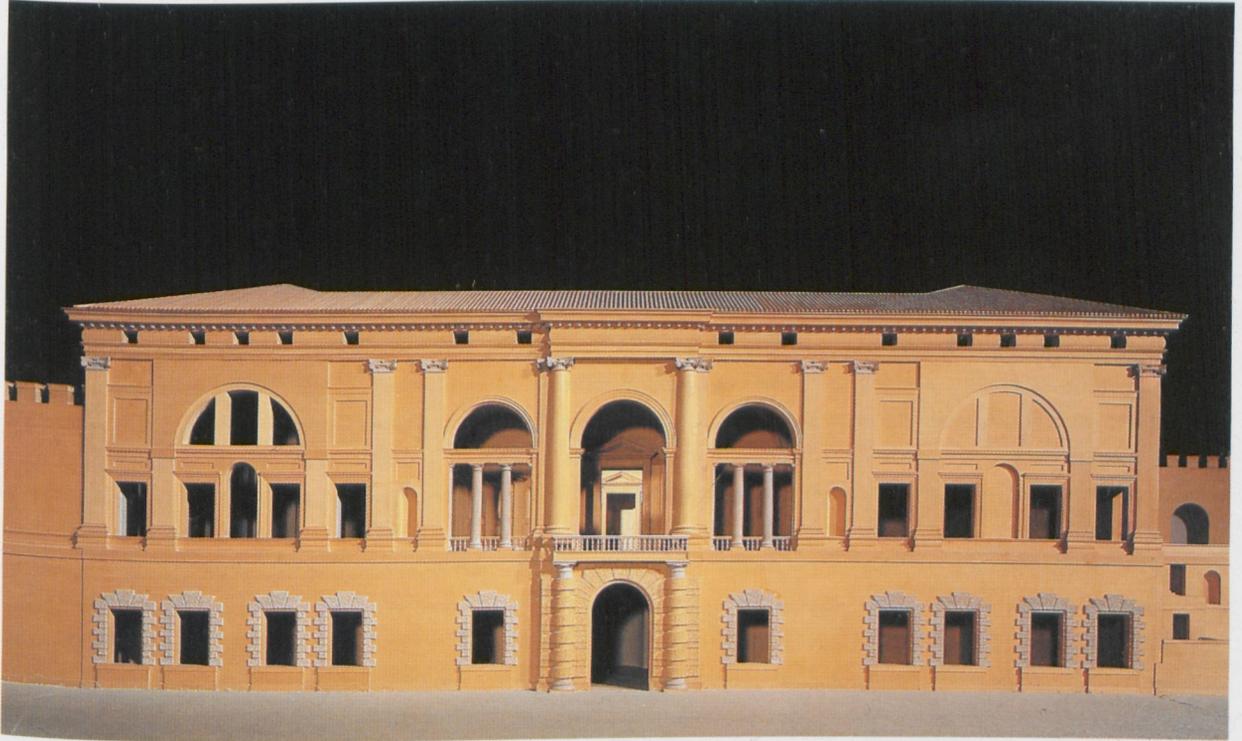
Italienischer Zeichner / Mitte 16. Jh. / Aufriß der Hofloggia des Palazzo Brancionio dell'Aquila/Florenz, Biblioteca Nazionale, MS II-I-429, f. 4 v.

in keinem anderen Werk Raffaels zu finden, der stets um ein antikes Equilibrium der Kräfte bemüht war. Vielleicht folgte Giulio hier sogar bereits dem Vorbild Michelangelos, dessen Modell für die Fassade von S. Lorenzo im Winter 1517/18 in Rom zu sehen war.

Der große Glücksfall für Giulios Formation als Architekt war jedoch der Bau der Villa Madama, jener Villa, die sich Kardinal Giulio de' Medici am Hang des Monte Mario von Raffael errichten ließ. Seit 1516 war die Planung im Gange, seit Sommer 1518 die Ausführung, und Vasari versichert, Giulio sei von Beginn an maßgeblich am Entwurf der Villa beteiligt gewesen. Dieser Entwurf hatte sich von bescheidenen Anfängen zum wohl bedeutendsten Versuch ausgeweitet, antike Architektur zu neuem Leben zu erwecken. War es damals noch unmöglich, einer Kirche die gleiche Gestalt wie einem antiken Tempel zu verleihen, und bestand für die Nachahmung öffentlicher Bauten der Antike – etwa von Thermen, Theatern oder Triumphbögen – damals kein allgemeiner Bedarf, so erlaubte der intime und isolierte Rahmen einer Villa Suburbana eine unmittelbarere Anlehnung.

Raffael entwarf tatsächlich ein Ensemble, in dem er die Annehmlichkeiten der Florentiner Medici-Villen mit allen erdenklichen Bautypen der Antike verband. In seinem berühmten Brief an den Freund Baldassare Castiglione beschreibt er *dietae*, Nymphäen, *xystus*, *oraculum*, *cenationes*, Winter- und Sommerappartements, Thermen, Theater und Hippodrom – erstaunliche Ergebnisse langjähriger archäologischer Studien, die dann allerdings nur zum geringsten Teil verwirklicht wurden.

Raffaels archäologische Studien hatten damals gerade ihren Höhepunkt erreicht. Im Auftrag des Papstes hatte er eine wissenschaftlich genaue Vermessung und Rekonstruktion des antiken Rom begonnen, und zwar mit dem Ziele, diese baulichen Wunder nicht nur zu erreichen, sondern sogar zu übertreffen. Für Raffael und Gesinnungsgenossen, wie



seine Freunde Castiglione oder Bembo, war die Antike kein unerreichbares Goldenes Zeitalter wie dann für Winckelmann oder Goethe. Raffael fühlte sich als Sproß der gleichen Wurzel, als christlicher Römer. Wenn ein weiser Herrscher wie Leo X. nur Frieden und Wohlstand herstellte, dann würden er und seine Mitarbeiter das antike Rom aus seinem Jahrtausendschlaf erwecken und seinem Ruf als Zentrum der Welt zu neuem Glanz verhelfen. Giulio war in beide Unternehmungen unmittelbar einbezogen: die Vermessung und Rekonstruktion des antiken Rom wie dessen Wiedererweckung und Umsetzung in Bauten von der Art der Villa Madama oder des Neu-St. Peter.

Als Raffael im April 1520 siebenunddreißigjährig starb, war der etwa einundzwanzigjährige Giulio der einzige Künstler, der ein ähnlich umfassendes Talent besaß und der Raffaels Vorstellungen wirklich kannte. Deshalb übertrug Kardinal Giulio de' Medici ihm und nicht Antonio da Sangallo d. J. oder Peruzzi die Fortführung der Villa Madama. Es ist nun bezeichnend für das gesamte Schicksal der abendländischen Kultur, daß Giulio – nicht anders als ein Jahr zuvor im Hof des Palazzo dell'Aquila – sich wieder spürbar, wenn auch wohl ganz unbewußt, von der Antike und damit vom Ziele seines Meisters entfernte. In Giulios Endfassung gewinnt die monumentale Talfassade einen abstrakteren, kleinteiligeren, problematischeren Charakter. An der Gartenfront treten dissonante Asymmetrien zutage. Die Verhältnisse des Rundhofes werden steiler, vertikalistischer, und Details, wie der ionische Kamin der Sala, verraten Giulios unwiderstehliches Bedürfnis, die Vokabeln der antiken Ordnung neu zu kombinieren, sich nicht mit der Nachahmung der Vorbilder zu begnügen, sondern für Abwechslung, für *capricci*, für schockartige Überraschung zu sorgen, sich vom normativeren Denken seiner Meister Bramante und Raffael oder seiner Zeitgenossen Peruzzi und Sangallo abzusetzen und der rationalen Klarheit des Gesamtprojektes seinen irrationalen Erfindungsreichtum entgegensustellen.

Man wäre geneigt, diese Reaktion auf Raffaels Klassizismus zunächst psychologisch zu erklären: Der junge Giulio mußte, um ganz er selbst zu werden, zunächst den „Vater ermorden“, seine Andersartigkeit unter Beweis stellen. Doch Giulios *capricci* sind bezeichnenderweise mit jenen in Michelangelos wenig späterer Cappella Medici bei S. Lorenzo in Florenz vergleichbar. Dort werden die antiken Formen gleichfalls abstrahiert und in einen neuen, gelegentlich sogar antitektonischen Kontext gebracht. Die Artikulation scheint ebenfalls den Rahmen der Wand zu sprengen und immer intensiveren vertikalen Auftrieb zu gewinnen. Die Grenzen eines Raumes, die Bramante und Raffael nach dem Vorbild der römischen Kaiserthermen auszuweiten suchten, werden nun hermetisch vergittert. Die Architektur scheint etwas von ihrem großen Atem, von ihrer lebensnahen Fülle, ihrer Wärme, ihrer kommunikativen Kraft zu verlieren. Und es ist schwerlich ein Zufall, daß dies gerade in den Jahren geschieht, als Maler wie Pontormo und Rosso ihre ersten Meisterwerke schaffen und als Reformation und Fremdherrschaft die Stimmung in Italien verdüstern. Giulio war demnach nicht nur gegen den übermächtigen Lehrer aufbegehrendes Individuum; er war auch hellhöriges Medium, das, früher als andere Meister, die Veränderungen der Zeit in der Architektur auszudrücken verstand.

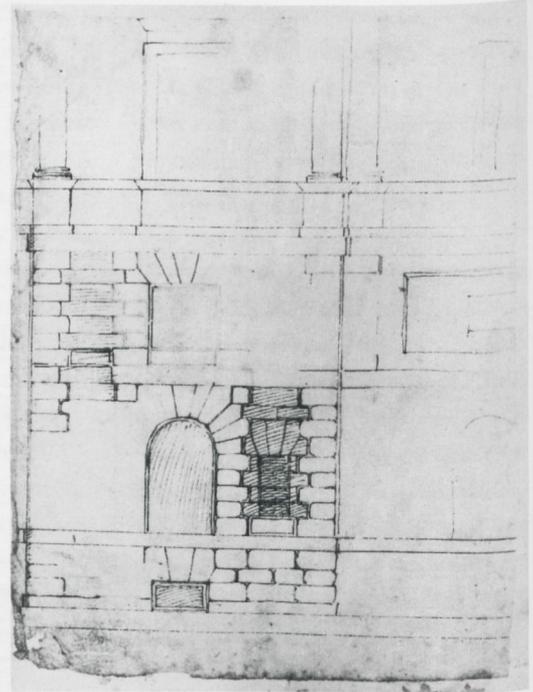
Unter diesen Voraussetzungen, die bereits um 1519/20 sichtbar werden, schuf Giulio dann seine ersten ganz eigenständigen Bauten. Am Anfang steht wohl der Palast des päpstlichen Kämmerers und späteren Bischofs von Nazareth, Filippo Adimari, den Nanni di Baccio Bigio seit 1550 zum heutigen Palazzo Salviati alle Lungara erweiterte. Nach Giulios Plänen wurde nur das Erdgeschoß ausgeführt, dessen Straßenfront sich weitgehend erhalten hat. Wie er sich die Gartenfront und die Obergeschosse dachte, läßt sich – zumindest annäherungsweise – den überlieferten Projekten entnehmen.

Auf Schritt und Tritt spürt man, wie Giulio hier von seiner intimen Kenntnis der späten Architekturen Raffaels profitiert. Zum Tiber hin verleiht er dem Bau den Charakter eines vornehmen Stadtpalastes, zum Gianicolo den einer vollgültigen Villa und versteht es somit, beide Typen nahtlos miteinander zu verschmelzen, die städtische Residenz um die An-

Giulio Romano/Entwurf / Fassade des Palazzo Adimari Salviati/Florenz, Biblioteca
Laurenziana, Cod. Ashburnham, App. 1828, 141

Rom, Palazzo Adimari Salviati / Rekonstruktion der Fassade,
Zeichnung Johanna Kraus

Rom, Palazzo Adimari Salviati / Rekonstruktion der Gartenfront,
Zeichnung Johanna Kraus

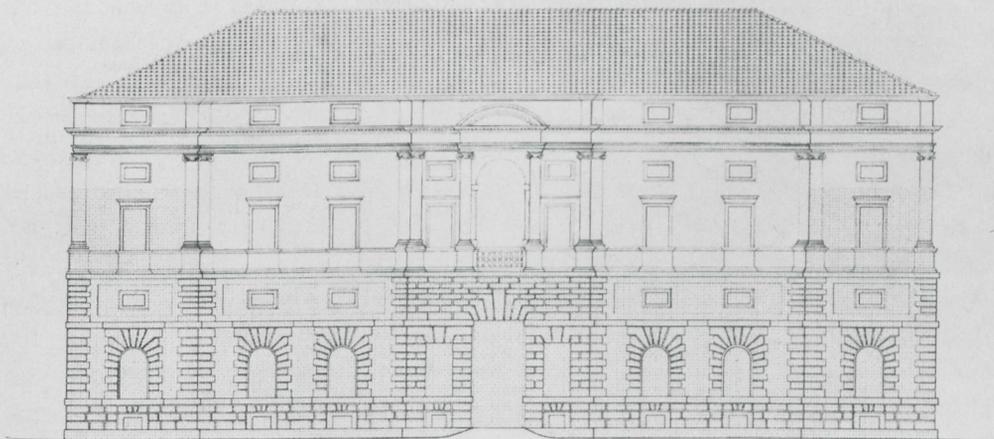


nehmlichkeiten der Villa zu bereichern und sich damit weiter den Lebensgewohnheiten der alten Römer anzunähern. Wie die Talfassade der Villa Madama, so kulminiert auch die langgezogene Straßenfront des Palazzo Adimari im Mittelbalkon des Piano Nobile: Dieses wird zum hierarchisch organisierten Rahmen für den wachsenden Anspruch des Bauherrn. Das rustizierte Sockelgeschoß ist diesem Piano Nobile zwar untergeordnet, hat jedoch gegenüber den Palästen Bramantes und Raffaels spürbar an Gewicht gewonnen, ja macht in seiner plastischen Wucht dem feingliedrigen Piano Nobile sogar den Rang streitig.

Gleichzeitig hat die Portalzone jene Offenheit und Weite eingebüßt, wie wir sie etwa vom Palazzo Farnese oder vom Palazzo Pandolfini in Florenz kennen. In ihrem dichten Rustika-Panzer und in ihren drei steilen Öffnungen kündigt sich wiederum Giulios wachsende Tendenz zur hermetischen Vergitterung der Wand an.

Wie Raffael an der Talfassade der Villa Madama, unternimmt Giulio hier alles, um die monotone Reihung gleicher Fensterachsen, wie sie die Fassaden früherer Palazzi gekennzeichnet hatte, zu überwinden. Und zwar gelingt es ihm mit Hilfe des Goldenen Schnittes, die fünf Teile der Fassade in eine kontinuierliche Beziehung zueinander zu setzen: Die Eckrisalite verhalten sich zu den Zwischenabschnitten wie 3 : 5, der Mittelrisalit zu den beiden Seitenflügeln wie 5 : 8, und so folgen alle Abschnitte bis hin zur Gesamtbreite der Fassade mit geringfügigen Abweichungen der stetigen Reihe des Goldenen Schnittes (3, 5, 8, 13, 21).

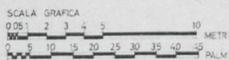
Dieses streng hierarchische System bindet Giulio nun durch eine ungewöhnliche Zahl von Gesimsen aufs engste zusammen. Die Fensterädikula, die bei Bramante und selbst noch bei Raffael eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt hatte, wird untergeordnetes Element eines streng kalkulierten Systems. In all dem geht Giulio über die reine Antikennachahmung weit hinaus und findet, ähnlich wie schon in der Talfassade der Villa Madama, Formen, die die unwälzenden Ver-



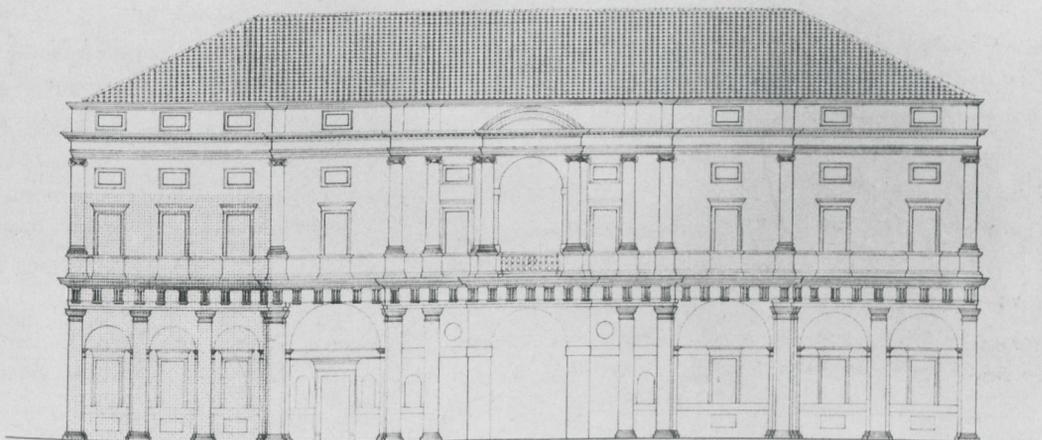
GIULIO ROMANO - PALAZZO SALVIATI ADIMARI ALLA LUNGARA

PROSPETTO FACCIATA EST

SCALA 1:100



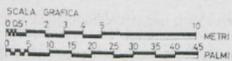
RILIEVO E GRAFICA ARCH. JOHANNA KRALUS
 BIBLIOTHECAHERTZIANA



GIULIO ROMANO - PALAZZO SALVIATI ADIMARI ALLA LUNGARA

PROSPETTO FACCIATA OVEST

SCALA 1:100



RILIEVO E GRAFICA ARCH. JOHANNA KRALUS
 BIBLIOTHECAHERTZIANA

änderungen der Renaissance-Gesellschaft genau widerspiegeln, ohne daß er sich dessen bewußt gewesen zu sein braucht. Wenn er sein Vokabular immer antikischer gestaltet und an den Eckrisaliten sogar einen reizvollen Wechsel von schmalen Zierziegeln und *opus reticulatum* (Rautenmuster) einführt, mag er nach wie vor im Glauben gelebt haben, die Antike mit ihren eigenen Mitteln zu übertreffen.

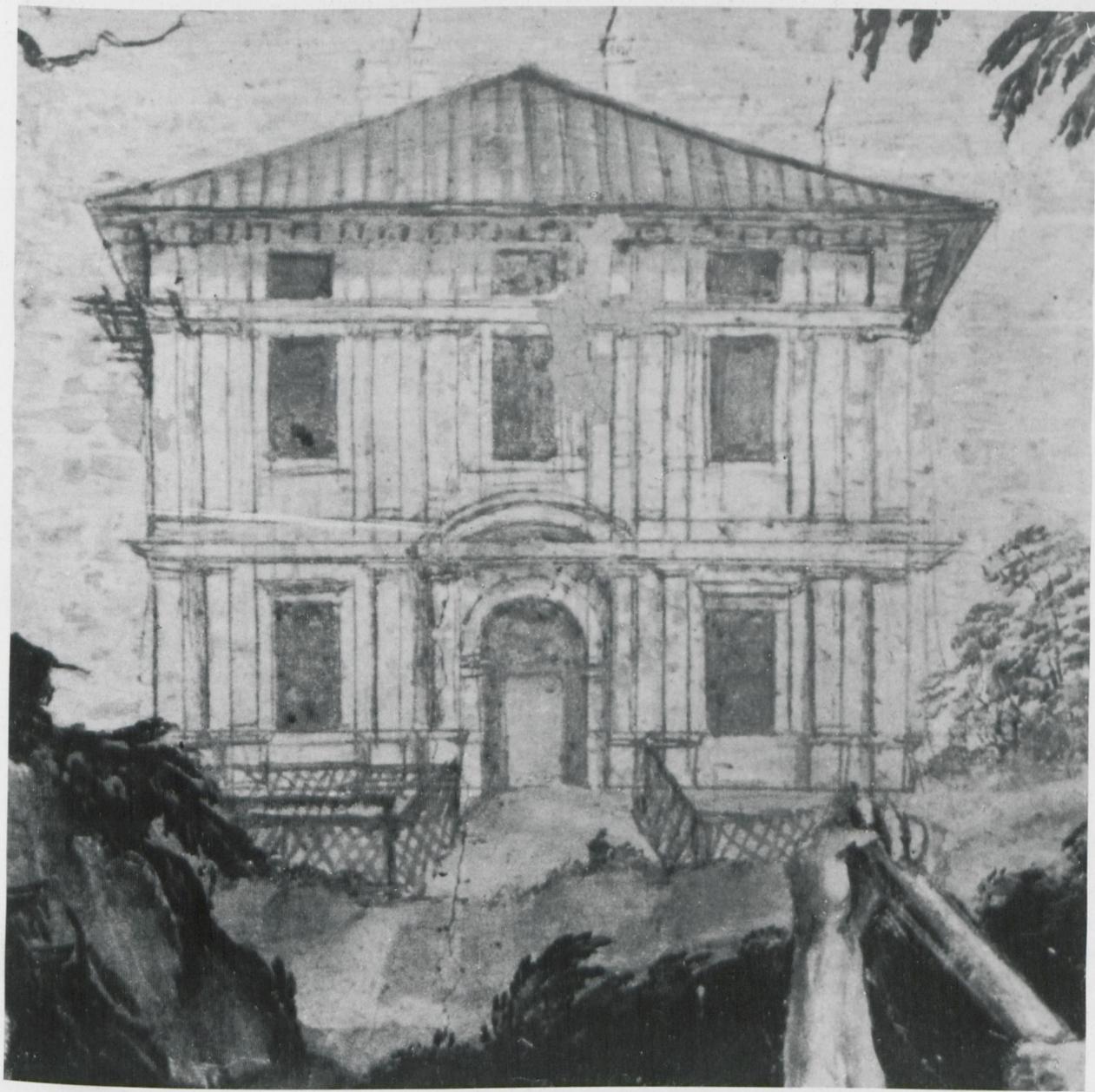
Dies gilt nun auch für die Gartenfassade, eine der revolutionärsten Schöpfungen der gesamten römischen Renaissance. Ihr längerer nördlicher Flügel öffnet sich in einer Loggia, während den kürzeren südlichen Flügel nur eine Blendgliederung artikuliert. War dieses Ungleichgewicht auch durch die beschränkte Grundfläche des Palastes motiviert, die sich nach Norden verbreiterte und eine Öffnung der gesamten Gartenfront schwerlich erlaubt hätte, so weiß Giulio doch gerade diese Bedingtheiten für seine kühnen Form-Spiele zu nutzen.

War der Besucher durch die Straßenfront und die Eingangshalle auf eine streng axialsymmetrische Anlage eingestimmt, so wurde er an der Gartenfront unvermittelt mit einer schreienden Asymmetrie konfrontiert – und zwar keineswegs der zufälligen Asymmetrie so vieler früherer Villen, die noch keinen strengen Gestaltungsprinzipien gehorchten, sondern der Asymmetrie eines bis ins letzte Detail kalkulierten Systems. Diese Asymmetrie besitzt somit ähnlichen Nachdruck wie eine Dissonanz in den Werken Haydns, Mozarts oder des jungen Beethoven, die das auf vollendete Harmonie gestimmte Ohr umso schmerzlicher empfindet. Im übrigen erweist sich auch die Gartenfassade in der komplexen Abfolge ihrer Arkaden und in der dynamischen Staffelung ihres Wandreliefs als eine hierarchische Struktur. Allerdings scheint ihr Zentrum durch das konkurrierende Wechselverhältnis der drei mittleren Arkaden geschwächt – vielleicht weil sich Giulio noch scheute, die Fassadenmitte zum eindeutigen Kulminationspunkt seiner Komposition zu erheben.

Wenig später entwarf Giulio für Baldassare Turini da Pescia, den Datar und engen Vertrauten Leos X., die Villa Lante auf dem Gianicolo. Turini wünschte vor allem ein Refugium für die heiße Jahreszeit, unter der er besonders litt. Obwohl steinreich, begnügte er sich mit einem Casino, dessen zwei niedrige Geschosse, dessen Breite von rund dreizehn Meter und dessen vier repräsentative Wohnräume weit unter dem Maßstab selbst kleinerer Paläste und Villen blieben und einen ungleich bescheideneren Anspruch stellten als die Villa der Medici oder der Palast des Filippo Adimari. Schon damals identifizierte man den Bauplatz mit der Villa des Martial, dessen Worte Turini in den Stukkaturen der Loggia anbringen ließ; und so mag es ihm hier mehr um die hedonistische Anmut eines antiken Schöngeistes als um die Magnificenza eines kirchlichen Würdenträgers gegangen sein.

Auch in den Baumaterialien folgt Giulio dem Vorbild antiker Villen. Schon Raffael hatte an der Villa Madama und am Palazzo dell'Aquila bewiesen, daß sich mit billigen Steinen wie Peperin, Tuff oder Ziegel, wenn man sie nur mit feinem Marmorstück überzog, der Glanz der römischen Kaiserzeit imitieren ließ, ja, daß gerade der Marmorstück eine dekorative Eleganz erlaubte, wie man sie seit der Antike nicht mehr gekannt hatte. Diese Technik entwickelte Giulio nun vor allem im ionischen Geschoß der Villa zu einer Vollkommenheit, die ihm dann bei der Konzeption des Palazzo del Te zugute kommen sollte.

Ursprünglich ritt man vom Vatikan den rückwärtigen Hang des Gianicolo hinauf, so daß man die Villa erst zu Gesicht bekam, wenn man ihren axialen Zufahrtsweg betreten hatte – ganz ähnlich, wie dies das Fresko aus der Sala zeigt. Man ging dann zwischen niedrigen Beeten auf die Eingangsfront zu, die den Besucher durch ihren hellen Marmorglanz, ihre Zierlichkeit, vor allem aber durch ihre ungewöhnliche Gliederung erstaunt haben muß. Wie schon am Palazzo Adimari dominiert das plastische Erdgeschoß. Seine dorische Ordnung zieht das Auge von den verbreiterten Eckpilastern über die mittleren Pilaster zu den noch zierlicheren Halbsäulen des Portals, in dem die ganze Fassade kulminiert. Sein Segmentgiebel schneidet – ähnlich wie im Pantheon – ins Obergeschoß und läßt damit bereits die Gliederung der Tal-



Polidoro da Caravaggio / Auffindung des Grabes des Numa
Pompilius auf dem Gianicolo / Villa Lante, Detail, Rom, Bibliotheca Hertziana

front anklingen. Wahrscheinlich wurde Giulio hierbei sogar ein weiteres Mal durch Michelangelo angeregt, der ein Jahr zuvor für die Innenwände seiner Florentiner Medici-Kapelle ein ähnliches System gewählt hatte.

Gleichzeitig wird der vertikale Impuls der dorischen Ordnung von den dekorativeren, fast körperlosen Pilastern des ionischen Geschosses unmittelbar aufgegriffen, um in den Lisenen der Attika unmerklich zu verebben. Giulio treibt die Dynamik der Fassade sogar so weit, die Fenster des Obergeschosses bis unters Gebälk zu drängen, sie – ähnlich wie den Kamin der Villa Madama – seitliche Voluten hervorpresen zu lassen und damit organisch in die ionische Ordnung einzureihen.

Diese eigenartige Umkehrung aller tektonischen Regeln – ein Fenster repräsentiert traditionsgemäß nicht die tragenden, sondern die entlasteten Elemente einer Fassade – ist nur aus den besonderen Schwierigkeiten der Talfassade zu erklären. Dort mußte Giulio die fünf Arkaden seiner Talloggia mit dem System des übrigen Baukörpers in Einklang bringen. Entschied er sich, wie so viele Architekten seiner Zeit, für eine Loggia ohne Arkadenbögen, so konnte er die Fenster auf das durchlaufende Gebälk stellen und den Anschein eines intakten Obergeschosses erwecken. Doch einmal war ihm offensichtlich an einer maximalen Öffnung der Loggia auf Licht und Landschaft gelegen; zum anderen war er Architekt genug, um sich auch am Außenbau zur komplexen Verschiebung der Geschoßhöhen zu bekennen, wie sie die Wölbung der Loggia und der Sala zur Folge hatte und wie das eigens für die Ausstellung angefertigte Modell am besten veranschaulicht. Schließlich diente ihm gerade das spätantike und von Bramante wiederentdeckte Motiv rhythmisch alternierender Arkaden und Kolonnaden, die sogenannte *Serliana*, zur Belebung seiner Talfassade.

I / 33

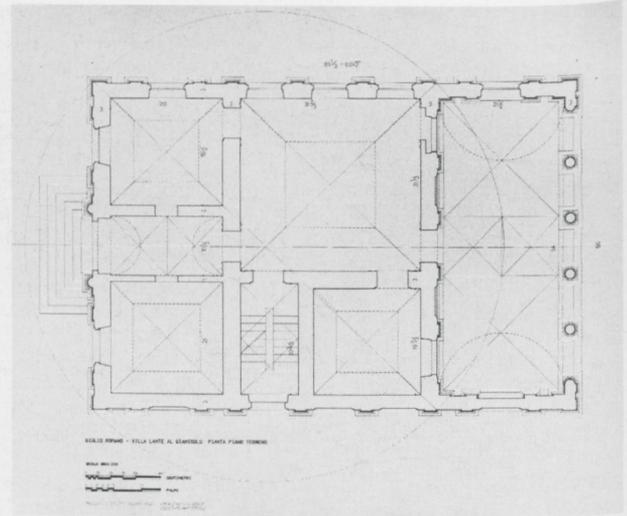
Indem Giulio nun den Kämpfer der Arkaden mit dem Erdgeschoßgebälk vereinigte, schnitten deren Bögen notwendigerweise ins Obergeschoß. Die Fenster, die auch vor den Gewölben der Loggia und der Sala als Blendfenster weiterlaufen, rückten somit nach oben. Giulio nutzte diese Zwangslagen zu einer seiner originellsten und folgenreichsten Erfindungen und erhob die Fenster zu gleichberechtigten Gliedern der Ordnung. Der etwa gleichzeitige Kamin der Villa Madama, dessen „Kapitell“ durch keinen übergreifenden Zusammenhang bedingt ist, war demnach wohl erst die Folge des Entwurfprozesses der Villa Lante, wie überhaupt Giulios beste Einfälle gerade oft durch bauliche Schwierigkeiten provoziert wurden.

Allerdings fügen sich nicht alle Antworten, die Giulio auf die Probleme der Rückfassade fand, gleichermaßen harmonisch ins System der Talfront ein. Und dies gilt vor allem für die Artikulierung und Rhythmisierung der beiden Ordnungen. Mit sicherem Instinkt gestaltete Giulio die Marmorsäulen der Loggia spürbar schlanker als die dorischen Pilaster der drei übrigen Fassaden. Dies hatte auch den Vorteil, daß er die ohnedies überschlanken Arkaden etwas breiter veranschlagen konnte, ohne die Gesamtbreite des Baukörpers in Frage zu stellen. Auch den besonders gefährdeten Eckpfeilern gab er lediglich die statisch notwendige Stärke. Diese war für echte Doppelpilaster zu gering, für einen einfachen Eckpilaster jedoch zu groß. Giulio behalf sich daher in seiner unkonventionellen Art damit, dem Eckpilaster zwar die gleiche Breite wie am übrigen Außenbau zu geben, den akkompagnierenden zweiten Pilaster aber zu fast redikulärer Schlankheit zu reduzieren und mit der Halbsäule der Loggia zu verschmelzen.

Da aber die Arkadenbögen auf den Säulen ruhen, konnte er die ionischen Pilaster nicht mehr genau axial über die tragenden Glieder der Loggia stellen. Eben diese Schwierigkeit kam nun seiner geheimen Vorliebe für labile Strukturen zupafß, und so verschob er die ionischen Pilaster aus der Achse, und zwar einmal mehr und einmal weniger, als habe er hier die Zügel der Bauaufsicht bewußt lockerer gelassen, um den Eindruck von Zufälligkeit und Improvisation zu erzielen. Die Talfront der Villa, unter der der Gianicolo steil abfällt und die daher auch vom Garten aus kaum überschaubar ist, bot ihm also ein ideales Experimentierfeld für neue Erfindungen, wie er sie an den repräsentativeren Fassaden der



Rom, Villa Lante / Grundriß-Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes mit Maßen und Proportionen (Zeichnung: Johanna Kraus)



Villa kaum gewagt hätte. Eben diese Erfindungen sollte er dann an seinem Mantuaner Meisterwerk, dem Palazzo del Te, konsequent weiterentwickeln.

Trotz der partiellen Störungen der Gartenfront ist an allen vier Fronten des Außenbaus jene Axialsymmetrie streng gewahrt, auf die der Besucher schon durch den Zufahrtsweg von Anfang an eingestimmt wurde: Diese Tiefenachse findet nun im zentralen Vestibül ihre unmittelbare Fortsetzung. Umso dissonanter mußte danach die exzentrische Position der Sala wirken, des wichtigsten Repräsentationsraums der Villa, zumal ihre Ostwand, die zunächst ins Auge fällt, von zwei ungleichen Öffnungen durchbrochen war. Hatte man sich dann jedoch auf ihre eigentliche Schauseite orientiert, die Nordwand mit den drei großen Fenstern, durch die man bis zur Peterskirche hinabblicken konnte, dann war auch die Symmetrie dieses Raumes hergestellt. In seinem Schmuck entfaltet Giulio eine Festlichkeit, wie sie selbst im Rom der Medici ihresgleichen suchte. Die fingierte, dem Pantheon nachgebildete Marmorinkrustation der Wände schließt sich mit den vier gleichförmigen Halbtonnen des Gewölbes zu einem tektonischen Gerüst zusammen, während Stukkaturen, Wappen und Impresen die entlasteten Ecken des Gewölbes aufs eleganteste verschleifen – auch dies ein Kunstgriff, den Giulio im Palazzo del Te vielfach variieren sollte. Die antikischen Stuckbüsten und Fresken des Gewölbes stehen unter dem beherrschenden Vorzeichen des Papstwappens im Gewölbespiegel, und in der Tat scheint auch das Freskenprogramm auf die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters, einer Zeit des Friedens, der Tugenden und der Künste unter der Herrschaft der Medici, anzuspielden und damit auf jene Kontinuität, die schon Raffael in seinem Brief an Leo X. beschworen hatte.

So wie sich die Sala durch ihren üppig bunten Dekor von dem Weiß des Außenbaus und des Vestibüls abhob, so tat dies die wiederum völlig weiß gehaltene Loggia gegenüber der Sala. Wurden die Stucchi der Loggia auch erst um 1531 vollendet, so geht ihr System doch zweifellos auf Giulio selbst zurück. Im Gegensatz zur kapriziösen Talfront herrscht im Inneren der Loggia die vollkommenste Harmonie. Ja, selbst die Loggia der Villa Madama erreicht nicht die architektonische Virtuosität, mit der etwa die *Serliane* auf die drei Innenwände projiziert sind oder die Arkaden ins Tonnengewölbe schneiden. Nicht umsonst wiederholte Giulio dieses System fast wörtlich in der David-Loggia des Palazzo del Te, wenn



Rom, Palazzo Stati Maccarani, Fassade, Detail
 Rom, Palazzo Alberini/Fassade
 Rom, Palazzo Stati Maccarani/Fassade

auch in den lastenderen, körperhafteren Formen seines Mantuaner Stiles. Gerade die Loggia der Villa Lante beweist, wie sich Giulio während der römischen Jahre durch Abstraktion, Vertikalismus und eine pointierte, fast ans 18. Jahrhundert gemahnende Eleganz gegenüber seinen Meistern und der Antike zu behaupten bemühte. Giulios Ruf als Architekt muß sich rasch verbreitet haben, wenn er bereits um 1522 einen weiteren bedeutenden Palastbau beginnen konnte, den Palast des Cristoforo Stati an der damals prominenten Piazza S. Eustachio. Die Planung war hier noch sehr viel mehr vom unregelmäßigen Zuschnitt des Grundstücks und älteren Mauern bedingt als in den voran-

gehenden Projekten. Der spezifische Typus eines patrizischen Stadthauses mit Bottegen und Innenhof war durch den Palazzo Alberini vorgeprägt, bei dem der junge Giulio Raffael assistiert hatte. Doch während der zwei Jahre, die seit dem Tode des Meisters verstrichen waren, hatte Giulios Stil schon eine so eigene Richtung eingeschlagen, daß Welten den Palazzo Stati vom Palazzo Alberini trennen.

1 / 32 Verstärkt hat sich zunächst der Kontrast zwischen dem massigen Sockelgeschoß und den feingliedrigen Obergeschoßen. Die schweren Rustikablöcke scheinen nun ihrerseits in Bewegung zu geraten. Das Portal droht, den beengenden Rahmen der aufstrebenden Pfeiler zu sprengen. Seine Keilsteine werden vom fragmentarischen Architrav nur mühsam zusammengepreßt. Die Mezzaninfenster balancieren auf dem mittleren von sieben mächtigen Keilsteinen, die gefährlich über den Bottegen hängen. Jener Kampf zyklischer Mächte bahnt sich an, dem Giulio dann in der *Sala dei Giganti* des Palazzo del Te figuralen Ausdruck verleihen sollte. Und ähnlich wie in seinen Gemälden hat er den elementaren Energien der unteren Natur in den oberen Regionen wenig entgegenzusetzen. In den beiden Obergeschoßen sind die Lisenen des Palazzo Alberini zu abstrakten Wandstreifen reduziert, im dritten Geschoß sogar zu abstrakten Feldern. Diese Tendenz zur völligen Abstraktion der klassischen Säulenordnungen war der Antike unbekannt und letztlich wohl mittelalterlichen Ursprungs. Doch erst seit dem Palazzo Stati wird sie fester Bestandteil des architektonischen Repertoires und bleibt dies bis hin zum abstrakten Klassizismus des 20. Jahrhunderts. Giulio geht es dabei nicht mehr um die Veranschaulichung von Tragen und Lasten, um glanzvollen plastischen Schmuck, sondern um die dekorative Artikulierung der Wand. In ganz abgeschwächter Gestalt berücksichtigt er noch die in der Wand wirksamen Kräfte – und zwar, wie schon in der Villa Lante, vor allem die aufstrebenden, nach oben allmählich verebbenden Vertikalen. Diese letztlich mittelalterliche Tendenz zu Abstraktion und Vertikalismus wurde mit dem Wolkenkratzer eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien überhaupt, und so erweist sich der dreiundzwanzigjährige Giulio ein weiteres Mal als hellhöriger Pionier des künftigen Geschehens.

Eine alte Mauer bestimmte die exzentrische Lage des Hofes, während der asymmetrische Rhythmus seiner beiden seitlichen Hofwände durch die Treppenfenster bedingt war – beides Störungen, die Giulios Vorliebe für punktuelle Dissonanzen an sekundärer Stelle entgegenkamen.

1 / 36 Derartige Störungen finden sich nun auch an der nur noch aus Zeichnungen bekannten Fassade von Giulios römischem Haus, der wohl letzten seiner römischen Architekturen. Obgleich ihm nur zwei ungleiche Joche von rund 10 Meter Höhe zur Verfügung standen, gelang ihm hier, wo er den eigenen Vorstellungen noch freieren Lauf lassen konnte, seine wohl zukunftsreichste Schöpfung überhaupt, die unmittelbare Vorstufe für den Mantuaner Palazzo del Te. Die Rustika wuchert nun – erstmals in der römischen Architektur! – bis ins Piano Nobile hinauf und verblockt sogar die Säulenordnung der großen Fensterädikula. In diesem architektonischen Selbstporträt verschließt sich Giulio noch hermetischer gegenüber der Umwelt als in allen früheren Werken. Die Dynamisierung der Rustika, die im Palazzo Stati begonnen hatte, läßt nun die mittleren Schlußsteine aus der Fassadenfläche hervorkragen und verleiht dem Wandrelief einen noch unruhigeren, explosiveren Charakter. Dieses beunruhigende Leben der Rustika entspricht dem Gedränge und Geschlinge sinnlicher Leiber in Giulios Gemälden, der naturhaft-elementaren Welt der Satyrn und Nymphen, der überhitzten Geschlechtlichkeit seiner Liebespaare. Auch hier hat er dieser rein dionysischen Sphäre keine apollinische Welt gleichen Gewichtes entgegenzusetzen – und gerade darin liegt ein entscheidender Unterschied zu seinem Meister Raffael.

Höchst kunstvoll sind nun auch die beiden ungleichen Achsen gegeneinander ausgewogen. So wie den massigen Sockelgeschoßen seiner früheren Fassaden dekorative Obergeschoße geantwortet hatten, so lebt diese Fassade vom Kontrast zwischen dem breiten Eingangsjoch und dem übersteilen Nebenjoch. In jenem eher untersetzte Verhältnisse, gedrängte Gliederung, Massierung von Kräften und Gewichten, in diesem hingegen nur schlanke, aufwärtsstrebende Energien und ein auf schmale Quadern beschränktes Wandrelief. In der Attika treibt Giulio die Abstrahierung sogar bis zu einem totalen Verzicht auf jede Artikulierung. Giulios Meisterschaft in der Überwindung der herkömmlichen Axial-symmetrie hat einen neuen Höhepunkt erreicht.

So vollzog Giulio im Laufe von fünf oder sechs Jahren und in einem Alter, da die meisten Architekten noch den Fußstapfen ihrer Lehrer folgen, eine Entwicklung, wie auch er selbst sie nicht mit gleicher Dynamik fortsetzen sollte. Dennoch ist es verfehlt, in Giulio einen der Welt der Hochrenaissance entfremdeten „Manieristen“ zu erblicken, wie dies lange Zeit hindurch Mode war. Mußte er sich auch zunächst von seinem übermächtigen Meister absetzen, so blieb doch er – und kein anderer! – Raffaels wichtigster Erbe, der mit Abstand erfolgreichste Propagator von Raffaels Ideen. Nicht umsonst ist schon im Palazzo del Te ein sehr viel dezidierteres Bekenntnis zu römischer Monumentalität zu spüren als in den Bauten der römischen Frühzeit. Mehr noch als Peruzzi, Sansovino, Sanmicheli oder A. da Sangallo d. J. wirkte Giulio auf den jungen Palladio – so sehr, daß noch heute einige von Palladios wichtigsten Frühwerken Giulio zugeschrieben werden.

Nicht zuletzt Giulio ist es also zu danken, wenn trotz der wachsenden Wirkung Michelangelos die Tradition Bramantes und Raffaels während des ganzen 16. Jahrhunderts in Norditalien weiterlebte. Und gerade die Verehrung Serlios oder Palladios für Giulio beweist auch, daß man in ihm nicht so sehr den antinormativen Meister als vielmehr den Repräsentanten der klassischen Tradition erblickte. Die Verfechter von Giulios „Manierismus“ berufen sich, was seine Gemälde angeht, gelegentlich darauf, daß er in seinen Mantuaner Jahren auf das Aktstudium weitgehend verzichtet und aus dem Schatz bewährter Formen und Formeln geschöpft habe. Aber das gleiche läßt sich schon in Spätphasen der antiken Kunst beobachten. Auch dort, wo Giulio mit rhetorischen Topoi arbeitet, wo er die Anatomie vergewaltigt, um den Ausdruck zu steigern, bleibt er doch stets „ein Schüler des Jahrhunderts . . .“, der Geist, Gemüt und Kunst seines Meisters so in sich aufgenommen hatte, daß er fast dasselbe wurde“, wie Goethe im April 1829 dem jungen Eckermann erklärt. Mögen wir Heutigen auch den idealischen Funken Raffaels noch stärker vermissen als die Kinder des 18. Jahrhunderts, so hat doch gerade die Mantuaner Ausstellung entscheidend dazu beigetragen, Giulios Format wieder ins rechte Licht zu rücken, und zwar in seinen Architekturen nicht weniger als in seinen Gemälden. Auch als Architekt mag er während der beiden Mantuaner Jahrzehnte vor allem von seinen römischen Erfahrungen gezehrt haben. In der Tat setzt er sich in den meisten der nach dem Palazzo del Te entstandenen Architekturen nicht mehr in gleicher Weise mit den antiken Vorbildern auseinander, sondern variiert, bereichert, verfremdet die Motive mit unerschöpflicher Erfindungskraft. Doch im Gegensatz zu Michelangelo und seinen Nachfolgern begehrt er niemals gegen die Welt der antiken Formen auf, und gerade in einem seiner letzten Werke, dem Mantuaner Dom, legt er ein unzweideutiges Bekenntnis zur Vorbildlichkeit der frühchristlichen Basilika ab, ja verleiht jedem Detail einen klassizistischen Glanz, wie er – trotz Raffaels Preis der konstantinischen Architektur – weder in S. Giovanni in Laterano noch in St. Peter anzutreffen war.

