Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH-8093 Zürich
Tel. +41 44 633 30 09

VERONA
VICENZA
MANTOVA
ECCETERA

Seminarwoche FS18

INHALT

4 Organisation / Teilnehmer

6 wichtige Informationen

8 Hinreise / Bauten

16 Verona und Umgebung
18 Stadtkarten
20 Bauten

42 Vicenza und Umgebung
44 Stadtkarten
46 Bauten

108 Padua und Umgebung
110 Stadtkarten
112 Bauten

134 Mantua und Umgebung
136 Stadtkarten
138 Bauten

164 Textsammlung

242 Biografien

258 weiterführende Literatur
260 Bibliographie / Filme

262 Supplement

ORGANISATION

Begleitet von
Annette Gigon

Assistenten

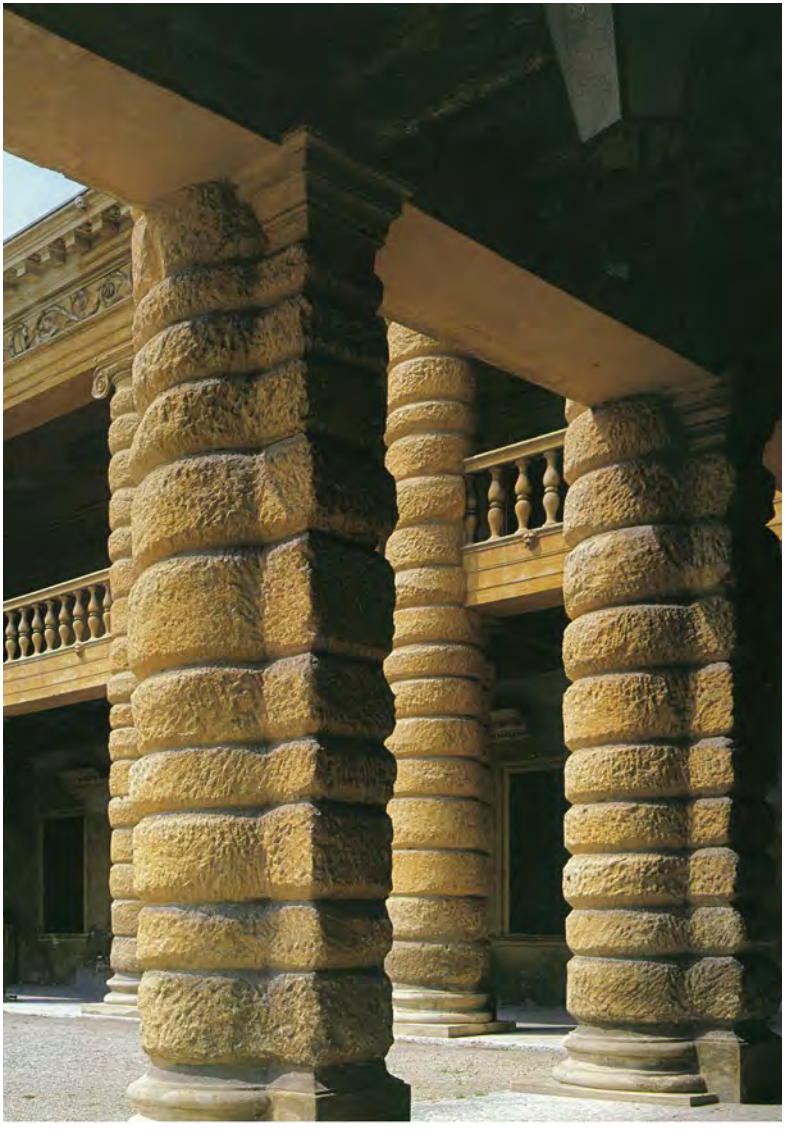
Martin Feichtner	**+41 78 885 57 03**
Regula Zwicky	**+41 79 610 12 58**
Moritz Holenstein	**+41 76 517 69 13**

Departement Architektur
Professur Annette Gigon / Mike Guyer
Architektur und Konstruktion
ETH Hönggerberg
HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
+41 44 633 06 14

Teilnehmende

Elischa Bischof
Slava Blazevic
Philipp Bleuel
Daniela Burki
Antonio Corte Real e Brito Correia
Luiza De Aguiar Parreira
Cristina Fusco
Johann Gandolfo
Paula Gisler
Max Grünig
Reto Habermacher
Yufei He
James Horkulak
Juliet Kakur
Dimitrios Katsis
Flavia Klšy
Noelia Rüegger
Gilles Scapin
Matthias Stalder
Michael Utiger
Ali Uzun
Siliang Yu
Ursina Zišrjen

Bild: Andrea Palladio, Villa Sarego, Verona, 1565



WICHTIGE INFORMATIONEN

Hotel Verona
Hotel EUROPA
Via Roma 8
37121 Verona
+39 045 594744

Hotel Vicenza
Hotel CRISTINA
Corso SS. Felice e Fortunato, 32
36100 Vicenza
+39 0444 323751

Hotel Padova
Hotel Casa del Pellegrino
Via Melchiorre Cesarotti, 21
35123 Padova
+39 049 8239711

Hotel Mantova
Albergo Bianchi Stazione S.r.l.
Piazza Don Leoni, 24
46100 Mantova
+39 0376 326465

Bild: Carlo Scarpa, Museu del Castelvecchio, Verona, 1974

HINREISE

COMO
2 Schulhaus Cantù
1 Grabkapelle
MILANO
Cascina Varenna
Brenna
Mirovano
Inverigo
Cremnago
Olgelasca
Cascina Perego
Villa Romano
Cantù
Pozzolo Inferiore
Sant Isidoro
Vighizzolo
Isola Bella-freddo
La Guardia
Romano Brianza
Mora
Sant'Ambrogio
Bisseé
Cascina Amata
Incasate
Castelletto
Montesolaro
Sant'Agata
Gattedo
Arosio
Boffalora
Periferia Sud Est
Cascina La Valle
Figino Serenza
Cascina Rogorina I
Carugo
Cascina Rebecca
Novedrate
Giussano
Mariano Comense
ROBBIANO
Cascina Cottina
Imperatore
Cimnago
Quattro Strade
Verano Brianza
BIRONE

BAUTEN

„Später identifizierte sich der Entwurf mit der Wegstrecke, die man zurücklegt, um sich an den Ort und dann auf die Baustelle zu begeben: Dieser Bezug zu den wenigen Orten, wo ich gebaut habe, ist einmalig. Er ist wie ein notwendiges Divertimento oder eine zwanghafte Beziehung. Sie haben stets die exakte Qualität, die allein ein Ziel der Reise verleihen kann. Vielleicht habe ich nie Reisen im touristischen Sinne unternommen, auch wenn die Reiseabsichten vielfältig sein mochten und nicht an die Arbeit gebunden waren.“

Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Bern, Berlin, 1988.

Grabkapelle in Giussano
Aldo Rossi
1981 - 1987

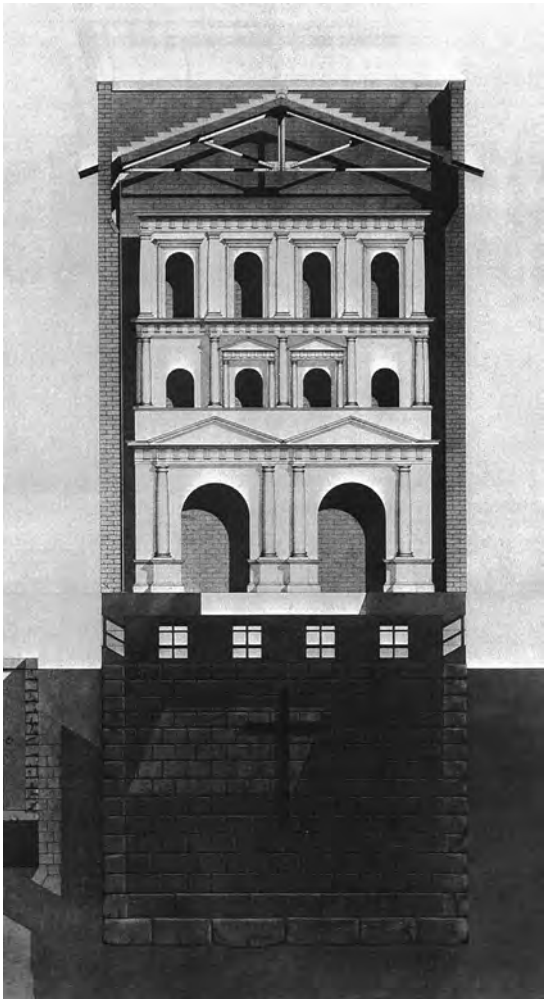
1

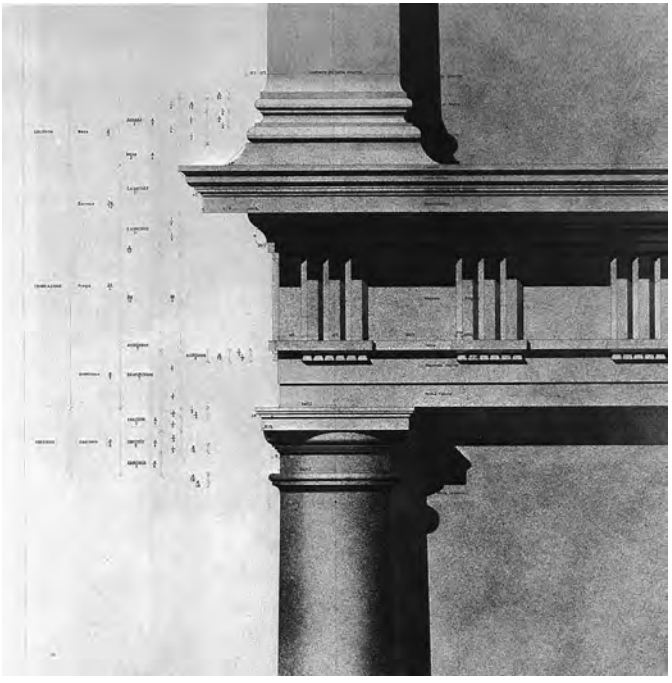
Rossis Entwuf einer Grabkapelle mit Grabstätte in der norditalienischen Stadt Giussano ist nach seinen eigenen Angaben ein wichtiges Projekt, vielleicht weil der Architekt in diesem privaten Auftrag am meisten von sich selbst preisgab. Es war das zweite Mal in seiner Laufbahn, daß Rossi sich gedanklich und praktisch mit einer Grabstätte auseinandersetzen mußte (das erste Projekt dieser Art war die sukzessive Eiweiterung des San Cataldo-Friedhofs in Modena). Nunmehr kam als Aufgabe hinzu, daß er ein für das Werk eines Möbelfabrikanten adäquates Symbol schaffen mußte.

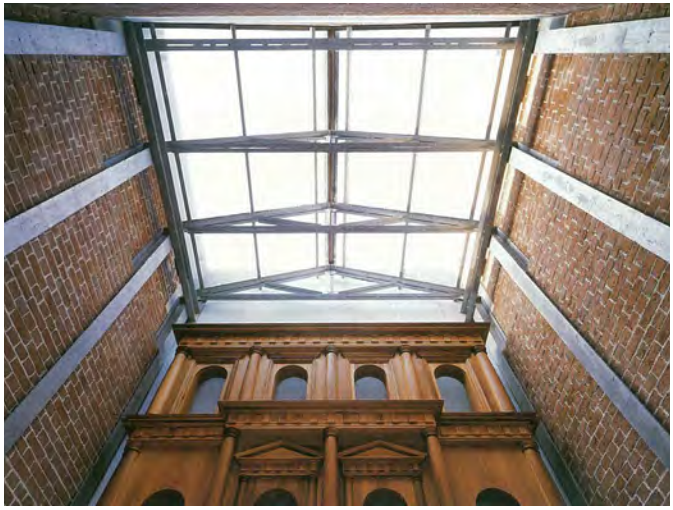
Für die Kapelle der Familie Molteni baute Rossi ein rechteckiges Prisma aus handgeformten Ziegelsteinen, welches auf einem Steinsockel ruht- ein praktisch fensterloses, freistehendes Reihenhaus. Teile eines klassizistischen Gesimses sind in der Mitte des oberen Drittels um die Fassade geführt; damit wird sowohl die begrenzte Dauer architektonischer Stile dokumentiert - «alte Formen kann man nicht nachbilden», sagt Rossi - als auch die Vergänglichkeit des Menschen - «das Leben selbst ist bruchstückhaft».

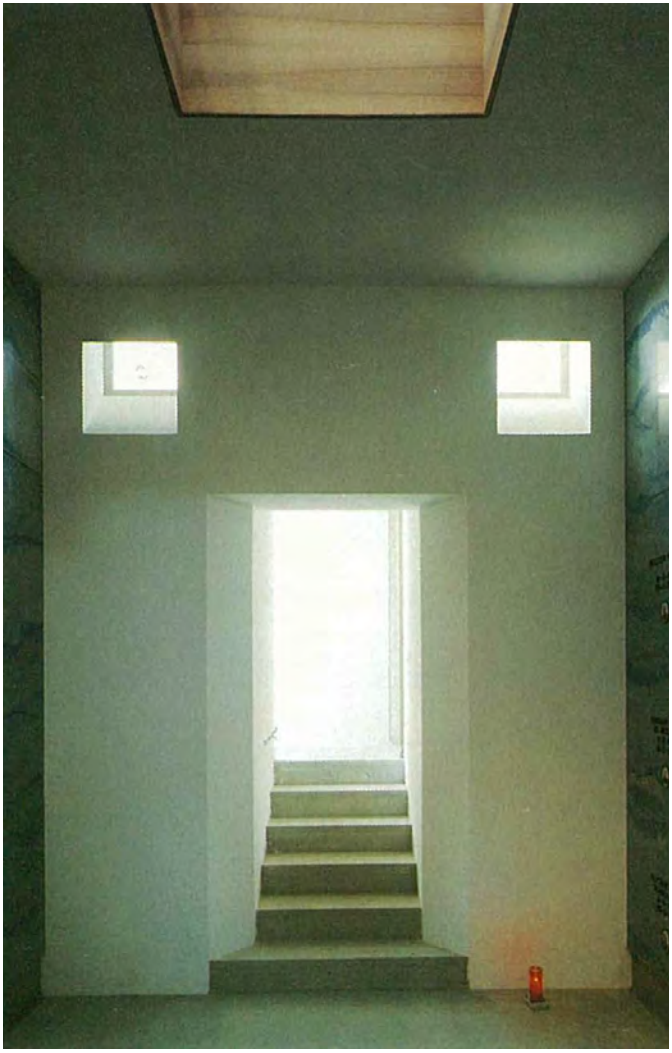
Das Innere der Kapelle enthält einen etwa sieben Meter hohen Aufbau, einen Altarretabel nach dem Vorbild von Palladios Porta di Verona, hinter dem die in hellem Blau («Celeste della Madonna») gestrichene Wand durchscheint. Das Dach aus Glas und Stahlstreben läßt natürliches Licht in den Raum fallen, ist aber von außen hinter der brustwehrartigen Backsteinfront verborgen. Die Stahlstreben wären in einer Industriehalle durchaus am Platz, hier aber erinnern sie an eine leere, nach dem Tod des Inhabers verwaiste Fabrik. Licht dringt durch das Dach und hüllt den Altar (eine äußerst exakte Holzkonstruktion des Schreinermeisters der Fabrik, Amedeo Vigano) in überirdisches Blau, was die Vorstellung einer Pforte zwischen Leben und Tod nahelegt. Durch einen mit einer Holzbalustrade (auch sie eine Arbeit von Vigano) umgebenen Ausschnitt sieht man die eigentliche Grabkammer; sie ist über eine gedeckte Treppe an der seitlichen Außenwand der Kapelle zugänglich. Ein gewaltiges Kreuz dominiert diesen dunklen, mit tiefblauem brasilianischem Marmor verkleideten Raum, der den Angehörigen als Stätte des Gebets und der Meditation dient.

Morris Adjmi, *Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981-1991*, Zürich und München 1991







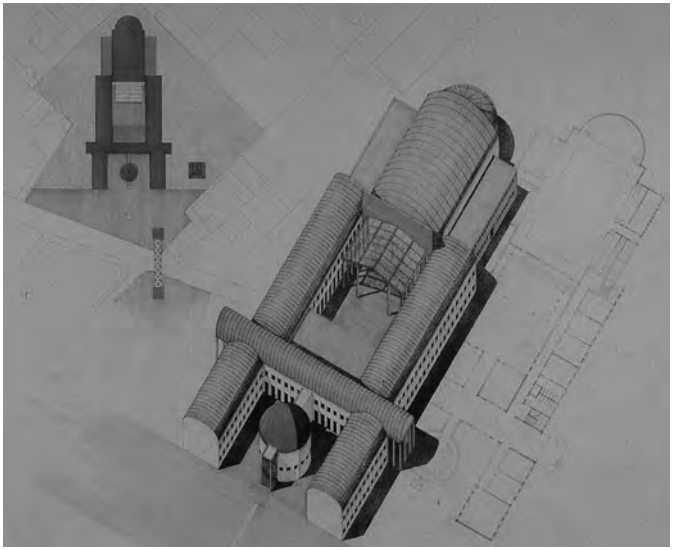


Schulhaus in Cantù
Aldo Rossi
1986 - 1994

Dieses Projekt für eine staatliche Mittelschule in der norditalienischen Stadt Cantù umfaßt Klassenzimmer, spezielle Unterrichtsräume und eine Turnhalle, die auch als Aula genutzt werden kann. Zwei Höfe gliedern den Komplex, der eine von ihnen nach einer Seite hin offen, der andere ganz geschlossen. Der ungleichmäßigen Neigung des Terrains entsprechend liegt der geschlossene Hof tiefer; die gesamte Anlage erinnert an die Grundschule, die Rossi 1972 für Fagnano Olona entwarf, wirkt aber kompakter. Rossis Plan sieht auch eine Brücke über die an das Schulareal angrenzende Via Manzoni vor, als Verbindung vom Parkplatz zur dreieckigen Piazza vor dem Gebäude. Der erste, durch die U-förmige Gebäudeanordnung gebildete Hof wird von einem runden Planetarium mit Metallkuppel dominiert. In den beiden zweigeschossigen Seitenflügeln sind die speziellen Übungsräume und die Bibliothek untergebracht. Eine lange, Ost-West-orientierte Arkadengalerie verbindet die Seitenflügel mit den anderen Schulräumen und ist auch mit dem Planetarium verbunden. Zwei zweigeschossige Trakte für die Klassenzimmer stoßen im rechten Winkel auf diese Galerie. Sie flankieren den tieferliegenden Hof. Dieser ist beim Eingang zur Turnhalle teilweise von einem Vordach aus Stahl und Glas gedeckt. Ansteigende Tribünen auf den Längsseiten sowie eine Apsis mit Bühne am Ende der Halle machen eine Nutzung der Halle auch für Versammlungen und Theateraufführungen möglich.

Morris Adjmi, *Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981-1991*, Zürich und München 1991

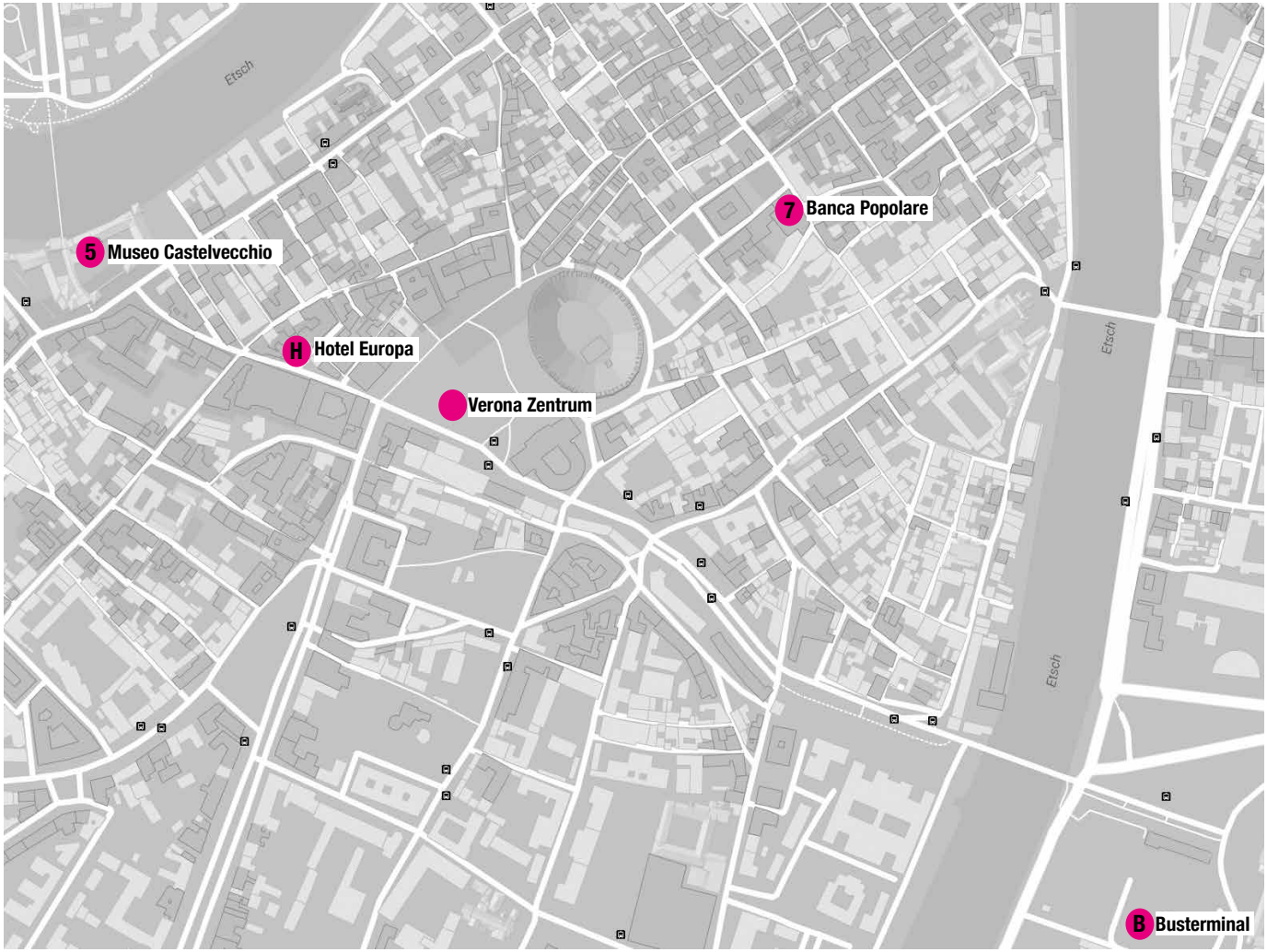
2



STADTKARTEN VERONA

Umgebung

Stadtkern


Etsch
5 Museo Castelvecchio
7 Banca Popolare
H Hotel Europa
Verona Zentrum
Etsch
Etsch
B Busterminal

Villa della Torre
Giulio Romano
1558

The building, completed in all its constituent parts around 1560, is mainly attributed to the determination and intuition of Giulio Della Torre, a learned intellectual and humanist who entertained important social, political and religious relations. As regards the architectural authorship of the Villa, which the inhabitants of Fumane still call 'el palasso' (the palace), various hypotheses abound. Among the inspirers and artistic movements that helped to define the project, one can certainly cite the great Giulio Romano, author of the Gonzaga Family's Palazzo Te in Mantua, Michele Sanmicheli, the architect of the chapel mentioned by Vasari in his biography 'Lives of the Artists', and the chief decorator Giovanni Battista Scultori.

The originality of the building lies entirely in its conception. It was not only a country house built for utilitarian purposes and connected to the agricultural activities of the estate, but also a place conceived for the peace of body and soul according to the canons set out by authors of the Latin period, so beloved by the Italian humanist tradition. Indeed, if the texts most often considered by artistic curators of the Villa seem to be those of Vitruvian origin, recent historiographic interpretations attribute a role to biblical passages, in which it is possible to trace a constructive path in the Villa from the lower (Hell) to the upper reaches (Heaven). This represents a mix of secularism and a sense of the sacred that is completely consistent with the personality profile of the Della Torre family, who were committed humanists but also had strong links with the Church, especially with the great bishop Gian Matteo Giberti and the milieu of the Spirituals.

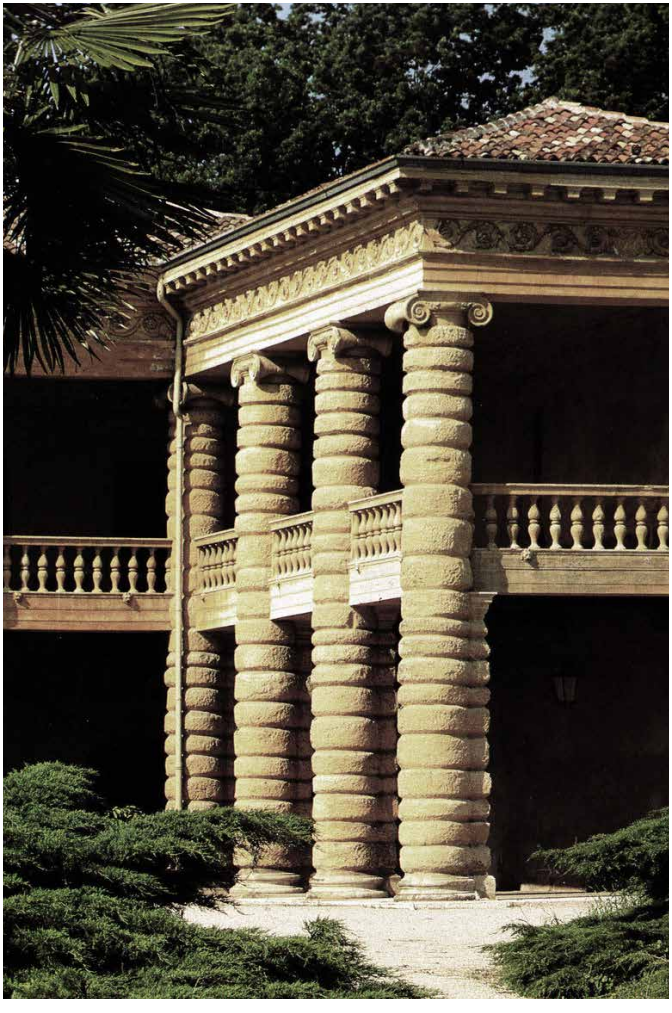
Villa Sarego
Andrea Palladio
1565

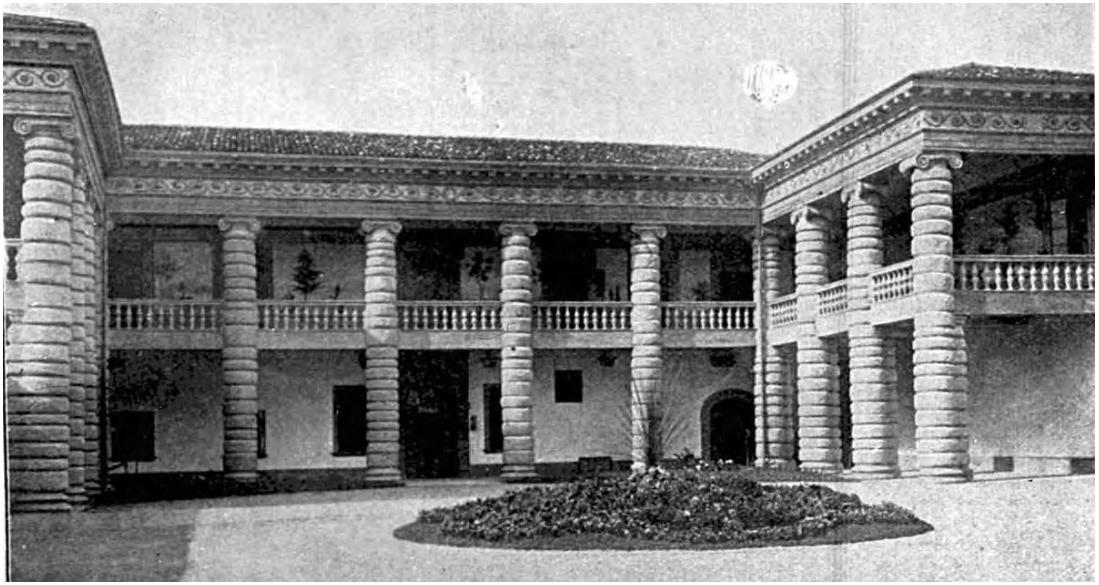
Die Villa Sarego in Santa Sofia liegt im Verhältnis zu dem sonstigen Wirkungsgebiet Palladios sehr weit westlich. Es handelt sich um einen der letzten von Palladio entworfenen Vilenbauten und stellt in verschiedener Hinsicht eine aussergewöhnliche Planung dar. Im Unterschied zur üblichen Villen Typologie Palladios, bei der der Gebäudekomplex allgemein stark hierarchisch organisiert ist und vom Gewicht des Hauptgebäudes bestimmt wird, ordnete Palladio die Räumlichkeiten hier um die grosse »leere« Freifläche eines zentralen Hofes an, wobei er vermutlich seine eigenen Rekonstruktionen antiker römischer Villen zum Vorbild nahm.

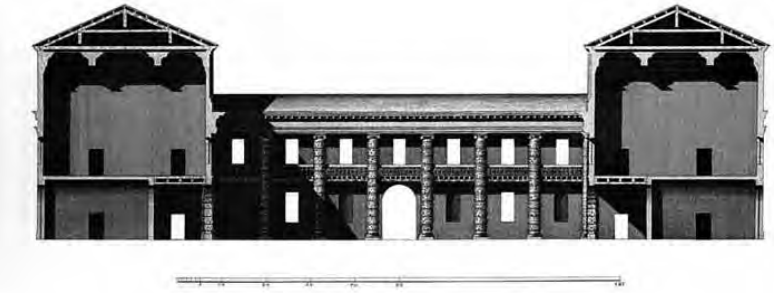
Statt des üblichen verputzten Backsteins sind die monumentalen ionischen Säulen aus unterschiedlich hohen Kalksteinblöcken zusammengefügt und nur grob bearbeitet, so dass die aus ihnen gebildeten Schäfte unregelmässig wirken. Das verwendete Material, das aus einem Steinbruch der Sarego unweit des Bauplatzes stammte, und die riesigen Dimensionen der Säulen tragen zu einem Eindruck von Machtentfaltung bei, wie er noch bei keiner Villa Palladios erreicht worden war.

Bauherr war der Veroneser Marcantonio Sarego [...]. Leider verfügen wir nur über wenige und lückenhafte Informationen zur Errichtung des Baues, der im Vergleich zu dem Umfang, den Palladio in den *Quattro Libri* wiedergibt, nur einen kleinen Teil, das heisst, weniger als die Hälfte des rechteckigen Hofes sowie den nördlichen Gebäudeabschnitt, umfasst. 1740 konnte Francesco Muttoni noch die Anlage des gesamten geplanten Hofes ermessen, die durch die Säulenbasen vorgegeben war. Es ist also anzunehmen, dass die Arbeiten mit dem Tod Marcantonios in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts eingestellt wurden, wobei man noch die Absicht erkennen kann, wenigstens den Bauteil mit den Herrschaftsräumen zu Ende zu führen. Vor der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Villa durch den Architekten Luigi Trezza stark umgebaut: An den westlichen Abschnitt des Gebäudes wurden neue Wohnräume angefügt, wobei sie dem oniginalen Bauteil aus dem Cinquecento vorgesetzt wurden und ihn damit teilweise zerstörten. Das Gebälk und die Balustrade wurden bei der Gelegenheit um die unvollendet gebliebenen Stirnseiten des Hofes herumgeführt, denen auf diese Weise eine definitive Gestalt verschafft wurde.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

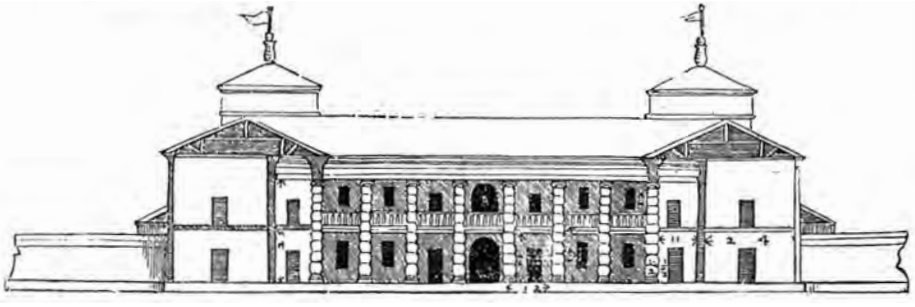






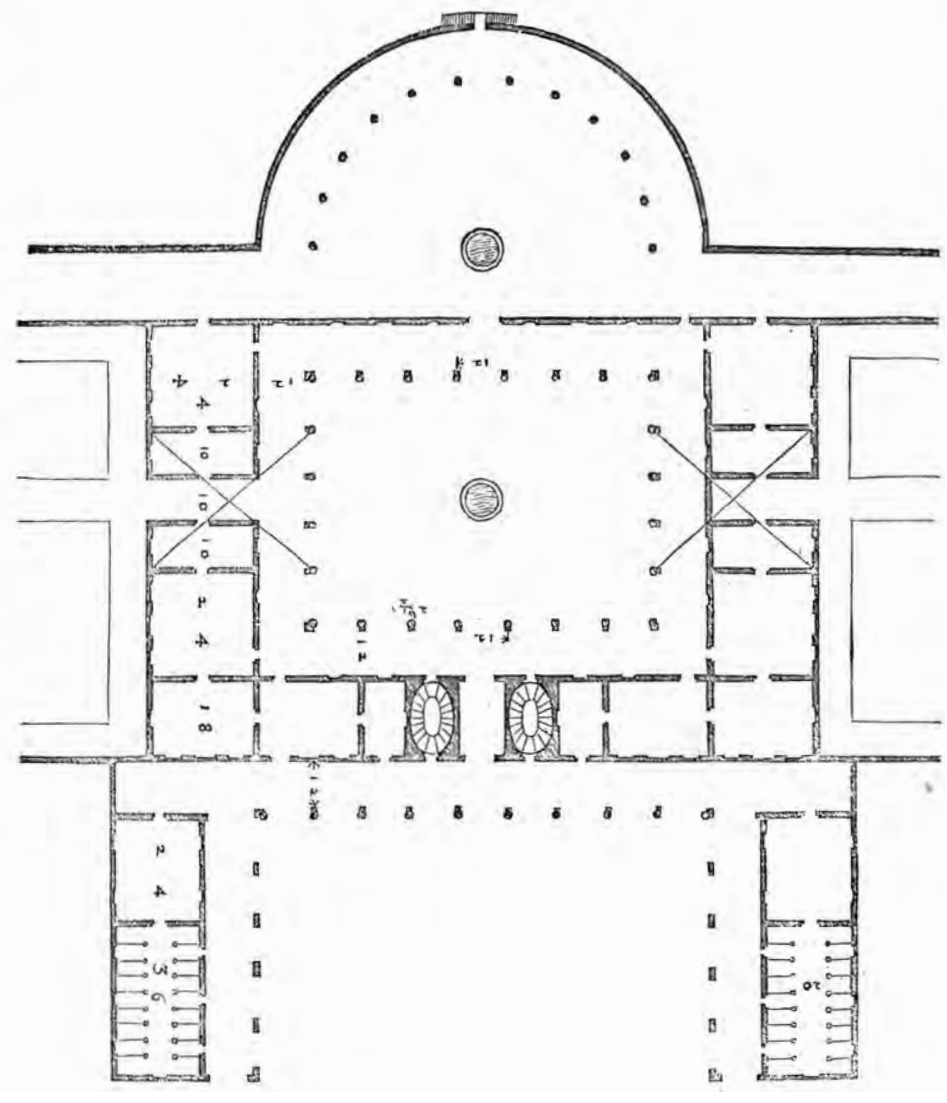
Zeichnung von Ottavio Bertotti Scamozzi

In Santa Sofia, fünf Meilen von Verona, ist der folgende Bau [86] des Grafen Marc' Antonio Sarego an einem wunderschönen Ort gelegen, nämlich zwischen zwei Tälern auf einem Hügel, der leicht ansteigt und von dem aus man einen Teil der Stadt erblickt. Die umliegenden Hügel sind anmutig und reich an besten Wassern, weshalb dieser Bau mit wunderschönen Gärten und Brunnen geschmückt ist. Wegen seiner Anmut war dieser Ort die Freude der Herren dalla Scala, und aufgrund einiger Überreste kann man annehmen, daß dieser Ort zu Zeiten der Römer nicht wenig geschätzt wurde. Der Teil des Gebäudes, der von dem Herrn und der Familie benutzt wird, hat einen Hof mit umlaufenden Säulengängen. Die Säulen sind von ionischer Ordnung und aus unbearbeiteten Steinen zusammengesetzt, wie es eine Villa anscheinend überhaupt erfordert, der unverfälschte und einfache Dinge besser stehen als zierliche. Diese Säulen stützen das Gesims, das auch die Traufe bildet, in die das Wasser vom Dach herabfließt. Im inneren Portikus haben die Säulen angefügte Pilaster, die das Gewicht des darüberliegenden, also des zweiten Fußbodens der oberen Loggien stützen.
In diesem zweiten Stockwerk liegen zwei Säle, einer dem anderen gegenüber, deren Größe im Grundriß durch die einander überkreuzenden Linien angegeben ist, die von den äußeren Mauern des Baus bis zu den Säulen gezogen sind. Neben diesem Hof gibt es einen weiteren, der für die gewöhnlichen Angelegenheiten der Villa bestimmt ist und auf dessen beiden Seiten jeweils überdachte Anlagen liegen, die dem dienen, was in einer Villa an Arbeit anfällt.



86

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983



Museo di Castelvecchio
Carlo Scarpa
1958-1974

Licisco Magagnato, der Direktor des Museo Civico von Verona, beauftragte Scarpa anläßlich der Ausstellung »Von Altichiero bis Pisanello« im Jahre 1957 mit der Restaurierung des Herzogspalastes. Mit ausgewählten Grabungen und Abrissen, die Neues hervorbrachten, versuchte Scarpa, die verschiedenen historischen Schichten des Komplexes zu isolieren und offenzulegen. Er wollte die Verflechtung der verschiedenen Bauphasen klären und damit das Gebäude wieder als großartiges »Fundstück« darstellen, dessen Ausbauphasen und strukturelle Veränderungen durch die Restaurierungseingriffe freigelegt wurden [...].

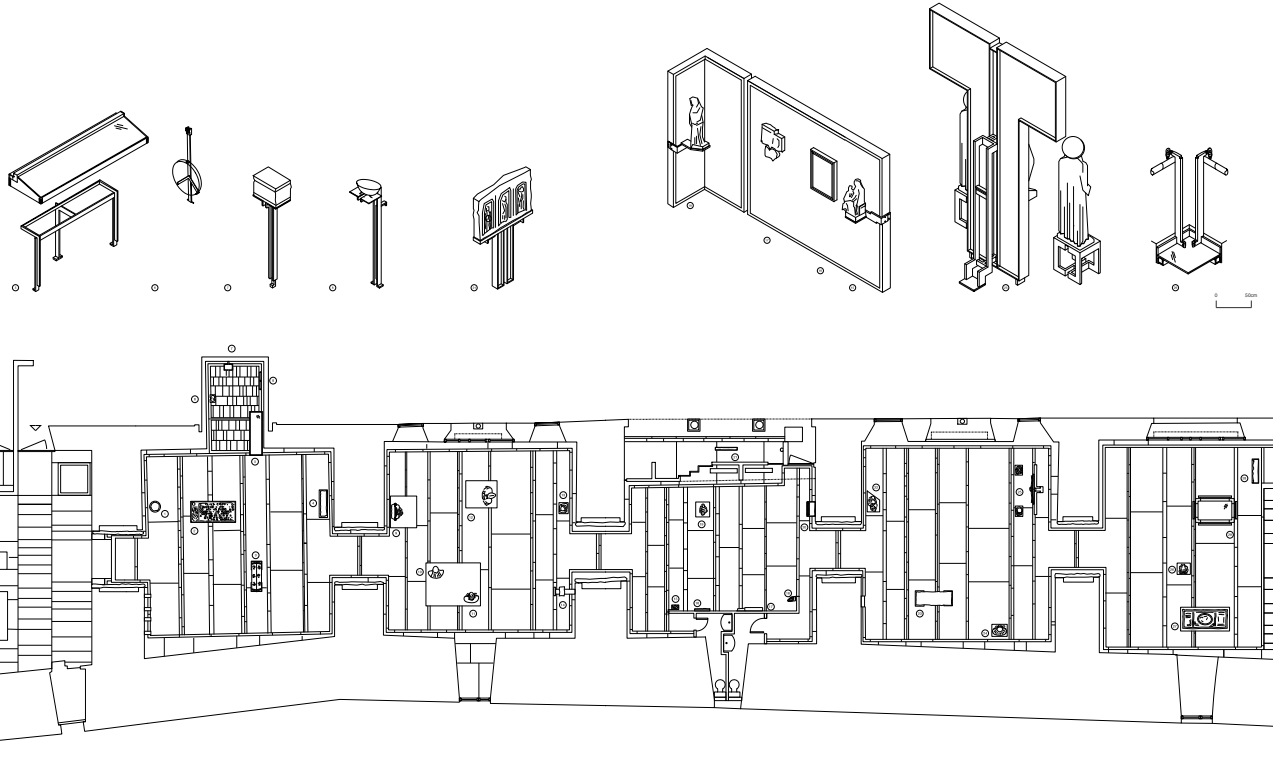
»Beim Castelvecchio war alles unecht«, sagte Scarpa 1978 in Madrid über die Hoffassade [...].

Schließlich beschloß er, die Fassade scheinbar intakt zu lassen und nur ihre »unnatürliche Symmetrie« mit einigen Eingriffen, wie der Versetzung des Eingangs aus der Mitte, »zu stören«. Er wollte, daß die Fassade wie ein künstliches Bühnenbild wirkte; deshalb wurden neue Fenster in einer Stahl-Glas-Konstruktion, wie schon bei anderen Eingriffen, dahinter gesetzt. Die Fassade bleibt somit durch hervortretende Elemente - Fußboden, Kapelle und Eingangsmauer - in engem Bezug zum Äußeren des Castelvecchio und dem Hof. Hier wird besonders deutlich, wie die Architektur Scarpas durch Gegenüberstellungen bestimmt ist. Es sind unterschiedliche Materialien, unterschiedliche Geschichten, die - einander nahegebracht, aber dennoch getrennt - einen Dialog aufnehmen [...].

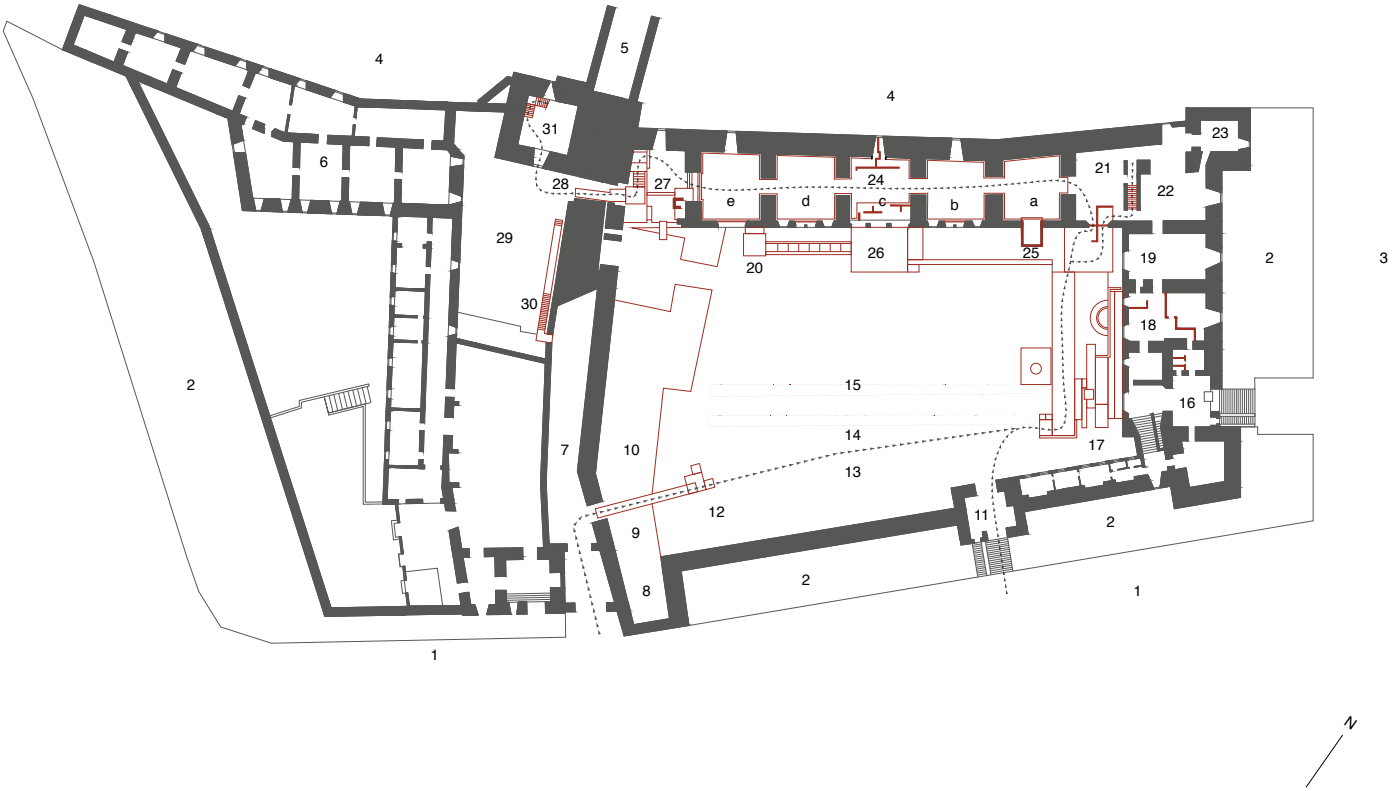
Die letzte Mauer, die abgerissen wurde, um die versteckten Schichten offenzulegen, machte Scarpa zum Ort der Synthese des ganzen Werks, an dem die Statue des Cangrande della Scala aufgestellt wurde. An dem Punkt der stärksten historischen Verflechtung der Bauphasen - emporgehoben auf eine hohe Platte, die dynamisch schräg auf einer Zementkonsole liegt - ist die Statue dank künstlicher Durchbrüche von jedem Ort des Kastells aus sichtbar [...].

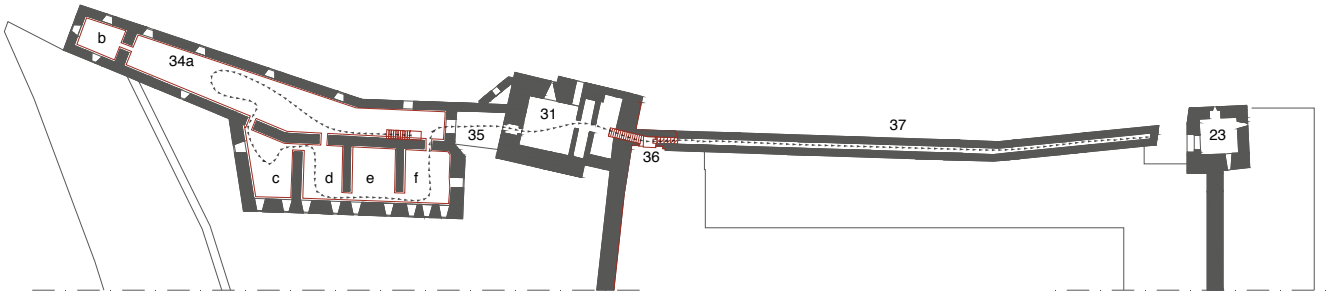
Der Rest ist mit gewollt bescheidenen Materialien gestaltet, im Wechsel mit erlesenen Details, die wie Rahmen und Erläuterungen für die ausgestellten Werke wirken.

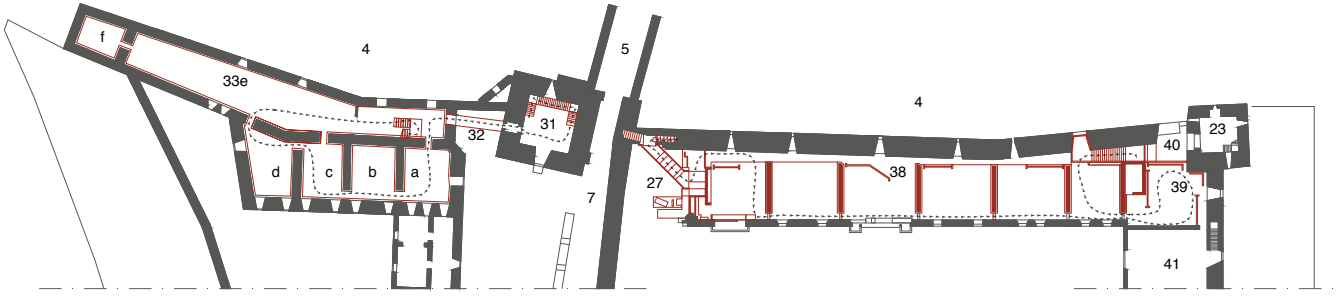
Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart 1995

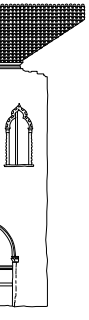


Untersuchungen am Lehrstuhl Caruso:
Studenten Ivana Beljan, Elizaveta Radi, Mattias Rutishauser, Silvio Rutishauser


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
a
b
c
d
e
N
0
10m







1 Corso Castelvecchio
2 External moat
3 Piazzetta Arco dei Gavi
4 River Adige
5 Scaglieri bridge
6 Reggia ground floor
7 Road to Scaglieri bridge
8 Clock tower
9 New bridge across moat and SE entrance
10 Internal moat
11 Main entrance tower
12 Site of S. Martino d'Aquario
13 Parking
14 Parallel hedges
15 Lawn: great courtyard
16 Abandoned entrance to Sala Boggian
17 Entrance to Sala Boggian
18 Museum offices
19 Director's office
20 Central heating chamber
21 Entrance room
22 Library
23 Northeast tower
24 Sculpture gallery: a-e rooms 1-5
25 Sacello
26 External terrace
27 Cangrande space
28 Porta del Morbio: passage under road
29 Reggia courtyard
30 Reggia courtyard staircase
31 Torre del Mastio
32 Bridge
33 First floor Reggia galleries: a-f rooms 1-6
34 Second floor Reggia galleries: a-f rooms 1-6
35 Covered bridge
36 Staircases
37 Battlement walk
38 Upper galleries: a-f rooms 1-6
39 Sala Avena
40 Exit staircase
41 Sala Boggian exhibition room

Villa Ottolenghi
Carlo Scarpa
1974-1979

Dieses in der Gemeinde Mure bei Bardolino am Gardasee gelegene Haus wurde bei Carlo Scarpa 1974 von dem Advokaten Ottolenghi in Auftrag gegeben. Die Bauvorschriften für dieses Gebiet erlaubten nicht, höher als ein Stockwerk über dem Erdboden zu bauen. Aber gerade das, was wie ein Hindernis erschien, inspirierte die Entwurfsideen. Scarpa plante einen zum Teil unter die Erde verlegten Bau, der um neun Rundpfeiler herum angelegt ist, die die Raumfolge im Innern bestimmen [...].

Die am Hang gelegene Villa ist aus der Ferne kaum sichtbar und versschmilzt mit der natürlichen Umgebung, in die sie eingebettet ist. Die Form des Daches läßt dieses wie »ein Stück unebenes Gelände, auf dem man auch laufen kann« (Scarpa) erscheinen [...].

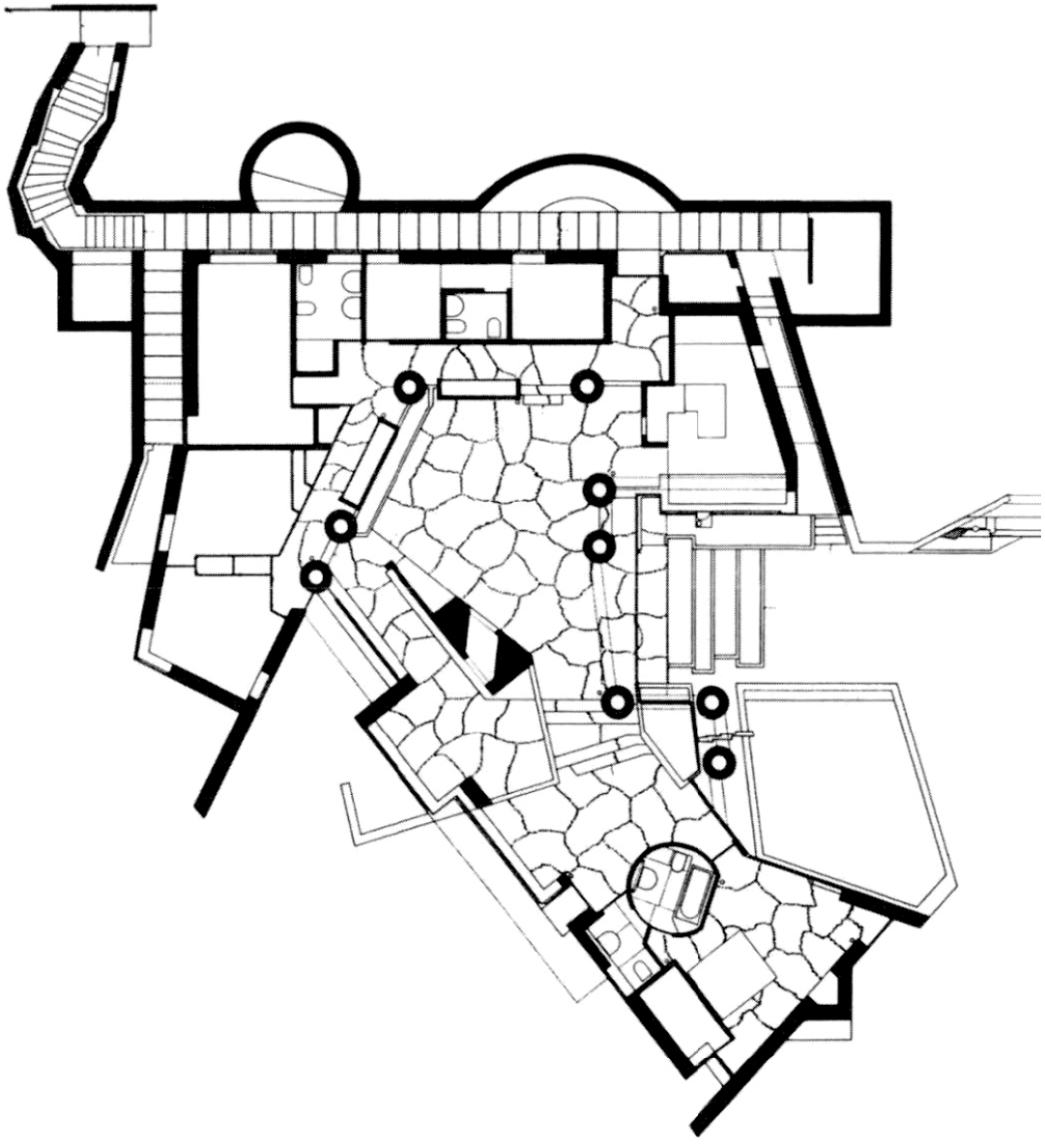
Die wuchtigen rustikalen Säulen, die aus einem Wechsel von Stein- und Betonblöcken bestehen, fallen sogleich als die primären Elemente des Entwurfs ins Auge [...].

Zu Beginn wurde ein lokaler Stein benutzt, der »Biancone di Prun«; später entschloß man sich, auch einige Lagen aus »Pietra di Trani« einzufügen, um eine subtilere farbliche Abstimmung zu erreichen [...].

Ungewohnte Geometrien bestimmen die Abfolge der durch die Pfeiler in polygonalen Formen gestalteten Räume [...].

Unter den einzelnen Elementen, die den Rundgang im Innern rhythmisch gliedern, sind der Kamin von Mario De Luigi, die Marmorstatuen von Calacata und die farbigen polierten Stuckarbeiten im Bad von Eugenio De Luigi bemerkenswert. Das Bad selbst wird zu einem zentralen Kompositionselement. Es besteht, einem in Scarpas Architektur häufig wiederkehrenden Motiv folgend, aus zwei sich schneidenden, nebeneinandergesetzten Kreisen und ist wie eine »Trennwand« zwischen dem Schlafzimmer der Eltern und dem großen Wohnraum eingefügt. Ein Spezialglas erlaubt - nach Scarpas Idee - , durch dieses Glas hinauszusehen, ohne selbst gesehen zu werden. Derjenige, der sich im Bad befindet, kann durch die Glaswand in die umgebenden Räume blicken, bleibt jedoch von außen unsichtbar. Carlo Scarpa wählte auch die Einrichtung aus: Unter den Möbeln finden wir zwei seiner eigenen Entwürfe, das Sofa »Cornaro« und den Tisch »Sarpi«.

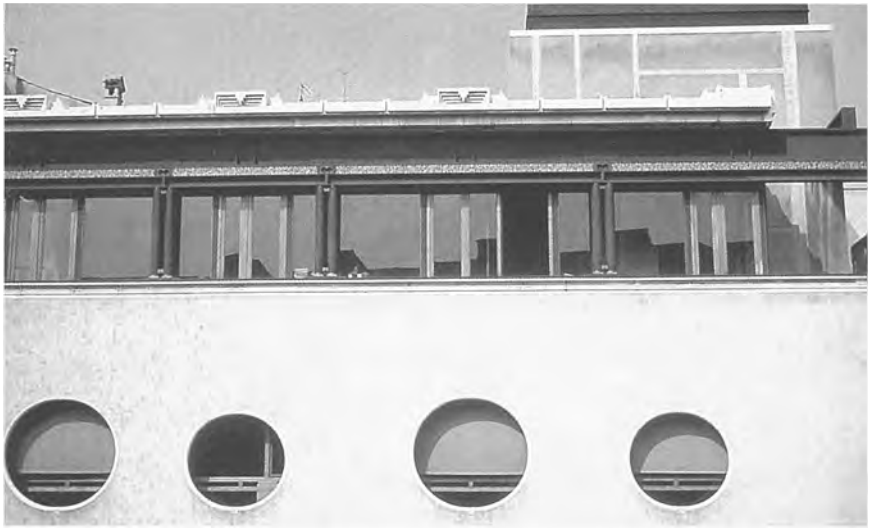
Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart 1995

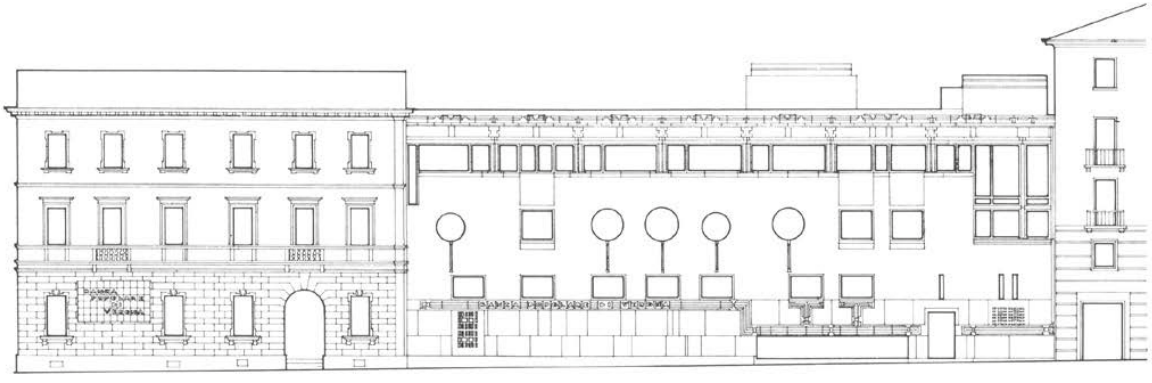


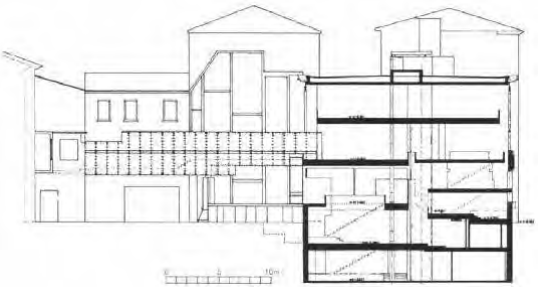
Banca Popolare di Verona
Carlo Scarpa
1973-1981

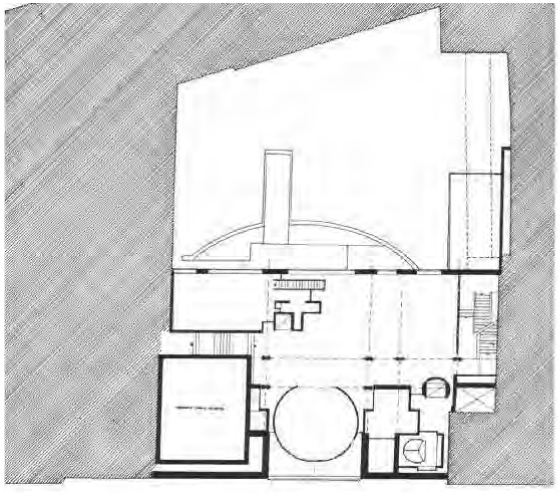
Der neue Sitz der Banca Popolare di Verona entstand an der Stelle von zwei abgerissenen Gebäuden neben dem bisherigen Sitz der Bank, der noch weiter benutzt wird [...].
Eine vielschichtige, in sich differenzierte und vor das Gebäude gesetzte Fassade ist nach der klassischen Dreiteilung gegliedert: Sockelzone, Mittelteil und oberer Abschluß. Der Sockelbereich wird oben durch einen Marmorfries begrenzt; der Mittelteil in Form einer Betonscheibe mit kreisrunden und viereckigen Öffnungen gibt den Blick auf die dahinterliegenden Stockwerke und Fenster frei; das letzte Geschoß bildet eine durchgehende Loggia in Stahl und Glas mit dem vorkragenden Dach [...].
Die Fassade, eines der interessantesten Elemente bei diesem Bauwerk, ist mit Öffnungen versehen, die sich auf die dahinterliegenden, zurückgesetzten oder hervortretenden Glasflächen beziehen. Dies ist ein grundlegendes Motiv, das erneut auftritt beim Aufbau der Fensterrahmen aus sandgestrahltem Eichenholz und bei den Fenstern, die teilweise wie Glasvitrinen aus der Fassade heraustreten. Für die runden Öffnungen setzte er Bögen mit zwei sehr nahen Mittelpunkten aneinander, ein Kunstgriff, den Scarpa benutzte, um den Kreis dynamischer zu gestalten. Varianten dieses Themas sind die beiden verschlungenen Kreise und das Kreissegment. Die Öffnungen sind in die mit »Cocciopesto« (Kalk mit Ziegelbruch) verputzten Mauern geschnitten und von fünf neben- und gegeneinandergesetzten Blöcken aus Botticino-Marmor umrahmt. Nach außen sind die Ränder abgerundet und befinden sich auf einem Niveau mit dem Putz, wodurch die Form sich deutlicher vom Hintergrund absetzt. Im unteren Teil enthält ein nach unten führender schmaler Block aus rotem Verona-Marmor die Ablaufrinne für das Wasser. Weitere Öffnungen finden wir im Sockelbereich, in einer großen monolithischen Platte aus Botticino-Marmor [...].
Im Innern wird jede Öffnung weicher und bildet ein Diamantquader-Motiv, das die Lichtstreuung begünstigt. Aufgrund des starken Gegenlichts nimmt man im Innern Formen wahr, die das Negativbild von dem sind, was man außen sieht.

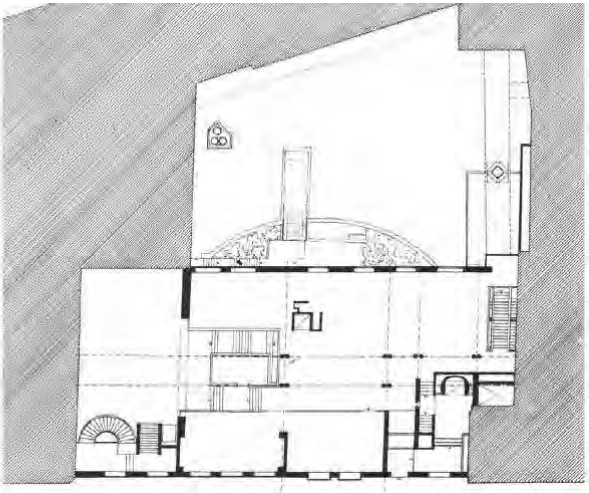
Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart 1995

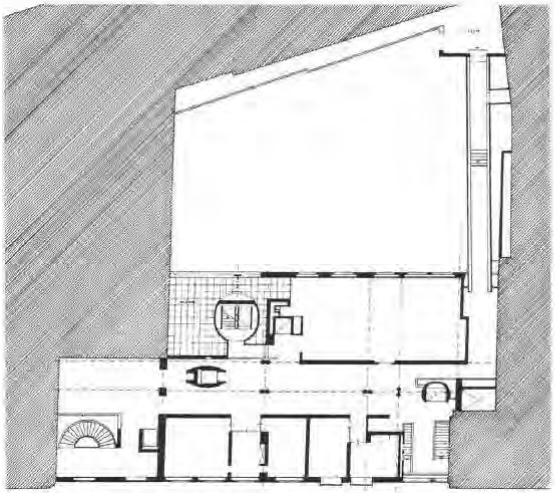


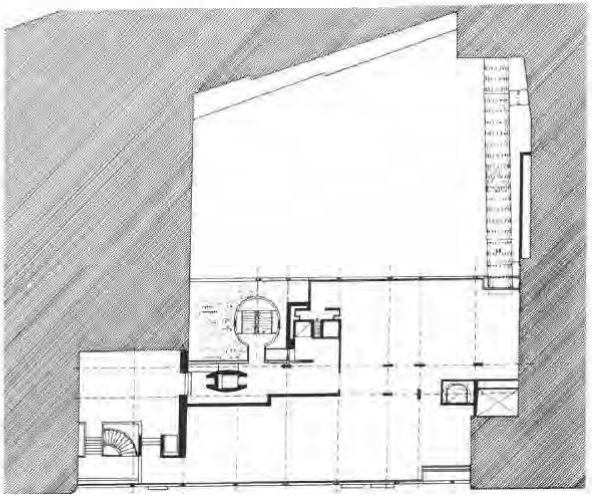








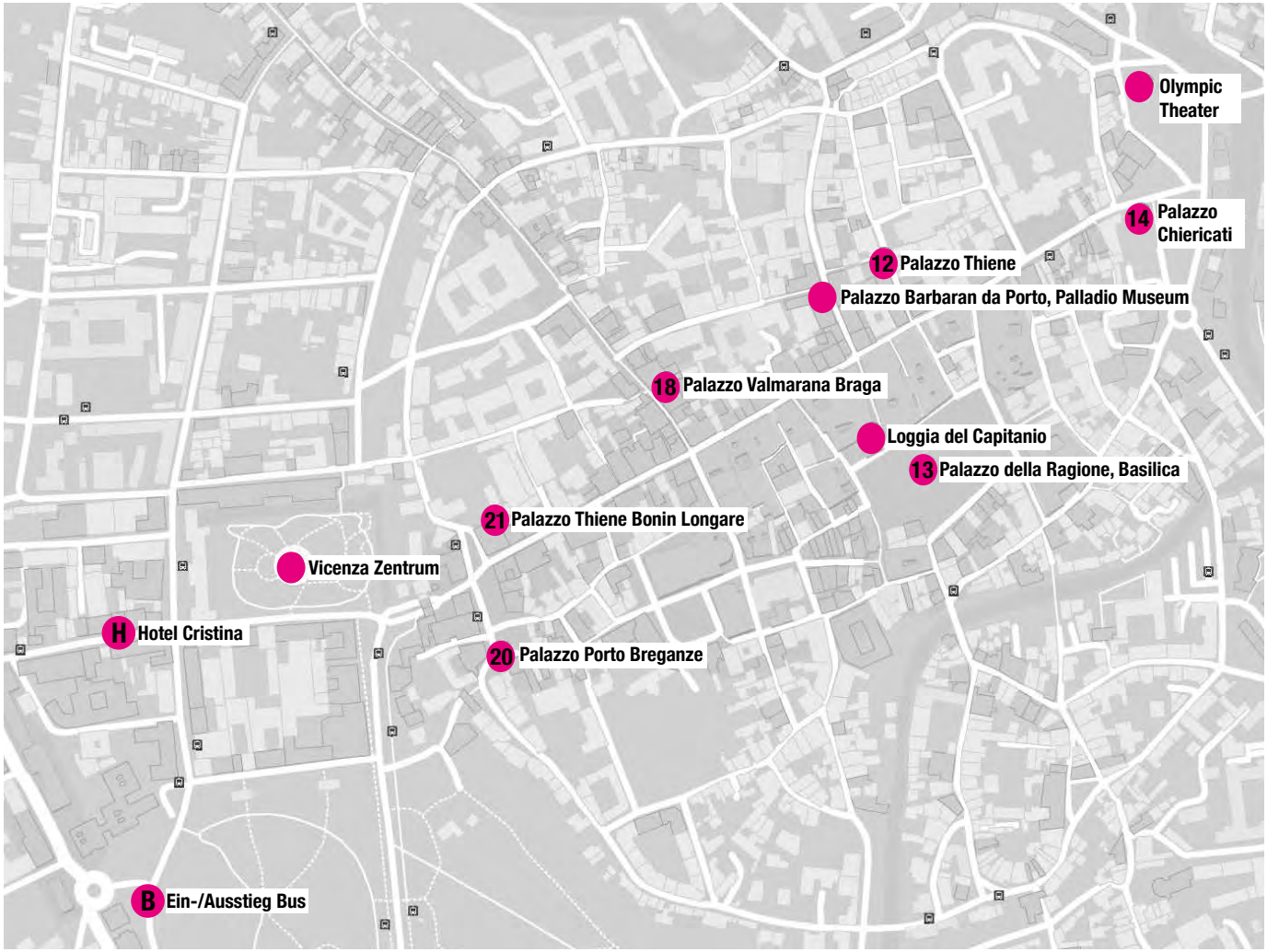




STADTKARTEN VICENZA

Umgebung

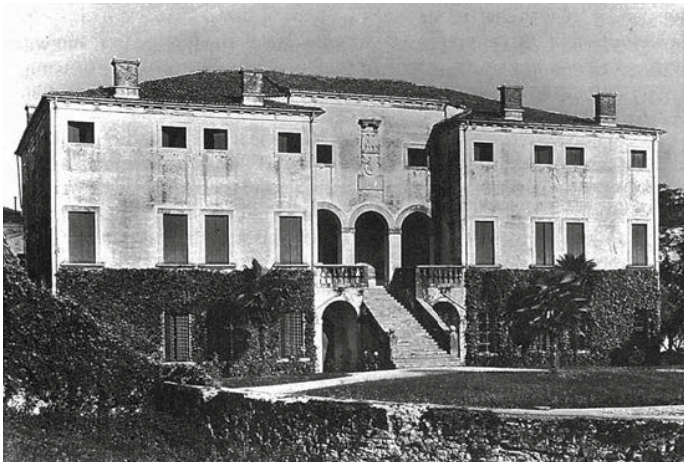
Stadtkern

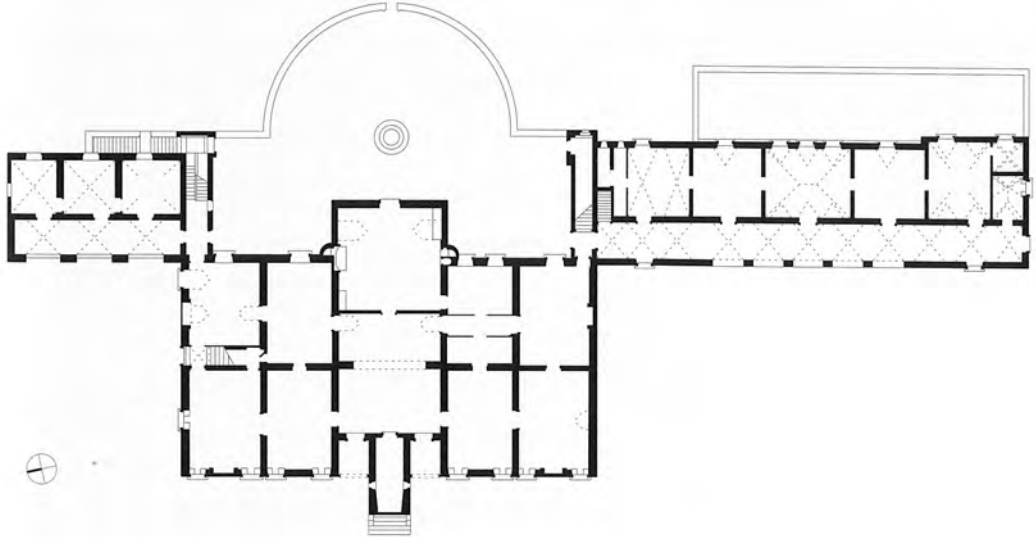

Olympic Theater
14 Palazzo Chiericati
12 Palazzo Thiene
Palazzo Barbaran da Porto, Palladio Museum
18 Palazzo Valmarana Braga
Loggia del Capitanio
13 Palazzo della Ragione, Basilica
21 Palazzo Thiene Bonin Longare
Vicenza Zentrum
H Hotel Cristina
20 Palazzo Porto Breganze
B Ein-/Ausstieg Bus

Villa Godi
Andrea Palladio
1537 - 1542

Palladios Villa für die Brüder Girolamo, Pietro und Marcantonio Godi in Lonedo wurde im Jahre 1537 begonnen und 1542 fertiggestellt. Höchstwahrscheinlich erhielt der junge Architekt diesen Auftrag nicht persönlich, sondern führte ihn innerhalb der Werkstatt Gerolamo Pittonis und Giacomo da Porlezzas aus, in der er für architektonische Fragen zuständig war. Erste Umbaumaßnahmen des Familiengutes setzten auf Veranlassung des Vaters Enrico Antonio Godi schon, im Jahre 1533 ein, indem ein nördlicher Wirtschaftsflügel mit dorischer Säulenordnung errichtet wurde. Die Villa Godi ist das erste gesicherte Werk Palladios, da seine Urheberschaft in den *Quattro Libri* durch ihn selbst belegt wird. Sie steht für einen ersten Versuch, die Typologie eines ländlichen Wohnsitzes neu zu gestalten, indem Palladio sich offensichtlich darum bemüht hat, Themen aus der lokalen Bautradition mit den neuen Kenntnissen der antiken Architektur in Verbindung zu bringen, die er im Laufe der Zeit durch Trissino vermittelt bekommen hatte. Das Ergebnis ist eine schlichte Villa bei der jegliche dekorative Zier, wie sie noch für das Quattrocento typisch war, verbannt wurde. Der Gesamteindruck des Gebäudes ist deutlich auf die Symmetrie der Anlage und die klare Bestimmung der Volumen angelegt, die vor allem dadurch erzielt wird, daß der Mittelteil der Fassade eingezogen ist und sich durch drei Arkaden zu einer Loggia hin öffnet. Ein ähnlich strenger symmetrischer Aufbau bestimmt auch den Grundriß, der an einer aus Loggia und Salon gebildeten Zentralachse ausgerichtet ist, welcher sich zwei Appartements aus je vier Sälen unterordnen. Ende der vierziger Jahre begann man mit den Dekorationen der Innenräume. Gualtiero Padovano übernahm die Freskierung der Loggia und des rechten Gebäudeflügels und wurde am Anfang der sechziger Jahre durch Giovanni Battista Zelotti und Battista del Moro abgelöst, die im Salon und den Sälen des linken Flügels beziehungsweise in dem vor der Loggia liegenden Raum tätig waren. Zum Zeitpunkt dieser letzten Innendekorationen griff auch Palladio noch einmal in das Baugeschehen ein, indem er das Fenster an der Stirnseite des Salons verändern, den rückwärtigen, halbkreisförmigen Garten anlegen und das schöne Brunnenbecken ausführen ließ.

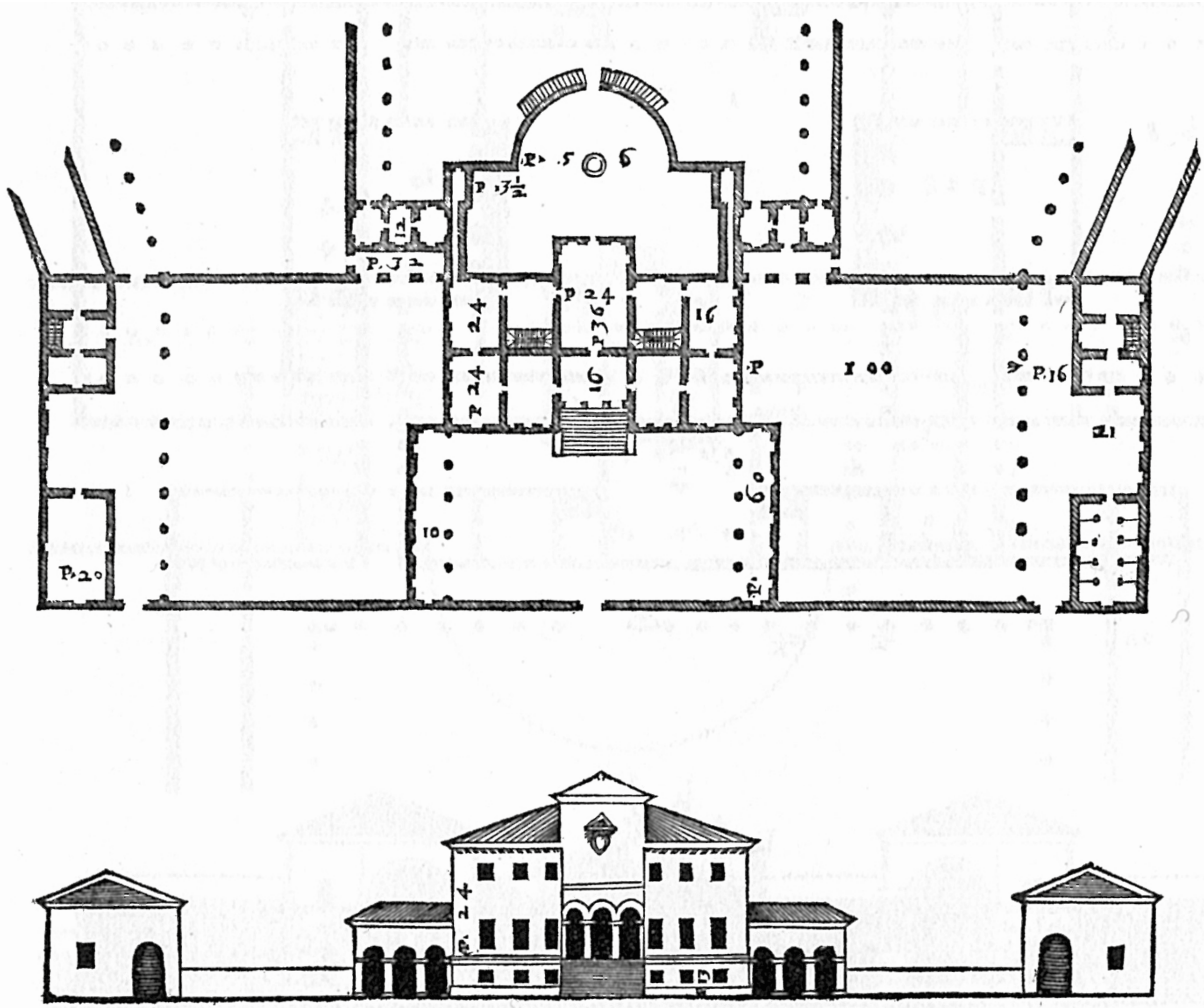
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002





In Lonedo, im Vicentinischen, befindet sich der folgende Bau [85] des Herrn Girolamo de' Godi. Er liegt auf einem Hügel mit herrlicher Aussicht und an einem vorbeifließenden Fluß, der der Fischerei dient. Um diesen Ort für den Gebrauch einer Villa geeignet zu machen, sind mit nicht geringen Kosten Höfe und Straßen über Gewölben errichtet worden. Der Mittelbau ist für den Herrn und seine ganze Familie bestimmt. Die Fußböden der Zimmer des Hausherrn liegen dreizehn Fuß über der Erde und haben flache Decken. Über diesen sind die Getreidespeicher untergebracht und darunter mit einer Gesamthöhe von dreizehn Fuß die Keller, die Weinkelterei, die Küche und ähnliche Orte. Der Hauptsaal reicht mit seiner Höhe bis unter das Dach und hat Stockwerke mit jeweils einer Fensterreihe. Auf der einen wie auf der anderen Seite dieses Baukörpers sind die Höfe und überdachten Umgänge für die Dinge, die man auf einem Landgut benötigt. Dieser Bau wurde mit schönsten Malereien von Gualtiero Padovano, Battista del Moro aus Verona und Battista Veneziano ausgeschmückt. Hat doch dieser Edelmann mit großer Kenntnis diese einzigartigen und ausgezeichneten Maler unserer Zeit ausgewählt und dabei nicht auf Unkosten geachtet, um seine Villa zur größtmöglichen Zierde und Vollkommenheit zu bringen.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983

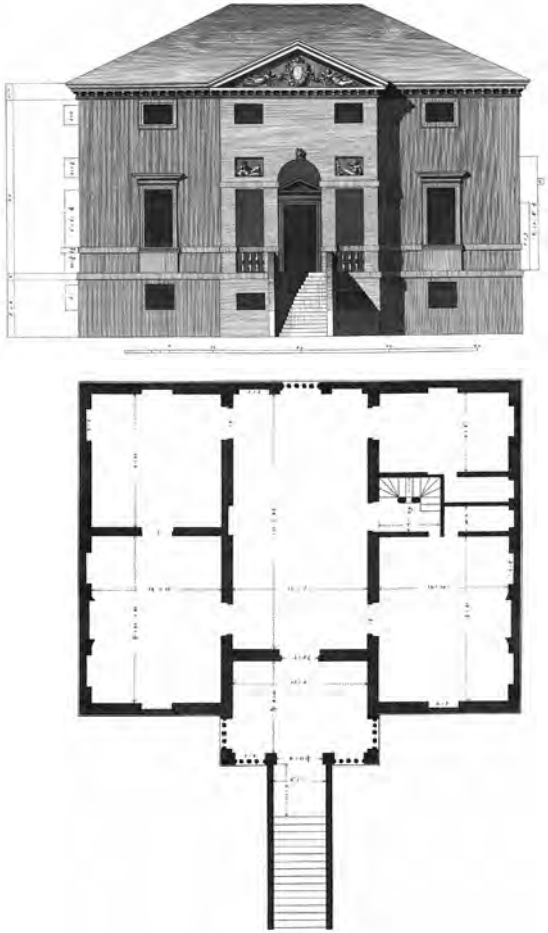

P. 32
P. 24
P. 36
100
60
P. 20
P. 16

Villa Forni Cerato
Andrea Palladio
1541 - 1542

Die Villa Cerati ist - genauso wie die Casa Cogollo in Vicenza - unter den Palladio-Bauten als exemplarisch dafür anzusehen, wie hier mit bescheidensten Mitteln eine einzigartige, monumentale Wirkung erzielt wird. Ebenso wie das Wohnhaus des Notars Pietro Cogollo entwarf Palladio auch diese Villa für einen zweifellos wohlhabenden, aber nicht adeligen Bauherrn. Es handelt sich um Girolamo Forni, einen vermögenden Holzhändler (und Lieferanten für zahlreiche Palladio-Bauten, unter anderem für den Palazzo Chiericati), der mit Künstlern wie Vittoria befreundet war und selbst Maler, Sammler von Antiken sowie Mitglied der Accademia Olimpica war. Es ist vorstellbar, daß der nüchterne Minimalismus dieses ausgewogenen Gebäudes bewußt mit dem bürgerlichen Status des Bauherrn in Einklang stehen sollte.

Die Abstraktheit des Stils der Villa Forni, der außergewöhnlich vereinfachte Grundriß, der die für Palladio charakteristischen Proportionsverhältnisse zwischen den einzelnen Räumen vermissen läßt, sowie auch verschiedene Unregelmäßigkeiten im Verhältnis der einzelnen Gebäudeteile zueinander haben Zweifel an der Urheberschaft Palladios aufgeworfen. Obwohl jüngste Untersuchungen zu einem gegenteiligen Ergebnis gekommen sind, wäre denkbar, daß die Villa auf der Grundlage einer bereits zuvor bestehenden »casa vecchia« gebaut wurde. In jedem Fall sind einzelne Baumotive sehr bemerkenswert, wie zum Beispiel der klare Entwurf der Serliana, deren Säulen unter Berücksichtigung der eingeschränkten Breite der Loggia zu einfachen stereometrischen Pfeilern zurückgebildet sind, oder auch die Schlichtheit des Bauschmucks, der auf ein einfaches Band unterhalb des Kranzgesimses reduziert ist. Zudem ist die Stirnseite der Loggia konzeptionell mit derjenigen der Casa Cogollo in Vicenza identisch, wodurch diese beiden einzigartigen Gebäude einmal mehr miteinander in Verbindung stehen.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

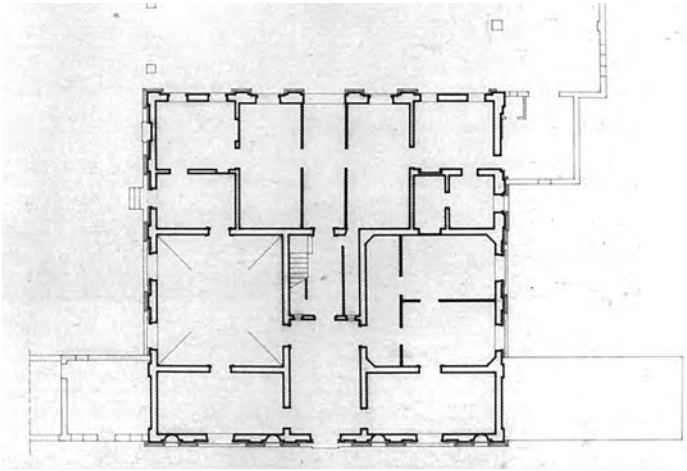


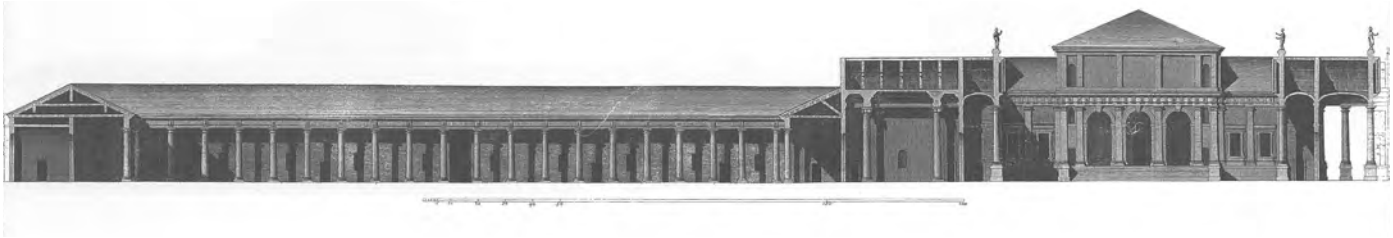
Zeichnungen von Ottavio Bertotti Scamozzi

Villa Thiene
Andrea Palladio
1542 - 1545

Die Villa Thiene wurde ebenso wie auch der Familienpalast in Vicenza im Auftrag Marcantonio und Adriano Thienes erbaut. Vermutlich diente Palladio ein Entwurf Giulio Romanos als Vorlage, den er bei der Umsetzung allerdings modifizierte.
Unmittelbar am Ufer der Tesina gelegen, befand sich das Gebäude ursprünglich im Zentrum zweier großer Gutshöfe der Thiene. Der Entwurf des Landsitzes unterscheidet sich grundlegend von anderen Palladio-Villen, zumal der Aufriß durch eine große tonnengewölbte Loggia bestimmt wird, welche die übrigen Gebäudeteile überragt. Darüber hinaus sind die Wände der Loggia durch dorische Lisenen gegliedert, die an den beiden Nebenansichten verdoppelt wurden. Als Baumaterial wurde beinahe ausschließlich Backstein verwendet. Ursprünglich verputzt, präsentiert sich die Villa heute als Ziegelbau. Lediglich für die Basen und die Kapitelle der Lisenen, die Fensterbänke und die Kanten des Hauptgesimses sowie des Tympanons wurde heller Haustein verwendet. Der Rest der Profile ist aus gebranntem Ton hergestellt.
Der Entwurf entstand in den Jahren 1542 und 1543 und somit zeitgleich zur Planung der städtischen Residenz der Thiene. Allerdings mußte der Bau der Villa vermutlich in den fünfziger Jahren unterbrochen werden: der Tod Adrianos, der am französischen Hof im Dienst Franz II. starb sowie die Verlagerung der Familieninteressen in das Herzogtum Ferrara, nachdem der Sohn Marcantonios, Ottavio, das Lehen und den Titel des Grafen von Scandiano erworben hatte, sind als Gründe für die endgültige Aussetzung der Arbeiten anzusehen.
[...] 1740 griff der Architekt Francesco Muttoni entscheidend in die ursprüngliche Architektur der Villa ein. Die Appartements blieben zwar erhalten, doch ließ Muttoni die weite Loggia beseitigen und an der Südseite eine neue Hauptfassade anlegen. Auf diese Weise wurde die Ausrichtung des Gebäudes um 90° gedreht und die ehemaligen Nebenansichten zu den heutigen Hauptfassaden umgestaltet. In den beiden, links vom Eingang gelegenen Räumen sind die von Giovanni Demio in den frühen fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ausgeführten Fresken erhalten geblieben.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

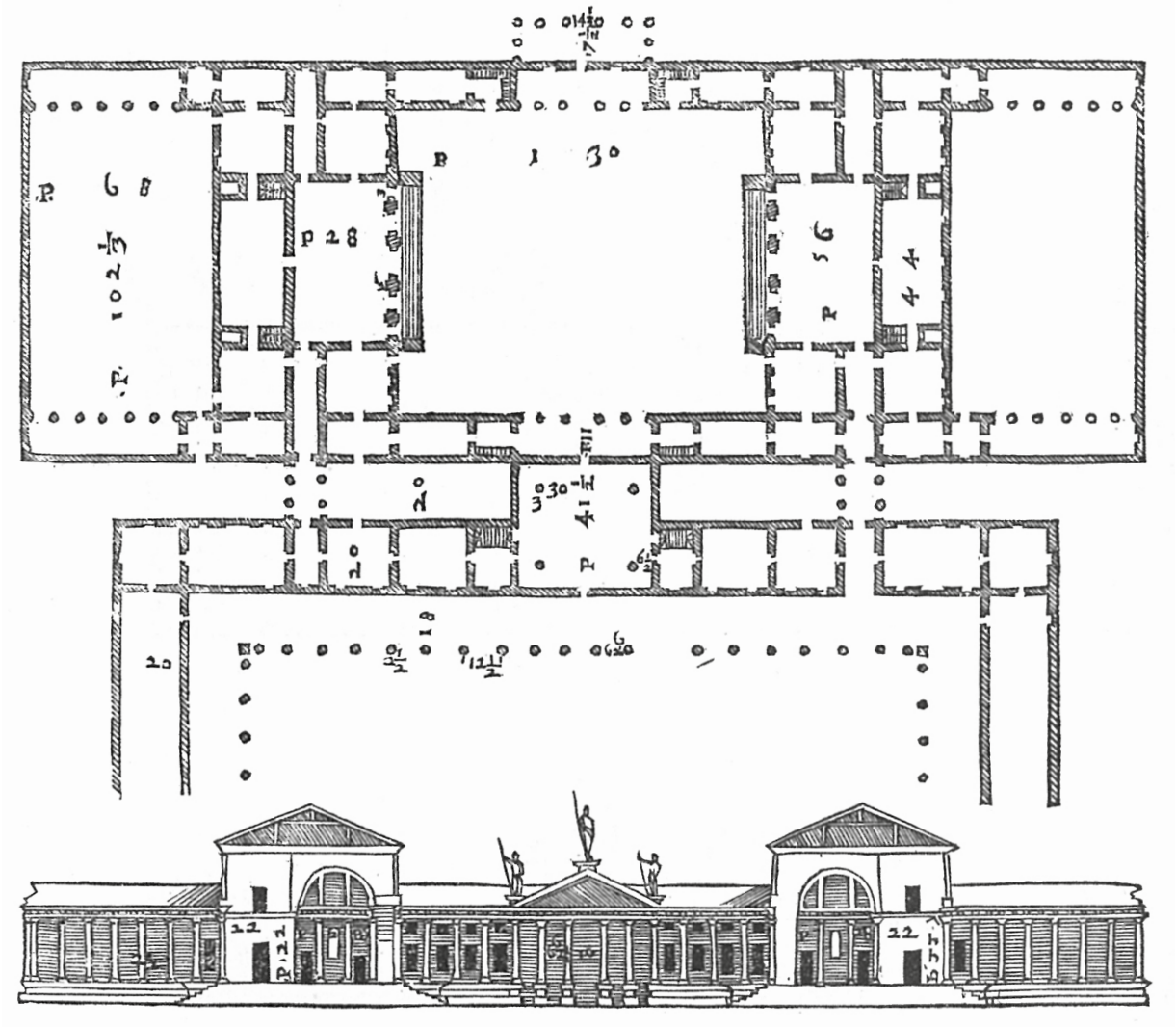




Schnittzeichnung von Ottavio Bertotti Scamozzi

Die folgenden Zeichnungen [84] zeigen das Gebäude des Grafen Ottavio Thiene in Quinto. Es wurde von seinem seligen Vater, dem Grafen Marc' Antonio, und seinem Onkel, dem Grafen Adriano, begonnen. Die Lage ist sehr schön, da auf der einen Seite die Tesina und auf der anderen ein ziemlich großer Nebenarm desselben Flusses vorbeiführt. Dieser Palast hat vor seinem Eingang eine Loggia von dorischer Ordnung. Durch diese gelangt man in eine weitere Loggia und durch diese in einen Hof, an dessen Seiten sich zwei Loggien befinden. Am einen und anderen Ende dieser Loggien sind die Wohnungen, deren Zimmer zum Teil von dem Maler Giovanni Indemio, einem geistvollen Mann aus Vicenza, geschmückt wurden. Gegenüber dem Eingang befindet sich eine Loggia, die der des Eingangs ähnlich ist und durch die man in ein Atrium mit vier Säulen tritt. Von diesem gelangt man in einen Hof, der Säulenumgänge dorischer Ordnung besitzt und dem landwirtschaftlichen Gebrauch dient. Es gibt keine Haupttreppen, die mit dem ganzen Bau in Verbindung stehen, weshalb der obere Teil zu nichts weiterem dient, es sei denn als Raum für Vorratskammern oder als Dienstbotenwohnung.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983

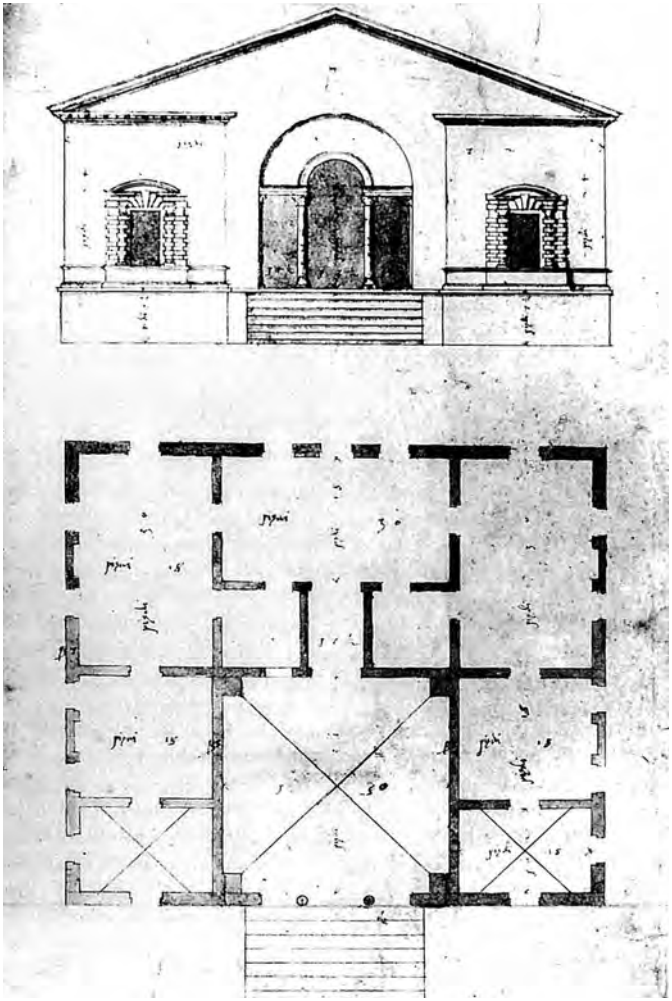


Villa Valmarana Bressan
Andrea Palladio
1542 - 1546

In den frühen vierziger Jahren entwarf Palladio für die beiden Vettern Giuseppe und Antonio Valmarana eine kleine Villa auf einem Grundstück, das diese im Gemeindegebiet von Vigardolo, wenige Kilometer nördlich von Vicenza, geerbt hatten. Die besondere Disposition der Zimmer kann vermutlich aus der Bauvorgabe erklärt werden, derzufolge das Gebäude als Wohnsitz für zwei Familien dienen sollte. Wohl aus diesem Grund plante Palladio zwei voneinander unabhängige, symmetrisch angelegte Appartements, die von dem hinteren Salon und nicht von der gemeinsamen vorderen Loggia zugänglich waren. Da die Villa Anfang der vierziger Jahre entstanden ist, haben wir es wohl mit einem der ersten, in eigener Verantwortung ausgeführten Projekte Palladios zu tun, dessen Planungsgenese durch zahlreiche eigenhändige Zeichnungen dokumentiert ist, von denen eine ganz offensichtlich den Bauplan darstellt. Die Unterschiede zwischen letzterem und dem heutigen Zustand der Villa müssen wohl mit den während der Bauausführung aufgetretenen Schwierigkeiten erklärt werden. Es fehlt Beispielsweise das hohe Sockelgeschoß, in dem die Diensträume des Personals untergebracht werden sollten [...], der vorgesehene unterbrochene Giebel wurde durch ein Mezzaningeschoß ersetzt, und die Decke der Loggia wurde entgegen der ursprünglichen Planung flach ausgeführt. Fragmente an den Wänden zeugen davon, daß die Villa ehemals vollständig mit Fresken ausgemalt war.

Es handelt sich hier eindeutig um den Entwurf aus einer Umbruchphase Palladios, in dem wir erstmals einige seiner charakteristischen Stilelemente verwirklicht sehen. In der Villa sind nämlich einerseits verschiedene Merkmale der lokalen Bautradition Vicenzas zu finden, wie die Disposition der Räume [...] , besonders der seitlich gelegenen Zimmerfluchten, die durch ein präzises Proportionsverhältnis miteinander verbunden sind (2:3:5 oder genauer: 12:18:30 Vicentiner Fuß). Gleichzeitig werden aber auch von den antiken Thermenanlagen abgeleitete Bauformen eingeführt, die Palladio während seiner ersten Romreise im Jahre 1541 kennengelernt hatte. Die Loggia, die Gewölbesysteme der Wohnräume und die Serliana, die Innen- und Außenraum miteinander verbindet, zeugen deutlich von den neuen Vorbildern .

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Originalzeichnungen von Palladio (RIBA-Archiv)

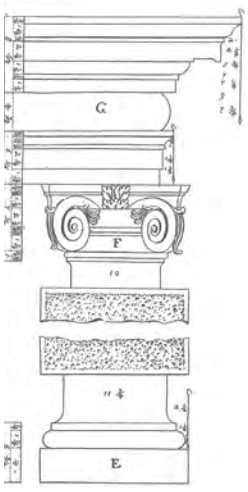
Palazzo Thiene
Andrea Palladio
1542 - 1556/58

Im Oktober 1542 begannen Marcantonio und Adriano Thiene mit dem Umbau ihres Familienpalastes aus dem 15. Jahrhundert. Der ursprünglichen Planung nach hätte er einen gesamten Häuserblock mit den Maßen 54 x 62 Meter eingenommen und sich auf diese Weise bis zur Hauptachse Vicenzas (dem heutigen Corso Palladio) erstreckt [...].

Der englische Architekt Inigo Jones erhielt bei seinem Besuch des Palastes im Jahre 1614 aus erster Hand von Vincenzo Scamozzi und Palma il Giovane eine Information, die er schriftlich festhielt: »diese Entwürfe stammen von Giulio Romano und wurden von Palladio ausgeführt«. Man kann wohl tatsächlich davon ausgehen, daß der erste Entwurf des Palazzo Thiene dem reifen, erfahrenen Giulio Romano zuzuschreiben ist, der sich seit 1523 in Mantua am Hof der Gonzaga aufhielt, mit denen wiederum die Thiene in engstem Kontakt standen, und daß der junge Palladio für die Entwursumsetzung und die Bauaufsicht verantwortlich war. Damit nahm er eine entscheidende Rolle ein, die sich noch steigerte, als Giulio Romano im Jahre 1546 starb. Die auf dessen Entwurf zurückzuführenden Gebäudeabschnitte sind deutlich erkennbar, da sie dem Stil Palladios ganz fremd sind. Das durch vier zentrale Säulen gegliederte Atrium ist im wesentlichen mit demjenigen des Palazzo del Tè identisch (auch wenn das Gewölbesystem zweifellos durch Palladio verändert wurde), ebenso wie die Fenster und die unteren Teile der Straßenfassade und der Hofansicht, während das Gebälk und die Kapitelle des Hauptgeschosses offensichtlich durch Palladio gestaltet worden sind.

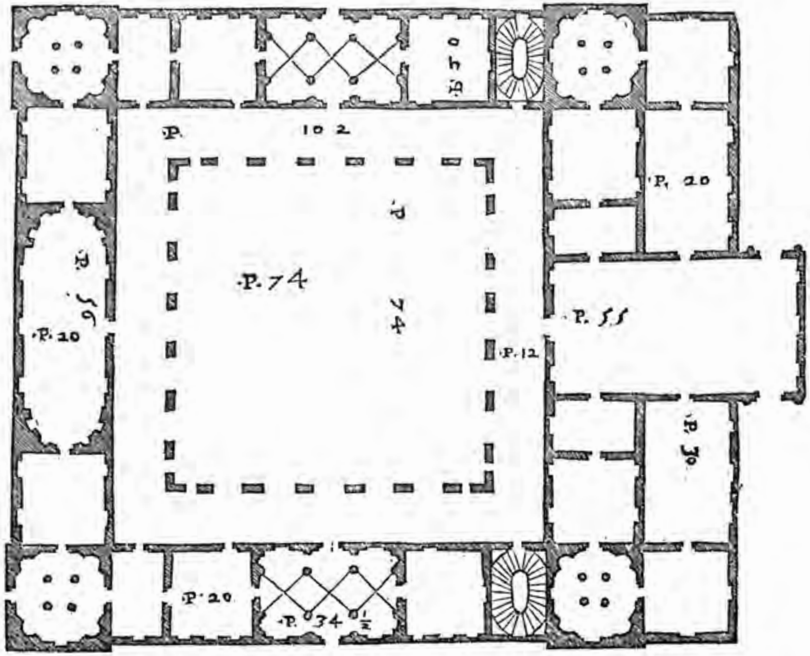
1542 begann man mit der Ausführung des Baus. Im Dezember jenen Jahres hielt sich Giulio Romano als Berater für den Wiederaufbau des Palazzo della Ragione, der sogenannten »Basilica«, für zwei Wochen in Vicenza auf. Bei dieser Gelegenheit lieferte er vermutlich die Entwurfspläne für den Palazzo Thiene. Die Arbeiten schritten nur zögernd voran, denn an der Hauptfassade ist die Jahreszahl »1556« abzulesen, während der Innenhof mit der Inschrift »1558« versehen ist.

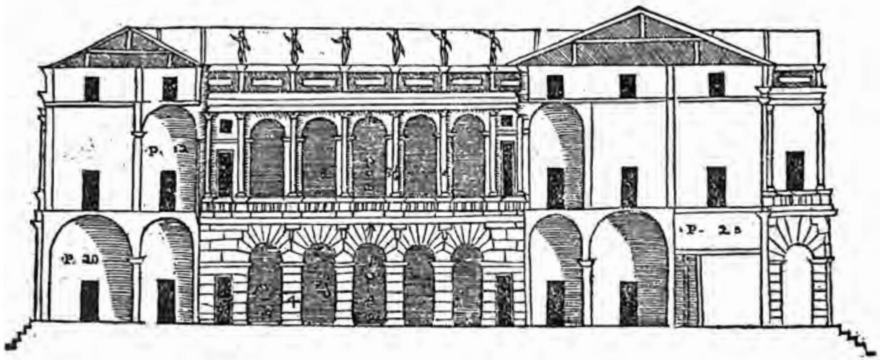
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002


G
F
E

Die folgenden Zeichnungen gehören zu einem Gebäude in Vicenza, das dem Grafen Ottavio de' Thieni gehört und das von dem Grafen Marc' Antonio begonnen wurde. Dieses Haus [43] liegt in der Mitte der Stadt, in der Nähe des Hauptplatzes, weshalb es mir nützlich erschien, auf der zum Hauptplatz hin gelegenen Seite einige Läden einzurichten, muß doch der Architekt an den Vorteil des Erbauers denken, wo immer es sich bei ausreichendem Platz einrichten läßt. Jeder Laden hat über sich einen abgeteilten Raum zum Gebrauch für die Händler, und darüber befinden sich die Räume der Herrschaft. Dieses Haus liegt wie auf einer Insel, da es von vier Straßen umgeben ist. Der Haupteingang, oder sagen wir besser das Haupttor, hat eine vorgebaute Loggia und führt auf die belebteste Straße der Stadt hinaus. Darüber befindet sich der Hauptsaal, der der Loggia gleich vortritt. Zwei weitere Eingänge befinden sich an den Seiten. Diese haben in der Mitte Säulen, die dort nicht so sehr zum Schmuck stehen, sondern vielmehr um den darüberliegenden Raum abzusichern und um die Breite der Höhe anzupassen. Von diesen Eingängen aus betritt man den Hof, der von Loggien umgeben ist. Deren Pfeiler sind im ersten Stockwerk rustiziert, ihre Säulen im zweiten Stockwerk sind von kompositer Ordnung. In den Ecken befinden sich oktogonale Zimmer, die sehr angenehm sind, sei es ihrer Form wegen oder sei es wegen der verschiedenen Zwecke, zu denen man sie gebrauchen kann. Die Zimmer dieses Gebäudes, die jetzt fertig gestellt worden sind, wurden mit herrlichem Stuck von Alessandro Vittoria und Bartolomeo Ridolfi versehen und mit Gemälden der Maler Anselmo Canera und Bernardino India aus Verona ausgeschmückt, die keinem Künstler unserer Zeit nachstehen. Die Keller und ähnliche Räume liegen unter der Erde, da dieses Gebäude an der höchsten Stelle der Stadt liegt, wo also keine Gefahr besteht, daß das Wasser zu Unannehmlichkeiten führt.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983


P. 102
P. 74
74
P. 20
P. 12
P. 55
P. 30
P. 20
P. 34 ½


P. 20

Palazzo della Ragione „Basilica“
Andrea Palladio
1546 - 1614

Zwischen 1481 und 1494 legte Tommaso Formenton dem alten Palazzo della Ragione, dem Justizgebäude von Vicenza, eine doppelgeschossige Loggia vor und ließ im Erdgeschoß rund um das Gebäude eine Reihe von Werkstätten ausführen. Zwei Jahre nach Beendigung der Arbeiten stürzte die Süd-Westecke ein, woraufhin in der Stadt eine Auseinandersetzung über den Wiederaufbau begann, die sich über vierzig Jahre hinzog. Im Laufe der Jahrzehnte befaßten sich die angesehensten Künstler der Region mit dieser Aufgabe: 1496 Antonio Rizzo und Giorgio Spavento, 1525 Antonio Scarpagnino, 1538 Jacopo Sansovino, 1539 Sebastiano Serlio, 1541 Michele Sanmicheli, und zuletzt 1542 Giulio Romano, der den außergewöhnlichen Vorschlag einbrachte, die Piazza delle Erbe insgesamt zu erhöhen und das Gebäude im Zentrum des großen Platzes zu isolieren. Trotz der Beteiligung solch anerkannter Künstler nahm der Große Rat der Stadt im März 1546 überraschenderweise mit überwältigender Mehrheit den Entwurf des gerade achtunddreißigjährigen, damals noch gänzlich unbekannten Andrea Palladio an. Die Berufung seines Schützlings stellte zweifellos einen der größten Erfolge Giangiorgio Trissinos dar. Obwohl der erfahrene und vertrauenswürdige Giovanni da Pedemuro quasi als Bürge für das Gelingen an die Seite des jungen Architekten gestellt wurde, forderte der Stadtrat dennoch ein Holzmodell eines der projektiehen Bogen, um es dem Urteil der gesamten Einwohnerschaft Vicenzas zu unterziehen.

Nach drei weiteren Jahren, in denen die Ausführung erneut diskutiert wurde und die Pläne Rizzos und Spaventos sowie auch Giulio Romanos noch einmal in Erwägung gezogen wurden, konnte sich Palladios Entwurf im Mai 1549 endgültig durchsetzen. Gerolamo Chiericati und Giovanni Alvise Valmarana sprachen sich mit Entschiedenheit zugunsten Palladios aus und beauftragten ihn später beide mit dem Bau ihrer eigenen Familienpaläste. Es sind mehrere autographe Zeichnungen erhalten, die die Planungsgenese von der ersten Entwurfsidee aus dem Jahre 1546 bis hin zum letztendlich realisierten Bau genau dokumentieren.

[...]

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

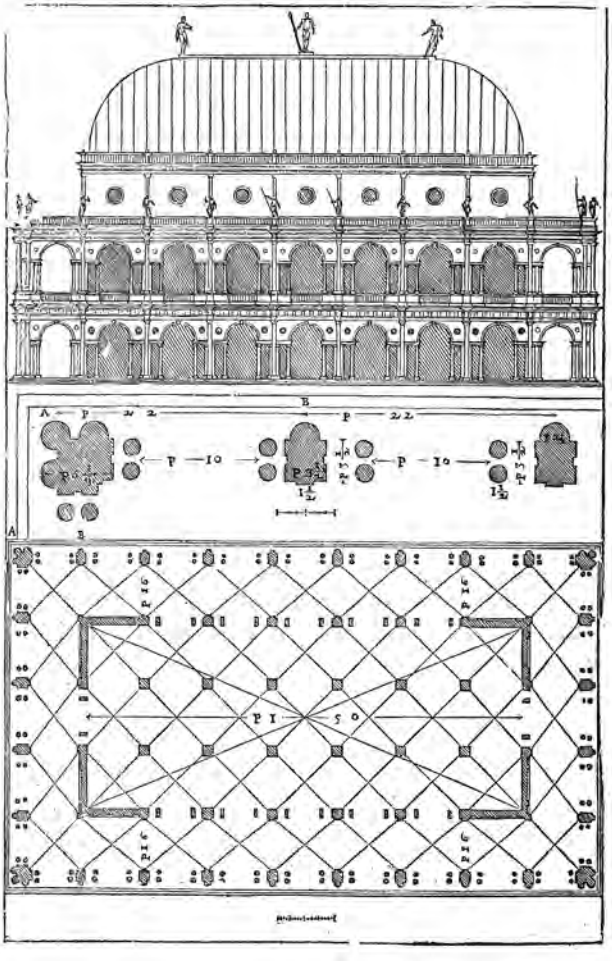
Von den Basiliken aus unserer Zeit und von den Zeichnungen der Basilika in Vicenza

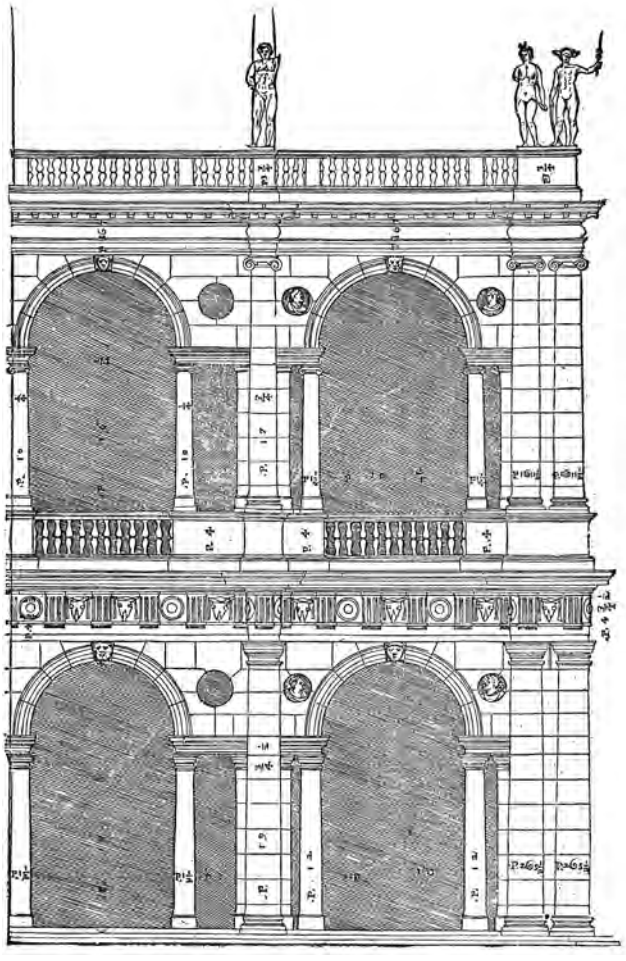
DA DIE Alten ihre Basiliken zu dem Zweck errichteten, daß die Menschen im Winter wie im Sommer einen Platz hätten, an dem sie bequem ihre Dinge und Geschäfte verhandeln konnten, so baut man auch in unserer Zeit in jeder Stadt in Italien und auch außerhalb dieses Landes einige öffentliche Säle, die man mit Recht Basilika nennen kann, da ganz nah bei ihnen die Behausung des obersten Magistrats liegt und sie somit zu ihm gehören. Eben deshalb bedeutet dieser Name «Basilika» «königliches Haus». Man spricht auch darum von Basilika, weil darin die Richter das Recht sprechen. Die Basiliken unserer Zeit sind darin von den antiken unterschieden, daß sie nicht wie diese zu ebener Erde liegen, sondern über Bögen errichtet werden, in denen die Läden für verschiedene Handwerker und Händler der Stadt eingerichtet werden und in denen man auch Gefängnisse und andere Orte, die dem öffentlichen Nutzen dienen, unterbringt. Darüber hinaus hatten jene Portiken im Innern, wie wir in den vorangestellten Zeichnungen gesehen haben, während unsere Basiliken solche entweder gar nicht besitzen oder aber außen, über dem Platz. Von diesen modernen Sälen befindet sich ein bemerkenswerter in Padua, in jener für ihren antiken Ursprung und die Pflege der Wissenschaften in aller Welt bekannten Stadt, in dem sich die Edelleute jeden Tag versammeln. Dieser Saal diente den Leuten als überdachte Piazza. Einen anderen, der an Größe und Schmuck bewundernswert ist, hat neuerdings die Stadt Brescia errichten lassen, die in all ihren Unternehmungen Wunderbares vollbringt. Ein weiterer Saal befindet sich schließlich in Vicenza, und nur von diesem habe ich Zeichnungen angefertigt, da die umlaufenden Säulenumgänge nach einem Entwurf, der von mir stammt, ausgeführt worden sind und weil ich keine Zweifel habe, daß dieser Bau mit den antiken verglichen werden kann und unter den größten und schönsten Bauten, die seit der Antike bis heute errichtet worden sind, genannt wird, sei es seiner Ausdehnung oder seines Schmucks wegen, oder auch aufgrund des benutzten Materials, nämlich allerfestesten Natursteins, der mit größtem Fleiß zusammengesetzt und verbunden worden ist. Es ist nicht notwendig, daß ich die Maße eines jeden Einzelteils anführe, da sie in den Zeichnungen jeweils an ihrem Ort stehen.

Auf der ersten Tafel [115] ist der Grundriß, der Aufriß und der Grundriß eines Teils der Pilaster in großem Format angegeben.

Auf der zweiten Tafel [116] ist ein Teil des Aufrisses in großem Format gezeichnet.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983

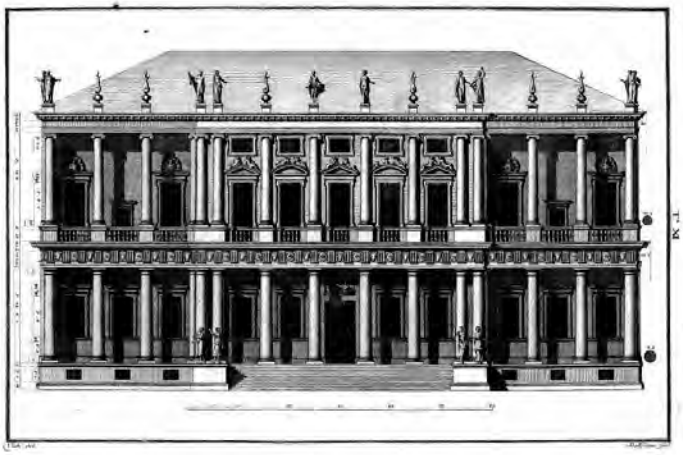




Palazzo Chiericati
Andrea Palladio
1550 - 1570/1680

[...] Es sind verschiedene autographe Zeichnungen erhalten, anhand derer die Planungsgenese nachzuvollziehen ist, ausgehend von einem ersten Entwurf - nach dem sich der vorkragende Portikus auf die Fassadenmitte beschränkt und von einem Tympanon überfangen ist, so wie es später bei der Villa Cornara ausgeführt werden sollte - bis zum heutigen Zustand.
Die Planung des Grundrisses war dadurch eingeschränkt, daß nur eine eng begrenzte Fläche zur Verfügung stand. Ein Atrium mit zwei gegenüberliegenden Apsiden im Zentrum der Schmalseiten wird von zwei Wohnbereichen aus je drei Zimmern flankiert, deren Grundrisse über klare Proportionsverhältnisse (3:2, 1:1, 3:5) verfügen. Jeder dieser beiden Trakte ist durch eine Wendeltreppe für die Dienerschaft mit dem Untergeschoß sowie über eine monumentale Treppenanlage mit der rückwärtigen Loggia verbunden; ein weiteres Motiv, das in der Villa Pisani und der Villa Cornaro wiederverwendet wurde. Um dem Gebäude einen herrschaftlichen Eindruck zu verleihen, und zugleich, um es vor den häufigen Überschwemmungen zu schützen - sowie auch vor den Rindern, die an Markttagen unmittelbar vor dem Palast verkauft wurden - ist es durch ein Sockelgeschoß erhöht und über eine zentrale Freitreppe zu erreichen, die offensichtlich von antiken Tempelanlagen abgeleitet ist. Das Außergewöhnliche und Neue, das den Palazzo Chiericati von den städtischen Wohnsitzen der Renaissance abhebt, hängt vor allem mit Andrea Palladios Begabung zusammen, sich den Besonderheiten des Standortes anzupassen. Der weite, offene Raum am Rande der Stadt und die Lage am Fluß stellten nämlich einen urbanistischen Zusammenhang her, der dem Bauwerk die ambivalente Rolle als Stadtpalast und vorstädtische Villa verleiht. Die Parallelen zur Villa Cornaro in Piombino und zur Villa Pisani in Montagnana, die im gleichen Zeitraum wie der Palazzo Chiericati entstanden, waren also keinesfalls unbeabsichtigt. Die Fassade zur Piazza dell'Isola besteht aus einer zweigeschossigen Loggia, die als Verbindungselement zwischen der Wohnresidenz und dem offenen Platzraum und als Bestandteil eines imaginären antiken Forums verstanden werden kann. [...]

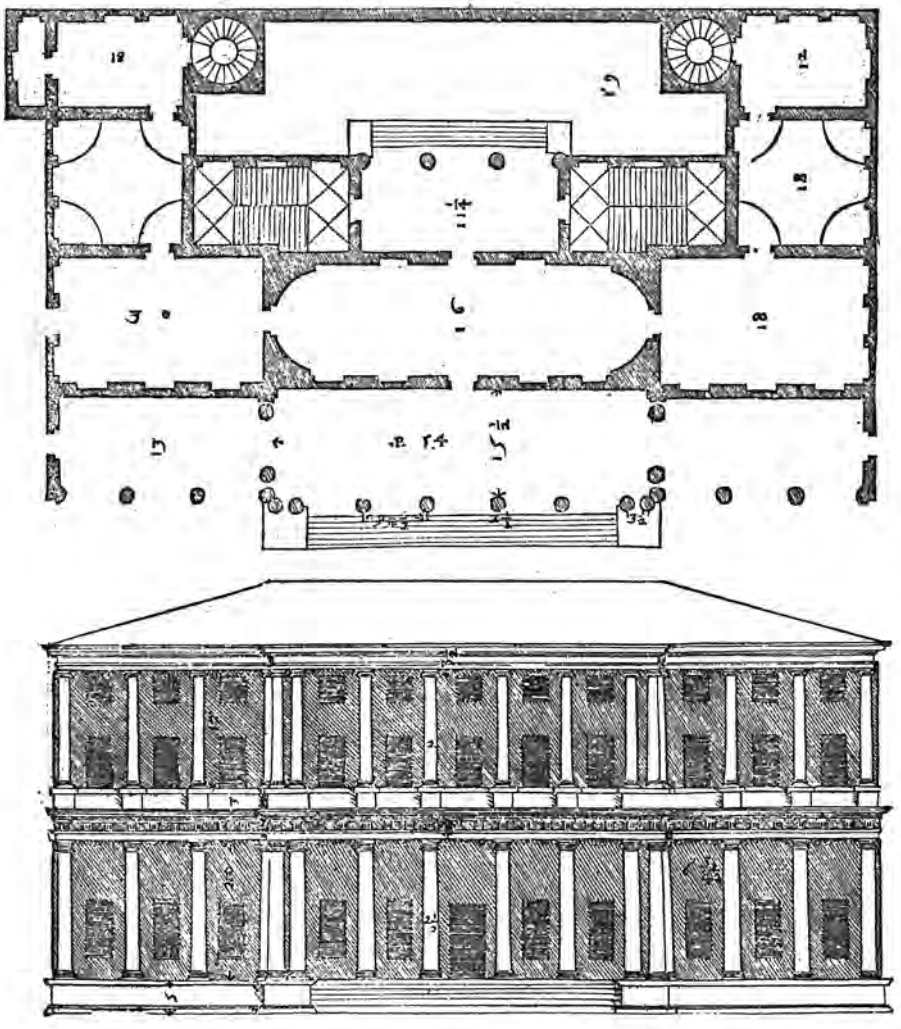
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Zeichnung von Ottavio Bertotti Scamozzi

In Vicenza auf dem Platz, der gemeinhin «Isola» genannt wird, hat Graf Valerio Chiericato, ein Ritter und Edelmann dieser Stadt, nach dem Entwurf, der hier folgt [37], ein Gebäude errichtet. Es hat in seinem unteren Teil eine vorgebaute Loggia, die die gesamte Fassade einnimmt. Das Niveau des Erdgeschosses liegt ungefähr fünf Fuß über der Erde. Dies geschah sowohl, um dort Keller und andere Räume anzulegen, die zur Benutzbarkeit des Hauses wichtig sind und die man dort, wenn das Kellergeschoß ganz unter der Erde gelegen hätte, nicht hätte unterbringen können, da der Fluß nicht weit von hier entfernt liegt. Dies geschah aber auch deshalb, damit man von den oberen Stockwerken einen schönen Ausblick genießen kann. Die größeren Räume haben Gewölbe, deren Höhe sich nach der ersten Art der Gewölbehöhen bemißt. Die mittelgroßen sind mit Lünettengewölben bedeckt und haben ebensogroße Gewölbe wie die ersten Räume. Die kleinen Räume sind ebenfalls gewölbt und als Halbgeschosse ausgebildet. Alle Gewölbe sind mit Stuckfeldern geschmückt, die von der Hand des Veroneser Bildhauers Bartolomeo Ridolfi stammen, und mit Malereien des Domenico Rizzo und Battista Veneziano, Männern, die in ihrem Beruf einzigartig sind. Der Hauptsaal befindet sich im oberen Teil, in der Mitte der Fassade, und nimmt von der unteren Loggia die Hälfte ein. Er reicht bis ans Dach herauf, und da er etwas nach vorne herausragt, befinden sich unter den Ecken Doppelsäulen. Auf der einen wie auf der anderen Seite dieses Saales liegen zwei Loggien, deren Soffitte oder Decken mit wunderschönen Bildquadraten geschmückt und die schön anzusehen sind. Die erste Ordnung der Fassade ist eine Dorika, die zweite eine Ionika.

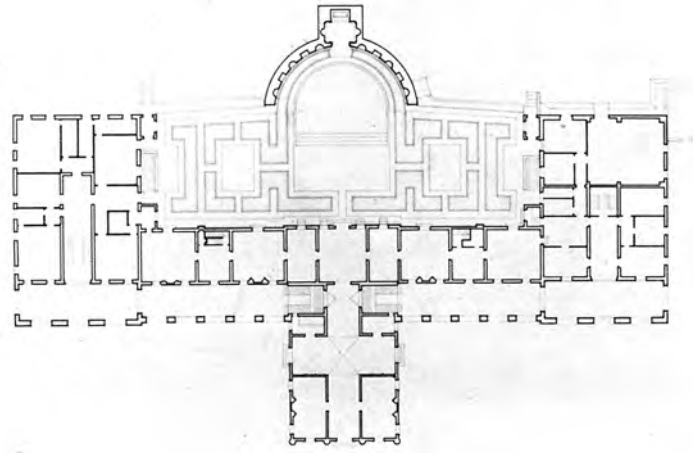
Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983



Villa di Maser / Villa Barbaro
Andrea Palladio
1554

Anfang der fünfziger Jahre stellte die im Auftrag der Brüder Barbaro in Maser entstandene Villa hinsichtlich einer neuen Villen-Typologie für Palladio einen Endpunkt dar. Auch wenn diese Lösung sich auf Vorbilder aus den Villenbauten des Quattrocento stützen kann, wurde hier - vermutlich wegen der Hanglage - erstmals das Herrschaftsgebäude mit den Wirtschaftstrakten fest zu einer Gebäudeeinheit zusammengefaßt. Der langgestreckte Grundriß des Gebäudes sorgt zum einen dafür, daß die Villa von der unterhalb liegenden Straße aus gut sichtbar ist, und zum anderen vermied Palladio durch die Anpassung der Barchessen an das natürliche Gefälle des Hügels, daß kostspielige Terrassen angelegt werden mußten. Wenn sich die Villa in vielerlei Hinsicht deutlich von anderen Palladio-Bauten absetzt, beruht dies zweifellos auf dem intensiven Dialog zwischen dem Architekten und dem außergewöhnlichen Bauherren. Daniele Barbaro war ein gebildeter Mann und ein intimer Kenner der antiken Architektur, der nach dem Tod Trissinos 1550 die Rolle als Mentor für Palladio übernommen hatte. 1554 reisten beide gemeinsam nach Rom, um die Studien zu dem Vitruv-Traktat abzuschließen, der in einer ersten Übersetzung und kritischen Ausgabe von Barbaro herausgegeben, von Andrea Palladio illustriert wurde und schließlich 1556 in Venedig erschien [...].
Beim Bau der Villa bewies Palladio insofern großes Geschick, als es ihm gelang, einen bestehenden Bau mit den Wirtschaftsgebäuden in Verbindung zu bringen und an der Hügelflanke ein Nymphäum mit einem Fischteich anzuschließen, aus dem mit Hilfe eines ausgeklügelten hydraulischen Systems das Wasser kanalisiert und in die Wirtschaftsräume geleitet wurde, von wo es dann in die Parkanlage und den Nutzgarten gelangt.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

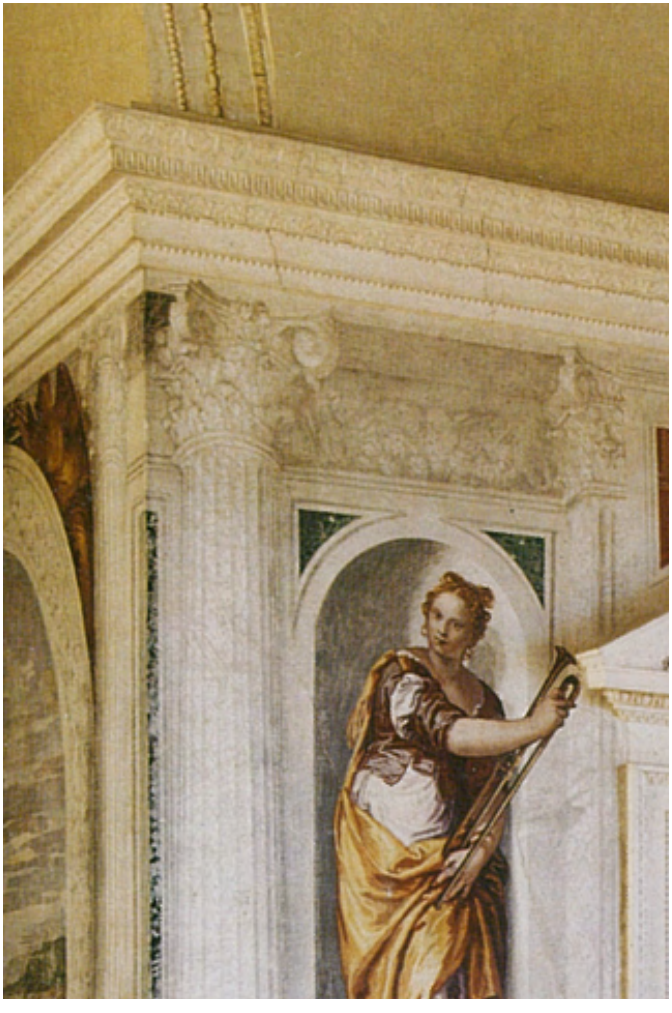


In den Innenräumen schuf Paolo Veronese einen der aufsehenerregendsten cinquecentesken Freskenzyklen des Veneto. Die Dominanz des gemalten illusionistischen Raumes, der in gewissem Sinne die Wirkung der von Palladio gestalteten Architektur zurückdrängt, hat vermuten lassen, daß dies zu Auseinandersetzungen zwischen Maler und Baumeister geführt hat, vor allem, da Veronese in dem erläuternden Text zur Bildtafel der Villa Barbaro in den Quattro Libri nicht erwähnt wird. Man kann wohl davon ausgehen, daß Palladio durch den ausgeprägten Geschmack und die starken Persönlichkeiten der beiden Barbaro Brüder beeinflußt — wenn nicht sogar eingeschüchtert — war, sich daher auf die Rolle des Technikers und Baukoordinators beschränkte und den Bauherren selbst — wenn nicht, wie einige annehmen, sogar Veronese einen großen Teil der Planungen überließ. Als Beleg für diese These könnte man hier die verspieltphantasievolle Fassadengestaltung anführen, die man nur schwerlich Paliadio zuschreiben kann.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

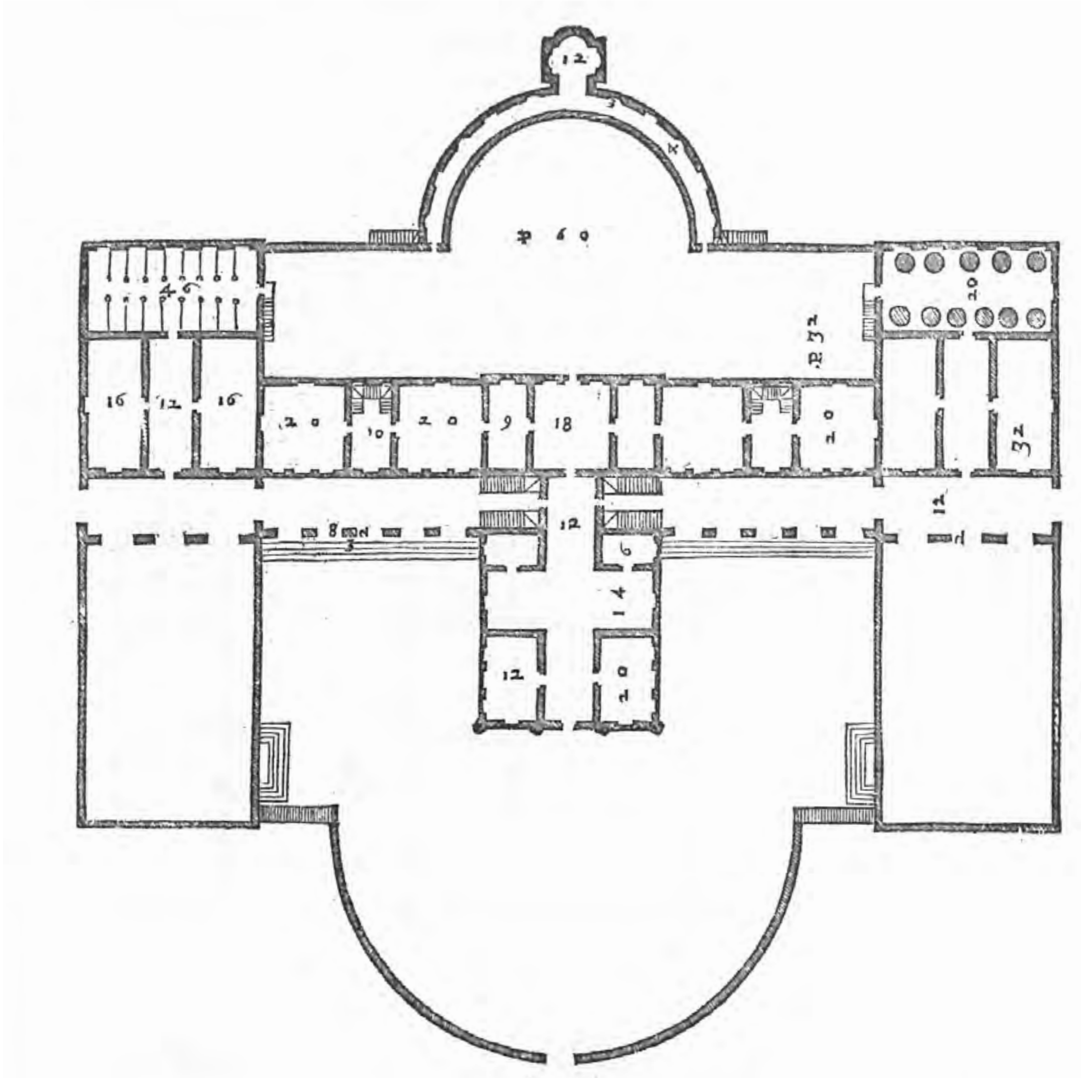
Veroneses Welt is nahezu unabhängig von der eigentlichen Architektur. Sie entfernt die Wände und führt in einen strahlenden Bereich jenseits des wirklichen Raums. Hat Palladio, der stets peinlich darauf bedacht war, seine Mitarbeiter zu nennen, deshalb Veronese nicht erwähnt? Wenn das der Fall ist, so wäre es eine traurige Ironie, denn die Arbeit beider Männer paßt hervorragend zusammen: Beide waren fähig, sich in die Antike zu versenken, aus ihr aber etwas ganz und gar Originelles neu zu erschaffen; beide waren Meister eines neuen Lichts und neuer Farben.

James S. Ackerman, *Palladio*, Stuttgart 1980



Das unten folgende Gebäude [71] liegt in Maser, nahe Asolo, einem trevisischen Schloß. Es gehört dem ehrwürdigen Daniele Barbaro und seinem Bruder Marc' Antonio. Jener Teil des Gebäudes, der etwas hervorspringt, besitzt Räume auf zwei Stockwerken. Die Ebene der oberen Räume ist gleich mit der des hinteren Hofes, wo dem Haus gegenüber in den Berg ein Brunnen mit zahllosen Stuck- und Malereiverzierungen eingehauen worden ist. Dieser Brunnen bildet einen Teich, der zum Fischen dient. Von gewölbe und nach der zweiten Art der Gewölbehöhen ausgebildet. Die mittleren Räume sind quadratisch und mit einer Art Kreuzgewölbe gewölbt. Die Kämmerchen und der Gang haben die gleiche Breite, ihre Gewölbe sind zwei Quadri hoch. Der Eingang besitzt vier Säulen, die ein Fünftel kleiner sind als jene außerhalb, die den Boden des Hauptsaales stützen, und die Höhe des Gewölbes schön aussehen lassen und sicher machen. In den vier Nischen, die dort zu sehen sind, hat der ausgezeichnete Bildhauer Alessandro Vittoria die vier Jahreszeiten in Stein gehauen. Die erste Ordnung der Säulen ist dorisch, die zweite ionisch. Die oberen Räume sind flach gedeckt. Der Hauptsaal reicht bis unter das Dach. Dieses Gebäude besitzt zwei Straßenzüge zu seinen Seiten. Dort befinden sich auch zwei Tore, über diese verlaufen in die Küche und in die Kammern der Dienerschaft führende Gänge.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983


12
60
46
16
12
16
20
10
20
9
18
12
14
12

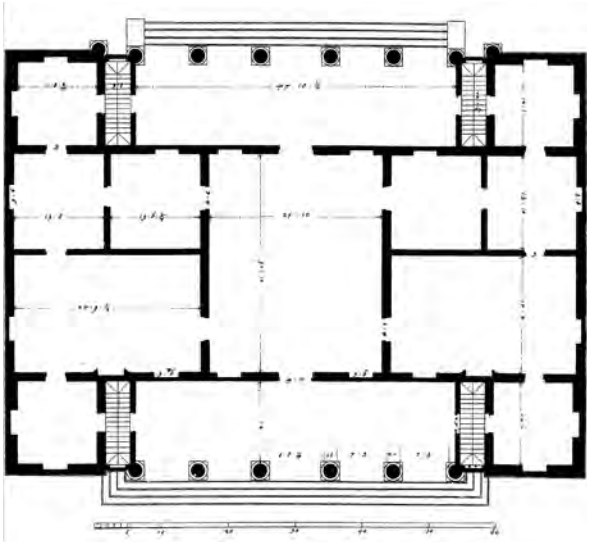
Villa Valmarana Scagnolari Zen
Andrea Palladio
1563 - 1566

Gemäß den Angaben Palladios in seinen Quattro Libri wurde der Bau von Gianfranceso Valmarana beauftragt, einer Persönlichkeit, die sich in der obersten Verwaltung im öffentlichen Leben Vicenzas betätigte. [...] Doch Gianfrancesco stirbt Anfang Oktober 1566, daher muß der Entwurf offensichtlich vor diesem Datum entstanden sein. Und dies wird auch durch Vasari bezeugt, der die Zeichnungen mit Sicherheit während seiner Reise nach Venedig im Jahr 1566 gesehen hat. [...]

Seit geraumer Zeit besaßen die Valmarana weitläufige Ländereien, auf denen sie feudales Recht ausübten, wie die Kontrolle der Wasserwege und die Eintreibung von Zöllen für die Überschreitung der Brücken. Auf dem Grundstück, das später das palladianische Gebäude aufnahm, stand mit Sicherheit vorher ein Herrenhaus aus dem 15. Jh., von dem heute noch ein Wirtschaftsgebäude mit Taubenhausturm vorhanden ist. Palladio wurde daher beauftragt, auf Basis eines bereits bestehenden Komplexes zu arbeiten, den er zum Teil für zweckdienlich hielt, da er den hinteren Hof mit, wie er selbst schreibt, „sämtlichen der Villa nützlichen Stätten" der Erhaltung wert erachtete. Es ist wahrscheinlich, daß er angehalten war, zumindest teilweise den ehemaligen Bau zu berücksichtigen, wodurch der etwas unbeholfene, in den Quattro Libri veröffentlichte Grundriß sowie die vier Ecktürme erklärt werden könnten, die an einen Baukörper erinnern, der von dem Gelehrten Giangiorgio Trissino in Cricoli umgestaltet worden war. Palladio hatte für die vordere wie für die rückwärtige, dem Hof zugewandte Fassade eine vorgreifende doppelte sechssäulige Vorhalle mit einem, das gesamte Gebäude überragenden Giebel vorgesehen, die über leicht nach innen ragenden Treppenhäusern an die Ecktürmchen anschließen sollte. Wie bereits erwähnt, wurde die Villa jedoch niemals gemäß den Vorstellungen des Architekten verwirklicht.

Mit dem Tod des Eigentümers wurde die Baustelle nach der Verwirklichung der ersten Ordnung der vorderen Loggia stillgelegt, und mehrere Jahrzehnte vergingen, bis die Nachkommen beschlossen, den Bau beschleunigt zu Ende zu führen.

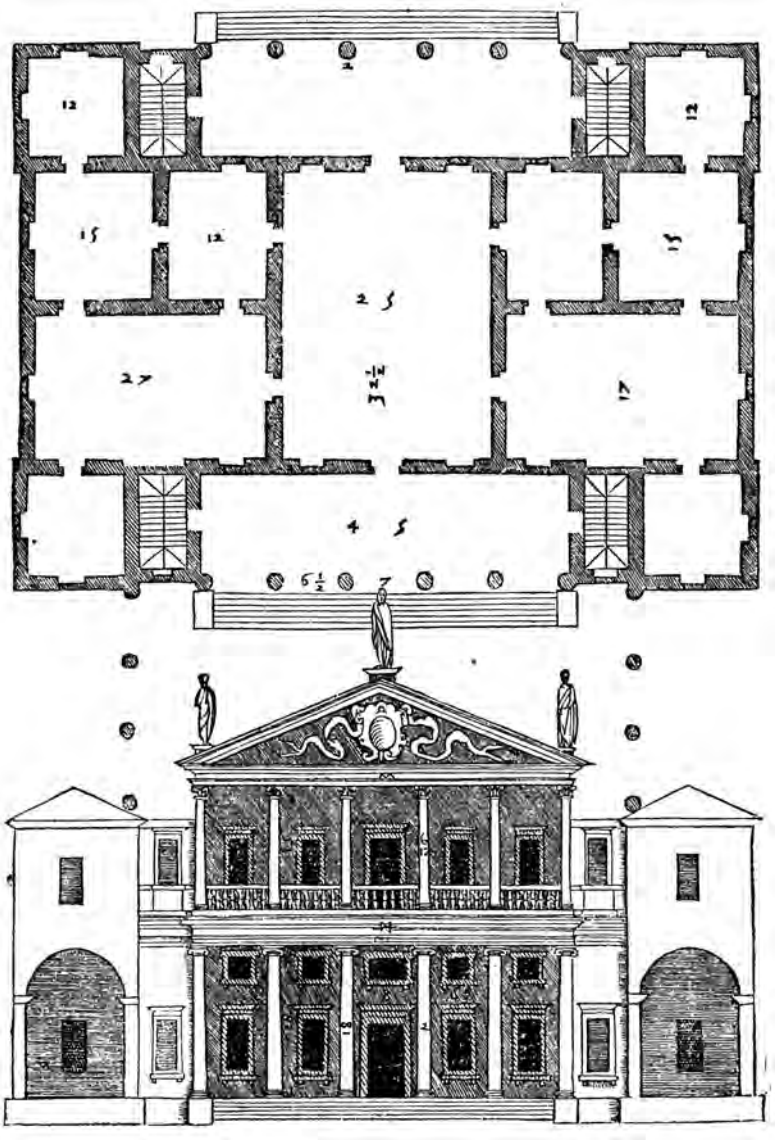
Donata Battilotti, *Andrea Palladio. Die Villen*, Mailand 1990



Zeichnungen von Ottavio Bertotti Scamozzi

In Lisiera, einem bei Vicenza gelegenen Ort, wurde das nachfolgende Gebäude [79] von dem Herrn Giovanni Francesco Valmarana seligen Andenkens errichtet. Die Loggien sind von ionischer Ordnung. Die Säulen stehen auf einem quadratischen Sockel, der um das ganze Haus läuft. Auf dieser Höhe befindet sich der Boden der Loggien und der Zimmer, die alle eine flache Decke haben. An den Ecken des Hauses liegen vier gewölbte Türme. Auch der Hauptsaal besitzt ein Tonnengewölbe. Dieses Gebäude hat zwei Höfe, einen nach vorne, zum Gebrauch des Hausherrn, und einen nach hinten, auf welchem das Korn gedroschen wird und der überdachte Räumlichkeiten hat, in die alle zur Nutzung der Villa notwendigen Dinge untergebracht sind.

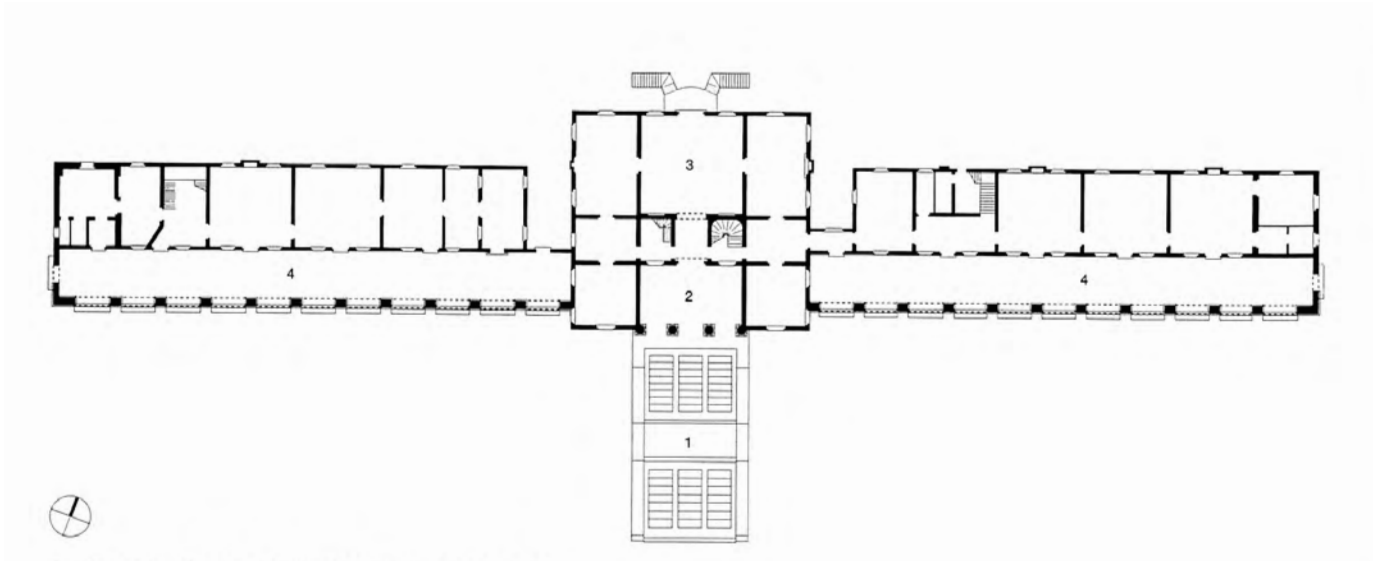
Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983



Villa Emo
Andrea Palladio
1564

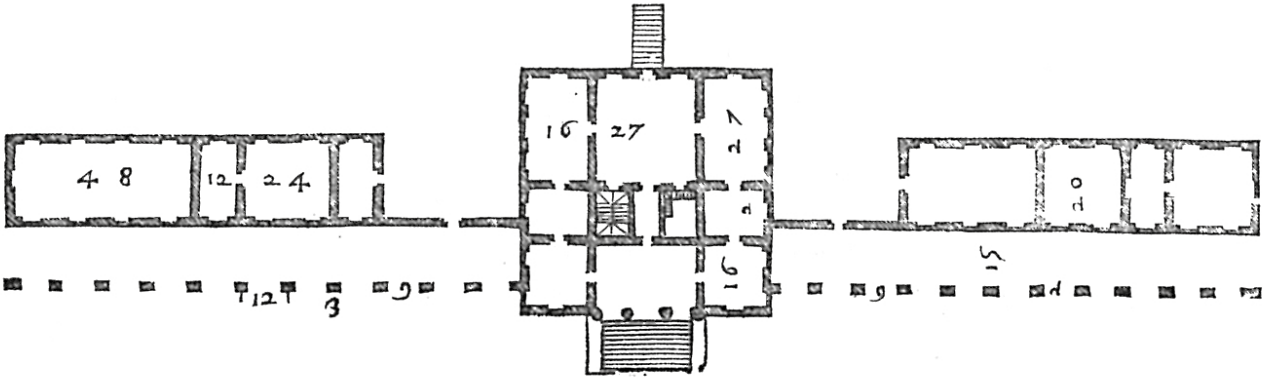
Die Datierung der Villa ist umstritten, müßte aber um 1558, also nach der Villa Barbaro und der Villa Badoer angesetzt werden, da sich alle drei in ihrer allgemeinen Anlage entsprechen. Palladio plante die Villa für Leonardo Emo zu einem Zeitpunkt, als er bei den aristokratischen Familien Venedigs bereits Anerkennung gefunden hatte. Die Emo hatten seit dem 15. Jahrhundert Besitzungen in Fanzolo. Dieses Gebiet wurde von der antiken Via Postumia durchquert, und auch die Gliederung der Felder stimmten nach wie vor mit den römischen Grundstückseinteilungen in Zenturien überein. Auch die Ausrichtung der Villa folgt dem antiken Ordnungsmuster, was sich gut an den Zugängen des Gebäudes erkennen läßt, die auf lange Fluchten ausgerichtet sind. Die Gliederung des Gesamtkomplexes ist hierarchisch und basiert auf der herausragenden Stellung des Herrenhauses, das durch einen Sockel erhöht und über eine lange, gepflasterte Rampe mit dem Bodenniveau verbunden wird. Seitlich schließen sich die zwei rechteckigen, symmetrisch angelegten Flügel der Wirtschaftsgebäude an, die an den äußeren Enden Taubenhäuser aufweisen. Der Purismus des Entwurfes ist ebenso überraschend wie ausgewogen. Man muß sich beispielsweise bewußt machen, daß die zwei äußeren Säulen der Loggia die Mauer um ein Viertel ihres Durchmessers überschneiden und dadurch den Kontrast zwischen der Tiefe des Schattens und dem vollen Licht der Wandfläche mildern. Darüber hinaus wählte Palladio die schlichteste der Säulenordnungen, also die dorische, und die Fenster verzichten auf jegliche Rahmung. Der schlüssigen Stereometrie des Außenbaus entspricht auch die außergewöhnliche Innenausstattung durch die Fresken Giovanni Battista Zelottis, der bereits an den Bauten der Villa Godi und der »Malcontenta« mitgewirkt hatte.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002


3
4
2
4
1

In Fanzolo, einer Ortschaft im Trevisischen, drei Meilen von Castel Franco entfernt, befindet sich das nachfolgend gezeigte Gebäude [75] des Herrn Leonardo Emo. Die Keller, die Getreidespeicher, die Ställe und die anderen Nutzräume der Villa befinden sich auf der einen wie auf der anderen Seite des Herrschaftsgebäudes. An ihren Enden liegen zwei Taubenschläge, die dem Hausherrn Nutzen und dem Ganzen Schmuck bringen. Überallhin kann man überdacht hingelangen, was, wie oben bereits erwähnt, zu den wichtigsten Dingen der Villa gehört. Hinter diesem Gebäude ist ein Garten, der achtzig trevisische Felder groß ist. Durch seine Mitte fließt ein kleiner Fluß, der den Ort schön und lieblich macht. Das Haus ist mit Malereien von Battista Veneziano ausgeschmückt worden.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983


4 8
12
2 4
16
27
27
16
20
15
12
3

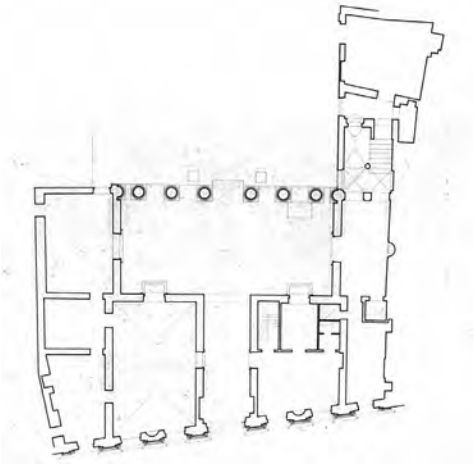
20
3

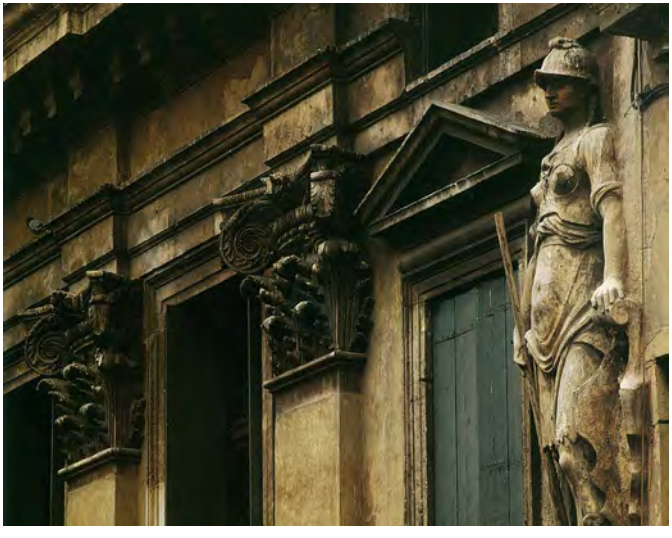
Palazzo Valmarana
Andrea Palladio
1565/1566

Auf dem Grundstück des neu zu errichtenden Palastes besaß die Familie [Valmarana] bereits seit dem Ende des Quattrocento Immobilien, die nach und nach zusammengelegt wurden, bis sie den Baukörper formten, der schließlich durch Palladio umgebaut wurde.

Die Unregelmäßigkeiten des Grundrisses gehen zweifellos auf den Verlauf der Fassade und die Lage des bereits bestehenden Mauerwerks zurück. Die perfekte Gesetzmäßigkeit der Planimetrie, wie sie Palladio in den Quattro Libri darstellt, ist auf eine Idealisierung der realen Umstände zurückzuführen, wie sie in dem Traktat häufiger festzustellen ist, umso mehr, als die hier angegebenen Nebengebäude über den quadratischen Hof hinaus nicht nur niemals ausgeführt, sondern - wie es scheint - von Leonardo Valmarana nicht einmal vorgesehen waren. Dieser bemühte sich verstärkt um den Erwerb benachbarter Gebäude, statt den Familienpalast fortzuführen. Die Fassade des Palazzo Valmarana ist zweifellos eines der aufsehenerregendsten und einzigartigsten Werke Palladios. Erstmals bestimmt hier eine Kolossalordnung die gesamte vertikale Gliederung eines von ihm entworfenen Palastes, wobei er ganz offensichtlich auf eigene Entwürfe für Sakralbauten zurückgriff, wie beispielsweise auf die etwa zeitgleich entstandene Fassade von San Francesco della Vigna in Venedig. So wie bei der Fassade der venezianischen Kirche Haupt- und Nebenschiffe auf einer einzigen Ebene erscheinen, so wird auch bei der Straßenfront des Palazzo Valmarana deutlich, daß hier zwei Ordnungssysteme übereinandergelagert sind: Die aus sechs Kompositpilastern gebildete Kolossalordnung beherrscht die kleinere Ordnung der korinthischen, auf das Erdgeschoß beschränkten Wandpfeiler. Dieses System läßt sich an den äußeren Achsen nachvollziehen, da an dieser Stelle die Kompositpilaster fehlen und dadurch die darunterliegende Ordnung offengelegt wird, in die jeweils die Figur eines Kriegers mit den Insignien der Valmarana eingesetzt ist. [...]

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

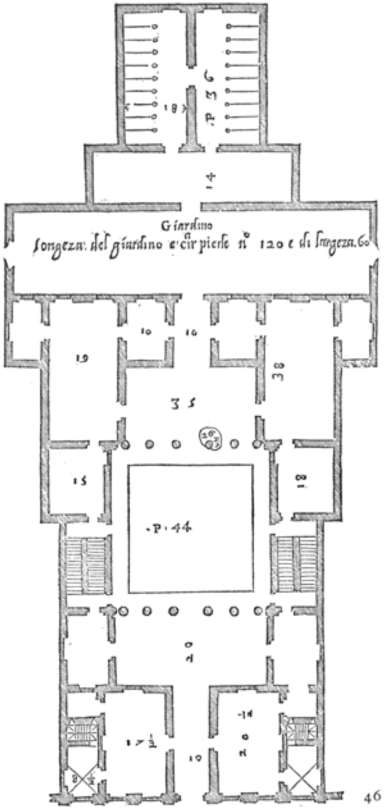




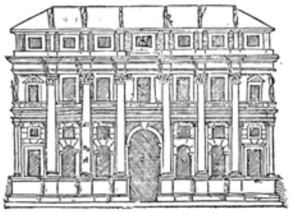
In obengenannter Stadt haben auch die Grafen Valmarana, ehrenwerteste Edelleute, zu eigenen Ehren und zum Nutzen und zum Schmuck ihrer Vaterstadt nach den folgenden Entwürfen [46, 47] gebaut. Diesem Gebäude mangelt es nicht an vielen Verzierungen, wie Stuckarbeiten und Malereien. Dieses Haus ist durch den Hof in der Mitte in zwei Teile geteilt, um den herum ein Gang oder Balkon führt, über den man in den vorderen Teil des Hintergebäudes gelangt. Die unteren Zimmer sind flach gedeckt und so hoch wie breit. Der Garten, der sich an der Stelle vor den Ställen befindet, ist sehr viel größer als hier angegeben. Aber wir haben ihn so klein wiedergeben müssen, da ansonsten das Blatt nicht ausgereicht hätte, um auch noch die Ställe und alle anderen Teile einzutragen. Dies soll zu diesem Gebäude genug sein, da ich, wie in den anderen Zeichnungen auch, die Maßangaben eines jeden Teils angegeben habe.

Die Zeichnung [48] in großem Format stellt die eine Fassadenhälfte dar.

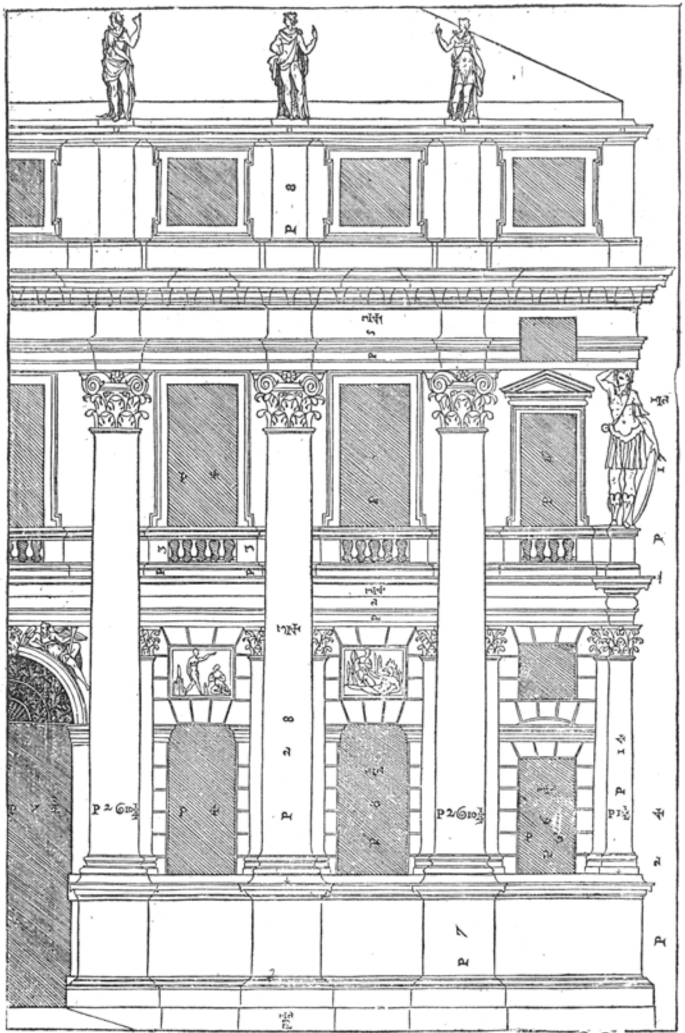
Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983



46



47



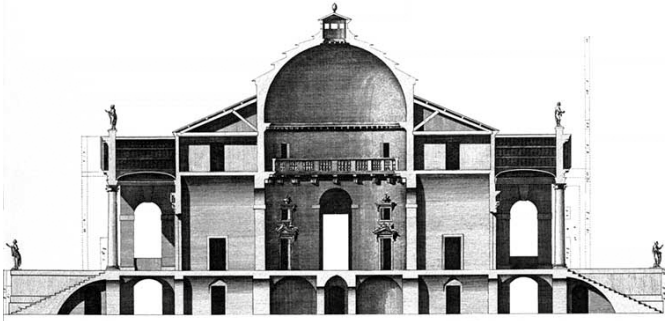
48

C C

Villa Almerico Capra „La Rotonda“
Andrea Palladio
1566-1567

Obwohl die Rotonda als Ikone unter den Villen Palladios gilt, wurde sie von ihrem Besitzer eigentlich als Stadtresidenz oder genauer als suburbaner Wohnsitz angesehen. Paolo Almerico verkaufte nämlich seinen Familienpalast im Stadtzentrum, um sich statt dessen unmittelbar vor den Toren der Stadt niederzulassen. Auch Palladio selbst behandelte die »Rotonda« in seinen *Quattro Libri* nicht unter den Villen, sondern im Zusammenhang seiner Palastbauten. Der Kanonikus Paolo Almerico, für den Palladio die Villa 1566 entwarf, war zu diesem Zeitpunkt gerade nach einer brillanten Laufbahn am päpstlichen Hof Pius‘ IV. in seine Vaterstadt Vicenza zurückgekehrt. Die Villa konnte 1569 bereits bewohnt werden, obwohl sie noch nicht völlig fertiggestellt war. 1591, zwei Jahre nach dem Tod Almericos, ging sie in den Besitz der Brüder Odorico und Mario Capra über, die den Bau schließlich beendeten. Ab 1580, dem Todesjahr Palladios, führte Scamozzi im wesentlichen den originalen Plan seines Vorgängers aus. Die prachtvolle Gebäudedekoration wurde von den Künstlern Lorenzo Rubini und Giambattista Albanese (Skulpturen), Agostino Rubini, Ottavio Ridolfi, Ruggero Bascapè, Domenico Fontana, vermutlich auch Alessandro Vittoria (Stuck an Decken und Kaminen) sowie Anselmo Canera, Bernardino India, Alessandro Maganza und später Ludovico Dorigny (Fresken) ausgeführt. Zweifellos handelt es sich bei der »Rotonda« nicht um eine Villa mit Gutshofcharakter, sondern eher um eine »Tempel-Villa«, und somit um die Verwirklichung einer Idee, um das Abbild einer höheren Ordnung und Harmonie. Dadurch, dass die vier Ecken des Zentralbaus genau den vier Himmelsrichtungen entsprechen, soll der Bau in erster Linie als reiner Raum, Kubus oder Sphäre verstanden werden, so, als würde er sich auf die elementare Geometrie des platonischen Universums beziehen. Palladio griff bei der Planung eines Wohnhauses mit zentralem Grundriss sicherlich auf verschiedene Vorlagen zurück. […] Innerhalb der Architekturgeschichte stellt die »Rotonda« allerdings unbestreitbar ein Unikum dar, das den Eindruck erweckt, als habe Palladio ein Idealmodell seiner eigenen Architekturtheorie bauen wollen, indem er eine Villa entwarf, die völlig in sich geschlossen ist.

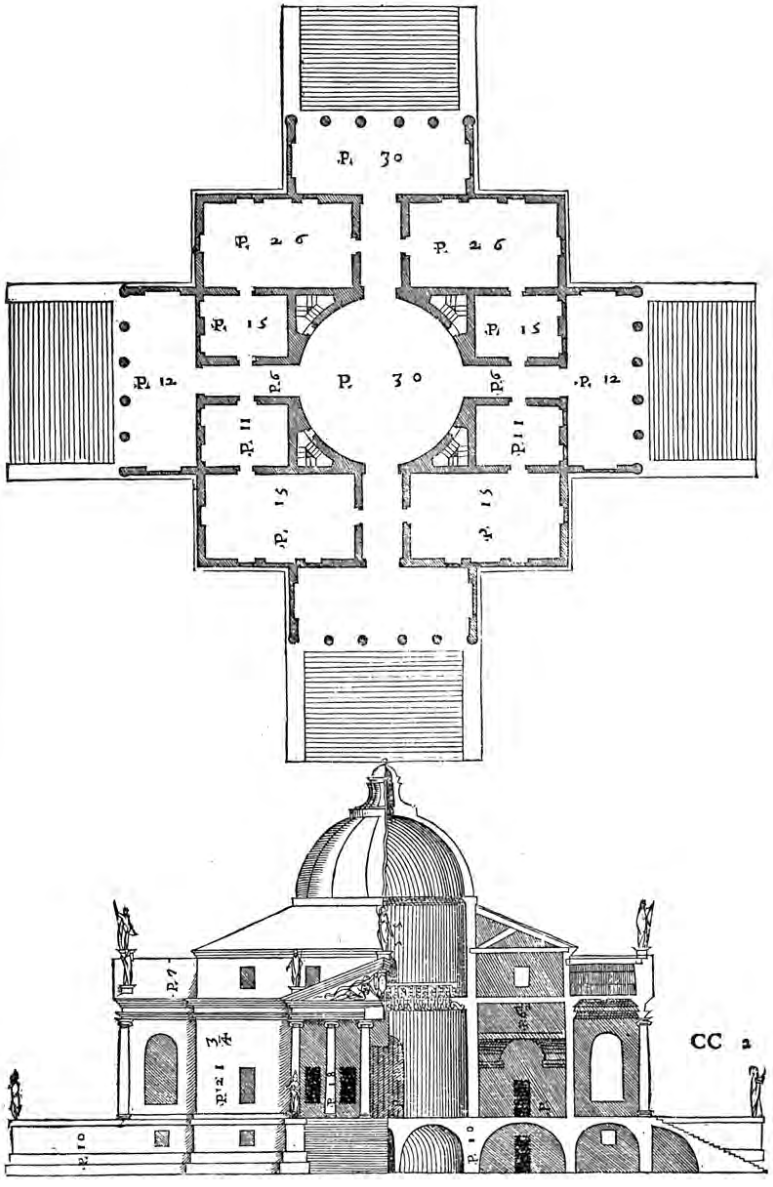
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Zeichnungen von Ottavio Bertotti Scamozzi

Zu den zahlreichen ehrenwerten vicentinischen Edelleuten zählt auch Monsignor Paolo Almerico, ein Kleriker, der als Referendario zwei Päpsten, nämlich Pius IV. und V., gedient hatte und der für seine wertvollen Verdienste mitsamt seiner Familie zum römischen Bürger ernannt wurde. Dieser Mann, der, nach Ruhm strebend, viele Jahre hindurch gereist war, kam, nachdem schließlich seine ganze Familie gestorben war, in seine Heimatstadt zurück. Er zog zu seiner Erholung auf einen Hügel aus seinem Besitz in der Vorstadt, der vom Zentrum weniger als vier Meilen entfernt war und auf dem er, nach dem hier folgenden Entwurf [49], ein Gebäude errichten ließ. Dessen Zeichnung erschien mir wegen der Nähe zur Stadt nicht geeignet, sie unter die Villen zu reihen, könnte man doch sogar sagen, sie läge in der Stadt selbst. Die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht zu besteigenden Hügel, der auf der einen Seite vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluß, begrenzt wird und der auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein großes Theater wirken und alle bestellt werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Da man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet, unter denen, wie auch unter dem Hauptsaal, die Räume für den Gebrauch und die Bequemlichkeit des Gesindes liegen. Der Hauptsaal liegt in der Mitte, ist rund und erhält sein Licht von oben. Die Kammern sind Halbgeschosse. Über den großen Räumen, deren Gewölbe so hoch wie nach der ersten Art der Einwölbungen sind und die um den Hauptsaal herumliegen, findet sich ein Umgang von fünfzehneinhalb Fuß Breite. An den äußeren Enden der Postamente, die die Treppen der Loggien stützen, sind Marmorstatuen von der Hand des Bildhauers Lorenzo Vicentino aufgestellt.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983

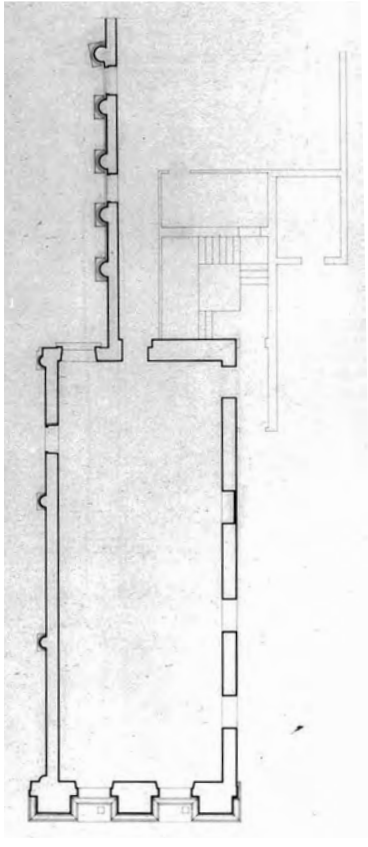

P. 30
P. 26
P. 26
P. 15
P. 15
P. 12
P. 6
P. 30
P. 6
P. 12
P. 11
P. 11
P. 15
P. 15
P. 7
P. 21
P. 10
P. 10
CC 2

Palazzo Porto Breganze
Andrea Palladio
1570

Das beeindruckende Fassadenfragment bildet einen geradezu kulissenhaften Hintergrund für die Piazza del Castello. Zugleich präsentiert es sich als ein unübersehbares Zeugnis für das Scheitern eines Palladio-Projekts. Links des Gebäudefragments steht nach wie vor das alte Haus der Familie Porto aus dem 15.Jahrhundert, das mit dem Fortschreiten des neuen Palastbaus eigentlich nach und nach abgerissen werden sollte. Im Hinblick auf den Ausgang des Unternehmens kann man nur die kluge Voraussicht des Bauherrn Alessandro Porto anerkennen. Der Zeitpunkt des Baubeginns ist nicht gesichert, muß aber nach 157O angesetzt werden, da der Palast zum einen nicht in den Quattro Libri behandelt wird (die 1570 in Venedig publiziert wurden), und zum anderen, da Alessandro Porto den Familienbesitz an der Piazza del Castello erst im Jahre 1571, nach der Aufteilung des väterlichen Erbes mit seinen Brüdern Orazio und Pompeo, übernahm.

Francesco Thiene, der Besitzer des gleichnamigen, ebenfalls von Palladio entworfenen Palastes auf der gegenüberliegenden Platzseite, war mit Isabella Porto, der Schwester Alessandros, verheiratet, und möglicherweise löste - wie bereits im Falle Iseppo Portos und seiner Schwäger Marcantonio und Andriano Thiene - die Rivalität zwischen den beiden Familien die Entscheidung aus, einen Palast dieser außergewöhnlichen Ausmaße zu planen. Darüber hinaus forderte auch die Position des Gebäudes an der Stirnseite der Piazza eine gewisse Monumentalität, um den weiten, vor ihm liegenden Raum beherrschen zu können. Zu dieser grundsätzlichen Einsicht war Palladio bereits wenige Jahre zuvor beim Entwurf der Loggia del Capitanio auf der Piazza dei Signori gekommen. Wie aus dem erhaltenen Mauerwerk zu schließen ist, sollte sich der Palazzo ursprünglich höchstwahrscheinlich über sieben Achsen erstrecken und über einen Innenhof mit Exedren verfügen. Vincenzo Scamozzi erklärte 1615, den Palast bis zu seinem heutigen, fragmentarischen Abschluß weitergeführt zu haben. Der Grund für die endgültige Aufgabe des Baus ist allerdings nicht bekannt.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Palazzo Thiene - Bonin Longare
Andrea Palladio
1572 - 1600/1610

Über den Palast, den Francesco Thiene auf einem Grundstück der Familie am westlichen Ende der Strada Maggiore (dem heutigen Corso Palladio) in der Nähe des Schlosses errichten ließ, ist nur wenig - nicht einmal die genaue Entstehungszeit - bekannt. Im Todesjahr Palladios war das Gebäude noch unvollendet, denn auf der Pianta Angelica aus dem Jahre 1580 sind lediglich die Vorgängerbauten und der Garten zu erkennen. Aus einem Dokument von 1586 läßt sich schließen, daß man zu diesem Zeitpunkt mit dem Bau begonnen hatte, der im Todesjahr des Bauherrn Francesco Thiene, 1593, sicher mindestens zu einem Drittel fertiggestellt war. Die Vollendung des Palastes erfolgte vermutlich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts im Auftrag Enea Thienes, die das Vermögen ihres Onkels Francesco geerbt hatte. 1835 wurde der Palazzo von Lelio Bonin Longare erworben. Vincenzo Scamozzi schreibt in seinem Traktat L'Idea della Architettura universale (Venedig 1615), er habe den Bau nach den Plänen eines anderen Architekten fertiggestellt, präzisiert dabei aber nicht, von wem die Planung stammte. Darüber hinaus bringt er zum Ausdruck, einige Veränderungen vorgenommen zu haben, ohne jedoch deren Umfang zu klären. Bei dem genannten Baumeister handelt es sich mit Sicherheit um Andrea Palladio, da sich zwei eigenhändige Zeichnungen von ihm erhalten haben, die mit dem Palast Francesco Thienes in Zusammenhang zu bringen sind. Darauf sind zwei Grundrißvarianten wiedergegeben, die im wesentlichen dem ausgeführten Gebäude entsprechen, sowie ein Fassadenentwurf, der sich indessen von der heutigen Ansicht deutlich unterscheidet.

Der Zeitpunkt des Planungsbeginns ist nicht gesichert, man kann allerdings davon ausgehen, daß die ersten Entwürfe 1572 entstanden, in dem Jahr also, in dem Francesco Thiene und sein Onkel Orazio den Familienbesitz aufgeteilt hatten und Francesco das betreffende Grundstück zugesprochen worden war. Da verschiedene Bauteile Parallelen zu anderen Palladio-Projekten aus den siebziger Jahren aufweisen, kann man vermuten, daß die Planungsphase für den Palazzo Thiene Bonin ebenfalls in diesem Zeitraum stattgefunden hat. [...]

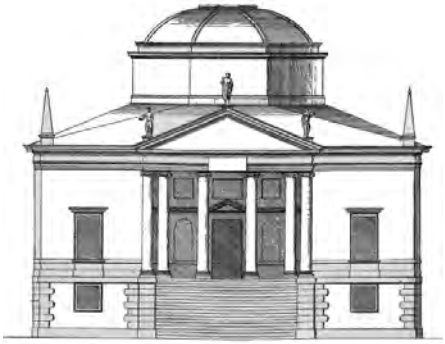
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

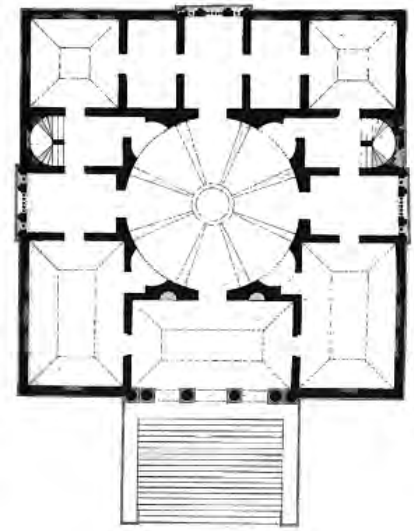
Zeichnungen von Ottavio Bertotti Scamozzi

Villa Rocca Pisana
Vincenzo Scamozzi
1574 - 1576

[...] Villa Rocca Pisana is located near Lonigo over a hill that dominates the plain of Vicenza. The sense of detachment from the „common life“, together with the symbiosis between the building, which opens to the sky and into the woods, and the natural surroundings convey to the visitor the feeling of being at the same time within the building and outside surrounded by nature and give a sense of comfort and relaxation. Thus in this way we can say that a day in this ancient place „is a therapeutic experience.“ This was probably the thought of „the architect of light“ when planning his most important work in 1574 after being commissioned by Vector Pisani, the noble of an important Venetian family and the eldest son of Giovanni, who in November 1523 bought the estate of Bagnolo. According to the volume treatise „The idea of universal architecture“ (by Vincenzo Scamozzi) Villa Rocca Pisana dates back to 1576, the year which probably corresponds to the completion of the building. The work was not built as a residence, but for „pleasure in the healthier air, far from the smelly and mosquito-infested plain”. The building lies on the remains of an ancient fortress, called Rocca, destroyed by Ezelino Romano, from which it takes its name. The Villa, visible from a great distance, is characterized by a square plan surmounted by an octagonal dome with a circular opening at the top. The oculus allows the light to enter and spread all over the main hall. On the floor, a grid marble collects rainwater. Around the hall turns the main floor (piano nobile) with rooms decorated with period furniture. A wonderful view of the valley can be seen from the Villa and on a clear day you can see the Apennines. The access to the Palladian lodge is through a roman-style staircase leading to a neoclassical pronao with six Ionic columns, tightened by the corbie gable. At the top rises the dome open to the sky. The basement features a large room, some bedrooms and a functioning kitchen. [...]

www.laroccapisana.com

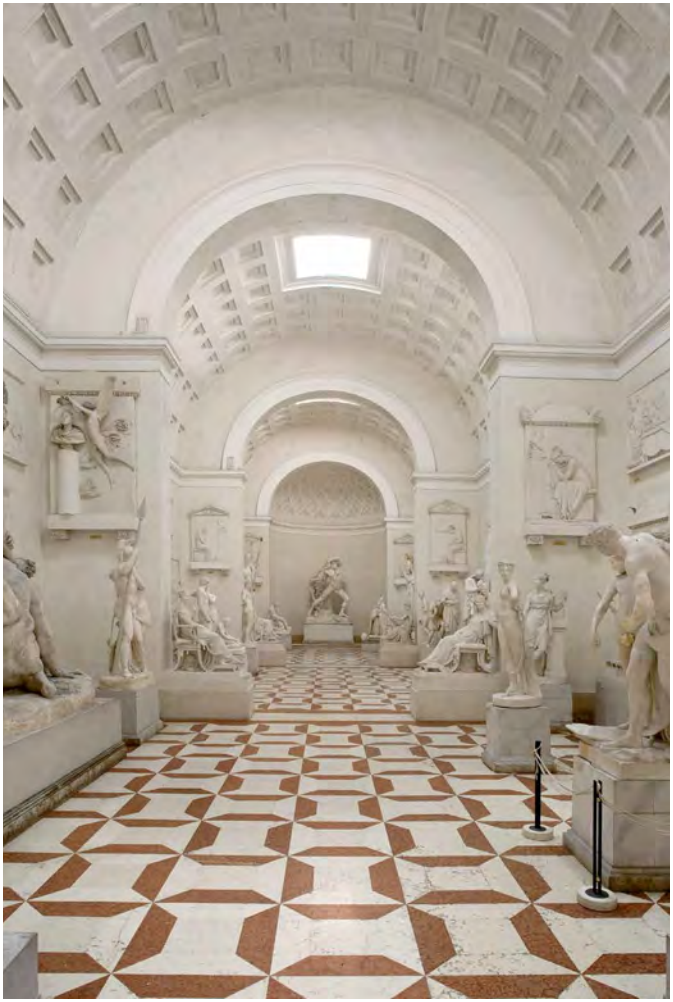


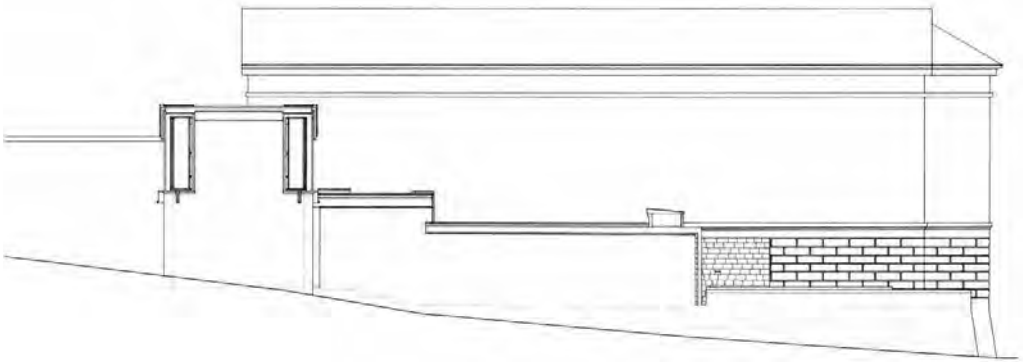


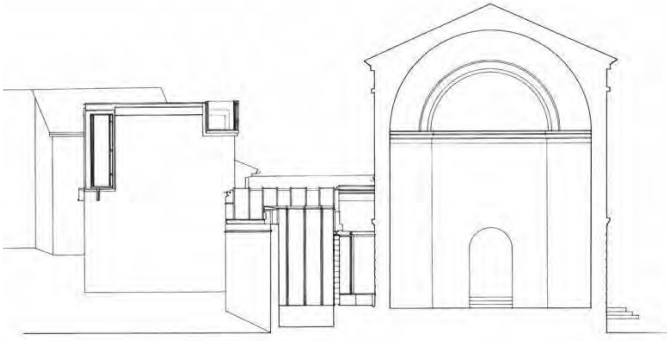
Gipsoteca Canoviana
Carlo Scarpa
1955-1957

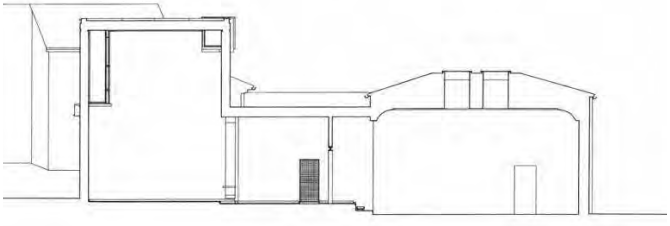
Das Denkmalamt beauftragte Scarpa anläßlich des 200. Geburtstages von Antonio Canova im Jahre 1955 mit der Erweiterung der Gipsothek von Possagno.
Das bestehende Museum, ein Gebäude mit Basilika-Grundriß, das zwischen 1831 und 1836 von Giuseppe Segusini erbaut wurde, sollte erweitert werden, um die Original-Gipsmodelle, die Abgüsse, einige Marmorskulpturen und Terrakotta-Entwürfe, die ungeordnet gelagert waren, ausstellen zu können. Scarpa baute ein »Kaskaden«-Dach, das, von einem hohen Raum ausgehend, zwischen zwei konvergierenden Wänden verläuft und hinabgleitet zu einer abschließenden Glaswand, hinter der sich ein Wasserbecken befindet, von dem aus die Sonne mit reflektierenden Lichtspielen auf die »Drei Grazien« zurückstrahlt. Das Dach begleitet die Abstufung der Bodenflächen, die Blickwinkel auf die Skulpturen werden dadurch vervielfacht, und das abstrakte Weiß der Gipse wird mit dem beseelten Realismus eines liegenden oder aufgerichteten weiblichen Körpers kontrastiert. Die Schaffung eines lichtdurchfluteten Raumes war Anlaß für die Öffnungen in der Gebäudeaußenwand. Diese gestaltete Scarpa, indem er die Ecken der Räume »ausschnitt« und auf diese Weise transparente Eckkörper gebildet wurden. Solche Öffnungen reduzieren den Blendungseffekt, den normale Fenster in der Wandmitte erzeugen. In diesen Räumen trifft die Lichtquelle dagegen immer senkrecht auf eine Diffusionsebene [...].
»Ich wollte das Blau des Himmels ausschneiden«, ist der berühmte Kommentar von Carlo Scarpa zu diesem von Licht durchfluteten Bau. Die beiden Wände, die die neue Gipsothek formen, sind unterschiedlich aufgebaut: die innere transparente Wand besteht aus einem Rahmen aus Stahlpfeilern und -trägern, der zum Teil verglast, zum Teil mit Lagen aus »Pietra tenera« von Vicenza geschlossen ist. Die andere Wand ist massiv und hat die Funktion, das Licht auf den Ausstellungsraum zu reflektieren [...]. Die im Innern jeweils an einem festgelegten Ort aufgestellten »steinernen Personen«, wie Mazzariol sie nannte, »kleiden« sich unterschiedlich - je nach Tageszeit, Jahreszeit, bei Regen oder Sonne, einmal von grellem Licht getroffen, einmal von zarten und verschwommenen Strahlenbündeln gestreichelt.

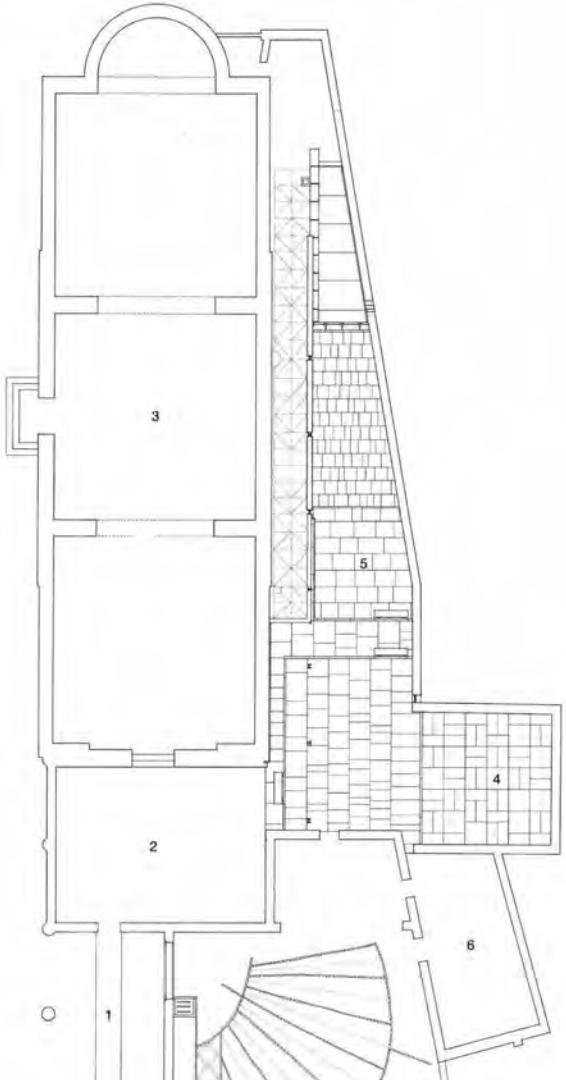
Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart 1995







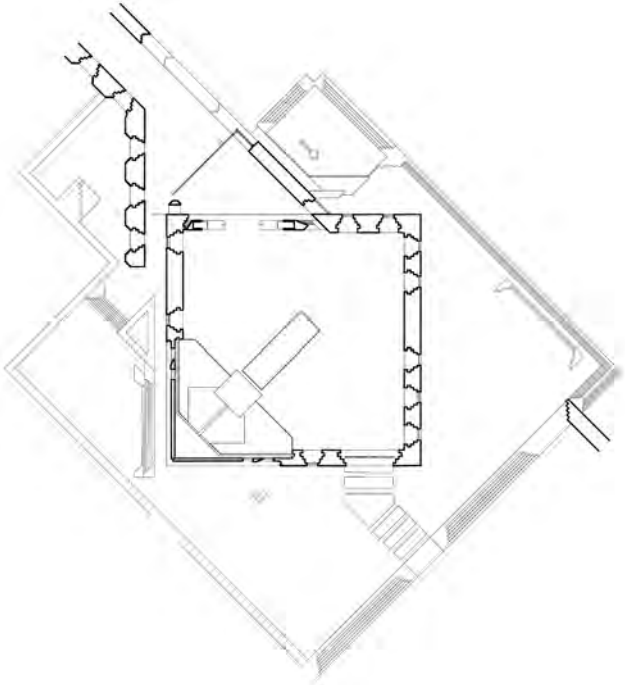


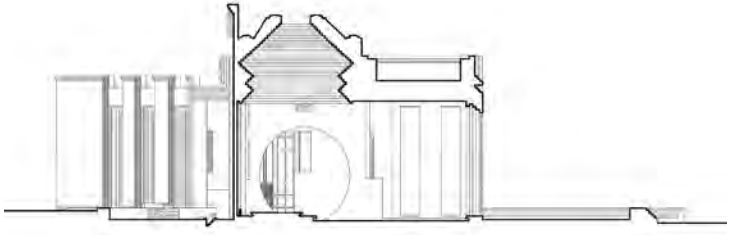

3
5
4
2
6
1

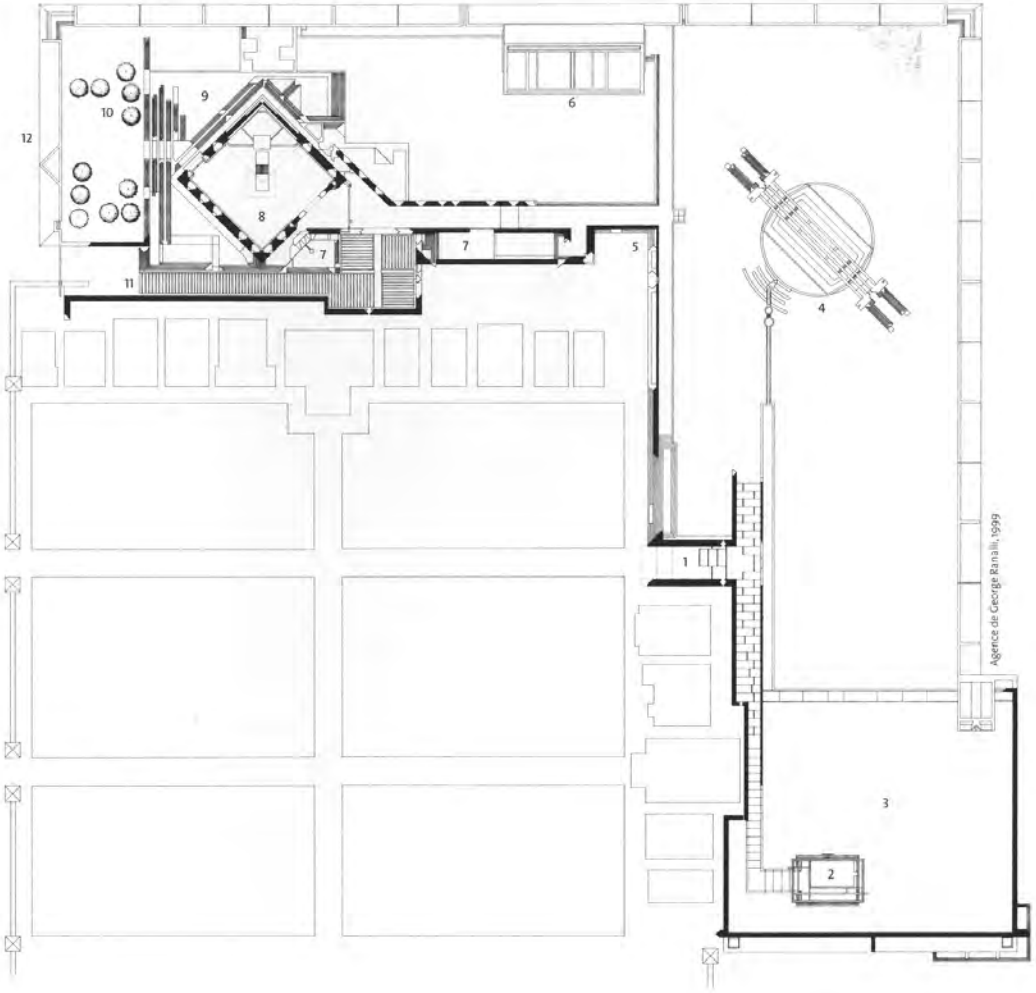
Tomba Brion
Carlo Scarpa
1969-1978

Das Grabmal Brion wurde entworfen, als an den italienischen Universitäten die Studentenrevolte herrschte. Architektur interessierte nicht mehr, da sie wenig politisch war. Scarpa war Direktor eines Lehrinstituts, das in dieser Zeit niemand leiten wollte. Doch er wußte der allgegenwärtigen Demagogie und Aggressivität mit Sanftheit zu begegnen und entwarf ein Monument, das von der Autonomie der Architektur gegenüber jeder Art von ideologischer Instrumentalisierung zeugt. Dieses in den Jahren seiner Entstehung so umstrittene Grabmal stellt eine Art Traktat dar, der in architektonischen Begriffen Scarpas theoretisches Denken zusammenfaßt. Für dieses Monument hatte Scarpa ein L-formiges Grundstück zur Verfügung, das mit zwei Seiten den Friedhof von San Vito d'Altivole in der Nähe von Asolo begrenzt. Eine zum Innern hin geneigte Mauer markiert die Begrenzung. Die Komposition gliedert sich um drei Stellen: den Teich mit dem Pavillon im Wasser, das Arcosolium in der Ecke und die Kapelle. Es gibt zwei Zugänge, einer führt direkt von außen in die Kapelle, der andere über das Ende der Hauptallee durch den Friedhof. Durch diesen zweiten Eingang, wo wir eintreten -Scarpa pflegte ihn in Anspielung auf die Akropolis »die Propyläen« zu nennen-, gelangt man zu einem Portikus, von dem aus man durch die beiden sich überschneidenden Kreise mit Mosaikrahmen den Garten erblickt. Der einzige, für Besucher unzugängliche, private Ort ist ein Pavillon zur Meditation in der Mitte eines Teiches, auf der rechten Seite. Der Bewegungsmechanismus der Glastür, die den Durchgang schließt, funktioniert mit von außen sichtbaren Gegengewichten und Rollen. Im Wasserbecken zwischen den Seerosen befindet sich ein Emblem: ein labyrinthisches Kreuz.
»Ich habe den natürlichen Sinn des Prinzips von Wasser und Wiese, von Wasser und Erde ausdrücken wollen: Das Wasser ist Quelle des Lebens.«

Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart 1995





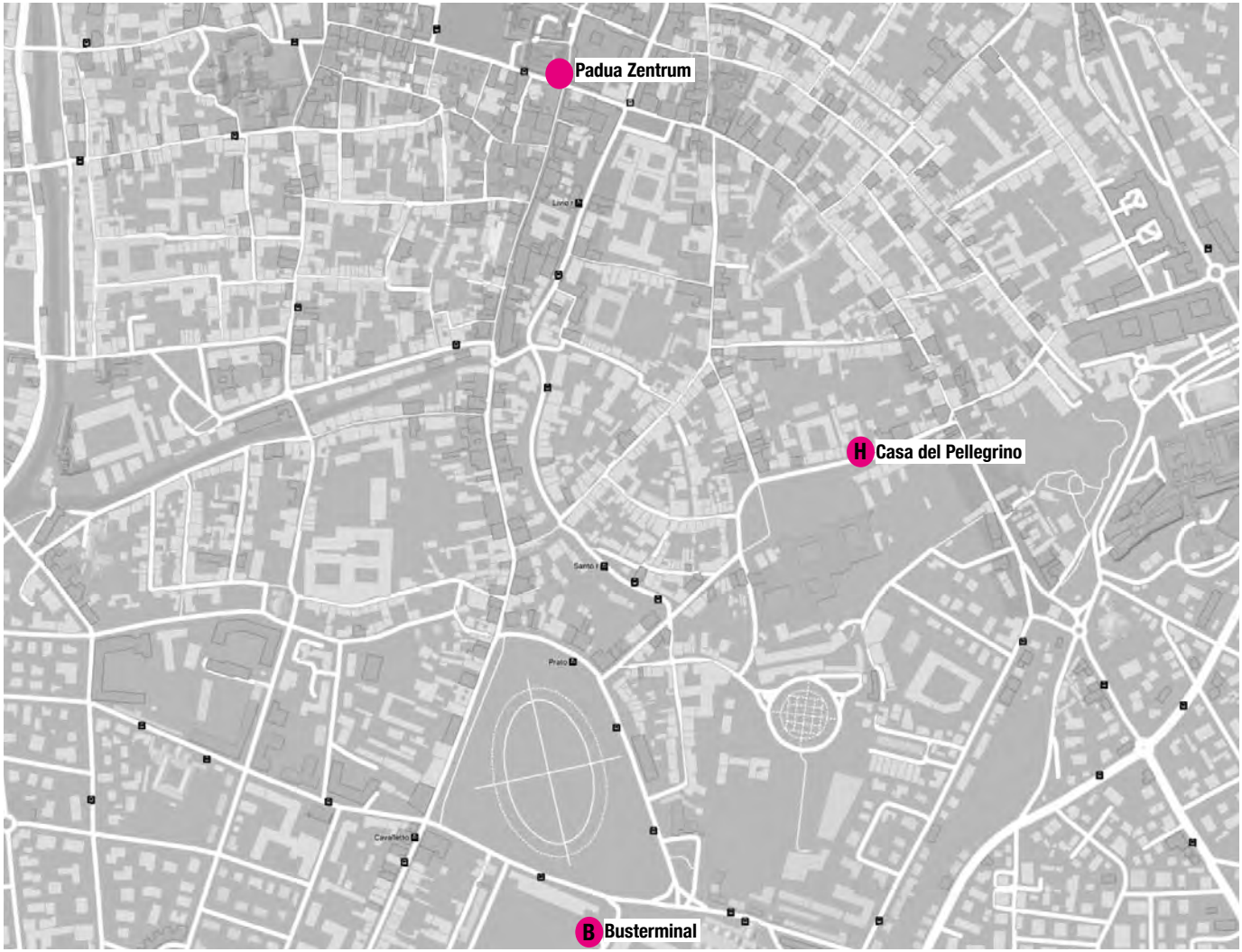


1 Propyleion
2 Wasserpavillon
3 Grosses Becken
4 Arcosolium
5 Scarpas Grab
6 Familiengrab
7 Sakristei
8 Kapelle
9 Becken der Kapelle
10 Zypressenwäldchen
11 Vorhalle
12 Umfassungsmauer

STADTKARTEN PADUA

Umgebung

Stadtkern



Villa Saraceno
Andrea Palladio
1548 - 1555

Ende der vierziger Jahre wurde Palladio von Biagio Saraceno damit beauftragt, in Finale di Agugliaro einen bereits bestehenden Gutshof umzubauen, der schon lange im Besitz der Familie war. Es ist möglich, daß ursprünglich an eine Umgestaltung der gesamten Anlage gedacht wurde, da Palladio in den Quattro Libri ein Projekt vorstellt, bei dem ein Hauptgebäude von zwei großen, L-förmigen Wirtschaftstrakten eingefaßt werden sollte. Eine solch umfangreiche Neugestaltung wurde jedoch niemals durchgeführt, vielmehr beschränkte man sich auf die Errichtung eines neuen Herrenhauses. Die rechts vom Hof liegenden Gebäudeteile stammen nach wie vor aus dem Quattrocento, während die Barchesse erst Anfang des 19. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Dennoch handelt es sich bei dem Bau des Haupthauses um eine der gelungensten Villen Palladios aus den vierziger Jahren. Die Villa besteht aus einem schlichten Baukörper aus verputztem Backstein, der von nahezu asketisch wirkender Klarheit ist. Fast jeglicher Schmuck wurde verbannt und nur in Einzelfällen bei exponierten Architekturelementen, wie Fenstern und Portalen sowie an strukturell wichtigen Bauteilen, Haustein eingesetzt.

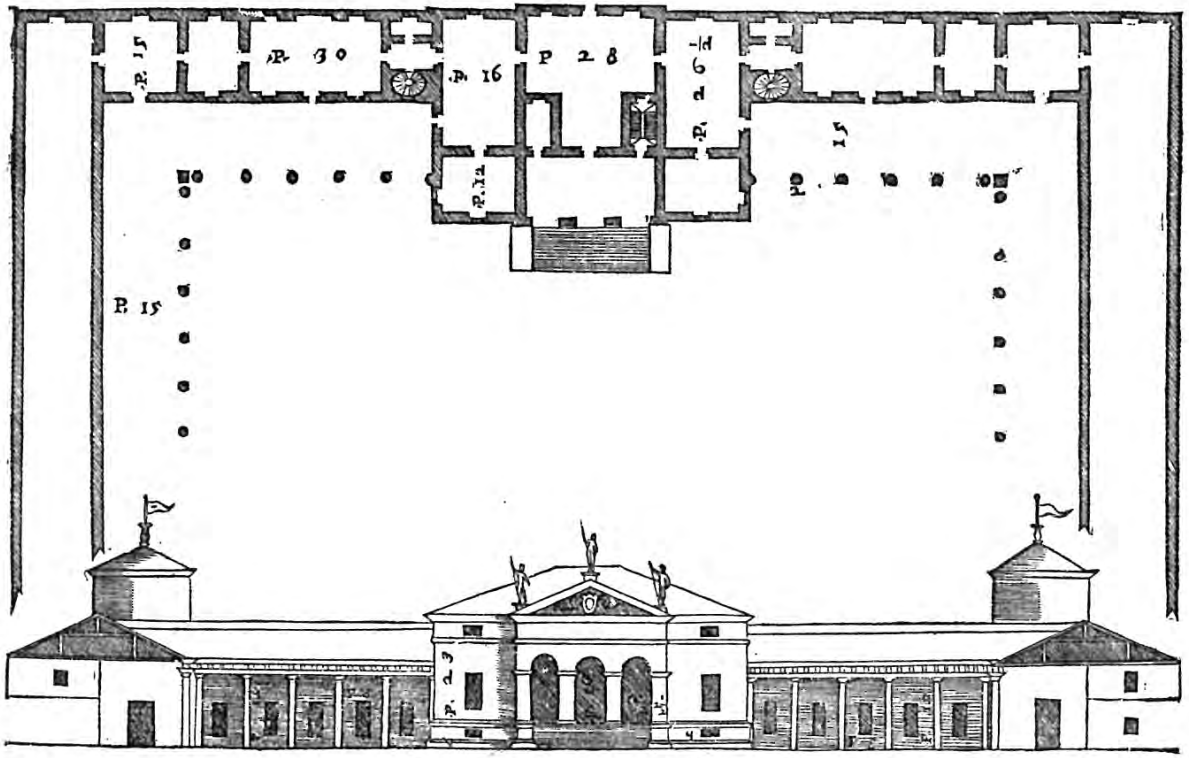
Trotz der kleinen Ausmaße der Villa entsteht allein durch Form und Anlage der Architektur ein herrschaftlicher Eindruck, vor allem, da die einzelnen Bauteile auf antike, römische Tempel zurückgehen. Das Hauptgeschoß steht erhöht auf einem Sockel, in welchem die Kellerräume untergebracht sind. Die Loggia an der Vorderfront wird von einem dreieckigen Tympanon überfangen, und kleine Fensteröffnungen sorgen für die Belichtung der Dachräume, in denen das Getreide aufbewahrt wurde. Selbst der Grundriß der Villa ist von überzeugender Einfachheit: Zwei untergeordnete Räume im Zentrum nehmen die Treppen auf und legen zugleich die T-Form des Hauptsaals fest, zu dessen Seiten je zwei Räume angelegt wurden, die aufgrund ihrer Maßverhältnisse verbunden sind. [...]

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002

Zeichnung von Ottavio Bertotti Scamozzi

EI EINEM Ort im Vicentinischen, genannt «Il Finale», liegt das folgende Gebäude [76] des Herrn Biagio Sarraceno. Der Zimmerboden liegt fünf Fuß über der Erde. Die größeren Zimmer sind ein Quadro und fünf Achtel lang, ebenso hoch wie breit und flach gedeckt. Diese Höhe setzt sich auch im Hauptsaal fort. Die Kämmerchen bei der Loggia sind gewölbt. Die Höhe der Gewölbe gleicht der der Zimmer. Im unteren Geschoß befinden sich die Keller und im oberen der Getreidespeicher, der den ganzen Raum des Baukörpers beansprucht. Die Küchen sind außerhalb des Hauses, aber mit diesem doch so verbunden, daß sie günstig zu erreichen sind. Auf der einen wie auf der anderen Seite liegen die zur Nutzung der Villa notwendigen Räumlichkeiten.

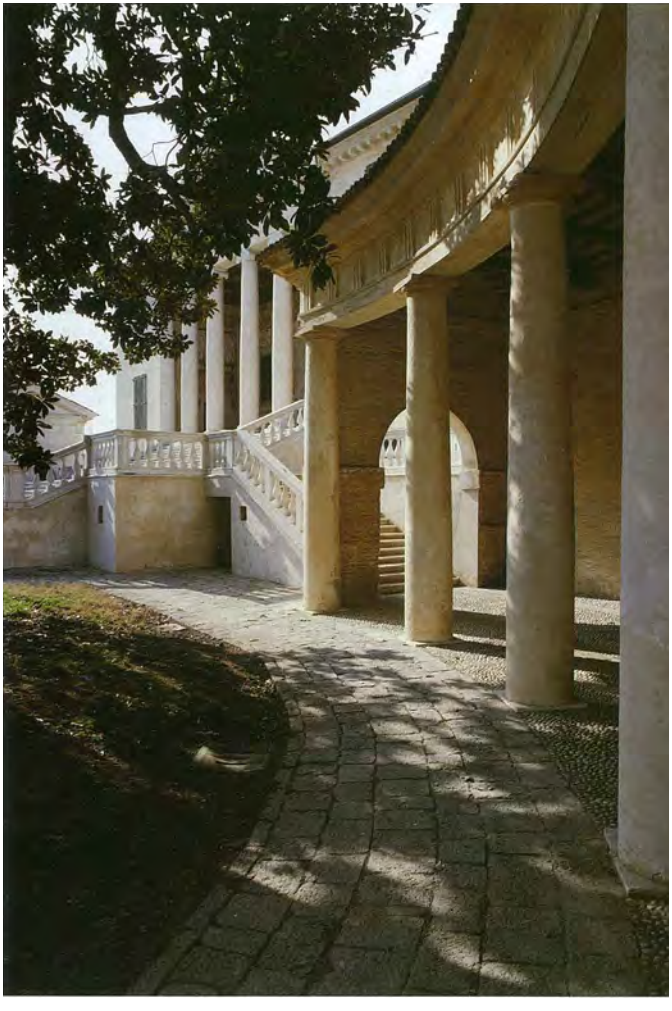
Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983



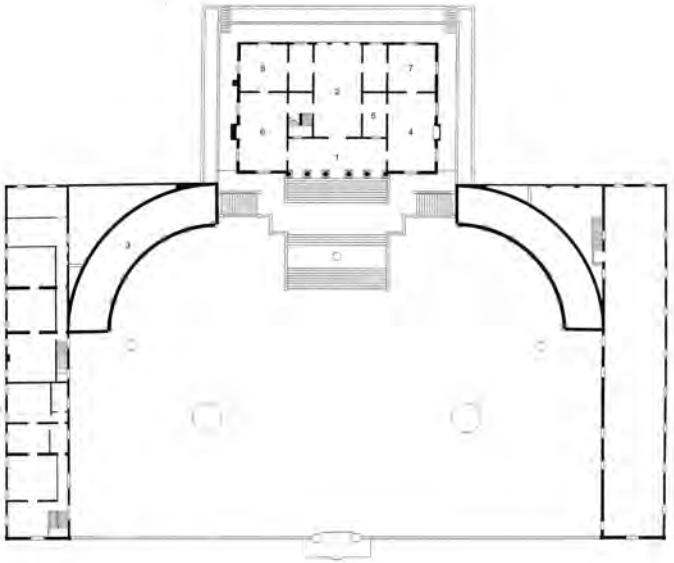
76

Villa Badoer
Andrea Palladio
1554

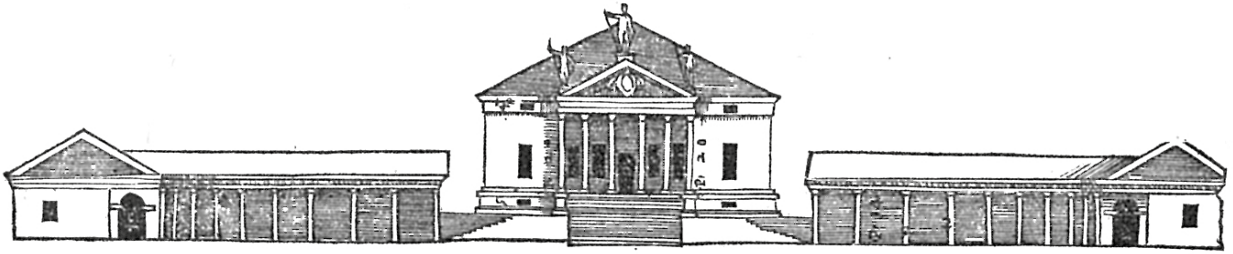
Am Südrand des venezianischen Herrschaftsgebietes, in der Ebene der Region Polesine, baute Palladio 1554 für den venezianischen Adeligen Francesco Badoer eine Villa, die das Zentrum eines riesigen landwirtschaftlichen Besitzes von fast 500 campi bilden sollte, den dieser sechs Jahre zuvor geerbt hatte.
1556 war die Villa fertiggestellt und sogleich bewohnt. Sie mußte sowohl ihrer Funktion als Hauptsitz eines landwirtschaftlichen Betriebes entsprechen als auch ein sichtbares Zeichen für die Präsenz der »Feudalherren«, der Familie Badoer, auf ihrem Territorium darstellen. Aus diesem Grund steht das Gebäude sicher nicht zufällig an dem ursprünglichen Ort eines mittelalterlichen Schlosses. Palladio gelang es, eine eindrucksvolle Synthese beider Funktionen zu schaffen, indem er unmittelbar an den herrschaftlichen zentralen Baukörper zwei halbkreisförmige Barchessen ansetzte, die auf diese Weise die Ställe und die übrigen landwirtschaftlichen Nebengebäude abschirmen konnten. Da sich das Herrenhaus auf einem hohen Sockelgeschoß erhebt, ist anzunehmen, daß die alten Fundamente des mittelalterlichen Schlosses mit einbezogen wurden. Dadurch erinnert es auch an berühmte ältere Villenbauten wie die Medici-Villa Giuliano da Sangallos in Poggio a Caiano oder an die nicht weit entfernt liegende Villa dei Vescovi von Giovanmaria Falconetto in Luvigliano. Die Erhöhung des Hauptgebäudes machte eine bühnenhafte Treppenanlage erforderlich, die aus mehreren Rampen gebildet wird. Die zentrale Treppe dient dazu, in die Loggia zu gelangen; die beiden seitlichen stellen die Verbindung zu den Stirnseiten der Wirtschaftsgebäude her, wodurch die Villa an einen antiken, auf einer Terrasse stehenden Tempel erinnert. Die eleganten, geschwungenen Barchessen sind die einzigen unter den zahlreichen Planungen (zum Beispiel für die Villa Mocenigo an der Brenta, die Villa Thiene in Cicogna oder die Villa Trissino in Meledo), die noch zu Lebzeiten Palladios fertiggestellt wurden. Ihre Form - so schreibt der Baumeister selbst - sollte als geöffnete Arme verstanden werden, die den Besucher empfangen. Vorbild hierfür waren wahrscheinlich die Exedren des Augustus-Forums in Rom.



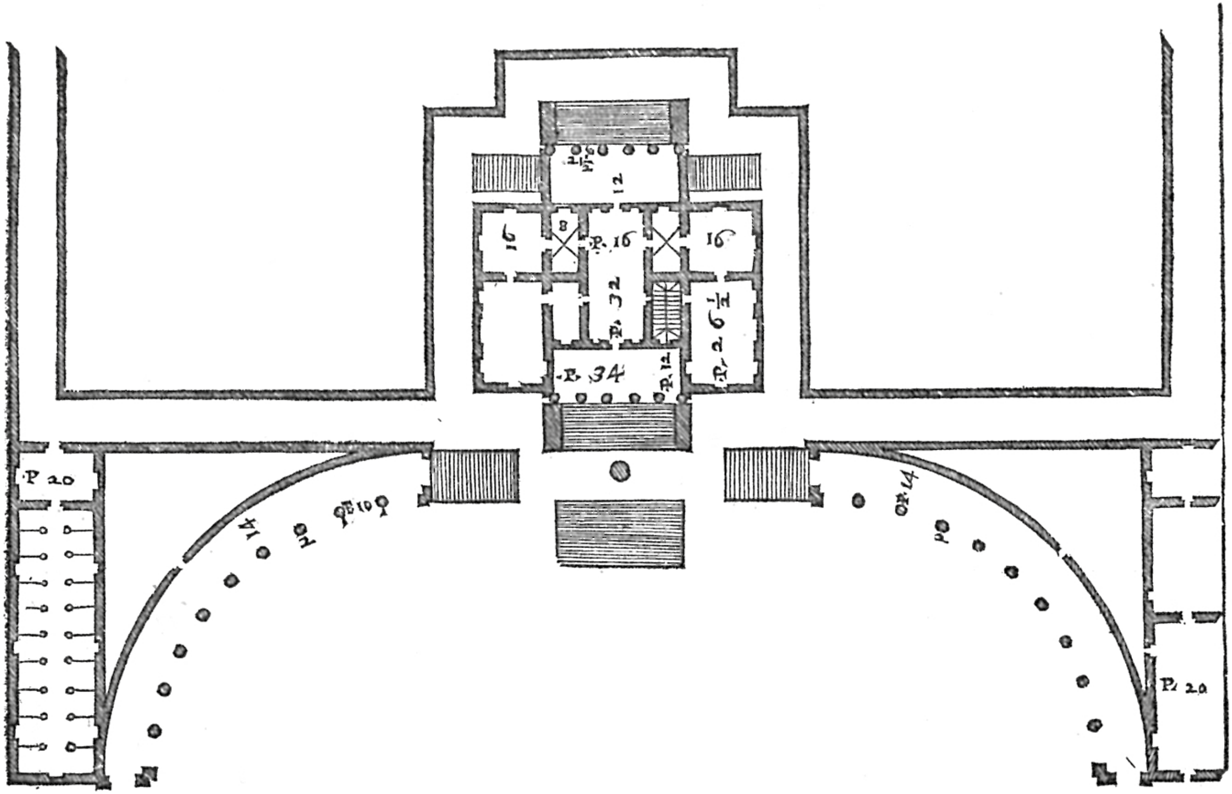
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



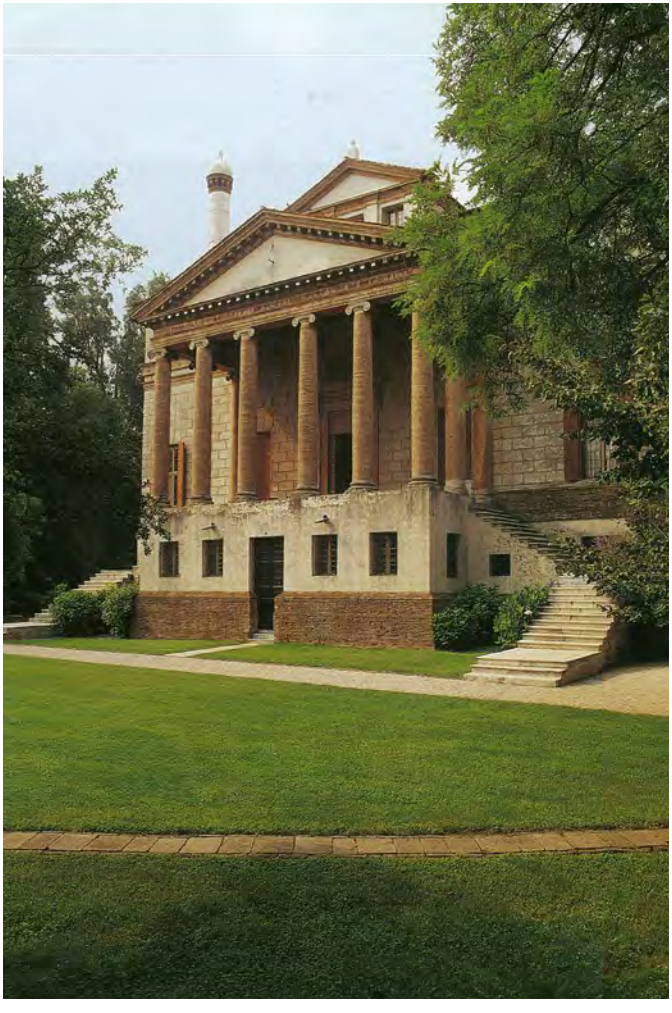
Das folgende Gebäude gehört dem Herrn Francesco Badoero im Polesine, einem Ort, der Frata genannt wird. Es liegt auf einem etwas erhöhten Ort, der von einem Arm der Etsch gestreift wird, wo in der Vorzeit ein Schloß des Salinguerra da Este, eines Schwagers Ezzelino da Romanos, stand. Die Basis des gesamten Baus [68] ist fünf Fuß hoch. Auf dieser Höhe liegt der Fußboden der Räume, die alle flach gedeckt und mit sehr schönen Grotesken von der Hand Giallo Fiorentinos geschmückt worden sind. Darüber befindet sich der Getreidespeicher, darunter die Küche, Keller und andere Nutzräume. Die Säulen der Loggien des Herrenhauses sind ionisch. Das Hauptgesims umgibt, einer Krone gleich, das ganze Haus. Die Fassade über den Loggien bietet einen herrlichen Anblick, da sie den mittleren über die beiden anderen Teile hebt. Zu ebener Erde befinden sich die Räume des Verwalters, die Ställe und andere zur Villa gehörende Gebäude.



Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983


12
16
8
P. 16
16
P. 32
P. 2 6 1/2
P. 34
P. 12
P 20
P 20

Villa Foscari „La Malcontenta“
Andrea Palladio
1558-1560



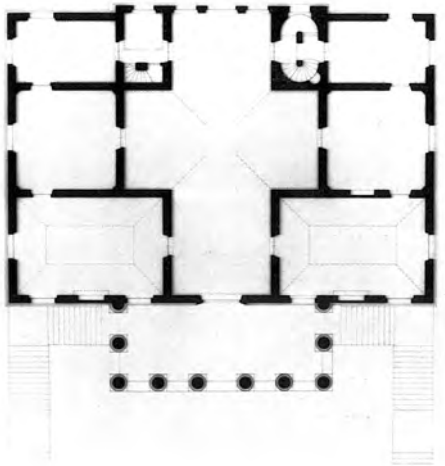
Die Villa, die Palladio in den späten fünfziger Jahren für die Brüder Nicolo und Alvise Foscari baute, erhebt sich als alleinstehender Baukörper ohne landwirtschaftliche Nebengebäude am Rande der Lagune. Aufgrund ihrer Lage am Ufer der Brenta stellt sie also eher eine suburbane Residenz als eine Gutshof-Villa dar, war sie doch schnell mit einem Boot vom Stadtzentrum Venedigs aus zu erreichen. Da die Bauherren zu den einflußreichsten Familien der Stadt Venedig gehörten, erhielt ihr Wohnsitz einen herrschaftlichen, fast majestätischen Charakter, wie man ihn von den übrigen Palladio-Villen nicht kennt. Zu diesem Gesamteindruck trägt auch die großartige Innendekoration von Battista Franco bei. Jüngste Studien haben gezeigt, daß sich die Brüder Foscari bereits zu einem früheren Zeitpunkt bei dem Entwurf für einen Altar der Kirche San Pantaleon zugunsten Palladios eingesetzt hatten, was bezeugt, daß sich die Bauherren und der Architekt schon vor der Planung der Villa kannten.

Die Villa erhebt sich auf einem hohen Sockelgeschoß, das zum einen den Piano nobile von dem feuchten Baugrund absetzt und dem Gebäude zugleich eine gewisse Herrschaftlichkeit verleiht, da es auf diese Weise - einem antiken Tempel vergleichbar - auf einem Podest steht.

In der Villa verbinden sich Motive aus der venezianischen Bautradition mit der klassischen Architektur. Die Hauptfassade ist, wie in Venedig üblich, zum Wasser hin ausgerichtet; während der Pronaos und die weitläufigen Treppenanlagen ihr Vorbild in dem antiken Tempel an der Quelle des Clitumnus, dem »Tempio di Clitunno«, in der Nähe Spoletos haben, den Palladio gut kannte. Die großartigen, symmetrisch angeordneten Zugangsrampen legten den Gästen des Hauses eine Art zeremoniellen Akt auf, denn sobald sie vor dem Gebäude angelegt hatten, mußten sie zu den Hausherrn emporschreiten, die sie im Zentrum des Pronaos empfingen. Die für Palladio übliche Lösung, den Pronaos seitlich durch ein Mauerstück zu verstärken, wird hier zugunsten des Treppenaufgangs geopfert.

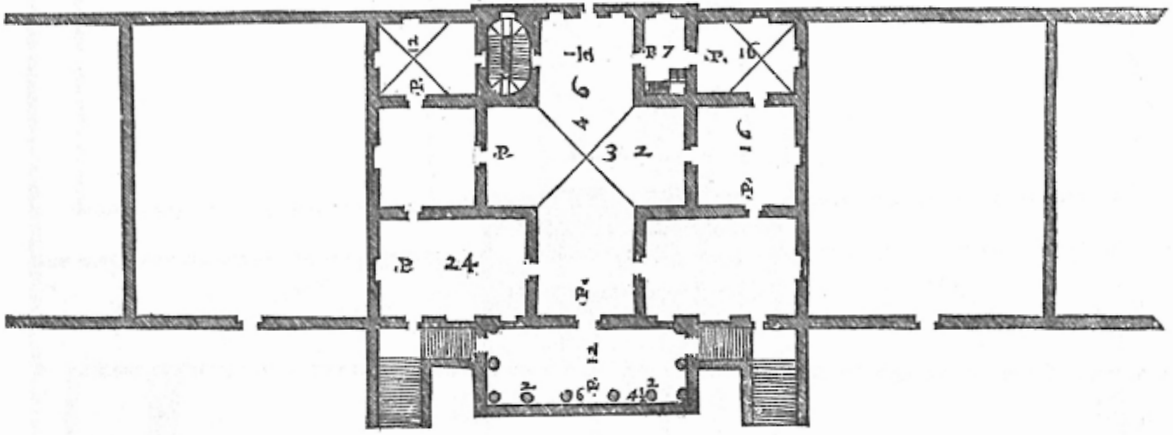
Die Villa steht in besonderer Weise für die Meisterschaft Palladios, mit einfachsten Materialien, die im wesentlichen aus verputztem Backstein bestehen, die großartigsten Wirkungen zu erzielen.

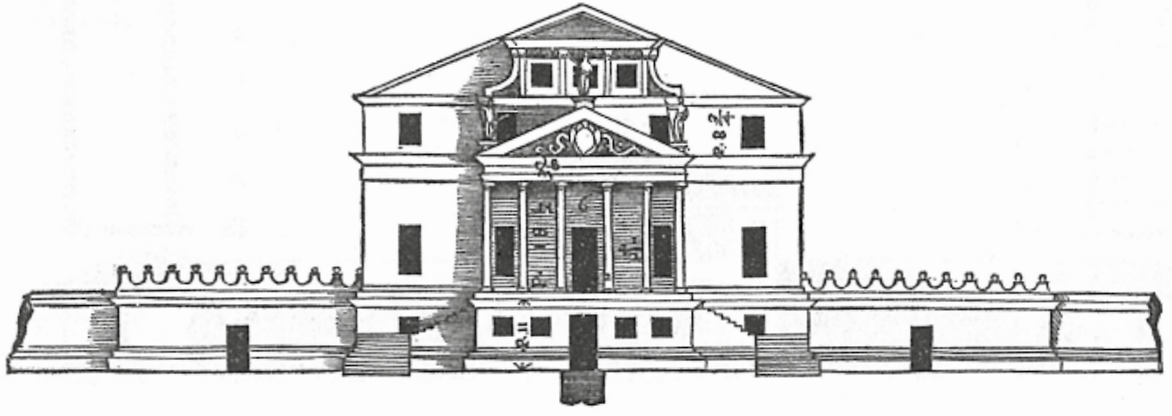
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Nicht weit von Gambarare an der Brenta liegt das folgende Gebäude [70] der Herren Nicolò und Luigi de Foscari. Dieses Haus erhebt sich elf Fuß über den Erdboden. In seinem unteren Teil liegen Küchen und ähnliche Räume, die wie auch die oberen gewölbt sind. Bei den größeren Räumen richten sich die Gewölbe nach der ersten Art der Gewölbehöhen. Die quadratischen haben ein Kuppelgewölbe, über den Kämmerchen sind Mezzanine eingerichtet. Das Gewölbe des Hauptsaals ist ein Kreuzgewölbe von halbkreisförmigem Durchmesser und ist so hoch, wie der Hauptsaal breit ist. Er ist mit ausgezeichneten Malereien von Battista Veneziano ausgeschmückt. Battista Franco, ein großer Maler unserer Zeit, hatte selbst noch mit der Ausschmückung der großen Zimmer begonnen, aber, vom Tode überrascht, ließ er das Werk unvollendet. Die Loggia ist von ionischer Ordnung. Das Gesims umläuft das gesamte Haus und formt den Giebel über der Loggia und auf der gegenüberliegenden Seite. Unter der Traufe befindet sich ein weiteres Gesims, das über die Fassade hinweg läuft. Die oberen Räume sind wegen ihrer Tiefe Mezzaninen ähnlich, da sie nur acht Fuß hoch sind.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983





Villa Poiana
Andrea Palladio
1563

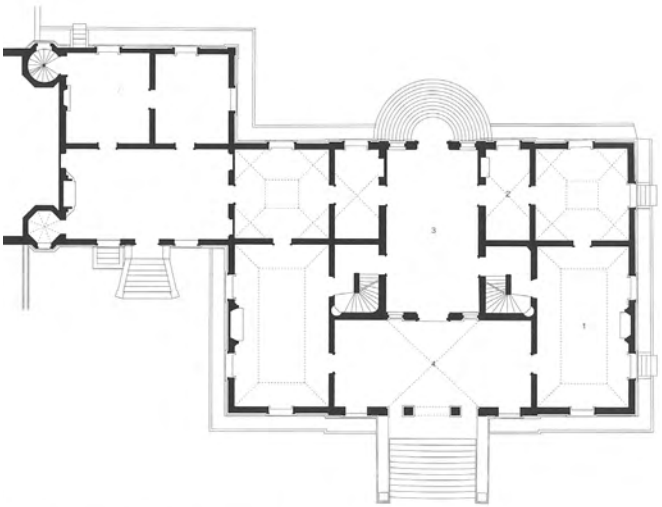
Den Auftrag zum Bau der Villa erhielt Palladio von Bonifacio Poiana, der aus einer vicentinischen Familie stammte, die der Venezianischen Republik treu ergeben war und seit dem Mittelalter die Gerichtsgewalt über die nach ihnen benannten Gebiete innehatte. Auf dem Grundstück, auf dem die Villa errichtet werden sollte, stand bereits ein Gutshof aus dem Quattrocento, der von einem Turm beherrscht wurde, an dem sich noch heute das Familienwappen befindet. Palladio entwarf die Villa wahrscheinlich in den späten vierziger Jahren, und obwohl es mit dem Bau nur langsam vorwärtsging, waren die Arbeiten bis 1563 abgeschlossen, so daß die Maler Bernardino India und Anselmo Canera sowie der Bildhauer Bartolomeo Ridolfi die Innendekorationen ausführen konnten.

Sowohl in den *Quattro Libri* als auch auf den eigenhändigen Entwürfen Palladios, die sich heute in London befinden, wird die Villa als Teil einer Gesamtplanung für die Neuordnung eines um mehrere große Höfe herum disponierten Baukomplexes behandelt. Von dieser ursprünglichen Planung ist allerdings nur das langgestreckte Wirtschaftsgebäude mit dorischen Kapitellen, aber toskanischen Interkolumnien ausgeführt, das sich links an die Villa anschließt [...].

Die Villa ist weit von der Straße zurückgesetzt und liegt, von Gärten umgeben, innerhalb eines in die Tiefe reichenden Hofes. In dem hohen Sockelgeschoß sind die Wirtschaftsräume untergebracht. Der Grundriß des Piano nobile wird von einem weiträumigen, rechteckigen, tonnengewölbten Salon bestimmt, dem sich seitlich symmetrisch angelegte Säle unterordnen, die mit verschiedenen Gewölbeformen versehen sind. Palladio ließ sich hier offenbar - wie auch hinsichtlich des Aufrisses - durch die römischen Thermenbauten anregen. Das Hauptgesims, das wie ein unvollständig ausgeführter Giebel in die Fassade einschneidet, wurde nach dem Vorbild der Umfassungsmauern der Diokletiansthermen in Rom ausgeführt, und die Serliana mit dem doppelten Halbbogen, in den fünf Okuli eingesetzt sind, orientiert sich offensichtlich an Bramante.

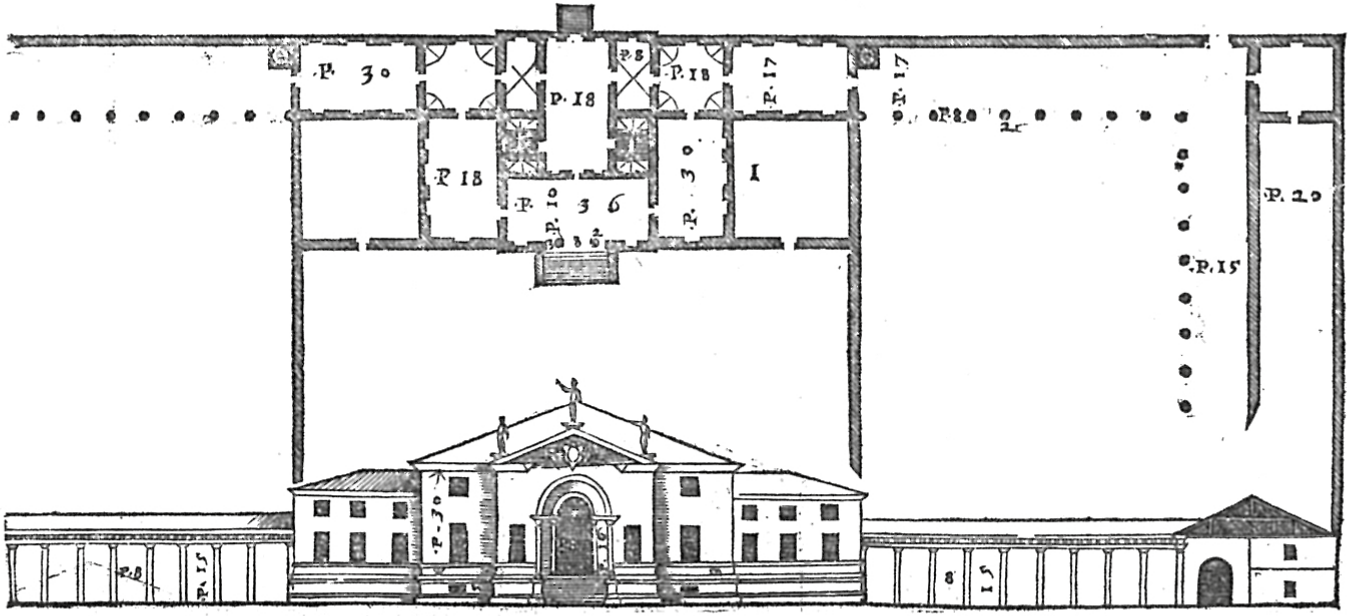
Es scheint so, als habe Palladio durch seinen abstrakten, fast metaphysischen und auf wenige Formen reduzierten Stil ganz bewusst das Prinzip der Nutzbarkeit aus der Thermenarchitektur gesucht.

Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München 2002



Im vicentinischen Pogliana findet man das unten aufgeführte Gebäude [78] des Cavaliere Pogliana. Seine Zimmer sind mit Malereien und wunderschönen Stuckverzierungen von Bernardino India und Anselmo Canera, zwei veronesischen Malern, sowie von Bartolomeo Ridolfi, einem Veroneser Bildhauer, ausgeschmückt worden. Die großen Zimmer sind ein Quadro und zwei Drittel lang und gewölbt. Die quadratischen Räume haben Lünetten in den Ecken. Über den Kämmerchen liegen Mezzaninräume. Die Höhe des Hauptsaals ist um die Hälfte größer als die Breite und so mit der Höhe der Loggia identisch. Der Hauptsaal hat ein Tonnengewölbe, die Loggia ein Kreuzgewölbe. Über all diesen Räumen liegt der Getreidespeicher, und darunter liegen die Keller und die Küche, weshalb sich der Boden der Zimmer fünf Fuß vom Erdboden abhebt. Auf der einen Seite liegen der Hof und andere Nutzräume der Villa, auf der anderen ein Garten, der dem besagten Hof entspricht. Nach hinten erstreckt sich der Küchengarten und ein Fischteich, so daß dieser Edelmann, von erhabenem und edlem Großmut, es nicht unterlassen hat, all jenen Schmuck und all jene Bequemlichkeit, die möglich sind, zu verwirklichen, um diesen Ort schön, lieblich und zweckdienlich zu machen.

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München 1983


P. 30
P. 18
P. 18
P. 18
P. 17
P. 17
P. 18
P. 30
I
P. 36
P. 20
P. 15
P. 30
P. 15

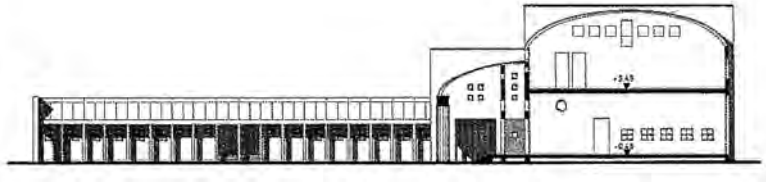
Municipio di Borgoricco
Aldo Rossi
1983-1990

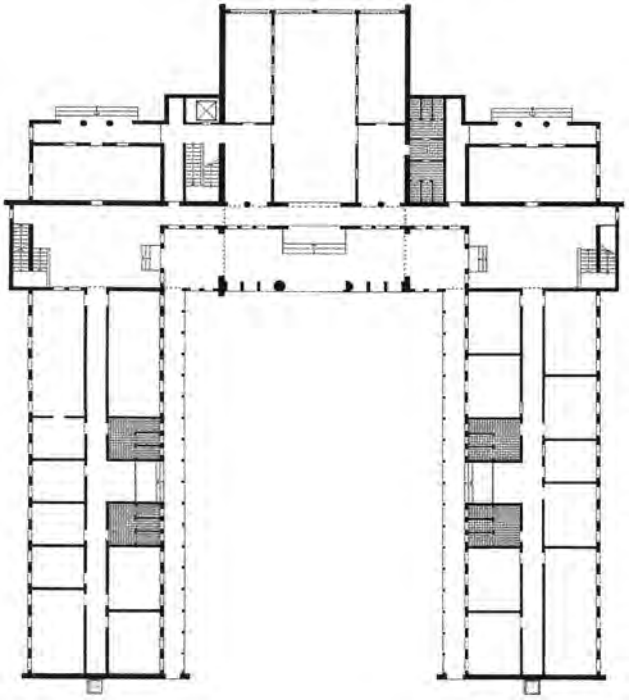
Borgoricco ist eine jener Kleinstädte des Veneto, die ganz exakt nach den Richtlinien der axialen römischen Stadtplanung angelegt sind: Cardo und Decumanus lassen sich bis zum Horizont verfolgen. Borgoricco liegt in der Nähe der Hafenstadt Mestre, der Pforte zu den Inseln Venedigs. Es ist ein Ort, der zwar einen bestimmten Typus repräsentiert aber dennoch keine Identität hat. Bevor die Stadtverwaltung Rossi den Auftrag gab, ein die Öffentlichkeit repräsentierendes Gebäude zu errichten, bestand das »Rathaus« dieser Stadt denn auch nur in einer zufälligen Anhäufung von Büros über der städtischen Leihbibliothek.

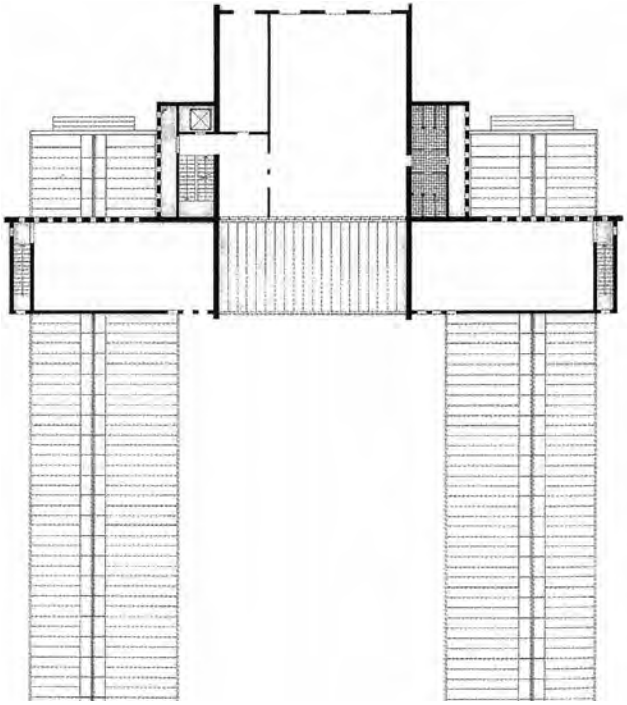
Rossis Entwurf bezog seine wesentlichen Impulse aus alten Planungsgrundsätzen wie auch aus dem Villenbau dieser Gegend. Das U-förmige Gebäude mit einer Grundfläche von knapp 2000m² besteht aus einem mittleren Block und zwei parallelen Flügeln, wodurch eine Piazza entsteht, die vielleicht einmal von Bäumen beschattet wird. In Anlehnung an den Villentypus des Venetos enthält der Mittelblock die für die Öffentlichkeit bestimmten Räume: ein großes Foyer, die Büros für die Repräsentanten der Bürgerschaft, einen Ausstellungsraum und eine Bibliothek. In den beiden Seitenflügeln sind die Büros der Verwaltung untergebracht, und zwar jeweils rechts und links eines Mittelganges. Der Piazza entlang weisen die Flügel Säulengänge auf. Der erste Stock des Hauptgebäudes enthält einen großen Versammlungssaal mit einer Holzdecke, deren gebogene Balken an das Innere eines Schiffsrumpfs denken lassen. Ferner sind dort Archivräume untergebracht. Das kupferne Tonnendach wirkt wie das «Haupt» des U-förmigen Baus, und die beiden Seitenflügel sind gestreckte «Arme»; das «Kleid» der Hauptfassade ist marmorinoverputzt. Auch die Rückseite aus Backstein und Beton wahrt die strenge Symmetrie. Ein Fabrikschornstein über der Heizungsanlage betont die Achse des mit einem markanten Türsturz versehenen Eingangs sowie der Gesamtanlage.

Wegen Geldmittelknappheit wurde der Bau in Etappen ausgeführt. Ende der achtziger Jahre wurde an dem Gebäude noch gearbeitet, obschon man es praktisch aufgegeben hatte - ein surrealistisches Symbol für die Entwicklung von Borgoricco wie auch von Rossi.

Morris Adjmi, *Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981-1991*, Zürich und München 1991



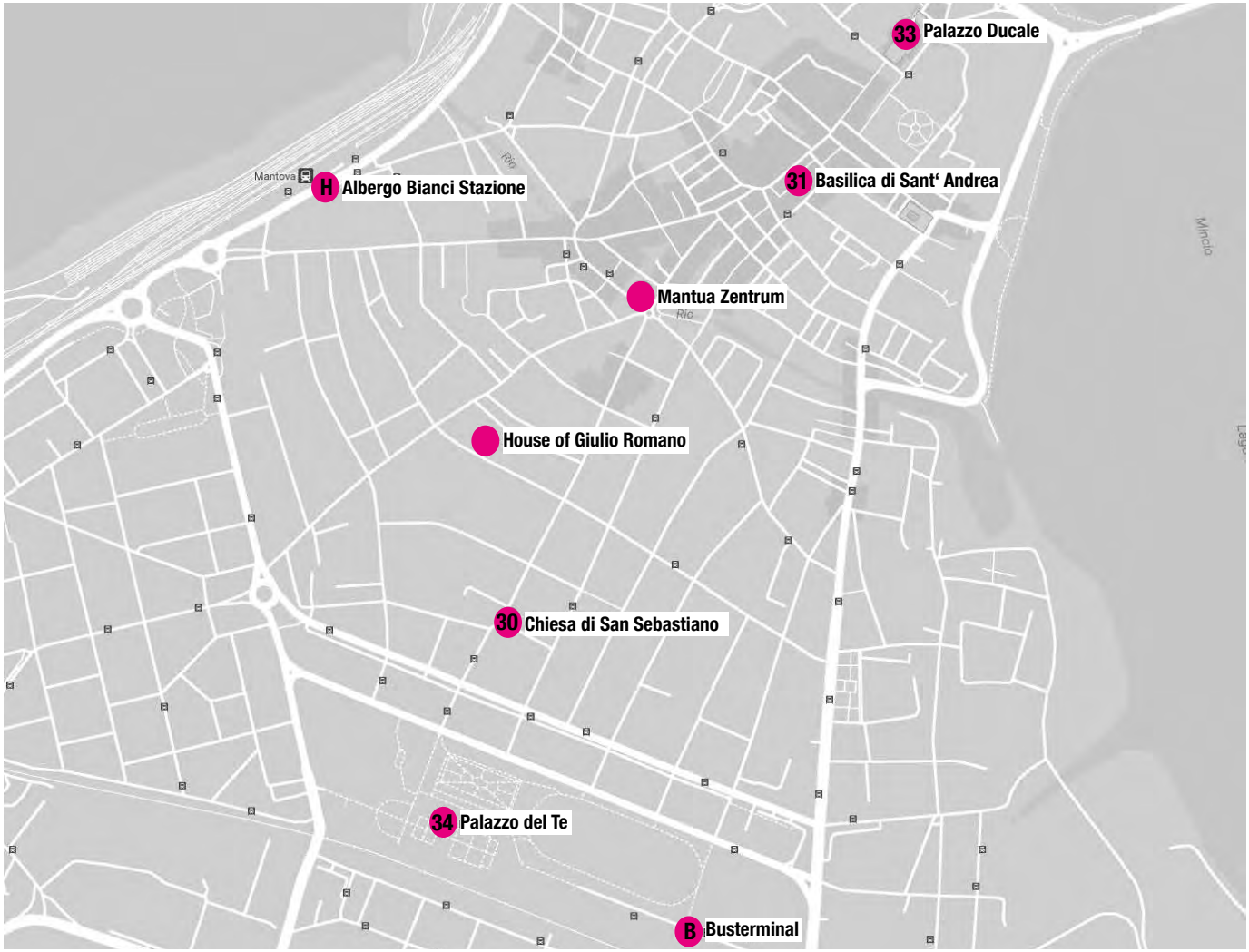




STADTKARTEN MANTUA

Umgebung

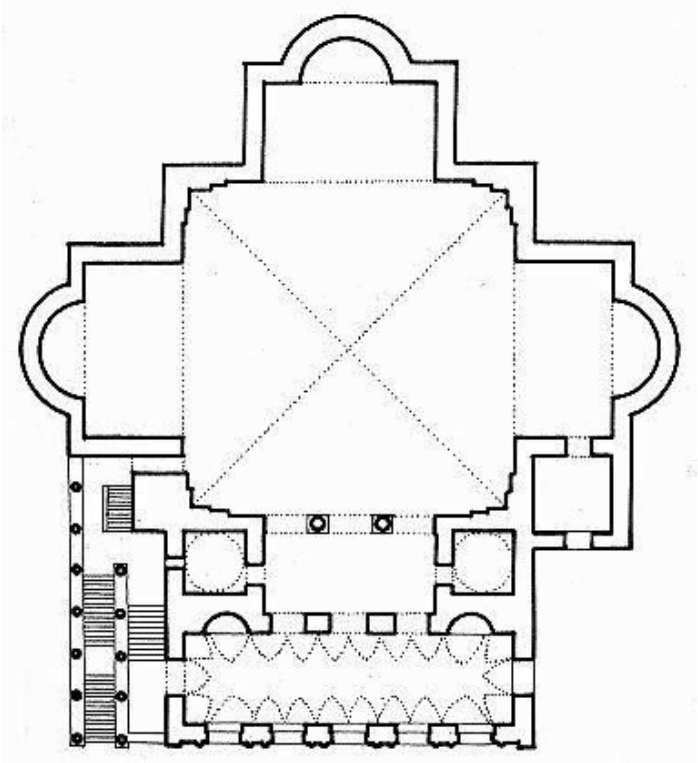
Stadtkern


33 Palazzo Ducale
Mantova
H Albergo Bianci Stazione
31 Basilica di Sant‘ Andrea
Mincio
Mantua Zentrum
Rio
House of Giulio Romano
30 Chiesa di San Sebastiano
34 Palazzo del Te
B Busterminal

San Sebastiano
Leon Battista Alberti
1460 - 1470/1475

Neben Rimini gehörte Mantua zu den Residenzen, mit denen Alberti seit 1459 enge Verbindungen pflegte. Zwei Kirchenfassaden, die auf Alberti zurückgehen, sind das Ergebnis dieser Kontakte. Als das von Pius II. einberufene Konzil von Mai 1459 bis Januar 1460 in Mantua tagte, befand sich auch Alberti im Gefolge des Papstes. In dieser Zeit lernte er den Markgrafen Ludovico Gonzaga kennen und entwarf in seinem Auftrag den Neubau der etwas außerhalb der Stadt gelegenen Kirche S. Sebastiano, deren Realisierung dem Mantuaner Hofarchitekten Luca Fancelli oblag, der ein Schüler von Brunelleschi war. Wie das ursprüngliche Projekt Albertis aussah, was davon ausgeführt wurde und in welcher Weise es aufgrund des Problems der Bodenfeuchtigkeit später modifiziert wurde, ist nicht geklärt . Es handelt sich um einen auf dem Quadrat basierten Zentralbau mit drei kurzen Armen von gleicher Länge in den Hauptachsen, dem eine Vorhalle an der Eingangsfront vorgelagert ist. Der Bau erhebt sich auf einem hohen Podest, der eine Unterkirche von identischer Ausdehnung beherbergt. Der Vorhalle, die sich in fünf Öffnungen nach dem Schema a-b-c-b-a öffnet, war nach Wittkowers Rekonstruktion eine Treppenanlage in ganzer Breite vorgelagert, entsprechend den Vorstellungen, die Alberti für einen Tempel gibt.

Der auffälligste Unterschied gegenüber den beiden früheren Fassaden ist der Verzicht auf Säulen, die zwar für Alberti als das vornehmste Element der antiken Architektur galten, deren geringe Eignung für einen modernen kubischen Mauerbau jedoch kaum einer Begründung bedarf. Die Höhe des Kubus hätte ein so eklatantes Missverhältnis zwischen dem Bau und seinen Schmuckgliedern zur Folge gehabt, dass Alberti sich offenbar von Anfang an für eine große Pilastergliederung entschied. Ob sie, wie Wittkower vorschlug, mit sechs gleich großen Pilaster-Travéen oder nur mit den heutigen vier Pilastern gegliedert sein sollte, muss offen bleiben. Ungewöhnlich ist die Behandlung der mittleren Travée, in der das Gebälk des Tempeltympanons abbricht, um für das Mittelfenster Platz zu lassen, das aufgrund der in ganzer Höhe der Fassade vorgeblendeten Vorhalle andernfalls als Lichtquelle ausgefallen wäre. [...]



Sant`Andrea
Leon Battista Alberti
1470 - 1514

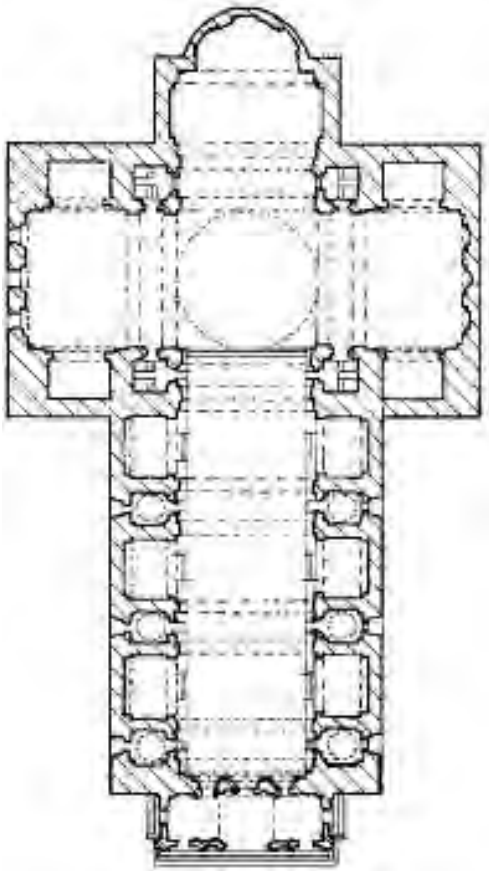
Schon in der nächsten Generation wird der neukonstituierte Typ des Longitudinalbaues folgenreich verändert. Mit Sant'Andrea in Mantua entwirft Leon Battista Alberti um 1470 einen neuen Grundtyp, der die weitere Entwicklung entscheidend bestimmt. Über dem Grundriß eines latein. Kreuzes durchdringt ein sehr breites, tonnengewölbtes Langhaus ein gleichartiges Querhaus. An die Stelle der leichten Säulenarkaden mit ihrem fast allseitigen Durchblick treten paarweise zu Blöcken zusammengeschlossene Zungenmauern mit Pilastern, die als Großordnung bis zum Hauptgesims aufsteigen. Die Wandnischen zwischen ihnen sind im Erdgeschoß mit Quertonnen überwölbt, darüber durchbrechen einzelne Fenster die Oberwand. Die Vierung trägt eine Kuppel, der Chor mündet in eine breite und hohe Apsis.

Die durch die Seitennischen bestimmten Querachsen bestimmen den Rhythmus des Raumes. Alberti knüpft in Konstruktion und Gesamtcharakter an den Massenbau der röm. Kaiserzeit an [...] und leitet die Steigerung der Formensprache zur Monumentalität der Hochrenaissance ein. Der von ihm mit Sant`Andrea geschaffene Prototyp der modernen Wandpfeilerkirche [...] tritt neben die Basilika. Er ist ihr im Querschnitt des Baukörpers ähnlich; die Kapellen zwischen den Wandpfeilern im Erdgeschoß erscheinen außen wie ein Seitenschiff.

Die Fassaden, nach italien. Tradition als Schauwände errichtet, bieten bei beiden Typen die gleichen Probleme.

Die Architekten entdecken bei der Rückwendung zur Antike die Säulenhalle des röm. Podiumtempels und den Triumphbogen [...] als Motive für die Front des »christl. Tempels«. Die Übernahme an die Fassade eines Baukörpers mit gestaffeltem Querschnitt ergibt neue Probleme. Alberti findet auch hier wegweisende Lösungen. [...]

Werner Müller, Gunther Vogel, *dtv-Atlas Baukunst. Band 2 Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*, München 1981



„Wer in die Kirche Sant'Andrea in Mantua tritt, erkennt, dass sich kein Raum so sehr der Landschaft, der Poebene annähert - wenn der Nebel in das Gotteshaus eindringt. Aber man sieht auch, wie bemessen und kontrolliert dieser Raum ist. Es ist dies ein Thema, das mich stets leidenschaftlich bewegt hat, auch wenn ich heute andere Stufen der Freiheit gefunden zu haben scheine: eine Freiheit, die mich freilich vollständig von derjenigen meiner Zeitgenossen trennt, weil mich die grösste Freiheit dazu führt, weiterhin die Ordnung oder doch eine gewisse, stets begründete «Nicht-Ordnung» zu lieben."

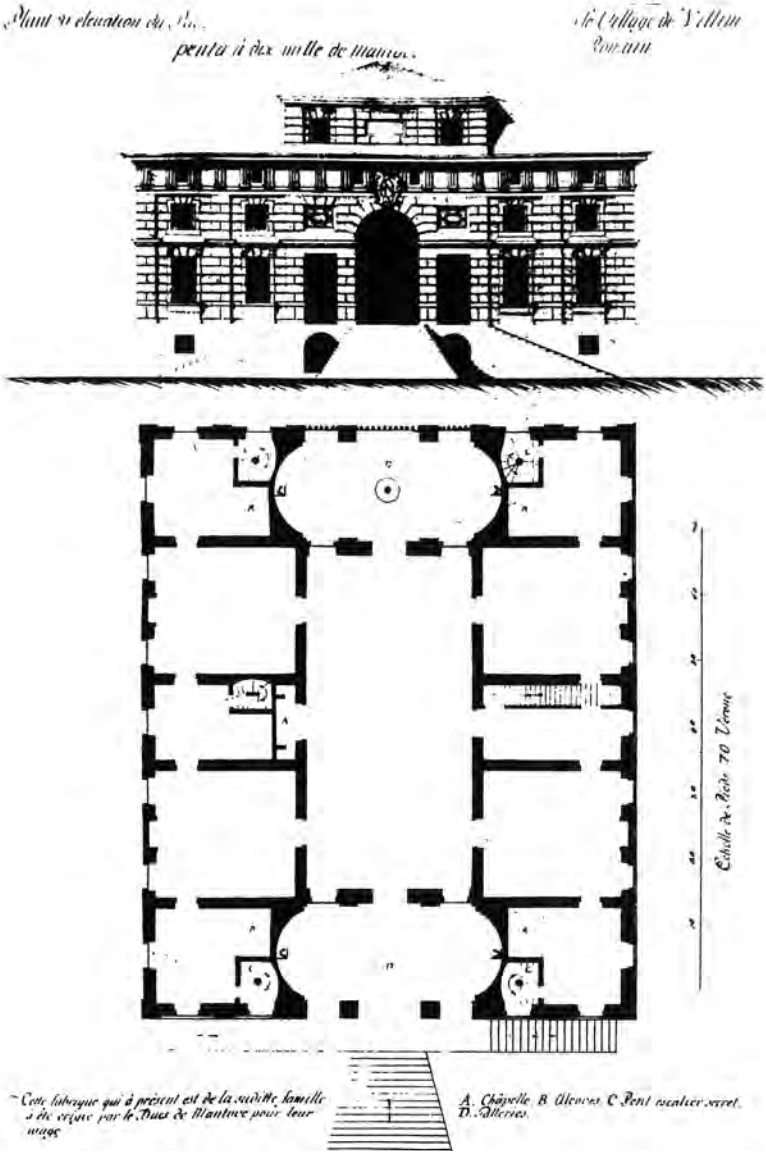
Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Bern, Berlin, 1988.

Villa Zani
Giulio Romano
1528

The building's overall character seems consistent with a dating to the late cinquecento, for, unlike most Mantuan villas of the earlier sixteenth century, the villa is conceived as an isolated and compact block. Eighteenth-century drawings by Luigi Trezza [...], made before internal alterations were carried out, provide a closer idea of the original layout (Carpeggiani 1974). The main floor, raised above a basement and reached by a triple flight of steps, has a simple grid-like arrangement organised about two axes of symmetry. At the centre is a double-cube salone situated between apsed loggias to the front and rear, while to the sides are four apartments, each with a larger room and a smaller room with a mezzanine above it. The layout resembles a design from the circle of Giulio in the Codex Chlumczansky both in its general arrangement of four apartments disposed around a central salone and in the location of specific features such as fireplaces, although the salone of the Villa Zani is orientated longitudinally rather than transversely. Rather closer parallels for the layout are provided by Falconetto's Villa dei Vescovi at Luvigliano, where a longitudinal salone is flanked by suites of five rooms, and, more locally, by the Villa Marogna at Nogara (c. 1545). Particularly relevant to the likely dating of the Villa Zani, however, is the surge in popularity after around 1560 of villas that are rather similar to the Villa dei Vescovi in their layout, since it is with these later buildings that the Villa Zani has most in common. These include the project for a villa for Cardinal Altemps (c. 1564) on the outskirts of Rome [...], the Villa Boncompagni (c. 1570) near Bologna, and the Villa Galli (c. 1580-1585) at Gravedona on Lake Corno, and they also include the Motta di Rodigo in the Mantuan territories, built in the late cinquecento to a plan that is practically identical to that of Villa Zani.

The hierarchical layout at Villa Zani is matched by a similarly hierarchical section. The tallest of all the rooms is thus the salone which extends well into the roof space, and was originally top-lit by eight clerestory windows that are now blocked up. A similar arrangement is found in other villa schemes of the period, including the Villa Galli at Gravedona, and Palladio's Villa Thiene at Cicogna. [...]

Cambridge University Press (Hrsg.), *Giulio Romano*, Cambridge, 1998

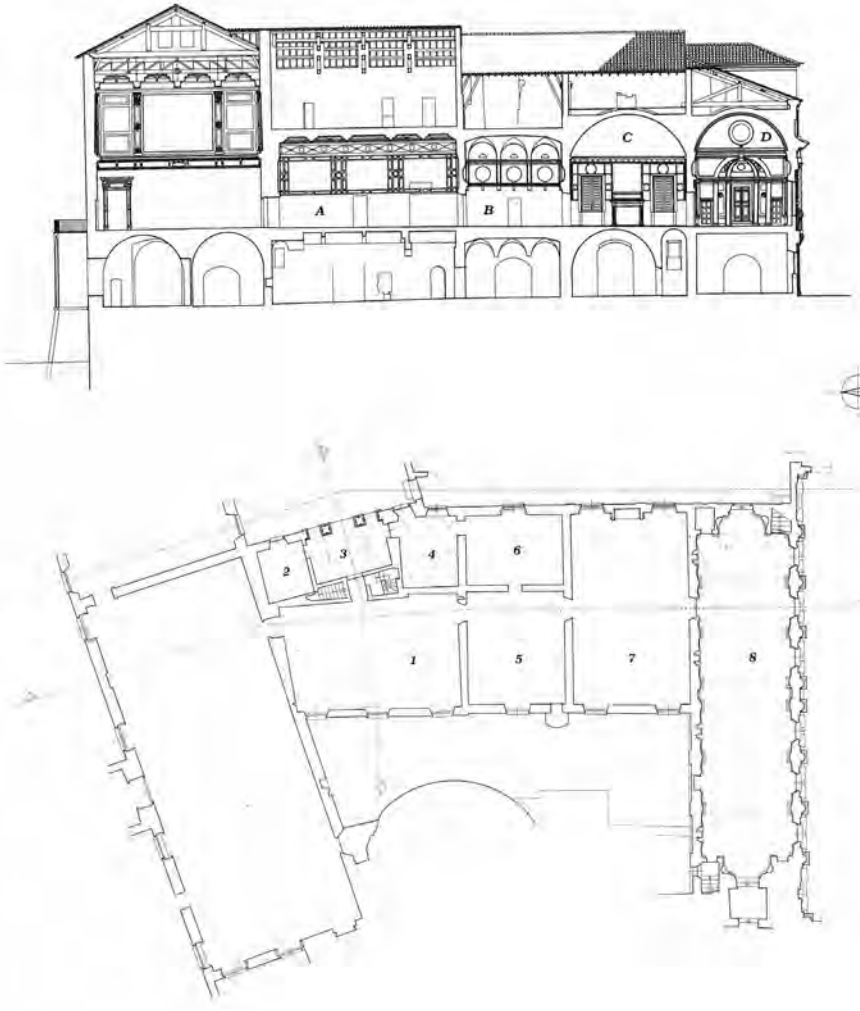

Echelle de Pieds 70 Toises
A. Chapelle B. Alcoves C. Pont escalier secret
D. Galleries.

Palazzo Ducale, diverse Anbauten
Giulio Romano
1531 - 1556

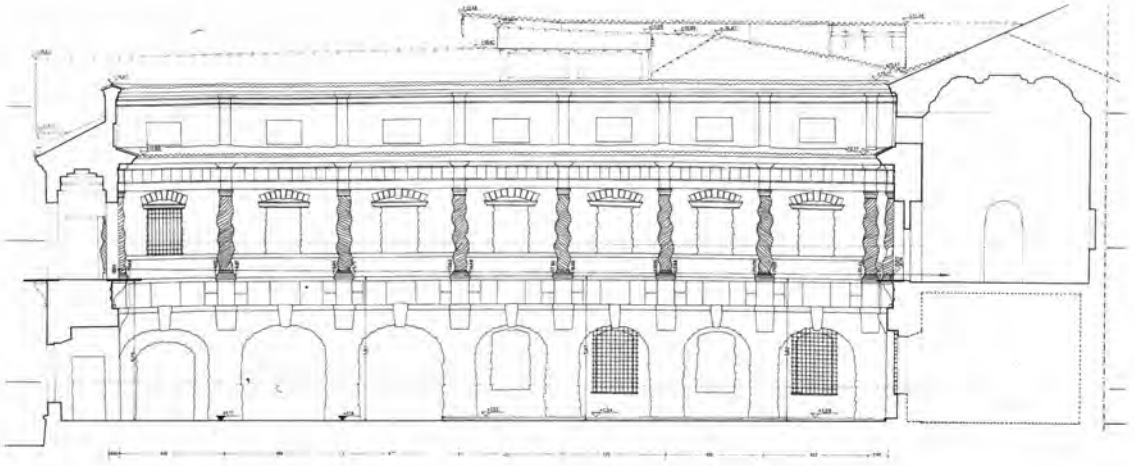
[...] From 1536 to 1539, Giulio Romano was employed in realising new apartments in the Palazzo Ducale, called the Appartamento di Castello, because from this one had access, by means of a bridge leading to the area where the Sala dei Capitani would be built. The apartments, also called the Appartamento di Troia after the name of the principal room, were realised by partially utilising existing constructions (Cottafavi 1928-29, p. 280) and were decorated according to the designs of Giulio, who co-ordinated the work of numerous artists (Carpi 1918-1920, docs. from p. 78). The Appartamento included the Camera dei Cavalli, the Camera delle Teste, the Camera dei Cesari, the Camerino degli Uccelli and the Camerino dei Falconi with a loggia in between, the Sala di Troia and the Loggia dei Marmi. Aside from the Camera dei Cavalli, which has a flat ceiling, all the other spaces are covered with vaults: a barrel vault in the Loggia dei Marmi, barrel vaulting with lunettes in the small loggia, the Camerino dei Falconi and the Camerino degli Uccelli, the rest with pavilion vaults. The larger rooms, like the Sala di Troia, were representational rooms and stored the Duke's collections of antiquities. On the lake side, the castle side and to the west, new constructions were added on or juxtaposed with the Appartamento, thereby altering the spatial conditions and lighting. The Loggia dei Marmi, initially three bays long, was doubled in length and its facade onto the courtyard, later called the Cortile della Cavallerizza, was remodelled and homogenised with that opposite - of La Rustica - and those flanking it. Giulio's architecture is therefore found only in the interiors, where it is subordinated to the decorations with the exception of the Loggia dei Marmi (fig. 239). Here the arches toward the courtyard, originally closed with glazing, now frame smaller windows and the decoration has been notably impoverished. Its original appearance is well documented by the Strada-Andreasi drawings. [...]

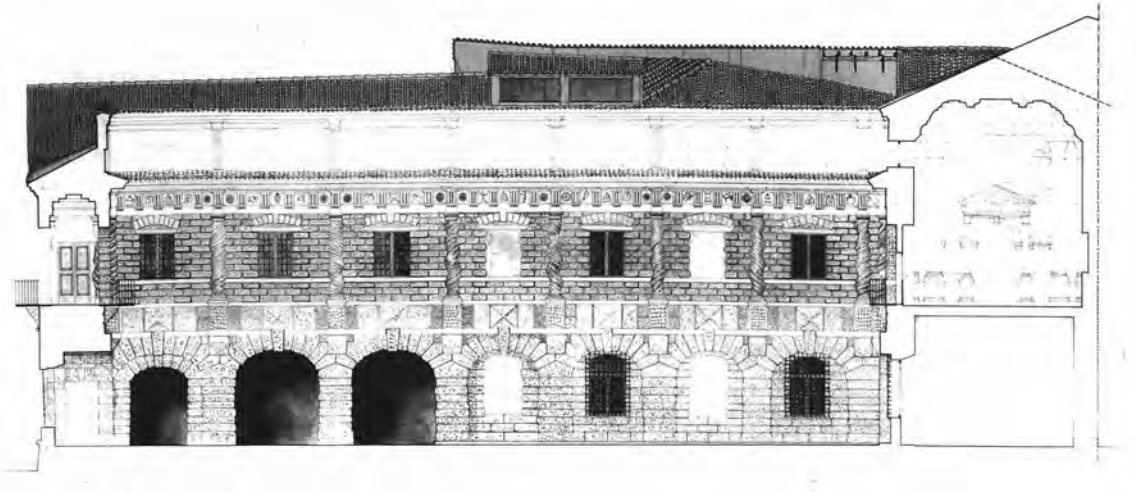
[Neben den im Text beschriebenen Arbeiten an den „Appartamento di Troia" war Giulio Romano auch für diverse Fassaden und Ausstattungen im Gebäudekomplex „La Rustica" zuständig.]

Cambridge University Press (Hrsg.), *Giulio Romano*, Cambridge, 1998



Appartamento di Troia



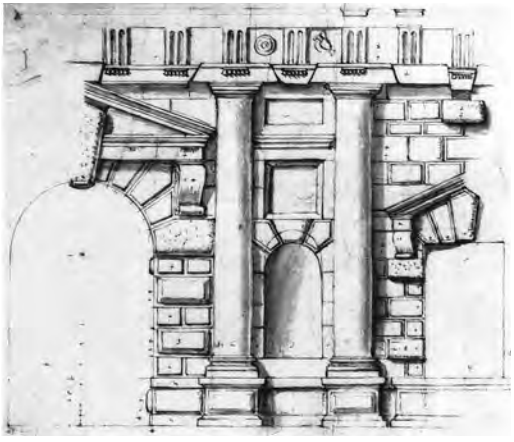


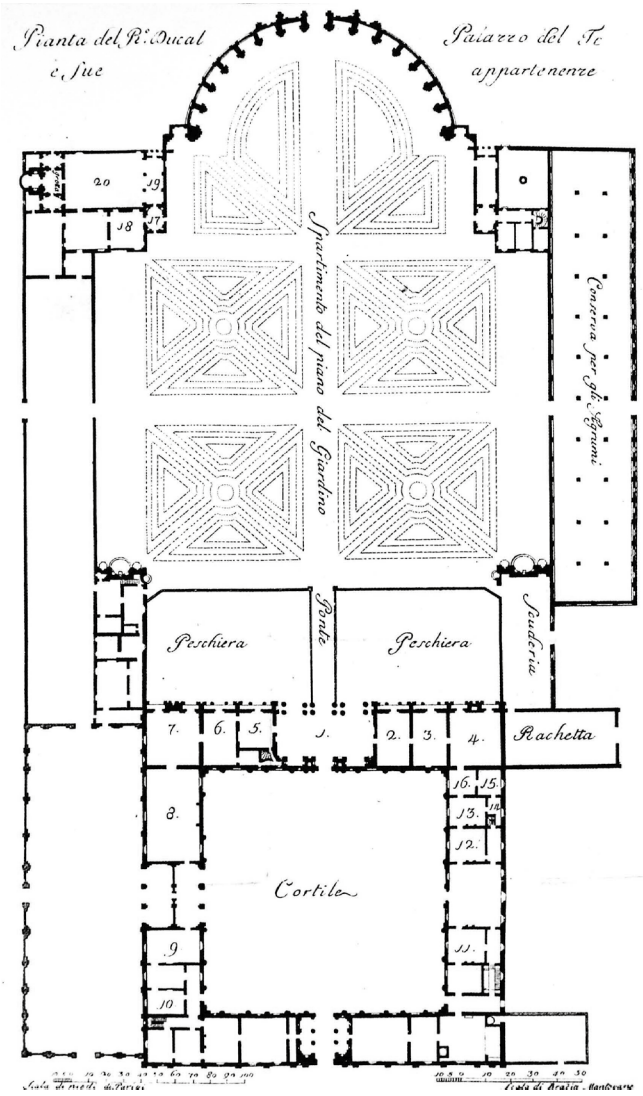
La Rustica

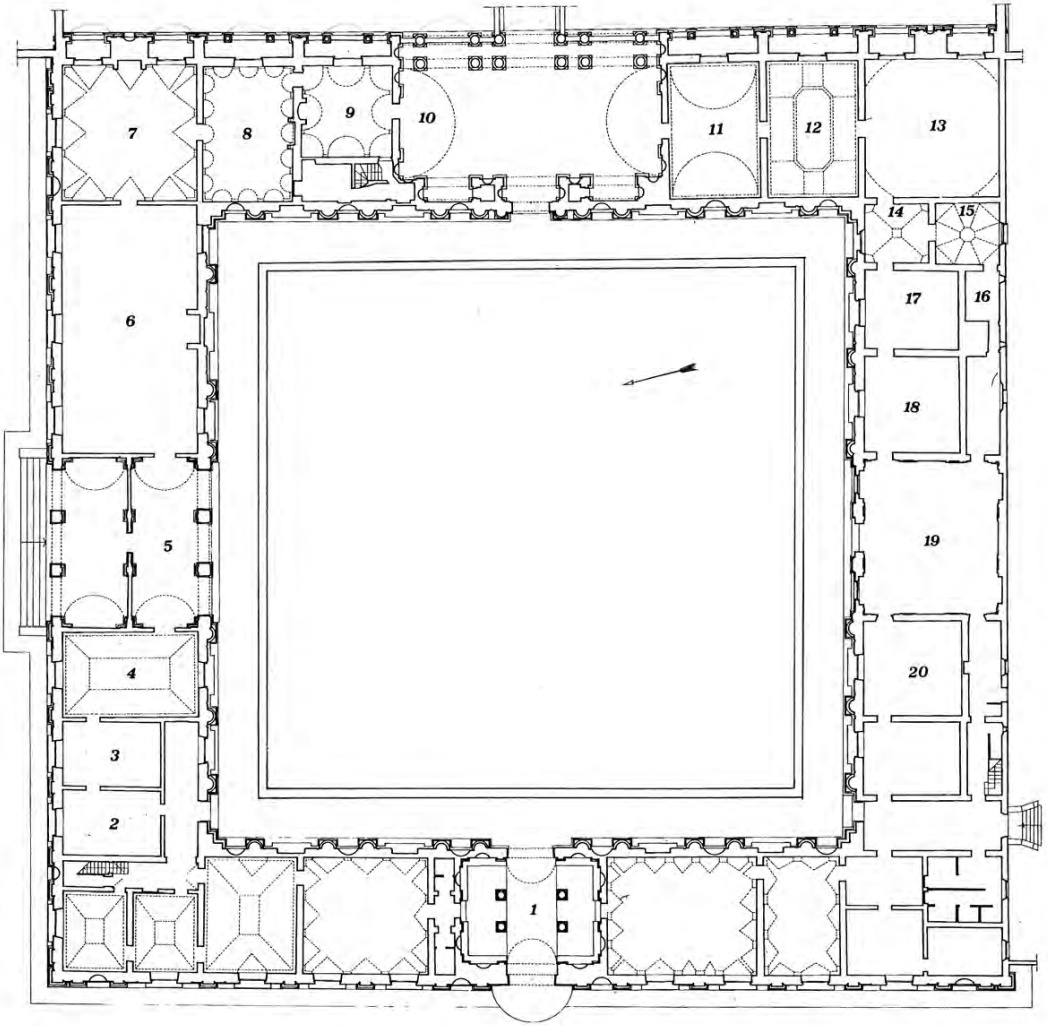
Palazzo del Te
Giulio Romano
1554

Wie der römische Bramante so leitet auch der Mantuaner Giulio Romano eine neue Epoche ein und verlagert erstmals seit Alberti und Bramante den Schwerpunkt der Architekturentwicklung wieder nach Norditalien [...].
Gleichzeitig beauftragt ihn Federico (Gonzaga), eine Stallung vor den Mauern der Stadt auszubauen, den Nordflügel des Palazzo del Te. Diesen erweitert er seit 1526 zu einer Vierflügelanlage, eine jener Vorstadtresidenzen, wie es sie schon in Ferrara gab und wie sie sich bei den Fürsten zunehmender Beliebtheit erfreuten [...].
Wie in der Villa Lante geht Giulio von einem Grundrissquadrat und dessen Unterteilung in kleinere Quadrate aus und behilft sich mit stuckierten Ziegeln und wenig Baustein, und wie an seinem römischen Haus rustiziert er die Wände des Aussenbaus. Er gliedert die eineinhalb Geschosse des breit gelagerten Baukörpers durch eine kolossale dorica mit Triglyphenfries und Attika und bekennt sich somit wie schon Bramante zur Eingeschossigkeit des antiken Hauses. Die Zufahrtsstrasse, die er durch ein triumphales, gleichfalls rustiziertes Stadttor auszeichnen will, führt auf den älteren Nordflügel zu, der sich in einem doppelten vestibulum nach aussen wie auf den Innenhof öffnet. Da Giulio an den vorhandenen Baubestand gebunden ist, wechseln die Jochbreiten des letztlich parataktischen Systems und sind nur die Ecken durch Pilastertriaden verstärkt. Erst im Erweiterungsprojekt legt er den Haupteingang in den Westflügel und zeichnet seine Mitte durch einen Triumphbogen aus, der an den Ecken in fragmentarischer Form wiederkehrt. Giulio muss auch an dieser Ambivalenz der Achsen Gefallen gefunden haben.

Christoph Luitpold Frommel, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, München 2009




Pianta del Pr. Ducal
e Sue
Palazzo del Te
appartenenze
Appartamento del piano del Giardino
Conserva per gli Agrumi
Peschiera
Ponte
Peschiera
Scuderie
Rachetta
Cortile

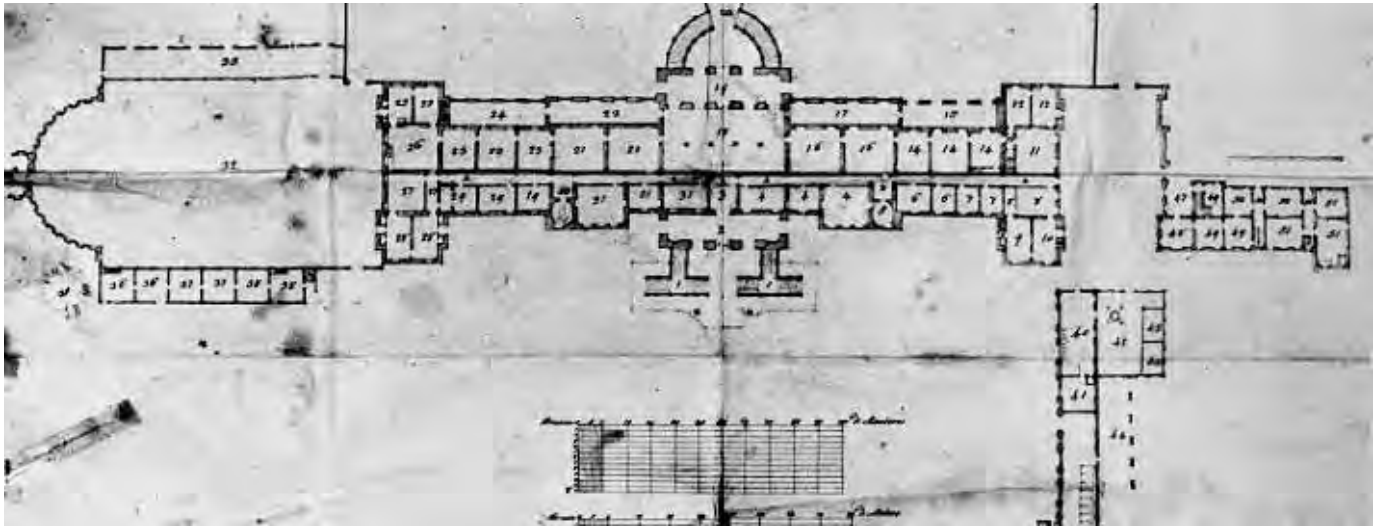


1. West Loggia
2. Camera di Ovidio
3. Camera delle Imprese
4. Camera del Sole e della Luna
5. North Loggia delle Muse
6. Sala dei Cavalli
7. Sala di Psiche
8. Camera dei Venti
9. Camera delle Aquile
10. East Loggia di Davide
11. Camera degli Stucchi
12. Camera dell'Imperatore
13. Sala dei Giganti
14. Cross-shaped room
15. Camera delle Grottesche
16. Camerino di Venere
17. Camera dei Candelabri
18. Camera delle Cariatidi
19. South Loggia
20. Camera delle Vittorie

Villa La Favorita
Nicolò Sebregondi
1615 - 1624

Die Villa La Favorita ist ein historisches Gebäude in der Gemeinde Porto Mantovano am Stadtrand von Mantua.
Erbaut zwischen 1615 und 1624 vom herzoglichen Architekten Nicolò Sebregondi vor den Toren der Stadt auf Geheiß des Herzogs Ferdinando Gonzaga, der den Hof verlegen sollte.
In der Nähe der Villa wurde am 15. September 1796 eine erste Schlacht ausgetragen und am 16. Januar 1797 eine zweite, die als Schlacht der Favorita mit dem Sieg der Franzosen unter Napoleon Bonaparte in die Geschichte einging und entscheidend für das Endergebnis der Belagerung von Mantua während des italienischen Feldzugs.
Der imposante Barockbau hat im Laufe der Zeit mehrere Verwüstungen und Brände erfahren und wurde im letzten Jahrhundert teilweise abgerissen.

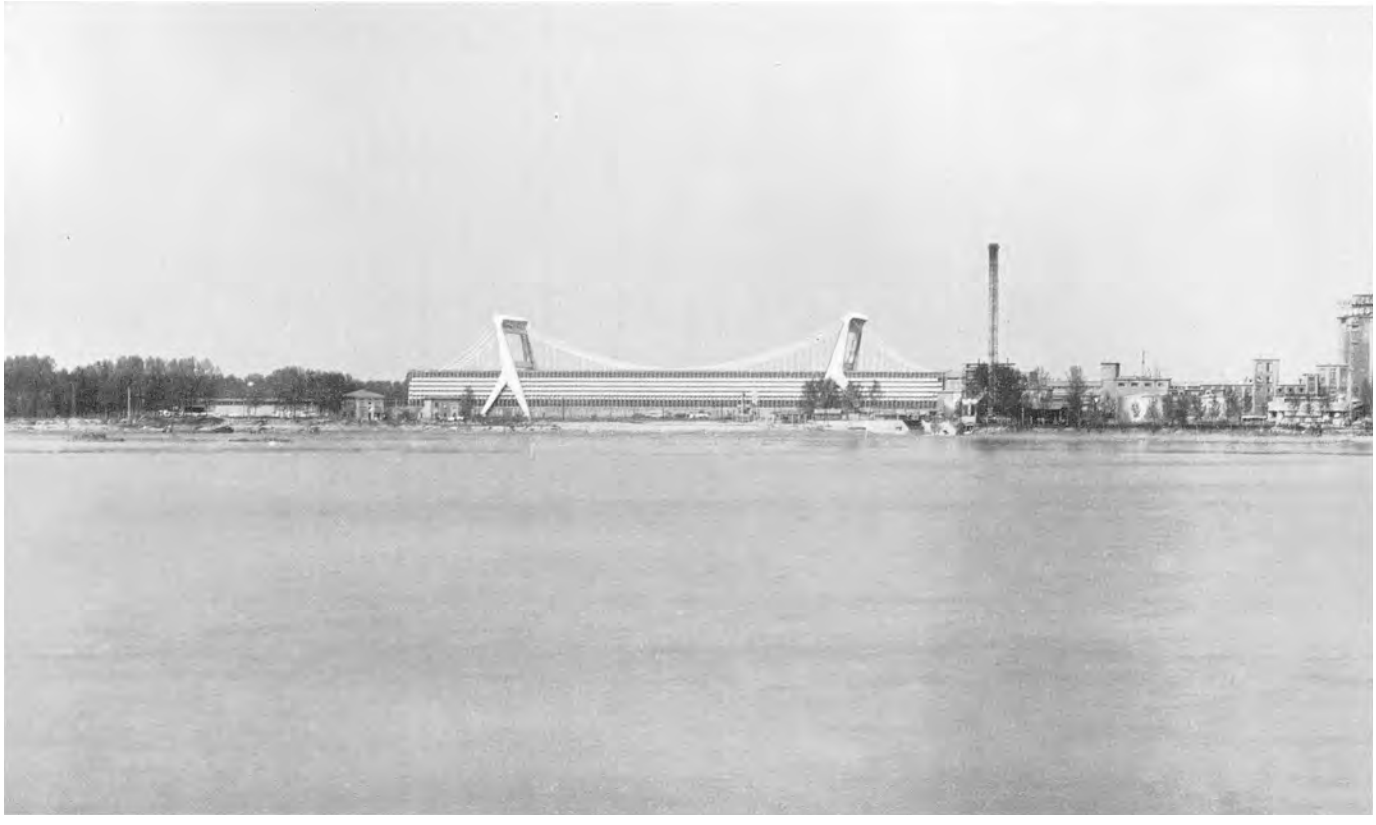
www.villalafavorita.net

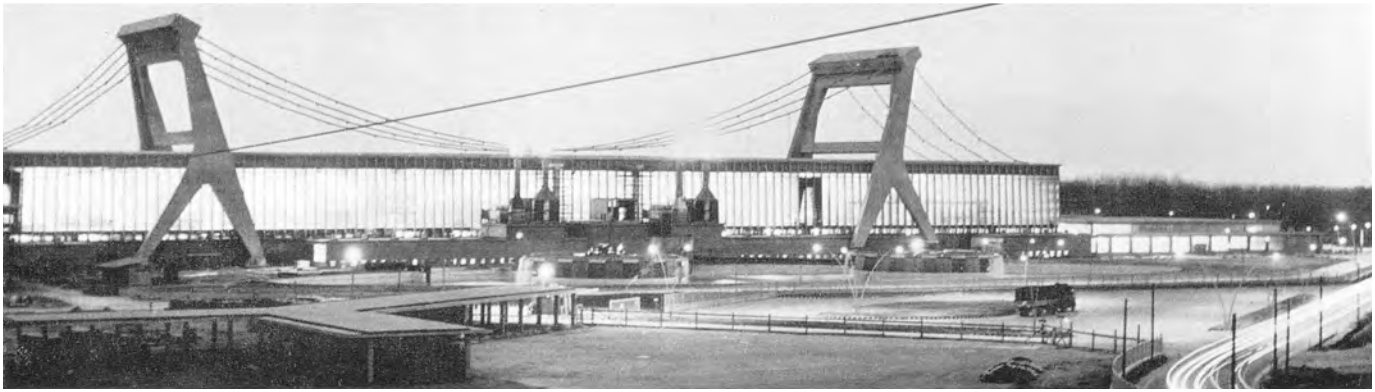


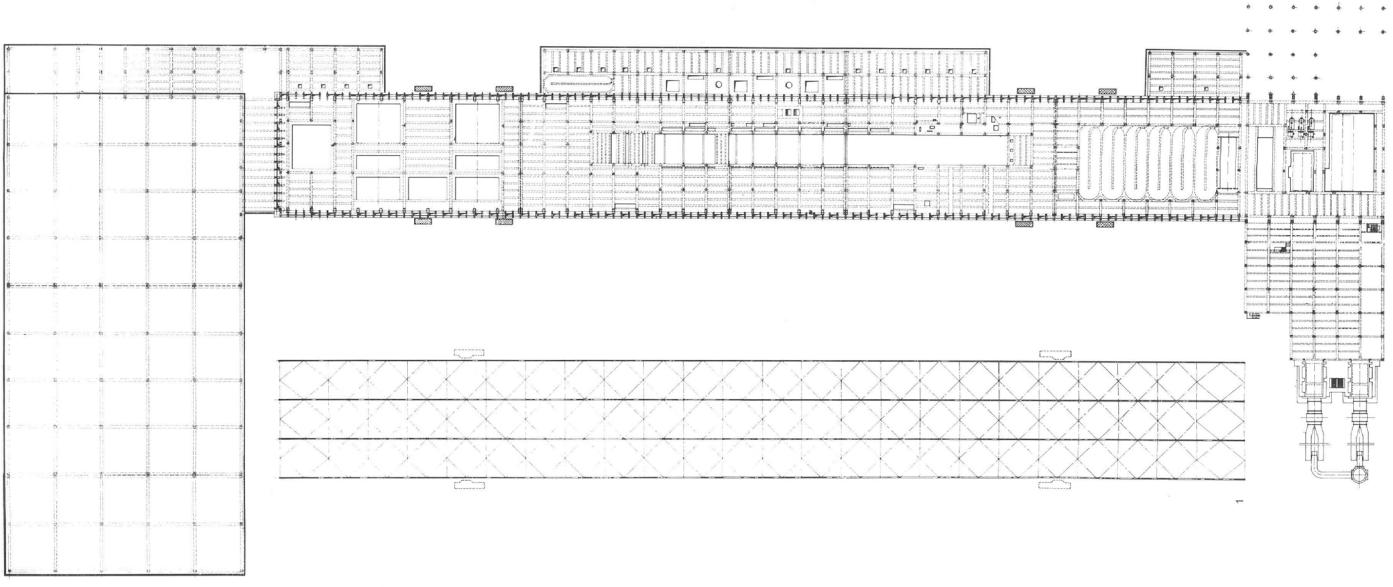
Papierfabrik
Pier Luigi Nervi
1960-1964

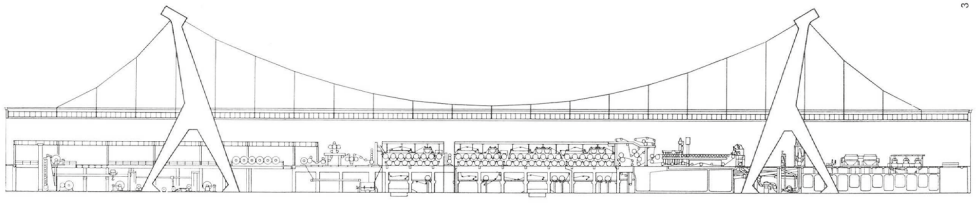
Es überrascht, dass Nervi als einer der bedeutendsten Konstrukteure des 20. Jahrhunderts nur ganz wenige Brücken geplant hat. Allerdings nimmt die von ihm entworfene Papierfabrik in Mantua unübersehbar Anleihen beim Brückenbau; schon unmittelbar nach ihrer Fertigstellung wurde sie in der Zeitschrift Architectural Forum vom Juli 1964 als Factory with the grace of a bridge beschrieben. Die Verwendung der brückenartigen Trägerstruktur ist jedoch nicht nur ein ästhetisches Spiel, sondern durchaus auch funktional bedingt: Von der Schrägseilkonstruktion ist ein Gehäuse abgehängt, das eine gewaltige Papiermaschine schützt. Die freie Spannweite zwischen den Pylonen beträgt 160 Meter, die darunter liegende Halle ist 30 Meter breit. Es ist daher nicht übertrieben, die Papierfabrik als Nervis kühnste Brückenkonstruktion zu bezeichnen.

Martin Feiersinger, Werner Feiersinger, *Italo Modern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976*, Zürich 2015



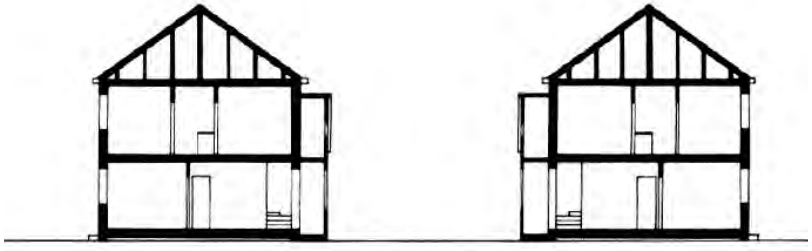


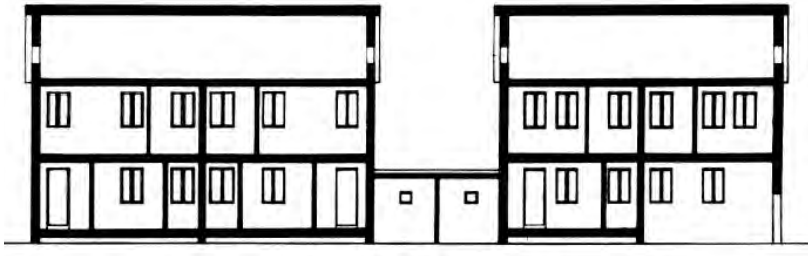


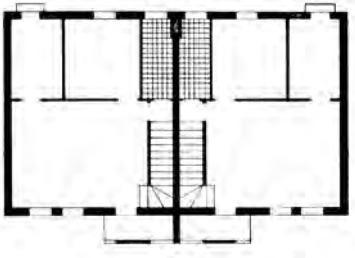


Case unifamiliari Goito
Aldo Rossi
1980 - 1981

[...] Die alten Gehöfte, die früher allein inmitten der weiten kultivierten Felder standen, verschmelzen heute mit den ausfransenden Dorfrändern einer ländlichen Peripherie.
Pegognaga und Goito sind so: Dörfer mit einem noch erkennbaren Kern rund um Kirche und Piazza; ihre Peripherie jedoch weitet sich in die umgebende Landschaft hinein aus, in ein erst kürzlich erschlossenes Gebiet ohne ersichtliche Struktur, ein Gewirr aus zufälligen Strassen mit zweistöckigen Einfamilienhäusern, deren banal-ärmliche Architektur jeder Kultur entbehrt.
Das sind nicht die Stadtrandquartiere der Städte und Dörfer Nordeuropas; es gibt hier keine Blumenbeete, Rasen, Ordnung, Fahrradwege, junge Baumreihen, die die Gehwege beschatten. Abgesehen vielleicht von der Strassenführung ist hier offensichtlich nichts geplant - das Ganze ist Ausdruck von Armut und Entbehrung, Reflex der Kunst des Sich-Arrangieren-Könnens, der Freizeitbeschäftigung, der knappen Mittel für die Beschaffung des Materials, das mit Hilfe von Zeit und Freunden verbaut wird.
Dieser Kontext darf nicht übersehen werden; denn er ist in den drei Zeilenhäusern unabwendbar und lebendig vorhanden, die Aldo Rossi in Mozzo, Pegognaga und Goito realisiert hat. [...]
In Goito stehen die Häuser in einer äusserst vernachlässigten Zone, und sie verweisen in ihrer Hinfälligkeit auf die Schwierigkeiten bei der Realisierung [...] und auf die Nachlässigkeit der Bewohner; diese Schwierigkeiten sind weder durch die typologische Anlage - zwei Häuserzeilen mit einem gemeinsamen Hof - noch durch die Schönheit des roten Verputzes, der mit dem blauen Blech des Daches und der Fensterrahmen kontrastiert, aufzuheben.
Pegognaga und Goito sind Häuser, die für Arbeiter gedacht sind, und Arbeiter selbst haben sie, zu einer Genossenschaft zusammengeschlossen, veranlasst. Ihre Architektur ist nicht mit der Partizipation entwickelt, sondern für die Partizipation erdacht worden. Es ist eine Architektur, die die Wünsche und die Lebensweise der Leute reflektiert. Eine Architektur, die in programmatischer Weise an ihre einfache, aber echte Kultur anknüpft: hier ist ein Haus ein Haus, wenn es oben durch ein Satteldach abgeschlossen wird, wenn das Fenster ein Loch in der Mauer ist und die Eingangstür eine Schwelle hat. Ein Haus, das von seinen Bewohnern verstanden und in der Freizeit komplettiert und verändert werden kann - oder auch ent-

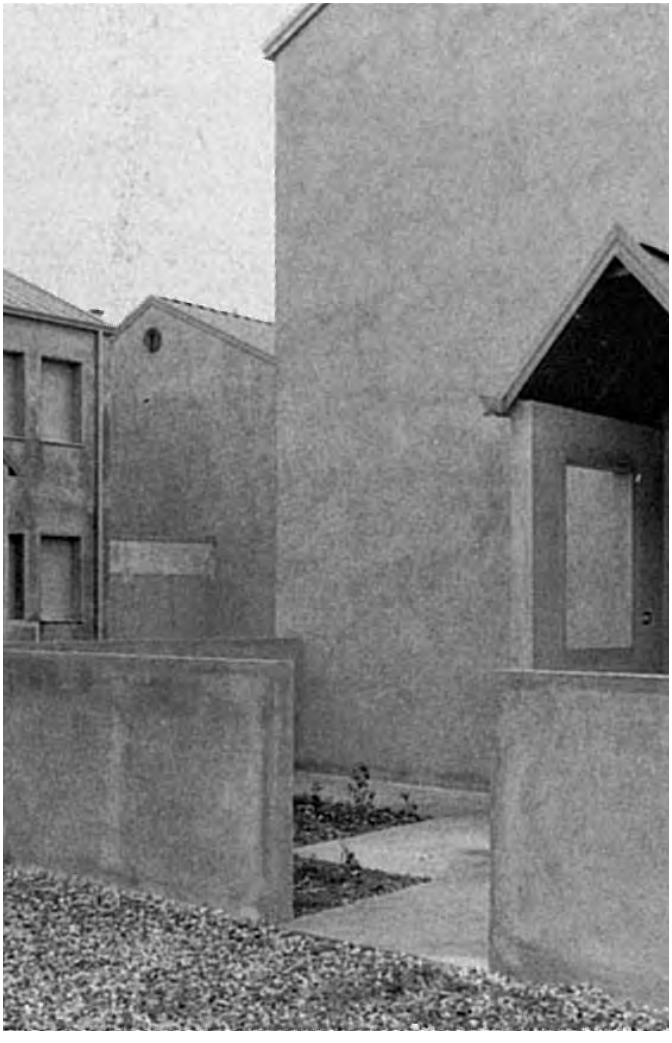






stellt wie in Goito.
Es ist eine Architektur, die sich Sparsamkeit zum Ziele setzt: Sparsamkeit nicht nur als äusserste Einsparung der Kosten, sondern auch vor allem verstanden als methodologische und entwerferische Praxis.
Sparsamkeit beim Bauen: Einsatz einer Technologie, die die korrekte Verwendung der üblichen und traditionellen Materialien reflektiert. So vorfabrizierte Decken, Wände aus verputztem Mauerwerk, Holzfenster, Satteldächer aus Blech.
Sparsamkeit in den typologischen Entscheidungen: Verwendung eines elementaren Grundrisses - Eingang, Wohnraum, Esszimmer und Küche im Erdgeschoss, die Schlafzimmer im Obergeschoss. Die Volumetrie ergibt sich aus der einfachen Gegenüberstellung der beiden gradlinigen Körper.
Sparsamkeit bei den architektonischen Elementen: Verwendung eines einzigen Fenstertyps, der Jalousien, des Portikus, des runden Loches zur Belichtung des Estrichs.
Sparsamkeit bei den formalen und expressiven Mitteln: eine schlichte und trockene Architektur, die von der äussersten Strenge und Einfachheit der formalen Modelle herrührt, deren Konventionalität nicht Schematismus bedeutet.
Architektur der Sparsamkeit, die zur Einfachheit wird. Dazu ist an Tessenow zu erinnern: «Manchmal versucht man Einfachheit mit Armut gleichzusetzen; in Wahrheit jedoch haben beide sozusagen nichts gemein. Tatsächlich kann die Einfachheit, die wir anstreben, grössten Reichtum bedeuten, so wie die formale Vielfalt, über die wir verfügen, sich als grösste Armut erweisen kann.»
Diese konstruktiven, formalen und typologischen Entscheidungen sind jedoch nicht allein auf die beabsichtigte Sparsamkeit oder auf den Willen zurückzuführen, mit den Bewohnern dieser Häuser ein Verhältnis der Sympathie eingehen zu können; in diesen Entscheidungen liegt auch der Wille, sich auf die Geschichte zu beziehen.
Geschichte, um einen Dialog herzustellen, um ein Muster wiederzufinden, um einen zeitlichen Bogen zu schliessen und einen Bezug zur Vergangenheit zu definieren. [...]
Wie immer bei Aldo Rossi ist es eine «Architektur der Erinnerung». [...]

Paolo Fumagalli, „Zur Ästhetik der Sparsamkeit“
in: Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 70, 1983



Vitruv, „Von der Wandmalerei“

in: Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, Primus Verlag, Darmstadt, 1991

Von der Wandmalerei

1. Für die übrigen Zimmer, d. h. die, die im Frühling, Sommer und Herbst benutzt werden, auch für die Atrien und Peristyle sind von den Alten ganz bestimmte Verfahrensweisen für die (Anfertigung der) Gemälde festgesetzt: man malte ganz bestimmte Dinge naturgetreu ab. Denn durch Malerei wird eine Nachbildung dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z. B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge. Von diesen ganz festumrissenen und bestimmten Dingen werden ähnlich gebildete Nachbildungen entlehnt. Daher ahmten die Alten, die mit der Wandmalerei begannen, zunächst die Buntheit und das Anbringen von Marmorplatten nach, sodann Gesimse, Silicula und keilförmige Streifen, die untereinander mannigfaltig verteilt waren. 2. Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z. B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschmücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land. 3. All dies, das als Nachbildung von wirklichen Dingen entlehnt wurde, wird jetzt infolge eines entarteten Geschmacks abgelehnt; denn auf den Verputz malt man lieber Ungeheuerlichkeiten als naturgetreue Nachbildungen von ganz bestimmten Dingen. An Stelle von Säulen setzt man kannelierte Rohrstengel, an Stelle von Dachgiebeln appagineculi mit gekräuselten Blättern und Voluten, ferner Lampenständer, die die Gebilde kleiner Tempel tragen, über deren Giebel sich zarte Blumen aus Wurzeln mit Voluten erheben, auf denen sinnlos kleine Figuren sitzen, ferner Pflanzenstengel mit Halbfiguren, von denen die einen Menschen-, andere Tierköpfe haben. 4. So etwas aber gibt es nicht, kann es nicht geben, hat es nicht gegeben. Wie kann nämlich ein Rohr ein Dach oder ein Lampenständer den Schmuck eines Giebels oder ein so zarter und biegsamer Stengel ein darauf sitzendes Figürchen tragen, oder wie können aus Wurzeln und Stengeln bald Blumen, bald Halbfiguren hervorsprießen? Aber obwohl die Menschen diese Fehlgriffe sehen, tadeln sie sie nicht, sondern erfreuen sich daran und fragen nicht danach, ob es so etwas geben kann oder nicht. Also hat so eine neue Geschmacksrichtung dazu geführt, daß Kritiker mit geringer Urteilskraft vorzügliche Kunstwerke als Verirrungen der Kunst hinstellen. Der durch geringe Urteilsfähigkeit getrübte Sinn aber vermag nicht zu entscheiden, was vorbildlich und angemessen (in Übereinstimmung mit den Regeln des Dekor) sein kann. Denn man darf nicht Gemälde gutheißen, die nicht der Wirklichkeit ähnlich sind und, sind sie auch von ihrer künstlerisch-technischen Seite her gesehen fein ausgeführt, so darf man deswegen noch nicht sofort über sie das Urteil aussprechen: Gut gemacht!, wenn nicht ihre Darstellungen bestimmte (naturwahre) Verhältnisse wiedergeben, die ohne Verstoß (gegen die Wirklichkeit) dargestellt sind.

Leon Battista Alberti, „Über die Denkmäler“

in: Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975

Über die Denkmäler. Einiges Ansprechendes zur Erholung des Lesers, erzählt bevor das nächste Buch beginnt.

[…]

Doch vor allem, falls ich mich nicht täusche, war die Anwendung von Statuen am vornehmsten. Denn sie bilden sowohl für Sakral- als Profanbauten, für öffentliche und private Häuser eine Zier und erhalten wunderbar das Andenken an Menschen und Dinge. Und in der Tat war es ein herrlicher Gedanke dessen, wer immer er war, der diese Standbilder erfand. Man glaubt, sie seien mit der Gottesverehrung zugleich entstanden, und die Erfinder der Statuen sollen die Etrusker gewesen sein. Andere meinen, daß die Telchiner auf Rhodos die ersten gewesen seien, welche Götterbilder erzeugten. Man schreibt, daß diese Statuen durch magischen Brauch geweiht, Wolken, Regen u. dgl. zu bringen pflegten, und sich in neue Formen von Tieren nach Belieben verwandeln konnten. Als erster unter den Griechen weihte Cadmus, der Sohn des Agenor, die Götterbilder für einen Tempel. Bei Aristoteles lese ich, daß die ersten Statuen, die am Forum zu Athen aufgestellt wurden, die des Hermodor und Aristogiton waren, weil diese zuerst die Tyrannis gestürzt hätten. Diese soll Alexander aus eigenen Mitteln den Athenern ersetzt haben, als sie von Xerxes geraubt worden waren, erwähnt der Geschichtsschreiber Arrianus. In Rom soll es eine solche Menge von Statuen gegeben haben, daß man sagte, es sei ein zweites Volk von Stein vorhanden.

[…]

Palladio und seine Zeit

In der abendländischen Welt gehen Hunderttausende von Wohnhäusern, Kirchen und öffentlichen Gebäuden mit symmetrischen Fassaden, vorgelegten Halbsäulen und Giebelbekrönungen auf die Entwürfe Andrea Palladios zurück. Er ist der am häufigsten imitierte Architekt der Geschichte, und besonders auf die englische und amerikanische Architektur übte er wahrscheinlich einen größeren Einfluß aus als alle anderen Renaissance-Architekten zusammen.

Vielen Generationen erschien seine Architektur als vollendete Verkörperung der klassischen Tradition, vor allem wegen ihrer deutlichen Bezüge zur griechischen und römischen Antike, die freilich nur oberflächlich sind, ähnlich den klassischen Namen und Wörtern in der Dichtung der Renaissance. Das wesentliche Element in seinem Werk ist ein Sinn für Ordnung, für die Beziehung der Teile untereinander und zum Ganzen, den Palladio von der langen Reihe italienischer Künstler von Brunelleschi bis Bramante und Michelangelo übernommen hatte und in einer den Wesenskern der Renaissance treffenden Weise neu formulierte.

Palladios Geburt in Padua im Jahr 1508 fand an einem günstigen Ort und zu einer günstigen Zeit statt. Er wuchs in einer der schöpferischsten Epochen in der Geschichte der Architektur auf; nicht im Mittelpunkt der Ereignisse, wo er wahrscheinlich nur ein weiteres Mitglied der römischen oder florentinischen Schule geworden wäre, sondern in jenem Gebiet außerhalb des Zentrums, in dem ein goldenes Zeitalter anbrach, in der Republik Venedig. Palladio arbeitete mit Veronese, Tintoretto und dem Bildhauer Vittoria zusammen und starb nur drei Jahre nach Tizian – Namen, die uns reiche Farbigkeit, Licht und vielfältige Texturen in den Sinn kommen lassen, jene unverkennbar venezianischen Eigenschaften, für die Palladio die architektonischen Entsprechungen schuf.

In Palladios Generation gab es keinen anderen erstklassigen Architekten, der im Veneto geboren und ausgebildet worden wäre. Diejenigen, die wie Sansovino und Sanmicheli von außen kamen, paßten die mittelitalienische Formensprache der venezianischen Tradition an, vermochten aber im Gegensatz zu Palladio die byzantinische Phantasie oder die strahlende Leichtigkeit der früheren provinziellen Renaissance-Architektur Venedigs nie voll zu verarbeiten. Die Sinnlichkeit des venezianischen Stils war ein Katalysator, der die wissenschaftlichen und intellektuellen Elemente in Palladios Denken in die menschlichste Architektur seines Zeitalters verwandelte und sie allen folgenden Generationen zugänglich machte.

Andrea di Pietro della Gondola wurde im Alter von dreizehn Jahren einem Steinmetz in Padua in die Lehre gegeben, brach aber 1524 seinen Vertrag, floh in das naheliegende Vicenza und ließ sich dort nieder. In den nächsten vierzehn Jahren war er als Lehrling und Gehilfe bei den Steinbildhauern Giovanni und Girolamo, genannt da Pedemuro, tätig, die die meisten Denkmäler und dekorativen Skulpturen dieser Zeit in Vicenza schufen und in einem zeitgenössischen, von der Architektur Michele Sanmichelis in Verona hergeleiteten Stil arbeiteten. Mit dreißig Jahren, er muß zu dieser Zeit als Erbe dieses bescheidenen Unternehmens gegolten haben, traf Palladio das Glück, in den Außenbezirk der Stadt gerufen zu werden, um an einer neuen Loggia und anderen Ergänzungsbauten zu arbeiten, die Conte Giangiorgio Trissino für seine Villa in Cricoli entworfen hatte. Diese Loggia war das erste Bauwerk in Vicenza, das im klassischen Stil der römischen Renaissance errichtet wurde.

Trissino spielte im geistigen Leben Vicenzas eine beherrschende Rolle: Er hatte sich durch humanistische Studien hervorgetan und schrieb Dramen, Gedichte und philologische Abhandlungen. Da er Gefallen daran

1. Michele Sanmicheli. Palazzo Pompei, Verona, um 1530.

2. Giangiorgio Trissino. Villa Trissino, Cricoli, um 1530–37.

hatte, sein Wissen weiterzugeben, nahm er eine Reihe junger Edelleute als Studenten in sein Haus auf. Als Amateurarchitekt verfolgte er den Fortgang der Arbeiten an seiner Villa genau und kam dadurch in Kontakt mit Andrea. Er beschloß, ihn in sein Haus zu holen und ihn zusammen mit den jüngeren Aristokraten zu erziehen. Um seine Rangerhöhung zu unterstreichen, verlieh der Graf ihm den klassischen Namen Palladio, der an die Weisheit von Pallas Athene erinnern sollte. Trissino hatte diesen Namen für einen himmlischen Boten in seinem epischen Gedicht *Italia Liberata dai Goti* verwendet, ein ehrgeiziges, aber wenig inspiriertes Werk, das Kaiser Karl V. gewidmet war. Bei aller Großzügigkeit gegenüber Andrea hing Trissino einem Humanismus an, der, wie Wittkower es formulierte, »aristokratisch und in gewisser Weise anachronistisch war; er trat für einen formalen, esoterischen und dogmatischen Klassizismus ohne jede volkstümliche Tendenz ein«. Sein Epos wie auch das erhaltene Fragment einer geplanten Abhandlung über Architektur machen deutlich, daß er sich für Architekturtheorie und Relikte der Antike ebenso interessierte wie für Literatur und Rhetorik. Möglicherweise sah er in Palladio einen künftigen Spezialisten und Helfer auf diesem Gebiet. Da er nicht hoffen konnte, einem unwissenden Steinmetz von dreißig Jahren eine abgerundete klassische Bildung zu vermitteln, gab er ihm nur zu lesen, was mit Architektur, Konstruktion, alter Topographie und Militärwissenschaft zu tun hatte (in der Übertragung von Caesars *Commentarii*, die Palladio mit Hilfe seiner Söhne publizierte, nennt er Trissino seinen Unterweiser in Taktik). Auf diesen Gebieten konnte Palladio später antike und zeitgenössische Autoren zitieren; selten bezog er sich auf andere Schriftsteller. So wurde er in den Kreisen Trissinos ein partieller Humanist – kein *uomo universale* à la Alberti, wie ihn die Accademia Olimpica, die er später mitbegründete, zu fördern versuchte, sondern ein früher Vorläufer des modernen Experten mit fundiertem Wissen über Praxis und Literatur der eigenen Disziplin und mit flüchtigen Kenntnissen in einigen anderen Bereichen.

Als Trissino 1538 Vicenza verließ, um drei Jahre in Padua zu verbringen, hat Palladio ihn möglicherweise eine Zeitlang begleitet und auf diese Weise Alvise Cornaro, einen noch anregenderen Amateurarchitekten, und den veronesischen Maler Falconetto kennengelernt, der Cornaro beim Entwurf zweier Gartenbauten im Hof seines Palastes half – eine Loggia mit der Inschrift 1524 und ein »Odeon« für Musikaufführungen von ungefähr 1530. Diese Bauten waren die Vorläufer der Villa Cricoli und im Veneto die ersten Versuche, der römischen Renaissance nachzueifern. Welchen Eindruck sie auf Palladio machten, zeigen einige seiner frühesten Zeichnungen, die insofern ähnlich pedantisch oder befangen wirken, als das der antiken und modernen römischen Architektur entliehene Vokabular nicht zwanglos in seinen Zusammenhang eingeht. Im Vergleich mit dem bildmäßigen Zusammenwirken der einzelnen Teile und des Ganzen bei einer reifen Palladio-Fassade scheint hier ein Repertoire voneinander unabhängiger Elemente versammelt zu sein. Es ist freilich immer schwierig, mit neuen Formen umzugehen, und Cornaros Gartenarchitektur steckt voller neuer Ideen. Sie müssen zumeist auf Palladio zurückgehen, denn Falconettos unabhängig von ihn entworfene Bauten sind weit weniger phantasievoll. Alvise Cornaro war in Padua eine wichtige Persönlichkeit: ein erfolgreicher Gutsbesitzer, ein großzügiger Mäzen und ein Gelehrter, der aber die Aktion dem Nachdenken vorzog und einen großen Teil seines Lebens der engagierten Kampagne für die Urbarmachung der Flußdeltas an der adriatischen Küste widmete. Er schrieb Bücher und dringliche Memoranden über die Gewinnung landwirtschaftlicher Nutzflächen, die schließlich auch die Unterstützung der Republik gewannen.

3. Giovanni Maria Falconetto. Loggia Cornaro, Padua, 1524.

Seine kurze Abhandlung über Architektur ist ebenso originell wie seine Gartenbauten, zugleich aber überraschend un-römisch und auf polemische Weise praktisch. Er war unduldsam gegenüber Vitruv und den humanistischen Theoretikern, weil sie nicht dazu beitragen konnten, jenes bequeme, gesunde und billige Haus zu bauen, das jeder brauchte. Seine sieben Regeln des Bauens, die auch einige grundlegende konstruktive Vorschriften enthalten, stehen ästhetischen Fragen wie Symmetrie und Proportion unentschieden gegenüber, dies jedoch in einem Geist, den Palladio teilen sollte. Anders als jede andere Renaissance-Theorie schließen sie Gedanken über die Inneneinrichtung und Probleme der Instandhaltung ein: So sollte die Schlafzimmertür zum Beispiel in der Mitte angeordnet werden, damit die Betten auf beiden Seiten gegenüber den Fenstern stehen können; aus Gründen der Ersparnis und der leichteren Reparatur wurden Tür- und Fensterrahmenprofile aus Terrakotta anstelle des traditionellen Steins empfohlen. Sogar mit dem Entwurf von Sanitärräumen beschäftigte sich Cornaro. Seine Auffassungen stehen in schärfstem Gegensatz zu Trissinos aristokratischem Humanismus, und Palladio muß sie als kongenial empfunden haben. Auch in seinen eigenen Schriften wird das traditionelle Element durch Einfachheit und Wirklichkeitssinn überlagert. Vielleicht verdankte er Cornaro noch mehr: Cornaro war der einzige Theoretiker der Renaissance, der vorschlug, daß sparsame Bauherren auf die antiken Ordnungen und alle traditionellen Ornamente an den Fassaden verzichten könnten, und Palladio war der einzige Architekt jener Zeit, der diese Herausforderung annahm. In den noch unausgereiften, aber beispiellosen Entwürfen und Bauten seiner Frühzeit ließ er sogar Fensterrahmen ohne dekorative Ausschmückung. Es gibt noch ein weiteres Beispiel für Cornaros Einfluß auf Palladio: Er zählte in seinen Schriften den Giebel ohne Erklärung zu den Elementen der Wohnhausfassade und unterschied nach Größe, Wandflächenbehandlung und Proportion zwischen *sala* oder Halle und *stanze* oder Nebenräumen.

Neben dem Kreis um Cornaro und Falconetto war für Palladios Entwicklung auch Sebastiano Serlio bestimmend, ein Theoretiker aus Bologna, der in Rom mit Baldassare Peruzzi zusammengearbeitet hatte und nach Venedig übergesiedelt war, um zwei Bände seiner geplanten sieben Bücher über Architektur vorzubereiten. Der vierte Band erschien 1537, der dritte 1540. Serlio hielt sich 1539 in Vicenza auf, um bei der Basilica als Berater mitzuwirken und ein provisorisches Holztheater im Hof eines der Porto-Paläste zu errichten. Palladio mag ihm begegnet sein oder auch nicht, aber die Bücher waren in jedem Falle anregender als ihr Autor. Sie waren reich illustriert mit Holzschnitten antiker und moderner römischer Bauten und Erfindungen, die teilweise von Peruzzi, zumeist aber von Serlio selbst stammten. Es waren die ersten gedruckten Bücher, in denen nicht das Wort, sondern das Bild zum wichtigsten Übermittler der Information und des Stils in den Künsten wurde. Serlio zählte nicht zu jenen Humanisten, für die Architektur das wissenschaftliche Studium antiker Quellen bedeutete, sondern war ein nicht-intellektueller Publizist alter und moderner Entwürfe. Zweifellos hat er die Arbeit des Andrea Vesalius gekannt oder von ihr gehört; diese hatte zur gleichen Zeit in Padua eine ähnliche Revolution in der wissenschaftlichen Literatur hervorgerufen – mit einer anatomischen Abhandlung, die in Stichen von Leichnamen und Körperteilen die Ergebnisse des Sezierens zeigte und mit einem Minimum an Wörtern erklärte. Auch Vesalius mußte einigen humanistischen Ballast über Bord werfen, um seine Neuerungen einführen zu können. Diese Atmosphäre

des Experiments und der Lehre durch Anschauung steht unserer Zeit näher als der Renaissance.
Serlios Abbildungen müssen die Phantasie seines Kollegen in der Provinz angeregt haben, der von Rom gehört, aber seine Schönheiten noch nicht gesehen hatte. Als wolle er seine Verpflichtung anerkennen, gestaltete Palladio einige Jahre später sein eigenes Buch nach dem Vorbild Serlios statt nach dem Albertis und der Tradition Vitruvs. Diese Entscheidung machte ihn bei der Qualität des Werkes, das es illustrierte, zum einflußreichsten Architekten der Renaissance. Serlios eigene Entwürfe, von denen keiner in Italien ausgeführt wurde, waren nicht stark genug, um Ruhm zu ernten; Palladio aber fühlte sich in jenen Jahren der Entwicklung, als er alles Neue, das seine Aufmerksamkeit erregte, aufnahm und verarbeitete, von ihnen angezogen. In seinen frühen Zeichnungen und Bauten tauchen häufig typische Motive Serlios auf. Was den Stil im weiteren Sinn betrifft, lehnte er sich dem Kreis um Cornaro sowie Sanmicheli und Sansovino an.
Abgesehen von den Lehren, die diese beiden in der Toskana ausgebildeten Architekten erteilen konnten und die eher grundsätzlicher Art waren, wobei sich nicht so sehr Erfindungsgabe offenbarte als vielmehr Maßstäblichkeit sowie ein gewisser Sinn für Raum und Organisation, standen bei der Erziehung Palladios anfangs Buchgelehrsamkeit und Vergangenheitsorientierung im Vordergrund. Er informierte sich durch Gespräche mit gelehrten Adeligen, durch die Bücher von Vitruv und Serlio sowie durch einige Bauten wie die in Cornaros Garten und die Ruinen von Verona und Vicenza, was insgesamt keinen ausreichenden Überblick über die moderne und antike Architektur gab. Wenn er zu einer ausgereiften Architektur kommen wollte, war es unerläßlich, Rom aus erster Hand kennenzulernen.
So wurde Palladio zum Reisenden; von 1541, als er Trissino auf seiner ersten Reise nach Rom begleitete (weitere fanden 1547 und 1554 statt), bis in die siebziger Jahre, als das Alter und die Last der Arbeit seine Bewegungsfreiheit einschränkten, war er häufig unterwegs durch Italien von Neapel nach Piemont und in der Provence. Reisen war damals beschwerlich und gefährlich, und Palladio behauptete, es habe seine Gesundheit geschwächt; aber er wurde von dem Ehrgeiz getrieben, die antike Architektur gründlich kennenzulernen. Uns erscheint sein Interesse als teils wissenschaftlich, teils professionell, denn er nutzte seine Kenntnisse sowohl für baugeschichtliche Publikationen als auch für das Bauen selbst. Er dagegen würde wohl erwidert haben, es gebe ein umfassendes, aus der Vergangenheit überliefertes Reservoir an Wissen, das sowohl durch Schriften als auch durch Bauten wiederbelebt werden könne. Seine architektonische Abhandlung *Quattro Libri* führte er sogar mit der Bemerkung ein, das Studium antiker Relikte sei ein Weg zur Kraft und zur moralischen Stärke der alten Römer.
Auf seinen Reisen skizzierte und vermaß er, was noch als aufgehendes Mauerwerk verblieben war. Gewöhnlich zeichnete er in geometrischer Projektion (also flächig), denn es ging ihm mehr um die größtmögliche Genauigkeit in der Wiedergabe des Entwurfs als um einen Eindruck des Erscheinungsbildes. Die Kenntnisse, die er sich an Ort und Stelle erwarb, ergänzte er durch Kopien aus den Skizzenbüchern anderer Architekten, die wahrscheinlich die meisten seiner perspektivischen Skizzen inspirierten. Ein solcher Austausch von Aufzeichnungen und Ideen war unter den Architekten, die sich für die Erforschung der Antike interessierten, vor allem in Rom allgemein üblich. Etwa im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts wurde die Zusammenarbeit dadurch erleichtert, daß die Architekten Maße auf den Zeichnungen antiker Bauwerke zu vermerken begannen.
Aus diesen Informationen ließen sich Illustrationen einiger römischer Bautypen und ihrer Ornamentdetails herstellen, und so sind Bücher der Renaissance wie Palladios *Quattro Libri* oder seine unpublizierten Skizzenbücher voll von Tempeln, Theatern, Brücken, Triumphbögen und Thermen. Es war dagegen viel schwerer, sich von Palästen, Villen und Basiliken eine anschauliche Vorstellung zu machen. Da man über sie erst im Zeitalter der Ausgrabungen ausreichende Kenntnisse erhielt, mußten sie aus literarischen Quellen rekonstruiert werden. Schriftliche Darstellungen waren auch die wichtigste Informationsquelle über die Planung antiker Städte und die Beziehung der Bauten zueinander; dies erklärt, weshalb Palladios Zeichnungen wie die seiner Vorgänger über die Grenzen einzelner Bauwerke hinaus keine topographischen Daten wiedergeben. Sie repräsentieren die Arbeitsteilung des 15. Jahrhunderts zwischen den Künstlern (mit Ausnahme Albertis), die nur die Gebäude oder häufiger Teile der Gebäude betrachteten, um sich Anregungen zu holen, und den Literaten wie etwa dem Topographen Flavio Biondo, der über die Vergangenheit literarische Studien trieb, ohne Vorhandenes zu besichtigen, auf diese Weise aber Ideen entwickelte, wie die einzelnen Teile zusammengehörten.
Auch Palladio kannte diese literarische Tradition, integrierte sie aber nicht ohne weiteres in seine visuelle Erfahrung. Nach seiner letzten Romreise im Jahre 1554 publizierte er *Le antichità di Roma*, den ersten zuverlässigen und handlichen Reiseführer zu den Überresten der Antike, basierend auf einer gründlichen Kenntnis im Topographischen. Auf 39 Seiten zählt er zerstörte wie erhaltene Bauten auf und gibt ihre Lage an, ohne jedoch ausdrücklich auf den Zustand zu verweisen. Es war Palladios Zeitgenosse

Pirro Ligorio, der diesem Weg mit einer umfangreichen Sammlung gedruckter Karten aus dem alten Rom und noch unveröffentlichten Manuskripten, die zu grundlegenden Dokumenten der modernen Archäologie wurden, folgte. Er ergänzte die Fakten, die seinen Vorgängern zugänglich waren, durch Inschriften, Sarkophage, Münzen, Gemmen und alle möglichen anderen Relikte.

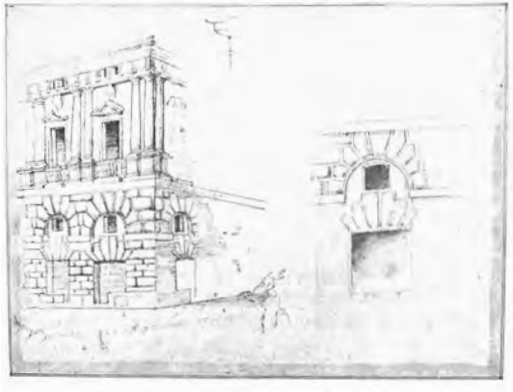
Palladio trug zu der kommentierten Vitruv-Ausgabe aus dem Jahr 1556 von Daniele Barbaro – seinem Gefährten auf der letzten Romreise und seinem Bauherrn in Maser – mit Zeichnungen sowie anscheinend auch mit ausführlichen Ratschlägen bei, wie in der Beschreibung des vitruvianischen Theaters zugestanden wird; auf jeden Fall beeinflußte er den Kommentar über Konstruktion und Details der wenigen bei Vitruv erwähnten religiösen, öffentlichen und privaten Bauten. Die rekonstruierten Pläne und Aufrisse sind im Stil der frühen Reifezeit Palladios. Barbaros Vitruv-Ausgabe ist die erste, die von Experten mit gründlicher Kenntnis der römischen Relikte illustriert wurde, und doch gibt sie eine weniger exakte Einführung in das klassische Erbe als die *Quattro Libri*, denn die Bauten, die Vitruv im 1. Jahrhundert vor Christus kannte, waren nicht die interessantesten oder besterhaltenen Beispiele der römischen Architektur.

Das Werk *I Quattro Libri dell'Architettura* wurde 1570 in Venedig veröffentlicht. Obwohl der Autor eine gewisse humanistische Bildung besaß und die Ideale seiner Lehrer und Mäzene teilte, ist es nicht das Buch eines Humanisten. Gelehrsamkeit und antike Tradition werden von praktischem Sachverstand aufgewogen, der sich in einer sparsamen und kraftvollen Sprache äußert. Die Schrift besteht aus vier Teilen: Grundlagen der Architektur und der Ordnungen; Hausbau, zumeist Palladios eigene Entwürfe; öffentliche Bauten, Städtebau und Ingenieurbau; Tempel. Ihr Adressat war der praktizierende Architekt, sei er nun Amateur oder Fachmann, der sich mehr für das Bauen als für die Theorie interessierte. Da ihm mehr daran lag, die antike Architektur verständlich zu machen, als die Kenntnisse über sie auszuweiten, ging Palladio über die Konflikte zwischen den Entwurfsregeln Vitruvs und den tatsächlich errichteten Bauwerken und über die praktischen Unterschiede zwischen den Bauten hinweg. Er benutzte hölzerne Druckstöcke – die nur ungenaue Reproduktionen ergeben –, um brauchbare Maße und Proportionen zu übermitteln.

Palladios Entwürfe aus den vierziger und frühen fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts zeigen, daß er auf seinen frühen Romreisen an den modernen Bauten ebensoviel Gefallen fand wie an den antiken; nicht an den ganz modernen von Antonio da Sangallo, Peruzzi und anderen, sondern an denen der römischen Renaissance aus den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts. Bramante und Raffael, die aus Urbino stammten, standen außerhalb der verfeinerten und wohletablierten Tradition der toskanischen Architektur im Quattrocento; deshalb waren sie wahrscheinlich eher in der Lage, sich das grandiose Element der antiken Baukunst zueigen zu machen. Sie waren die ersten, die die Ruinen methodisch vermaßen. Ihr Werk hatte eine klassische Autorität, es offenbarte eine Weise, Massen zu gestalten, Licht zu modulieren und leeren Raum in positive Volumen zu verwandeln, die es so deutlich von früherer Architektur unterschied, daß zeitgenössische Kritiker sie als eigentlichen Wiedererwecker der Antike ansahen.

Wie Serlio reihte auch Palladio Bramantes Tempietto von 1502 unter seine antiken Tempel ein, nicht als eine gute Kopie der Vergangenheit (die er nicht war), sondern als Werk von ebenbürtigem Geist und Format. In welcher *Weise* sich diese Bauten mit der Vergangenheit auseinandersetzten, interessierte Palladio also mehr als ihre spezifischen Neuerungen, die bereits durch Sanmicheli und andere in den Norden gelangt waren, obwohl auch diese ihn beeindruckten. Besonders wichtig für Palladios Entwicklung war das Schema des zweigeschossigen Palastes bzw. Hauses ohne Hof mit hohen Fenstern und Balkons im *piano nobile*, das Bramante 1513 in seinem Entwurf für Raffaels Wohnhaus entwickelte. Er zeichnete das Haus übereck – ein Beweis dafür, daß ihn vor allem die robuste Dreidimensionali-

4. Donato Bramante. Haus des Raffael, Rom, 1501.
Zeichnung von Palladio. (RIBA, Bd. XIV, 11.)



tät des Volumens selbst und der sie artikulierenden Motive faszinierten; für die Komposition oder Proportion des Ganzen, auf dem kein deutlicher zentraler Akzent lag, interessierte er sich nicht. Seine gründliche Kenntnis dieses Hauses und einer Reihe ähnlicher Paläste Raffaels und späterer Nachfolger wird am Wechsel von der Flächigkeit der Casa Civena und der Unentschiedenheit der frühen Zeichnung zu den Palästen seiner Reifezeit deutlich. Palladio ließ sich freilich nur in diesem engen Bereich von Bramantes Kreis inspirieren. Außer beim Palazzo Thiene zogen ihn die neuen römischen Planungsideen nicht an, und obwohl er den Grundriß von Raffaels Villa Madama vermaß und zeichnete, entnahm er ihm keine Anregungen. Seine Palast-Pläne entstanden aus der Lektüre Vitruvs, und als er 1565 seine erste Kirche entwarf, lagen die römischen Erfahrungen zu weit hinter ihm, um ihm von Nutzen zu sein. Seine Villen sind unberührt von der Tradition Mittelitaliens.

Raffaels Mitarbeiter Giulio Romano, der 1523 von Rom nach Mantua zog, übte mit seinen dramatischen und oft expressionistischen Umbildungen der Rustika-Ordnung in den vierziger Jahren einen starken Einfluß auf Palladio aus. So tauchen Motive aus Giulios Bauten in der Fassade des Palazzo Thiene und in vielen Zeichnungen auf, verlieren sich aber nach 1550 in Palladios Werk.

Palladio hatte wenig Möglichkeiten, Michelangelos außergewöhnliche Innovationen kennenzulernen. Als er im Jahre 1554 zum letzten Mal in Rom war, kann er nur die Treppe des Kapitolinischen Hügels und des vatikanischen Belvedere, das Gesims und die Hoffenster des Palazzo Farnese und vielleicht das Modell von St. Peter ohne Kuppel gesehen haben. Falls St. Peter oder der Kapitolinische Hügel Palladio zu der Kolossalordnung seines Palazzo Valmarana anregten, hatten sie jedenfalls keinen Einfluß auf das Gesamtkonzept. Möglicherweise stieß Palladio das bizarre Element in Michelangelos Werk ab.

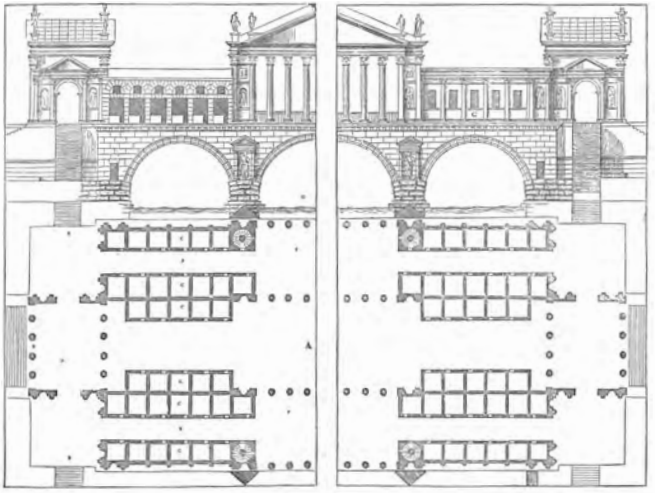
Die großen Gestalten aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wiesen Palladio in seinen Entwicklungsjahren zwischen 1538 und 1549 zuerst in eine Richtung, dann in eine andere, und seine Arbeiten wirken in Stil und Qualität weniger zielbewußt als die aller anderen Renaissance-Architekturen. Aber dann setzte unvorhersehbar schnell seine Reifezeit ein. Von 1549 an sind seine Entwürfe – Palazzo Chiericati und die Villen Thiene und Rotonda – so individuell wie neuartig. Er hatte zu sich selbst gefunden, indem er andere kennenlernte.

Im späten 16. Jahrhundert wurden Italien und ganz Europa vom akademischen Fieber ergriffen. Aus der Akademie, die in Trissinos Zeiten eine regelmäßige Versammlung gebildeter Freunde im Garten einer Villa gewerichtung eines Akademiebaus nach Palladios Entwurf, dessen wichtigsten Teil ein Theater bildet. Das Teatro Olimpico ist eine Art dreidimensionale akademische Abhandlung, eine gelehrte Rekonstruktion des antiken römischen Theaters, die auf dem lebenslangen Studium von Bauten und Texten beruhte. Sicherlich spielte beim Entwurf des Theaters das archäologische Interesse eine größere Rolle als die architektonische Erfindung. Was den heutigen Besucher an dem Theater fasziniert, ist weniger der Eindruck, den Formen und Räume machen, als das Wiedererstehen eines humanistisch-antikischen Ambiente.

Palladios erste Begegnungen mit Venedig waren entmutigend. Im Jahre 1554 wurde ihm ein Regierungsposten abgeschlagen, um den er sich beworben hatte, und im folgenden Jahr wurde Sansovinos Entwurf für die Scala d'Oro im Dogenpalast seinem Entwurf vorgezogen. Keiner seiner Pläne für venezianische Paläste wurde realisiert. Auch der grandiose Entwurf für eine Rialto-Brücke, wahrscheinlich aus den späten sechziger Jahren, wurde zugunsten eines Projekts von Sansovino, das wegen des Türkischen Kriegs nicht ausgeführt wurde, verworfen. Vor 1570 baute Palladio in Venedig nur Kirchen. Doch durch den Tod Sansovinos in diesem Jahr änderte sich plötzlich die Lage, und Palladio wurde faktisch sein Nachfolger. Er nahm keine offizielle Position ein, aber da er fähiger war als die Amtsträger, erhielt er die besten öffentlichen und privaten Aufträge und mußte 1570 oder 1571 mit seiner Familie nach Venedig ziehen.

Im folgenden Jahr verlor er seine beiden ältesten Söhne. Danach hat er offenbar ein zurückgezogenes Leben geführt. Abgesehen davon, daß er ihnen zum Gedenken zwar noch Caesars *Commentarii* mit ihren Illustrationen veröffentlichte, gab er nun seine Studien und seinen schriftstellerischen Ehrgeiz offensichtlich auf. Seine humanistischen Beziehungen hielt er allerdings aufrecht, vor allem zu dem Aristokraten Giacomo Contarini, der später seine Zeichnungen erbte. In diesen Jahren lassen sich nicht wie früher sichtbare Verbindungen zwischen den Erfahrungen und der Umgebung Palladios sowie dessen Werk erkennen. Er wurde nicht venezianischer, weil er in Venedig lebte, aber Venedig wurde palladianischer.

Unter den zahlreichen Kirchen- und Klosterprojekten der siebziger Jahre wurde keines dem Entwurf entsprechend ausgeführt, mit Ausnahme des größten Auftrags, Il Redentore, der von der Regierung finanziert wurde. Seine Arbeit für die Stadt – Beratung bei Befestigungsanlagen, ein Triumphbogen und Dekorationen am Lido für den Empfang Heinrichs III. von Frankreich sowie die Neugestaltung von Räumen im Dogenpalast nach den Bränden von 1574 und 1577 – entsprach bürokratischer Routine und brachte kein bedeutendes Bauwerk hervor. Für den Dogenpalast schuf



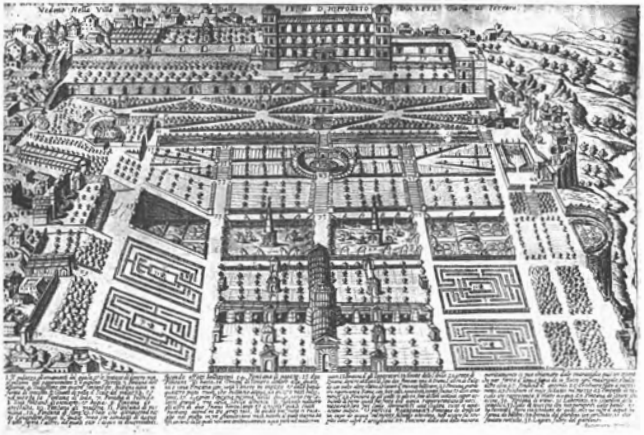
6. Rialto-Brücke, Venedig. (*Quattro Libri*, III, S. 26, 27.)

Palladio Decken und Portale in den Prunksälen, die allen Touristen vertraut sind, doch die meisten seiner Arbeiten ertrinken in den üppigen venezianischen Arpeggios der Bildhauer und Stuckkünstler. In Venedig ist nur Il Redentore als Frucht dieses produktiven und lukrativen Jahrzehnts unverändert erhalten geblieben.

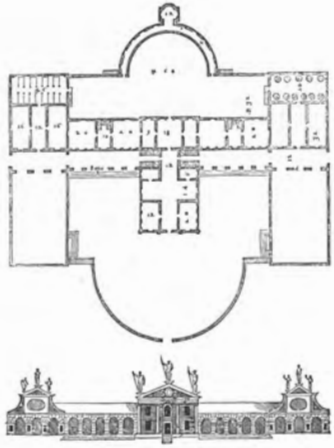
Palladio war tief religiös und ein treuer Ehemann und Vater, der seinen Söhnen eine gute Ausbildung – einer wurde Advokat – und seiner Tochter eine stattliche Mitgift gab, obwohl er bis in seine späten Jahre unbemittelt blieb. Vasari schreibt, er sei bei seinen Zeitgenossen sehr beliebt gewesen. Paolo Gualdo, der 1616 eine kurze Biographie über Palladio verfaßte, berichtet, daß er »außergewöhnlich angenehm und anregend in der Unterhaltung war und die Herren und Adeligen, mit denen er umging, ebenso erfreute wie die Handwerker, die er beschäftigte und die dank seiner freundlichen Worte glücklich und zufrieden arbeiteten«. Keines der vielen Porträts, die Palladio darstellen sollen, ist von gesicherter Herkunft.

Palladios frühe Palast-Entwürfe sind von den neuen Vorstellungen Bramantes und anderer Römer geprägt, doch seine Villen gingen nicht auf die Kultur Mittelitaliens zurück. Sie haben einen eigenen, vitalen Stil, der andere stets zur Nachahmung anregte, sich aber nicht leicht definieren läßt. Unter den zwanzig noch bestehenden Villen und den mehr als zwanzig Projekten, die aus Zeichnungen und den *Quattro Libri* bekannt sind, finden sich wenige Beispiele für Wiederholungen in Grundriß, Motiven oder Massenkomposition; Palladio schuf höchstens zwei oder drei Versionen eines bestimmten Themas und wandte sich dann in völlig neue Richtungen. Gemeinsam ist allen Entwürfen freilich ein besonderer Sinn für architektonische Harmonie und Komposition. Es gibt also keine »typische« Palladio-

7. Pirro Ligorio. Villa d'Este, Tivoli, um 1560/70.



8. Villa Barbaro, Maser, um 1557/58. Vorderseite.



9. Villa Barbaro, Maser. Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S. 51.)

Villa. Untersucht man aber eine größere, den Plänen entsprechend gebaute Villa wie die Villa Barbaro in Maser, so wird deutlich, was eine Palladio-Villa einzigartig macht und sie von einem charakteristischen römischen Bau jener Zeit wie etwa der Villa in Tivoli von Pirro Ligorio unterscheidet, die in den sechziger Jahren für den Kardinal Ippolito d'Este errichtet wurde.

Die Villa in Tivoli war der geeignete Ort der Erholung für einen überarbeiteten Mann in verantwortlicher Position. Die Luft ist frisch, man wird nicht durch Lärm und andere Gebäude belästigt und ist von Grün umgeben. Aber man ist nicht wirklich auf dem Land, obwohl die Villa draußen auf den Hügeln liegt, weil die Natur – mit Ausnahme eines fernen Blicks auf die römische Campagna – durch hohe Mauern ausgeschlossen ist und die Pflanzen in dem kunstvoll gegliederten Garten sich so elegant und unnatürlich ausnehmen wie ein Höfling im Vatikan.

Maser ist dagegen weit vom Stadtleben entfernt; es ist kein vorstädtischer Zufluchtsort, sondern der Hauptwohnsitz der Bauherren. Das Haus ist hoch genug gelegen, um einen Ausblick auf die Felder und Obstgärten des Besitztums zu gewähren, befindet sich aber tatsächlich *in* den Feldern.

10. Villa Barbaro, Maser. Nymphaeum.

11. Villa Barbaro, Maser. Innenraum.

Wäre die Betrachtung der Natur oder vielmehr raffinierter Gartenanlagen ein wichtiges Element seines Zwecks gewesen, so hätte der Bau mit Leichtigkeit auf den höchsten Punkt des Hügelgeländes gesetzt werden können. Außerdem öffnet das Haus sich einladend nach außen. Der Wohntrakt springt vor, um das Licht von drei Seiten einzufangen, und wird von langen Arkaden flankiert, die Ställe und landwirtschaftliche Geräte aufnahmen. Unter den Bögen waren Taubenschläge. Im Unterschied zur Villa d'Este erfüllte Maser tatsächlich seine Funktion als Gutshof. Daniele und Marcantonio Barbaro hielten sich nicht dort auf, um der Hitze und den Gondeln Venedigs zu entgehen, sondern um sich zu vergewissern, daß das Getreide gut stand; der Luxus ihres Lebensstils hing vom Ausfall der Ernte ab. Freilich waren sie ebensowenig Landleute wie der Kardinal. Sie waren Söhne venezianischer Aristokraten, die ihr Geld im Überseehandel verdienten, und wurden auf humanistischen Schulen und an der Universität Padua erzogen. Daniele war nicht nur Herausgeber Vitruvs, aristotelischer Gelehrter, Verfasser einer Abhandlung über Perspektive, Mathemati-

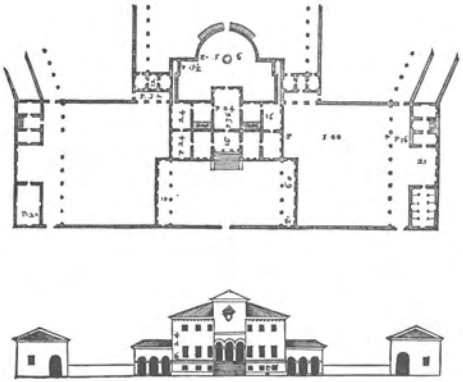
ker und Botschafter, er war auch von der Republik zum Patriarchen von Aquilea ernannt worden. Die beiden Brüder waren in höherem Maß Männer von Welt als die anderen herrschaftlichen Gutsbesitzer und Maser, die am reichsten und schönsten dekorierte Villa des 16. Jahrhunderts in Norditalien, spiegelt ihre vielfältigen Interessen wider.

Hinter dem Hauptblock und den nach Landwirtschaft riechenden Arkaden liegt auf einer Terrasse in der Höhe des *piano nobile* ein umschlossener Hof mit einem antikisierenden Nymphaeum, wie Ligorio und seine Zeitgenossen sie in Rom bauten. In den Nischen stehen Stuckstatuen von Alessandro Vittoria, die die Götter des Olymp darstellen und jeweils durch ein Epigramm gekennzeichnet sind. Vittoria schuf auch die Reliefs und die Statuen in den Nischen der Fassade. Wie die frei stehenden Figuren im Garten, stellen sie Götter und Allegorien der Antike dar.

Im Innern wurden alle Räume des Obergeschosses von Paolo Veronese, der damals auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand, mit Fresken ausgestattet. Die Szenen stammen aus der antiken Mythologie, der poetischen Allegorie und dem zeitgenössischen Landleben der Aristokratie. Viele

12. Villa Godi, Lonedo, um 1537–42. Loggia.

13. Villa Godi, Lonedo. Vorderseite.

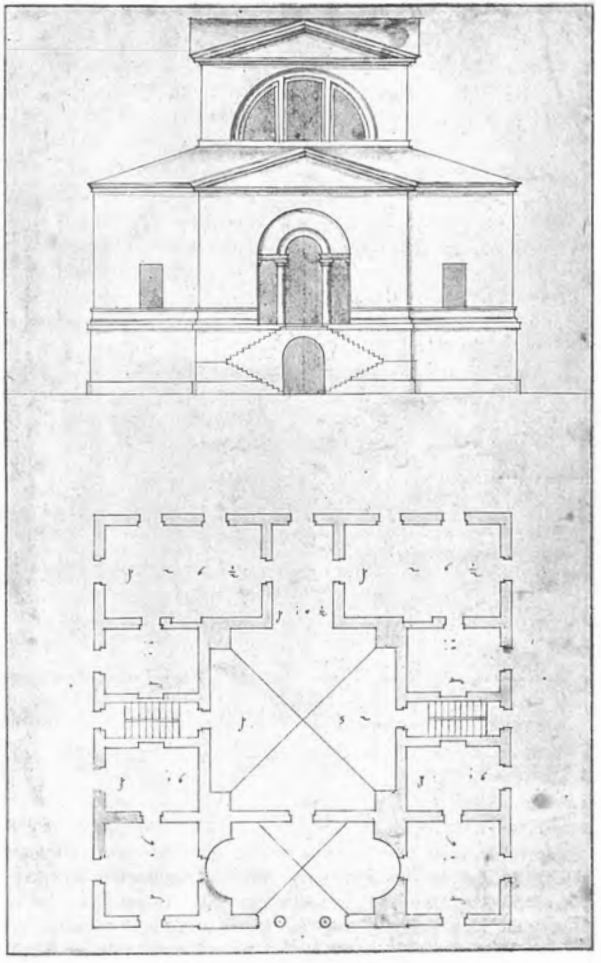


14. Villa Godi, Lonedo. Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S. 65.)

Landschaften, die antike perspektivische Wandbilder nachahmen, sind so gemalt, als blickte man durch die Wände über gemalte Balkone in weite Fernen, manchmal mit romantischen Ruinen. Manche Fresko-Türen scheinen sich zu öffnen, um Mitglieder der Familie und des Gesindes zu zeigen, die in den realen Raum eintreten wollen.

Veroneses Welt is nahezu unabhängig von der eigentlichen Architektur. Sie entfernt die Wände und führt in einen strahlenden Bereich jenseits des wirklichen Raums. Hat Palladio, der stets peinlich darauf bedacht war, seine Mitarbeiter zu nennen, deshalb Veronese nicht erwähnt? Wenn das der Fall ist, so wäre es eine traurige Ironie, denn die Arbeit beider Männer paßt hervorragend zusammen: Beide waren fähig, sich in die Antike zu versenken, aus ihr aber etwas ganz und gar Originelles neu zu erschaffen; beide waren Meister eines neuen Lichts und neuer Farben. Soweit Architektur und Malerei überhaupt verglichen werden können, hatten sie stilistisch mehr miteinander gemein als jeder von beiden mit Vittoria.

Wie die meisten Villen Palladios vereinte Maser die besten Elemente aus zwei Welten, der des Landmanns und der des Edelmanns. Diese Verbindung war in der Architektur der Renaissance völlig neu, und ihr plötzliches Auftreten verlangt eine Erklärung. Da wir von Palladios Vitruv-Studien unter Trissinos Führung wissen, könnten wir vermuten, daß die Villen aus den frühen Jahren typische Versuche der Annäherung an die Antike sind, was sie aber überraschenderweise in geringerem Maß sind als die meisten seiner späteren Werke. Gewöhnlich lassen sich bei mittelalterlichen Bauten mehr Anspielungen auf die antiken Ordnungen nachweisen als beispielsweise bei der Villa Godi, die vor 1540 entstand, oder bei den Zeichnungen aus der gleichen Zeit, unter denen einige völlig frei von Ornamenten sind. Nichts dergleichen trifft auf Palladios Palast-Entwürfe zu: Seine frühesten Fassadenskizzen und die Casa Civena, die kurz nach der Villa Godi errichtet wurde, zeigen das Bemühen, sich den Stil der römischen Renaissance anzueignen, wie er sie gefiltert durch die norditalienischen Architekten der vorigen Generation kennengelernt hatte. Mindestens die Hälfte aller Villen-Entwürfe zeigt diese typische Formensprache der Renaissance, die als das natürliche Idiom für einen Künstler erscheint, der die vorausgehenden sechzehn Jahre damit verbracht hatte, genau jene Details zu meißeln, auf die er nun bei den Bauten in der Art der Villa Godi verzichtete. Eine Villa aus der gleichen Zeit in Bertesina bei Vicenza entspricht eher dem, was man als Ergebnis der Kontakte mit Trissino in Padua und Serlio erwartet. Palladio, der die Symmetrie liebte, stellte hier behutsam das Gleichgewicht zwischen zwei gegensätzlichen Stilen her, von denen der klare kubistische origineller und inspirierender wirkt.



15. Villa, um 1540. (RIBA, Bd. XVII, 1.)

16. Villa Gazoto-Marcello, Bertesina, nach 1540.

Dieser Stil, durch Cornaros Vorstellungen vom ökonomischen Hausbau beeinflußt, widersprach der humanistischen Tradition, ging aber dennoch auf das alte Rom zurück – nicht auf das Rom Vitruvs, sondern das Rom ohne hellenistische Wurzeln, die Stadt der schlichten Ingenieurbauten, die frei von Dekor waren, wie etwa das Äußere des Pantheon (dessen Kranzgesims durch die gleiche Art von Konsolen getragen wird, wie sie bei den Villen in Lonedo auftreten) oder die Thermen, die Palladio zu seinen »Thermen«-Fenstern oder zu den Giebeln mit gebrochenen Basen in einigen heute in London aufbewahrten Skizzen inspirierten. Auch der in Abb. 15 gezeigte Entwurf und andere Villen erinnern an die Thermen. Diese Projekte, die wegen des Fehlens antiker Ornamentik allgemein der Zeit vor Palladios erstem Besuch in Rom zugeschrieben werden, sollten zumindest teilweise später datiert werden. Antike Ornamente hätte Palladio in Beispielen aus der Provinz oder in den Skizzenbüchern anderer Architekten studieren können, aber der dekorlose Stil der Antike war noch nie zuvor wahrgenommen worden. Palladio kann ihn nur registriert haben, indem er ihn für sich selbst entdeckte.

Während die Zeichnungen ein bewußtes Interesse an den pragmatischen Konstruktionen der Antike zeigen, knüpfte Palladio bei den frühen Villen unbewußt an eine antike Tradition an, die in der Renaissance keiner Wiederbelebung bedurfte, weil sie seit dem Römischen Reich nicht unterbrochen worden war. Die Ähnlichkeit in den Grundrissen der Villa Godi und der Villa Trissino – eine Loggia mit drei Öffnungen, flankiert von zwei vorspringenden turmähnlichen Blöcken –, mag auf Palladios Studien bei Trissino zurückzuführen sein.

Eine ähnliche Gliederung hätte man aber auch bei zahlreichen älteren Landhäusern im Veneto bzw. in Rom oder in der Toskana finden können. Es war in der Tat die charakteristische Form der wenigen venezianischen Villen, die aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert erhalten sind. Das einzige, was Trissino hinzufügte, war ein römisches Renaissance-Vokabular. Und auf eben dieses Vokabular verzichtete Palladio bei seiner ersten Villa.

Fast alle kleineren Provinzvillen der Landedelleute in der spätrömischen Antike entsprachen diesem Grundtyp; bei neueren Ausgrabungen wurden sie im ganzen Reichsgebiet gefunden. In den Jahren der Barbareninvasionen, als das Leben auf dem Lande nicht mehr sicher war, verschwanden diese Bauten. Aber sie hatten bereits Eingang in das Repertoire der byzantinischen Baukunst gefunden und tauchten als venezianische Paläste und Geschäftsbauten wie dem Fondaco dei Turchi im 13. Jahrhundert wieder auf. Sie waren in Venedig nicht nur wegen der engen Handelsbeziehungen zu Konstantinopel zu finden, sondern auch, weil die Stadt von Wasser umgeben und dadurch geschützt war, so daß die venezianischen Bauten im ganzen Spätmittelalter weniger auf die Verteidigung als auf die Öffnung nach außen hin konzipiert werden konnten. Aus dieser Grundform entstand der charakteristische venezianische Palast. Als später das Festland wieder bewohnbar wurde, kehrten die Venezianer zurück und brachten jenen

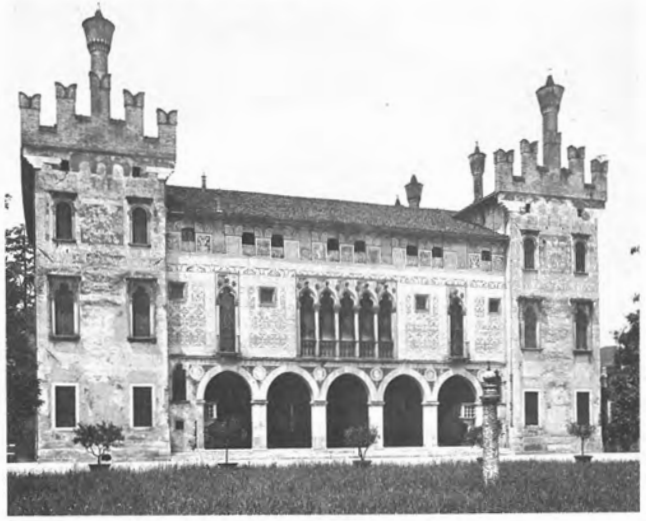
17. Fondaco dei Turchi, Venedig, 13. Jh.

Bautyp zurück aufs Land, von wo sie ihn unwissentlich entlehnt hatten. Möglicherweise stehen einige Renaissance-Villen einschließlich derer Palladios auf den Ruinen ihrer Vorläufer aus der späten Kaiserzeit.

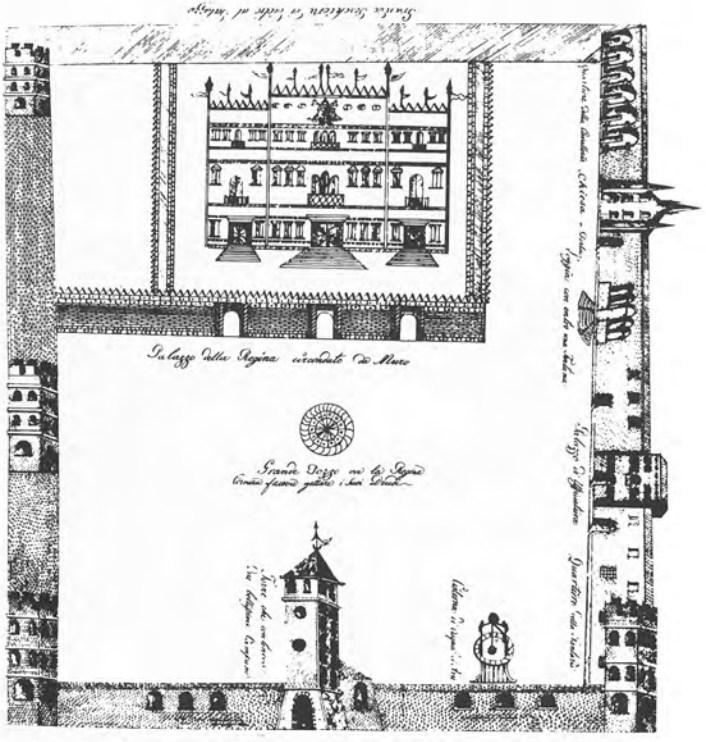
Die Villa Trissino in Cornedo, südlich von Vicenza, ist ein bescheidenes Beispiel dieses Typs aus dem 15. Jahrhundert; imposanter und selbstbewußter ist die große Villa Colleoni in Thiene, die mit ihrem fünfbogigen gotischen Fenster, das wie ein Altargemälde in einem rechteckigen Rahmen gefaßt ist, an ihre städtischen Verwandten am Canal Grande erinnert. Während viele kleinere Villen kaum mehr als bessere Gutshäuser waren, die sich zu den Feldern hin öffnen, mußte die Villa Colleoni als *casa signorile* noch mit einer hohen mittelalterlichen *castello*-Mauer geschützt werden.

Im Jahre 1490 war es einigermaßen sicher, auf der Terra ferma zu bauen, aber es war nicht sicher genug, um sich auf allen Seiten zur Umgebung hin zu exponieren, wie es die Barbaros oder Emos ein halbes Jahrhundert später konnten. Einige Ansichten von Villen aus der Zeit um 1500, beginnend mit jenen, die Marino Sanuto in seinem Reiseführer durch die venezianische Terra ferma von 1483 skizzierte, illustrieren die charakteristische Anlage des *castello*. Das Grundstück liegt oft erhöht, da der reiche Eigentümer meist eher die Landschaft genießen als von ihrer landwirtschaftlichen Nutzung profitieren wollte. Im Mittelpunkt wird hier ein Schloß mit Türmen und Zinnen dargestellt, das in einigem Abstand von hohen Mauern mit einem einzigen turmbekrönten Tor umgeben ist. Innerhalb der Mauern liegen ein streng geformter Garten mit Pergola, ein Hof für landwirtschaftliche Geräte und Erzeugnisse sowie einfache Bauten für die Unterbringung von Landarbeitern, Vieh und Wein. In einem solchen Schloßgarten lustwandelten und tuschelten die höfischen Liebespaare von Bembos *Gli Asolani*.

18. Villa Colleoni, Thiene, spätes 15. Jh.



Zwischen dieser Zeit und den frühen Studien Palladios lag eine Periode des Experimentierens, das sich auf das Schloß sowie städtische und ländliche Vorläufer stützte. Die meisten der noch bestehenden Villen waren klein, und die Mehrzahl von ihnen muß ohne Hilfe von Architekten gebaut worden sein; sie zeugen von der vitalen Erfindungsgabe einer sich selbst nicht bewußten Kultur. Palladio nahm diesen Trend auf und gab ihm eine ordnende Richtung. Seine erste Villa, die Villa Godi in Lonedo, liegt



19. »Barco della Regina« (Villa der Caterina Cornaro), Altivole, 1491.

20. Jacopo Sansovino. Villa Garzoni, Pontecasale, vor 1540.

wie ein *castello* auf der Bergeshöhe und nicht auf leicht zu bewirtschaftendem Ackerland; sie bildet einen von Mauern umschlossenen Komplex mit einem Vorhof vor dem Haus des Besitzers, der von den beiden seitlichen Wirtschaftshöfen getrennt ist; auch der Garten auf der Rückseite ist von Mauern umgeben. Aber die Mauern sollten nicht so hoch sein, daß sie die Aussicht behindern, sie geben nur symbolisch Schutz. Eine solche *castello*-artige Umschließung findet sich in all jenen frühen Projekten Palladios, die mehr als das Wohnhaus selbst umfassen. Manchmal wurde das Wohnhaus freilich an die Peripherie der Umschließung gerückt, so daß eine Seite offen zugänglich bleibt. Später verschwanden die Mauern völlig, und die Villa bot sich schutzlos der Umgebung dar. Der ummauerte Komplex ist den vorstädtischen Bauten Mittelitaliens aus dem vorhergehenden Jahrhundert verwandt und erinnert an Albertis Beschreibung seiner idealen Villa, die auf einer Verschmelzung antiker Quellen und mittelalterlicher Traditionen beruhte.

Zur gleichen Zeit suchten die beiden größten Architekten Norditaliens eine moderne Form der Villa zu schaffen, die auf der toskanischen Tradition gründete, aber dem Veneto angepaßt war: Michele Sanmicheli, der von Antonio da Sangallo d.J. ausgebildet worden war, und Jacopo Sansovino,

ein Florentiner, der sich in Venedig niedergelassen hatte. Sanmichelis La Soranza von ca. 1550 – heute zerstört – war eine weitere Loggien-Villa mit vorspringenden Seitenflügeln; möglicherweise war der ältere Architekt durch Palladios Frühwerk angeregt worden. Sansovinos Villa in Pontecasale hat dagegen einen völlig anderen Charakter. Fern im öden Delta der Etsch, das dem Regen und dem Nebel einerseits und der sengenden Sonne andererseits ausgesetzt ist, stellte sie eine eindrucksvolle Abweichung von der Entwicklung der Architektur dar, die keine Nachfolge finden sollte. Sansovino konzipierte die Villa auf dem Lande, die er in den späten vierziger Jahren für die Familie Garzoni errichtete, als ländlichen Palast von noblen Dimensionen. Wie die anderen Villen in der venezianischen Tradition hat sie die vertraute zentrale Loggia und Seitenflügel, aber sie wirkt etwas zu höfisch für das Land, wie ein Doge in einem Provinznest. Bilder können keine Vorstellung von ihrem hoheitsvollen Reiz vermitteln, vor allem im Innenhof, der ebenfalls recht urban wirkt. Dennoch ist ein Besuch nur dem Enthusiasten zu empfehlen, denn selbst heute noch sind die Straßen schlecht, und die Entfernung von jeder Zivilisation ist groß. Die Villa ist das früheste Beispiel für eine völlig neue Richtung ländlicher Architektur, die sich nicht durch das beliebteste Instrument kunsthistorischer Deduktion, die Stilanalyse, erklären läßt. Nicht ein exzentrischer aristokratischer Geschmack trieb die Garzoni und später die Emos und Barbaros aufs Land, sondern ein Motiv, das stark genug war, soziale und physische Nachteile aufzuwiegen, ein neues Motiv, das ihren Vorfahren noch unbekannt gewesen war. Daß dieses ökonomischer Natur war, läßt sich an der Größe, Nähe und Bedeutung der landwirtschatlichen Zweckbauten ablesen: jener langen, mit Arkaden versehenen Wirtschaftsgebäude – *barchesse* im Venezianischen –, die Palladio später in das Haus selbst integrierte.

Vor einer Generation pflegte das Wirtschaftsleben des Venedigs des 16. Jahrhunderts als in stetem Verfall befindlich geschildert zu werden. Der Krieg, die auswärtige Konkurrenz und die mangelnde Initiative des Adels hätten die Einkommensquellen allmählich versiegen lassen. Das im Handelsverkehr des 15. Jahrhunderts angesammelte Kapital sei für Luxusgüter verschwendet worden – elegante Kleider, Bilder von Veronese und Tintoretto, Landhäuser, in denen degenerierte Aristokraten ihren Müßiggang genossen. Daß dieses Bild trügt, vor allem was das Landleben betrifft, macht jedoch schon der Augenschein deutlich: Man errichtet keine für den verwöhnten Geschmack bestimmten Lusthäuser in Sumpfgebieten, die weit von der Gesellschaft entfernt und von Vieh und Geflügel umgeben sind.

Vor nicht allzu langer Zeit hat eine aufgeschlossene Schule venezianischer Wirtschaftswissenschaftler darauf hingewiesen, daß eine tiefergreifende soziale Wandlung die Aristokraten aufs Land zog. Ohne den Niedergang der Wirtschaft Venedigs gering einzuschätzen, stellen sie klar, daß die Aristokraten der Republik im späten 16. Jahrhundert keineswegs degenerierten, sondern in der Lage waren, eine ökonomische Verteidigungslinie gegen den Druck der neuen westeuropäischen Großstaaten aufzubauen, die überlegenen türkischen Kräfte 1571 in Lepanto zu besiegen und dem Vormarsch der Moslems in den Mittelmeerraum Einhalt zu gebieten. Aber ihr Erfolg war nur vorübergehend: Venedig war durch die Kriege des frühen 16. Jahrhunderts ausgelaugt. Als die kriegerischen Auseinandersetzungen vorüber waren, wirkten sich die Entdeckungsreisen der Renaissance in Europa aus; Gold floß von Amerika nach Spanien und Portugal und führte zur Inflation im Mittelmeerraum, so daß zwei größere Banken in Venedig zusammenbrachen. Die Länder an der Atlantikküste begannen, auf dem Seeweg mit Indien Handel zu treiben und bedrohten Venedigs Karawanenmärkte in der Levante. Sogar im Mittelmeer überflügelten die Engländer Venedig mit einer Handelsflotte, die den Piraten und Türken durch Geschwindigkeit entging und nicht dank schwerer Schiffsgeschütze wie die veralteten venezianischen Schiffe. Hätte Venedig die Gesetze revidiert, die eine Mitwirkung an der oligarchischen Regierung auf die alten Familien beschränkten, und hätte die Stadt ihren Markt Händlern aus anderen Ländern geöffnet, so wäre der wirtschaftliche Niedergang vielleicht um eine Generation verschoben worden. Aber ein Stadtstaat der Renaissance mußte auf die Dauer zwangsläufig den großen Reichen der Monarchen des 17. Jahrhunderts unterliegen. In diesem Zusammenhang interessiert freilich nur, daß dieses Ereignis durch private und öffentliche Anstrengungen um ein halbes Jahrhundert aufgeschoben wurde.

Nach 1530 schützte sich die kapitalistische Aristokratie Venedigs, die im Handelsverkehr des 15. Jahrhunderts sagenhafte Vermögen erworben hatte, zunehmend gegen die kaufmännischen Risiken und die Unsicherheit der Wechselkurse, indem sie sich auf solidere Investitionen verlegte: einerseits durch eine Wiederbelebung der industriellen Produktion, vor allem von Tuchen und Luxusgütern, andererseits durch Großaufkäufe landwirtschaftlicher Besitztümer. Schon im vorhergehenden Jahrhundert hatten Venezianer Land auf der Terra ferma besessen, aber es hatte keine ökonomische Bedeutung, weil es mit mittelalterlichen Methoden bearbeitet wurde und in weiten Teilen sumpfig und malariagefährdet war. Nun erschienen jedoch die ökonomischen Möglichkeiten der Landwirtschaft attraktiver. Eine Ausweitung der Produktion wurde dringlich, weil die Bevölkerungs-

zahlen so stark anstiegen, daß eine ausreichende Ernährung ohne den Import von Getreide zu Inflationspreisen nicht mehr gewährleistet war. Drei wichtige Neuerungen waren für eine produktive Landwirtschaft nötig: die Umstellung von unergiebigem Getreide auf den Anbau von Weizen aus der Türkei, große Landgewinnungsprojekte und die Umverteilung ungenutzter öffentlicher und privater Ländereien auf Investoren, die willens waren, es zu bebauen.

Weizen war eine gesunde Nahrung für die Landleute, und weil er mehr und andere Pflege brauchte als minderwertiges Getreide, leistete er besseren Anbaumethoden Vorschub. Die Landgewinnung einschließlich der Wasserkontrolle – vor allem durch Deiche und Kanäle – in den Sumpf- und Mündungsgebieten der Terra ferma führte zu radikalen Veränderungen; der Staat oder private Investitionsgesellschaften übernahmen das dem Wasser abgerungene Land und beschleunigten die Auflösung von Feudalbesitz. Im Jahr 1556 verabschiedete der Senat von Venedig ein Gesetz, das eine Behörde für unbebaute Besitztümer schuf. Sie wurde ermächtigt, die Landgewinnung zu subventionieren und die Projekte von Privatleuten und den Konsortien, die nach den von Cornaro vorgeschlagenen Modellen gegründet worden waren, zu koordinieren. In den siebzig Jahren von 1510 bis 1580 stiegen die Steuereinnahmen aus Besitzungen der Terra ferma um 400 Prozent.

Eine solche Revolution der Landwirtschaft konnte nicht von einfachen Bauern vorangetrieben werden: Man brauchte fähige Verwalter und kluge Finanziers, denn die Landgewinnung war auch mit Regierungssubventionen risikoreich. Außerdem mußten die Investoren in der Nähe sein, um die Arbeiten zu leiten. Als die Pisani, die Badoers und die Emos ihr Vermögen in Land anlegten, waren sie ebensowenig willens, die Verantwortung für die Verwaltung zu delegieren, wie ihre Väter bereit gewesen waren, professionellen Seeleuten ihren Handel in der Levante zu überlassen. Innerhalb der dreißig Jahre von 1530 bis 1560 zogen viele venezianische und auf der Terra ferma beheimatete Großgrundbesitzer auf ihre Ländereien, wobei sie Plätze im Zentrum ihrer Besitztümer wählten und häufig, wie in Bagnolo, auch am Ufer neu angelegter Wasserwege gelegene.

Hier brauchten sie für ihre Familien, das Gesinde und das Vieh Häuser, die sich völlig von den mittelalterlichen Landschlössern unterschieden. Und für deren Entwurf brauchten sie einen Architekten, der in den dreißiger Jahren seine Reifezeit erreicht hatte, der bis zum Rückgang des Baubooms in der Deflationszeit um 1570 aktuell blieb, der die in der Renaissance seltene Fähigkeit besaß, funktionsgerechte Zweckbauten zu planen, für die es in der früheren Baukunst keine Tradition gab, der aber zugleich das klassische Erbe so beherrschte, daß er dem Landsitz von Herren, die immer noch wie Stadtbewohner dachten, einen Anflug klassischer Grandeur verleihen konnte, und der schließlich wußte, wie man billig und doch großzügig baut. Dieser Mann war Palladio: Hätte er nicht existiert, so hätte man ihn erfinden müssen. In gewissem Sinne wurde er erfunden. Hätte Trissino, quasi ein Landedelmann, ihn nicht zu Beginn der Agrarrevolution aus der Steinmetzwerkstatt geholt, so wäre er nicht Palladio geworden, geschweige denn ein Architekt. Die Zeiten machten den Mann. Glücklicherweise war der Mann ein Genie.

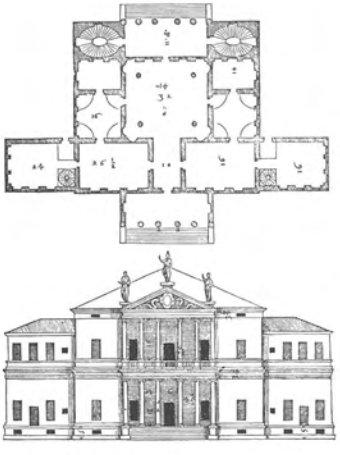
Die ökonomische Situation beeinflußte die Villa von Anfang an, indem sie ihre Lage bestimmte. Sie gebot isolierte Gegenden und nicht solche, die schon seit Jahrhunderten kultiviert wurden: unbewohnte Mündungs- und Sumpfgebiete, wo gute Aussichten auf eine lukrative Landgewinnung bestanden und wo Neuankömmlinge große zusammenhängende Ländereien erwerben konnten. Erforderlich waren Grundstücke, die zentral zu den landwirtschaftlichen Funktionen lagen, und ein Bauprogramm, das Wirtschaftsgebäude und Wohnhaus zu einem Komplex zusammenfügte, wie es auf einfachen Bauernhöfen schon seit Jahrtausenden üblich war und wie es von den antiken Autoren, die sich mit der Landwirtschaft befaßt hatten, wie etwa Cato, Varro und Vergil, beschrieben wurde.

Daß diese Determinanten nicht schon von selbst eine palladianische Villa hervorbringen, zeigen die Beispiele von Sanmicheli und Sansovino, die ihre ländlichen Paläste getrennt von den Arkaden der Wirtschaftsgebäude errichteten. Sie waren in toskanischer Tradition erzogen und dachten in isolierten Volumen, während ein Venezianer in Kategorien visueller Kontinuität zu denken pflegte (man vergleiche den Dombezirk in Pisa mit der Piazza San Marco). Eine Art urbanistisches Denken brachte Palladio dazu, die verschiedenen Funktionen der Villa in einem kompakten Organismus zusammenzuziehen. In den *Quattro Libri* schrieb er, daß ein Haus »nichts anderes ist als eine kleine Stadt«.

Hinter dieser Metapher stand eine Sozialtheorie der Architekturgeschichte: Palladio zufolge lebte und baute der Mensch zuerst allein, doch als er später die Vorzüge des Handels erkannte, bildete er Dörfer, indem er die Häuser zusammenrückte, und noch später Städte, indem er die Dörfer zusammenzog. Ähnlich würde ein Landgut wirtschaftlicher und zweckmäßiger werden, wenn man seine Funktionen miteinander verband. Eine willkürliche Gruppierung würde freilich nicht ausreichen. Palladio glaubte an eine Hierarchie der Funktionen und verglich das Wohnhaus mit dem menschlichen Körper, dessen schöne und edle Teile auf Geheiß Gottes sichtbar sein sollen, während die unedlen, aber wichtigen Teile verborgen

21. Villa Cornaro, Piombino Dese, um 1551–54. Gartenseite.

22. Villa Cornaro, Piombino Dese. Innenraum.



23. Villa Cornaro, Piombino Dese. Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S. 53.)

bleiben müssen. Die Metapher des Organismus erinnert daran, daß jedes Werk Palladios so entworfen ist, als seien die Glieder symmetrisch auf ein zentrales Rückgrat bezogen. Ob seine Villengebäude nun bewußt oder unbewußt so konzipiert waren, daß sie von der Mittelachse aus in symmetrischen Einheiten nach außen gebaut werden konnten (statt Geschoß für Geschoß in einem hochgezogen zu werden) – bei der unsicheren Wirtschaftslage jener Zeit erwies sich dieses Verfahren als außerordentlich günstig. Das Haus des Besitzers mußte bewohnbar gemacht werden, aber im übrigen ließen Palladios Bauherren stets nur die Loggien und Türme hinzufügen, die sie sich leisten konnten.

Bei den Villen lassen sich verschiedene Typen unterscheiden: Der eine hat zwei Hauptgeschosse und einen giebelbekrönten Portikus mit offenen Kolonnaden auf beiden Ebenen, wie bei der Villa Cornaro in Piombino Dese oder bei der *villa suburbana* Pisani in Montagnana. Bei diesen Bauten wie auch bei der Villa Malcontenta, die ihnen – abgesehen von ihrem eingeschossigen Portikus auf hohem Sockel – sehr ähnlich ist, waren keine Erweiterungen für landwirtschaftliche Nutzung vorgesehen, noch war das Dachgeschoß wie bei der Villa Poiana Maggiore als Getreidespeicher geplant. Wie läßt sich dieser Unterschied erklären? Gewiß waren auch diese Anwesen für die Landwirtschaft bestimmt; aber vielleicht war der Grundbesitz auf kleinere Parzellen verteilt, wie es manchmal vorkam, oder das Hauptanbaugebiet war weit von der Villa entfernt und weniger gut für Wohnzwecke geeignet, so daß Scheunen, Stallungen und Wirtschaftsgebäude draußen in den Feldern errichtet wurden. Palladio erklärte, daß die Außenflügel der ersten beiden Villen für Küchen und Vorräte bestimmt waren, die gewöhnlich im Untergeschoß untergebracht wurden. Deshalb ist dieser Typ vielleicht für sumpfige Gegenden entwickelt worden, wo alles über dem Erdgeschoßniveau aufbewahrt werden mußte; daher der zweigeschossige Aufriß und die eher vertikale Form des Bauvolumens.

Die Villen Cornaro und Pisani haben jeweils zwei Hallen, die im Mittelpunkt des Gebäudes übereinander angeordnet sind. Doch bei der Villa Malcontenta nutzte Palladio die Form des Bauvolumens für eine zwei Geschosse hohe Halle mit der Grandeur einer römischen Therme, die durch die schlichte Möblierung um so majestätischer wirkt; solche Räume sind im Wohnhausbau selten zu finden.

Der zweite Villentyp hat einen Mittelbau mit einem einzigen Hauptgeschoß, eine darin integrierte zentrale Tempelfront und anschließende Flügel mit Arkaden oder Kolonnaden für landwirtschaftliche Zwecke. Die Villen Barbaro in Maser und Emo in Fanzolo sind ähnliche Beispiele; die Villa Badoer in Fratta Polesine hat ausschwingende Flügel, die von seitlichen

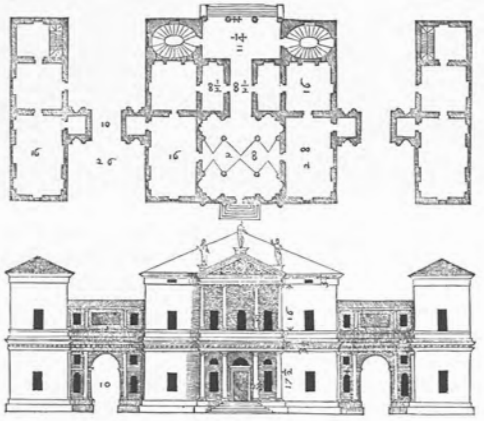
24. Villa Pisani, Bagnolo, nach 1542.

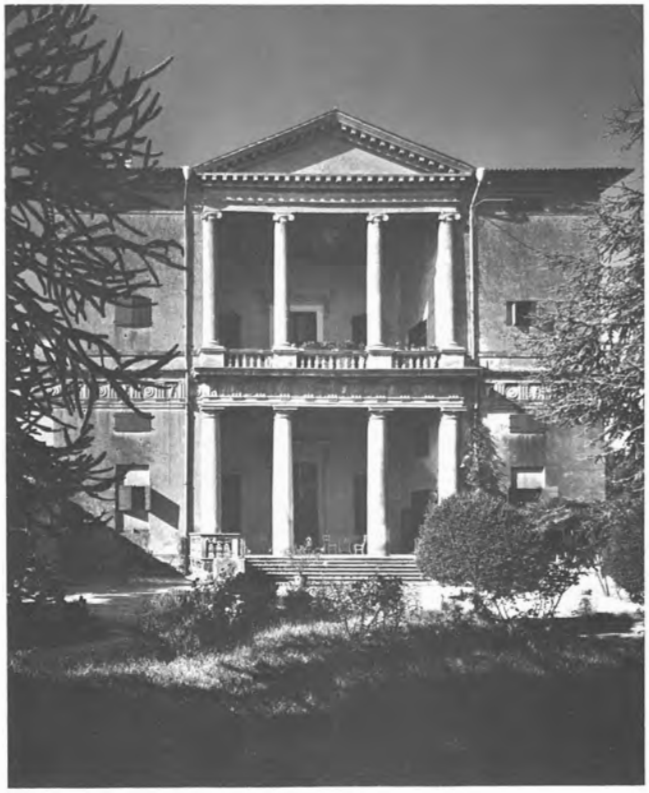
Treppen kurz vor der Fassade ausgehen; diese Kurven wurden bei den Nachahmern des 18. Jahrhunderts außerordentlich beliebt. Die Villen Barbaro und Emo waren vor allem von der Innendekoration her so viel luxuriöser als die anderen, daß sie eher für das Vergnügen als für die Arbeit gebaut sein könnten, wenn nicht die langen Arkaden mit ihren Tauben-

schlägen so deutlich auf landwirtschaftliche Nutzung hinwiesen (und entsprechend in Palladios Beschreibung identifiziert wären). Sie sind luxuriös, weil ihre Bewohner reich waren, und deshalb wurden sie auch, im Gegensatz zu den meisten anderen Villen, dem Plan entsprechend fertiggestellt. Daniele Barbaro war ein städtischer Edelmann, aber wenn er vielleicht auch nicht viel über den Stand des Getreides wußte, so machte sein Interesse an Maschinen und Ingenieurtechnik ihn wahrscheinlich trotzdem zu einem guten Großgrundbesitzer (das Wasser der Gartenquelle in Maser wurde beispielsweise zum Waschen in die Küche und von dort zur Bewässerung in den Garten geleitet).

Von diesen Typen abgesehen, gab es Entwürfe, die nicht nur in Palladios Werk, sondern in der gesamten Renaissance-Architektur einmalig sind. Einer davon ist die Villa Sarego in Santa Sofia bei Verona, von der weniger als die Hälfte fertiggestellt wurde; ihr ungewöhnlicher wandloser Aufriß hat die Kraft eines ägyptischen Tempels. Wegen der schweren Lasten mußten die Säulen aus Stein sein, der in Palladios Werk nur selten auftritt; er wählte Säulentrommeln von unregelmäßiger Tiefe und Breite und gab ihnen eine Ausdruckskraft, wie sie sonst nur bei Michelangelo zu finden ist.

25. Villa Pisani, Montagnana, um 1552–55.
Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S. 52.)



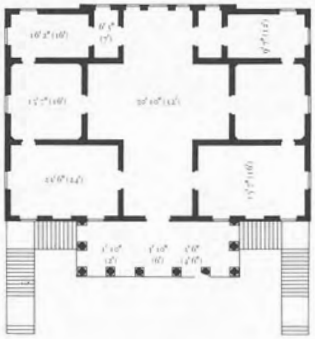


26. Villa Pisani, Montagnana. Gartenseite.

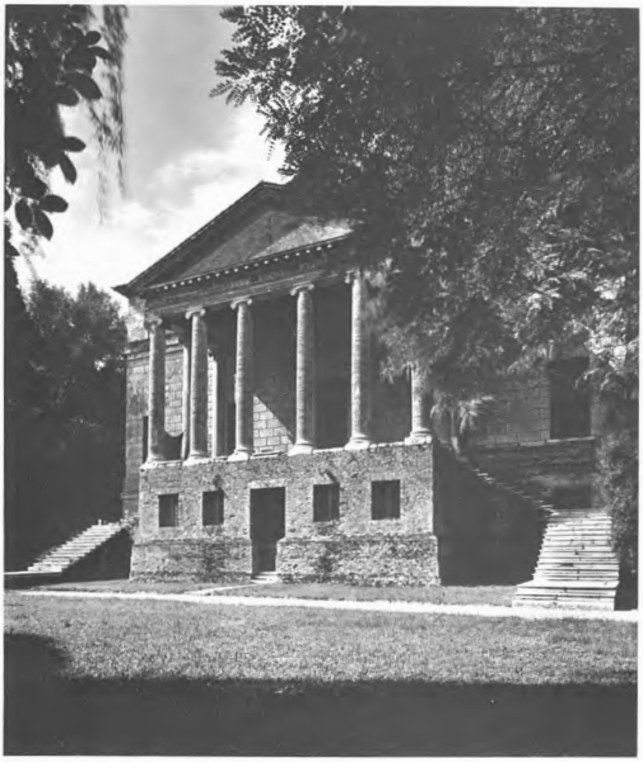
Der ungewöhnliche Grundriß und Aufriß der Villa Sarego und ihre geographische Abgesondertheit von anderen Villen Palladios (vgl. Karte S. 160) wirft die Frage auf, ob die Geographie die Unterschiede in den Typen beeinflußt hat. Die Landkarte gibt nur negative Antworten. Die frühe schlichte Form ohne Säulenportikus tritt in der Umgebung von Lonedo

auf (die Villen Godi und Piovene dortselbst sowie die Villa Cerato in Montecchio), aber auch in Poiana; der höhere zweigeschossige Typ ohne Wirtschaftsflügel ist von Malcontenta bis Montagnana und Piombino zu finden, und der eingeschossige Typ mit ausgreifenden Nebenflügeln ist noch weiter verstreut (Fanzolo, Fratta Polesine, Maser). Ein verborgenes logisches Prinzip, das man als kulturgeographisch bezeichnen könnte, scheint dieser Typologie dennoch zugrunde zu liegen: Die erste Gruppe, die im Stil konservativer ist, wurde für Bauherren aus Vicenza geplant, die beiden letzten für Venezianer. Auch der Typ der Villa Rotonda, die in Vicenza an einem Aussichtspunkt errichtet wurde, kehrt nur einmal wieder, und zwar bei der Villa für Francesco und Lodovico Trissino aus Vicenza. Nach diesem Prinzip ist also die Villa Sarego nicht anders, weil sie abseits liegt, sondern weil sie veronesisch ist. Die gleiche lokale Spezialisierung erklärt auch zum Teil, warum Palladio in Venedig keine Paläste baute, aber Kirchen nur für Venezianer errichtete. Als feste Regel kann das Prinzip freilich nicht gelten. Zwar differierten der Geschmack und die praktischen Bedürfnisse des Adels im Veneto von Stadt zu Stadt, aber es gab auch starke gemeinsame Bande, und die weniger bedeutenden, hier nicht aufgeführten Villen lassen sich nicht so klar einordnen.

Allen Villen mit Ausnahme der letztgenannten ist eine giebelbekrönte Tempelfront gemeinsam, konzipiert als Vorhalle, die aus dem Baukörper vorspringt oder in ihn hineingenommen ist oder aber einfach als Relief davorgelegt wird. In der aus der Antike überlieferten Baukunst erscheint dieses



27. Villa Foscari, Malcontenta, 1559/60. Grundriß mit Maßen in venezianischen Fuß (Maße in Klammern aus *Quattro Libri*).



28. Villa Foscari, Malcontenta. Flußseite.

Element nur als Fassade für religiöse Bauwerke. Der Villenarchitektur angepaßt wurde es zuerst von dem Florentiner Giuliano da Sangallo bei der Villa Medici in Poggio a Caiano bei Florenz, aber vor Palladio hatte kein Renaissance-Künstler das Motiv wiederaufgenommen. Palladio war derjenige, der es zum Charakteristikum seines Werks und zum Leitmotiv der Baukunst nach der Renaissance machte. Humanistische Bauherren, die sich der Bedeutung der von der Antike entliehenen Architekturmotive

29. Villa Foscari, Malcontenta. Gartenseite.

30. Villa Foscari, Malcontenta. Innenraum.

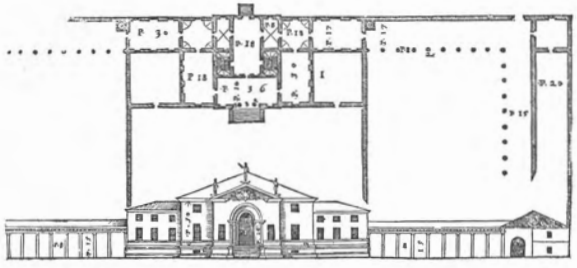
bewußt waren, hätten es niemals zugelassen, daß ihre häuslichen Ambitionen durch religiösen Symbolismus ausgedrückt würden. Hätten sie den giebelbekrönten Portikus nur oder zumindest prinzipiell mit Tempeln assoziiert, so hätten sie bemerkt, daß er gegen Vitruvs *Decorum* verstieß; aber Palladio wies in einer Rechtfertigung für die Verwendung des Giebels wiederum auf jene Geschichtstheorie hin, nach der die Institutionen der Gesellschaft und folglich auch ihre Bauwerke auf Familieneinheiten gründen. Das Haus ging also dem Tempel voraus und gab ihm seine Form: »Bei allen Villenbauten und auch bei einigen Stadthäusern habe ich die Vorderseite, in der sich die Haupttüren befinden, mit einem Frontispiz

versehen. Frontispize betonen nämlich den Eingang des Hauses und tragen viel zur Größe und Pracht des Bauwerks bei; auf diese Weise heben sie den vorderen Teil gegenüber den anderen Teilen hervor. Außerdem erweisen sie sich als sehr brauchbar für die Insignien oder auch für die Wappen der Bauherren, die im allgemeinen in der Mitte der Fassaden angebracht werden. Sie wurden auch von den Alten bei ihren Bauten verwendet, wie man an den Resten der Tempel und anderer öffentlicher Bauten sieht; schon im Vorwort zum ersten Buch habe ich gesagt, es sei sehr wahrscheinlich, daß sie die Erfindung und das Konzept von den Privatbauten, also von den Häusern, übernommen haben. Vitruvius lehrt uns im letzten Kapitel seines dritten Buchs, wie sie zu machen sind.« (*Quattro Libri,* II, Kap. XVI.)

Palladios Ausdrücke »Größe und Pracht« machen seinen Wunsch deutlich, die Villa so edel und klassisch zu gestalten, daß sie den gelehrten Auftraggeber für sein ländliches Exil entschädigte. Häufig ist in seinen Entwürfen der Portikus die einzige Anspielung auf die Antike; die übrigen Details sind simple Geometrie, was seinem Prinzip von der Hierarchie der Elemente entspricht.

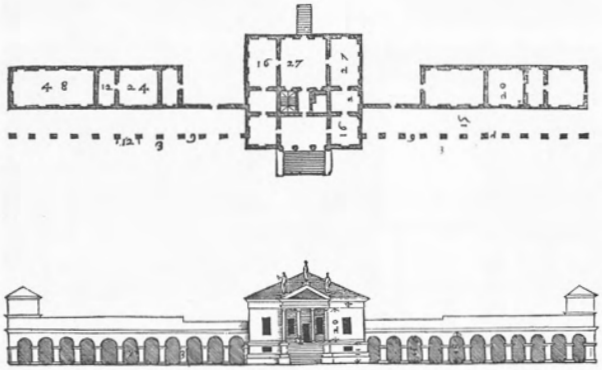
31. Villa Poiana, Poiana Maggiore, vor 1550. Loggia.

32. Villa Poiana, Poiana Maggiore. Zugangsseite.



33. Villa Poiana, Poiana Maggiore. Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, II, S. 58.)

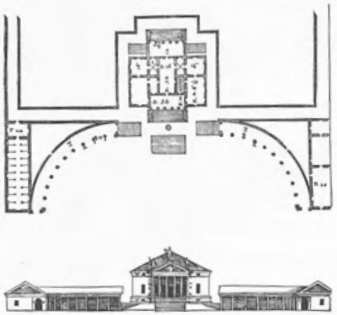
34. Villa Emo, Fanzolo, um 1564. Zentraler Pavillon.



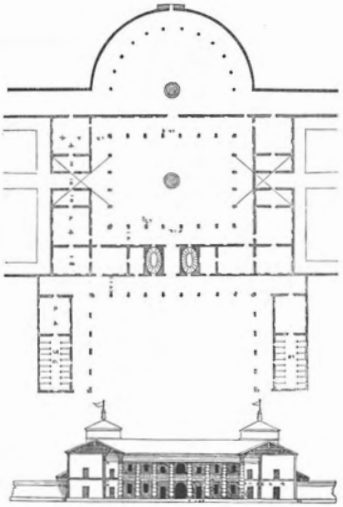
35. Villa Emo, Fanzolo. Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, II, S. 55.)

36. Villa Emo, Fanzolo. Arkade. (Seite 55.)

37. Villa Badoer, Fratta Polesine, nach 1556. Eingangsseite.

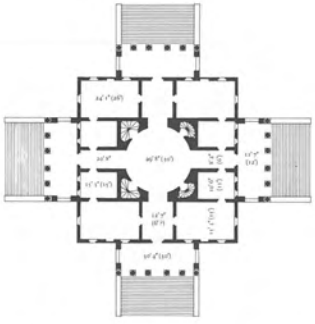


38. Villa Badoer, Fratta Polesine. Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S.48.)



39, 40. Villa Sarego, Santa Sofia di Pedemonte, um 1568/69. Grundriß und Schnitt (*Quattro Libri*, II, S. 67) sowie der nur zur Hälfte fertiggestellte Hof.

41. Villa Rotonda, Vicenza, 1566–70. Zugangsseite.



42. Villa Rotonda, Vicenza. Grundriß mit Maßen in venezianischen Fuß (Maße in Klammern aus *Quattro Libri*).

43. Villa Rotonda, Vicenza. Ostseite.

Die Einfachheit hat auch ökonomische Gründe; es war billiger, das klassische Dekor auf ein Minimum zu beschränken. Palladios Villen wurden aus groben Ziegeln mit einer Putzschicht gebaut; meistens bestanden sogar die Säulen aus Backstein. Steinmetzarbeiten waren den feinsten Details wie den Basen und Kapitellen der Säulen und den Fensterumrahmungen vorbehalten; daß diese Arbeiten Zeit brauchten und von qualifizierten Fachleuten ausgeführt werden mußten, war Grund genug, klassische Anspielungen auf einen Teil des Gebäudes zu beschränken. Hätten Palladios Bauherren einen ausgefalleneren Geschmack und mehr Reichtum besessen, so hätte es möglicherweise im Bauboom auf der Terra ferma zwischen 1550 und 1570 nicht genug Steinmetzen gegeben. Im übrigen dürften den farbliebenden Venezianern Stuckflächen und -details gefallen haben; sie wurden gestrichen, und die Farben konnten nach den Wünschen des Besitzers verändert werden. Ein Grund dafür, daß Palladios Villen nicht öfter in Kunstbüchern erschienen sind, ist die Tatsache, daß verwitterter Stuck schäbig aussieht. Einige seiner Villen, die heute hoffnungslos heruntergekommen wirken, könnten zu annehmbaren Kosten repariert, gestrichen und bewohnbar gemacht werden.

In der berühmtesten Villa Palladios, der sogenannten Rotonda vor den Toren Vicenzas, ist der klassische Portikus nicht in der üblichen Weise

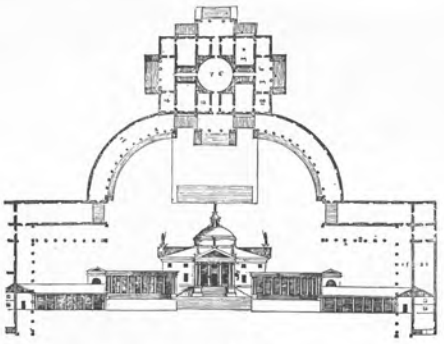
angewandt; er erscheint auf allen vier Seiten und kann deshalb nicht als Höhepunkt einer Hierarchie fungieren. Hierarchie herrscht dennoch, aber sie erreicht ihre Klimax im Zentrum des Bauwerks, in Form einer Kuppel. Kuppeln werden ebenfalls mit religiöser Architektur assoziiert, obwohl Palladio vermutet haben könnte, daß sie vom Hausbau hergeleitet waren, wie es die moderne Archäologie belegt und auch die Etymologie des englischen Worts *dome* (von *domus*). Zumindest wußte er, daß sie nicht ausschließlich kirchlichen Funktionen dienten, denn er machte die Kuppel in den Thermen des Caracalla zum Mittelpunkt seiner Rekonstruktionszeichnungen. Bei der Villa Rotonda verwendete er die Kuppel, um einen Eindruck von Monumentalität hervorzurufen; wie die Tempelfront wurde sie, frei von funktionalen Anspielungen, zu einem Symbol von Grandeur.

Drei Kennzeichen unterscheiden die Villa Rotonda von anderen Villen Palladios: Sie liegt in unmittelbarer Nähe einer Stadt, das Grundstück nimmt die Kuppe eines Hügels ein, und es gibt keine direkt anschließenden Nebengebäude. Palladio sagte darüber:

»Ich wollte sie nicht zu den Villenbauten nehmen wegen der Nähe, die sie zur Stadt hat, ja man kann sagen, daß sie in die Stadt selbst gehört. Das Grundstück ist eines der schönsten und reizvollsten, das man finden kann: Es liegt nämlich auf einem Hügel mit sehr leichten Zufahrten, auf einer Seite umspült von dem schiffbaren Fluß Bacchiglione und auf den anderen umgeben von weiteren lieblichen Hügeln, die den Eindruck eines großen Theaters erwecken und die alle kultiviert sind...: Weil man nach allen Seiten schöne Ausblicke genießt, wovon manche begrenzt und manche weiter sind und andere am Horizont enden, wurden an allen vier Fassaden Loggien angebracht.« (*Quattro Libri*, II, Kap. III.)

Die Villa Rotonda ist also keine Villa wie die anderen, sondern ein *belvedere*. Und sie wurde in der Tat nicht von einem herrschaftlichen Gutsbesitzer gebaut, sondern von einem Monsignore im Ruhestand, der dort Gesellschaften gab. Palladio plante sie so, als sei es ihre Hauptbestimmung, den Blick in die Umgebung zu ermöglichen; da man eine Aussicht genießt, indem man auf einem Berg steht und sich in vier verschiedene Richtungen wendet – wobei jedesmal eine Drehung um etwa neunzig Grad zustandekommt –, begann er mit einem Kreis und weitete ihn radial zu vier Blickschneisen aus. Das einzige, was die Rotonda mit anderen Villen Palladios gemeinsam hat, ist die Tatsache, daß der Betrachter nicht durch die Stimmungen einer wilden Natur ergötzt wird, sondern durch die ordentlichen Muster bebauter Felder. Der Italiener der Renaissance betrachtete die Natur

44. Villa Rotonda, Vicenza. Innenraum.

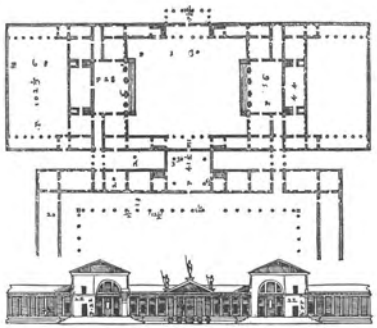


45. Villa Trissino, Meledo. (*Quattro Libri*, II, S.60.)

so lange mit Argwohn, bis sie durch den Menschen gezähmt war. Wenn das Gelände in Palladios Worten ein Theater ist, so ist die Rotonda so etwas wie eine Schauspielerin, die auf einem Podium elegant ihre Rolle vorführt und sich in die Gewänder einer glorreichen Vergangenheit kleidet.

Noch großartiger sollte diese Rolle die Villa Trissino in Meledo spielen, Palladios einzige andere Villa in Hügellage. Der Entwurf vereinigte *belvedere* und Gutsgebäude zu einem imposanten Crescendo, das zum Modell für Jahrhunderte architektonischen Prunks wurde. Nur ein Teil eines Flügels wurde ausgeführt, doch der kleine Holzschnitt des Projekts in den *Quattro Libri* reichte aus, um ihm einen weitaus wichtigeren Platz in der Geschichte der Architektur zu sichern, als ihn die meisten vollendeten Bauten eingenommen haben. Ihren eindrucksvollen Charakter erhält die Komposition dadurch, daß das hieratische System in eine neue räumliche Dimension gesteigert wird: nach oben wie auch nach hinten und zum Mittelpunkt hin. Palladio nutzte nicht nur die Höhenlage, um das Gebäude zu erheben, sondern auch eine riesige Unterkonstruktion aus Mauerwerk, mit der er eine Folge von Plattformen schuf. Irgendwie wird das Irrationale in uns ja allein schon dadurch beeindruckt, daß wir eine Anstrengung unternehmen müssen, um zu einem Erlebnis zu kommen. Ich glaube, daß die Idee eines solchen Aufstiegs zur Steigerung der architektonischen Wirkung auf römische Vorbilder zurückgeht, vor allem auf das Heiligtum der Fortuna in Praeneste, das Palladio in vielen phantasievollen Rekonstruktionen zeich-

46. Villa Thiene, Quinto, um 1545. Der fertiggestellte Pavillon.



47. Villa Thiene, Quinto. Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, II, S.64.)

nete; eine dieser Zeichnungen zeigt den gleichen überkuppelten Tempietto mit einem Portikus auf allen vier Seiten.

Die Villa in Meledo lenkt die Aufmerksamkeit auf Palladios ungewöhnliche Verwendung von Außentreppen. Die Innentreppen in seinen Villen sind gewöhnlich in den unbeleuchteten Restraum auf beiden Seiten des Mitteltrakts gepfercht und werden nie zu einem wichtigen Ausdruckselement des Innenraums wie bei vielen palladianischen Häusern des 18. Jahrhunderts. Palladio erklärt dies in einer Beschreibung der Villa Pisani, wo das oberste Geschoß der Getreidelagerung dient und das untere Küchen und andere Lagerräume aufnimmt, so daß die Innentreppen selten von den Besitzern benutzt werden. Dadurch erhalten die Außentreppen, die direkt zum *piano nobile* führen, eine größere Bedeutung als je zuvor in Wohnhäusern.

Kein Wunder, daß Meledo unvollendet blieb; es war kein Haus für einen Landedelmann, sondern eher für einen Fürsten oder Papst; Vasari nannte es einen Palast mit der Funktion einer Villa. Das gleiche trifft auf die grandiosen Projekte für Leonardo Mocenigo am Ufer der Brenta und für die Familie Thiene in Quinto zu, wo statt der simplen Anhäufung von

48. Palladios Version des römischen Hauses. (*Quattro Libri*, II, S. 34.)

Elementen auf einen Höhepunkt hin in komplexerer und subtilerer Weise drei getrennte Einheiten geschaffen wurden. In einem solchen Maßstab sah und rekonstruierte Palladio das römische Haus. Es kennzeichnet seine Sicht der Antike, daß er sie zumeist durch Gebäude von übermenschlicher Grandeur darstellte. Das war vielleicht unvermeidlich, denn das gewöhnliche römische Haus war in seinen Tagen noch nicht ausgegraben. Er sah die Dinge im imperialen Maßstab, obwohl er, mit einigen Ausnahmen, praktisch genug eingestellt war, seine Projekte für Bauherren mit bescheidenen Mitteln zu bauen.

Was hat Palladios Villen in den folgenden Jahrhunderten so beliebt gemacht, daß jede Epoche ihren eigenen palladianischen Stil schuf? Politik und Religion spielten dabei eine Rolle: Palladio wurde mehr im protestantischen Norden geschätzt und Michelangelo mehr im katholischen Mittelmeerraum, und als die Kultur des Nordens im Europa der absolutistischen Staaten und der wissenschaftlichen Revolution vorherrschend wurde, verbreitete sich auch der Palladianismus. Die Bewohner des Nordens fühlten sich von den intellektuellen, abstrakten Qualitäten in Palladios Werk angesprochen. Außerdem konnten sie ihn durch seine *Quattro Libri* kennenlernen und mußten nicht nach Italien oder gar in die unzugänglichen Sumpfgebiete des Veneto reisen. Ohne dieses bemerkenswerte frühe Beispiel für Öffentlichkeitsarbeit hätte es keinen Palladianismus geben können. Der Erfolg von Palladios Buch wurde in der Tat durch seinen abstrakten Stil ermöglicht; ein Architekt, der in Proportionen auf der Fläche denkt, kann das Wesentliche seines Konzepts durch die Linie vermitteln. Ein Buch mit Holzschnitten von Werken Michelangelos oder Berninis hätte diese Künstler völlig falsch dargestellt und hätte nicht einmal bei einem Publikum Anhänger gefunden, das auf ihre expressionistischen Effekte eingestimmt war.

Doch den palladianischen Strömungen lag mehr zugrunde als protestantische Kultur und die Zugänglichkeit von Büchern. Palladios Auftraggeber waren ebenso Landedelleute wie die britischen *squires* und die amerikanischen Plantagenbesitzer. Der Großgrundbesitzer in der angelsächsischen Kultur des 18. Jahrhunderts war ebenso wie sein Vorgänger im Veneto des 16. Jahrhunderts als Aufseher der Ländereien und Herden wirtschaftlich an das Land gebunden, aber eine klassische Erziehung und die Ambitionen des Humanisten hatten ihm den Geschmack des Städters eingegeben. Wenn er nach Vorbildern für sein Wohnhaus suchte, so wurde er nicht von der malerischen Villa der Toskana oder Romagna mit ihren Zypressen und regelstrengen Gartenparterres angezogen; nördliches Klima und landwirtschaftliche Ökonomie ließen keine großflächige ornamentale Land-

schaftsgestaltung zu, bei der die Wirtschaftsgebäude von Teichen und Springbrunnen in den Hintergrund gedrängt worden wären. Er zog die palladianische Villa vor, weil sie für eine wirtschaftliche und soziale Situation geplant war, die der seinen fast völlig entsprach.

So suchte Inigo Jones, der erste englische Architekt von internationalem Rang, im frühen 17. Jahrhundert Palladios Nachfolger Scamozzi auf und führte danach den palladianischen Stil im Norden ein. Im 18. Jahrhundert baute Lord Burlington, der Palladios Zeichnungen erworben hatte, seinen Landsitz Chiswick nach einem der Rotonda ähnlichen Modell (das Haus war ebenfalls eher eine Art *belvedere* als eine funktionierende Villa), während die Plantagenbesitzer in Virginia georgianische Fassaden auf palladianischen Grundrissen errichteten. Präsident Jefferson machte die Universität von Virginia zu einer erweiterten Villa Meledo; sein Projekt für das Haus des Präsidenten der Vereinigten Staaten, das allzu getreulich nach Illustrationen der Villa Rotonda kopiert war, wurde zum Glück verworfen.

Aber selbst als die Industrielle Revolution die Landedelleute vom Land vertrieben hatte, überlebten noch Elemente des palladianischen Stils: die triadische Symmetrie, die axiale Planung, die Suche nach harmonischen Proportionen, die klassische Reinheit des Baukörpers und der Traggelieder. Das hätte Palladio nicht überrascht, denn er glaubte, daß seine Entwurfsprinzipien sich von ewig gültigen Naturgesetzen herleiteten. Doch die Langlebigkeit des Palladianismus ist weniger auf die Entdeckung von Naturgesetzen zurückzuführen als auf das Fortbestehen der Renaissance-Ideale in unserer europäisch-amerikanischen Kultur: Trotz aller sogenannten »Revolutionen« in der modernen Kunst sind wir Palladio sehr viel näher, als er es dem Mittelalter oder in gewisser Weise sogar der Antike war.

Die meisten Untersuchungen über Palladios Werk sind typologischer Art. Sie behandeln Villen, Paläste und Kirchen getrennt, nicht nur, um eine Kritik zu erleichtern, sondern auch, um die realitätsbedingten Unterschiede in den sozialen, ökonomischen und ästhetischen Voraussetzungen der Entwürfe zu betonen. So entstanden beispielsweise fast alle seine Kirchenbauten für und in großen Städten, vor allem in Venedig, während seine Paläste und sonstigen städtischen Profanbauten in Vicenza und anderen kleinen Städten Venetos und Friauls gebaut wurden. Abgesehen von einer Zeichnung, die für eine Fassade am Canal Grande bestimmt gewesen zu sein scheint, entwarf Palladio nur einen Profanbau für Venedig (*Quattro Libri*, II, S. 72), der allerdings nie ausgeführt wurde. Da die Venezianer sich weniger für die Antike und für klassische Harmonie begeisterten als die Provinzler, waren sie möglicherweise nicht an palladianischen Palästen interessiert; jedenfalls reagierten sie vorsichtiger als die Bewohner der Terra ferma auf die unsichere Wirtschaftslage und begannen erst nach 1560 mit dem Bau von Palästen. Sie hatten recht mir ihrer Zurückhaltung; nicht einer von Palladios privaten Bauherren stellte mehr als die Hälfte eines Palastes fertig, nur einer seiner öffentlichen Bauten wurde vollendet.

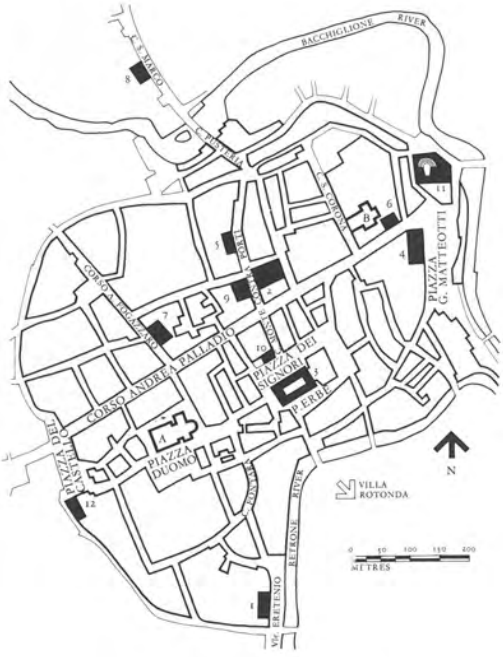
Da Palladios Bauherren von einem Palast verlangten, daß er ihren humanistischen Glauben wie auch ihren Reichtum und gesellschaftlichen Status nach außen hin manifestierte, stellten die meisten zumindest die Fassade und den Eingang fertig. Vicenza hat ungefähr zehn Palladio-Fassaden, hinter denen kaum genug Originalräume für zwei Wohnungen liegen. Dennoch veränderten diese zehn zumeist großmaßstäblichen Fassaden die Atmosphäre Vicenzas im 16. Jahrhundert von Grund auf, denn vor Palladio hatte dort kein bedeutendes Renaissance-Bauwerk existiert. Man wird an den Boom im Bau von Palästen in Florenz zwischen 1445 und 1490 erinnert, aber er setzte zu spät ein, und den *signori* fehlte die Macht, die sie so angelegentlich zu symbolisieren suchten.

Vicenza war kein Partner Venedigs, sondern eine tributpflichtige Stadt. Für Verwaltung und Rechtsprechung waren venezianische Edelleute zuständig, die jeweils für zwei Jahre von der Serenissima – wie die Republik

sich nannte – entsandt wurden; kein Bewohner Vicenzas erhielt je Zugang zur geschlossenen Gesellschaft der herrschenden venezianischen Aristokratie. Einige haben vielleicht nach dieser Ehre gestrebt, aber die meisten verhielten sich reserviert; sie fühlten sich ohnedies zum Heiligen Römischen Reich hingezogen, dem sie ihre Adelstitel verdankten. Im 14. Jahrhundert regierten die Scaliger von Verona her und die Visconti aus der Lombardei als Statthalter des Kaisers, bis Vicenza 1404 gezwungen wurde, um den Schutz Venedigs zu bitten. Dadurch wurde Vicenza zum Mittelpunkt der Machtkämpfe im frühen 16. Jahrhundert. Als der Papst und der Kaiser sich zusammenschlossen, um Venedig im Krieg von 1509 bis 1517 zu vernichten, lag Vicenza, damals eine Stadt von 20000 Einwohnern, im Zentrum des Kampfgebiets. Die Entscheidung des Rats der Adeligen, sich wieder dem Kaiserreich anzuschließen, führte dazu, daß beide Seiten Vicenza als verräterisch brandmarkten und die Stadt abwechselnd ein Jahrzehnt lang plünderten und beraubten. Durch Krieg und Epidemien, denen bis in die dreißiger Jahre eine Zeit der langsamen Erholung und des unsicheren Friedens folgte, kamen die Künste zum Erliegen. Vicenza nahm nicht teil an der Hochblüte der Renaissance, und ältere Traditionen waren abgebrochen. In den ersten vier Jahrzehnten des Jahrhunderts konnten kaum irgendwelche bedeutenden Bauwerke errichtet werden. So erreichte Palladio seine Reifezeit in einem wichtigen Augenblick: er mußte eine Kunst wiederherstellen, die ihre Kontinuität verloren hatte. Daraus erklärt sich zum Teil die intensive Verarbeitung der Anregungen römischer und norditalienischer Architekten in seinem Frühwerk.

In den zeitgenössischen Chroniken von Barbarano und Marzari treten die Mitglieder der Adelsfamilien, für die Palladio arbeitete – die Chiericati, Trissino, Thiene, Porto und andere –, vornehmlich als *condottieri* und Militärspezialisten auf, obwohl einige von ihnen auch Juristen oder *litterati* waren und einer, Gaetano da Thiene, den Theatinerorden gründete und kanonisiert wurde. Sie kämpften, um ihr Brot zu verdienen, häufig für den Kaiser oder den König von Frankreich oder den Herzog von Savoyen, aber auch für Venedig. Sie zeichneten sich beim Sieg von Lepanto über die Türken im Jahr 1571 aus, an den Palladios Loggia erinnert. Aber sie kämpften auch in den Straßen Vicenzas gegeneinander. Die Chroniken sind so voller Racheakte und Morde von und an Aristokraten, daß sich der Verdacht aufdrängt, die humanistische Kultur, zu der sich manche Mitglieder der Accademia Olimpica und der Accademia dei Costanti bekannten, sei nur eine dünne Tünche gewesen.

Vicenza war auch ein Vorposten der protestantischen Reformation in Norditalien. Es lag nahe an Deutschland, hatte eine große zum Norden hin



49. Zentrum von Vicenza mit den Bauten Palladios.

1. Casa Civena, nach 1540
2. Palazzo Thiene, nach 1542
3. Basilica, 1549
4. Palazzo Chiericati, 1550
5. Palazzo Iseppo Porto, vor 1550
6. Casa Cogollo, 1559(?)–67*
7. Palazzo Valmarana, 1565/66
8. Palazzo Schio-Angaran, vor 1566
9. Palazzo Barbarano, vor 1570/71
10. Loggia del Capitaniato, 1571
11. Teatro Olimpico, 1579/80
12. Palazzo Porto-Breganze, um 1570/80
A. Dom (Apsis, Gewölbe, vor 1565)
B. Santa Corona (Valmarana-Kapelle, 1576)

* Die Zuweisung der Casa Cogollo ist umstritten. Nach meiner Ansicht stammt der Bau nicht von Palladio.

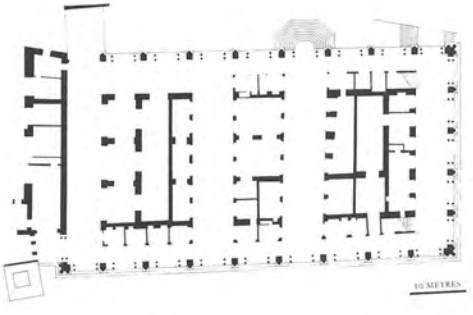
orientierte Bevölkerung, und die Wechselfälle seiner Geschichte förderten das Verständnis für den Ernst und die Kompromißlosigkeit der Lutherschen Thesen. Nicht zuletzt deshalb berief Papst Paul III. 1538 ein Konzil in Vicenza ein, freilich zu früh; politischer Druck verhinderte das Konzil mehr als sieben Jahre lang, bis es schließlich nach Trient verlegt werden mußte.

Palladios Umgebung so darzustellen, als sei sie ganz und gar von kaiserlichen, militärischen und reformatorischen Einflüssen geprägt worden, wäre freilich übertrieben, obwohl auf diese Weise deutlich wird, warum Vicenza eine außergewöhnliche Stadt war. Viele Adelige und fast alle Angehörigen der mittleren und unteren Klassen zogen Venedig und den Frieden vor und nannten sich Katholiken. Aber wenn Palladios Bauherren auch schlichte Militärs waren, so strebten sie doch nach der Grandeur der Antike und nach einer Anbindung an Nordeuropa; ihre Kultur war völlig verschieden von der der Bauherren Michelangelos und Vasaris und sogar der venezianischen Aristokratie jener Zeit. Kein Wunder, daß Palladios Architektur unverwechselbar war.

Palladios erster öffentlicher Auftrag war der Bau einer zweigeschossigen Loggia um den Palazzo della Ragione, den großen Versammlungssaal des Rats der Fünfhundert in Vicenza, der seit damals als Basilica bezeichnet wird (entworfen von 1546 bis 1549, im Bau bis 1617). Daß die Basilica als wichtigster und charakteristischer Entwurf Palladios gilt, verdankt sie eher ihrer Größe, Eleganz und bevorzugten Lage an Vicenzas Hauptplatz als einer gerechten Einschätzung ihrer Bedeutung.

Die riesige, holzgedeckte gotische Halle und das sie tragende Gewölbesystem im Erdgeschoß wurden um die Mitte des Quattrocento errichtet, zum Teil über Läden und Lagerräumen aus früheren Jahrhunderten, und wurden später im selben Jahrhundert mit einer zweigeschossigen Loggia ummantelt, die kurz nach ihrer Fertigstellung zusammenbrach. Wegen der folgenden Kriege wurde der Wiederaufbau verschoben, doch zwischen 1538 und 1542 rief der Rat die angesehensten Architekten Norditaliens – Sansovino, Serlio, Sanmicheli und Giulio Romano – zu einer Reihe von Beratungen über Form- und Konstruktionsprobleme zusammen. Giulios Empfehlung von 1542, die alte Form beizubehalten, aber zu verstärken, wurde von einem Rat verworfen, der sich mehr für die Antike begeisterte als für Wirtschaftlichkeit oder Tradition. Schließlich wurde Palladio ernannt, ein lediglich lokal bekannter Architekt, der sich mehr durch klassische Bildung und einflußreiche Gönner empfohlen haben muß als durch ausgeführte Projekte. Aber das Ganze brauchte seine Zeit. Nachdem der Rat verlangt hatte, ein Joch des Projekts, das Palladio 1546 mit seinem

50. Basilica, Vicenza, 1549. Seite zur Piazza dei Signori.



51. Basilica, Vicenza. Grundriß.

Meister Giovanni da Pedemuro eingereicht hatte, versuchsweise in Holz zu bauen, schob er die Entscheidung auf. Im Jahr 1548 wurden neue Zeichnungen akzeptiert und Anfang 1549 zu einem endgültigen Modell ausgearbeitet.

Palladios Konstruktion kann nicht als Bauwerk bezeichnet werden; sie ist eine Hülle um ein bestehendes Bauwerk, die zum einen als Stützsystem dient, zum anderen als elegante, ausdrucksvolle Piazza-Dekoration, die geschickt den unregelmäßigen trapezoiden Grundriß und die altmodische Fassade des älteren Baukerns verbirgt. Nicht nur der städtebauliche Charakter, sondern auch viel von der Form selbst wurde weitgehend durch den alten Palast bestimmt: die Höhe der zwei Geschosse, die Weite und Anzahl der Joche, die schweren Eckpfeiler. Palladios Säulen ummanteln wahrscheinlich alle noch vorhandenen Stützen der ursprünglichen Arkade, und die Gewölbe im unteren Umgang sind offenbar zu einem großen Teil von dem alten Quattrocento-Bau übernommen worden. Palladios einziges Problem war es also, zwei übereinanderliegende Reihen von Rechtecken mit vorgegebenen Maßen auszufüllen. Das war nicht so einfach, wie es klingt: Die nahezu quadratischen Rechtecke entsprechen nicht den Dimensionen einer klassischen Ordnung und haben alle unterschiedliche Breiten. Da jedes Joch Palladios von einem Bogen der gleichen Größe überspannt sein mußte, benötigte er Elemente (die Pilaster an den Seiten der Säulen), die je nach der tatsächlichen Breite oder Enge des Jochs auseinandergezogen oder zusammengerückt werden konnten. Die willkürliche Plazierung der Säulen wirkte sich auch auf den Fries aus; viele Triglyphen und Metopen mußten zusammengedrängt oder verkürzt werden, aber dies geschah so behutsam, daß es in den Abbildungen der *Quattro Libri* deutlicher sichtbar wird als in der Basilica selbst.

Die Verengung der Eckjoche, die auffallendste Anpassung an die frühere Konstruktion, ging auf die Schwere der Eckpfeiler zurück, die mehr Kräfte aufzunehmen haben als die anderen, auf die unterschiedliche Breite der Umgänge, die sich hinter ihnen treffen, und auf die schiefwinklige Ecke. In diesen Jochen sind die Oculi in den Zwickeln weggelassen worden, und die gekoppelten Säulen der Eckpfeiler verbergen die Unregelmäßigkeit der beiden Fassaden, indem sie die Ecke völlig abdecken. Solche Schwierigkeiten entstanden nur an der Nordwest-Ecke, wo zwei Seiten der Arkade zugleich sichtbar sind. Die anderen drei Ecken werden durch angrenzende Bauten verborgen. Eine weitere optische Raffinesse ist in Abb. 53 zu erkennen: Die Säulenordnung der oberen Galerie neigt sich nach außen, als Entsprechung zu der dahinterliegenden Quattrocento-Wand, die aus konstruktiven Gründen nach innen geneigt ist. Dies geschah möglicherweise,

52. Basilica, Vicenza. Nordwestseite.

um die kleine Ordnung von der Piazza aus sichtbar zu machen. Die Fassade selbst ist völlig lotrecht.

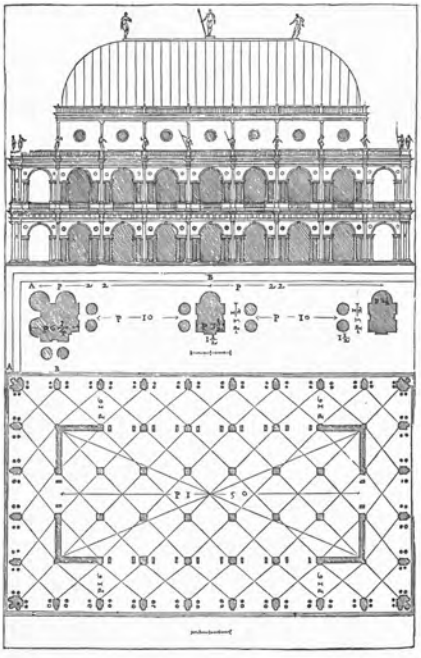
Palladio wandte die Kombination von Bogen und Sturz in den Jochen so überzeugend an, daß diese später Palladio-Motiv genannt wurde, obwohl sie von Bramante entwickelt und von Serlio populär gemacht worden

53. Basilica, Vicenza. Obere Galerie.

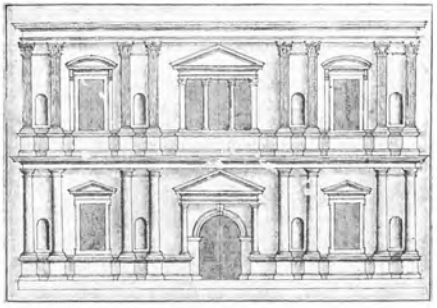
war. Möglicherweise inspirierte ihn Sansovinos neue Bibliothek, die 1537 begonnen wurde und noch im Bau war, als er im Jahre 1548 Venedig besuchte. Die Bibliothek beeinflußte die Basilica auch durch das erregende Wechselspiel von Licht und Schatten, das aus einer Vervielfachung der Öffnungen (Bögen, Oculi, Balustraden auf zwei Ebenen) und aus den silhouettenhaft wirkenden Statuen über jeder Säule entstand. Keines dieser Elemente tritt in Palladios frühen Studien der Basilica auf, die offenbar vor der Reise nach Venedig angefertigt wurden. Palladio konnte von Sansovinos Versagen ebenso profitieren wie von seiner Erfindungskraft: Der Zusammenbruch der Bibliotheksarkade im Jahre 1545, der den Architekten ins Gefängnis brachte, war eine eindrucksvolle Lektion über die Statik solcher Systeme.

Zu diesem Zeitpunkt seiner Laufbahn folgte Palladio nicht Sansovinos Konzept, die Flächen mit Reliefs zu überziehen. Er wünschte den eher auf Serlio zurückgehenden Kontrast zwischen Extremen: schwarzer Schatten gegen flächige, neutrale Wände. Der Stein ist weniger weiß und hart als das istrische Material, das in ganz Venedig verwendet wurde; er kam vom nahegelegenen Piovene und zeigt bei der Verwitterung nur geringe Unterschiede zwischen exponierten und geschützten Bauteilen. Die Basi-

54. Jacopo Sansovino. Libreria Marciana, Venedig, 1537.



55. Basilica, Vicenza. Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, III, S.42.)



56. Palast, um 1540. (RIBA, Bd. XVII, 23.)

57. Casa Civena, Vicenza, nach 1540.

lica ist Palladios einziges ganz aus Stein errichtetes Bauwerk – eine Erklärung dafür, daß sich die Fertigstellung bis 1617 hinzog.

Der Plan der Basilica, wie Palladio ihn in den *Quattro Libri* illustrierte, ist eine Fiktion, ein einzigartiges Beispiel für die Publikation eines idealen und in der Realität nicht möglichen Projekts für ein Gebäude, das bereits auf andere Weise gebaut wurde. Er eliminiert gerade die Schwierigkeiten, die den Entwurf veranlaßten und ohne die er nicht in Auftrag gegeben worden wäre.

Als Architekt von Palästen gewann Palladio erst allmählich seine Unabhängigkeit. Während er sich bei seinen Villen und Kirchenbauten auf neue, besondere soziale und wirtschaftliche Verhältnisse einstellen mußte, dienten seine Paläste nahezu den gleichen Zwecken wie jene des frühen 16. Jahrhunderts in anderen italienischen Städten. Seine frühen Skizzen von Palästen, vor allem die Fassadenaufrisse, sind amateurhafte Sammlungen von Motiven, die beispielsweise an Falconetto, Serlio und im besten Falle an Sanmicheli erinnern.

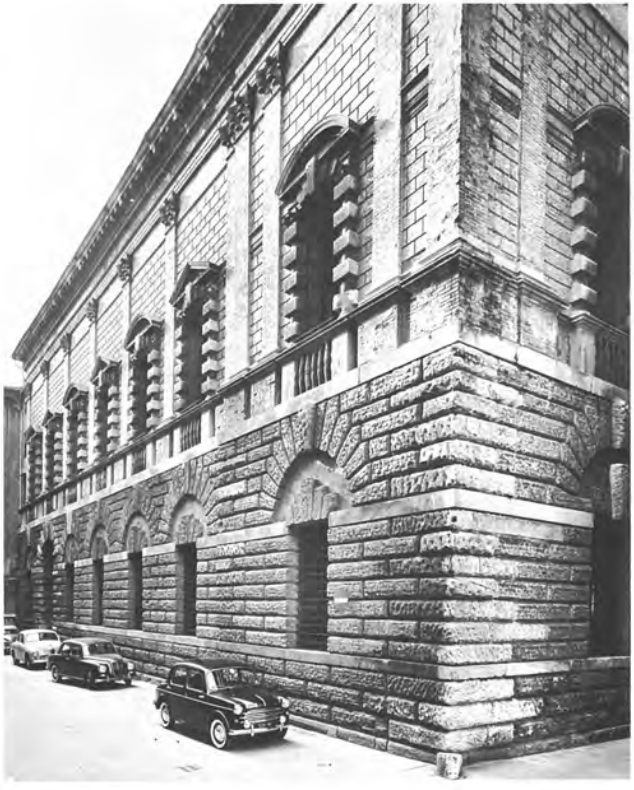
Aus dieser Phase in den frühen vierziger Jahren stammt der Entwurf der Casa Civena in Vicenza (sehr ähnlich wie Serlio VII, Kap. XXV), das am wenigsten überzeugende von Palladios Werken. Die Fassade mit der offenen Arkade auf Straßenniveau ist eine fortlaufende Frontverkleidung ohne eine besondere Akzentuierung der Mitte. Die offenen Passagen, die die Häuser an der Straße miteinander verbinden und dem Fußgänger Schutz

bieten, sind charakteristisch für vicentinische und venezianische Wohnbauten der Terra ferma aus dem Mittelalter und späterer Zeit. Im Zusammenhang mit dem Städtebau spricht Palladio anerkennend über diese Tradition und empfiehlt sie seinen Zeitgenossen:

»Wenn man jedoch den Ort, an dem die Menschen gehen, trennen will von jenem, der der Benutzung durch Wagen und Tiere dient, hätte ich die Straßen gerne so aufgeteilt, daß sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite Bogengänge gemacht werden, in deren Schutz die Einwohner gehen können, um ihre Besorgungen zu machen, ohne von Sonne, Regen oder Schnee belästigt zu werden. Alle Straßen von Padua, dieser alten, durch ihre Universität bekannten Stadt, sind von dieser Art.« (*Quattro Libri,* III, Kap. II.)

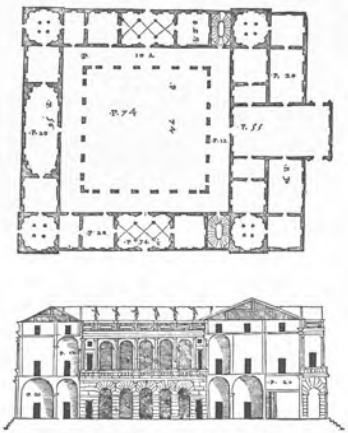
Bei der Casa Civena wird diese alte Tradition in ein an die römische Renaissance erinnerndes Vokabular übertragen, das jedoch nicht von Rom kommt, sondern von fernen Nachwirkungen Roms im Werk der drei Architekten, die im Veneto arbeiteten.

Die Casa Civena hatte so wenig mit Palladios nächstem Werk gemeinsam, dem Palazzo Thiene (nur Teile zweier Flügel gegenüber und rechts vom Haupteingang sind fertiggestellt), daß die beiden Bauten allein vom Äußeren her nicht demselben Architekten zugeschrieben werden könnten. Der Palazzo Thiene wurzelt nicht in der Tradition Vicenzas oder Norditaliens; er ist ganz und gar römisch, das Ergebnis von Palladios zweimonatigem Aufenthalt in Rom im Jahr 1541 und seinem Interesse an der Arbeit von Giulio Romano in Mantua. Die Aufrisse, die weitaus reifer und sicherer wirken als andere frühe Entwürfe Palladios, sind ganz in Giulios Stil gehalten. Nahezu jedes Element läßt sich in Mantua im Palazzo del Té, im Palazzo Ducale oder Giulios eigenem Haus wiederfinden: die kräftige Rustizierung der beiden Geschosse, unten gröber und oben feiner, die mit den glatten Gesimsen in der Höhe der Fensterstürze kontrastiert; die roh behauenen Pfeiler des Atriums und die durch Quader mit der Fläche verklammerten Fensterrahmen, die denen eines kleinen Hauses von Giulio in Rom noch ähnlicher sind. Da Palladio niemals einen anderen Meister so sklavisch kopierte und da Kopien im allgemeinen selten so vital wie hier wirken, ist es möglich, daß Giulio sich in Form von Aufrißskizzen direkt beteiligte. Im Jahr 1542 hielt er sich als Berater für die Basilica in Vicenza auf, zwei Monate nach der Unterzeichnung eines Vertrags über den Bau eines Wohnsitzes für die Familie Thiene – offenbar derselbe Palast. In dem Vertrag erscheint Palladio noch als Steinmetz, eine ungewöhnliche Bezeichnung für einen Architekten. Einen allerdings wenig zuverlässigen Beweis für Giulios Mitwirkung liefert eine Anmerkung, die Inigo Jones auf sein

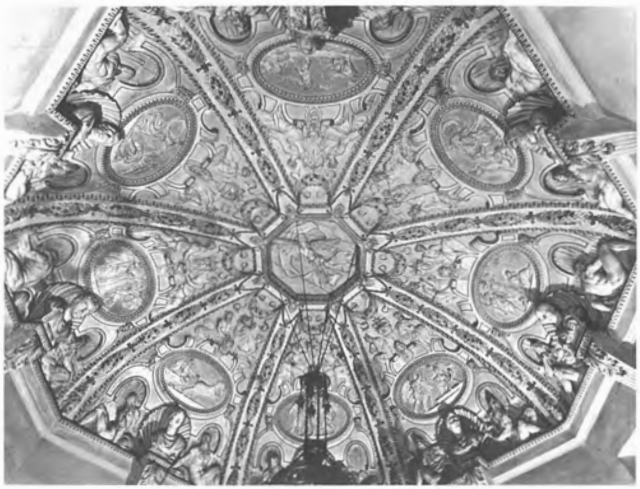


58. Palazzo Thiene, Vicenza, nach 1542. Ostseite.

Exemplar der *Quattro Libri* kritzelte, als er 1613 den Palast besuchte: »Scamozzi und Palermo sagten, diese Entwürfe seien von Julio Romano, aber von Palladio verändert, und so sieht es aus.« Scamozzi, der Vollstrecker von Palladios architektonischem Testament, muß die Wahrheit gekannt haben, aber in seinem Haß auf den Vorgänger, den Jones erwähnt, war er durchaus fähig, sie zu verfälschen.



59, 60. Palazzo Thiene, Vicenza. Hof, Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, II, S. 13.)

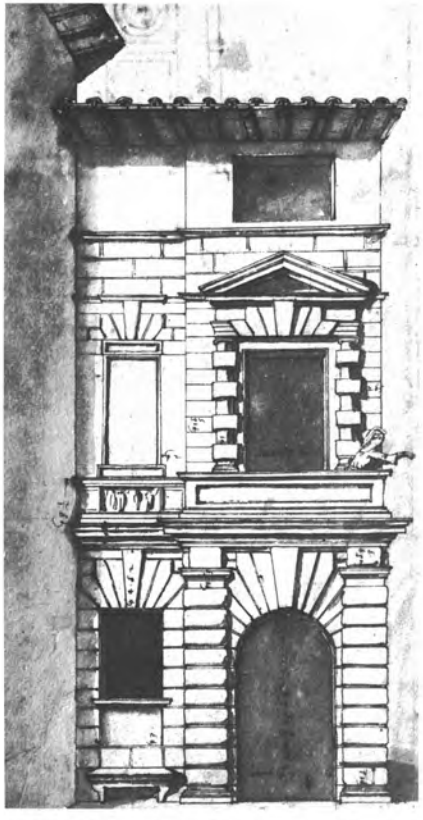


61. Palazzo Thiene, Vicenza. Innenraum.

Es gibt keine Zeitangaben über den Palast zwischen dem Vertrag von 1542 und der Abreise des Bildhauers Alessandro Vittoria aus Vicenza im Jahr 1553; Vittoria hatte Räume in beiden Geschossen dekoriert. Die Bauarbeiten haben wahrscheinlich in der Mitte der vierziger Jahre begonnen und dauerten an, bis die Inschriften in die Bänder geschnitten wurden, die die Geschosse des Hofes im Osten (1556) und im Norden (1558) trennen. Eine unveröffentlichte Karte von Vicenza von ungefähr 1570 zeigt den Ostflügel in seinem jetzigen Zustand und das unvollendete Obergeschoß des Nordflügels.

Der Grundriß ist palladianisch in der symmetrischen Anordnung der vier Flügel und der unterschiedlich geformten Räume; römische Einflüsse zeigen jedoch der riesige Hof, durch den der Palast auf einen ganzen Häuserblock ausgedehnt worden wäre, und die Andeutung rudimentärer Türme an den vier Ecken, die an die Cancelleria und Bramantes unvollendeten Palazzo del Tribunale in Rom erinnern. Über die Gestaltung der Hauptfassade, die an der wichtigsten Straße Vicenzas liegen sollte, ist nichts Genaues bekannt. Der ganze vordere Gebäudeteil ist offenbar im nachhinein entspre-

62. Palazzo Thiene, Vicenza. Fassadendetail.



63. Giulio Romano. Haus in Rom. Kopie von G.A. Dosio.

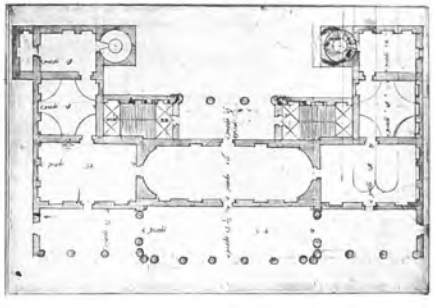
chend einem ergänzten Plan vom Typ des Palazzo del Té hinzugefügt worden. Im übrigen entspricht der Grundriß in den *Quattro Libri* weder dem Schnitt noch dem Text, in dem es heißt, daß eine zentrale »Loggia« von Ladenreihen flankiert wird – ebenfalls ein römisches Element, obwohl Palladio es ausdrücklich als seine eigene Erfindung bezeichnet. Auf dem Grundriß erscheinen weder Läden noch Loggia; doch zumindest die Loggia kann, wie Bertotti Scamozzi glaubte, leicht rekonstruiert werden, wenn man sich vorstellt, daß aus den drei Fenstern in der Vorderwand des Mittelbaus breite Bogengänge würden. Das Vorspringen dieses Baukörpers ist völlig neu und bildet ein wirksames Gegengewicht gegen die drohende

Monotonie der langen Fassade. Im 18. und 19. Jahrhundert fanden sich Nachahmer dieser Lösung (Newgate Prison, London; Entwürfe von C.N. Ledoux). Eine weitere originelle und eindrucksvolle Erfindung wurde später nicht wieder aufgenommen: die hohe Hofarkade des *piano nobile*, die, wenn man die Balkone einbezieht, größer ist als die Arkade des Erdgeschosses. Sie läßt das Licht ungehindert in die dahinterliegenden Räume einfallen, die auch von der Straße her belichtet werden, und bringt eine neue Art von Monumentalität zustande, für die es weder antike noch zeitgenössische Vorbilder gab.

In den vierziger Jahren hatte Palladio wenig zu tun, doch nach dem Baubeginn der Basilica im Jahre 1549 kam plötzlich der Erfolg mit einer Flut von Aufträgen für Palastbauten. Bei seinem ersten Projekt für Girolamo Chiericati, einen der Inspektoren der Basilica, wandte er sich von der römischen Renaissance ab und kehrte zu der in Vicenza üblichen und bei der Casa Civena praktizierten Lösung zurück: ein Bauvolumen ohne Innenhof, dessen Achse parallel zur Straße läuft, die es durch eine Loggia einbezieht. Durch das neue Element der Dreiteilung erhält der Bau eine klar definierte Mitte und verdeutlicht die Alternative, daran vorbeizugehen oder einzutreten. Er ist nicht mehr Haus in der Reihe, sondern ein Monument der Renaissance, das für sich allein betrachtet werden muß. Und das Gebäude stand tatsächlich isoliert als erster Palast an der großen offenen »Isola«, die sich etwa 140 Meter zum Flußufer hin erstreckte. Der überdeckte Gang verlor so seine frühere Funktion und taucht nie mehr in Palladios Palast-Entwürfen auf. Eine solche dreigeteilte Fassade ist nur dann wirkungsvoll, wenn ein offener Platz davorliegt, denn die Proportionsverhältnisse lassen sich nur aus einiger Entfernung von einer zentralen Position aus erkennen, was in einer engen Stadtstraße nicht möglich ist. So gehören der Palazzo Chiericati und andere städtebauliche Projekte an Plätzen oder breiten Straßen eher in die Kategorie der Villen als in die gleichzeitige Gruppe der Entwürfe an schmalen Straßen. Der Grundriß des Palazzo Chiericati zeigt eine enge Verwandtschaft zu einigen Villen-Studien aus dieser Zeit, nicht etwa, weil Palladio den Eindruck des Rustikalen suggerieren wollte, sondern weil er vom Problem der Villa fasziniert war und phantasievolle Lösungen dafür gefunden hatte.

Eine Reihe kleiner Stadtpaläste aus den fünfziger Jahren, die in Palladios Buch abgebildet sind, ist nicht von dem kompakten Villentyp zu unterscheiden, der für Dörfer wie Montagnana oder Piombino Dese bestimmt war. Sie haben zentrale, giebelbekrönte Portiken und sehr schlichte Seitenflügel (die Paläste für die Familien Garzadori, Capra und Trissino in Vicenza und einer der beiden Paläste für Giovanni Battista della Torre in Verona,

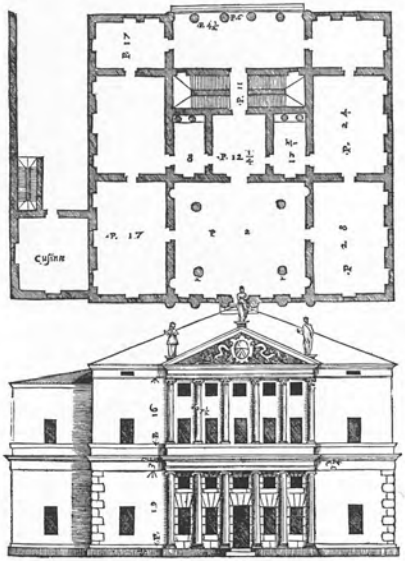
64. Palazzo Chiericati, Vicenza, 1550. Straßenseite.



65. Palazzo Chiericati, Vicenza. Grundriß. (RIBA, Bd. XVII, 8.)

Quattro Libri II, S. 20, 73, 76, 77). Das einzige ausgeführte Beispiel dieser Gruppe ist der Palazzo Antonini in Udine: Hier liegt links ein offener Platz (wo Palladio eine asymmetrische Küche anfügen wollte), während die Straße verhältnismäßig eng ist, so daß sich von der Lage her eine eher städtische Version der villenartigen Palastfassade mit Pilastern an beiden Geschossen anbot, die auch von der Seite her betrachtet eindrucksvoll wirkt.

Der »städtische« Typ wurde für schmale, tiefe Grundstücke an engen Straßen entwickelt, und die größeren Beispiele brauchten deshalb einen zentralen Hof für Licht und Luft. Der erste Bau, der ungefähr zur gleichen Zeit wie der Palazzo Chiericati entworfen und 1552 fertiggestellt wurde, war für Iseppo Porto bestimmt, den Schwager des Erbauers des Palazzo Thiene. Er wurde in einem Stil geplant, den Palladio für den antiken römischen Stil hielt, mit Eingängen ins Atrium und einem gigantischen

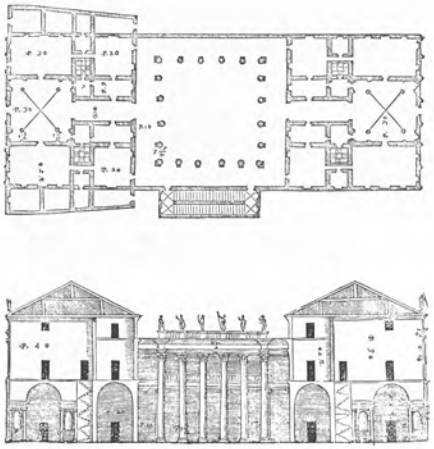


66. Palazzo Antonini, Udine, 1556. Grundriß und Ansicht. (*Quattro Libri*, II, S. 5.)

67. Palazzo Iseppo Porto, Vicenza, vor 1550. Außenseite.

Peristyl, während sich die Aufrisse auf moderne Entwürfe zurückführen lassen, die Palladio auf seinen Reisen nach Rom und an anderen Orten gesehen hatte. Die Fassade ist eine Interpretation des Haustyps von Bramante und Raffael: zwei Geschosse plus Attika, Halbsäulen, hohe Fenster, mit Balkons versehen und abwechselnd mit dreieckigen und gerundeten

Giebeln bekrönt. Sie ist ausgereifter als die der Casa Civena, wirkt aber flächig und scharfkantig im Detail – ähnlich wie Michele Sanmichelis Palazzo Canossa in Verona, der etwa von 1530 bis 1540 entstand. Die Lage schloß eine Verwendung des sorgfältig proportionierten Mittelteils der »Villen«-Gruppe aus, doch wird die monotone Einförmigkeit der Casa Civena durch plastischen Dekor in den Mittel- und Endjochen vermieden: an Michelangelo erinnernde Figuren, die sich an die Giebel lehnen, hängende Girlanden und Statuen in der Attika. Alle Fassaden Palladios in ähnlicher Straßenlage sind Variationen dieses Typs, bei dem die horizontale Akzentuierung eine größere Rolle spielt als die axiale Symmetrie (Palazzi Thiene, Valmarana, Barbarano). Der Grundriß, der in der Fassade überhaupt nicht zum Ausdruck kommt, ist origineller. Identische Baukörper für die Familie und für Gäste sind auf den gegenüberliegenden Seiten eines Hofes angeordnet. Der Hof ist von einer riesigen Kolonnade umgeben, die einen Balkon im *piano nobile* stützt (wie später bei der Villa Sarego). Die drei Teile sind nicht überzeugend miteinander verknüpft, doch die Konzeption ist neuartig und völlig unabhängig von venezianischen und mittelitalienischen Vorläufern.



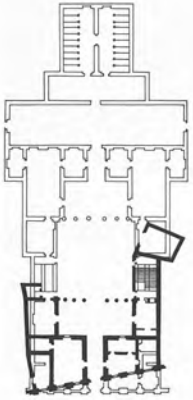
68. Palazzo Iseppo Porto, Vicenza. Grundriß und Schnitt. (*Quattro Libri*, II, S. 8.)

69. Palazzo Iseppo Porto, Vicenza. Atrium.

Von der Mitte der fünfziger Jahre an, als Palladio mit Aufträgen für religiöse Bauten und Villen überschüttet wurde, baute er ein Jahrzehnt lang keine Paläste, die er für wert hielt, in den *Quattro Libri* veröffentlicht zu werden. Daraus erklärt sich die mangelnde Kontinuität zwischen dem Palazzo Antonini in Udine von 1556, einer Variation des frühen dreiteiligen Typs, und

dem Palazzo Valmarana in Vicenza von 1565/66. Durch die Erfahrungen jener Jahre, die mit einer letzten Reise nach Rom 1554 begannen, als Michelangelo dort in der Architekturszene aufstieg, und die Anfangsbegegnungen mit venezianischem Mäzenatentum und venezianischer Seelandschaft einschlossen, wandelte Palladio sich vom theoretischen Klassizisten des vorhergehenden Jahrzehnts zu einem vielseitigen, sensiblen Baumeister, der über Proportionslehre und vitruvianisches *Decorum* hinausging, um zu einem tiefgründigen, sinnlichen Stil zu gelangen. Sein letzter archäologischer Entwurf war der Hof des Klosters der Carità in Venedig von 1561. Danach wurde er ein malerischer Architekt; durch das reiche Wechselspiel von Licht und Schatten, Oberflächenstrukturen und eine Vielfalt von Farben verlieh er den Bauten des letzten Jahrzehnts den Charakter römischer Architektur aus der späten Kaiserzeit.

Diese Wandlung trat ein, als Palladios Interesse an dem römischen Renaissance-Stil der Paläste Bramantes nachließ. Der Palazzo Valmarana zeigt eine andere Handschrift. Er ist als manieristisch bezeichnet worden, was die Aufmerksamkeit auf unklassische Elemente der Fassade lenkt, andererseits aber die Gefahr birgt, Palladios Werke in einem ihnen fremden Zusammenhang zu sehen. Der Grundriß läßt sich stilistisch nicht einordnen, weil er unverwechselbar ist und aus für Palladio typischen Vorstellungen entwickelt wurde. Angesichts der praktischen Anforderungen des Lebens



70. Palazzo Valmarana, Vicenza, 1565/66.
Grundriß: Vergleich zwischen Ausführung (schwarz) und Palladios Projekt (nach *Quattro Libri*, II, S.16).

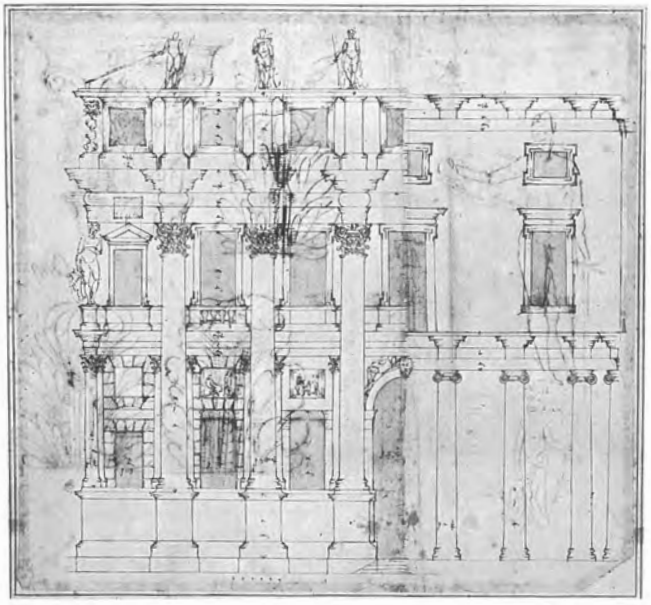
71. Palazzo Valmarana, Vicenza. Außenseite.

72. Palazzo Valmarana, Vicenza. Fassadendetail.

und unregelmäßiger Stadtgrundstücke verzichtet er auf die exzessive Symmetrie und die altrömischen Züge der frühen Entwürfe. Es ist insofern der vernünftigste und der einfachste seiner Palast-Grundrisse, als nahezu nichts nur um der visuellen oder symbolischen Wirkung willen hinzugefügt wurde, wie etwa das kolossale Peristyl beim Palazzo Porto. Die vordere Hälfte, die allein fertiggestellt wurde, wird nach einer einfühlsamen Restaurierung noch heute genutzt, zum Teil als Hauptsitz der Palladio-Forschung.

Die vieldiskutierte Fassade ist Palladios einleuchtendste Lösung für die engen Straßen Vicenzas, weil sie in Flächen und nicht in quasi bildhauerischen Vorstellungen gedacht ist und weil die differenzierten äußeren Achsen den Übergang zwischen den monumentalen mittleren Jochen und den neutralen Fassaden an beiden Seiten herstellen. Die Kolossalpilaster fördern durch ihre Flächigkeit die Integration in diese Nachbarbauten. Sie müssen von Michelangelos Modell von St. Peter inspiriert worden sein, das 1547 in Rom eine neue Sprache der Architektur einführte: Die antiken Ordnungen wurden nicht nur als Symbole, sondern als Ausdrucksmittel, als affektive Kräfte benutzt (Michelangelos Palazzo dei Conservatori, begonnen 1563, lag noch näher, aber Palladio hat vielleicht keine Zeichnungen davon gesehen). Die abrupte Veränderung des Maßstabs in den Endjochen, wo die Kolossalordnung aufgegeben wird und alle Öffnungen verändert sind, wird mit einer Ironie vollzogen, die Palladio von Manieristen wie Giulio lernte, der sich mit den Puristen gern einen architektonischen Spaß erlaubte. Immerhin ist eine Ähnlichkeit mit der klassischen Lösung für die Fassade des Palazzo Porto zu erkennen, wo die Endachsen durch zusätzliche Ornamente differenziert werden. Die Zeichnungen für beide Fassaden zeigen in den Himmel ragende Statuen über allen außer den Endpilastern. Bei dem gleichzeitigen Entwurf für die Fassade von San Giorgio in Venedig

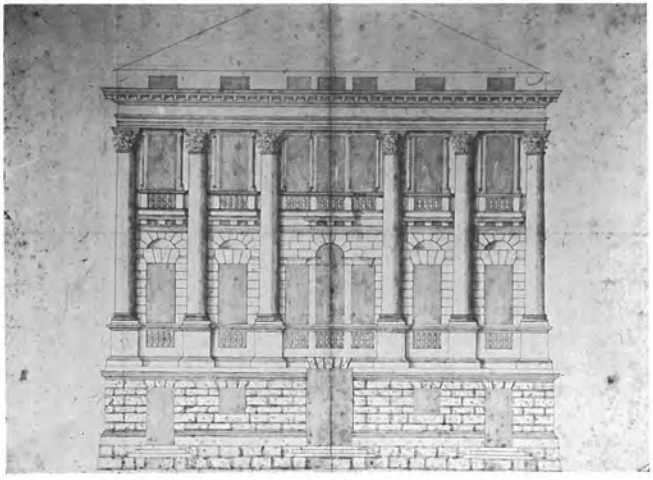
73. Palazzo Valmarana, Vicenza. Außen- und Hofansicht. (RIBA, Bd. XVII, 4.)

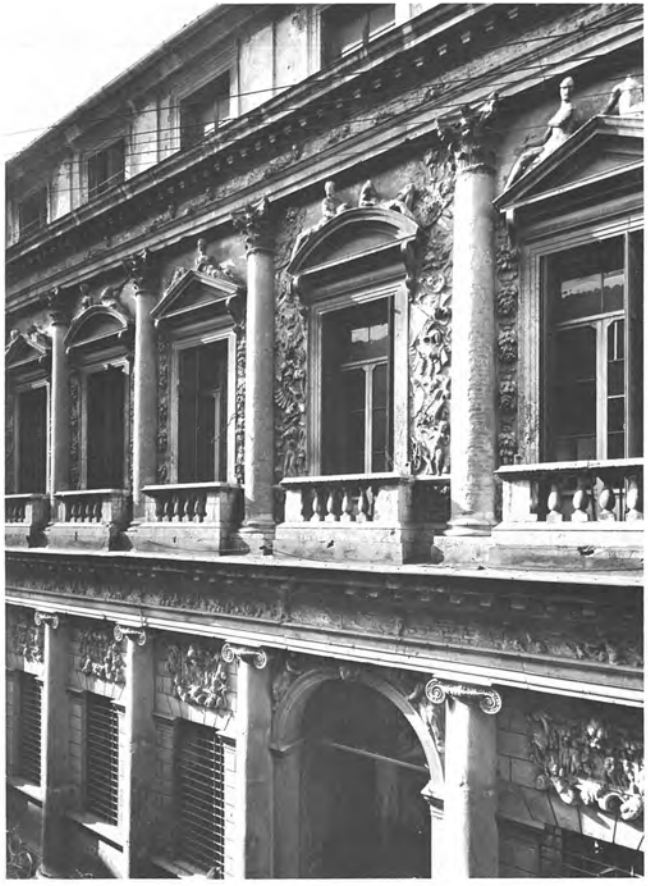


wurde die plötzliche Veränderung des Maßstabs von einer größeren Ordnung in der Mitte zu einer kleineren an den Außenseiten auf ähnliche Weise gelöst. Die unterschiedliche Gestaltung der äußeren Achsen geht bei dem Palast wie bei der Kirche auf den Grundriß zurück: Sie entspricht den kleineren Dimensionen der Innenräume, die hinter diesen Jochen liegen.

Palladio hatte bei seinen letzten Aufträgen in Vicenza wenig Glück. Sie konnten nicht fertiggestellt werden, und außerdem mußten die Projekte für den Palazzo Barbarano und die Loggia in letzter Minute eilig geändert werden. Die zwei einsamen Achsen des Palazzo Porto-Breganze und das Proszenium des Teatro Olimpico wurden posthum von dem nicht sehr einfühlsamen Scamozzi gebaut. Dennoch entstand ein reicher und völlig neuartiger Stil, der das Vokabular der Antike mit dramatischer Freiheit nutzte. Palladio wandte sich plötzlich von den flächigen Pilasterformen des Palazzo Valmarana ab und bevorzugte nun massive Ordnungen und Balkone; sie treten aus Wänden hervor, die von Reliefskulpturen und rauhen Oberflächenstrukturen überzogen sind. Die Geometrie wich den wechselnden Konturen und Mustern einer malerischen Vision.

74. Palast, um 1570 (?). (Vicenza, Museo Civico, Nr. D 27.)





75. Palazzo Barbarano, Vicenza. 1570/71. Fassadendetail.

Auch eine unausgeführte grandiose Palastfassade auf einem Ufergrundstück von ungefähr 1570 oder später zeugt von dem neuen Geist. Wahrscheinlich war sie eher für Venedig als für Vicenza bestimmt, denn es ist Palladios einziger Palast, der der mittelalterlichen venezianischen Tradition von Fassaden mit breiten Mittelfeldern folgt, deren eng nebeneinander angeordnete Fenster die tiefen Hallen und *saloni* belichten, die sich von der Front bis zur Rückseite erstreckten. Palladio verzichtet hier auf Skulpturen, weil die architektonischen Elemente plastisch genug wirken, vor allem im Obergeschoß, wo die Wandfläche so weit reduziert ist, daß das dreigliedrige Mittelfenster zu schwach erscheint, um den darauf lastenden Druck zu tragen. Vertraute Elemente – die Rustizierung der Untergeschosse – und radikale – die gigantischen Halbsäulen und die massiven Balkone – sind so sorgfältig gegeneinander ausgewogen, daß die Fassade am Canal Grande eine großartige Wirkung hätte.

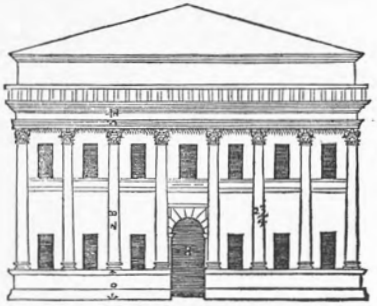
Der Palazzo Montano Barbarano (oder Porto-Barbarano), wurde 1570 entworfen, in dem Jahr, in dem eine Wirtschaftskrise einsetzte, die bei allen Palästen Palladios zum Baustopp führte. Selbst der aristokratische Eigentümer hatte Schwierigkeiten, ein geeignetes Grundstück zu kaufen, und fand schließlich ein unregelmäßig geschnittenes Terrain, in das auf der linken Seite des Hofes ältere Gebäude ragten. Palladios erster Grundriß mit dem

76. Palazzo Barbarano, Vicenza. Außenseite.

77. Palazzo Barbarano, Vicenza. Hofdurchfahrt.

langen Atrium und Hof im Mitteltrakt, der an die venezianische Tradition und an Sanmichelis Paläste in Verona erinnert, entwickelte sich natürlich aus seinen eigenen früheren Formfindungen. Fast nichts davon ist erhalten, mit Ausnahme des großen Atriums, dessen eindrucksvolle Harmonie trotz seiner unregelmäßigen Form den Verfall bis in die heutigen Tage überdauert hat. Palladio schrieb, der Grundriß sei bereits zur Zeit der Publikation der *Quattro Libri* geändert worden, aber zu spät für die Anfertigung eines neuen Holzschnitts; vielleicht hatte der Bauherr das fehlende Restgrundstück erworben. Der vorhandene Grundriß ist jedoch so ungeordnet, daß er stark von Palladios revidiertem Projekt abweichen muß. Irgendwann im späteren 16. Jahrhundert (?) wurden der Fassade zwei weitere Achsen zugefügt, die das Portal aus seiner zentralen Position verdrängten. Auch wurden im Erdgeschoß rechteckige Reliefs nach dem Vorbild des Palazzo Valmarana eingefügt. Palladio berichtet, daß er die Fassade änderte, als er den Grundriß änderte, gibt aber keinen Grund an. Der erste Plan mit einer Kolossalordnung, durch einen kleinen Holzschnitt in den *Quattro Libri* illustriert, wurde zugunsten vorgelegter Halbsäulen aufgegeben und

so die frühe Formel des Palazzo Iseppo Porto malerisch bereichert. Vielleicht glaubte Palladio, die Kolossalordnung sei zu dramatisch für die enge Straße. Im neuen Entwurf paßte er die Fassade dem Maßstab des Grundstücks an, indem er die untere Ordnung der Breite der Straße anglich.
Wo hohe Halbsäulen verwendet wurden, wie bei der Loggia del Capitaniato und dem Palazzo Porto-Breganze, boten große Plätze unterschiedliche Standorte zur Betrachtung aus der Ferne; auch die Kirchenfassaden, bei denen Palladio sein Interesse an diesem Motiv weiterentwickelte, stehen frei. Die Ordnung des Palazzo Porto mit ihren hohen Sockeln und den Girlanden zwischen den Kapitellen ist nahezu eine Kopie der Ordnung an der Fassade von San Giorgio. Wie sollten die beiden einsamen Achsen dieses Gebäude zu einem richtigen Palast wachsen? Vincenzo Scamozzi, der die Bauausführung überwachte, schrieb in seiner *Idea dell'architettura universale* von 1615 lediglich, daß der Palazzo zu jenen gehörte, die er »fertiggestellt« hatte, »aber mit gewissen Änderungen« (er war zu mißgünstig, um Palladio in einer seiner Schriften zu erwähnen). Der vollendete Teil umfaßt nur eine Zimmerbreite und erstreckt sich bis zu einem rückwärtigen Hof, der ein Geschoß hohe Halbsäulen an der Wand aufweist. Die letzte deutet den Beginn einer geschwungenen Rückseite an, die Bertotti Scamozzi in seinen Illustrationen von 1776 überzeugend als theaterartigen Halbkreis rekonstruierte, eine neuartige Idee, die vermutlich auf Palladio zurückging. Bertotti zeichnete den Halbkreis so hoch wie die Fassade, so daß der Hof ein dunkler Schacht geworden wäre; ein eingeschossiger



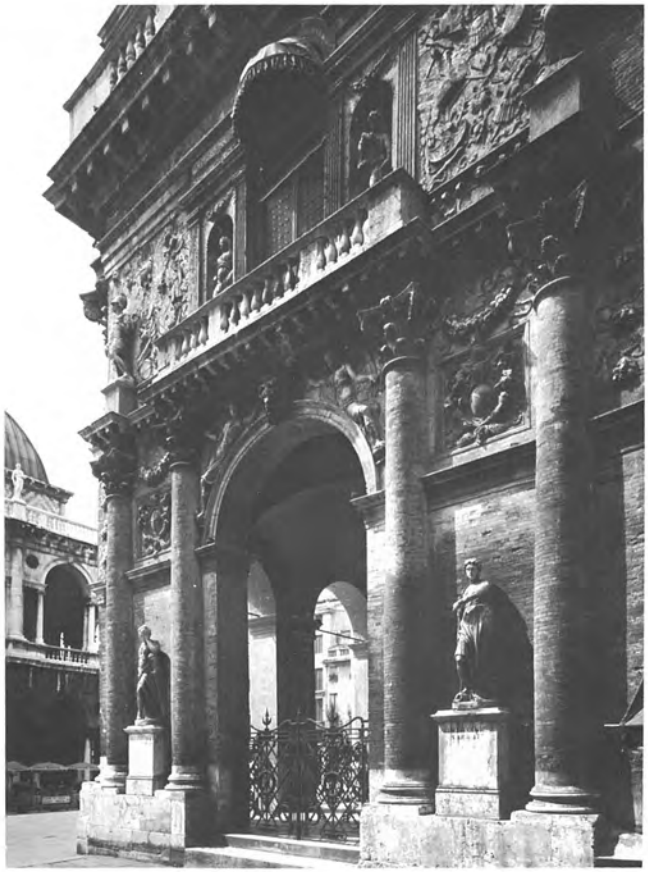
78. Palazzo Barbarano, Vicenza. Ursprünglicher Fassadenentwurf. (*Quattro Libri*, II, S. 22.)

79. Palazzo Porto-Breganze, Vicenza, um 1570/80.

Aufriß vom Typ des Palazzo Pitti in Florenz wäre überzeugender gewesen.

Die teilweise vollendete Loggia del Capitaniato an der Piazza dei Signori in Vicenza von 1571/72 stellt das gleiche Problem. Die unausgeführte Fassade an der linken Seite läßt vermuten, daß Palladio eine Verlängerung plante, vielleicht auf fünf Achsen (der von Bertotti und anderen frühen Kritikern vorgeschlagene Aufriß mit sieben Achsen ist überdimensioniert und widerspricht der Tradition städtischer Loggien). Aber schon 1572 wurde der vorhandenen Form durch finanziellen Druck ein Kompromiß aufgezwungen. So beginnt die Inschrift, die die Großzügigkeit des venezianischen Capitano preist, weil er der Stadt half, diesen eleganten Anbau an seinen Palast zu errichten: IO (HANNI) BAPTISTAE BERNARDO PRAEFECTO CIVITAS DICAVIT auf der linken Seite des Frieses, als sei keine Erweiterung vorgesehen, und läuft um das Gebäude herum. Möglicherweise hat Palladio ein Modell mit fünf Achsen hinterlassen. In einem

80. Loggia del Capitaniato, Vicenza, 1571. Vorderseite.

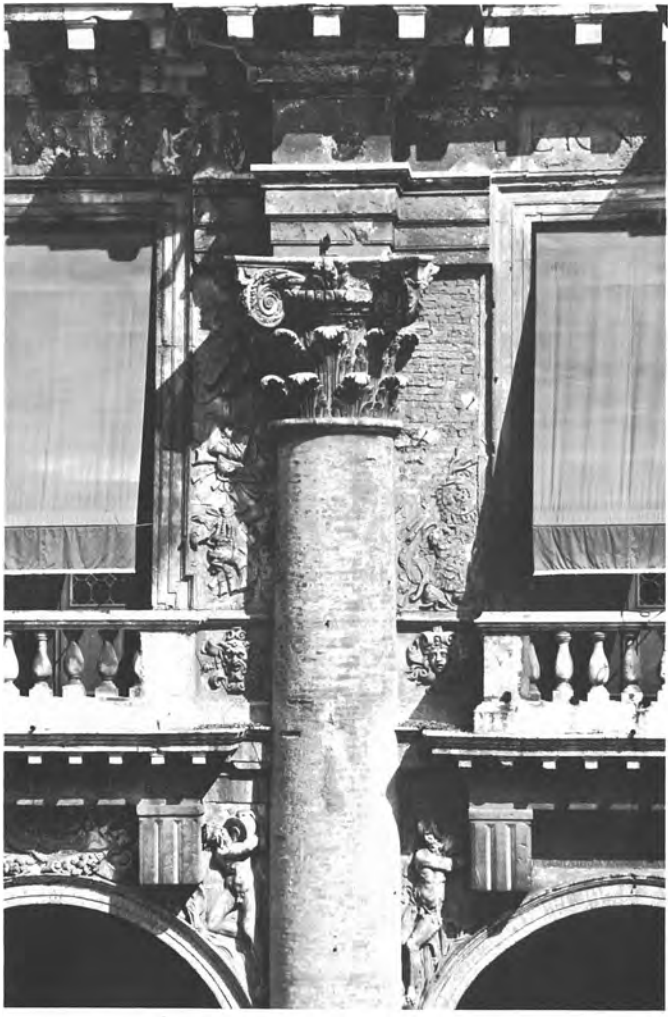


81. Loggia del Capitaniato, Vicenza. Ostseite.

Vertrag von 1671 über den Abriß eines angrenzenden Hauses und die Erweiterung der Loggia wird häufig auf ein vorhandenes Modell hingewiesen; es könnte ein Jahrhundert überdauert haben.

In nahezu jeder italienischen Kommune gab es vom frühen Mittelalter an eine offene, von Bögen überspannte Loggia, die am Hauptplatz als ehrwürdiges Symbol der Regierung und der Rechtsprechung und als Bühne für die Zeremonien der Stadt diente. Manche Loggien sind nur einfache gewölbte Baldachine, wie die Loggia dei Priori (Lanzi) in Florenz oder Sansovinos Loggia am Markusplatz in Venedig, aber häufiger (wie in Mailand, Brescia, Verona, Pistoia and Vicenza) trug die Arkade einen *piano nobile*, der entweder als Versammlungssaal oder als Wohnung für den obersten Magistratsbeamten genutzt wurde. Während der Kriegswirren im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wurde die mittelalterliche Loggia in Vicenza von kaiserlichen Truppen zerstört, wahrscheinlich, weil sie ein venezianisches Herrschaftssymbol war. Im Jahr 1521 ersetzte die Stadt sie durch die von dem venezianischen Baumeister Scarpagnino entworfene Loggia. 1565 gab der *maggior consiglio* seine Zustimmung zum Ankauf von Grundstücken in der Nachbarschaft der Loggia und des angrenzenden Palastes des Capitano, um eine weitere Loggia mit einer darüberliegenden Versammlungshalle für ihre eigenen Zwecke zu errichten. Erst im April 1571, als die alte Loggia zusammenzubrechen drohte, wurde ein Ausschuß gebildet, der darüber beriet, ob sie repariert oder ersetzt werden sollte. Man empfahl sofort die letztere Lösung, und die Arbeit ging so schnell voran, daß ein Teil des Neubaus schon im November desselben Jahres unter Dach war. Diese Geschwindigkeit ist überraschend, wenn man bedenkt, daß die Bauzeit der Basilica 68 Jahre betrug. War der Entwurf schon 1565 vorbereitet worden, so daß die Arbeit ohne zeitraubende Verhandlungen mit dem Architekten in Venedig beginnen konnte? Oder wurde die neue Loggia auf den Fundamenten der alten und unter Verwendung ihres Baumaterials errichtet? Eine Inschrift an der seitlichen Fassade, ANDREA PALLADIO I (nvenit?) ARCHIT, identifiziert den Baumeister, der sich während der Bauzeit kaum in Vicenza aufhielt und sich nach dem Verlust zweier Söhne im Laufe eines Jahres den Bitten der Stadt entzog, während der letzten Monate der Fertigstellung anwesend zu sein.

Der ursprüngliche Entwurf Palladios für die Seitenfassade wurde im Oktober 1571 plötzlich geändert, als die Türken bei der entscheidenden Schlacht von Lepanto mit Hilfe von zwei vicentinischen Schlachtschiffen und einer



82. Loggia del Capitaniato, Vicenza. Fassadendetail.

enormen finanziellen Zuwendung der Stadt geschlagen wurden, wodurch den Auftraggebern der Loggia die Hoffnung genommen wurde, das Projekt je verwirklichen zu können. Die Seitenfassade wurde zum Triumphbogen mit Statuen des Friedens (Vicenza) und des Siegs (Venedig) im Untergeschoß und mit einem Feld für Trophäen und Allegorien der bürgerlichen Tugenden im Obergeschoß. Die eingeschossige Säulenordnung und die Veränderung des Maßstabs und der Perspektive an der Platzfassade bewirken einen Bruch in der Kontinuität, der offenbar auf einen plötzlichen Planwechsel zurückgeht. Da aber das Bauwerk zu diesem Zeitpunkt kurz vor der Vollendung stand, ist es möglich, daß Palladio diese Wirkung von Anfang an beabsichtigte. Daß die Rechnung visuell nicht aufging, läßt sich durch Palladios Abwesenheit, durch die Schnelligkeit des Baufortschritts und durch das Übermaß von Skulpturen erklären, die für das Triumphprogramm erforderlich waren. Solche Gründe sind freilich zu willkürlich benutzt worden, um Elemente zu erklären, die den Kritikern nicht vertraut erschienen, wie beispielsweise die in das Gebälk eingeschnittenen Fensterrahmen, ein Motiv, das Palladio nicht störte, sondern das er auch bei dem Fassadenprojekt in Abb. 74 benutzte.

Militärische Trophäen füllen auch die gesamte Wandfläche der Fassade an der Piazza. Sie beziehen sich allerdings eher auf die Beschützerrolle des Capitano als auf Lepanto. Im Innern gab es Fresken von Veroneses Nachfolger Fasolo mit den Geschichten dreier aufopferungsvoller römischer Führer, woraus zu schließen ist, daß der Capitano und nicht der Rat den Saal benutzte.

Dieses Bauwerk, das mit seiner Ikonographie des Triumphalen so römisch wirkt, wendet sich vom vitruvianischen Purismus ab und orientiert sich an kaiserlichen Vorbildern, wie etwa dem Triumphbogen des Septimus Severus auf dem römischen Forum, auf den möglicherweise die gebrochenen Flächen und das über den Säulen auskragende Gebälk zurückgehen. Die Farbgebung (die Ziegelflächen der Säulen sollten nicht verputzt werden), die Fenster, die den Architrav durchbrechen, und die robusten Triglyphen-Konsolen der Balkone sind Beispiele für die unklassischen Elemente in Palladios Werk der letzten Jahre.

Keiner von Palladios Palast-Höfen ist auch nur zur Hälfte vollendet, so daß wir keinen Eindruck vom Maßstab und von der räumlichen Gesamtwirkung erhalten, die Palladio im Sinne hatte. Von den wenigen erhaltenen Originalräumen liegt die Mehrzahl im Erdgeschoß, und wir wissen fast nichts über Projekte für die *piani nobili*. Sie sind weder in den *Quattro Libri* illustriert noch in seinen Skizzen überliefert. In den meisten Fällen ging Palladio offenbar davon aus, daß sie mehr oder weniger dem Grundriß des Erdgeschosses entsprachen, wobei der *salone* auf dem Gewölbe des Atriums ruhte (wie bei dem einzigen völlig erhaltenen *piano nobile*, dem des Palazzo Antonini in Udine); er gibt lediglich an, ob die Räume gewölbt oder mit Balken gedeckt werden sollten. Diese Wiederholung der Grundrisse bedeutet eine radikale Abkehr von früheren Palast-Entwürfen an anderen Orten Italiens, bei denen das Erdgeschoß für Werkstätten, Küchen, Lagerräume und andere profane Funktionen bestimmt war, während Eleganz, Proportionen und räumliche Weite den darüberliegenden Wohn- und Empfangsräumen vorbehalten blieben. Daß Palladio solche funktionalen Unterschiede zwischen den beiden Geschossen vermeiden wollte, machen nicht nur die gleichartigen Grundrisse deutlich, sondern auch die üppigen Dekorationen der Erdgeschoßräume, vor allem bei den Palazzi Chiericati und Thiene. Seine Motive waren intellektueller und nicht gesellschaftlicher Natur. Abgesehen davon, daß er das konstruktiv und formal logische Vorgehen bevorzugte, alle oberen Wände auf entsprechende untere Wände zu setzen, wollte er Aspekte des antiken römischen Hauses wiederbeleben, wo die wichtigsten Aktivitäten der Familie im Erdgeschoß – oft dem einzigen Geschoß – stattfanden. Sicherlich ist es ihm nicht gelungen, auf diese Weise die Lebensform seiner Bauherren zu ändern. Die Dunkelheit, Feuchtigkeit und Kälte der unteren Räume trieb die Bewohner des Cinquecento wahrscheinlich ebenso wie ihre modernen Nachfolger in das Obergeschoß.

Wo die Innendekoration erhalten ist, ergänzt sie die Architektur; die Gewissenhaftigkeit, mit der Palladio in den *Quattro Libri* die Arbeit der Bildhauer, Stukkateure und Freskomaler registriert, die an jedem Gebäude mitwirkten, spricht für eine gemeinsame Arbeit – wahrscheinlich nach der Fertigstellung des Rohbaus, denn die Ornamente sind niemals konstruktionsbezogen und überziehen im allgemeinen nur die Gewölbe. In den meisten Fällen sind Skulpturen und Reliefs im Stil von Alessandro Vittoria und seinem Kreis gehalten, wenn sie nicht sogar von dieser Gruppe stammen. Auch die Malerei ist charakteristisch für den venezianischen Manierismus. Ihr Stil ist also im Grunde kein dekoratives Äquivalent zu Palladios Architektur wie Veroneses Fresken in Maser, er ist vielmehr schwerer und dichter, weniger klar im räumlichen Charakter, wobei nicht die kleinste Fläche unberührt gelassen werden kann.

Die Fassadenskulpturen zeigen etwas mehr Wesensverwandtschaft mit der Architektur, weil die meisten unter Palladios Aufsicht ausgeführt wurden. Dennoch sind die Ornamente in seinen Zeichnungen und Holzschnitten einfacher und großzügiger konzipiert als bei den Gebäuden selbst. Die Dekorationen des Palazzo Barbarano sind aufwendiger, als Palladio es

beabsichtigte; Bildhauer fügten den überladenen Fries, den Palladio als undekorierten konvexen (oder Wulst-)Typ zeigt, und üppige manieristische Kartuschenornamente über jedem Fenster der unteren Ordnung hinzu. Übertriebene Details und ein Verlust des großzügigen Maßstabs schwächen auch die Wirkung der Stukkaturen an der Loggia del Capitaniato. Selbst bei einer frühen Fassade wie dem Palazzo Iseppo Porto, dessen Bau Palladio sicherlich sorgfältig überwachte, fehlen in der Zeichnung die Masken über den Giebeln, die wogenden Schärpen der Figuren und die hängenden Girlanden. Auch die Ikonographie entzog sich Palladios Kontrolle: Militärische Triumphdarstellungen in den Reliefpaneelen des Palazzo Valmarana ersetzten die offenbar allegorischen Reliefs der Zeichnung, obwohl die beiden Statuen in den Endjochen wie beabsichtigt römische Krieger sind. Wahrscheinlich verhandelten die Auftraggeber direkt mit den Bildhauern, als Palladio nicht mehr anwesend war. Diese Veränderungen schwächten die tektonische Kraft von Palladios Bauten. In seinen Zeichnungen ließ er es niemals zu, daß Skulpturen die architektonische Aussage beeinträchtigten, sondern umschloß sie mit einem Rahmen, stützte sie oder machte sie von architektonischen Elementen abhängig, damit sie untergeordnet blieben. Das war das klassische Verfahren, das in bewußtem Gegensatz zu den alles überwuchernden Reliefeffekten mancher manieristischer mittelitalienischer Fassaden stand.

Kapitel 15

Über den Tempel des Mars

UF DER Piazza, die man gewöhnlich «dei Preti» nennt und die man auf dem Weg von der Rotonda zur Säule des Antoninus findet, sind die Überreste des folgenden Tempels zu sehen. Er wurde nach Meinung einiger Leute von dem Kaiser Antoninus erbaut und dem Gotte Mars geweiht.

Sein Anblick ist der eines Tempels mit umlaufenden «Flügeln». Er ist von der Art der Tempel mit enggestellten Säulen. Die Interkolumnien haben einen Abstand von eineinhalb Säulendurchmessern. Die umlaufenden Portiken sind um so viel breiter als ein Interkolumnium, wie die vorkragenden Anten gegenüber der restlichen Mauerfläche vorspringen.

Die Säulen sind von korinthischer Ordnung. Die Basis ist attisch und besitzt einen kleinen Stab unter dem Blättchen der Säule. Das Blättchen oder die kleine Leiste ist viel feiner. Und so wird eine große Anmut erreicht. Dieses Glied wird jedesmal so fein gestaltet, wenn es mit einem kleinen Stab über dem Wulst der Basis verbunden ist. Dieser wird auch dicker Stab genannt, da keine Gefahr besteht, daß er zerbricht. Das Kapitell hat skulptierte Olivenblätter und ist sehr gut ausgedacht. Der Architrav, der für das Karnies steht, hat die halbe Höhe eines halbrunden Stabes. Darüber liegt eine Hohlkehle mit vielem schönem Bildhauerschmuck, der von dem des Friedenstempels verschieden ist und auch von dem Schmuck desjenigen Tempels, von dem wir sagten, daß er auf dem Quirinal liegt und dem Jupiter geweiht ist. Der Fries springt um den achten Teil seiner Höhe vor. In der Mitte ist er vorgewölbt. Das Gesims hat quadratische Kragsteine mit einer darüberliegenden Traufleiste. Der Zahnschnitt fehlt. In dieser Art solle man es immer machen – so sagt Vitruv –, wenn man Kragsteine verwendet. Wie man sieht, wurde diese Regel bei wenigen alten Gebäuden beachtet.

Über dem Gesims an den Seiten des Tempels ist ein kleines Gesims eines Sockels zu sehen, dessen Kern lotrecht auf den Kragsteinen liegt. Es diente dazu, die Statuen so aufzustellen, daß sie vollständig zu sehen waren und die Füße und Beine nicht hinter der Vorkragung des Gesimses verschwanden.

Im Innern des Portikus ist ein Architrav zu sehen, der die gleiche Höhe wie außen hat. Er ist jedoch dreifach geteilt und hat drei Bänder. Die Glieder, die ein Band vom anderen teilen, sind mit kleinen Bildhauerarbeiten aus Blättchen und kleinen Bögen versehen. Das kleinere Band besitzt Bildhauerschmuck aus den gleichen Blättern und darüber hinaus – anstatt eines Karnies – einen Eierstab über einem aufrechten Karnies, das sehr fein mit Blattwerk ausgearbeitet ist. Dieser Architrav trägt die Gewölbe der Portiken.

Der Architrav, der Fries und das Gesims sind einen von fünfeinhalb Teilen der gesamten Säulenhöhe hoch. Und obwohl sie niedriger als der fünfte Teil bleiben, so sind sie dennoch bewundernswürdig und besitzen eine große Anmut.

Die äußeren Mauern sind aus Peperino, und im Innern des Tempels sind andere Mauern, nämlich solche aus Ziegelsteinen errichtet, die besser geeignet sind, das Gewölbe zu tragen, das aus sehr schönen quadratischen Stuckfeldern gearbeitet ist. Diese Mauern sind mit Marmor verkleidet, und zum Schmuck sind ringsum Nischen und Säulen angeordnet.

Von diesem Tempel ist fast eine ganze Längsseite zu sehen. Ich sah mich jedoch genötigt, ihn ganz zu zeigen, mit allem, was ich mittels seiner Überreste darstellen konnte, und auch mit Hilfe von dem, was Vitruv angibt. Daher habe ich fünf Tafeln angelegt.

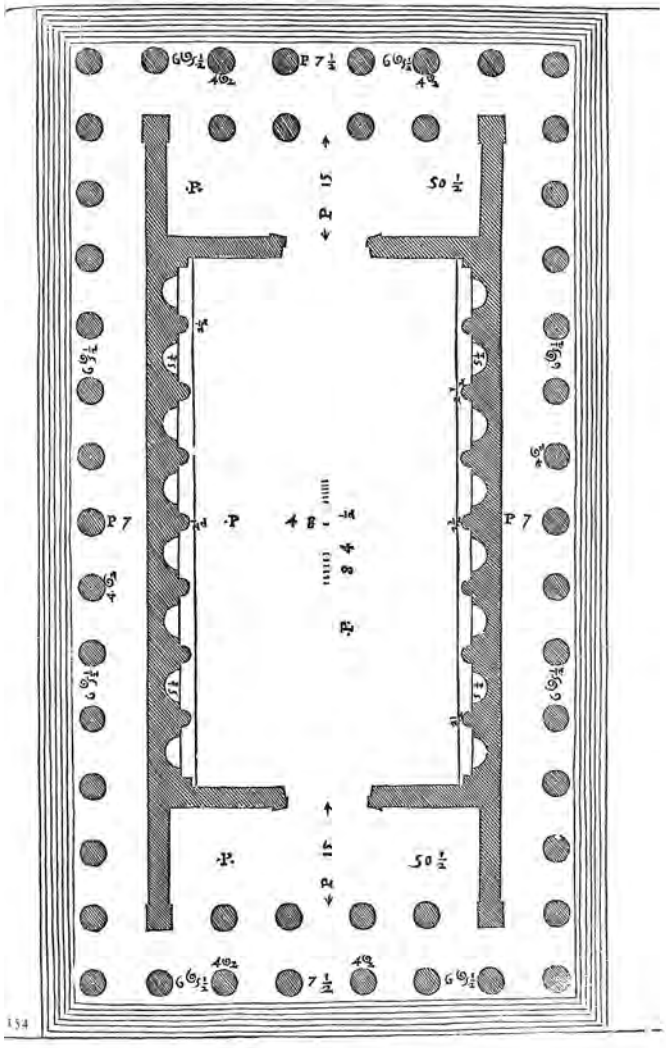
Auf der ersten Tafel [154] habe ich den Grundriß gezeichnet.

Auf der zweiten [155] den Aufriß der vorderen Fassade.

Auf der dritten Tafel [156] ist ein Teil der äußeren Längsseite dargestellt.

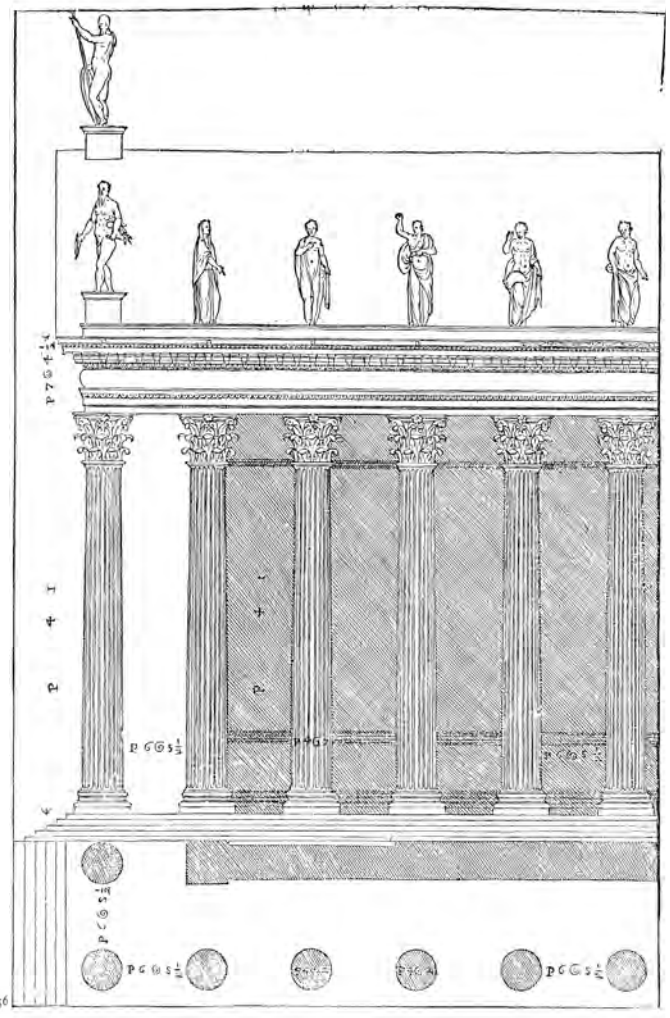
Auf der vierten [157] der Schnitt durch den Portikus und durch einen Teil des Inneren.

Auf der fünften [158] sind die Verzierungen des Portikus zu sehen.

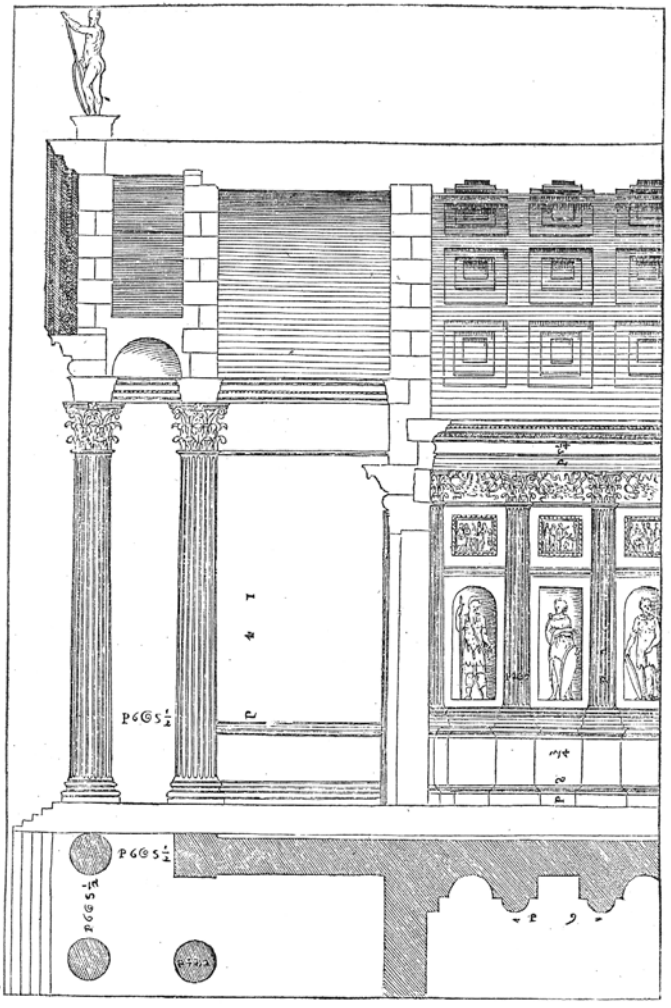


154

155



156



157

A, *Dies ist die Basis*
B, *Das Kapitell*
C, *Der Architrav*
D, *Der Fries*
E, *Das Gesims*
F, *Das kleine Gesims, das den Sockel der Statuen bildet*
G, *Die Soffitte des Architravs zwischen den Säulen*
H, *Der Architrav im inneren Teil des Portikus, der das Gewölbe stützt*

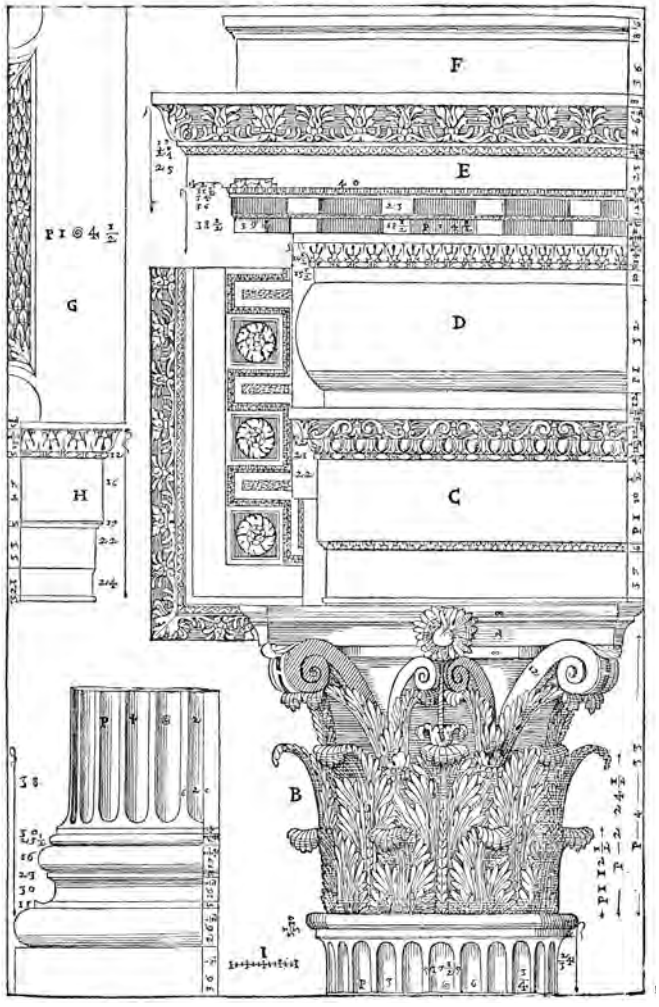
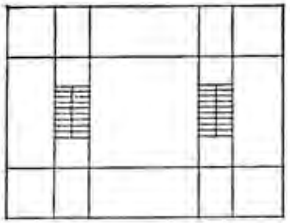
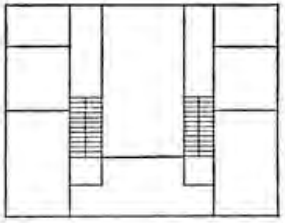


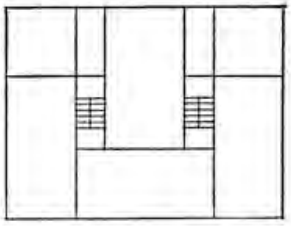
Fig. 8. Schema von elf Villen-Grundrissen Palladios



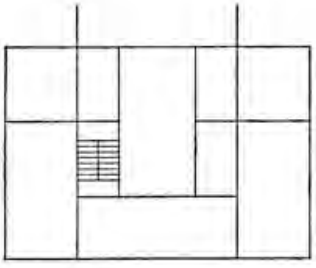
Villa Thiene in Cicogna



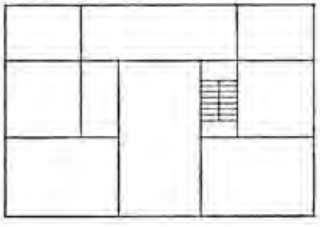
Villa Sarego in Miega



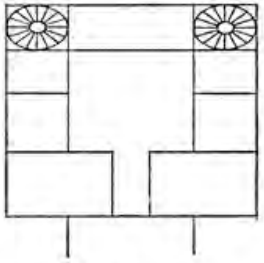
Villa Pojana in Pojana Maggiore



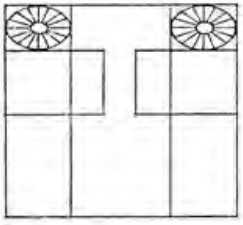
Villa Badoer in Fratta Polesine



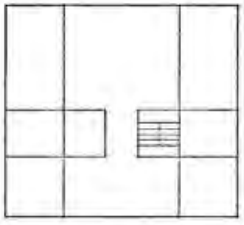
Villa Zeno in Cessalto



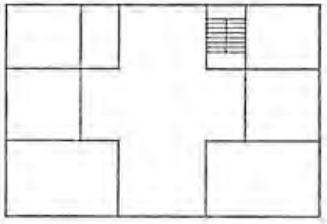
Villa Cornaro in Piombino Dese



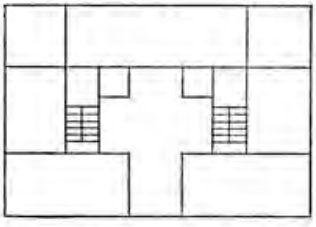
Villa Pisani in Montagnana



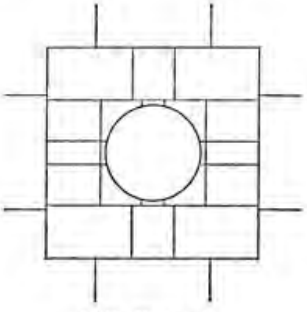
Villa Emo in Fanzolo



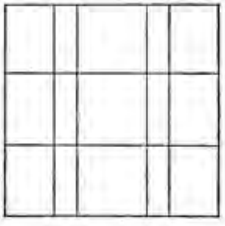
Villa Malcontenta an der Brenta



Villa Pisani in Bagnolo



Villa Rotonda



Geometrischer Schlüssel
zu Palladios Villen

Dorischer Tempel

A *Stereobat*
1 Krepis, Krepidoma
2 Stylobat

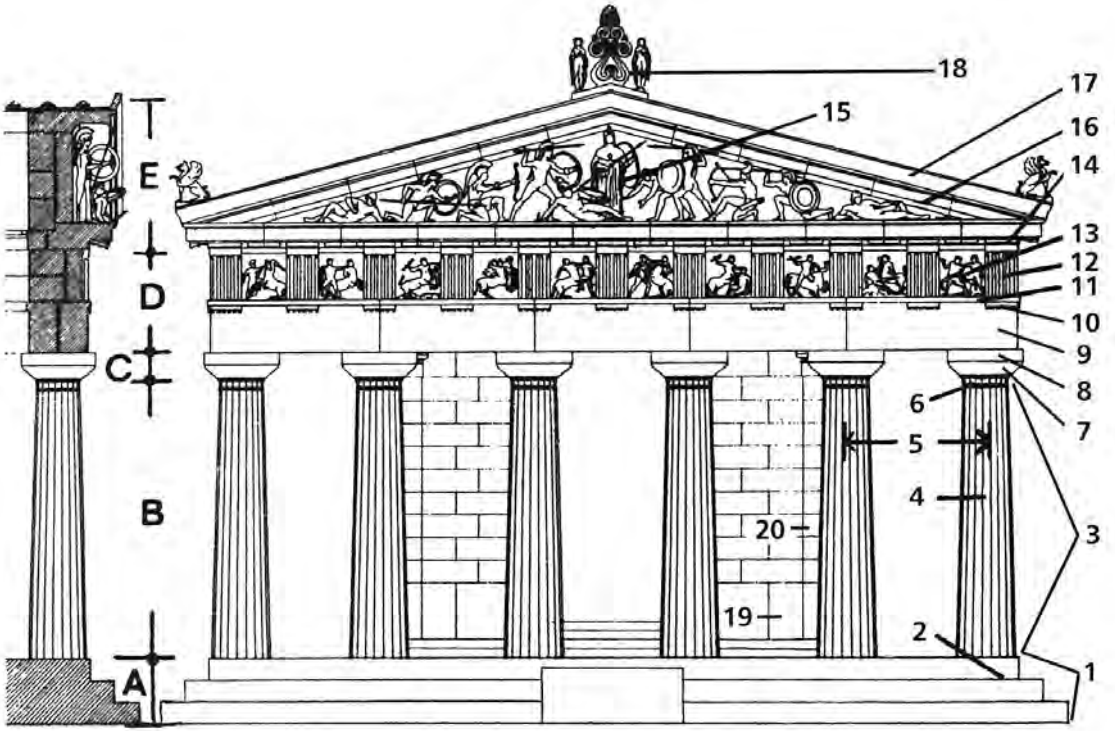
B *Säule*
3 Schaft mit Entasis
4 Kanneluren
5 Interkolumnium

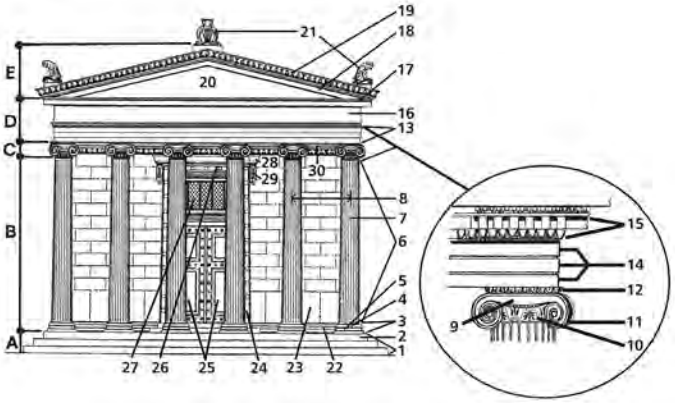
C *Kapitell*
6 Säulenhals
7 Echinus
8 Abakus

D *Gebälk*
9 Epistyl
10 Regulae (mit Guttae)
11 Taenia
12 Triglyphen
13 Metopen
14 Hängeplatte (Mutulus)

E *Giebel*
15 Tympanon
16 Schräggeison
17 Sima
18 Akroterien

Cella
19 Orthostaten
20 Antenpfeiler





Ionischer Tempel

A *Stereobat*
1 Krepis, Krepidoma
2 Stylobat

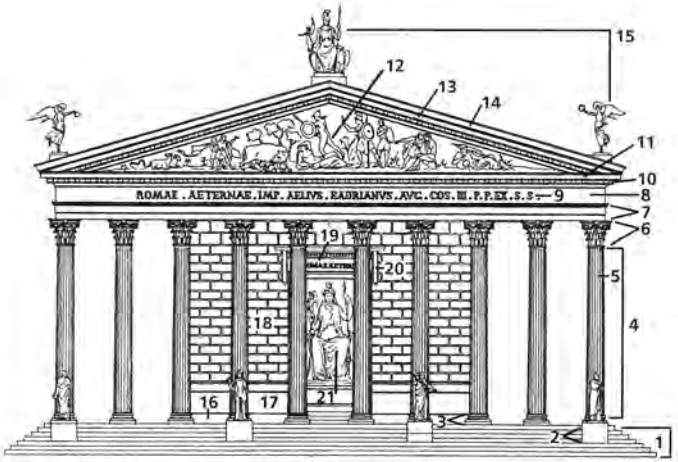
B *Säule*
3 Basis
4 Torus
5 Trochilus
6 Schaft mit Entasis
7 Kanneluren
8 Interkolumnium

C *Kapitell*
9 Wulstkörper mit Eierstab
10 Palmettenfries
11 Voluten
12 Abakus

D *Gebälk*
13 Epistyl, Architrav
14 Faszien
15 Kyma
16 Fries

E *Giebel*
17 Geison
18 Schräggeison
19 Sima
20 Tympanon
21 Akroterien

Cella
22 Sockel
23 Orthostaten
24 Türrahmung
25 Türflügel (Rahmen und Füllung)
26 Türsturz
27 Oberlicht
28 Türverdachung
29 Konsole
30 Deckengesims



Römischer Tempel

1 Krepis, Krepidoma
2 Postament
3 Basis
4 Säulenschaft
5 Kanneluren
6 Korinthisches Kapitell
7 Epistyl, Architrav
8 Fries
9 Bauinschrift
10 Konsolgesims
11 Geison
12 Tympanon
13 Schräggeison
14 Sima
15 Akroterien
16 Sockel
17 Orthostaten
18 Cellamauer
19 Türverdachung
20 Konsole
21 Götterbild

There are two causes of beauty – natural and customary. Natural is from geometry consisting in uniformity, that is equality and proportion. Customary beauty is begotten by the use, as familiarity breeds a love for things not in themselves lovely. Here lies the great occasion of errors, but always the true test is natural or geometrical beauty. Geometrical figures are naturally more beautiful than irregular ones: the square, the circle are the most beautiful, next the parallelogram and the oval. There are only two beautiful positions of straight lines, perpendicular and horizontal; this is from Nature and consequently necessity, no other than upright being firm.

–Sir Christopher Wren, Parentalia

As the ideal type of centralized building Palladio's Villa Capra-Rotonda (Plate 1) has, perhaps more than any other house, imposed itself upon the imagination. Mathematical, abstract, four square, without apparent function and totally memorable, its derivatives have enjoyed universal distribution; and, when he writes of it, Palladio is lyrical.

The site is as pleasant and delightful as can be found, because it is on a small hill of very easy access, and is watered on one side by the Bacchiglione, a navigable river; and on the other it is encompassed about with most pleasant risings which look like a very great theatre and are all cultivated about with most excellent fruits and most exquisite vines; and therefore as it enjoys from every part most beautiful views, some of which are limited, some more extended, and others which terminate with the horizon, there are loggias made in all four fronts.[1]

When the mind is prepared for the one by the other, a passage from Le Corbusier's Précisions may be unavoidably reminiscent of this. No less lyrical but rather more explosive, Le Corbusier is describing the site of his Savoye House at Poissy (Plate 2).

Le site: une vaste pelouse bombée en dôme aplati … La maison est une boîte en l'air … au milieu des prairies dominant le verger … Le plan est pur … Il a sa juste place dans l'agreste paysage de Poissy … Les habitants, venus ici parce que cette Campagne agreste était belle avec *sa vie de campagne*, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien.[2]

The Savoye House has been given a number of interpretations. It may indeed be a machine for living in, an arrangement of interpenetrating volumes and spaces, an emanation of space-time; but the suggestive reference to the dreams of Virgil may put one in mind of the passage in which Palladio describes the Rotonda. Palladio's landscape is more agrarian and bucolic, he

evokes less of the untamed pastoral, his scale is larger; but the effect of the two passages is somehow the same.

Palladio, writing elsewhere, amplifies the ideal life of the villa. Its owner, from within a fragment of created order, will watch the maturing of his possessions and savor the piquancy of contrast between his fields and his gardens; reflecting on mutability, he will contemplate throughout the years the antique virtues of a simpler race, and the harmonious ordering of his life and his estate will be an analogy of paradise.

> The ancient sages commonly used to retire to such places, where being oftentimes visited by their virtuous friends and relations, having houses, gardens, fountains and such like pleasant places, and above all their virtue, they could easily attain to as much happiness as can be attained here below.[3]

Perhaps these were the dreams of Virgil; and, freely interpreted, they have gathered around themselves in the course of time all those ideas of Roman virtue, excellence, Imperial splendor, and decay which make up the imaginative reconstruction of the ancient world. It would have been, perhaps, in the landscapes of Poussin – with their portentous apparitions of the antique – that Palladio would have felt at home; and it is possibly the fundamentals of this landscape, the poignancy of contrast between the disengaged cube and its setting in the *paysage agreste*, between geometrical volume and the appearance of unimpaired nature, which lie behind Le Corbusier's Roman allusion. If architecture at the Rotonda forms the setting for the good life, at Poissy it is certainly the background for the lyrically efficient one; and, if the contemporary pastoral is not yet sanctioned by conventional usage, apparently the Virgilian nostalgia is still present. From the hygienically equipped boudoirs, pausing while ascending the ramps, the memory of the Georgics no doubt interposes itself; and, perhaps, the historical reference may even add a stimulus as the car pulls out for Paris.

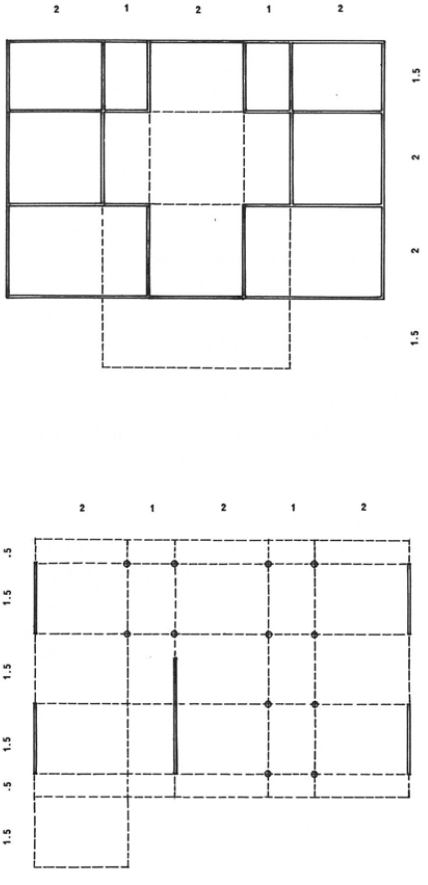
However, a more specific comparison which presents itself is that between Palladio's Villa Foscari, the Malcontenta of c. 1550-60 (Plates 3, 4), and the house which in 1927 Le Corbusier built for Mr. and Mrs. Michael Stein at Garches (Plates 5, 6).

These are two buildings which, in their forms and evocations, are superficially so entirely unlike that to bring them together would seem to be facetious; but, if the obsessive psychological and physical gravity of the Malcontenta receives no parallel in a house which sometimes wishes to be a ship, sometimes a gymnasium, this difference of mood should not be allowed to inhibit scrutiny.

For, in the first case, both Garches and the Malcontenta are conceived of as single blocks (Plates 7, 8); and, allowing for variations in roof treatment, it might be noticed that both are blocks of corresponding volume, each measuring 8 units in length, by 5½ in breadth, by 5 in height. Then, further to this, there is a comparable bay structure to be observed. Each house exhibits (and conceals) an alternating rhythm of double and single spatial intervals; and each house, read from front to back, displays a comparable tripartite distribution of lines of support (Figure 1).

But, at this stage, it might be better to introduce an *almost*. Because, if the distribution of basic horizontal coordinates is, in both cases, much the same, there are still some slight and significant differences relating to the distribution of those lines of support which parallel the facades; and thus at Garches, reading from front to back, the fundamental spatial interval proceeds in the ratio of ½ : 1½ : 1½ : 1½ : ½, while at the Malcontenta we are presented with the sequence 2 : 2 : 1½. In other words, by the use of a cantilevered half unit Le Corbusier obtains a compression for his central bay and thereby transfers interest elsewhere; while Palladio secures a dominance for his central division with a progression towards his portico which absolutely focuses attention in these two areas. The one scheme is, therefore, potentially dispersed and possibly equalitarian and the other is concentric and certainly hierarchical; but, with this difference observed, it might simply be added that, in both cases, a projecting element – extruded terrace or attached portico – occupies 1 ½ units in depth.

Structures, of course, are not to be compared; and, to some extent, both architects look to structure as a justification for their



1 Malcontenta and Garches. Analytical diagrams.

dispositions. Thus Palladio employs a solid bearing wall; and of this system he writes:

> It is to be observed, that those (rooms) on the right correspond with those on the left, that so the fabric may be the same in one place as in the other, and that the walls may equally bear the burden of the roof; because if the walls are made large in one part and small in the other, the latter will be more firm to resist the weight, by reason of the nearness of the walls, and the former more weak, which will produce in time very great inconveniences and ruin the whole work.[4]

Palladio is concerned with the logical disposition of motifs dogmatically accepted, but he attempts to discover a structural reason for his planning symmetries; while Le Corbusier, who is proving a case for structure as a basis for the formal elements of design, contrasts the new system with the old and is a little more comprehensive.

> Je vous rappelle "ce plan" paralyse de la maison de pierre et ceci à quoi nous sommes arrives avec la maison de fer ou de ciment armé.
>
> plan libre
> façade libre
> ossature indépendante
> fenêtres en longueur ou pan de verre
> pilotis
> toit-jardin
> et l'intérieur muni de "casiers" et débarrasse de l'encombrement des meubles.[5]

Palladio's structural system makes it almost necessary to repeat the same plan on every level of the building, while point support allows Le Corbusier a flexible arrangement; but both architects make a claim which is somewhat in excess of the reasons they advance. Solid wall structures, Palladio declares, demand absolute symmetry; a frame building, Le Corbusier announces, requires a free arrangement: but these must be, at least partly, the personal exigencies of high style – for asymmetrical buildings of traditional structure remain standing and even frame buildings of conventional plan continue to give satisfaction.

In both houses there is a *piano nobile* one floor up, which is linked to the garden by a terrace or portico and a flight (or flights) of steps. At the Malcontenta this main floor shows a cruciform hall

with, symmetrically disposed about it, two suites of three rooms each and two staircases; but at Garches there is nothing so readily describable. At Garches there is a central hall and there are two staircases; but while one of the staircases occupies a similar position to those of the Malcontenta, the other has been turned through an angle of ninety degrees. Further, the entrance hall has been revealed from this level by an asymmetrical cutting open of the floor; and the terrace (which corresponds to the Malcontenta's portico) has become partly a reentrant volume obliterating a line of support, placed in distinctly less perceptible relationship to the principal room. Thus, at Garches, the cruciform shape survives only vestigially (perhaps it may be thought to be registered by the apse of the dining room?); and therefore, instead of the centrality of Palladio's major space, a Z-shaped balance is achieved which is assisted by throwing the small library into the main apartment. Finally, while at the Malcontenta there is a highly evident cross axis, at Garches this transverse movement which is intimated by the central voids of the end walls is only allowed to develop implicitly and by fragments.

The wall at the Malcontenta comprises the traditional solid pierced by vertical openings with a central emphasis in the portico and subsidiary accents in the outer windows placed toward the extremities of the facade. The double bay in the center of the building which carries the upper pediments of the roof is expressed on the one front by a single door, on the other by a 'Roman baths' motif; and, horizontally, the wall also falls into three primary divisions: base; *piano nobile*, corresponding to the Ionic order of the portico; and superimposed attic. The base plays the part of a projecting, consistently supporting solid upon which the house rests; but, while the *piano nobile* and attic are rusticated, the base is treated as a plain surface and a feeling of even greater weight carried here is achieved by this highly emotive inversion of the usual order.

Again the situation at Garches is more complex; and there the exploitation of the structural system has led to a conception of the wall as a series of horizontal strips – a strategy which places equal interest in both center and extremity of the facade and which is then maintained by Le Corbusier's tendency to suppress the wider spans of the double bays. By these means any system of central vertical accent and inflection of the wall leading up to it is profoundly modified; and the immediate result in the garden elevation of Garches shows itself in the displacing of the elements which may be considered equivalent to the Malcontenta's portico and superimposed pediment. These become separate; and, transposed as terrace and roof pavilion, the one occupies the two (or three) bays to the left of the facade, the other a central position in the solid but an asymmetrical one in the whole elevation.

On the other hand, the entrance front at Garches retains what could be regarded as the analogue of Palladio's upper pediment. This is the central element of the upper story; but then it is also noticeable, in spite of its symmetrical position, that the further development of this element within itself is not symmetrical. Nor does it promote symmetry in the facade as a whole; and, though it is responded to by the large central window of the entrance hall, since the horizontal gashes of the windows act to prohibit any explicit linking of these two manifestations, there ensues in the elevation something very like that simultaneous affirmation and denial of centrality which is displayed in the plan. Thus a central focus is stipulated; its development is inhibited; and there then occurs a displacement and a breaking up of exactly what Palladio would have presumed to be a normative emphasis.

Another chief point of difference lies in the interpretation of the roof. At the Malcontenta this forms a pyramidal superstructure which amplifies the volume of the house (Plate 9); while at Garches it is constituted by a flat surface, serving as the floor of an enclosure, cutout from – and thereby diminishing – the house's volume. Thus, in the one building the behavior of the roof might be described as additive and in the other as subtractive; but, this important distinction apart, both roofs are then furnished with a variety of incident, regular or random, pediment or pavilion, which alike enter into important – though very different – relationships with the vertical surfaces of the walls below.

That mathematics and musical concord were the basis of ideal proportion was a common belief of the circles in which Palladio moved. Here there was felt to be a correspondence between the perfect numbers, the proportions of the human figure and the elements of musical harmony;[6] and Sir Henry Wotton, as British ambassador to Venice at a slightly later date, reflects some part of this attitude when he writes:

> The two principal Consonances that most ravish the Ear are, by the consent of all Nature, the Fifth and the Octave; whereof the first riseth radically, from the Proportion between two and three. The other from the double Interval between one and two, or between two and four, etc. Now if we shall transport these Proportions, from audible to visible Objects, and apply them as shall fall fittest … , there will indubitably result from either, a graceful and harmonious Contentment to the Eye.[7]

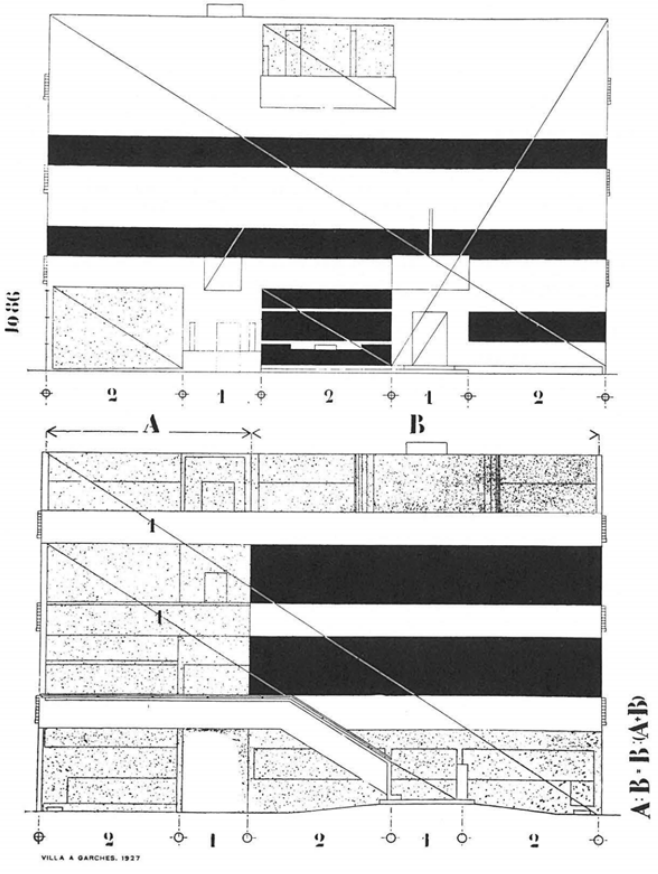
It was not, in fact, suggested that architectural proportions were derived from musical harmonies, but rather that the laws of proportion were established mathematically and everywhere diffused. The universe of Platonic and Pythagorean speculation was compounded of the simpler relationships of numbers, and such a cosmos was formed within the triangle made by the square and the cube of the numbers 1, 2, 3. Also, its qualities, rhythms, and relationships were established within this framework of numbers up to 27; and if such numbers governed the works of God, it was considered fitting that the works of man should be similarly constructed, that a building should be a representative, in microcosm, of the process exhibited at a larger scale in the workings of the world. In Alberti's words: *"Nature is sure to act consistently and with a constant analogy in all her operations"*;[8] and, therefore, what is patent in music must also be so in architecture. Thus, with proportion as a projection of the harmony of the universe, its basis both scientific and religious – was quite unassailable; and a Palladio could enjoy the satisfactions of an aesthetic believed to be entirely objective.

Le Corbusier has expressed similar convictions about proportion. Mathematics bring *"des vérités réconfortantes,"* and *"on ne quitte pas son ouvrage qu'avec la certitude d'être arrive a la chose exacte"*;[9] but if it is indeed exactness which Le Corbusier seeks, within his buildings it is not the unchallengeable clarity of Palladio's volumes which one finds. It is, instead, a type of planned obscurity; and consequently, while in the Malcontenta geometry is diffused throughout the internal volumes of the entire building, at Garches it seems only to reside in the block as a whole and in the disposition of its supports.

The theoretical position upon which Palladio's position rested broke down in the eighteenth century when proportion became a matter of individual sensibility and private inspiration;[10] and Le Corbusier, in spite of the comforts which mathematics afford him, simply in terms of his location in history can occupy no such unassailable position. Functionalism was, perhaps, a highly Positivistic attempt to reassert a scientific aesthetic which might possess the objective value of the old, and the ultimately Platonic-Aristotelian critique. But its interpretation was crude. Results may be measured in terms of process, proportions are apparently accidental and gratuitous; and it is in contradiction to this theory that Le Corbusier imposes mathematical patterns upon his buildings. These are the universal "vérités réconfortantes."

Thus, either because of or in spite of theory both architects share a common standard, a mathematical one, defined by Wren as "natural" beauty; and, within limitations of a particular program, it should therefore not be surprising that the two blocks should be of corresponding volume or that both architects should choose to make didactic advertisement of their adherence to mathematical formulae. Of the two – and, perhaps, characteristically – Le Corbusier is the more aggressive; and at Garches he carefully indicates his relationships by an apparatus of regulating lines and figures and by placing on the drawings of his elevations the ratio of the golden section, $A : B = B : (A + B)$ (Figure 2).

But, if Le Corbusier's facades are for him the primary demonstrations of the virtues of a mathematical discipline, with Palladio it would seem that the ultimate proof of his theory lies in his plan. Throughout his *Quattro libri*, Palladio consistently equips both his plans and elevations with their numerical apologetic (Plate 8); but the cryptic little figures which he appends to his drawings seem always to be more convincing, or at least more



2 Garches, elevations.

comprehensible, when they relate to the plan. And this is, possibly, to be understood, for in a house such as the Malcontenta the plan may be seen as an exhibition of 'natural' beauty, as the pure thing, abstract and uncomplicated; but the facades are, of necessity, adulterated (though scarcely to their detriment) by an intrusion of 'customary' material. The facades become complicated, their strict Platonic rationale may be ultimately vitiated by the traditional presence, in this case, of the Ionic order which possesses its own rationale and which inevitably introduces an alternative system of measurement (Plate 11).

The conflict between the 'customary' demands of the order and a series of 'natural' relationships might be assumed to be the source from which the facades of the Malcontenta derive. They are suggestive, evocative, but they are not easily or totally susceptible to mathematical regulation; and, therefore, it is again toward Palladio's plan that one reverts. Provided with explanatory dimensions, the two suites comprising three rooms each can be read as a progression from 3 : 4 to a 2 : 3 relationship. They are numbered 12 : 16, 16 : 16 and 16 : 24.

And here, on the part of Le Corbusier and Palladio, we have to recognize, if not duplicity, at least wishful thinking; but, if the ratio of 3 : 5 = 5 : 8 is only an approximation to that of the golden section, and if the ideal measurement of Palladio's rooms does not concur with what is their actual size,[11] this is to be expected and it should not be considered useful to enlarge upon these inconsistencies. Instead it should be considered much more opportune to examine Palladio's preference for the triple division and Le Corbusier's propensity to divide by four.

At the Malcontenta, as already noticed, the facades are divided vertically into three principal fields, those of the portico and the flanking walls, and horizontally the same situation prevails in the sequence, basement, *piano nobile*, attic; but at Garches, in spite of the comparable structural *parti*, it is always a situation if not of one, at least of two or, alternatively, of four fields of interest with which we are presented. Thus in the entrance elevation, it is a business of four and one which prevails; and, in the garden facade, this breakdown becomes a matter of four and two.

But, in both houses, there are elaborations in detail of the dominant schema which becomes complicated by its interplay with a subsidiary system. That is: it is by vertical extension into arch and vault, diagonal of roof line and pediment that Palladio modifies the geometrical asperities of his cube; and this use of the circular and pyramidal elements with the square seems both to conceal and to amplify the intrinsic severity of the volumes. However, the arch, the vault, and the pyramid are among the prerogatives of solid wall construction. They are among the freedoms of the traditional plan, the "plan paralysé"; and the introduction of arched forms and pitched roofs is a liberty which at Garches Le Corbusier is unable to allow himself. For in the frame building it is obviously not, as in the solid wall structure, the vertical planes which predominate. Rather it is the horizontal planes of floor and roof slabs (Plate 12); and, therefore, the quality of paralysis which Le Corbusier noticed in the plan of the solid wall structure is, to some extent, transferred in the frame building to the section. Perforation of floors, giving a certain vertical movement of space, is possible; but the sculptural quality of the building as carving has disappeared and there can be nothing of Palladio's firm sectional transmutation and modeling of volume. Instead, following the predominant planes of the slabs, in the frame building extension and elaboration must occur horizontally. In other words, free plan is exchanged for free section; but the limitations of the new system are quite as exacting as those of the old; and, as though the solid wall structure has been turned on its side, with the former complexities of section and subtleties of elevation now transposed to plan, there may be here some reason for Palladio's choice of plan and Le Corbusier's choice of elevations as being the documents, in each case, most illustrative of elementary mathematical regulation.

The spatial audacities of the Garches plan continue to thrill; but it may sometimes seem to be an interior which is acceptable to the intellect alone – to the intellect operating from within a stage vacuum. Thus there is at Garches a permanent tension between the organized and the apparently fortuitous. Conceptually, all is clear; but, sensuously, all is deeply perplexing. There are Statements of a hierarchical ideal; there are counter statements of an egalitarian one. Both houses may seem to be apprehensible from without; but, from within, in the cruciform hall of the Malcontenta, there is a clue to the whole building; while, at Garches, it is never possible to stand at any point and receive a total impression. For at Garches the necessary equidistance between floor and ceiling conveys an equal importance to all parts of the volume in between; and thus the development of absolute focus becomes an arbitrary, if not an impossible, proceeding. This is the dilemma propounded by the system; and Le Corbusier responds to it. He accepts the principle of horizontal extension; thus, at Garches central focus is consistently broken up, concentration at any one point is disintegrated, and the dismembered fragments of the center become a peripheral dispersion of incident, a serial installation of interest around the extremities of the plan.

But it is now that this system of horizontal extension which is *conceptually* logical comes up against the rigid boundary of the block which, almost certainly, is felt to be *perceptually* requisite;[12] and, consequently, with horizontal extension checked, Le Corbusier is obliged to employ an opposite resource. That is, by gouging out large volumes of the block as terrace and roof garden, he introduces a contrary impulse of energy; and by opposing an explosive moment with an implosive one, by introducing inversive gestures alongside expansive ones, he again makes simultaneous use of conflicting strategies.

By its complexities, the resultant system (or symbiosis of systems) throws into intense relief the elementary, geometrical substructure of the building; and, as a sequel, the peripheral incident which substitutes for the Palladian focus can also become compounded with the inversions (of terrace and roof garden) which represent an essentially analogous development to Palladio's strategy of vertical extension.

Finally, a comparable process to that which occurs in plan takes place also in the elevations, where there is the same regular diffusion of value and irregular development of points of concentration; and here, with the horizontal windows conveying an equality to both the center and verge of the facades, a disintegration

of focus which is never complete causes a brisk oscillation of attention. Here, as in the plan, there is nothing residual, nothing passive, nothing slow moving; and the extremities of the block, by this means, acquire an energetic clarity and tautness, as though they were trying to restrain the peripheral incident from flying out of the block altogether.

A detailed comparison is less easy to sustain between the two houses which, initially, seemed to invite their linking together: the Savoye Hause and the Villa Rotonda; and, conceivably, this is because neither of these buildings is so entirely condensed in its structure and its emotional impact as are, respectively, the earlier Garches and the later Malcontenta. The Savoye Hause and the Rotonda are both more famous; but they are also, in each case, more obviously Platonic and easy to take. Possibly this is because they are both in the round; and that, therefore, what is concentrated in two fronts at Garches and the Malcontenta is here diffused through four, resulting in far greater geniality of external effect. But, if there is a noticeable easiness and lack of tension to be found in these facades, there are analogous developments to those in the other houses. Such are Palladio's concern, both in plan and elevation, with central emphasis and Le Corbusier's determined dispersal of focus. At Poissy, just possibly, the complicated volumes of the upper roof garden replace the Palladian pitched roof and cupola; and again, just possibly, Palladio's four projecting loggias are subsumed within the block as the enclosed terrace which, alternatively, as the dominant element of the *piano nobile*, could also be considered to correspond to the domed salon of the Rotonda.

But, symbolically and in the sphere of 'customary' beauty, Palladio's and Le Corbusier's buildings are in different worlds. Palladio sought complete clarity of plan and the most lucid organization of conventional elements based on symmetry as the most memorable form of order, and mathematics as the supreme sanction in the world of forms. In his own mind his work was essentially that of adaptation, the adaptation of the ancient house; and, at the back of his mind were always the great halls of the Imperial thermae and such buildings as Hadrian's villa at Tivoli. He had several schemes of archaeological reconstruction of Greek and Roman domestic buildings, based on Vitruvius and Pliny, incorporating elements which in Greek and Roman practice would have been found only in public buildings, but which he regarded as general. Indeed, Rome for him was still supremely alive; and, if the ancients had adapted the temple from the house, their large scale planning was, no doubt, similarly reflective.

Notoriously, Le Corbusier has an equal reverence for mathematics and he would appear also, sometimes, to be tinged with a comparable historicism. For his plans he seems to find at least one source in those ideals of *convenance* and *commodité* displayed in the ingenious planning of the Rococo hotel, the background of a social life at once more amplified and intimate. The French, until recently, possessed an unbroken tradition of this sort of planning; and, therefore, one may often discover in a Beaux Arts utilization of an irregular site, elements which if they had not preceded Le Corbusier might seem to be curiously reminiscent of his own highly suave vestibules and boudoirs. Le Corbusier admires the Byzantine and the anonymous architecture of the Mediterranean world; and there is also present with him a purely French delight in the more overt aspects of mechanics. The little pavilion on the roof at Garches is, at the same time, a temple of love and the bridge of a ship. The most complex architectural volumes are fitted with running water.

Geometrically, both architects may be said to have approached something of the Platonic archetype of the ideal villa to which the fantasy of the Virgilian dream might be supposed to relate; and the realization of an idea which is represented by the house as a cube could also be presumed to lend itself very readily to the purposes of Virgilian dreaming. For here is set up the conflict between the absolute and the contingent, the abstract and the natural; and the gap between the ideal world and the too human exigencies of realization here receives its most pathetic presentation. The bridging must be as competent and compelling as the construction of a well-executed fugue; and, if it may be charged, as at the Malcontenta with almost religious seriousness, or, as at

Garches, imbued with sophisticated and witty allusion, its successful organization is an intellectual feat which reconciles the mind to what may be some fundamental discrepancies in the program.

As a constructor of architectural fugues, Palladio is the convinced classicist with a sixteenth century repertory of well-humanized forms; and he translates this received material with a passion and a high seriousness fitting to the continued validity that he finds it to possess. The reference to the Pantheon in the superimposed pediments of the Malcontenta, to the thermae in its cruciform salon, the ambiguity, profound in both idea and form, in the equivocal conjunction of temple front and domestic block; these are charged with meaning, both for what they are and what they signify; and their impression is poignant. By such apparatus the ancient house is not recreated, but something far more significant is achieved: a creative nostalgia evokes a manifestation of mythical power in which the Roman and the ideal are equated.

By contrast Le Corbusier is, in some ways, the most catholic and ingenious of eclectics. The orders, the Roman references, were the traditional architectural clothing of authority; and, if it is hard for the modern architect to be quite so emphatic about any particular civilization as was Palladio about the Roman, with Le Corbusier there is always an element of wit suggesting that the historical (or contemporary) reference has remained a quotation between inverted commas, possessing always the double value of the quotation, the associations of both old and new context. In spite of his admiration for the Acropolis and Michelangelo, the world of high classical Mediterranean culture on which Palladio drew so expressively is largely closed for Le Corbusier. The ornamental adjuncts of humanism, the emblematic representations of the moral virtues, the loves of the Gods and the lives of the Saints have lost their former monopoly; and as a result, while allusion at the Malcontenta is concentrated and direct, at Garches it is dissipated and inferential. Within the one cube the performance attempts the Roman; but, within the other, no such exclusive cultural ideal is entertained. Instead, as the sponsors of his virtuosity, Le Corbusier largely selects a variety of hitherto undiscriminated phenomena. He selects the casual incidents of Paris, or Istanbul, or wherever it may be; aspects of the fortuitously picturesque, of the mechanical, of objects conceived to be typical, of whatever might seem to represent the present and the usable past; and all those items, while transformed by their new context, retain their original implications which signify maybe Platonic ideality, maybe Rococo intimacy, maybe mechanical precision, maybe a process of natural selection. That is, one is able to seize hold of all these references as something known; but, in spite of the new power with which they become invested, they are only transiently provocative. Unlike Palladio's forms, there is nothing final about any of their possible relationships; and their rapprochement would seem to be affected by the artificial emptying of the cube in which they find themselves located, when the senses are confounded by what is apparently arbitrary and the intellect is more than convinced by the intuitive knowledge that, despite all to the contrary, here problems have been both recognized and answered and that here there is a reasonable order.

The neo-Palladian villa, at its best, became the picturesque object in the English park and Le Corbusier has become the source of innumerable pastiches and of tediously amusing exhibition techniques; but it is the magnificently realized quality of the originals which one rarely finds in the works of neo-Palladians and exponents of 'le style Corbu.' These distinctions scarcely require insistence; and no doubt it should only be sententiously suggested that, in the case of the derivative works, it is perhaps an adherence to 'rules' which has lapsed.

Addendum 1973

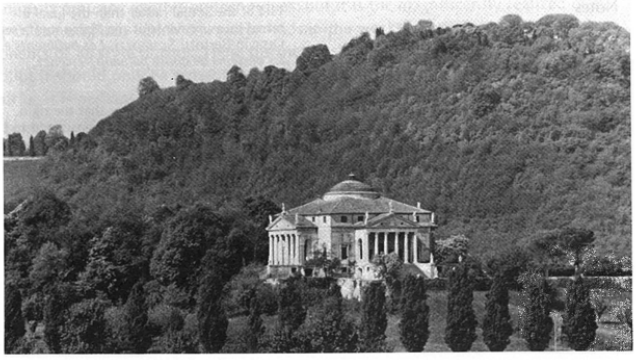
Though a parallel of Schinkel with late Corbu might not be so rewarding as the comparison of early Corbu and Palladio, much the same arguments as those surfacing in this article might quite well be found developing themselves if, for the Villa Malcontenta, one were to substitute the Berlin Altes Museum and, for Garches, the Palace of the Assembly at Chandigarh. Illustrations (Plates 13-16) might suffice to make

the point: a conventional classical *parti* equipped with traditional *poché* and much the same *parti* distorted and made to present a competitive variety of local gestures – perhaps to be understood as compensations for traditional *poché*.

A criticism which begins with approximate configurations and which then proceeds to identify differences, which seeks to establish how the same general motif can be transformed according to the logic (or the compulsion) of specific analytical (or stylistic) strategies, is presumably Wölflinian in origin; and its limitations should be obvious. It cannot seriously deal with questions of iconography and content; it is perhaps over symmetrical; and, because it is so dependent on close analysis, if protracted, it can only impose enormous strain upon both its consumer *and* producer. However, if one would not like to imagine oneself confronted with the results of an intensive critical workout on the *matériel* provided by the Altes Museum and the Palace of the Assembly, this reservation should not be understood as depreciating the limited value of such an exercise. For the two buildings incite comparison and can also, both of them, stimulate further parallel with certain productions of Mies van der Rohe. But, if normal intuition might suggest so much, a Wölflinian style of critical exercise (though painfully belonging to a period c. 1900) might still possess the merit of appealing primarily to what is visible and of, thereby, making the minimum of pretences to erudition and the least possible number of references outside itself. It might, in other words, possess the merits of accessibility – for those who are willing to accept the fatigue.

Notes

[1] Isaac Ware, *The Four Books of Palladio's Architecture*, London, 1738, p. 41.
[2] Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme Paris*, 1930, pp. 136-38.
[3] Ware, p. 46.
[4] Ware, p. 27.
[5] Le Corbusier, *Précisions*, p. 123.
[6] For these particular observations I am highly indebted to Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949.
[7] Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, published in John Evelyn, *Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, 3rd ed., London, 1723, p. xv.
[8] Giacomo Leoni, *Ten Books on Modern Architecture by Leon Battista Alberti*, 3rd ed., London, 1755, p. 196.
[9] Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète*, 1910-1929, 3rd ed., Zurich, 1943, p. 144. These remarks refer to Garches.
[10] "The break away from the laws of harmonic proportion in architecture" is extensively discussed in Wittkower (*see* n. 6), but the parallel disintegration of the Platonic-Aristotelian critical tradition is somewhat more laconically observed by Logan Pearsall Smith: "There are great youths too whose achievements one may envy; the boy David who slew Goliath and Bishop Berkeley who annihilated, at the age of twenty five, in 1710, the external world in an octavo volume; and the young David Hume, who, in 1739, by sweeping away all the props of the human understanding, destroyed forever and ever all possibility of knowledge." Logan Pearsall Smith, *All Trivia*, London 1947, p. 159.
[11] For the actual rather than the ideal internal measurements of the Malcontenta see Ottavio Bertotti Scamozzi, *Les batiments et les desseins de andre palladio*, Vicenza, 1776-83.
[12] It is possible to suppose that the rigid boundaries of Garches were considered to be perceptually necessary. The house is presented as one of 'the four compositions' in *Oeuvre complète 1910-1929*, p. 189; and in *Précisions*, p. 73, Le Corbusier writes of Garches: "Pour s'imposer a l'attention, pour occuper puissament l'espace, il fallait d'abord une surface première de forme parfaite, puis une exaltation de la platitude de cette surface par l'apport de quelges saillies ou de trous faisant intervenir un mouvement avant-arriere."



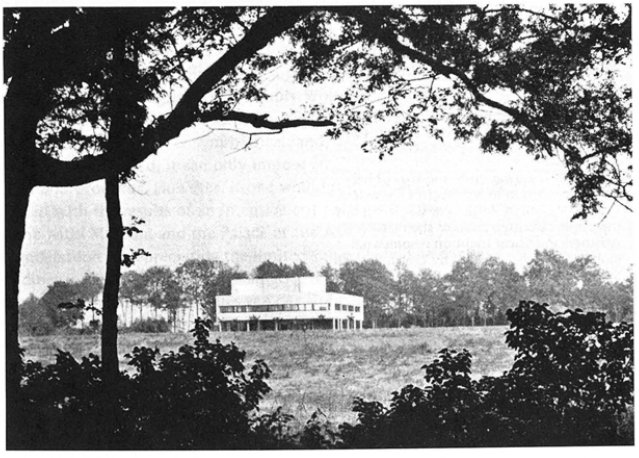


Plate 1 Villa Capra-Rotonda, Vicenza. Andrea Palladio, c. 1550.
Plate 2 Villa Savoye, Poissy. Le Corbusier, 1929-31.

Plate 3 Villa Malcontenta (Villa Foscari), Malcontenta di Mira. Palldio, c. 1550-60.
Plate 4 Villa Malcontenta.

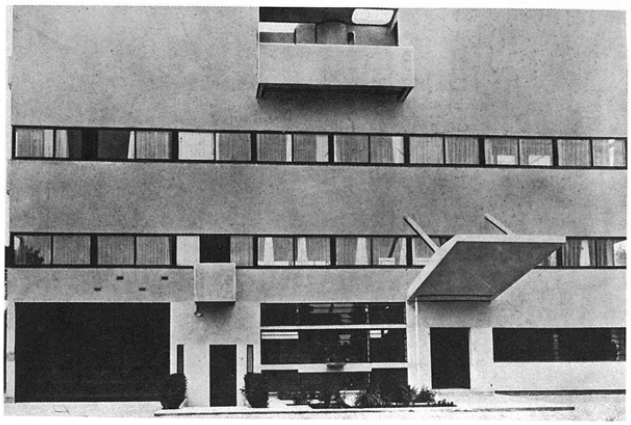


Plate 5 Villa Stein, Garches. Le Corbusier, 1927.
Plate 6 Villa Stein.

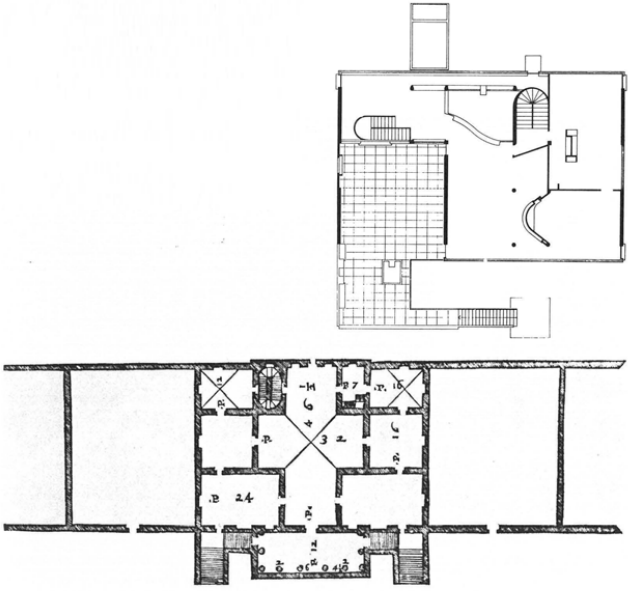


Plate 7 Villa Stein. Plan.
Plate 8 Villa Malcontenta. Plan.

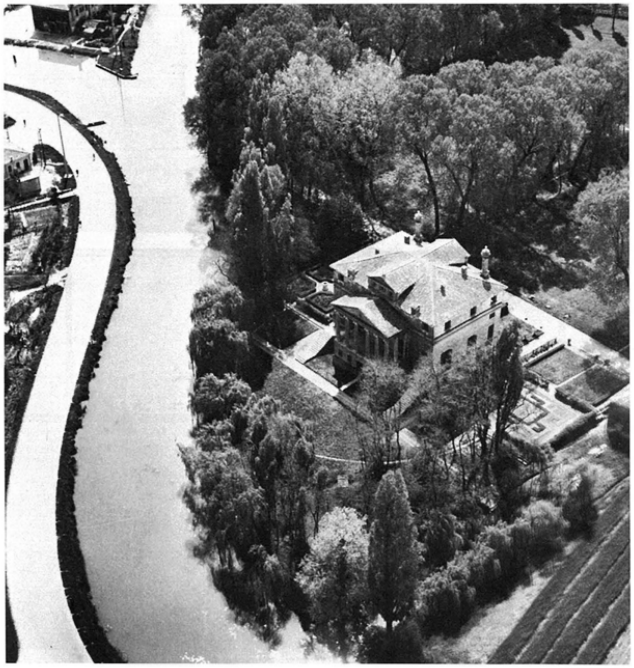
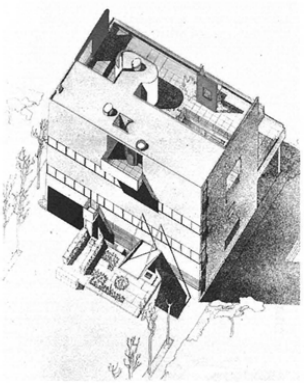


Plate 9 Villa Malcontenta. Aerial view.



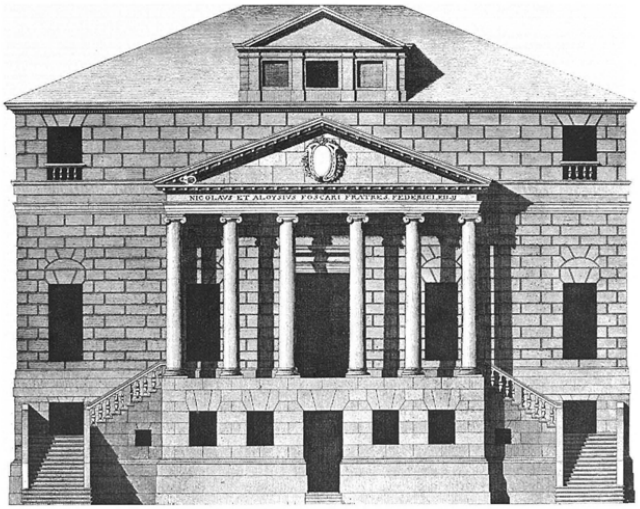
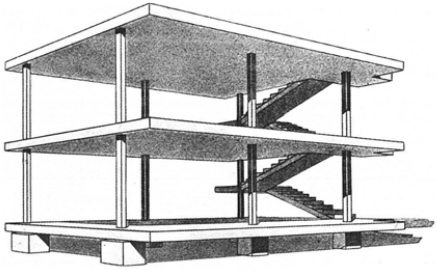
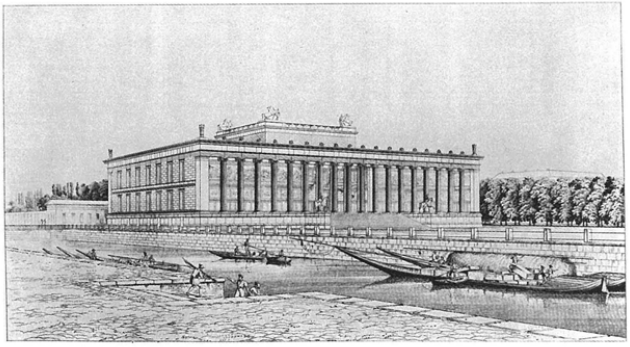


Plate 10 Villa Stein. Axonometric view.
Plate 11 Villa Malcontenta. Facade.





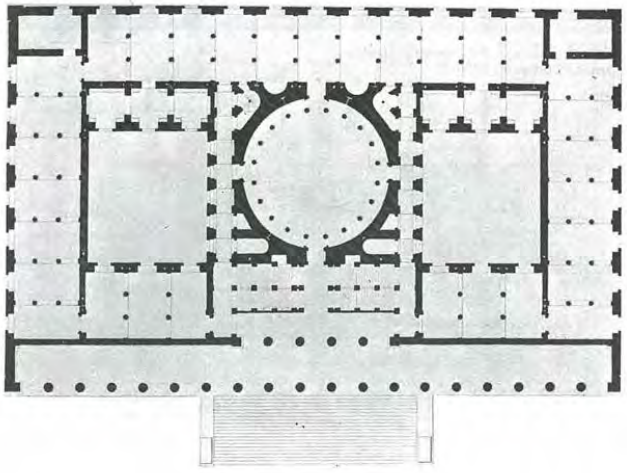


Plate 12 Project, Maison Domino. Le Corbusier, 1914.
Plate 13 Altes Museum, Berlin. Karl Friedrich Schinkel, 1823.

Plate 14 Altes Museum. Plan.

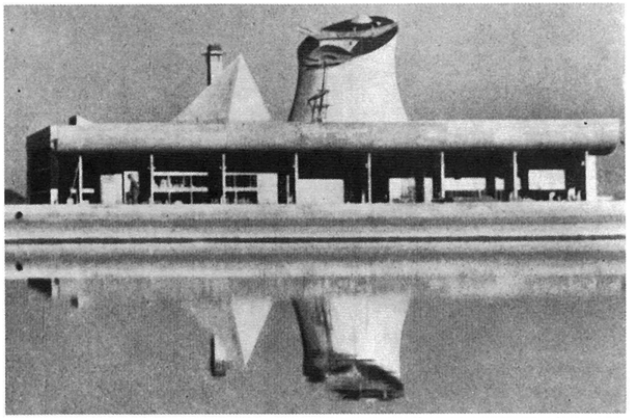


Plate 15 Palace of the Assembly, Chandigarh. Le Corbusier, 1953- .

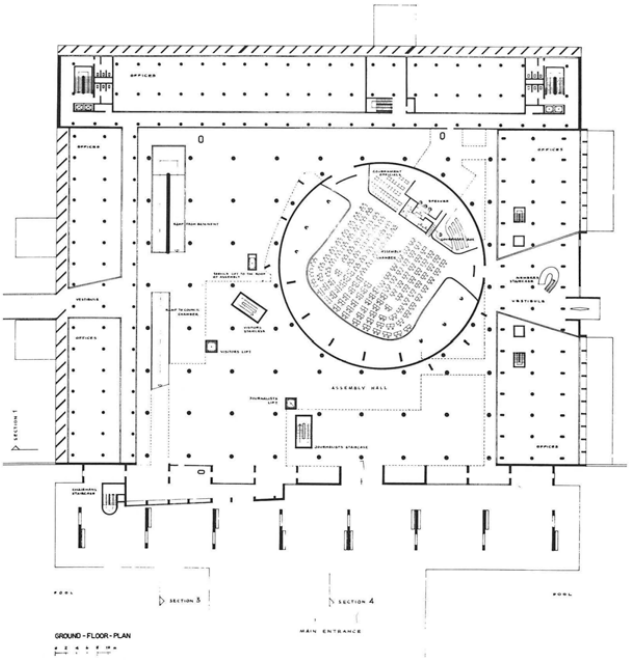
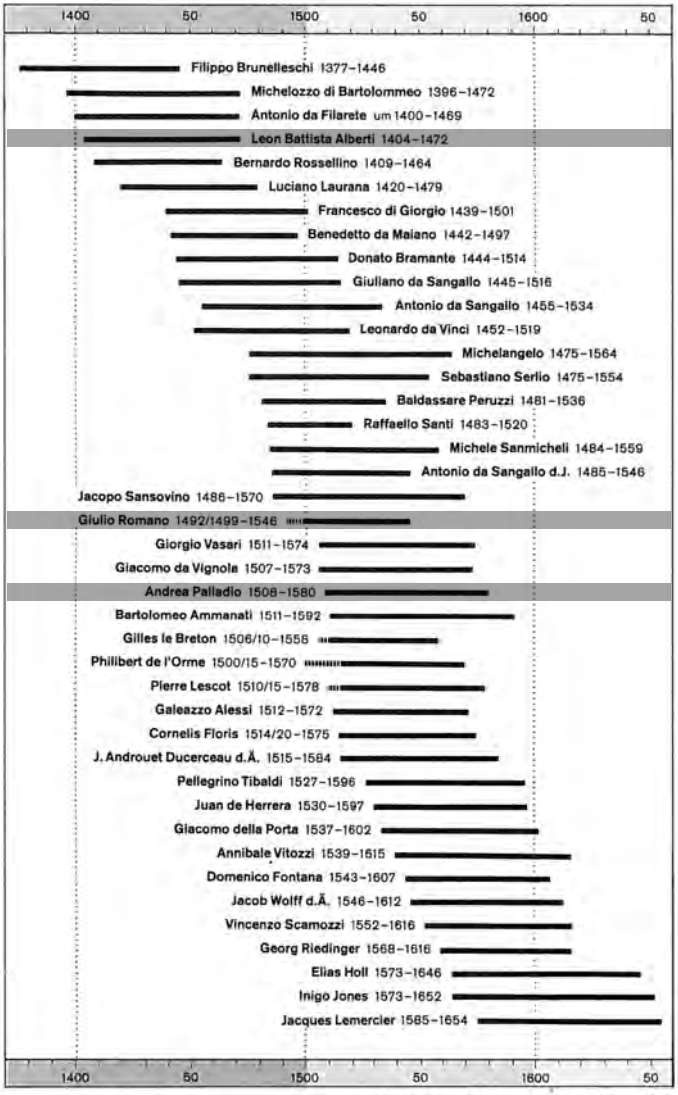


Plate 16 Palace of the Assembly. Plan.



Architekten der Renaissance 1350 – 1650

Vitruv

*** 84 v. Chr., † 15 v. Chr.**

Ob Vitruv selbst in seiner Jugend eine handwerkliche Ausbildung erhalten hat, wissen wir nicht, er erwähnt sie jedenfalls an keiner Stelle. Für eine solche Ausbildung spricht allerdings, dass er gleich im 1. Kapitel des Ersten Buches von einem Architekten handwerkliche Kenntnisse und Fähigkeiten (fabrica) als notwendigen Teil seiner Qualifikation ausdrücklich verlangt. Ebenfalls ungeklärt ist, wie er den anderen Teil, das theoretische Wissen in unterschiedlichsten Fächern, erworben hat. Ein Hinweis findet sich im Vorwort des Sechsten Buches, wo er seinen Eltern dafür dankt, dass sie ihm die Ausbildung in den theoretischen Schriften und den umfassenden Unterricht in allen Lehrfächern ermöglicht haben. Er erwähnt dort auch seine Lehrer und seine eigene Freude am Studium gelehrter Schriften und Kommentare. Die Vermutung liegt nahe, dass dieser Unterricht tatsächlich im Hause seiner Eltern durch Hauslehrer erfolgte, wahrscheinlich durch Gelehrte der Griechen, die ja oft Teil des Hauspersonals waren. Für diese These spricht, dass Vitruv seine Lehrer an keiner Stelle namentlich erwähnt, obwohl er eine hohe Meinung von deren Wissen hatte; für die Vermutung, dass es Griechen waren, spricht die durchgängig griechisch dominierte Prägung seiner gesamten Architekturlehre. In jedem Fall beherrschte er, ebenso wie damals die überwiegende Mehrzahl der römischen Führungsschicht, die griechische Sprache. Ohne deren Kenntnis wären ihm weite Teile des Stoffes, den er in seinen Büchern verarbeitet, überhaupt nicht zugänglich gewesen.

Wichtig ist der Zeitpunkt der Ausbildung, er liegt lange vor dem Beginn der Blütezeit der römischen Architektur. Wenn man von einem Geburtsdatum Vitruvs von 85-80 v. Chr. ausgeht, fand seine Ausbildung um 65 v. Chr. statt. Er wurde also von Lehrern unterrichtet, deren Wissen sich in etwa auf dem Stand von 100 v. Chr. befand. Dass er - wie es ihm immer wieder vorgeworfen wurde - für die fortschrittlichen Technologien und neu aufkommenden Bautypen der späten Republik und der beginnenden Kaiserzeit wenig Verständnis aufbrachte und sie in seiner Architekturlehre weitgehend ignoriert, hängt daher weniger mit einer rückwärtsgewandten Einstellung als mit dem tatsächlichen Zeitpunkt seiner entscheidenden beruflichen Prägung zusammen.

Die Familie Vitruvs kann jedenfalls nicht ganz unvermögend gewesen sein. Andererseits gehörte sie mit Sicherheit nicht dem Patriziat an, sonst hätte Vitruv sich kaum dem Militärdienst verschreiben müssen, um dort diverses Kriegsgerät herzustellen und zu reparieren. Er war ein Gebildeter, der aber nicht über den finanziellen Hintergrund und die soziale Stellung verfügte, entsprechend zu leben. In der tristen Realität des Heeresdienstes und den langen Jahren des Aufenthalts in primitiven Militärlagern ist er dadurch sicherlich - auch unter seinen Berufskollegen - eher ein Außenseiter geblieben. Daran hat sich auch in seiner anschließenden zivilen Tätigkeit nichts geändert. Er konnte oder wollte anscheinend nicht mit den in seinen Augen ungebildeten, teilweise unfähigen, teilweise korrupten Kollegen um Bauaufträge konkurrieren und ist daher als Architekt nicht sehr erfolgreich gewesen. Sicherlich war seine Einstellung der Architektur gegenüber auch zu idealistisch, um sich in der rauhen Wirklichkeit der römischen Bauwirtschaft behaupten zu können. ,,Daher bin ich auch wenig bekannt geworden", schreibt er in diesem Zusammenhang. Mit Sicherheit wissen wir nur von einem einzigen Bauvorhaben, bei dem er als Architekt tätig war, der Basilika in Fano, weil er darüber selbst im Fünften Buch berichtet. Des weiteren, dass er als Wasserbauingenieur gearbeitet hat, wie aus Bemerkungen im Achten Buch eindeutig hervorgeht. Nach Gewährung einer lebenslangen Rente durch Vermittlung der Schwester Oktavians scheint er sich dann, arm aber gesichert, im wesentlichen der Arbeit an den Zehn Büchern gewidmet zu haben.
[...]

Günther Fischer, *Vitruv. NEU oder Was ist Architektur?*, Birkhäuser Verlag, Basel, 2009

Leon Battista Alberti

*** 14. Februar 1404 in Genua, † 25. April 1472 in Rom**

Leon Battista Alberti (1404-72) hat sowohl über Malerei und Skulptur als auch über Architektur die entscheidenden theoretischen Schriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verfaßt. Am 14. Februar 1404 als unehelicher Sohn des exilierten Florentiners Lorenzo die Benedetto Alberti und der Genueserin Bianca Fieschi in Genua geboren, verbrachte er seine Kindheit in Venedig. Eine humanistische Ausbildung erhielt er in den Jahren 1416-18 in Padua durch Gasparino Barzizza. Anschließend studierte er in Bologna kanonisches Recht, Physik und Mathematik; wegen familiärer Probleme und Krankheiten promovierte er erst 1428 in kanonischem Recht. Bereits während des Studiums trat Alberti durch literarische Arbeiten hervor, die lateinische Komödie, „Philodoxeos“ und eine Reihe von Schriften in der Volkssprache („volgare“). Seit 1428 war durch die Aufhebung des Exils für Alberti eine Rückkehr nach Florenz möglich, doch ist es nicht völlig geklärt, wo er sich von 1428-32 aufgehalten hat. Wahrscheinlich reiste er im Gefolge des Kardinals Albergati durch Frankreich, Deutschland und Belgien. Ab 1432 (bis 1434) lebte Alberti als Sekretär des Patriarchen von Grado, Biagio Molin, in Rom; er erhielt im gleichen Jahre eine erste kirchliche Pfründe (das Priorat von S. Martino in Gangalandi). In der römischen Kurie traf er einen bedeutenden Kreis von Humanisten an (Bruni, Poggio, Biondo). Während dieses römischen Aufenthalts dürfte ein erstes Studium der antiken Architektur Roms und von Vitruvs Architekturtraktat anzusetzen sein. In kurzer Zeit verfaßte Alberti (1434) die Schrift „Della Famiglia“. Im Gefolge Papst Eugens IV. kam er 1434 nach Florenz, wo er mit dem Künstlerkreis um Brunelleschi und Donatello in enge Verbindung trat. 1435 schloß er seine zunächst lateinisch abgefaßte Schrift „De Pictura“ ab, die er 1436 ins Volgare übersetzte und Brunelleschi widmete. 1436 folgte er dem päpstlichen Hof zunächst nach Bologna, 1438 nach Ferrara, wo das Konzil von West- und Ostkirche stattfand. 1439 kehrte er nach Florenz zurück. Seine bereits während des Studiums in Bologna begonnenen „Intercenales“ schloß er 1439 ab und widmete sie dem Mathematiker Toscanelli.

1443 kehrte Alberti nach Rom zurück, wo er bis zu seinem Tode (April 1472) lebte und arbeitete. Wiederholte Reisen führten ihn nach Rimini, Florenz und Mantua. Er beriet Papst Nikolaus V. bei seinen Bauplänen für Rom und brachte eine Reihe seiner wichtigsten künstlerischen und mathematischen Schriften zum Abschluß, die „Descriptio Urbis Romae“, „De Statua“ und die „Ludi Rerum Mathematicarum“. 1452 wurden die zehn Bücher „De Re Aedificatoria“ abgeschlossen.

Erst in den letzten 25 Jahren seines Lebens wurde Alberti für konkrete Bauaufgaben herangezogen, 1447 von Nikolaus V. als Soprintendente für die Restaurierung bedeutender antiker Gebäude, ab 1450 für Bauunternehmungen in Rimini, Florenz und Mantua.

Literarische Arbeiten, satirische, mathematische und moralische Schriften („De iciarchia“, 1468) in lateinischer Sprache und in Volgare beschäftigten Alberti bis in die letzten Jahre.

wichtige Bauten:
Palazzo Rucellai, Florenz
Santa Maria Novella, Florenz
Sant`Andrea, Mantua
San Sebastiano, Mantua

Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Verlag C.H. Beck, München, 1985

Andrea Mantegna

*** 1431 in Piazzola sul Brenta, † 13. September 1506 in Mantua**

Das Geburtsjahr Mantegnas geht aus der Inschrift, die er auf sein erstes selbstständiges Werk, das Altargemälde für S. Sofia in Padua gesetzt hat, hervor. Scardeone hat uns diese Inschrift erhalten, nach der Mantegna das Gemälde 1448 im Alter von 17 Jahren gemalt hat. Danach ist er also im Jahre 1431 geboren. Sein Vater hiess Blasius und ist nach Vasari niederen Standes gewesen, was wir wohl glauben können, auch wenn Mantegna später als er hoch geehrt in Mantua lebte, „Andrea Mantegna quondam honorandi Ser Blasii" genannt wird.

Seine Eltern muss er früh verloren haben, denn, wie uns ebenfalls Vasari berichtet, wurde er als Kind von seinem Lehrer Squarcione adoptiert. Als „Andrea fiuolo de M. Francesco Squarzon depentore" wird er 1441 in das Register der Fraglia (Brüderschaft) der Maler in Padua eingetragen. […]

Während der Arbeit an dem Altargemälde für S. Zeno erhielt Mantegna die ehrenvolle Einladung vom Markgrafen Lodovico von Mantua, an seinen Hof überzusiedeln und seine Thätigkeit seinen Diensten zu widmen. Gewiss wird der Markgraf Proben von Andreas Geschicklichkeit gesehen, vielleicht sogar bei einem Aufenthalte in Padua die Fresken in der Eremitanikirche und andere Werke des Künstlers bewundert haben. […]

„Dem erlauchten Markgrafen von Mantua Lodovico II., dem besten und an Glaubenstreue unüberwindlichen Fürsten und seiner erlauchten Gemahlin Barbara, der Frauen unvergleichlichen Ruhme, hat sein Andreas Mantinia aus Padua dies schwache Werk zu ihrer Ehre vollendet im Jahre 1474."

Kein Gelehrter oder Künstler hat wohl je eine einfachere und stolzere Widmung an seinen Fürsten gerichtet, wie diese, die Mantegna auf eine von Engeln gehaltene Tafel über der Thür der „Camera degli Sposi" in Castello di Corte in Mantua gesetzt hat. Sie kennzeichnet seine Stellung zu seinem hohen Auftraggeber und seinen eigenen Künstlerstolz, das Bewusstsein dessen, was er damit geschaffen hat zur Ehre seines Herren und zur Ehre der Kunst. […]

Was in seiner Kunst so gewaltig wirkt, ist vor allem die tiefe Ehrfurcht vor der Wahrheit, die sich in jedem Zuge, in jeder Linie in seinen Werken zu erkennen giebt. Seine Gewissenhaftigkeit in der Durchbildung jeder einzelnen Form kann nicht dem Wunsche nach Wirkung (die ja dadurch gar nicht gefördert wird) entspringen, sondern ausschliesslich dem inneren Bedürfnis, sich selber Rechenschaft zu geben vom Wesen der Sache, der Lust an der Beobachtung und Nachbildung der geschauten Form, der mitempfundenen Bewegung des Körpers und der Seele. Er behandelt das Kleinste so liebevoll wie das Grosse auch da, wo es gar nicht zur Geltung kommt. In jedem seiner Werke stellt er sich neue Probleme, er geht keiner Schwierigkeit aus dem Wege, sondern sucht sie auf nur um sie zu überwinden und den Vorstellungen, die seine Phantasie aus dem Gegenstande entwickelt, allein aus seinen scharfen und eindringenden Beobachtungen der Natur Form zu geben. Die Grossartigkeit seiner Gestaltungen wird in erster Linie durch diese Intensität des Mitempfindens mit dem Darzustellenden und durch die Steigerung des Ausdruckes der Empfindung im Bilde vor seiner Seele, die ganz von dem Gegenstande erfüllt und erregt wird, hervorgerufen. Durch diese geistige Sammlung auf den seelischen Inhalt seiner Vorstellungen ist er zu der bewunderungswürdigen Selbstständigkeit der Auffassung seiner Gegenstände, der religiösen wie der antiken, gelangt, die ihn über jede Konvention emporhebt, selbst da wo er sich in der äusseren Form an ein gegebenes Schema anschliessen muss. So geht er ursprünglich in seinen religiösen Darstellungen allein auf das rein Menschliche in Form und Empfindung aus und trägt dann eine an der Antike genährte, ganz persönliche, heroische Begeisterung in alle seine Darstellungen und gelangt dadurch von seinem Naturalismus zu einer Idealisierung der Formen und Empfindungen, zum Stil, zu typischen Bildungen nach eigenen Gesetzen. […]

Am Sonntag den 13. September 1506, um die neunte Stunde starb Andrea Mantegna. Sein Sohn Francesco macht am 15. September dem Markgrafen diese Mitteilung. […]

Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*,
Cosmos Verlag für Kunst und Wissenschaft, Berlin und Leipzig, 1902

Leonardo da Vinci

*** 15. April 1452 in Vinci, † 2. Mai 1519 in Amboise**

Der Maler der «Mona Lisa», Leonardo di Piero, 1452 als Sohn eines Notars und vermutlich eines Bauernmädchens in Vinci bei Florenz geboren, hatte sein Handwerk in der Werkstatt des Bildhauers und Malers Andrea del Verrocchio (1435-1488) erlernt. Rasch machte er Karriere, zuerst im Umkreis der Medici, dann, von 1482 an, am Sforza-Hof. Mit der Einnahme Mailands durch Ludwig XII. 1499 mußte er sich nach neuen Patronen umsehen. Er zog nach Venedig, Mantua und Florenz. Eine Zeitlang hielt er sich im Gefolge Cesare Borgias auf und fand schließlich wieder Auskommen in Mailand, das damals den Franzosen gehörte. Ein Aufenthalt in Rom, wo die größten Aufträge zu gewinnen waren, blieb Intermezzo. Die letzten Lebensjahre verbrachte Leonardo in Frankreich. Fern der Heimat starb er 1519 in Schloß Clos Luce nahe der Königsresidenz Amboise. Erbe einiger seiner Werke wurde der Mäzen seiner späten Jahre, Franz I., und mit ihm Frankreich. Deshalb hängen die «Mona Lisa», die «Heilige Anna Selbdritt» und «Johannes der Täufer», Leonardos vollkommenste Meditation der Übergänge, heute im Louvre.

Das Genie - in seinem Fall mag der Begriff ausnahmsweise angemessen sein - steht heute mehr als alle anderen Künstler und Gelehrten seiner Zeit für «Renaissance». Leonardo verdankt das kaum allein seiner Meisterschaft als Maler, sondern ebenso kühnen, weit über seine Zeit hinausweisenden Erfindungen und Erwägungen. Was man nicht von ihm weiß oder nur ahnt, machte ihn mehr noch zur Legende als das, was über ihn bekannt ist. Seine Zeichnungen zählen zu den schönsten der Kunstgeschichte. Eine Handvoll Gemälde sind außer den gerade erwähnten erhalten, darunter das ruinöse «Letzte Abendmahl» im Refektorium des Mailänder Klosters Santa Maria delle Grazie, Gegenstand der Bewunderung und Inspiration für Generationen. Gedankenspuren blieben von verlorenen oder niemals vollendeten Projekten, etwa dem Reitermonument für Francesco Sforza oder dem Grabmal des Heerführers Gian Giacomo Trivulzio. Die Schlacht bei Anghiari lieferte das Thema für ein Fresko im «Saal der Fünfhundert» des Palazzo Vecchio. 1504 von der Soderini-Republik in Auftrag gegeben, sollte es den Sieg der Florentiner über Mailand verherrlichen. Wahrscheinlich versuchte sich Leonardo dabei an dem antiken Verfahren der Enkaustik, bei der Wachs als Bindemittel der Pigmente dient; leuchtende Farbigkeit wäre zu gewinnen gewesen. Doch bekam er die komplizierte Technik trotz zweijährigen Mühens nicht in den Griff. […]

Der Maler aus Vinci war eine seltsame Mischung aus nervösem Bastler und Genie, Perfektionisten und Experimentator. Glitzernde Ideen sprühten in ihm. Er tüftelte, während die Lösung für ein Problem noch nicht gefunden und ein anderes angegangen war, bereits am dritten; daneben beschäftigte er sich mit mechanischen Spielereien. Manches gelang: So baute er für ein Sforza-Fest einen funktionsfähigen Roboter. Unausgeführt blieben Pläne für gewaltige Enzyklopädien, unfertig technische Phantasien wie Flugmaschinen, gigantische Katapulte, Armbrüste oder ein Taucheranzug, ungebaut Kirchen und Festungen. […]

Wie kein anderer verband Leonardo theoretische Reflexion mit Handwerksgeschick. Beispielsweise stellte er Versuche zur Reibung an und erkannte, daß sich dieses ärgerliche Hindernis aller Maschinenarbeit nicht durch die Größe der aufeinander wirkenden Flächen ergibt, sondern durch den Druck, der auf ihnen lastet. Leonardo war der neugierigste Mann seines Jahrhunderts. Er studierte Pflanzen, Tiere und geologische Formationen, Strömungen und Strudel. Weit über die Bedürfnisse der Malerwerkstatt hinaus führten seine anatomischen Studien […]. Die Zeichnungen, die er vom menschlichen Körper und seinen Innereien fertigte, übertrafen an technischer Qualität und Präzision alles Bisherige bei weitem.

Bernd Roeck, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, Verlag C.H. Beck, München, 2017

Michelangelo Buonarroti

*** 6. März 1475 in Caprese, † 18. Februar 1564 in Rom**

Mit seinem «Giganten» war der 1475 in Caprese bei Arezzo geborene Michelangelo zum ersten Bildhauer Florenz', ja Italiens aufgestiegen. Als Günstling derselben Medici, die sein David nun mit dem tödlichen Steinwurf bedrohte, hatte er zuvor Aufträge in Florenz erhalten und war dann auch in Bologna und Siena erfolgreich gewesen. Noch vor der Jahrhundertwende war ihm in Rom mit seiner «Pieta» der Durchbruch gelungen. In Nachbarschaft zu Leonardos Anghiari-Schlacht hätte er in Florenz im großen Saal des Palazzo ein Fresko malen sollen, das eine weitere Bataille - Florenz' Sieg bei Cascina in einem Krieg mit Pisa im Jahr 1364 - gezeigt hätte. Es blieb ebenso unausgeführt wie für den Dom bestimmte Apostelfiguren. Michelangelo zog es vor, Aufträge beim Patron aller Patrone zu suchen, und der war der Papst.

[...] Michelangelo blieb dank seines überragenden Könnens über alle politischen Umbrüche hinweg in Florenz wie am Papsthof wohlgelitten. Den Medici lieferte er Entwürfe für die Fassade San Lorenzos und den Bau der Biblioteca Laurenziana. Ein Jahrzehnt arbeitete er an den Figuren für das Mausoleum der Familie. Die Fertigstellung zog sich über das letzte republikanische Zwischenspiel in Florenz zwischen 1527 und 1530 hin. Von 1534 bis zu seinem Tod finden wir Michelangelo wieder in Rom. Hier wurden ihm neben anderem die Umgestaltung des Kapitolsplatzes und der Weiterbau des Petersdomes übertragen. Dessen über der Ewigen Stadt schwebende Kuppel geht auf seinen Entwurf zurück.

Michelangelo hat in Bildhauerei, Malkunst und Architektur gleichermaßen Werke höchsten Ranges geschaffen. Zudem war er ein begabter Dichter. Seine Sonette geben Einblick in eine von Ficinos Philosophie durchdrungene Ideenwelt. Schönheit, mit Liebe eins, spiegelt für ihn die Wahrheit und Liebe Gottes: «Liebe ist eine Idee der Schönheit / vorgestellt oder gesehen im Herzen / der Tugend und der Anmut Freundin». Das Streben nach Schönheit kommt damit der Suche nach Gott gleich: Der größten Kunst der Renaissance liegt dieselbe Sehnsucht zugrunde wie ihrer bedeutendsten Wissenschaft. Michelangelo wollte Ideen darstellen, nicht einfach Natur abbilden. Daraus erklärt sich seine abfällige Bemerkung über die Malerei der Niederländer, die nur das «äußere Auge» zu täuschen beabsichtige. Das Ziel mußte unerreichbar bleiben: Ideen lassen sich nicht versteinern. Das schönste Werk ist nur deren Schatten.

Das Ringen mit der Materie scheint in einigen unvollendeten Skulpturen Michelangelos, den «Gefangenen» oder «Sklaven» und dem «Matthäus», handgreiflich zu werden. Sie zählen zu den bedeutendsten Kunstwerken aller Zeiten. Mag sein, daß wir in ihrem «non finito» Rodins «vollkommene Unfertigkeit» wiederfinden und übersehen, daß der Bildhauer schlicht an Zeitnot und Arbeitsüberlastung scheiterte. So oder so sind sie Symbole einer ungeheuren Ambition. Unsere Phantasie ist frei, sich - wieder im Sinn eines Sonetts Michelangelos - dem in der Materie verborgenen Allerschönsten anzunähern. «Der beste Künstler kann sich nichts erdenken / was nicht der rohe Marmor schon umschlösse ... ».

Bauten:

1524-1526 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz

1520-1533 Neue Sakristei der Medici-Kapelle, Florenz

1547 Bauleitung Petersdom, Kuppel, Rom

1537-1550: Piazza del Campidoglio, Rom

Bernd Roeck, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, Verlag C.H. Beck, München, 2017

Jacopo Sansovino

*** 2. Juli 1486 in Florenz, † 27. November 1570 in Venedig**

Sansovino, Jacopo (eigentl. Jacopo d'Antonio Tatti; 1486-1570). Ursprünglich Bildhauer, brachte die Hochrenaissance nach Venedig. S. wurde in Florenz als Sohn von Antonio Tatti geb.; er lernte bei Andrea Contucci gen. Sansovino, dessen Namen er annahm. Von 1505 an arbeitete er hauptsächlich in Rom als Bildhauer und Restaurator antiker Statuen. Nach einer Auseinandersetzung mit Michelangelo 1517 hielt er sich noch stärker an die klassischen Vorbilder. Vor der Plünderung Roms (1527) floh er, in der Absicht, nach Frankreich zu gehen, nach Venedig, erhielt jedoch hier den Auftrag, die Hauptkuppel von S. Marco zu restaurieren; 1529 wurde er zum obersten Baumeister von S. Marco ernannt. Er blieb nun bis zum Ende seines Lebens in Venedig; die Freundschaft mit Tizian und Aretino ermöglichte ihm den Zugang zum gesellschaftlichen Leben der Stadt, deren führender Architekt er bald wurde. Diese Stellung behielt er bis zur Ankunft von Palladio, der stark von ihm beeinflusst wurde. S.s Hauptwerke entstanden alle in Venedig: die Bibliothek (Libreria Vecchia, beg. 1536, vollendet um 1582 von Scamozzi) und die Münze gegenüber dem Dogenpalast (1537-54), ferner die Loggetta am Fuße des Campanile von S. Marco (1537-40). Diese Werke bedeuten in der glücklichen Verbindung von Architektur und Plastik eine Neuerung für Venedig. Palladio nannte die Bibliothek das vollkommenste Bauwerk der nachantiken Zeit. S. erbaute auch einige Kirchen; erwähnenswert sind S. Francesco della Vigna (1534, von Palladio vollendet) und die Fassade von S. Giuliano (1553-55). Für den Palazzo Corner gen. Ca'Grande (vor 1561) passte er den röm. Palasttyp den venezianischen Verhältnissen an. Auf dem Festland schuf er die Villa Garzonlin Pontecasale (um 1530), einen strengen Bau, der einen weiten Hof umgibt. Hier kam S. dem Wesen einer antiken Villa näher als irgendein anderer Architekt des 16. Jahrhunderts.

Nikolaus Pevsner, *Lexikon der Weltarchitektur*, Prestel, München, 1992

Giulio Romano

*** 1499 in Rom, † 1. November 1546 in Mantua**

1492/1499: Giulio, Sohn des Edelmanns (nobilis vir) Pietro Pippi de' Ianutiis, kommt zu Welt.
1515-20: Giulio ist Mitarbeiter in der Werkstatt Raffaels und an allen monumentalen Dekorationsprojekten beteiligt.
1518: Porträt der Vizekönigin von Neapel
1520: Tod Raffaels. Giulio erbt zusammen mit Gianfrancesco Penni seine Werkstatt.
1520-21: Giulio arbeitet zusammen mit Giovanni da Udine an der Villa Madama.
1520-24: Ausmalung der Sala di Costantino im Vatikanischen Palast.
1521: Am 8. Dezember lädt Federico Gonzaga die „Assistenten Raffaels" nach Mantua ein.
1522: Auftrag von Federico Gonzaga für den Palazzo di Marmirolo. Das Modell schickt Giulio aus Rom nach Mantua.
1523: Im Juni unterschreiben Giulio und Giovanfrancesco Penni den Vertrag für die Madonna di Monteluce.
1524: Am 6. Oktober bricht Giulio zusammen mit Baldassare Castiglione nach Mantua auf.
1525: Beginn der Arbeiten am Palazzo del Te.
1526: Giulio erhält am 5. Juni das Bürgerrecht in Mantua.
1527: Pietro Aretino schickt die pornographische Stichserie der Modi zusammen mit seinen Sonetten an Cesare Fregoso.
1529: Am 2. Juni heiratet Giulio Elena di Francesco Guazzi.
1530: Im März besucht Kaiser Karl V. Mantua und wird durch den Palazzo del Te geführt.
1531: Am 28. April erwirbt Giulio das Haus in der Contrada dell'Unicorno in Mantua, das er zu seiner Künstlerresidenz umbauen lässt.
1532: Der französische König, Franz I., gibt bei Giulio die Tapisserien der Scipio-Geschichte in Auftrag. Zweiter Besuch Karls V. in Mantua.
1536-39: Errichtung und Dekoration des Appartamento di Troia im Palazzo Ducale im Mantua.
1537: Giulio beschwert sich in einem Brief an Pietro Aretino über ein Augenleiden.
1540: Am 14. März unterzeichnet Giulio den Vertrag, mit dem er sich zur Ausmalung des Apsisgewölbes von Santa Maria della Steccata in Parma verpflichtet.
1540-44: Umbau der Abteikirche San Benedetto Polirone.
1541: Im Juli organisiert Giulio die Festdekoration für den Einzug Karls V. in Mailand.
1545: Pietro Aretino schreibt im Februar erleichtert an Giulio, nachdem er die irrige Nachricht seines Todes erhalten hatte. Im April beginnen die Arbeiten am Innenraum der Kathedrale von Mantua.
1545-46: Reise nach Bologna und Projekt für die Fassade von San Petronio.
1546: Am 1. November stirbt Giulio in Mantua. Er wird in der Kirche San Barnaba beerdigt.

Giorgio Vasari, *Das Leben des Giulio Romano*, Vasari-Edition, Berlin, Wagenbach, 2005.

Andrea Palladio

*** 30. November 1508 in Padua, † 19. August 1580 in Vicenza**

1508: Andrea wird am 8. November als Sohn des Müllers Pietro della Gondola und seiner Frau Marta in Padua geboren.
1521: Seine erste Ausbildung erhält er bei dem Baumeister Bartolomeo Cavazza da Sossano ab dem Alter von 13 Jahren in Padua. Sein Vater gibt ihn am 31. Oktober für sechs Jahre zu Sassano in die Lehre.
1524: Andrea kündigte seinen Vertrag und siedelt nach Vicenza über, wo er für die Werkstatt der Baumeister Giovanni und Girolamo Pedemuro arbeitet. Durch sie kommt er in Kontakt mit den wohlhabendsten Adelsfamilien Vicenzas.
1528: Andrea wird offiziell als Mitarbeiter in der Werkstatt von Giovanni di Giacomo da Pedemuro geführt.
1530: Am 29. März mietet Andrea eine Werkstatt unter dem Palazzo della Ragione in Vicenza, die er bald wieder aufgibt.
1534: Andrea heiratet eine Frau namens Allegradonna, mit der er fünf Kinder haben wird (Leonida, Marcantonio, Orazio, Silla, Zenobia).
1537: Die Werkstatt der Brüder Pedemuro wird mit der Erweiterung der Villa Giangiorgio Trissinos in Cricoli beauftragt. Der Erweiterungsbau ist zugleich Andreas erstes nachweisbares Werk. Im Zuge der Arbeiten lernt er Trissino kennen, durch den er in Kontakt mit einem Zirkel paduanischer Intellektueller kommt, zu dem auch Alvise Corner, Daniele Barbara und Giovanni Maria Falconetto gehören.
Mit der Villa Godi-Malinverni in Lunedo di Lugo beginnt Andrea seinen ersten eigenständigen und von einer Werkstatt unabhängigen Bau, der 1542 vollendet wird.
1540: Andrea wird am 26. August öffentlich als Architekt ausgezeichnet.
Im selben Jahr erhält er von Giangiorgio Trissino den Namen >Palladio< als Allusion auf einen himmlischen Botschafter aus Trissinos Epos Italia liberata dai Goti (1547 erschienen), unter welchem er fortan firmiert.
1541: Im Sommer reist Palladio zusammen mit Giangiorgio Trissino nach Rom.
Baubeginn der Villa Valmarana in Vigardolo.
1542: Baubeginn der Villa Pisani in Bagnolo und des Palazzo Thiene in Vicenza.
1545: Erneute Romreise zusammen mit Giangiorgio Trissino und Marco Thiene. Mit Unterbrechungen hält sich Palladio dort bis Juli 1547 auf und kehrt abermals in den Jahren 1549 und 1554 in die Stadt zurück.
1548: Palladio erhält von der Stadt Vicenza seinen ersten öffentlichen Auftrag: Das mittelalterliche Rathaus soll mit einer neuen Loggia ummantelt werden. Palladios Entwurf für den Palazzo della Ragione wurde erst 1617 vollkommen fertiggestellt.
1549: Erste Entwürfe für die Villa Barbaro in Maser bei Treviso, es folgen zahlreiche weitere Villenbauten auf der venezianischen Terraferma.
1565/66: Baubeginn der Villa Rotonda vor den Toren Vicenzas.
1566: Baubeginn der Kirche San Giorgio auf der Insel San Giorgio Maggiore in Venedig gegenüber von San Marco.
1570: Palladio zieht nach Venedig und übernimmt vermehrt Aufträge in der Lagunenstadt. Doch auch für Vicenza entstehen noch Bauten, darunter die Loggia del Capitaniato auf der Piazza dei Signori und der Palazzo Barbarano-Da Porto.
Im selben Jahr erscheinen Palladios Quattro Libri in zwei Etappen.
1576: Palladio beginnt mit der Errichtung der venezianischen Kirche Il Redentore auf der Giudecca.
1580: Palladio entwirft das Teatro Olimpico in Vicenza und stirbt am 8. November in Vicenza.

Giorgio Vasari, *Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2007

Paolo Veronese

*** 1528 in Verona, † 19. April 1588 in Venedig**

1528: Paolo Caliari, genannt Veronese, kommt als Sohn des Steinmetzen Gabriele di Piero und seiner Frau Caterina in Verona im Viertel von San Paolo zur Welt.
1540: Veronese tritt in die Werkstatt des Veroneser Malers Antonio Badile ein.
1546: Veronese fertigt sein erstes bezeugtes und eigenständiges Werk, das Ölgemälde Die Heilung der Tochter des Jairus für die Avanzi-Kapelle in San Bernardino (Verona) an.
1552: Veronese erhält vermutlich von Kardinal Ercole Gonzaga den Auftrag für das Altargemälde mit der Versuchung des Heiligen Antonius für den Dom in Mantua.
1554: Möglicherweise reist Veronese zusammen mit Daniele Barbaro und Andrea Palladio nach Rom.
1554-56: Veronese arbeitet an der Dekoration der Sala del Consiglio dei Dieci im Palazzo Ducale (Venedig).
1555: Ein auf den 3. Juni 1555 datierter Vertrag bezeugt die Auftragsvergabe für das Hochaltarbild im Dom zu Montagnana mit der Auferstehung Christi an Veronese.
Veronese erhält von dem Prior von San Sebastian (Venedig), Bernardo Torlioni, den Auftrag zur Ausführung des Deckengewölbes der Sakristei. Der Vertrag umfaßt die Anfertigung von drei mittleren Hauptbildern, acht Längsovalbildern, vier Ecktondi sowie aller dort umlaufenden Konsolen (in situ).
Veronese läßt sich in Venedig nieder und zieht in eine Wohnung im Viertel von Santi Apostoli.
1557: Für sein Gemälde mit der Darstellung der Allegorie der Musik in der Libreria Marciana (Venedig) erhält Veronese einen Preis in Form einer Goldkette. Das Urteil fällten Tizian und Sansovino.
1560: Laut den Ausführungen des Künstlerbiographen Carlo Ridolfi reist Veronese zusammen mit dem venezianischen Botschafter Girolamo Grimani nach Rom.
1560-61: Veronese beginnt mit der Ausmalung der von Andrea Palladio entworfenen Villa Barbaro in Maser (in situ).
1564: Veronese setzt seine Arbeiten in San Sebastian in Venedig fort.
1566: Veronese heiratet am 17. April in Verona die Tochter seines ehemaligen Lehrmeisters, Elena Badile.
1567: Geburt seines ersten Sohnes Gabriele Caliari.
1570 Geburt seines zweiten Sohnes Carletto Caliari.
1572: In Venedig zieht Veronese mit seiner Familie in die Calle di Ca' Mocenigo um.
1573: Im Auftrag der Dominikaner von Santi Giovanni e Paolo in Venedig fertigt Veronese das Gastmahl im Hause des Levi an.
1575: Zusammen mit Benedetto Caliari hält sich Veronese in Padua auf. Dort vollendet er das Martyrium der Heiligen Giustina für den Hochaltar der gleichnamigen Basilika (in situ).
1575-1582: Veronese arbeitet an Gemälden für die 1574 und 1577 durch den Brand im Dogenpalast in Venedig zerstörten Decken und Wände der Sala del Collegio und der Sala del Maggior Consiglio.
1581: Veronese malt für die Kirche von Santi Giovanni e Paolo in Venedig einen Toten Christus, von Maria und Engel gestützt. .
1587: Im Auftrag von Bartolomeo Borghi ensteht das Altargemälde Wunder des Heiligen Pantaleon für die gleichnamige venezianische Kirche (in situ).
1588: In der Nacht vom 19. auf den 20. April verstirbt Veronese an einer mit Fieber verbundenen Brustfellentzündung. Er wird in der Kirche San Sebastiano beigesetzt.

Giorgio Vasari, *Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2007

Vincenzo Scamozzi

*** 1548 in Vicenza, † 1616 in Venedig**

Ital. Architekt, der bedeutendste unter den unmittelbaren Nachfolgern von Palladio, ein konservativer, etwas trockener Formalist, der die Stilprinzipien des Manierismus des 16. Jahrhunderts auch noch zur Zeit des Barock beibehielt. Dennoch hat er einige Bauwerke von großer Bedeutung entworfen. Geboren in Vicenza als Sohn eines Zimmermanns, der sich auch als Baumeister betätigte, wurde er von seinem Vater ausgebildet. Vor 1576 schuf er sein Hauptwerk, die Rocca Pisana in Lonigo. Von den Räumen dieser Villa, die auf einer Anhöhe liegt, hat man einen großartigen Blick auf die Landschaft; die Fenster sind als Rahmen für diese Aussicht entworfen. Die Villa ist eine vereinfachte Variante der »Rotonda« Palladios mit einem Portikus vor der Hauptfassade und Fenstern mit Palladio-Motiv an den anderen. Scamozzi suchte in seinen späteren Bauten, z. B. bei der Villa Molin alla Mandria bei Padua (1597), palladianische Themen weiterzuentwickeln. Von 1578-80 reiste er durch Süditalien und besuchte dabei Neapel und Rom, wo er Material für seine »Discorsi sopra le antichitä di Roma« (1582) zusammentrug. Nach Palladios Tod vollendete Scamozzi verschiedene seiner Bauten, u. a. S. Giorgio Maggiore in Venedig. Für das Teatro Olimpico in Vicenza schuf Scamozzi 1585 den Zuschauerraum und die Bühne; 1588 entwarf er ein ähnliches Theater in Sabbioneta. 1582 begann er in Padua die etwas überladene Kirche S. Gaetano zu errichten und gewann im gleichen Jahr den Wettbewerb für die Neuen Prokuratien am Markusplatz in Venedig. Sein Plan geht auf Sansovinos Bibliothek zurück, ist aber ausgedehnter und durch die Hinzufügung eines dritten Stockwerks auch höher als diese. 1595 begann S. mit dem Bau von S. Niccolo da Tolentino in Venedig nach dem Vorbild von Palladios Redentore. 1599 ging Scamozzi nach Prag, reiste anschließend durch Deutschland und nach Paris und kehrte 1600 nach Venedig zurück. Vier Jahre später besuchte er Salzburg; in seinen unausgeführten Entwürfen für den Dom verband er die Eigenheiten der Chiesa del Redentore mit jenen von S. Giorgio Maggiore. Die Eindrücke dieser Reise prägen seine »L'idea della architettura universale« (1615), die letzte und akademischste aller theoretischen Abhandlungen der Renaissance und die erste, die neben Bauten der Antike und der Renaissance auch solche des MA.s erwähnt. Sie ist die endgültige Sammlung der Säulenordnungen und gewann großen und anhaltenden Einfluss, besonders im nördlichen Europa.

Nikolaus Pevsner, Hugh Honour und John Fleming [Hg.],
Lexikon der Weltarchitektur, München 1992

Carlo Scarpa

*** 2. Juni 1906 in Vicenza, † 28. November 1978 in Sendai, Japan**

Scarpa schloss sein Studium an der Kunstakademie Venedig im Fach Architekturzeichnen ab. Von 1926 an hatte er verschiedene Assistenzstellen an der erst neu gegründeten IUAV in Venedig inne, wo er ab 1933 als Lehrbeauftragter und schließlich ab 1962 als Professor tätig war. 1927 begannen für Scarpa die zwei Jahrzehnte der Isolierung, die bis 1947 seine erste Schaffensphase prägten. Abseits der in der faschistischen Ära aufkommenden Architekturdebatten und Konfrontationen verbrachte er jene Jahre vorwiegend in den Werkstätten Muranos, wo er sich intensiv mit der Glaskunst und Entwürfen für die Firma Venini aus Murano auseinandersetzte. Hier fällt der Entwurf einer zehnseitigen, lichtgrauen „Inciso"-Vase auf, ausgeführt durch den Glasgraveur Franz Pelzel, der die Vase mit zahlreichen Kugelschliffen versah.

Ab 1945 nahm er seine Lehrtätigkeit in den Bereichen Kunsthandwerk und Industriedesign wieder auf. Erst 1948, mit der Einrichtung der Paul Klee-Ausstellung für die XXIV. Biennale in Venedig, begann für Scarpa eine neue Phase, die von zahlreichen Projekten begleitet wurde und seine Isolation beendete. Ab etwa 1950 begann er mit der Realisierung größerer Bauaufgaben. Als praktizierender Architekt blieb Scarpa dennoch von zeitgenössischen Strömungen weitgehend isoliert und beschritt vielmehr den Weg eines sich von den anderen Architekten ablösenden Einzelgängers.

Wesentlichen Einfluss auf Scarpas Arbeiten übt vor allem Frank Lloyd Wright aus: Die Casa Romanelli in Udine (1950–1955) oder auch der 1950 errichtete, provisorische Pavillon für das Kunstbuch (Padiglione del Libro) in Venedig unterstreichen die große Nähe Scarpas zu den Wrightschen Bauten. Diese besondere Beziehung beschreibt Scarpa selbst wie folgt: „Ich habe Mies und Aalto immer bewundert, aber für mich wurde das Werk von Wright zum ‚erhellenden Blitz' (...) In einigen meiner Bauten der ersten Jahre glaube ich, mich der Grenze der Unterwerfung genähert zu haben."[2] In der Folgezeit gelingt es Scarpa jedoch, durch eine sehr eigenständige Interpretation der Arbeiten Frank Lloyd Wrights zu einem eigenen Weg zu finden und nicht etwa einer rein formalen Adaption des expressiven Spätwerks von Wright zu erliegen.

Zu Scarpas Entwurfsmaximen zählen in der Folgezeit vor allem seine besondere Wertschätzung gegenüber der Natur, seine Zuneigung zur japanischen Architektur, zur Inneneinrichtung und Gartenkunst, sein subtiler Umgang mit dem vorgefundenen Ort und die bewusste Hervorhebung der handwerklichen Tradition, seine Akribie bei der Behandlung der architektonischen Details sowie die hohen haptischen Qualitäten der von ihm ausgesuchten Materialien. Scarpa findet zu einer eigenen Sprache, die ihn von anderen Architekten – auch von jenen, die mit der organischen Architektur in Verbindung gebracht werden – deutlich abgrenzt.

1955 bekam Scarpa den Doktorentitel honoris causa verliehen, sowie auch verschiedene Auszeichnungen und Preise (z.B. den IN-ARCH National Award). Trotzdem war er jahrelang Angriffen ausgesetzt, da er aufgrund seines Abschlusses im Fach Architekturdarstellung kein ausgebildeter Architekt war. Erst im Jahr 1965 legitimierte ein Gerichtsurteil seine Bautätigkeit und den Architektentitel.

Im Jahr 1966 nahm er an der Ausstellung „Museumsarchitektur" des Museum of Modern Art in New York teil. Daran schloss sich ein längerer Amerika-Aufenthalt an, bis er 1972 Direktor der Architekturfakultät in Venedig wurde.

Die 1970er Jahre brachten mit dem Friedhof Brion in San Vito d'Altivole und der Banca Popolare di Verona, deren Fertigstellung Carlo Scarpa nicht mehr erlebte, noch einmal zwei vielbeachtete Meisterwerke hervor, die zwar zunehmend vom zeichnerischen Element dominiert wurden, gleichwohl aber die hohen architektonischen Qualitäten des Gesamtwerks nachhaltig untermauerten.

Im Alter von 72 Jahren starb Scarpa an den Folgen eines Sturzes.

Professur Annette Spiro, *Norditalien. Scarpa,*
ETH Zürich, Seminarreisereader FS 2016

Aldo Rossi

*** 3. Mai 1931 in Mailand, † 4. September 1997 ebenda**

Studium am Politecnico in Mailand, 1959 Diplom. 1955-64 Mitarbeit bei Casabella-continuità. 1965 bis 1972 Professor am Politecnico in Mailand, 1972 bis 1974 Gastprofessor an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, ab 1975 Professor am Istituto Universitario di Architettura in Venedig.

Rossi, Begründer und Hauptvertreter der Rationalen Architektur, entwickelte die eigene Architekturhaltung in den Kreisen um Ernesto Nathan Rogers. Bereits seine ersten Entwürfe zeigen gleichermaßen den Einfluß des Rationalismus wie jenen des Novecento Italiano und verbinden die klassizistischen Visionen eines Etienne-Louis Boullee mit der vernunftbestimmten Askese eines Adolf Loos. 1965 entstand das teilweise realisierte Projekt für den Rathausplatz von Segrate, der mit dem monumentalen Brunnen aus elementaren geometrischen Körpern, den breiten Freitreppen und den enigmatischen Säulenstümpfen an Giorgio de Chiricos Pittura Metafisica erinnert. Die gleiche metaphysische Atmosphäre strahlt auch die viergeschossige Zeile aus elfenbeinfarben verputztem Stahlbeton aus, die Rossi 1969-73 innerhalb des Wohnkomplexes Gallaratese 2 unter Federführung von Carlo Aymonino in der Mailänder Siedlung Monte Amiata realisierte. Der schmale, an einer Stelle durchschnittene Baukörper ist vom Boden gelöst, so daß eine durchgehende Kolonnade entsteht, die auf zwei Ebenen liegt und ein bis zwei Geschosse hoch ist. Sie wird durch Scheiben gebildet, die in regelmäßiger Folge aneinandergereiht sind; nur an der Dehnungsfuge der Zeile, die mit einem Terrainsprung zusammenfällt, ist ihr Rhythmus durch vier gedrungene runde Säulen unterbrochen. Die Erschließung der einfach organisierten Wohnungen erfolgt durch Laubengänge. Die Formensprache ist radikal auf wenige typische Elemente reduziert um jenseits von Originalität, Klarheit, Verständlichkeit und Würde zu erreichen; sie ist aus der kritisch-historischen Auseinandersetzung mit dem traditionellen städtischen Bauen abgeleitet. Rossi selbst erklärt: »In meinen Wohnhausentwürfen beziehe ich mich auf die grundlegenden Typen des Wohnens, die sich in einem langen Prozeß der Architektur der Stadt gebildet haben. So ist aufgrund ihrer Analogie jeder Korridor eine Straße, der Hof ist ein Platz, und ein Gebäude reproduziert die Orte der Stadt.« 1971-78 entstand in Zusammenarbeit mit Gianni Braghieri der neue Friedhof San Cataldo in Modena ein axial angelegter Komplex, der sich in gleichförmigen Laubengängen und monumentalen Geometrien artikuliert. 1972-76 baute Rossi die Schule in Fagnano Olona, 1979-81 jene in Broni, wiederum mit Braghieri. Für die »Erste Internationale Architekturausstellung« auf der Biennale in Venedig schuf er 1979-80 das Teatro del Mondo, ein kleines schwimmendes Theater aus Stahl und Holz, aus stereometrischen Grundformen zusammengesetzt und in der Tradition der ephemeren Bauten des Barock angesiedelt.

Seit dem Beginn der achtziger Jahre setzte Rossi immer mehr Entwürfe um. 1981-88 entstand im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin (IBA) der Wohnkomplex an der Wilhelmstraße (mit Braghieri und anderen), 1982-89 die Platzbebauung im Quartier Fontivegge in Perugia (mit Braghieri und anderen), 1983-89 der Neubau des Theaters Carlo Felice in Genua (mit Tgnazio Gardella, Fabio Reinhart und Angelo Sibilla). Mit diesen und anderen Realisationen wurde der Anspruch einer Architektur der Stadt (so der Titel von Rossis 1966 erschienenem, außerordentlich einflußreichem theoretischen Hauptwerk) konkret eingelöst.

Das Centro Torri in Parma (1985-88, mit Braghieri und anderen) verleiht einem vorstädtischen Einkaufszentrum die Würde eines städtischen Ortes; das Wohnhaus am Parc de la Villette in Paris (1986-92, mit Claude Zuber und Bernard Huet) beschwört die architektonische Tradition der »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Walter Benjamin) neu; das Hotel II Palazzo in Fukuoka (1987-89, mit Maurris Adjrri, Toyota Horiguchi, Segeru Uchida) transplantiert eine persönliche Interpretation der Essenz der klassischen italienischen Architektur nach Japan. Mit dem hermetischen Denkmal für Sandro Pertini auf der Piazzetta Croce Rossa in Mailand (1988-90) konnte Rossi auch in seiner Heimatstadt ein exponiertes architektonisches Zeichen setzen.

Die neunziger Jahre bedeuteten für Rossi eine weitere Beschleunigung seiner Bautätigkeit und internationale öffentliche Anerkennung; gleichzeitig erweiterte sich das Spektrum seiner formalen Experimente. Mit dem Neubau des Bonnefanten-Museums in Maas-

tricht (1990-94, mit Umberto Barbieri und anderen) entstand nicht nur eine subtile Hommage an die architektonische Tradition des Ortes, sondern auch eine eindrucksvolle Montage von Elementen, die Rossi seit Jahrzehnten beschäftigten: die monumentale einläufige Treppe unter dem gläsernen Oberlicht, die der Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts entlehnten stereometrischen Flügelbauten in dunkelgrün gestrichenem Stahl mit Backsteinverblendung, die schlanke, suggestive Kuppel. Es folgten unter anderem die Erweiterung des Mailänder Flughafens Linate (1991-93), der Bürokomplex für die Walt Disney Corporation in Orlando, Florida (1991-96), der Wohn- und Büroblock an der Schützenstraße in Berlin (1992-98), der Technopark in Fondo Toce am Lago Maggiore (1993-97) sowie die Erweiterung des Messegeländes von Verona (1996 bis 1998). Daneben dokumentierten Projekte wie jenes für das Feriendorf von Castellaneta Mare bei Taranto (1993) oder jenes für ein Bürohochhaus in Mexiko-Stadt (1994) eine ungebrochene Lust, immer wieder neue Kompositionsmöglichkeiten traditioneller architektonischer Elemente zu erforschen. Die unerbittliche Poesie der Reduktion, mit der Rossi in den sechziger Jahren antrat und den objektiven Charakter der Architektur verkündete, ist im Spätwerk einer autobiographischen Baukunst gewichen, welche die verschiedensten persönlichen Eindrücke zu verarbeiten und zu verwandeln vermag, ohne die eigene Wiedererkennbarkeit einzubüßen. Ihr Reichtum und ihre Vielseitigkeit scheinen dabei umgekehrt proportional zu ihrer kristallenen Kompromißlosigkeit zuzunehmen. Selbst die obsessiv sich wiederholenden Zeichnungen täuschen nicht über den tiefen Wandel hinweg. Er liegt mehr in der Zeit als in der Person: Der gleiche Architekt, der bei seinem Debüt als altertümlich und anachronistisch apostrophiert wurde, stellt sich heute als revolutionäre Figur dar, die eine neue und beunruhigend zeitgemäße Weise verkörpert, einen uralten Beruf auszuüben: als Schöpfer suggestiver Bilder, als Dramaturg von Szenen eines Lebens, das unwiederbringlich verloren ist und gerade deshalb von den Auftraggebern und überhaupt von der Gesellschaft um so dringender eingefordert wird. Es gibt in der Tat kaum einen Architekten, der in den letzten vierzig Jahren so intensiv und kontrovers diskutiert wurde und dermaßen einschneidend in die Entwicklung der zeitgenössischen Architektur eingegriffen hat wie Rossi.

Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts,* Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Bibliographie:

James S. Ackerman, *Palladio*, Stuttgart, 1980.
Morris Adjmi, *Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981-1991*, Zürich und München, 1991.
Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt, 1975.
Donata Battilotti, *Andrea Palladio. Die Villen*, Mailand, 1990.
Guido Beltramini, Antonio Padoan, *Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk*, München, 2002.
Ottavio Bertotti Scamozzi, *The buildings and designs of Andrea Palladio*, New York, 2014.
Cambridge University Press (Hrsg.), *Giulio Romano*, Cambridge, 1998.
Inger Christensen, *Das gemalte Zimmer. Eine Erzählung aus Mantua*, Frankfurt am Main, 1996.
Martin Feiersinger, Werner Feiersinger, *Italo Modern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976*, Zürich, 2015.
Günther Fischer, *Vitruv. NEU oder Was ist Architektur?*, Basel, 2009.
Christoph Luitpold Frommel, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, München, 2009.
Hans Koepf, Günther Binding, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart, 2005.
Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig, 1902.
Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München, 1985.
Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts,* Ostfildern-Ruit, 1998.
Sergio Los, *Architekturführer. Carlo Scarpa*, Stuttgart, 1995.
Werner Müller, Gunther Vogel, *dtv-Atlas Baukunst. Band 2 Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*, München, 1981.
Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig, 1570.
Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich und München, 1983.
Nikolaus Pevsner, Hugh Honour und John Fleming [Hg.], *Lexikon der Weltarchitektur*, München, 1992.
Bernd Roeck, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München, 2017.
Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Bern, Berlin, 1988.
Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Bauwelt Fundamente, Berlin, 1973.
Colin Rowe, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, Cambridge MA, 1987.
Giorgio Vasari, *Das Leben des Giulio Romano*, Berlin, 2005.
Giorgio Vasari, *Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, Berlin, 2007.
Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt, 1991.
Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München, 1969.

Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 70, 1983.

www.arthistoricum.net
www.laroccapisana.com
www.villadellatorre.it
www.villalafavorita.net

Filme:

Paisà (Roberto Rossellini, Italien 1956), Po-Delta

Gente del Po (Michelangelo Antonioni, Italien 1947), Po-Ebene

Senso (Lucchino Visconti, Italien 1954), Villa Godi

Il grido (Michelangelo Antonioni, Italien 1962), Po-Ebene

Cronica di una amore (Michelangelo Antonioni, Italien 1962), Po-Ebene

Amanti (Vittorio de Sica, Italien / Frankreich 1968), Villa Barbaro Maser

Il commisario Pepe (Ettore Scola, Italien 1969), Basilica Palladiana und Innenstadt Vicenza; Bassano del Grappa

La strategia del ragno (Bernardo Bertolluci, Italien 1970), Sabbioneta, Mantua

Novecento (Bernardo Bertolluci, Italien / Frankreich / Deutschland 1976), Po-Ebene, Mantua

L'albero degli zoccoli (Ermanno Olmi, Italien 1978), Po-Ebene

Don Giovanni (Joseph Losey, Italien / Frankreich / Grossbritannien 1979), Villa Rotonda, Teatro Olimpico, Basilica Palladiana

La partita (Carlo Vanzina, Italien 1988), Mantua, Verona, Villa Pisani

Ripley's Game (Liliana Cavani, Italien / Grossbritannien / USA 2002), Villa Emo; Teatro Olimpico

I. Marsilio Andreasis Tagebücher

Ausgewählte Stücke

1454

14. März

Jetzt, in dieser Stunde, beginnt die systematische Zerstörung meiner geliebten Nicolosia.

Jetzt wird sie auf die Folterbank der Ehe gelegt und gestreckt und gebeugt, bis sie eine passende Anzahl von Söhnen abgeworfen hat. Ich fasse es nicht.

Fasse nicht, daß derartige Veranstaltungen überhaupt als notwendig empfunden werden in einer Zeit, wo es so offenkundig in Mode gekommen ist, sich Mengen von unechten Kindern zuzulegen, nicht nur, um mit ihrer bloßen Existenz prahlen zu können, nein, wesentlich (auch), um auf Produkte von angemessener Qualität setzen zu können. Was eine ehrliche Sache ist. In bestimmten Phasen sogar eine idealistische und vernünftige Sache.

Fasse somit nicht die überhitzte Logik, die unter diesen Umständen ihre kranke Konsequenz darin sieht, die einzelne Frau gefangenzunehmen und sie in eine Sonderstellung einzusetzen, in so etwas wie ein lebensphilosophisches Zentrum, wo Geburt, Tod und Gewalt nach den überlieferten Rezepten des einfachsten Haushalts vermischt werden. Worauf das Gericht lebenspendend wie auch geheimnisvoll und gesund genannt wird. Arme Nicolosia! Väter werden wir ja ohnehin, falls wir uns überhaupt auf diesem Felde betätigen.

In meiner Verzweiflung habe ich zudem den Höchsten Vater, den Weltenberechner angerufen, in der Hoffnung, er möge in seiner Weisheit mit meiner Geliebten so kalkulieren, daß sie in ihrer aufgezwungenen Ehe außerstande ist, Söhne oder andere Kinder zu gebären.

Aber zuinnerst im Herzen bin ich in Zweifel: Warum sollte

Er (als einziger) in seiner erhabenen Zerstreutheit die Hand über mich halten, einen zufälligen Sekretär? Er kann ja nicht wissen, daß dieser Sekretär in seinen müßigen Stunden Schriftsteller ist und als solcher in seinem eigentlichen Leben ein Schützling des Himmels.
Er kann es nicht wissen, weil ich mich niemals vorzeige.
Er kann erst recht nicht wissen, daß ich meine Gründe dafür habe, daß ich mit Mißbehagen die gegenwärtigen Zustände betrachte, wo jedenfalls jeder zweite Sekretär und bald jeder fünfte Jurist und Mediziner, dazu eine nicht geringe Anzahl von Schreinern und anderen vernünftigen Leuten auf unseren Märkten und Plätzen umherspringen und einander ihre gerade erst geschriebene Lyrik um die Nase schwenken.
Meine Haltung zu dieser ganzen Misere ist lange die gewesen, daß es zu spät ist, das Wort zu ergreifen, in dem Augenblick, wo Gott und die Welt immer (schon) bloß reden und reden, während keiner mehr zuhört. Hätten wir nur geheiratet, als wir einander das erstemal ansahen.

19. April
Das Frühjahr ist schrecklich. Der Mincio überflutet die Insel wie einen flachen Teller und hinterläßt darauf seine Ratten, seinen Schlamm und seine japsenden Fische. Mit solchen Mahlzeiten belohnt die Natur ihre treuen Pfleger und Verehrer.
Gestern kam Baldassare weinend von der Villa. Der Regen hat die blühenden Baumkronen zerfetzt, und es wird nicht genug Mandeln und Oliven geben. Was soll ein Gärtner auf den Wogen der Sintflut, schrie er.
Ja, was soll ein Fischer in der Wüste? Oder ein Steinhauer im Himmel? Oder der Engel im Feuer der irdischen Gefühle, was soll er da?

19. April. Abends.
Am besten, sich nicht mehr Mensch nennen. Sondern im stillen zu sich selbst wie zu einer Sphinx sprechen, einer Maschine oder einem Mönch.

20. April
Saß heute im Sonnensaal unten und hörte Bartholomeo zu.
Sowohl Gianfrancesco als auch Rodolfo waren anwesend. Wie immer, wenn Katastrophen in der Luft liegen, waren sie übermütiger Laune. Wenn nur sie und nicht ihr Vater die Geschäfte des Schlosses führten, dann sähe vieles anders aus. In erster Linie meine Abrechnungen.
Wir tranken Wein von den Feldern der Kurie auf dem Kapitol. Er war sauer.
Lieber Bartholomeo Manfredi, erzähl uns von der Menschheit, plärrte Rodolfo.
Ja, erzähl uns von Mißwuchs und Sündenregistern, sagte Gianfrancesco und schenkte ein. Von fehlgeschlagenen Hoffnungen und Ruinen.
Er ähnelt seiner Mutter. Ein echter Hohenzoller. Praktisch und wehmütig.
Ich saß da und dachte an die Ruinen auf dem Kapitol. Daran, wie der ganze Komplex, vor fünfzehn Jahren noch, mit Dornensträuchern und Akanthus überwuchert gewesen war und wie der Papst seine Weinmönche hinaufgeschickt hatte mit dem Bescheid, nicht eher zurückzukehren, als sie ihm einen Krug von dem Kapitolinischen Wein bringen könnten.
Wenn eine Sache notwendig ist, warum tun wir sie dann nicht, sagte Rodolfo.
Sie sprachen jetzt von den Überschwemmungen, die 1455

und 1456 und 1457 eintreten würden und so weiter jedes geschlagene Frühjahr in alle Ewigkeit.
Das liegt daran, daß die Zufälligkeiten mit hineinspielen, sagte Bartholomeo.
Das ist doch keine Entschuldigung. Das sagten sie wie aus einem Munde und lachten, als wären sie dadurch über alles einig geworden.
Nein, keine Entschuldigung, sagte Bartholomeo. Überhaupt nicht. Das Spiel der Zufälligkeiten ist eine Voraussetzung für alles. Aber die Leute vergessen, daß das rationale nur *ein* System unter vielen anderen Systemen ist. Sie vergessen, daß die Welt sich bewegt. Sie glauben, sie stünde still, während sie sich hinsetzen und nachdenken.
Was meint Bartholomeo Manfredi mit der Welt, sagte Rodolfo kriecherisch.
Als Mathematiker gebe ich mich ausschließlich damit ab, die logischen Größen und ihre Bewegungen zu verzeichnen, sagte er kalt, damit sie der Intuition nicht mehr im Wege stehen.
Prost, auf die Intuition, sagte Gianfrancesco.
Der Jahrgang 1444 ist einer der allerersten Jahrgänge vom Kapitol. Er steigt schnell hoch, fällt aber gleich darauf als Dummheit in den Körper hinab.
Als das geschehen war, begannen wir über die Vergangenheit zu sprechen, über all die vorausschauenden Projekte, aus denen nie etwas geworden war, weil der Krieg, der ihre Ausführung rechtfertigen sollte, nie genau dort und zu dem Zeitpunkt ausgebrochen war, wo er für die Verwirklichung des Projekts notwendig war.
Und Rodolfo erzählte die übliche Geschichte über den Tyrannen von Mailand und seine Vorliebe für das Kolossale.
Darüber, wie er für Kosten von 300000 Goldgulden die phantastischsten Dammbauten vornehmen ließ, um nach Belieben den Mincio von Mantua und die Brenta von Padua wegleiten und so im Laufe ganz weniger Stunden diese Städte völlig wehrlos machen zu können. Aber all seine Ingenieurskünste waren unvollendet geblieben.
Hätte es sie doch nur gegeben, sagte Gianfrancesco, dann wäre Mantua von der ewigen Regenflut verschont geblieben.
Dann hätte es Mantua nicht gegeben. Dann hätte der Tyrann längst die Zukunft vernichtet, in der wir alle leben, sagte Bartholomeo. An dem Tage, wo ein sogenannter Tyrann in den Besitz eines Zerstörungsmittels gelangt ist, kann man sicher sein, daß es benutzt wird.
Böses muß man mit Bösem vertreiben, sagte Rodolfo, unverständig, wie er ist.
Und dabei blieb es. Überschwemmungen müßten mit Dürre, Dürre mit Wasserfluten, der Krieg mit Frieden, und der Friede wieder mit Streit und Unruhen und Volkserhebungen vertrieben werden.

21. April

Wenn ich mir ansehe, was ich über unser gestriges Gespräch geschrieben habe, spüre ich wirklich, daß wir uns mit Dingen herumschlagen, die weit über unserer Würde liegen.
Auch der Wein, den wir heute wieder getrunken haben, macht mich beschämt. Ich war ja selber anwesend seinerzeit, als Lodovico die Krüge von dem päpstlichen Transport überbracht bekam und in seiner feierlichen Begeisterung schwor, sie sollten bis zu seiner Todesnacht aufgehoben werden.
Allerdings, er konnte nicht wissen und weiß nicht, daß der Wein sauer ist.

Aber Gianfrancesco und Rodolfo können auch nicht wissen, ob nicht eines schönen Tages, vielleicht im Augenblick des Todes, ein Wunder den Wein vom Kapitol zu einem wunderbaren Getränk machen wird.
Morgen noch werde ich die Krüge durchgehen und die Abrechnung machen.

12. Mai
Federico ist aus Venedig zurückgekommen und mit ihm der erste Bericht über Nicolosia Bellinis Hochzeit mit Andrea Mantegna.

(ohne Datum)
O mein Herr und Schöpfer, mach mich mißgestaltet, damit mein Inneres deinem Blick sichtbar werden kann.

1457

27. November
Heute konnte ich nicht länger schweigen.
Im Laufe des letzten Jahrs hat Lodovico mich gebeten, nicht weniger als zehn sogenannte Briefe oder Bittschreiben an diesen Mantegna auszufertigen.
Ich kann nicht beschreiben, welchen Kummer es in meinem Gemüt erregt hat, diese himmelschreienden Schreibereien besorgen zu müssen.
Zu sehen, wie ein so großmütiger und liebenswürdiger Mensch wie der Fürst von Gonzaga sich derart vor einem einfachen und querköpfigen Maler demütigt, ist eine der größten Prüfungen während meiner Anstellung hier in Mantua gewesen.
Warum ernennen wir nicht Storlato zum Hofmaler? Er ist ein umgänglicher Mann und hat etliche Male Gott Vater wie auch die zwölf Apostel gemalt.
Oder Il Pannonio? Warum berufen wir nicht ihn? Er hat die nötige Feinheit. Aber das glaubt natürlich keiner, wenn der Mann in Ungarn aufgewachsen ist.
Ist es vielleicht besser, in Squarciones Werkstatt aufgewachsen zu sein, wo Frechheit, Betrug und Profit die einzigen Musen waren?
Unzählige Male habe ich gehört, wie Squarcione den Malschülern befahl, sich in die anderen Werkstätten der Stadt einzuschleichen und ihre guten Ideen zu klauen oder ihre neuesten Hervorbringungen zu kopieren.
So kam es, daß sowohl Pizzolo als auch Mantegna zu Hochmut, Brutalität und Neuigkeitssucht erzogen wurden.
Das sagte ich auch zu Gonzaga. Warum einen Krawallmacher einstellen, sagte ich. Seht nur, wie es Pizzolo ergangen ist. Der wurde ermordet. Warum also den engsten Freund des Ermordeten einstellen, solange der Mörder nicht gefunden ist?
Aber Gonzaga hat sich in keiner Weise von meinen Andeutungen anfechten lassen. Er ist nur in seinem Götzendienst verharrt und hat sich obendrein sowohl an den päpstlichen Protonotar Gregorio Correr als auch an herausragende Obrigkeitspersonen in Padua gewandt und hat sie in Schreiben, die an Korruption grenzen, darum gebeten, auf den göttlichen Dekorateur einzuwirken. Als wären diese hohen Herren Tempeldiener in einem Einrichtungsetablissement.
Alleine im Lauf der letzten Monate ist das Angebot der Familie Gonzaga an Mantegna auf das Fünffache angewachsen. Summen, die niemals das geringste mit der Wirklichkeit zu tun bekommen werden.
Darüber kann der gute Fancelli mitreden. Seit dem Frühjahr

hat er keinen Lohn bekommen, obwohl er im August beauftragt wurde, nach Padua zu reisen, gerade als die Pest ihren Höhepunkt erreichte, obendrein unter Androhung von diesem und jenem, falls er nicht den großen Künstler davor errettete, wie eine Fliege zu sterben, und ihn baldigst hinter Mantuas Mauern in Sicherheit brächte.
Warum Luca Fancellis Leben aufs Spiel setzen, um das Mantegnas zu retten? Ist ein Architekt plötzlich weniger wert als ein Maler? Die Wände müssen trotz allem gezeichnet wie auch konstruiert und hochgezogen werden, ehe sie bemalt werden können.
Hinzu kommt, daß, als Fancelli endlich zum Haus des Malers vordrang, was fand er da? Er fand einen Mann, der den Ring seiner Frau verpfändet hatte, um in seiner eigenen Selbstgenügsamkeit überleben zu können. Er fand einen Mann, der sich weigerte, seine Tür einem würdigen Sendboten vom Hof in Mantua zu öffnen. Der sein Haus mit Kalk und Terrakotta versiegelt hatte und der durch die zugeklebte Türfüllung rief – so laut, daß Fancelli Kalkstaub in die Augen bekam. »Ich lasse mich nicht mit angesteckten Architekten ein«, rief er. »Soll die ganze verfinsterte Stadt nur zugrunde gehen. Ich halte mich an das Licht in meinen Bildern.« – Arme Nicolosia!
O ja, es sieht ganz danach aus, als würde Lodovico Gonzaga in die Geschichte eingehen als milder und nachdenklicher Fürst mit einem Hang zu bizarren Einfällen und künstlerischer Teufelei.
Was mich selbst betrifft, so bin ich bis auf weiteres vom Briefeschreiben freigestellt, und außer der täglichen Buchführung hindert mich jetzt nichts daran, meine Abhandlung »Über das Verhältnis zwischen Intuition und Rechenkunst« zu Ende zu bringen.

In dem Zusammenhang schaffte ich es endlich auch, die Krüge mit dem Kapitolinischen Wein zu zählen. Es waren 250 Zweiliter-Krüge. Also genau die Hälfte des ursprünglichen Geschenks von tausend Liter Wein. Lodovico darf sich also nicht allzu viele Illusionen über eine unvergeßliche Todesnacht machen.

1460

3. August
Mantegna kam um 13.45 Uhr an, sichtlich geplagt von der Hitze und von seinen drei fast mannshohen Hunden, die ihm, halbwild vor Durst, den salzigen Schweiß von Händen und Hals ableckten.
Er war allein. Seine Familie und sein übriges Gefolge hatte er bei einem Weinbauern nordöstlich von Villafranca gelassen, damit sie sich einen Tag ausruhen und sowohl Eigentum als auch Personen in Ordnung bringen konnten, denn am Vorabend waren sie in dem vorher schon von Wasser erfüllten Gelände von Zevio und nach Westen hin einem heftigen Wolkenbruch ausgesetzt gewesen.
Ich hasse ihn.
In der Regel sind diese Künstler in ihrem eigentlichen Gebaren konservative Emporkömmlinge. Sie setzen ganz einfach eine Ehre darein, ohne den geringsten Nutzen den Elementen zu trotzen.
Mantegna stellte wahrlich keine Ausnahme dar, wie er da auf dem Hofplatz stand, fast völlig in Erdkruste eingekapselt und vor Schmutz und Ermattung außerstande, ein Wort zu sagen.
Hätte man nicht gesehen, daß er sich bewegte, man hätte glauben können, der ganze Hof von Mantua sei, in einer Art

neuer Religiosität, dazu bestellt, eine der Figuren von der Ausgrabung in Clusium zu begrüßen.
Alle waren herauskommandiert, und es wimmelte von Kindern und Frauen und Haustieren. Unglaublich, wie viele Geschöpfe wir in unseren Häusern versteckt halten.
Aber erst als Bartholomeo Manfredi von seinem Turm herabgerufen und als der gelehrte Mechaniker vorgestellt wurde, ekelte mir ernstlich vor Lodovicos Mangel an Sinn für Proportionen.
Es darf nicht sein, daß ein wirklicher Mathematiker von Gottes Gnaden in ein geringeres irdisches Licht gestellt werden muß, bloß weil ein zufälliger Bildermacher ein wenig Seelenfülle und Geschmack gezeigt hat.
Wenn der Staat, seine Denker und ihr Klarblick vor der Sinnlichkeit und dem egozentrischen Traum in den Staub geworfen werden sollen, dann will ich lieber sehen, wie der Gärtner Baldassare Mantua zu den ersten natürlichen Zuständen zurücklenkt.
Fancelli war berauscht und gab eine besonders widerliche Vorführung in der neuen Form von Aberglauben. Er trug zwei Schalen mit Honig und Knoblauch vor sich her, und als Mantegna augenblicks ein Schaudern durchfuhr, das wohl als Brechreiz gedeutet werden konnte, warf Fancelli sich zu Boden und küßte ihm die Stiefel. Anscheinend unmotiviert. Den Eingeweihten aber ein Zeichen dafür, daß er diesen zitternden Maler fortan seinem Herrn und Meister, Leon Battista Alberti, gleichstellen würde, der sich etliche Jahre hindurch ein Genie hat nennen dürfen.
Ein Genie von so universellem Charakter, daß es unter all den Dingen auf der Welt, die er beherrscht, nur zwei harmlose kleine Dinge gibt, die er nicht beherrscht, nämlich Honig und Knoblauch. Bei deren Anblick übergibt er sich prompt, bekommt Fieber und muß tagelang schlafen. Wie eine beleidigte Geliebte.
Gerechterweise muß gesagt werden, daß Mantegna sich diesen extremen Gefühlserguß kaum anmerken ließ. Und am Abendtisch aß er sowohl Rindfleisch, das mit Knoblauch gespickt war, als auch Fladenbrot mit Honig.

17. August
Heute endlich erhaschte ich einen Anblick von Nicolosia. Ich wurde leichenblaß und konnte mich kaum bewegen. Mein Gehirn wurde völlig weiß, und so von Blut entleert wurde mein Herz, daß es fast nicht schlagen konnte, und ich fror. Ein Engel im Feuer der irdischen Gefühle.

1464

23. September
Mantegna ist heute gegen abend von dem Ausflug zum Gardasee zurückgekehrt, und meine Zeit im Himmel ist vorbei.
Innerhalb von weniger als fünf Monaten haben wir ein ganzes Leben gelebt. Sie wie eine Blume unter Blumen. Ich wie eine Biene unter Bienen. Im Himmelsgarten.
Alles Glück ist jetzt gesammelt und in den Tod gesetzt, wie das Feuer in die Sonne.

24. September
Nichts kann die geschmolzene Sphinx treffen.

5. Oktober
Tage und Nächte hindurch hat es jetzt Feste und Diskussionen gegeben, melancholische und witzige, aufgeblasene und

wunderschöne in einer Mischung, die früher nicht Mode gewesen ist.
Feliciano ist wirklich ein hinreißender Mensch.
Abend um Abend hat er sich glucksend Antenoreas kargen Bericht über die Expedition angehört und hat mit seinem Lachen Licht über dessen dunkle Passagen geworfen, während er bei alledem, ohne daß es uns anderen irgendwie sichtbar war, in seinem strahlenden Kopf die wundervollsten Lieder über die Natur und den wiedergeborenen Menschen dichtete.
Heute abend, als Antenorea von ihrer letzten feierlichen Segelfahrt auf dem Gardasee erzählt hatte, sang er vom Schnee auf den höchsten Bergen, der so langsam schmilzt, daß er ständig das Weinen zurückhält, als stünde er mit der Sonne im Bunde und wäre mehr aus Feuer als aus Wasser.
So sollten wir leben, sagte Mantegna, der im übrigen zu den Gesprächen nicht viel beigetragen hat. Er trug noch den Blumenkranz, mit dem Feliciano ihn vor mehreren Monaten geschmückt hatte, an jenem Tag im Mai, als sie am südlichen Ufer des Sees angekommen waren und sogleich aus den frischesten Zweigen einen Tempel gebaut hatten, in dem sie, als das, was Feliciano hirtenähnliche Tiere nannte, Die heilige Jungfrau und ihren Sohn, Den strahlenden Donnergott, angebetet hatten, während der Regen aus einem wolkenlosen Himmel zur Erde herabstürzte.
Besagter Blumenkranz ist übrigens das einzige sichtbare Ergebnis, das die Expedition heimgebracht hat. Es sei denn, man rechnete die Aura von Andacht dazu, die über Mantegna ruht, seit sie gekommen sind; so als hütete er ein Geheimnis, von dem er nichts weiß und das bei der geringsten Gemütsbewegung für immer seiner irdischen Hülle entweichen wird.

Der andere, gleichfalls unbekannte Maler, der auf der Fahrt mit dabei war, Samuele de Tradate, hat von der Ergebnislosigkeit der Expedition großes Aufheben gemacht.
Schon vom ersten Abend an bestand er darauf, daß wir ihn Sam, als eine Abkürzung von Sesam, nennen sollten, da er seine eigene Person als das Zauberwort betrachtete, das die Nicht-Existenz öffnen könnte.
Und eine ganze Nacht saß er da und zeichnete das Labyrinth, das sie in Clusium zu finden erträumt hatten, vermutlich, weil es ausschließlich in der Phantasie des Plinius existiert hatte, als ein Traum davon, ein Bild von der Geschichte zu machen.
Wenn wir das Labyrinth nicht finden konnten, sagte Sam und sah tiefsinnig aus, dann deshalb, weil es nie gefunden werden kann, weil es sich nicht in Clusium oder anderswo findet, sondern sich überall findet, so daß wir immer im Labyrinth drinnen sind und eigentlich größeren Grund haben sollten zu glauben, daß wir es finden können, als wir selber ahnen, aber es geschieht nie, denn mit jedem Schritt, den wir tun, bewegt das Labyrinth sich mit uns zusammen, in genau derselben Geschwindigkeit und Richtung wie wir selber.
Lodovico Gonzaga loderte auf wie ein Drache bei dieser Suada und fegte die ganze Gesellschaft in einem Reigentanz durch das Schloß zusammen. Die Frauen überließen sich endlich ihrem rechten Element und ließen sich wie Vögel durch die endlosen Galerien tragen.
Lodovico flog vornean und war zugleich ekstatisch und beherrscht, eine Gefühlsmischung, die verhältnismäßig selten ist, die aber in der Vatergestalt immer anwesend ist, bereit, ihre ganze Stärke und Pracht auszulösen, im selben Augenblick, wo die Söhne das Lebensrätsel berühren und wo ihnen um des Menschenlebens willen begreiflich ge-

macht werden muß, wie unfaßbar und einfach in einem es ist.
Lodovico hat recht. Man macht es am besten dadurch, daß der Drache sich ins Labyrinth begibt und wieder hinaus und, glücklich draußen, einen Kreis aus sich macht rings um das entleerte, einsame Innere. Nur langsam wird das Geheimnis wieder geheim gemacht, während die Erfahrung vergessen wird.
N. war bei diesen Abenden nicht anwesend. Er hält sie in der Via Mazzoni eingesperrt, wo ihm Lodovico vorläufig ein Haus zur Verfügung gestellt hat. Im Schloß will er unter keinen Umständen wohnen. Er fordert ein Stück Land, das er sein nennen kann und wo er, das ist mein Zusatz, seine Absonderlichkeiten hüten kann, als wären sie das Himmelreich selbst.
Heute abend dachte ich daran, wie offenkundig sein Äußeres diese Absichten zur Schau stellt. Er ähnelt einem Zwischending zwischen einem aufgeweckten Laufburschen und einem Cherub, und ganz unwillkürlich muß man sich dabei ertappen, daß man ihn achtet, um ihn desto besser treffen zu können, wenn die Zeit gekommen ist.
Daß er jemals sich selbst treffen sollte, finde ich höchst unwahrscheinlich. Ein Erzengel, dessen Hand so sehr zittert, daß das Flammenschwert sein Haar oder sein Gewand in Brand setzt, ist leider undenkbar.

6. Oktober

Ich vergaß gestern, mir das kleine Nachspiel zu dem Tanz zu notieren.
Tradate wurde gefragt, was er damit gemeint habe, daß seine Person das Wort sei, das Zutritt zur Nicht-Existenz erhalten könnte.
Er wurde durch die Frage sichtlich verwirrt und konnte nur wiederholen, was er bereits gesagt hatte.
Maler sind sonderbar; sie reden fast immer, bittet man sie aber, sich über etwas Bestimmtes zu äußern, verstummen sie wie unter einem plötzlichen Schneefall von Bildern und Gesichten.
Ich mußte an die berühmten Worte denken, mit denen Pius II. selig 59 zum Kongreß nach Mantua gewirbelt kam, herangetragen von den zwölf Bastarden aus Este, die ritten, daß der Schaum von den schneeweißen Tieren flog; mit einer wimmernden Stimme, die quer durch Hufschlag und Menschenlärm drang, hörte man den Papst psalmodieren: »Drinnen im Sturm ist der Sturm eine Wolke, die stillsteht.«
Auf dieselbe Weise gelang es Tradate dennoch, sich von dem zu entbinden, was er meinte; denn während Antenorea und Manfredi sich mit dem Problem der Nicht-Existenz weiter herumschlugen, zeichnete er den Raum, in dem wir saßen, zeichnete die Öffnung hinaus auf das diesige Morgenland, zeichnete die anwesenden Personen, zeichnete uns aber nicht in dem Raum an den Tischen, wo wir saßen, zeichnete uns als Bilder an den Wänden, von wo aus wir den Raum mit den leeren Stühlen und den Tischen betrachteten, die ebenfalls leer waren, bis auf einen Tisch, nämlich denjenigen, an dem Tradate in Wirklichkeit saß, auf den zeichnete er einen Apfel und ein Messer, so leibhaftig, daß bei dem Anblick allen Bildern das Wasser im Munde zusammenlief.
Niemand anders sah die Zeichnung, denn alle hatten sich in die gemeinsame Heiterkeit über Antenoreas und Manfredis wilde Gedankengänge hinausgeworfen, die etwa wie folgt lauteten:
»Es gibt keinen Unterschied zwischen der Existenz und der Nicht-Existenz. Die Nicht-Existenz ist nur ein Wort, aber

das Wort ist immer eine Person, und die Person ist diejenige Dimension im Menschen, die in der Liebe zu dem noch nicht Geschaffenen lebt, zu dem, was fehlt. Was fehlt, ist die Seele oder Gott, und ehe wir die geschaffen haben, sind wir gezwungen zu glauben, daß zwischen der Existenz und der Nicht-Existenz ein Unterschied besteht.«

1468

21. April

Es ist nicht zu begreifen, daß Bernardino schon drei Jahre alt ist. Er ist das schönste Kind, das man sich vorstellen kann, und in der Werkstatt darf er selbstverständlich alles. Sogar die großen Marmorstücke mit römischen Inschriften, die Mantegna sonst so eifersüchtig gehütet hat, darf er als Palette benutzen.

23. Mai

Die Pfauen sind gekommen.

14. Juli

Der Traum, der im Leibe des Schlafenden wächst.
Der Traum von einer Zukunft.
Aber es gibt keine Zukunft. Es gibt nur diese gewaltige Menschengesellschaft, die einem verqueren Gemüt ähnelt. Ein Abgrund, auf dessen Hängen alle möglichen und unmöglichen Wertbegriffe verstreut herumliegen wie gichtbrüchige Karnevalsmaschinen.
Bei passenden Gelegenheiten werden sie aufgelesen und instand gesetzt. Und eines Nachmittags, vorzugsweise im Frühjahr, wenn die Kirche oder andere von den herrschenden Grundbesitzern die Zeit haben, bringt man sie zum Fliegen. Betrug. Sie sind zu Boden gedrückt von Menschen, die nichts haben. Von Menschen, die niemals andere Freuden besitzen als diejenigen, an denen sie sich berauschen, um den Kummer zu ersticken.
Ein Verhalten, das der Fürst nicht nur duldet, sondern sogar anspornt, indem er behende seine eigentliche Überlegung verbirgt: Daß alle Menschen sich wie fliegende Maschinen fühlen dürfen. Daß somit alle fliegenden Maschinen, wie Mariä Himmelfahrt und andere unbegreifliche Raumfahrten, gemeinhin als Bilder des Glücks aufgefaßt werden. Daß alle Menschen dadurch, daß sie sich endlich als etwas fühlen, sich glücklich fühlen werden. Ohne es zu sein. Bis auf den Fürsten. Sein Privileg ist es, sich immer unglücklich zu fühlen, ohne es jemals zu sein.
Mit derselben Gemütsruhe, von gewissen modernen Theoretikern Strategie genannt, wird jedweder Revolutionsumzug in die Buchführung der Machtbalance eingeführt. Jedwede Begeisterung, die in Venedig, Mailand oder Padua beziehungsweise in den von diesen Städten abhängigen Landschaften aufkommen könnte, wird in der Gesamtsumme von Müdigkeit, Bequemlichkeit und künstlerischer Entfaltung gegengerechnet.
Aus dieser Perspektive wird es gleichgültig, ob Krieg oder Friede herrscht. Dieser Tage vor 25 Jahren bejubelten wir den Friedensschluß in Lodi und begriffen nicht, daß wir vergebens jubelten.
In Kriegszeiten sind die Leute geneigt zusammenzuhalten, und hat man sich eine Position errungen, muß man nicht jeden Tag kämpfen, um sie zu erhalten, sondern kann ein starkes und friedliches Leben führen und an andere denken als sich selbst.
In Friedenszeiten dagegen, wenn all diese arroganten Mili-

tärpersonen zurückkommen mit ihrem Neid und ihrer zivilen Untauglichkeit, wird man immer von düsteren Einladungen und zeitraubenden Neigungen verfolgt.
So, mit jedem Schritt, den wir tun, bewegt sich der Abgrund mit uns zusammen, und ich muß meinen Herrn und Schöpfer, den Mitleidstöter, anrufen, er möge mich in diesen Kelch hinabstürzen und mich endlich meiner Verdammnis bis zur Neige folgen lassen.
(Das Totenreich ist die Utopie des Fürsten.)

27. Juli

Heute bekamen wir endlich einen Brief aus Mantegnas Haus überbracht. Ich sagte es: dieser Mann ist verrückt. Nahezu das ganze letzte Jahr hat er damit vergeudet, die Ausarbeitung der großen Friedhöfe in Pisa zu überwachen, das Jahr davor trieb er sich in Florenz herum und gab Anweisung zum Ausschmücken feuchter Keller und Krypten, und jetzt, da er endlich hier in Mantua anwesend ist, wo er für seine Anwesenheit bezahlt wird, jetzt schickt er Gonzaga einen Brief, aus dem hervorgeht, daß er sich in sein Haus eingeschlossen hat, um eine »Erzählung über den Limbus« zu malen.
Wir bezahlen ihn dafür, Schönheitsoffenbarungen zu liefern und Ähnlichkeiten zwischen den besten unserer Träume und der physischen Welt zu finden, nicht dafür, sich Todesbetrachtungen, Alpträumen und sinnreichen Begräbniszeremonien zu widmen. Der Tod gehört in das private Tagebuch, nicht in die Kunst.

1. August

Der Theatersaal steht noch immer leer. Die drei Weberinnen haben angefangen, Karten zu spielen, und die Wandteppiche werden nicht fertig, ehe Mantegna die dafür gekauften Pfauen gezeichnet hat, die nachts so schreien, daß man nicht schlafen kann, so durchdringend, daß die Frauen im Haushalt schon danach wahrsagen und den Kranken mit diesen geilen Federaugen übers Gesicht wedeln. Ob sie sich Hoffnung machen, die Seele hinaus- oder sie hineinzuwedeln, weiß ich nicht.
Sogar die Herzogin Barbara haben sie mit diesen lächerlichen Federbewegungen behandelt, obwohl sie nur vor Kummer und Verdruß krank war. Sie, die einen weiteren Begriff vom Staat hat als sämtliche Männer und Philosophen, hat jetzt zwei ihrer Söhne an die Kirche verloren. Als der jüngste, Lodovico, an seinem neunten Geburtstag zum Bischof von Mantua eingesetzt wurde, warf sie sich in den Fluß, geblendet von Tränen.
Sie wurde von der ältesten Klasse in Vittorinis Naturschule gerettet, die Karpfen und Seelenwanderung studierte. Man sagt, diese Fische würden deshalb so unglaublich alt, weil sie imstande sind, Seelenstoff in ihrem Fleisch zu speichern.
Seitdem hat Barbara jeden geschlagenen Tag die Mädchen dazu angestellt, Kränze aus Pankrazerln und Eichenlaub zu winden, die sie auf den Fluß wirft, während sie ihre Verwünschungen über die Kirche murmelt, die die Kinder in sich selbst einschließt.
Neulich sah ich, wie Mantegna ihr nachschlich und von der unglücklichen Frau eine Skizze zeichnete. Seit 64 hat er jetzt den Auftrag für ein Porträt der Herzogin, und dann entschließt er sich, es gerade jetzt zu beginnen, wo sie außer sich ist vor Verzweiflung. Eine solche Launenhaftigkeit kann nur ein Ausdruck für Geisteskrankheit sein.
Aber Gonzaga läßt in diesen Dingen nicht mit sich reden. Ich brauche nur ein Beispiel zu nennen: Mantegna hatte bei

mehreren Gelegenheiten mit »Comes Palatinus« unterschrieben, und alle hatten erwartet, er würde verabschiedet, zurechtgewiesen oder auf andere Weise bestraft, aber was tat Gonzaga? Er ernannte auf der Stelle Mantegna zum Grafen, gestand ihm neue Ländereien zu und ausreichende Mittel, mit dem Bau eines Privathauses zu beginnen.
Dieser Tage ist er acht Jahre hier und hat nicht einmal einen Pfau gezeichnet. Es ist ein unerklärlicher Skandal. Erst heute ist ein Brief an Graf Alliprandi abgegangen, wonach Gonzaga »größeren Wert auf Mantegnas großen Zeh lege als auf die Personen, die geklagt hätten«. Obwohl Alliprandi seine Klage im Namen sämtlicher Nachbarn eingeschickt hatte. Arme Nicolosia! Armer Bernardino!

1472

18. Juli
Der Kardinal wird den Sommer in den Bädern von Porretta verbringen. Er muß eine Wasserkur machen wegen seines unruhigen Atems und seines flammenden Temperaments, das besonders im Winter Ausschlag und Jucken verursacht, bald an der einen, bald an der anderen Stelle des Körpers. Er hat sich Mantegnas Besuch ausgebeten, wahrscheinlich, um eine Schätzung seiner kostbaren Sammlung von Schmucksteinen und Antiquitäten zu erhalten, mit der er immer herumreist.
In gewisser Weise ist er derjenige der Söhne, der sich am meisten ans Irdische klammert. Es muß, glaube ich, diese Angst davor sein, loszulassen, was seine Haut reizt. Es gibt ein altes Sprichwort, das in meiner Kindheit nur die Frauen brauchten, und nur, wenn die Männer es nicht hörten, z.B. wenn wir abends gebadet wurden oder wenn wir fürs Osterfest herausgeputzt wurden. Dann blickten sie uns in die Augen und sagten: »Der Menschenkörper ist das schönste Bild der Seele. Ja, er ist die Seele selber.«
Ich kann mir nicht vorstellen, daß wir Männer uns jemals erkühnen würden, dieses Sprichwort zu gebrauchen. Vielleicht in der Philosophie. Aber niemals im Alltag.

21. Juli
Mantegna ist jetzt abgereist und die Arbeit an dem neuen Empfangsraum eingestellt. Heute nachmittag, als ich ihn abschließen wollte, fand ich Nana mit sieben der Pfauen darin. Es klang, als spräche sie ihre Sprache, und sie hatten sich in einem Kreis um sie gelagert, saßen da und lauschten dem Gott der Pfauen.

29. Juli
Besuche wieder Nicolosia. Aber nichts ist mehr, wie es war, im Himmelsgarten, damals. Wir sehnen uns nicht mehr, weder vor noch zurück, sind nicht einmal wehmütig bei dem Gedanken an das Leben, das wir hätten leben können, wir fühlen uns im Gegenteil sehr einsam zusammen.
Man hat mich im Beisein von Standespersonen einen Fanatiker genannt, und weil ich noch nicht geheiratet habe, sondern in meiner philosophischen Bruderschaft mit den Menschen lebe, hält der Pöbel sich nicht mehr zurück, sondern hat mich bei mehreren Gelegenheiten, auch wenn ich es selber hörte, den »Knabenliebhaber« genannt.
Obwohl ich niemals, nie – außer in meiner frühesten lebensbejahenden Kindheit – andere Menschen berührt habe als Nicolosia.

29. Juli. Abends.
Vielleicht ekelt sich Nicolosia bei dem Gedanken, daß ich nie geheiratet habe.
Auf dieselbe Weise, wie ich, trotz meiner jahrelangen Übungen darin, mit meinem Engel einszuwerden, mich daran ekele, daß Nicolosia verheiratet ist. Über die Kinder sprechen wir nie.

13. August
Habe angefangen, mich mit Nicolosia zu zanken. Auch wegen Mantegna. Oder Andrea, wie sie ihn eigensinnig nennt, als wäre er ein Kind.
Heute waren es seine Zeichnungen für das neue Haus, was die Gemüter in Wallung brachte. Sie glaubt, sie wird gerne in dem neuen Haus wohnen. Ich weiß, sie wird unglücklich dort wie hier, mehr aber dort.
Denn den Zeichnungen nach zu urteilen ist von einem Gefängnis die Rede, einem isolierten Kubus von 25 mal 25 Meter, ohne andere Öffnungen zur Umwelt als dem getarnten Eingang, der so gemalt werden soll, als wäre er aus Stein und als wäre der Türgriff ein Teil des laufenden Reliefbandes.
Das Vestibül, die Rotunde und der große Raum in der Mitte der Gartenfassade ist dem arbeitenden Künstler vorbehalten, und es wird weniger von einer Wohnung als von einer Werkstatt die Rede sein, und nicht einmal von einer gewöhnlichen Werkstatt, sondern von einer Art Tempel der Schönheit oder von dem, was Mantegna in seinen Aufzeichnungen »eine Begegnungsstätte für Bewunderer« nennt. Ob er selber oder das Schöne im allgemeinen bewundert werden soll, erhellt leider nicht.
Wenn ich ihn recht kenne, hat er einen Größenwahn; wie soviele andere der umherstreifenden Kerle, die der Staat adoptiert und zu seinen gemacht hat. Nicht dadurch, daß er sie in die Gesellschaft eingesetzt hat, dazu ist die Oberklasse zu ängstlich und zu klug. Nein, dadurch, daß er sie sich selber als Gesellschaft hat einsetzen lassen, als separate und sich selbst regelnde Klasse, ähnlich der Kirche, so daß auf diesen zwei Gebieten alleine das Talent und die innere Gottesfurcht zählen. Nach ganz anderen Zahlenreihen als den gängigen. Vielleicht nach den Metadimensionen der Mathematik, von denen es heißt, sie enthüllten die (Meta)dimensionen des Gehirns, die, wenn es mit rechten Dingen zugehen könnte, die Dimensionen der Welt enthüllen sollten.
Aber noch immer ist es die gewöhnliche Zahlenreihe, die Macht verleiht.
Und darüber ist sich Mantegna selbstverständlich völlig im klaren. Allein der Grundplan, den er gezeichnet hat, sagt alles. Jahrhunderte hindurch ist die geometrische Perfektion der Oberklasse vorbehalten gewesen. Aber so ein Ding muß dieser Streber natürlich auch haben! Und wenn Frau und Kinder unter der Treppe wohnen müssen, oder in der Speisekammer und dem Weinkeller.
(Ich weiß, daß ich recht habe. Und das ist alle Macht, die ich habe, und alles, was ich begehre.)

19. August
Nur um Nicolosias willen rufe ich noch den Gott an, der nachts die Sterne in die Kälte hinauswirft.

21. August
Heute kam ein Bote aus Porretta. Der Kardinal will allergnädigst einen Besuch abstatten. Barbara hat sich in Schwarz gekleidet.

24. August
Sie waren nur vier Stunden hier und wurden im Stehen bewirtet. Lodovico war selber dem Kardinal entgegengefahren, zusammen mit Federico und zweien der Enkel, Sigismundo und Francesco. Gianfrancesco fuhr auch mit, wohl um Barbaras Widerstand gegen den Besuch zu kaschieren, und hat über die Begegnung in Bondanello einen herrlichen Bericht erstattet.
Der Kardinal hatte nichts gesagt, sondern seinem Vater einen Brief überreicht. Lodovico hatte geantwortet, nicht mit Worten, sondern mit einer Reihe von Handbewegungen und Gesichtsausdrücken, die, jedenfalls in Gianfrancescos Wiedergabe, geradezu komisch und unverständlich waren.
Dann hatten sie sich schweigend zur Stadt hin begeben, Mantegna zu Fuß mit seinen Hunden zusammen. Die übrigen zu Pferde, Alberti jedoch auf dem sprechenden Maultier, dem er vergebens den Mund zu schließen versuchte, da es den Eindruck störte, den die feierliche Gesellschaft auf das hinzueilende Vieh und dessen Bauern zu machen wünschte.
Fast drei Stunden lang standen sie und aßen und tranken. Lodovico war glücklich und fühlte sich gefestigt in seinem Ruf als Vater einer Stütze des päpstlichen Stuhles. Barbara glaubte, sie habe ihren Sohn zum letztenmal gesehen.
Im übrigen fuhr Mantegna mit nach Porretta zurück, ohne Nicolosia auch nur begrüßt zu haben.

8. September
Habe fast täglich Nicolosia aufgesucht. Nicht um sie zu lieben. Eher um meinen Haß auf Mantegna zu präzisieren. Um zu verstehen, wie dieser Mensch meine Liebe hat rauben und sie stumm, einsam und unbeweglich hat machen können. Arme Nicolosia! In dir ist meine Liebe gefangen, unberührbar, und ich zweifle daran, je noch einmal mir selbst zu begegnen.

21. September
Heute wurde Mantegna aus Porretta zurückberufen. Nicolosia ist plötzlich gestorben. (Sie wurde heute morgen am Brunnen in dem innersten Hof gefunden.)

6. Dezember
Etwas Unerklärliches ist heute geschehen.
Mantegna lud mich ein, seine Bilder zu sehen, und, mir selbst unerwartet, sagte ich zu.
Machte ich mir etwas aus ihm, so würde ich sagen, daß es ein gelungener Besuch war. Eine ruhige Unverständlichkeit ist um ihn, die sehr herausfordernd wirkt. Die Eingebung ließ mich denn auch, ganz ausnahmsweise, Höflichkeit und Wahrheit auf eine lebhaft fördernde Weise kombinieren. Aber dieses ganze physische Spiel wird mir nie verhehlen können, daß ich seine Bilder äußerst fremdartig finde. Bei näherem Nachdenken eher widerlich. Obwohl Ekel normalerweise nichts ist, was Nachdenken erfordert.
Seine Besessenheit, seine Effekte, seine Transpositionen sind fundamental anti-klassisch, und er dehnt die Logik so weit, daß die logische Konstruktion zusammenbricht und wegbröckelt wie Illusionen. »In der Erzählung des Bildes darf keine Einsamkeit sein«, sagte er etliche Male.
Nicolosia wurde noch nicht einmal erwähnt.

1473

16. Oktober

Bartholomeo Manfredi ist gestorben. Keinen Monat, nachdem er die Konstruktion der astronomischen Turmuhr vollendet hatte. Die Mathematik hat ihre Bewegungsfreiheit verloren.

18. Oktober

Als Rodolfo bei Manfredi aufräumte, fand er einen angefangenen Brief, der an mich zu sein scheint. Es steht nur folgendes darin:

»Lieber Marsilio. Wenn Du Hera triffst, dann denk daran, daß sie ein Hausvogel ist. Und wenn Du als Zeus auftrittst und sie an die Wolken fesselst, wird sie zwar nachgeben und erliegen. Dafür wird sie Dich für den Rest Deines Lebens verfolgen. Ich habe guten Grund, zu …«

Ich verstehe es nicht. Rodolfo meint, es sei von einem Junggesellenwitz die Rede, von einem Unverheirateten zum anderen, in einer Art apostolischer Sukzession unter Anti-Zeus. Darauf haben wir dann getrunken. Von dem Papstwein. Aber ich verstehe es noch immer nicht.

19. Dezember

Mantegna hat sich endlich ans Ausschmücken des Empfangsraumes gemacht. Das Winterlicht ist das beste, sagt er.

Acht Tage hat er jetzt an seinen Studienzeichnungen von Nana gearbeitet, während ich ihm aus Polizianos »Orpheus« vorgelesen habe.

Er sagt, wäre sie nicht Zwergin gewesen, wäre Nana die schönste Frau in Mantua gewesen. »Hier in unserer Welt«, wie Mantegna sagt. »Unserer Schönheitswelt, wo die Schönheit unter Druck gesetzt wird, so daß die Wahrheit sichtbar wird. Und wo es, von dieser erstgeborenen sichtbaren Wahrheit aus, möglich wird, sich eine spätere und umfassendere Schönheit zu erträumen. Die zu ihrer Zeit die ältesten und sterblichsten Wahrheiten abgeben wird. Die jenseits, wenn die Schönheit zum Totenreich heimgekommen ist, hier weiterleben werden, als Unsichtbarkeiten, als Bildlöcher, an all den Stellen, wo die Häßlichkeit umging, ohne daß wir ihr Licht sahen.

Jenseits, das ist hier.

So bewegt sich, mit jedem Schritt, den wir tun, der Abgrund mit uns zusammen, als plötzliche Sichttaschen, als schwarze Löcher im Weltraum, als weiße Stellen im Gemüt. Ich bekomme fast keine Luft, so schön ist es. Daß ich lebe.«

So kann er endlos murmeln, während er die geduldige Nana zeichnet.

Und dennoch muß ich Poliziano weglegen, sooft Orpheus für die Tote zu singen beginnt.

1474

26. Juli

Heute wurde das Gespensterzimmer fertig.

Gespensterzimmer nennt Bernardino es.

Er war sieben, als Nicolosia starb, und mit seiner kleinen Schwester zusammen suchte er das Bild der Madonna auf, der Mantegna die Züge der geliebten Frau verliehen hatte.

Dort saßen sie stundenlang, während Bernardino weinte und Gentilia plapperte: »Wenn Gentilia ganz ins Bild hineinkommt, dann kann Gentilia mit Mama zusammensein, und dann kann Mama Gentilia hochheben und sie

küssen. Heb mich hoch, Bernardino. Heb mich hoch!« Und Bernardino hob sie so hoch, daß sie ihre Mutter küssen konnte.
»Sie schmeckt nach Staub. Sie muß gewaschen werden. Gentilia wird ihre Mama mit dem Waschlappen waschen!«
»Nein«, sagte Bernardino, »das tut Mama selber. Nachts, wenn niemand es sieht, schleicht Mama aus dem Bild hinaus und wäscht sich.«
»Und kommt herein und schläft bei mir?«
»Ja.«
Von dem Augenblick an hatte Gentilia ihre Mutter vergessen. Bernardino aber sah sie jede Nacht, wenn sie hereinkam, um zu schlafen, und ist seitdem überzeugt, daß alle Porträts Gespenster sind.

8. August
Die Einweihung fand heute statt. In Lodovicos offizieller Rede wurde der Raum »Das gemalte Zimmer« genannt.
Federico bat um Erlaubnis, es das »Zimmer der Eheleute« zu nennen, weil er es gerne als ein Denkmal für die Eltern sehen wollte.
»Es ist kein Denkmal«, sagte Barbara, »es ist ein Speisesaal.«
»Wer kann einen Bissen herunterbekommen, wenn all diese Menschen zugucken?« fragte Rodolfo.
Da zog Lodovico den Vorhang zur Seite und bat alle Bilder an der Wand, unter den Anwesenden sich selbst zu finden. Gleich darauf ging er dazu über, die Decke zu preisen, die Mantegna so gemalt hat, als wäre sie in der Mitte zum Freien hin offen; die Öffnung ist von einer Balustrade gekränzt, über die Frauenköpfe und Putten heruntergucken. Und man glaubt, man spürt, wie die Luft aus dem fliegenden Himmel durch das »geöffnete« Dach herabschlägt.
Die Entzückung über diesen frommen Betrug war es, wodurch die Familie Gonzaga fähig wurde, ihr Entsetzen darüber zu verbergen, daß sie unter den Frauenköpfen an der Decke Barbara sah, wie sie perlengeschmückt und jung, Seite an Seite mit einer dunkelhäutigen Sklavin, fast hingerissen lächelte, jedenfalls eingehüllt in selige oder sinnliche Träumereien, vielleicht in beides zugleich und ohne Unterschied.
Diese peinliche Entdeckung wurde einstweilen unter dem fast ebenso peinlichen Zwischenfall versteckt, der eintrat, als plötzlich Bernardino vortrat und auf noch kindliche Weise, aber mit der Sicherheit des geborenen Künstlers seine Auffassung von dem Zusammenhang zwischen den 33 gemalten Figuren an den Wänden und den ihnen entsprechenden Personen darlegte, die bei dieser Gelegenheit nahezu alle in dem acht mal acht Meter großen Raum versammelt waren.
Die Bilder sind lebendiger als all diese lebhaften und entzückten Betrachter, die sich bloß anstellen, weil sie Angst bekommen vor der Seele der Bilder, die ihre eigene ist. Die Bilder sind wie alle große Kunst Gespenster, die ruhig und unverdrossen darauf warten, daß die verwendeten Modelle sterben. Alle, die hier Gelegenheit gehabt haben, sich im verklärenden Lichte der Kunst zu betrachten, sind danach in Verhältnis zum Tode getreten, und jeder einzelne muß jetzt seine Verhandlungen mit Ihm führen, täglich, über Zeit und Ort und Art, und über die zugemessene Angst.
Die Stimme des Jungen, die von Schuld und Trauer getragen war, so natürlich, wie der Vogel von Flügeln und Luft getragen ist, wirkte so überredend wahr, daß sich die Versammlung augenblicksweise wie eine Schar von Schlafwandlern

auf dem Wege zu einem Abgrund empfand, von dem sie sicher waren, daß er sie für alle Ewigkeit tragen würde.
Dann führte Mantegna Bernardino hinaus, und das Essen begann.

9. August
Mantegna ist beauftragt worden, die Porträts der bereits Gestorbenen zu beseitigen. Es handelt sich (»einstweilen«, wie Bernardino sagte, als er es hörte) um Manfredi und Alberti.

17. August
Alberti ist mit wenigen, aber recht sarkastischen Änderungen in Kaiser Friedrich III. verwandelt worden, eine höchst unbedeutende Persönlichkeit, die meistens zwischen Italiens Städten umherstreift, um seiner Leidenschaft für Perlen und Diamanten zu frönen.
An Manfredi will Mantegna unter keinen Umständen rühren. Der Raum ist zwar nach Lodovicos Wunsch gemalt, nicht aber nach seinem Kopf. Und er scheint zwar zur Ehre der Familie Gonzaga gemalt, in Wirklichkeit aber wird in erster Linie Manfredi geehrt, weil er der einzige ist (und mit Absicht sagt Mantegna: der einzige *ist* und nicht: der einzige *war*) der einzige, der das Gespräch versteht, das der Raum mit sich selbst zu führen verurteilt ist, weil er in seiner Abwesenheit, die die wandelnde Zustandsform der Toten ist, imstande ist, den unsichtbaren Linien zu folgen, die in Strömen die Gedanken von Person zu Person oder außen herum leiten; und nicht ausschließlich von den Gedanken der gemalten Personen ist die Rede, sondern von allen existierenden Gedanken.
Dafür hat Mantegna sein eigenes Porträt beseitigt, das bisher Seite an Seite mit dem Albertis angebracht war. Die meisten werden indes gar nicht merken, daß er nicht da ist. Keiner hat denn auch etwas bemerkt, denn die Gestalt steht da, wie sie die ganze Zeit über dagestanden hat. Die Augen aber, die vorher so mitwissend naiv waren, sind mit ganz wenigen Veränderungen in der Farbe flach, vorsichtig und dumm gemacht, und was vorher ein Ausdruck natürlichen Stolzes und Wohlbefindens war, ähnelt jetzt am ehesten der erschrockenen Eitelkeit, mit der Christian I. von Dänemark zur Zeit umherreist und auf Größe und Tugend seines Landes hinweist, ja sogar auf dessen Schönheitssinn.
Als er im März zu Besuch hier in Mantua war, wurde er natürlich als derjenige behandelt, der er zu sein glaubte. Aber keiner machte ein Hehl daraus, daß das Ganze Einbildung war. Auf diese Weise wurde der dänische König Mittelpunkt eines Festes der Übertreibungen, das insbesondere die Kinder zu schätzen wußten. »Wir spielen das bloß«, riefen sie und bejubelten Christian I. wie den König des Märchens aus einem fernen, unzugänglichen, wunderbaren Land, wo zwar kein Mensch wohnen konnte, von dem man aber desto besser träumen und nach dem man sich sehnen konnte. Und von dem man erzählen konnte.
Von einem Land, wo Kälte und Dunkel diskutierten, wer der Stärkere sei, während die Einwohner schliefen. Nicht ruhig, nicht gut, nicht den üblichen Nachtschlaf, der die Körper von Wehmut und Kummer entleert, nein, sie schliefen in einer krankhaften und todähnlichen Erstarrung, erfüllt von allerlei unbestimmbaren Entbehrungen, so daß sie, ganz gleich, wieviel sie aßen, niemals satt wurden, und ganz gleich, wieviel sie wußten, niemals klüger wurden, und ganz gleich, wie sehr sie liebten, niemals wärmer wurden. So daß sie schließlich aufgehört hatten, einander zu berühren, und ihre ganze Zeit dafür verwendeten, einander zu verhöhnen,

bis auch der letzte, der glaubte, er wisse irgend etwas, lernte, es für sich zu behalten. Bis alle gleich waren und sich im Takt das Essen in den Kopf hineinschaufelten, ohne zu sehen, was sie aßen. Ohne zu sehen.
»Wir spielen das bloß«, sagten die Kinder und träumten davon, die fremde Prinzessin einzuschmelzen und ihr Äpfel, Apfelsinen und freie Phantasie zu geben statt Grütze und Schwermut. (Das Totenreich ist die Utopie des Fürsten – Andererseits ist es niemals Freiheit, was wir der Prinzessin schenken müssen, sondern das Recht und die Möglichkeit, mit Leidenschaft ihr Leben als einen Teil der unnahbaren Freiheit zu erklären, gegen die unsere Weltordnung ihre sinnreichen Abläufe zeichnet.
Kein Zweifel daran. Diese Weltordnung ist verkehrt. Weil sie verkehrt erklärt und gedeutet wird. Weil wir verkehrt denken und fühlen. Weil wir denken, auf der anderen Seite dieser Ordnung herrsche das Chaos. Und weil diese Ordnung somit in Beziehung zum Chaos tritt, wird sie eine Beute von Müdigkeit, Ausbeutung und Stumpfsinn.
Denken müßten wir, daß auf der anderen Seite dieser Ordnung Freiheit herrscht und daß wir mit dieser Freiheit unsere Gespräche über die Deutung des Lebens zwischen den Menschen und der Welt führen müssen.
Davon, unsere Herzen dem Chaos einzubeschreiben und Geschlecht um Geschlecht unter ständig größerer Verzagtheit zugrunde gehen zu sehen, könnten wir dahin gelangen, unsere Herzen der Freiheit einzubeschreiben und Menschenleben um Menschenleben in das Land der Lebenden hineingleiten zu sehen – ein Land, das die Dichter in der Zukunft schöner und inniger besingen werden, als sie in der Vergangenheit das Totenreich besungen haben.
– Das Totenreich ist die Utopie des Fürsten, weil er an das Chaos glaubt. An dem Tage, da wir, in unserem üblichen Menschenleben, an Freiheit glauben, wird das Land der Lebenden jedermanns Utopie. Erst dann kann unsere Weltordnung verwandelt werden: wenn wir nicht mehr das Chaos fürchten, sondern Vertrauen zur herrschenden Freiheit haben).

18. August
Heute nacht sah ich wieder Nicolosia mit geschlossenen Augen an mein Bett treten, wie eine Verbannte, die geschworen hat, daß sie niemals ihr Exil sehen will.

12. September
Ich gehe jetzt bald auf die Fünfzig zu und sehe mit Verwunderung, daß ich mich davor noch Mantegnas Vertrauten nennen darf. Vielleicht sogar seinen einzigen Vertrauten, neben Bernardino natürlich.
Dafür habe ich in meinem Verhältnis zu Lodovico jeden Ehrgeiz verloren, und meine Abrechnung über den Wein vom Kapitol ist längst steckengeblieben. Ich trinke ihn endlich mit Gemütsruhe, um so mehr, als er vor einiger Zeit plötzlich gesund wurde. Vor vielen Jahren sprachen wir über Wunder, und in unserer Bewunderung für Lodovico meinten wir gar, er werde im Augenblick seines Todes diese Wunder herbeirufen und uns eine unvergeßliche Todesnacht bereiten; jetzt aber, da der Zufall ihm und uns allen zuvorgekommen ist, haben wir kaum gemerkt, was geschehen ist, niemand jedenfalls hat bemerkt, wann es geschehen ist, und alle haben die Verwandlung als etwas völlig Natürliches (und deshalb in sich selbst Unerklärliches) betrachtet.
Mantegna sagt, weil wir so getreulich den sauren Wein ge-

trunken hätten, belohne er uns jetzt mit seiner Süße. Weil wir unsere starrsinnigen Erwartungen des Unmöglichen vergessen hätten, werden wir jetzt mit dem Unmöglichsten von allem belohnt, einem nachgebenden Leben ohne die Schuldlast der Dankbarkeit.

13. September

Was ich eigentlich über Mantegnas Vertraulichkeit erzählen wollte, ist, daß wir uns regelmäßig im »Gespensterzimmer« treffen, wo wir uns der psychologischen Raumforschung widmen und ihren Spekulationen darüber, wie der einzelne sich in den anderen findet (sich mit den anderen abfindet) und die anderen in sich wiederfindet und diese ständige künstlerische Bewegung den Staat nennt.

»Wenn der Staat ein Kunstwerk sein kann«, sagt Mantegna, »dann kann das Kunstwerk wohl auch ein Staat sein.«

Alberti selig war es, der zeitlebens behauptete, der Staat müsse ein Kunstwerk sein. Selber war er so weit davon entfernt, seine Vision zu verwirklichen, wie irgend jemand. Besonders in seinen letzten Lebensjahren schreckte er seine Umgebung um Sinn und Verstand, und allmählich von allen verlassen, starb er im Gespräch mit seinem Maultier. Wie es heißt, waren die letzten Worte, die Alberti dem starrsinnigen Tier ins Ohr flüsterte: Der Staat bin ich. Und wie es heißt, antwortete das Maultier: Nein, der Staat sind wir.

»Ja, das Maultier hat recht«, sagte Mantegna, »denn nur unter der Bedingung, daß wir Alberti und das Maultier in denselben Staat einbeziehen, wird es nützlich, von Freiheit zu träumen. Und der Staat brauchte kein Unglück mehr zu sein, wenn nur all seine Mitglieder all seinen Mitgliedern unterworfen wären – nicht so, daß der einzelne dem Urteil der Mehrheit unterworfen wäre, sondern so, daß alle, jeder für sich als Einzelperson, das einzelne Verbrechen auf sich nehmen müßten, ganz gleich, in welcher Person dieses Verbrechen zum Ausdruck gekommen wäre.

Wenn das Maultier dumm war, dann war Alberti es auch. Wenn Alberti ein Genie war, dann war das Maultier es auf seine Weise auch. Doch niemand kann je ein Universalgenie wie Alberti sein, ohne gleichzeitig dumm zu sein.«

1478

19. Oktober

Lodovico ist gestorben.

Als er zurechtgemacht war, wurde er ins »Gespensterzimmer« getan, wo Pico, den der Zufall gestern vorbeigeführt hatte, eine kurze Rede hielt. An sich eine traditionelle Rede, dennoch enthielt sie für mich eine anspornende Botschaft und einen gültigen Trost.

»Erst wenn der Mensch Gott geworden ist, existiert Gott wirklich. Deshalb empfinden wir so selten den Glauben, der uns sonst unser ganzes Leben hindurch so gnädig begleitet!«

Die Musik fiel leider sehr dürftig aus. Alle Musiker waren nach Ferrara ausgeliehen, und als man sie eilends heimrufen wollte, waren sie alle so berauscht, daß sie lachten, als sie Lodovicos Namen hörten.

Das einzige, was wir herbeischaffen konnten, waren zwei von Mantegnas Handwerkern, die leidlich Zither und Horn spielten.

1. Dezember

Heute habe ich etwas Merkwürdiges getan. Ich nahm die sieben mal siebzehn Pfauenfedern, die die Frauen in einem

verzweifelten Versuch, Lodovico zu retten, über seinem Leichnam in ununterbrochener Bewegung gehalten hatten; als sich herausstellte, daß er dennoch längst tot war, und sie in ihrer blinden Wut die Federn zerreißen wollten, rief ich sie zur Ordnung, sammelte die Federn ein und verwahrte sie, während ich den ungläubigen Frauen vernünftig erklärte, sie würden sie, allmählich, wenn wir alle älter würden, sicherlich etliche Male noch brauchen. Seitdem liegen sie auf meinem Tisch.

Heute aber nahm ich sie, hüllte sie in ein Tuch und schlich in der anbrechenden Dunkelheit zu Nicolosias Grab hinaus, wo ich sie als sieben wundervolle Pfauenschwänze ausbreitete, festgehalten von den Kieseln, die ich ringsum fand. Dann ging ich nach Hause.

Und hier sitze ich denn und warte. Nicht auf den Tod. Auch nicht auf das Leben. Auf eine Bewegung, die ich sehr lange vor mir verborgen gehalten habe. Auf Tränen, die den Himmelsgarten wieder zum Blühen bringen können. Anders. Nicht überwältigend, wie die physische Welt, sondern überwältigt wie eine schaffende Welt.

Ich bin bitter und alt gewesen, seit ich jung war, in Bruchteilen von Sekunden bin ich Mörder gewesen, in Bruchteilen von Sekunden bin ich fast Gott gewesen, ich habe die Anti-Freude verehrt und bin zu Menschen wie eine Sphinx gewesen, und ich habe das Anti-Glück verehrt und bin zu mir selbst wie eine Maschine gewesen, und das Anti-Leben habe ich verehrt und bin zur Vielfalt der Welt wie ein Mönch gewesen. An einem winzigen Bißchen habe ich genippt; das übrige habe ich gierig von mir geworfen.

Jetzt, wo die Reue nicht kommt.....

1492

24. Juli

Andrea hielt heute in dem noch unfertigen Haus einen Empfang ab. Er wohnt hier seit Herbst 90, als er aus Rom zurückkam. Aber erst heute wurde die Inschrift angebracht: »Hier, an dieser Stelle der Welt, hörte Andrea Mantegna nicht auf, sein Haus zu bauen.«

Dieser Tage ist es gerade ein Jahr her, daß ich meinerseits eingezogen bin, mit dem Wenigen, das mir gehörte, vor allem diese Manuskripte, außerdem ein paar gute Möbel, die meinem Vater gehört haben, dazu mein privater Weinkeller, der bei dieser Gelegenheit um die Reste des Papstweins von 1444 erweitert wurde.

Als Francesco und Isabella einzogen, wurde das Schloß in sämtlichen Winkeln durchgegangen; auch die Weinkrüge wurden gefunden, aber als Isabella erfuhr, daß sie noch nie ihrem Zweck entsprechend benutzt worden waren, verlangte sie sogleich, daß sie sich von ihnen trennten, so daß sie sie nicht an den hoffentlich fernen Augenblick erinnern könnten, da ihr Ehemann sterben müsse. Ach ja, diese neuverheirateten Kinder, die ihr Nest einrichten, als sollte es ewig halten.

Den Wein holten wir heute abend heraus, als die Empfangsgäste gegangen waren. Dann hielten wir, wir zwei alleine, eine Gedenkfeier für all die Toten ab. Für Lodovico, Barbara, Federico und Alberti. Für den Gärtner Baldassare und für Manfredi. Für unsere Eltern und für viele andere, die wir gekannt hatten, jeder für sich oder beide, als Kinder, als junge Leute oder bis vor kurzem. Für Vittorini da Feltre, für Pizzolo, für Samuele da Tradate und für Luca Fancelli. Für Pico della Mirandola, der voriges Jahr starb, und nicht zu-

letzt für unseren guten Arzt Gherardo da Verona, der damals, 1480, so inniglich um Bernardinos Leben gekämpft hatte.
Für Bernardino. Der uns täglich zusammenführt.
Nicolosia erwähnen wir nie.

10. November
Das Wahrscheinlichste ist wohl, daß das Haus nie fertig wird.
Der Plan war, daß über den Atriumhof eine Kuppel gewölbt werden sollte, aber das hat Andrea schließlich aufgegeben und hat statt dessen ein Marmorbecken zum Auffangen von Regenwasser und Schnee aushauen lassen.
Nur ein paar von den fünfzehn Zimmern haben vollständige Trennwände und Türen. In dem einen wohnt die Haushälterin. Das andere steht meistens leer. In dem übrigen Haus ist nur angedeutet, wo man sich die Grenzen der einzelnen Räume denken soll, mal mit etwas halb hochgezogenem Mauerwerk, mal mit ein paar Säulen, in den meisten Fällen aber mit einer Zusammenhäufung von Skulpturen, Antiquitäten und Pflanzen.
Die Pflanzen gedeihen hier drinnen fast besser als draußen. Im Sommer dringen sie ungehemmt durch die Außenmauer auf der Gartenseite und suchen Schatten und Kühle von den weißgekalkten Räumen.
Dennoch arbeitet Andrea unermüdlich weiter an diesem Kunstbau und gibt alles, was er hat, für Marmor, für Farbproben, für Glasuren und Brennöfen aus, für das Schmelzen von Metall und für Ziselierarbeit und für die tüchtigsten und lebensnächsten Handwerker. Diese Geduld kommt ihm teuer zu stehen.
Ich sage nicht: ich hoffe, daß das Haus nie fertig wird. Ich sage es nicht, aber ganz zuinnerst ist es genau das, was ich hoffe. Diese verschleierten Übergänge zwischen Kunst und Natur ziehen mich an, und wenn ich sehe, wie es den jungen Studierenden, die hierher kommen, um Zeichnen und Vertiefen (Perspektive) zu lernen, besser gelingt, die Blattranke abzumalen, die sich um den Fuß der Säule windet, als die Säule selbst, die wiederzugeben sie aufhaben, dann ergötze ich mich inniglich. Und wenn ich sie Blumen und Früchte mit verschiedenen Arten gefärbter Steine verwechseln sehe, dann ergötze ich mich über die Maßen. Dann sehe ich, wie stark die physische Welt ist, wenn sie sich quer zum wohlerzogenen Bewußtsein des Künstlers offenbart.
Wie Andrea sagte, als wir das letztemal das »Gespensterzimmer« besuchten:
»Von uns (den Künstlern) bleibt nichts, aber unsere Mitmenschen werden durch unsere Bilder sprechen. Wer hat diese Menschen gemalt? Wessen Kunst ist es, diesen dummen göttlichen Blick in die Ewigkeit zu schicken, als wäre sie ein eßbarer Apfel? Es ist Paolinas, nicht meine. Es ist Barberinas und Nanas, nicht meine. Es ist die der Kinder. All der Kinder, die weiterleben mit ihrer Neugier zuinnerst in den Fragen der erwachsenen Menschen an den Tod.«

1506

13. September
Andrea Mantegna ist gestorben.
Ich sitze neben dem Bett und verstehe nichts. Nie, auch als Kind nicht, habe ich eine so fröhliche und freie Liebe empfunden.
Als ich ihm vor einer Weile erzählte, daß *ich* Nicolosia umgebracht hätte, antwortete er nur, das habe er die ganze Zeit

gewußt. Er habe gemeint, das Beste, was er in seiner Trauer tun könne, sei, sich direkt an mich zu wenden und mich in seiner Nähe zu behalten, weil der Zufall mich mit seiner Person verbunden habe.
Dann erst kam die Reue. Die Zerknirschung. Arme Nicolosia, die ich geopfert habe, um mein Leben zerstören zu können.
Und hier sitze ich denn und warte. Hier, an dieser Stelle der Welt, hört Marsilio Andreasi nicht auf, dazusitzen und zu warten.
Während der Himmelsgarten blüht, wie das erstemal, als wir einander ansahen: Marsilio und Nicolosia, Nicolosia und Andrea, Andrea und Marsilio und all die sieben mal siebzehn Pfauenaugen, die die vollkommene Trauer bilden.

Deckengemälde der Camera degli Sposi

Andrea Mantegna (1431-1506), Camera degli Sposi,
Herzogspalast Mantua
Familie und Hofstaat von Ludovico Gonzaga

III. Meine Sommerferien

Von Bernardino, 10 Jahre alt

In den Sommerferien sind wir nirgends gewesen, weil mein Vater die ganze Zeit gearbeitet hat, und er ist auch noch nicht fertig. Er malt Bilder an alle Wände in einem großen Zimmer im Schloß oben, und ich habe ihm dabei geholfen, die Farben zu mischen, und bei all dem anderen, das zu tun war, denn man kann nicht einfach auf die Steine losmalen, die schon da sind.

Erst müssen wir Kalk mit Sand zu einem dicken Mörtel verrühren, den wir ganz fix an die Mauer klatschen und glattstreichen, damit er anständig ist. Darauf legen wir eine Schicht, die feiner ist, und die halten wir dann die ganze Zeit feucht, nicht naß, nur so, daß man mit einem Finger Eindrücke machen kann. Mein Vater wird wütend, wenn sie zu naß ist oder wenn sie zu schnell trocknet, denn dann kann sich die Farbe nicht mit dem Kalk verbinden, sagt er, und dann ist alles verdorben.

Eines Tages wurde der Mörtel schon fest, als er noch nicht damit fertig war, die Umrisse aufzuzeichnen, und da wurden wir dazu abgestellt, das Ganze wieder herunterzubrechen und von vorne anzufangen.

Am liebsten mische ich die Farben, obwohl sie in den Bütten unten gar nicht richtig aussehen. Erst wenn sie an die Wand kommen und in den frischen Kalk eingesogen werden, werden sie, wie sie sein sollen. Es sieht toll aus, wenn der Himmel trocknet. Dann könnte man glauben, es wäre der richtige Himmel und die Wand wäre verschwunden, so daß man direkt hinausgucken könnte.

Ich hole auch jeden Morgen Milch für die Farben. Ich melke selber die Ziegen, und wenn wir viel zu tun haben, wird eine Menge Milch gebraucht.

Mein Vater sagte, wenn ich mich um die Milch kümmerte, dann dürfte ich auch versuchen zu malen, richtig auf die Wand, und nicht bloß auf irgendwas, das nicht verwendet werden soll.
Ich also habe alle Beine gemalt und etwas von den Gardinen und den Säulen, natürlich nicht die Muster, aber die Grundfarbe, und die ist mindestens genauso wichtig wie all das andere, denn wenn die nicht völlig gleichmäßig liegt, ist es den anderen unmöglich, mit Licht und Schatten und Perspektive zu arbeiten und ein natürliches Aussehen zu erreichen.
Diesen Sommer hat mein Vater neun Helfer gehabt, außer mir. Das einzige, bei dem ihm nie jemand helfen darf, sind die Gesichter und der Himmel und die Landschaften im Hintergrund.
Wenn gemalt werden soll, werden wir alle hinausgeworfen, und dann sitzen wir im Hof draußen und spielen Brettspiele, und wenn es so lange dauert, daß sie allmählich betrunken werden oder einschlafen, dann laufe ich hinüber und rede mit Marsilio. Marsilio mag mich fast mehr als mein Vater, aber ich mag trotzdem am liebsten meinen Vater, denn der zeigt es nicht so sehr.
Wenn das Gesicht fertig ist, werden wir hineingerufen, und am besten dürfen wir dann nicht gleich etwas kritisieren, denn sonst kann es leicht passieren, daß mein Vater die Arbeit hinwirft, manchmal für mehrere Tage. Am besten, wir sind die ganze Zeit begeistert, bis er selber anfängt, irgend etwas zu kritisieren, und dann werden wir wieder hinausgeschickt, bis es verbessert ist und alle zufrieden sind.
Eines Tages wurden wir den ganzen Nachmittag und den ganzen Abend draußengehalten, und alle Helfer gingen nach Hause. Ich saß alleine auf dem Stein und wartete, bis es dunkel wurde, dann ging ich zu Marsilio hinüber, weil der auf Gentilia, meine kleine Schwester, aufpaßte. Seit meine Mutter tot ist, paßt Marsilio oft auf uns auf, und das ist sehr interessant.
An dem Abend las er uns eine Geschichte vom Himmelsgarten vor, ich glaube, er hatte sie selber geschrieben, aber wir waren nicht sehr weit damit gekommen, da hörten wir plötzlich, wie mein Vater im Hof draußen rief, er sei fertig. »Ist keiner da?« rief er. Doch, ich war da, und ich sprang in einem solchen Tempo los, daß ich das Küchenmädchen umwarf, das immer vor Marsilios Tür steht und spioniert, und Gentilia folgte mir direkt auf den Fersen.
Und dann durften nur wir zwei hineinkommen und gucken. Es war fast ganz dunkel, und Gentilia hatte Angst, aber dann zündete Vater die Lampen an, die hatte er nämlich erst ausgemacht, weil er uns dann besser überraschen konnte. Und das gelang ihm auch. Denn was er gemalt hatte, war eine ganz phantastische Stadt: sie war weiß und lag auf einer Bergspitze, und der Himmel hatte richtige Wolken, und vorne stand ein Baum mit einer Astgabel, direkt zum Drinsitzen.
Mein Vater hatte Tränen in den Augen. »Diesen Anblick hätte ich eurer Mutter gegönnt«, sagte er.
Es war ganz feierlich, und ich hätte beinahe geweint, aber dann wollte Gentilia hochgehoben werden, um besser sehen zu können, und da wußte ich, daß Vater würde lachen müssen, denn er liebt es, Gentilia von den Bildern erzählen zu hören, und sie plapperte schon drauflos, während mein Vater ihre Finger von all den Sachen weghielt, von denen sie erzählte, weil sie noch nicht ganz trocken waren:
»Wenn ich ganz klein werde und ganz da hineinkomme, in das Bild, das unser Vater gemalt hat, dann könnte ich doch genauso klein werden wie all die Menschen, die auf der

Straße laufen, und dann könnte ich durch das Tor hineingehen und in dem vornehmen runden Haus, genau in der Mitte, wohnen und aus allen Fenstern hinausgucken, ob jemand kommt. Und dann könnte ich für sie Essen kochen. Abends kommen alle Steinhauer aus dem Totenreich herauf, dann essen sie, aber tagsüber weinen sie so, daß es ganz oben in der Luft zu hören ist. Wenn ich keine Angst vor dem Kommandanten habe, gehe ich auf die Straße hinunter, und dann rufe ich ihnen zu, daß sie ruhig heraufkommen sollen, obwohl es noch gar nicht Abend geworden ist, denn es ist viel besser, wenn sie mir im Hause helfen und Küchenarbeit tun und meine Spielsachen ganzmachen.«

So erzählte sie weiter, die ganze Zeit, während wir nach Hause gingen, bis sie ins Bett gekommen war, ja bis sie schlief. »Sie ist ein so kluges Mädchen«, sagte mein Vater; »sie weiß alles, lange bevor sie es erfahren hat.« »Vielleicht träumt sie es«, sagte ich. »Träume sind jedenfalls notwendig«, sagte mein Vater; »wenn wir nachts nicht genauso viele Träume bekommen, wie wir tagsüber Reis bekommen, oder Brot oder alle möglichen anderen Sachen, vom Honig bis zum Knoblauch, dann sterben wir. Wenn wir einen einzigen Traum oder zwei überspringen, dann kränkeln wir und können uns in der Welt nicht mehr mit Sicherheit und Freude zurechtfinden.«

Was mein Vater gesagt hatte, hatte auf mich großen Eindruck gemacht, aber trotzdem vergaß ich es ganz, bis mir einfiel, daß ich über meine Sommerferien schreiben sollte, über einen Spaziergang, den ich gemacht hätte, oder einen Ausflug. Das war heute morgen, am letzten Ferientag. Und wir hatten noch immer keine Zeit gehabt, irgendwohin zu fahren. Jetzt ist Nachmittag, es wird also zu spät, wenn ich erst einen Spaziergang mache und dann hinterher darüber schreiben soll. Deshalb habe ich beschlossen, daß ich erst über einen Spaziergang schreiben und zugleich in Gedanken so tun werde, als bräche ich auf, wie in einem Traum, und dann muß die Zukunft entscheiden, ob ich einmal dazu komme, denselben Spaziergang in der Wirklichkeit zu machen. Oder vielleicht bloß einen ähnlichen.

Der Spaziergang, auf den ich mich jetzt begeben werde, ist Gentilias Spaziergang in das Bild meines Vaters hinein. Und ich glaube nicht, daß viele Leute in Mantua je in einer Stadt gewesen sind, die so merkwürdig ist wie die unglaubliche Stadt, die ich heute, am 27. August 1473, besuche.

Ich mache mich gleich auf. Nach allen Seiten ist es friedlich und grün, und mit größter Erwartung steige ich zu der hohen Stadt hinan. Aber ich bin noch nicht sonderlich weit hinaufgekommen, da wird mir klar, daß irgend etwas anders ist, irgend etwas, das nicht zu erblicken ist, weil ich es vorher nie gesehen habe. Ich bin gerade bei dem Baum mit der Astgabel angekommen und setze mich hinein, fest entschlossen herauszubekommen, was los ist. Aber ich sehe nichts. Die Bäume sind alle die üblichen Bäume, die ich so gut kenne; die Häuser sind Häuser wie die in Mantua oder wie diejenigen, die die Architekten zeichnen, oder wie diejenigen, die wir im Frühjahr gefunden haben, als die Schule auf Ausgrabung war; die Felder sind grün, der Himmel ist blau, und die Felsen haben die üblichen bräunlichen, bläulichen und grünlichen Farben; selbst die kleinen Menschen, denen ich zu begegnen hoffe, sehen völlig natürlich aus. Trotzdem gelingt es mir nicht, den Gedanken loszuwerden, daß etwas nicht stimmt. Die Stimmung ist verkehrt. Wie wenn ein Huhn ohne Kopf herumläuft, nachdem es geschlachtet ist.

Ich klettere hinunter und gehe weiter. Als ich auf die Straße

über dem größten Steinbruch gekommen bin, mache ich halt. Zu dem Zeitpunkt bin ich schon an etlichen kleineren Steinbrüchen und unterirdischen Schächten vorbeigekommen, aber erst hier, wo ich mit einemmal dicht am Stein bin und Aussicht über das ganze Gebiet habe, wo die Steinhauer sich in den wundervollen Marmor hineingearbeitet haben, geht mir auf, was von dem, was ich sehe, anders ist:

Der Berg ist von Menschen gemacht. Nicht nur die Stadt auf den obersten Spitzen mit Stadtmauer und Fort und allem ist von Menschen gebaut. Der ganze riesige Berg, der die Stadt ins Licht hinaufhebt, ist von Menschen hergestellt, von Grund auf so angelegt, Meter um Meter, daß die Steine fast richtig aussehen, fast dieselben Unregelmäßigkeiten, fast denselben Schimmer haben wie richtige Steine, oder natürliche Steine.

Ich fasse es nicht. Haben die Vorfahren dieser Steinhauer Jahrtausende dazu gebraucht, diesen Berg aufzubauen, bloß damit ihre Nachkommen hingehen und ihn öffnen und den Stein wieder loshauen sollen?

Und woher haben sie den Stein bekommen? Haben sie ihn anderswo geholt? Oder haben sie auch den Stein selber gemacht? – Wenn die Steine, die wir Steine zu nennen pflegen, die richtigen Steine sind, dann sind diese Steine hier weder richtige, natürliche noch göttliche Steine. Der Stein, den ich jetzt anfasse, ist ein menschlicher Stein. Zu irgendeinem Zeitpunkt hat es Menschen gegeben, hier an dieser Stelle, die nicht nur den Berg, sondern auch den Stein hergestellt haben, aus dem der Berg gemacht ist.

Ich gehe zu dem roten Torturm hinauf, um Zutritt zu dem Vorgelände zwischen der Festung des Kommandanten und der eigentlichen Stadtmauer zu erbitten. Links vom Turm ist eine Ruine mit kurzen Säulen und niedrigen Bögen aus grobbehauenen Steinen gebaut. Ich glaube nicht, daß es das übrige Gebäude jemals gegeben hat. Es ist zweifellos als Ruine errichtet von Menschen, die wußten, daß Ruinen sie an etwas erinnern sollten, die aber nicht wußten, woran sie erinnern sollten. Rechts ist ein steiler baumbewachsener Hang mit fünf, sechs großen Marmorbrocken, Säulen, Pyramiden und Becken, alles aus demselben menschengeschaffenen Marmor hergestellt wie der, auf dem ich gehe. Und mir fällt ein, daß diese Menschen offenbar wußten, was sich gehört, wenn man Geschichte schafft, aber die Geschichte selbst haben sie vergessen, oder sie haben von ihrer Existenz nie eine Ahnung gehabt.

Zu beiden Seiten des Turmes hängt die Wäsche der Soldaten zum Trocknen in der Sonne, sonst aber ist kein Zeichen von Leben. Die Menschen, die ich von meinem Ausguck im Baum aus gesehen habe, sind alle verschwunden, und es ist völlig still, als ich das Torhaus betrete, nicht einmal eine Wache, ja nicht einmal ein Hund erscheint, obwohl ich dastehe und mit den Füßen gegen die ausgetretenen Steine scharre.

Da höre ich, wie im Hof drinnen etwas rumort; es klingt wie ein Wildschwein, das in der Erde wühlt. Ich gehe näher hin, und das Wildschwein kommt zu mir und beschnuppert mich, als wäre es der Wachhund. Dann geht es weg und legt sich zu der Hirschkuh und dem Stier, die in der Ecke drüben schlafen, dort, wo das Gras zwischen dem Pflaster am höchsten ist. Auch ein Ochse steht da und kaut, und ein paar Pferde trinken Wasser aus einer Badewanne beim Brunnen drüben. All diese Tiere müssen jahrelang hier im Hof gelebt haben, denn überall liegen Berge von Mist aufgetürmt, und es herrscht ein fürchterlicher Gestank. Schnell will ich in den weißen Palast weitergehen, da sehe ich, daß

an der Mauer drüben ein alter Mann sitzt und mir Zeichen macht.
Er sieht sehr entkräftet aus und ist notdürftig in ein altes Löwenfell gekleidet, dessen Haare fast abgeschabt sind. Auf einem kleinen Teppich neben ihm liegen ein sehr naturgetreuer Schlangenkopf, ein angelaufener Gürtel und ein paar Äpfel, die aus irgendeinem unbestimmbaren Metall gemacht sind. Ich mache mich natürlich gleich darauf gefaßt, daß er versuchen wird, mich zum Kauf dieser Schätze zu bewegen, aber er zeigt nur auf seinen Mund und auf den Brunnen, und da hole ich ihm natürlich Wasser.
Als er getrunken hat, frage ich ihn, wo ich den Kommandanten antreffen kann.
»Das bin ich«, flüstert er und bietet mir an, zu seinen Füßen auf der Erde Platz zu nehmen.
»Ich möchte gerne Zutritt zu dem grünen Vorgelände haben«, sage ich.
»Ja, ich würde dir nur allzu gerne Zutritt geben«, sagt der Alte, »aber ich habe meine Befehle.«
»Welche Befehle?« sage ich stur.
»Ich habe sie vor unvordenklichen Zeiten bekommen«, sagt er bloß und sieht hoffnungslos aus.
»Von wem?« frage ich.
»Das weiß ich nicht mehr«, sagt er, als wäre das die Antwort, die er auf alles zu geben gewohnt ist.
Ich komme mit ihm nicht weiter, fahre aber dennoch fort: »Kann ich gar nichts tun, um in die Stadt hineinzukommen?«
»Du kannst nichts tun. Nur ich kann etwas tun.«
»Und was kannst du tun, vielleicht kann ich dir helfen?«
»Ich kann nichts tun«, sagt er gereizt. »Ich habe ja Befehl, niemals Fremde hereinzulassen, ehe ich mich selber mit all meinen Sachen und meinen Tieren entfernt und sie an die Orte zurückgebracht habe, wo ich sie hergenommen habe.«
»Nichts weiter?« sage ich begeistert, »damit helfe ich dir doch gerne; wohin sollen sie?«
»Ich weiß nicht, wo sie hinsollen. Ich weiß nicht mehr, wohin damit. Weder mit der Hirschkuh noch mit dem Wildschwein noch mit dem Ochsen. Ich habe keine Ahnung, wo ich sie gefangen habe, es ist ja Jahrhunderte und Aberjahrhunderte her. Das einzige, was ich tun kann, ist, hier zu sitzen und mit diesen sprachlosen Kreaturen zusammen unsterblich zu spielen. Ein schreckliches Durcheinander ist das.«
»Ja, der Geruch ist unangenehm«, sage ich, um etwas Freundliches zu sagen, während ich dastehe und an etwas anderes denke. »Wie heißt du?«
»Das weiß ich nicht mehr. Und an den Gestank habe ich mich auch gewöhnt. Und der Hund auch.«
»Du hast einen Hund?«
»Ja, da drüben liegt er. Er schläft im Mist.«
»Wie heißt er?«
»Das weiß ich nicht mehr. Aber das macht auch nichts, denn er verläßt mich nie. Er hat zu nichts Lust. Er kann sich nicht einmal zusammennehmen und bellen. Seinerzeit war es ein gräßlicher Krach, wenn er bellte, denn er hat drei Köpfe, und wenn die alle drei auf einmal bellten, war die Hölle los.«
»Zerberus«, flüstere ich. Von dem habe ich so oft gehört. Sowohl mein Vater als auch Marsilio haben erzählt, wie er die innersten Tore zur Unterwelt bewacht. »Zerberus!« rufe ich.
Und jetzt kommt der alte Hund zu uns herüber und beleckt uns beide zugleich mit seinen drei roten Zungen.

»Du weißt, wie er heißt«, sagt der Alte erfreut. »Zerberus«, sagt er und krault ihn hinter den vielen Ohren.
»Ja, und ich weiß auch, wie du heißt«, sage ich.
»Wie denn?«
»Du heißt Herkules.«
»Ja, das wird schon stimmen, wenn du es sagst. Selber weiß ich nichts mehr. Das einzige, was ich noch weiß, ist, daß wir über den Fluß des Vergessens kamen, und hinter das übrige müßten wir dann selber kommen, hieß es, und seitdem sitze ich hier. Sagst du, daß der Hund in der Unterwelt abgeliefert werden soll?«
»Ja, und die goldenen Äpfel sollen zu den Hesperiden zurück, der Gürtel gehört Hippolyte, und der Mist soll in die Ställe von König Augias gebracht werden, aus denen du ihn seinerzeit weggeräumt hast.«
Der alte Herkules sieht schon hundert Jahre jünger aus bei dem Gedanken, daß endlich etwas geschieht, ganz gleich was, und wir helfen einander dabei, den Mist auf die alten Soldatenwagen zu laden. Herkules fegt ihn mit dem Gürtel der Hippolyte auf, und die Arbeit geht spielend. Als der Hof völlig sauber ist, werden der Stier und der Ochse und die Pferde vor die Wagen gespannt, die Hirschkuh und das Wildschwein gehen zusammen mit Herkules und dem Hund voran. Den Gürtel, die goldenen Äpfel und den Schlangenkopf hat Herkules unter das alte Löwenfell gestopft, und als der Zug soweit ist, kommt ein großer Vogelschwarm von den Bäumen herabgeflogen und setzt sich ganz oben auf die Wagen. Jetzt erinnere ich mich an sie. Es sind die großen Kannibalenvögel aus Stymphalos, die mit den Flügeln flattern und sich nach ihrer ersten unbesiegten Natur zurücksehnen.
»Du brauchst jetzt als erstes nur in die Unterwelt hinabzugehen«, sage ich, »dann wird das übrige von selber gehen.«
»Das ist ganz einfach«, sagt er voller Zuversicht in die Zukunft, »ein Freund von mir ist vorige Woche hinuntergegangen. Der Eingang liegt gleich hier unten in dem ersten Steinbruch.«
»Wie heißt dein Freund?« frage ich, in der Hoffnung, daß sein Gedächtnis zurückgekehrt ist.
»Das weiß ich nicht mehr«, sagt er. »Aber er ist vorige Woche hinuntergegangen. Ein kleines Mädchen kam vorbei, das ihm eine Flöte schenkte, und dann brach er auf.«
»Wohin ging das Mädchen dann?« frage ich.
»Die ging in die Stadt. Mit den ganz kleinen Kindern war es ja immer etwas anderes. Die kommen überall hinein. Die wissen ja alles vorher schon, und sie verstehen es, in Rätseln zu sprechen, so daß sie nichts verraten. Die hier sagte allerdings nichts. Sie lieferte meinem Freund nur die Flöte ab, und kaum war sie in die Stadt hineingegangen, da verließen die Soldaten und die Steinhauer schon ihre Arbeit und folgten ihr nach. Soweit ich verstanden habe, hat sie sich in dem vornehmen runden Haus dort, genau in der Mitte, niedergelassen.«
Herkules zeigt mir das Haus, und wir nehmen herzlich Abschied voneinander. Dann gehe ich das letzte Stück zur Stadt hinauf, während mir einfällt, daß ich vergessen habe, ihm zu erzählen, daß er ein Held ist. Aber ihm das zu erzählen ist vielleicht auch nicht das Richtige, jetzt wo all seine Heldentaten wieder ungetan gemacht werden sollen. Das ist ja wohl die schwierigste Aufgabe, die den Unsterblichen gestellt werden kann.
Ich komme ungehindert in die Stadt hinein und erreiche das

runde Haus. Es summt von Leben, und als ich eintrete, sehe ich, daß es in Wirklichkeit ein großes Theater ist. Auf der Bühne unten geht meine Schwester Gentilia umher und kocht Essen für alle Soldaten und Steinhauer und all die anderen Menschen, auch Frauen und Kinder, die herbeigeströmt sind.
»Komm und mach bei der Feier mit«, sagt ein altes Weib zu mir.
»Was feiert ihr?« frage ich.
»Wir warten auf ihren Vater und ihre Mutter«, sagt das Weib und zeigt auf Gentilia.
Ich versuche, mir einen Weg zu Gentilia zu bahnen, um ein wenig darüber zu erfahren, was sie vorhat; aber gerade, als ich in ihre Nähe gekommen bin, verstummt das Gerede, das Essen gerät ins Stocken, und durch die Stille ist eine Flöte zu hören, während alle den Atem anhalten und Tränen in die Augen bekommen, so konzentriert sind ihre Gedanken und Gefühle. Die Flöte kommt immer näher, und bald schwebt sie oben am Eingang des Hauses heran, und nach ihr kommt ein Mann und hinter dem eine Frau. Die Flöte spielt der Mann.
Kaum sind sie ins Haus hineingelangt, bricht schon der Jubel los. Orpheus, Orpheus! Und wir sehen, wie Orpheus in den Armen seiner Geliebten umsinkt, und alle strömen hinzu, um das wiedervereinigte Paar in den Mittelpunkt der Feier hinunterzutragen.
Da merke ich, wie Gentilia mir den Arm tätschelt.
»Es ist Vater«, sagt sie. »Er hat unsere Mutter wieder nach Hause geholt.«
»Ja«, sage ich, »ich wußte, daß es sich machen ließe. Wenn erst Herkules und all die anderen Helden den Rückweg antreten, können wir mit den neuen Geschichten anfangen.«
»Ich liebe Geschichten«, sagt Gentilia. »Komm, wir wollen zu unserer Mutter gehen und sie dazu bringen, daß sie uns alles darüber erzählt, wie unser Vater sie mit sich zur Welt zurückbekommen hat.«
Welche Welt, denke ich. Aber ich sage es nicht.

ASSISTENZ GIGON GUYER
Februar 2018

Reader
Martin Feichtner
Sebastian Piel
Ivana Beljan

Mit Annette Gigon