

# Raffaels Paläste: Wohnen und Leben im Rom der Hochrenaissance\*\*)

C. L. Frommel\*)

Raffael wird den meisten von Ihnen, und zumal den Besuchern der Münchener Pinakothek, als Maler verkörperter Madonnen bekannt sein – bekannt und gelegentlich vielleicht sogar suspekt, nachdem die Moderne unser Verhältnis zum Schönen erschüttert hat. Daß Raffael auch Architekt war und wohl sogar der bedeutendste einer Generation bedeutender Architekten, ist nur wenigen geläufig. Und zwar ein Architekt, der sich keineswegs auf das Entwerfen schöner Fassaden beschränkte, sondern der auch einer der großen Neuerer der abendländischen Wohnkultur war<sup>1)</sup>.

Wenn wir heute eine italienische Stadt besichtigen oder ein Buch über die italienische Renaissance durchblättern, bleibt die Wohnkultur im allgemeinen ausgeklammert: Wir wissen nicht, welches Leben und welche Lebensfunktionen sich hinter den prächtigen Fassaden, in den weitläufigen Höfen, in den riesigen Sälen abgespielt haben. Und mancher mag instinktiv der Meinung selbst prominenter Architekturhistoriker zustimmen, in solchen Palästen habe es sich nicht allzu angenehm leben lassen. Bei solchen Überlegungen wird dann auch auf das Fehlen aller zivilisatorischen Errungenschaften modernen Komforts hingewiesen, wie elektrisches Licht, Zentralheizung, Wasserklosett oder auf die Mechanisierung der Küche und der Fortbewegung. Gemessen mit solchem Maßstab sinkt natürlich die gesamte Wohnkultur früherer Epochen in vorzivilisatorisches Dunkel zurück.

Doch wir wissen heute, vielleicht sogar besser als noch vor fünf oder zehn Jahren, daß es ganz andere Kriterien für humanes Wohnen gibt als die Hilfsmittel der Technik. Und außerdem war unser Jahrhundert natürlich keineswegs das erste, das die Wohnkultur revolutioniert hat: Seit den Anfängen menschlicher Zivilisation gab es immer wieder Perioden, die der Wohnkultur besondere Aufmerksamkeit widmeten: Denken wir nur an die luxuriösen Königspaläste in Kreta, an die Villen von Pompei, an die Alhambra oder das uns zeitlich wie geographisch so viel nähere 18. Jahrhundert.

Die neue Wohnkultur der Renaissance, um die es mir heute geht, ist nicht zu trennen vom Phänomen des Palastes, der der Schauplatz der Wohnkultur der Renaissance werden sollte. Selbst den Zeitgenossen Raffaels war nicht immer ganz klar, was nun eigentlich einen Palazzo von einem Wohnhaus unterscheidet. Jedenfalls war es nicht seine schiere Größe. Denn schon um 1530 bemerkt ein Florentiner Chronist, viele Bauten, die noch vor kurzem als Palazzi gegolten hätten, nenne man jetzt nurmehr „casoni“ – also große Häuser<sup>2)</sup>.

\*) Prof. Dr. C. L. Frommel, Bibliotheca Hertziana, Rom.

\*\*\*) Vortrag gehalten auf der Festsitzung am 21. Juni 1985 in München.

1) Zur Wohnkultur im 15. Jahrhundert s. vor allem *Schiaparelli, La casa fiorentina e i suoi arredi*, Florenz 1908; zur Wohnkultur während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts s. *Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973; zu Raffael als Architekt s. zuletzt *Frommel, Ray, Tafuri, Raffaello architetto*, Mailand 1984 (deutsche Ausgabe in Vorbereitung).

2) *Frommel*, 1973, I, 1.

Und seine Beispiele verdeutlichen dann unmißverständlich, daß er nur architektonisch durchgestaltete Wohnbauten mit repräsentativer Fassade als Palast anerkannte, und zwar selbst dann, wenn sie einen relativ bescheidenen Umfang besaßen.

Dieser Sprachgebrauch ist auch heute noch gültig. Und wenn man ihm kunsthistorische Relevanz zubilligt, dann wäre der Palast ein erstaunlich spätes Phänomen: Denn weder in der europäischen Antike noch im Mittelalter war das patrizische Wohnhaus wirklich Gegenstand der hohen Architektur. Erst seit dem 13. und vor allem während des 14. Jahrhunderts beginnen sich Typen des städtischen Wohnpalastes herauszubilden. Doch nach wie vor konzentrierten sich die großen Architekten fast ausschließlich auf sakrale oder öffentliche Bauten. Und so blieb es auch noch im Florenz oder Rom des frühen 15. Jahrhunderts. Weder für Arnolfo di Cambio oder Giotto noch für Brunelleschi, den eigentlichen Begründer der Renaissance-Architektur, ist bezeichnenderweise ein Wohnbau belegt. Als dann die Medici seit 1444 ihren Florentiner Stadtpalast errichteten, ging es zunächst weniger um Wohnkomfort als um Repräsentation – und zwar vor allem um Repräsentation von Macht: Die wehrhafte Fassade des Palazzo Medici war eine regelmäßige Variante des mittelalterlichen Stadtpalastes, gewissermaßen ein Palazzo Vecchio im Kleinen.

Erst während der folgenden Jahrzehnte wendeten sich die Architekten mehr und mehr dem Innenbau und seiner Bequemlichkeit zu. Gleichzeitig wurde der architektonisch gestaltete Palazzo mit Fassade, Hof, Treppenhaus und Repräsentationsräumen zum Vorbild auch kleinerer Wohnbauten, und zwar keineswegs nur des Adels oder des patrizischen Bürgertums. Und so bauen sich schon im späteren 15. Jahrhundert prominente Künstler wie Piero della Francesca oder Mantegna palastartige Häuser von einem Regellaß und einer Durchdachtheit, wie sie 50 Jahre zuvor nicht einmal in den großen Fürstenresidenzen anzutreffen sind.

Schon im späten 15. Jahrhundert ist der Palast also nicht mehr das Privileg einer bestimmten Adels- oder Vermögensklasse, sondern architektonisches Medium der Selbstdarstellung eines neuen, primär ästhetisch bestimmten Menschen – nicht anders als das Porträt im Bereich der Malerei oder das Grabmal im Bereich der Plastik. Und das klerikale Rom war schon deshalb ein besonders günstiger Boden für diese Tendenzen, weil dort Klugheit und Geschick eines Geistlichen alle Standesgrenzen übersprangen und zu Reichtum und Würden verhalfen; und weil gerade kunstliebende Humanisten am päpstlichen Hof eine besondere Chance hatten. Diese für die gesamte Kultur der Renaissance so bezeichnende Entwicklung kulminiert dann in dem Palast, den Raffael im Frühjahr 1520 für sich selbst entwarf (Abb. 7–9).

Raffael starb, bevor er dieses ehrgeizige Projekt realisieren konnte. Und die beiden erhaltenen Grundrisse reichen nicht aus, um Ihnen eine klare Vorstellung von einem raffaellesken Wohnorganismus und seiner

Wohnlichkeit zu vermitteln. Ich will Ihnen daher zunächst einmal einen anderen, wenig früheren Palazzetto vorstellen, den Raffael ein Jahr zuvor für einen engen Freund errichtete, den päpstlichen Geheimkammerer Giovanbattista dell'Aquila (Abb. 1–5). Dieser Palast mußte zwar im 17. Jahrhundert den Kolonnaden des Petersplatzes weichen, ist aber durch zahlreiche Zeichnungen bestens dokumentiert<sup>3)</sup>.

Wenn man im frühen 16. Jahrhundert vom Petersplatz zur Engelsburg schaute, dann ragte rechts vorn der Palazzo dell'Aquila stattlich aus dem unansehnlichen Baubestand des 15. Jahrhunderts heraus. Gleichwohl war dieser Palast für einen mittleren Kurienbeamten entworfen, einen ehemaligen Goldschmied, der weder besonders reich war noch gar Bischof oder Kardinal. Er konnte sich denn auch nur ein relativ kleines Grundstück leisten, von etwa 22 m im Quadrat, und relativ billige Baumaterialien – also wenig Marmor und Travertin und vor allem Bruchstein und weichen vulkanischen Peperino. Daß dennoch Raffael, der erste Baumeister des Kirchenstaates und meistumworbene Künstler Europas, die Planung übernahm, war gewiß nicht allein ein Freundschaftsdienst. Raffael muß erkannt haben, daß sich der Glanz des antiken Rom nur wiederherstellen ließ, wenn es gelang, ganze Straßenzüge, also den urbanistischen Kontext, auf höchstes architektonisches Niveau zu heben. Und so muß es ihn gelockt haben, auf engstem Raum und mit relativ geringen Mitteln einen Bau zu errichten, der dennoch die meisten monumentalen Paläste dieser Jahre in den Schatten stellte. Und ein solcher notwendigerweise experimenteller Prototyp ließ sich natürlich mit einem gleichgesonnenen Freunde am leichtesten realisieren.

Auch F. L. Wright, die Bauhausarchitekten oder Le Corbusier sollten dann ihre ersten revolutionären Villen weniger für Vertreter des alten Establishments als für jüngere, aufgeschlossene und wagemutige Unternehmer entwerfen.

Für den Glanz des römischen Stadtbildes wie für die Selbstdarstellung des Bauherrn gleichermaßen bedeutsam war zunächst einmal die Fassade. Wie Sie sehen, begnügte sich Raffael weder mit den schweren Quadern der Florentiner Paläste oder den filigranen Fenstern Venedigs noch mit den nackten Wänden der römischen Tradition. Vielmehr nahm er sich die mit Abstand reichsten Gebilde der Antike zum Vorbild, nämlich die Triumphbögen. Und da weißer Marmor zu teuer war, griff er auf die seit der Antike vergessene Technik des Marmorstucks zurück, mit der sich Marmor täuschend nachahmen ließ. Mit diesem Stuck konnte er nicht nur den ganzen figürlichen und ornamentalen Reichtum der Triumphbögen evozieren, sondern auch die aus einfachem Peperin gehauenen Säulen in weiße Marmor schäfte verwandeln. Und um die Fassade vor monotonem Weiß zu bewahren, füllte er die Wandfelder zwischen den Fenstern des obersten Geschosses mit farbigen Fresken.

Über all diesem antiken Reichtum geriet das Standesbewußtsein des Bauherrn keineswegs ins Hintertreffen: Eindeutig gibt sich das mittlere der drei Geschosse als das Wohngeschoß des Hausherrn, als das Nobelgeschoß, zu erkennen – im Kontrast zum geschäftigen Erdgeschoß mit seinen Läden, aber auch im Gegensatz

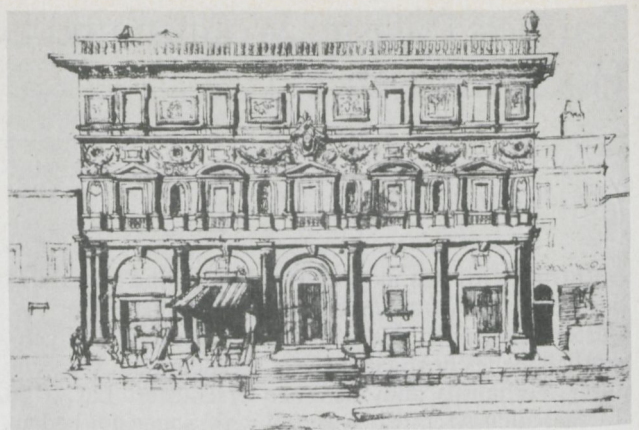


Abb. 1. Naldini, Fassade des Palazzo dell'Aquila um 1560 (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

zum niedrigeren dritten Geschöß, in dem sich die Gäste- und Dienerschaftswohnungen befanden.

Noch heute lassen sich schicke Boutiquen – damals nannte man sie „botteghe“ – durchaus mit dem eleganten Apartmenthaus einer City vereinbaren. Für Bauherren wie G. B. dell'Aquila waren die Einkünfte aus den Läden eine entscheidende Voraussetzung, um die teure Pacht für das Grundstück zu bezahlen und Zinsen fürs Kapital, das er beim Bau hatte aufnehmen müssen. In derart zentraler Lage konnte ein Laden immerhin bis zu 50 Dukaten erbringen, also etwa 1 % der mutmaßlichen Baukosten des Palastes<sup>4)</sup>.

Auf G. B. Naldinis Zeichnung von etwa 1560 sind unter dem Sonnendach links vom Portal einige Handwerker, Sägeböcke und Bretter zu erkennen (Abb. 1): Wahrscheinlich handelt es sich um die Werkstatt des bekannten Kunstschreiners und Kartographen Bufalini, der um 1550 im Palazzo dell'Aquila belegt ist. Übrigens wohnten solche Ladeninhaber häufig im Raum unmittelbar über der „bottega“. Im Palazzo dell'Aquila war dieser Wohnraum so fortschrittlich ausgestattet, daß ihn ein französischer Zeitgenosse in zwei Ansichten festgehalten hat (Abb. 2): links die Fenster- nische und rechts die hintere Hälfte dieses Wohnraums mit seinem kleinen Treppenhaus, einem brennenden Herd, der gleichzeitig als Heizung diente, und dazwischen einer offenen Wandnische, zweifellos einer Toilette. Nur in vornehmen Wohnungen waren Toiletten damals durch Türen geschützt oder gar in eigenen Räumen untergebracht. Selbst gutsituierte Ladeninhaber hausten also in einem modernen Palast des 16. Jahrhunderts unter relativ primitiven Umständen.

Wie sahen nun aber die Wohnräume des Hausherrn aus? Wie gelangte man dorthin? Und welches waren die wichtigsten Stationen auf diesem Wege?

Im Rom der Hochrenaissance gab es noch keine Kutschen, wie sie dann bald nach 1550 zu ähnlichen Verkehrsstaus führten wie im heutigen Rom. Um 1520 benutzte selbst der Papst noch Pferd oder Esel, und Personen von Stand ritten bis in den Palast hinein und stiegen erst ab, nachdem sie den Innenhof oder, wie im Vatikan, wenn sie das Nobelgeschoß erreicht hatten.

Der Weg von der Straße zum Hof verlief auf der Mittelachse des Gebäudes: Von den vorgelagerten Stufen wurde man durch das prächtige Portal in einen schlauchartigen Korridor geführt, und dieser mündete in die Loggia des Hofes.

3) Zum Palazzo dell'Aquila s. zuletzt *Pagliara* in: Frommel, Ray, Tafuri, 1984, 197 ff.; *Pagliara*, Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila, in: *Architettura. Storia e Documenti* 1 (1985), 49 ff.

4) S. etwa *Frommel*, 1973, II, 1 ff., bes. Doc. 10; *Pagliara*, cit., 59.

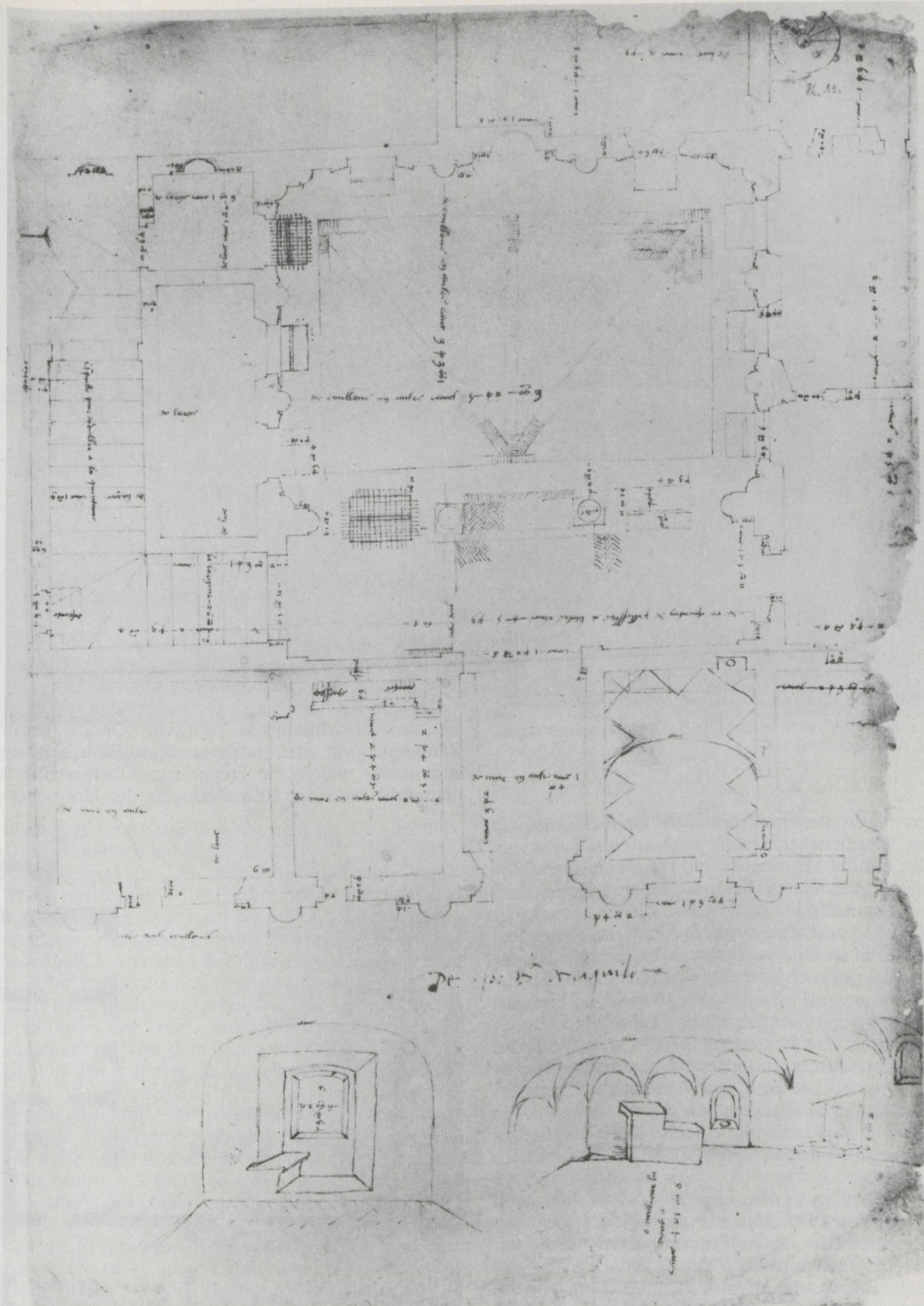


Abb. 2. De Chenevières, Grundriß des Erdgeschosses und Ansichten des Zimmers über den Bottegen des Palazzo dell'Aquila um 1520 (München, Staatsbibliothek)

Axialsymmetrie ist ja seit den dreißiger Jahren für viele synonym mit autoritärer, ja faschistischer Architektur geworden. Seit F. L. Wrights frühen Prairie Houses wurde sie ängstlich vermieden, und erst die Architekten der Postmoderne beginnen sich wieder von

diesen Hypothesen und Vorurteilen zu befreien. Allerdings hat man bei ausgesprochenen Repräsentationsbauten unserer Zeit wie Kirchen, Fest- oder Parlamentssälen auf die Axialsymmetrie niemals völlig verzichtet. Und selbst in den demokratischsten Staaten des

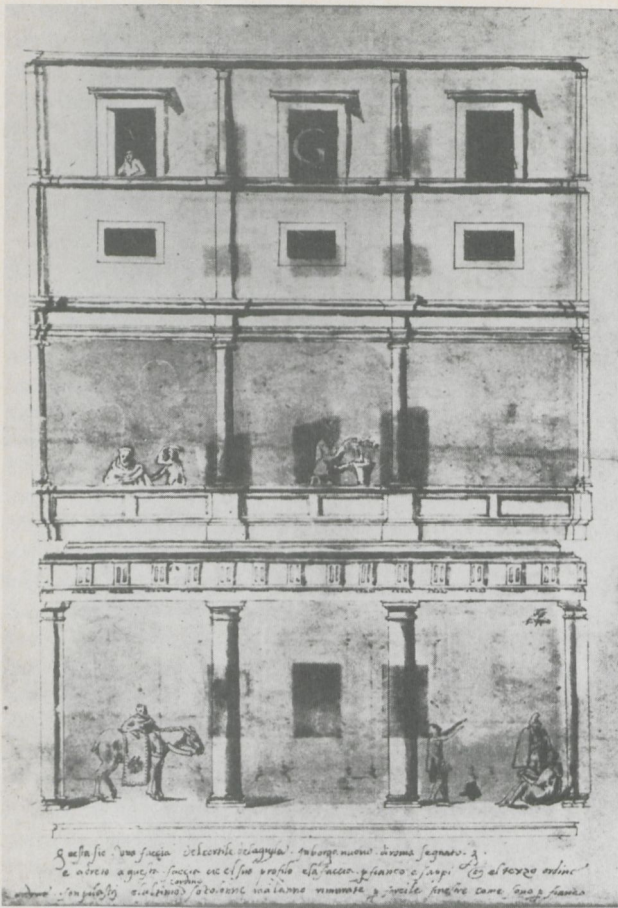


Abb. 3. Italienischer Zeichner um 1550, Hof des Palazzo dell'Aquila (Florenz, Biblioteca Nazionale)

Westens betritt der Staatspräsident oder ein entsprechender Würdenträger einen solchen Saal selbstverständlich auf der Mittelachse und vermittelt damit Hoheit und Würde. Genau dieses Gefühl von Hoheit und Würde kann man noch heute selbst erleben, wenn man sich der Axialsymmetrie eines solchen Renaissance-Palastes anvertraut. Und man wird einem solchen Gebäude erst dann wirklich gerecht, wenn man es nicht nur als eine Folge von Fassaden oder Prospekten betrachtet, sondern wenn man der virtuos kalkulierten Bewegungsregie des Architekten zu folgen bereit ist. Hatte man den Hof betreten, so überließ man das Reittier einem Stallknecht, wie auf dieser Ansicht der Eingangswand des Hofes des Palazzo dell'Aquila (Abb. 3). Die Stallungen waren meist in einem Flügel des Erdgeschosses oder im Keller, seltener in eigenen Gebäuden untergebracht.

Nicht anders als in deutschen Schlössern oder noch heute in großen Gutshöfen war der Hof das Zentrum des Gebäudes: Hier lag die Zisterne, deren Wasser unter dem Hofareal gespeichert wurde; von hier aus waren die Wirtschafts- und Vorratsräume zugänglich oder die Treppen zum Keller und in die Obergeschosse. Und die Loggien des Hofes schützten den Weg vom Korridor zu diesen Räumlichkeiten. Der Hof war aber nicht zuletzt auch ein repräsentatives Zentrum des Palastes, gewissermaßen sein offener Saal. Er wurde mit Blumen und Teppichen geschmückt, in den oberen Loggien waren Musiker postiert, wenn ein hoher Gast empfangen wurde. Während der warmen Jahreszeit hielt man in den Loggien des Hofes Bankette ab; im Hof wurde Theater gespielt oder getanzt. Und da das Grundstück

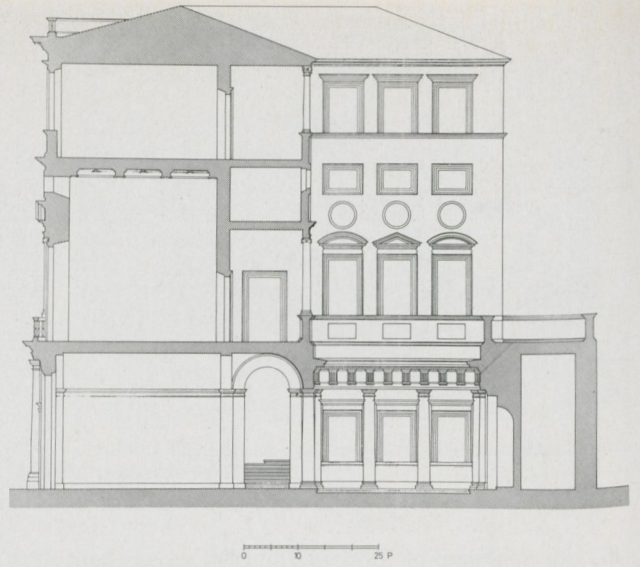


Abb. 4. Rom, Palazzo dell'Aquila, Rekonstruktionsvorschlag für den Längsschnitt (Zeichnung Peuker)

des Palazzo dell'Aquila nicht für einen Hof mit umlaufenden Loggien ausreichte, begnügte sich Raffael mit Loggien an der Eingangsseite. Aber er setzte die Säulengliederung an den drei übrigen Wänden fort, so daß der Hof dennoch ein architektonisch geschlossenes und visuell attraktives Gesicht erhielt (Abb. 4).

Um nun ins Nobelgeschoß zu gelangen, mußte man erstmals die Mittelachse verlassen. Da die gesamte Raumregie auf den hochgestellten Besucher abgestimmt war, wuchs die Treppe zum Obergeschoß fast unmerklich aus der Eingangsloggia des Hofes hervor

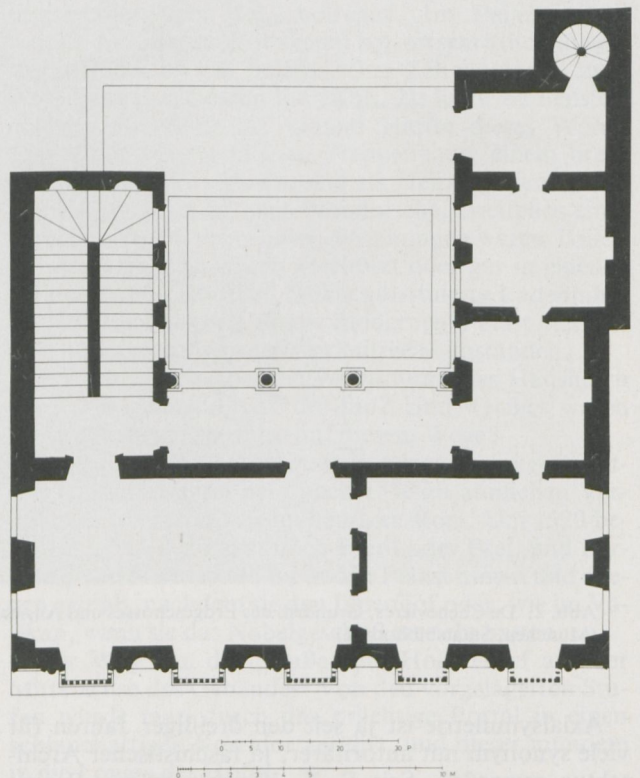


Abb. 5. Rom, Palazzo dell'Aquila, Rekonstruktionsvorschlag für den Grundriß des Piano Nobile (Zeichnung Peuker)



Abb. 6. Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive

– auch dies eine Neuerung, die sich im 15. Jahrhundert erst allmählich anbahnt.

Für den heutigen Wohnbau bedeutet die Treppe meist ein notwendiges Übel: Man opfert ihr möglichst wenig Platz; man degradiert sie zum Lückenbüßer des Grundrisses, und man gibt ihr häufig die steilen und unbequemen Läufe einer Schiffstreppe. Und steil, eng und düster waren noch die meisten Treppen auch der großen Paläste des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Raffael opfert der Treppe einen größeren Anteil seines Grundstücks als irgendein Baumeister zuvor. Denn nur so kann er den Aufstieg ins Nobelgeschoß zu einem visuellen und räumlichen Erlebnis machen, zu einem wichtigen Abschnitt einer sorgfältig kalkulierten Bewegungsregie. Die Treppe mußte weit und hoch sein und erhielt daher eine Breite von 2 m und eine Höhe von 4 m; sie mußte hell sein und wurde daher durch große Fenster direkt belichtet. Vor allem aber mußte sie ein würdiges Auf- und Absteigen gewährleisten, und so erhielten die Stufen eine Tiefe von ca. 45 cm und eine Höhe von ca. 16–17 cm – eine Norm, deren eurhythmischen Effekt Sie noch heute in römischen Palästen dieser Jahre nachvollziehen können. In der Folge sollte die Treppe auch etwa für das Begrüßungszeremoniell immer wichtiger werden – eine Entwicklung, die dann in Balthasar Neumanns Treppenhäusern kulminiert.

Die Treppe mündete in die obere Hofloggia, in deren Mitte sich eine Tür auf den großen Festsaal oder Salon, das repräsentative Zentrum des Palastes (Abb. 5), öffnete. Die Sala nahm unter den Innenräumen die gleiche Funktion ein, wie der Hof im gesamten Palastorganismus. Hier empfing und bewirtete man hochgestellte

Gäste; hier wurden Hochzeiten gefeiert oder Tote aufgebahrt. Während der kühlen Jahreszeit und vor allem während des Karnevals fanden hier die großen Feste statt, wurde hier gespeist, getanzt, musiziert und Theater gespielt. Für die provisorische Bühne eines solchen Saales entwarf Raffael um die gleiche Zeit eines der frühesten perspektivischen Bühnenbilder überhaupt.

Leider hat sich keine von Raffael ausgestattete Sala erhalten. Doch die Sala delle Prospettive der Farnesina, die der von Raffael inspirierte Peruzzi damals ausgemalt hat, mag Ihnen eine Vorstellung von der Pracht einer solchen Ausstattung vermitteln (Abb. 6). An den Wänden wechseln fingierte Säulenstellungen, durch die man auf Rom hinabschaut, mit marmorverkleideten Wänden. Und über dem mythologischen Fries schließt der Saal mit einer schweren Kassettendecke. Raffaels Kassettendecken waren allerdings wesentlich kunst- und prunkvoller, die Fliesen seiner Fußböden farbenprächtiger<sup>5)</sup>. Und auf seinen späten Tafelbildern stattete er die Interieurs sogar mit Marmorfußböden aus, wie er sie in den antiken Kaiserpalästen gesehen hatte, wie sie sich damals aber nicht einmal die Päpste leisteten. Selbst für die virtuosen Schnitzereien der Türen und Fensterläden lieferte Raffael eigenhändige Entwürfe. Es ist der Beginn einer Tradition des umfassenden Design, das vom Grundriß bis zur Türklinke jedes Detail berücksichtigt – einer Totalität der Gestaltung, wie wir sie vorher in solcher Konsequenz nicht kennen und wie sie bis in unsere Tage Ausweis des

5) Frommel, Ray, Tafuri, 1984, Abb. S. 373, 375.

großen Architekten geblieben ist. Die Voraussetzung dafür war natürlich die Personalunion des Architekten mit dem Maler, der auch das figurale Ornament und die Farbe mit gleicher Virtuosität beherrschte.

Daß sich Raffael auch um technische, scheinbar sekundäre Details bemühte, lehrt etwa das wenig beachtete Phänomen der Fensterscheibe. Im allgemeinen gab es damals noch keine durchsichtigen Fensterscheiben – ein gewaltiges Manko in einer Zeit, da festliche Umzüge, Prozessionen oder Karnevalsbelustigungen auch zur kalten Jahreszeit einen Blick auf die Straße belohnen. Meist waren die Fenster mit Butzenscheiben verglast, die nur vage Umrisse erkennen ließen.

Eine Alternative stellten die sogenannten „impannate“ dar, in Öl getränktes Pergament, wie es etwa für Raffaels vatikanische Loggia überliefert ist<sup>6)</sup>. Diese „impannate“ ergaben ein diffuseres und wohl auch etwas helleres Licht – ähnlich wie heute Milchglas. Und sie hatten im Falle der Loggien den großen Vorteil, daß man nicht von außen in die päpstlichen Gemächer blicken konnte.

In den gleichen Jahren 1518/19 plante Raffael nun für die grandiose Villa Madama, also die Villa des päpstlichen Vicecancellarius Kardinal Giulio de' Medici, durchsichtige Scheiben. Offenbar waren sie teuer, denn er sah sie lediglich für einen Aussichtsturm vor, wie er selbst mit folgenden Worten darlegt: „Dieser Turm ist rund und hat ringsum verglaste Fenster, von denen bald das eine bald das andere von der aufsteigenden Sonne berührt wird. Und diese Fenster sind so transparent, daß dieser Aussichtsturm wegen der ständigen Sonne und der Aussicht auf die Landschaft und Rom sehr angenehm sein wird. Denn wie Ihr wißt, wird gerades Glas – „vetro piano“ – nichts verdecken...“<sup>7)</sup>. Solches transparentes Glas habe ich erst in Gemälden des frühen 17. Jahrhunderts, etwa von Franz Hals, entdecken können.

Selbst das schönste Fest der Renaissance konnte im Rauch eines schlechten Kamins ersticken. Und der Kamin wurde erstaunlicherweise erst im Laufe der Renaissance perfektioniert. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts waren selbst die Kamine des fortschrittlichen Ferrareser Hofes lediglich mit einem Rauchfang versehen. Erst während der folgenden Jahrzehnte wird die Kamineinfassung dann ein Lieblingsobjekt architektonischer Gestaltung wie in der Sala der Farnesina (Abb. 6). Und Raffael schickte noch kurz vor seinem Tod einige Zeichnungen nach Ferrara, die Abhilfe für das leidige Problem des Rauchabzugs versprachen<sup>8)</sup>.

Die Sala wurde nur zu besonderen Anlässen möbliert. Für die Gastmähler brauchte man kunstvolle Tische und Bänke, wie sie sich zwar nicht erhalten haben, wie wir sie aber auf einigen Gemälden Raffaels entdecken können. So rekonstruiert er in der „Hochzeit der Psyche“ ein antikes Symposium, wo die Götter auf antikischen Ruhebetten um einen kunstvollen Tisch lagern. Und nicht weniger raffiniert ist das Design des Tisches und der Gefäße auf der „Krönung Karls d.G.“ in der vatikanischen Stanza dell'Incendio. Bescheidener Gastmähler hat man sich wohl ähnlich wie das „Abendmahl“ in den Loggien vorzustellen, wo der Tisch mit einer weißen Decke versehen ist und sich Raffaels Design vor allem auf die eleganten Bänke konzentriert.

Eine reiche Tafel war geschmückt mit Tafelsilber, mit pyramidalen Salzfassern, mit Schalen für Fleisch oder Gebäck, Karaffen für Wein und Wasser, außerdem Kandelabern und Blumen in kostbaren Vasen. Die Bediensteten benutzten Zinn- oder Tongeschirr. Vor oder nach Tisch wusch man sich die Hände in kunstvollen Marmorbecken, die aus einem kleinen Reservoir gespeist wurden, das zuvor mit Wasser aus der Zisterne gefüllt worden war. In einige Wände auch der oberen Geschosse waren tönerner Abflußrohre installiert<sup>9)</sup>. Ein charakteristisches Element großer Bankette war schließlich die Kredenz, auf der im Nachbarraum das Silbergeschirr vor der Benutzung ausgestellt wurde.

Die täglichen Mahlzeiten wurden allerdings nicht in der Sala eingenommen, sondern in einem eigenen Speisezimmer, das meist im Erdgeschoß nahe der Küche lag.

Die Eßgewohnheiten waren von den heutigen natürlich völlig verschieden. Spaghettis und Tomatensoße waren noch nicht verbreitet; „lasagne“ und „vermicelle“ lassen sich gegen 1540 bei Richtfesten belegen<sup>10)</sup>. Große Bankette begannen mit Salaten und eingelegten Früchten. Dann wechselten mehrere Gänge mit Fleisch, Fisch, Geflügel und süßen Speisen. Dazu gab es Brot, diverse, häufig süße Weine und Wasser. Und zum Nachtschisch reichte man dann gezuckerte Eier, Früchte in Sirup, Kuchen oder auch frisches Obst. Die meisten klassischen Gemüsesorten waren zwar bekannt, und so lieferte der Gemüsegarten des Kardinals Farnese um 1514 Kohl, Rüben, Kohlrüben, Spinat, Mangold, Borax, dicke Bohnen, Erbsen, Zwiebeln, Endivien, Scicoria und alle erdenklichen Küchenkräuter<sup>11)</sup>. Doch bei der Beschreibung der großen Bankette spielt das Gemüse keinerlei Rolle. Bei aller Verehrung für die Antike hatte man doch darauf verzichtet, die Pfauenfeder zu reaktivieren, und so nimmt es nicht wunder, daß die exzessiven Tafelfreuden von einer wachsenden Literatur über eine vernünftige Ernährung begleitet werden.

In der warmen Jahreszeit fanden die Bankette häufig auch in Loggien oder Gärten statt – wie etwa in der grandiosen Gartenloggia von Raffaels Villa Madama. Dort konnte man außerdem die Mahlzeiten auf einer schattigen Terrasse unmittelbar neben dem Schwimmbecken einnehmen, die Raffael eigens für die heißen Tage eingerichtet hatte.

Bald nach Raffaels Tod veranstalteten dessen Schüler in einem solchen römischen Garten ein Künstlerfest, dessen Ausgelassenheit, ja Derbheit Benvenuto Cellini mit folgenden Worten schildert: „Die Speisen waren aufgetragen und Giulio Romano erbat sich die Erlaubnis, uns die Plätze anzuweisen. Als es ihm gestattet war, nahm er die Mädchen bei der Hand und ließ sie alle an einer Seite und die meinige in der Mitte niedersitzen, alsdann die Männer und mich in der Mitte, mit dem Ausdruck, daß ich diese Ehre wohl verdiente. Im Rücken unserer Frauenzimmer war eine Wand von natürlichen Jasminen, worauf sich die Gestalten, und besonders meiner Schönen, über alle Begriffe herrlich ausnahmen, und so genossen wir eines Gastmahls, das mit Überfluß und Zierlichkeit bereitet war. Gegen Ende ... kamen einige Singstimmen zugleich mit einigen Instrumenten. Endlich wurden meiner schönen Fi-

6) Op. cit., Abb. S. 366.

7) Op. cit., 325.

8) *Golzio*, Raffaello nei documenti ..., Vatikanstadt 1936, 108.

9) S. etwa die Abflußrohre in einem Alternativprojekt für den Palazzo dell'Aquila (*Frommel, Ray, Tafuri*, 1984, Abb. S. 209).

10) *Frey*, Zur Baugeschichte des St. Peter ..., in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 33 (1913), Beiheft, 82.

11) *Frommel* in: Le Palais Farnèse, Rom 1981, I, 1, 127.

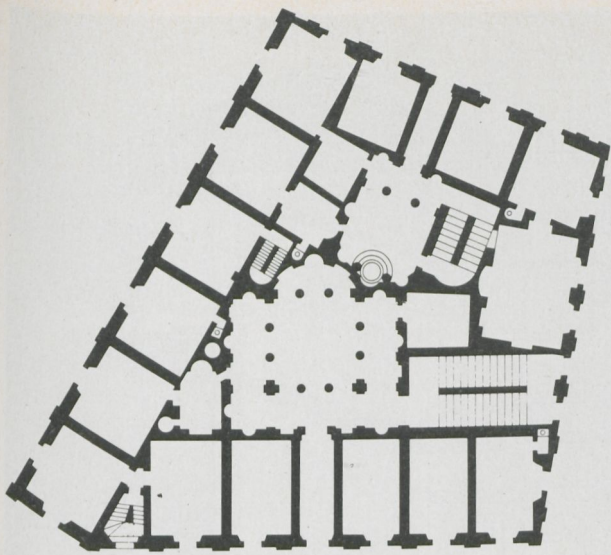


Abb. 7. Raffaelwerkstatt, Grundrißprojekt für das Erdgeschoß von Raffaels Haus (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni; Umzeichnung Peuker)

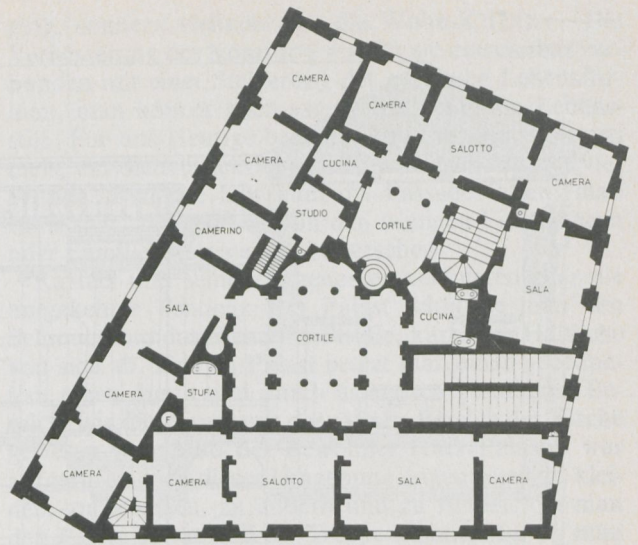


Abb. 8. Raffaelwerkstatt, Grundrißprojekt für das Piano Nobile von Raffaels Haus (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni; Umzeichnung Peuker)

gur, welche den Namen Pomona führte, die abgeschmacktesten Zudringlichkeiten zur Last, und sie drehte sich verlegen bald auf die eine bald auf die andere Seite. Da fragte das Mädchen, das Giulio mitgebracht hatte, ob sie sich übel befinde? Mit einigem Mißbehagen sagte meine Schöne: Ja! Und setzte hinzu, sie glaube, seit einigen Monaten guter Hoffnung zu sein und fürchte, ohnmächtig zu werden. Sogleich hatten ihre beiden Nachbarinnen Mitleid mit ihr und wollten ihr Luft machen: Da ergab's sich, daß es ein Knabe war; sie schrien, schalten und standen vom Tische auf. Da erhob sich ein lauter Lärm und ein unbändiges Gelächter ...<sup>12)</sup>

Und nicht viel anders wird es bei den Gastmählern von Prälaten wie G. B. dell'Aquila zugegangen sein, wo berühmte Kurtisanen die Rolle der Tischdamen zu spielen hatten.

Damit kommen wir zum privateren Teil des Palastes: Wie und wo hat man damals geschlafen? Welches waren die hygienischen Kommoditäten? Und inwieweit gab es neben all der Repräsentation überhaupt so etwas wie privacy?

Für den Palazzo dell'Aquila ist dieser Bereich relativ schlecht überliefert und muß sich jedenfalls auf den rechten Seitenflügel konzentriert haben. Dieser private Bereich ist dagegen in Raffaels spätem Projekt für seinen eigenen Palast durch die ausdrückliche Bezeichnung der einzelnen Funktionen bestens ausgewiesen, und so bieten sich diese Grundrisse als Ausgangspunkt an (Abb. 7, 8)<sup>13)</sup>.

Im Projekt für das Erdgeschoß sind unschwer die gleichen Grundelemente wie im Palazzo dell'Aquila wiederzuerkennen: ringsumlaufende Läden, die Raffael als Werkstätten für seine wachsende Schar von Mitarbeitern und Lehrlingen vorgesehen haben mag – und zwar keineswegs nur Maler, sondern auch Archi-

tekten, Modellbauer, Bildhauer, Stukkateure, Ornamentenspezialisten oder Stecher. Für Giulio Romano, den jüngsten aber auch prominentesten unter ihnen, mag der kleine Palast an der Rückseite bestimmt gewesen sein, der über einen eigenen Eingang verfügt. Wieder ist alles streng axialsymmetrisch organisiert; wieder zweigt die breite Treppe ins Nobelgeschoß von der Eingangsloggia des Hofes ab (Abb. 9).

Im Grundriß des Nobelgeschosses finden wir Hof und Treppe wieder (Abb. 8). Über den Werkstätten liegen die Räume von Raffaels Wohnung: an der Eingangsseite die großen Repräsentationsräume. Und unmittelbar neben der Treppe die Küche – „cucina“ –, eine der ersten Küchen überhaupt, die vollständig ins Appartement integriert ist. Damals waren die Küchen schon wegen des Rauches und der Gerüche sonst meist in den Untergeschossen oder gar in einem eigenen Anbau untergebracht. Raffaels Eßzimmer war wohl mit der relativ kleinen Sala identisch, und deren überraschende Nähe zur Küche hatte den unschätzbaren Vorteil, daß die Speisen nicht auf dem langen Weg zur Tafel kalt wurden. Die Küchengerüche werden dort durch ein großes Fenster auf den Nachbarhof abgeleitet, wie ein späterer Kommentator kritisch anmerkt. Die große Herdnische flankieren beiderseits Wasserbecken – wohl für warmes und kaltes Wasser. Es ist der erste Ansatz zu einer durchdachten Einbauküche, wenn man einmal die herkömmlichen Küchen noch des späteren 16. Jahrhunderts daneben hält. Übrigens dachte Raffael sogar über den Küchenherd nach: Für den großen Herd der Villa Madama erfand er einen Rauchabzug, der hervorragend zog, obwohl er 30 m unter der Erde geführt werden mußte.

Daß Raffael sich nicht nur als Künstler oder gar Handwerker verstand, sondern auch als Gelehrter und Humanist, bezeugt ein anderer kleiner Raum seines Appartements mit der Bezeichnung: „studio“. In solchen Studienzimmern wurde die Bibliothek aufbewahrt; dorthin konnte sich der Hausherr zum Studium zurückziehen. Und das Studio war wohl auch als Arbeitszimmer der Humanisten vorgesehen, die ihm be-

12) Cellini, Leben des Benvenuto Cellini, übersetzt von J. W. von Goethe, Tübingen 1803, I, 69 f.

13) Zu Raffaels Haus s. Tafuri in: Frommel, Ray, Tafuri, 1984, 235 ff.

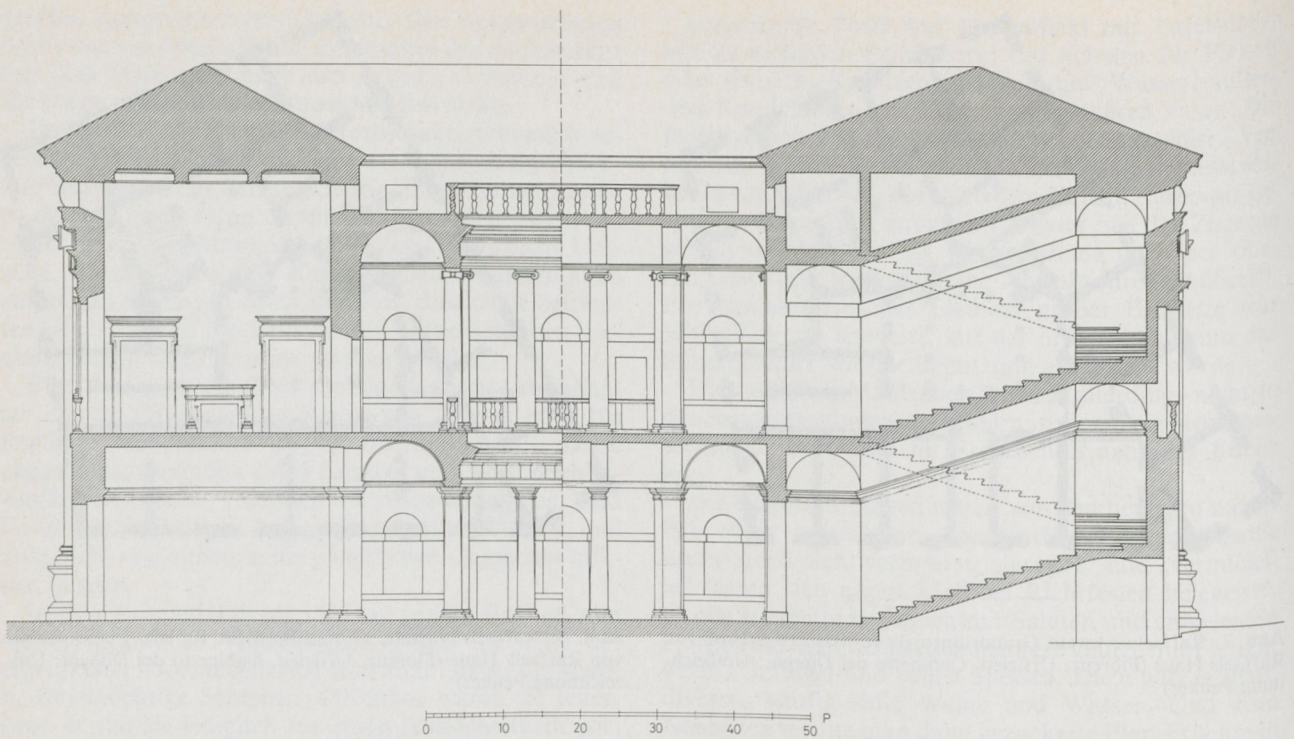


Abb. 9. Rekonstruktionsvorschlag für den Schnitt des Projektes für Raffaels Haus (Zeichnung Peuker)

sonders schwierige Traktate wie etwa Vitruv aus dem Lateinischen übersetzen<sup>14)</sup>.

Dem „studio“ ist übrigens ein kleiner Raum von nur ca. 80 × 120 cm Grundfläche attached, der mit einer eigenen Sitznische ausgestattet ist – offensichtlich eine dem Hausherrn vorbehaltene und nun auch verschließbare Einzeltoilette, wie sie in keinem einzigen früheren Palaste oder Projekt nachzuweisen ist. Noch in gleichzeitigen römischen Palästen selbst großer Herren liegen die Toiletten, soweit überhaupt vorgesehen, an entlegenen, schlecht geschützten Stellen. Sangallo, ein enger Mitarbeiter Raffaels, hat in einem etwas späteren Entwurf sogar eine Art Wasserspülung vorgesehen, für die Regenwasser in eingebauten Reservoirs gespeichert werden sollte.

Ein weiterer kleiner Raum trägt die Beschriftung „stufa“ – Badezimmer. Das Wort „stufa“ oder „stufetta“ leitet sich angeblich von der deutschen „stube“ her, weil öffentliche Badestuben damals in Rom meist von Deutschen betrieben wurden. Doch während sich solche öffentlichen Bäder, wie sie etwa Dürers „Männerbad“ festhält, keines allzu guten Rufes erfreuten, wird das private Badezimmer durch Raffael zum Inbegriff der neuen Wohnkultur<sup>15)</sup>. Wohl gab es schon im späten 15. Jahrhundert private Badezimmer wie etwa im Herzogspalast von Urbino. Doch sie waren relativ karg ausgestattet und noch ins Kellergeschoß verbannt – darin etwa unserer heutigen Sauna vergleichbar. Raffael erhebt nun auch das Badezimmer zu einem integralen Bestandteil des Apartments, und zwar zum ersten Mal um 1516 im Obergeschoß des Vatikanpalastes für den Kardinal Bibbiena (Abb. 10). Ist dort auch

die Badewanne inzwischen verschwunden, so kann man doch noch an Ort und Stelle sehen, wie die Wände durch Hohlziegel beheizt werden konnten und die Wasserhähne für heißes und kaltes Wasser sorgten.

Einen ähnlich kostbaren Marmorfußboden und ähnlich erotische Fresken im pompejanischen Stil mag Raffael auch für sein eigenes Bad vorgesehen haben. Badezimmer mit eingebauter Wanne fanden dann durch Raffaels Nachfolger eine rasche Verbreitung, gerieten aber bezeichnenderweise seit der Gegenreformation wieder aus der Übung. Und es sollte dann zwei weitere Jahrhunderte dauern, bis das Badezimmer im späten 18. Jahrhundert wiederentdeckt wurde. Im Potsdamer Schloß gab es noch um 1860 zum Entsetzen der englischen Kronprinzessin kein richtiges Badezimmer!

Badezimmer wie das Bibbienaabad waren allerdings nur Raffaels erster Schritt bei der Wiederentdeckung antiker Badefreuden. Für die Villa Madama entwarf er um 1518, also nur zwei Jahre später, eine echte Thermen-Anlage, deren Beschreibung aus Raffaels eigener Feder ich wieder im Wortlaut vorlesen möchte: „Es gibt dort zwei Zimmer zum Entkleiden, dann einen lauwarmen Raum, um sich zu salben, wenn man gebadet und geschwitzt hat. Dort befindet sich auch das warme trockene (Schwitz-)Bad und das warme Wasserbad mit Stufen, die einem erlauben, den Körper mehr oder weniger ins Wasser zu tauchen. Und unter dem Fenster gibt es einen Raum, wo man sich ins Wasser legen und vom Diener waschen lassen kann, ohne daß sich dieser im Lichte stünde. Weiterhin gibt es ein lauwarmes und ein kaltes Bad, die so groß sind, daß man dort nach Wunsch schwimmen kann usf.“<sup>16)</sup>. Auch diese Thermen wurden niemals realisiert. Doch bis heute erhalten hat sich der große Fischteich der Villa Madama, den

14) So holte sich Raffael den Humanisten Fabio Calvo ins Haus, um ihn Vitruvs Architekturtraktat ins Italienische übersetzen zu lassen (Pagliara in: op. cit. 424).

15) Zu Raffaels Badezimmer s. zuletzt den Katalog der Ausstellung in der Engelsburg „Quando gli dei si spogliano“, Rom 1984.

16) Frommel, Ray, Tafuri, 1984, 326.





Abb. 10. Vatikan, Badezimmer des Kardinals Bibbiena

Raffael ausdrücklich auch zum Schwimmen vorgesehen hatte.

In unmittelbarer Nachbarschaft zum Bad haben wir uns das Schlafzimmer vorzustellen. Schlafzimmer dienten häufig auch als Wohn- und Studierzimmer, doch Raffaels Appartement war groß genug für eine Trennung beider Funktionen. Auch in der Farnesina gab es ein reines Schlafzimmer mit einer Darstellung der Hochzeit Alexanders d.G. In Alexanders Himmelbett hält ein Rundspiegel noch heute das verlorene Himmelbett des Hausherrn fest. Raffael hat in seinen Gemälden allerdings für niedrige Betten ohne Himmel plädiert und in deren antikischem Design unmittelbar auf antike Vorbilder zurückgegriffen, wie sie heute noch in Pompeji oder Herculaneum zu sehen sind<sup>17)</sup>.

Raffael blieb sein Leben lang Junggeselle – angeblich weil ihm der Papst den Kardinalshut in Aussicht gestellt hatte. Aber er lebte während der letzten Jahre mit einer Geliebten – der berühmten Fornarina –, die er erst in der Todesstunde wegschickte: „Er machte sein Testament, nachdem er als guter Christ zuvor seine Geliebte aus dem Haus geschickt hatte“<sup>18)</sup>. Und für diese Geliebte mag er ein eigenes Zimmer mit allem erdenklichen Luxus eingerichtet haben.

Nach diesem notwendigerweise abgekürzten Rundgang durch einen solchen Wohnorganismus werden Sie vielleicht ahnen, daß es Raffael und seinen Zeitgenossen nicht in erster Linie um den Wohn-Komfort

ging, sondern vielmehr um die Wohn-Kultur. Die Verbesserung des Komforts war für sie untrennbar verbunden mit einer Steigerung der gesamten Lebensformen, man könnte auch sagen: des gesamten Lebensstils. Für uns Heutige bedeutet komfortables Wohnen meist ein Sichzurückziehen in die privacy unserer vier Wände. Zuhause läßt man die Fassade fallen; man fühlt sich „relaxed“ – von den wenigen Einladungen oder Familienfesten einmal abgesehen.

Raffael und seine Zeitgenossen verfolgten eher die umgekehrte Tendenz: Im Palast schüttete man den Schmutz und das Elend der Straße, kurz: das Häßliche von sich ab. Erst im Palast betrat man einen geordneten, einen durch und durch ästhetisch gestalteten Bereich, wie dies zuvor nur der sakrale Bereich der Kirche gewesen war. Und der Bewohner eines Palastes war aufgerufen, sich dieser Umgebung angemessen zu kleiden, zu bewegen, zu äußern und zu fühlen. Ob man den Palast betrat und die Treppe hinaufstieg, ob man im Saal repräsentierte, ob man speiste, ob man diskutierte, studierte oder den Körper pflegte: Man hatte stets die Magnificenza, den großen Lebensstil im Auge. Alle Repräsentation, aller Genuß war ästhetisch artikuliert. Und statt, wie dann wenig später, im spanischen Zeremoniell zu ersticken, wollte man durch die Vollenendung der eigenen Existenz zum Kunstwerk des Lebens beitragen.

Wie rasch und wie grundsätzlich sich das Menschenbild gerade während dieser Jahre änderte, mag ein abschließender Blick auf die gleichzeitige Entwicklung von Raffaels Porträts veranschaulichen. Bis etwa 1514 sehen die Maler und mit ihnen Raffael ihr Gegenüber gewissermaßen von gleich zu gleich. Eine Adlige ist allenfalls durch heraldische Anspielungen von einer Patrizierin zu unterscheiden. Und in seinem Florentiner Selbstbildnis zeigt sich Raffael in jugendlicher Idealität, fast ohne Abzeichen von Stand oder Status.

Spätestens ab 1516, also während genau der Jahre, als die Wohnkultur diesen erstaunlichen Aufschwung

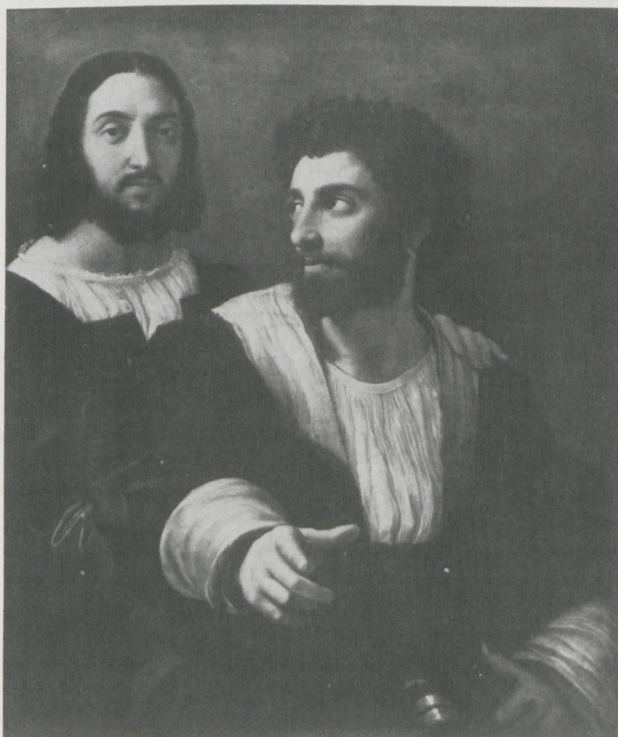


Abb. 11. Raffael, Selbstporträt mit Freund (Paris, Louvre)

17) S. etwa die Betten in folgenden Szenen von Raffaels Loggien: „Isaak segnet Jakob“, „Isaak und Esau“, „Joseph und die Frau des Potiphar“.

18) Golzio, cit., 229.

erlebte, macht sich eine neue Tendenz bemerkbar, und zwar wiederum zuerst in Raffaels Porträts. Man schaut unwillkürlich zu seiner Giovanna von Aragon auf – so wie zu den Palastbesitzern auf dem Balkonfenster eines Nobelgeschosses. Die Gesten werden höfisch-vornehm, ja geziert, Kostüm, Schmuck und Haartracht verschwenderisch. Und statt wie früher vor einem schlichten Hintergrund thront die Dame nun in einem fürstlichen Saal, der sich auf eine Loggia und weitläufige Gärten öffnet.

Aber genau wie im Palastbau bleibt diese Aufhöhung des Menschen nicht ein Privileg des Hochadels. Raffael selbst gibt sich in seinem Pariser Doppelporträt als vollendeter Hofmann, in vornehmem Schwarz und feiner Seidenbluse, mit gepflegtem Bart und dem schweren, umschatteten Blick dessen, der in alle Geheimnisse des Lebens eingeweiht ist (Abb. 11).

Um etwa 1520–40, als sich dieses höfische Ideal in ganz Europa durchsetzt, finden auch die Errungenschaften der römischen Wohnkultur überregionale Verbreitung. Danach tritt eigenartigerweise eine etwa zweihundertjährige Stagnation ein. Das Treppenhaus, die Sala oder die neue Raumform der Galleria sind nun imposanter, glanzvoller als die Räumlichkeiten der Zeit vor 1540, ihre Belichtung virtuoser, ihre Ausstattung prunkvoller. Doch das, was ich hier unter Wohnkultur verstehe, bleibt vielfach hinter den Errungenschaften der Raffaelzeit zurück. Bäder und Toiletten wird man in den großen Palästen vergeblich suchen. Die Treppen sind zwar breiter, aber deshalb nicht unbedingt beque-

mer, die Kamine grandioser, aber nicht effizienter. Und so taten viele Adelspaläste oder Villen des 16. Jahrhunderts noch bis in unsere Zeit ihren Dienst, ohne daß ihre Disposition einschneidende Veränderungen erfahren hätte. Musterbeispiele dafür sind etwa Palladios Villen, deren Innendisposition trotz aller Unterschiede ohne die Pioniertaten der Raffaelzeit undenkbar wären.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und bezeichnenderweise in Frankreich und England, also der Heimat der Aufklärung, der Rückbesinnung auf die Natur des Menschen, beginnt man sich nicht nur gegen die höfische Etikette aufzulehnen, sondern auch wieder über die menschlichen Lebensbedingungen und damit über die Funktionen des Wohnens nachzudenken. Und erst Klassizisten wie Robert Adam, Percier und Fontaine oder Schinkel haben die Innendisposition des Wohnbaus auf ein Niveau gehoben, das selbst die Raffaelzeit hinter sich ließ und vielfach bis in unsere Zeit vorbildlich geblieben ist. Nicht umsonst studierten gerade diese Architekten den römischen Palast- und Villenbau der Renaissance sorgfältiger als ihre Vorgänger. Diese Architekten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts kehrten auch als erste zum Prinzip des allumfassenden Designs zurück, das nicht einmal Palladio weiterführte und Meister wie Borromini oder Bernini lediglich im Kirchenbau praktizierten. Sie griffen damit ein Ideal auf, das Raffael als Erster repräsentierte und das durch F. L. Wright und das Bauhaus bis heute Gültigkeit behalten hat.

[G 1727]