

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

15146

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298738

HANDBUCH

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für sich abgeschlossenes Buch und ist einzeln käuflich.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von

Oberbaudirektor
Professur Dr. **Jofef Durm**
in Karlsruhe

und

Geh. Regierungs- und Baurat
Professur **Hermann Ende**
in Berlin

herausgegeben von

Geheimer Baurat
Professur Dr. **Eduard Schmitt**
in Darmstadt.

Zweiter Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

5. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER)
STUTTGART 1903.

DIE
BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

5. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

Von

Dr. Josef Durm,

Oberbaudirektor und Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe.



Mit 558 in den Text eingedruckten Abbildungen, sowie 5 in den Text eingehafteten Farbendrucktafeln.

h. v. Mele

Z-Nr 32899.

STUTT GART 1903.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG
A. KRÖNER.

XXX
951

97.15^c



III - 306435

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

BBK-B-372/2017

Handbuch der Architektur.

II. Teil.

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

5. Band.

INHALTSVERZEICHNIS.

Dritte Abteilung:

Die Baukunst der Renaissance.

I. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

	Seite
Vorrede	I
A. Einleitung	3
1. Kap. Allgemeines und Geschichtliches	3
2. Kap. Meister der Renaissance	19
3. Kap. Baustoffe und technische Vorgänge	22
4. Kap. Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen	26
5. Kap. Backsteinbau	47
6. Kap. Holzarchitektur	57
7. Kap. Gewölbe und Holzdecken	62
8. Kap. Dachkonstruktionen	85
9. Kap. Treppen und Treppenhäuser	90
10. Kap. Säulenordnungen und fontige architektonische Einzelheiten	92
Schlußbetrachtung	121
B. Profanbauten	124
Vorwort	124
11. Kap. Paläste	129
12. Kap. Villen	195
13. Kap. Wohnhäuser	224
14. Kap. Einzelheiten und innerer Ausbau	236

	Seite
a) Sockel	236
b) Gurtgesimse	237
c) Hauptgesimse	237
d) Vorkragen der oberen Stockwerke	239
e) Fenster	241
f) Eingangstore	256
g) Nischen	266
h) Balkone	267
i) Erker	269
k) Loggien	272
l) Balustraden und Attiken	273
m) Giebel und Belvedere	273
n) Schornsteine, Lukarnen, Dachgaupen und Dachdeckungen	274
o) Wappenschmuck und Metalldekorationen	276
p) Innerer Ausbau	277
C. Oeffentliche Bauten	310
15. Kap. Schloßbauten	310
16. Kap. Theatergebäude	326
17. Kap. Univerfitäten, Museen und Bibliotheken	333
18. Kap. Verwaltungsgebäude	349
19. Kap. Rathäuser	350
20. Kap. Spitäler und Armenhäuser	360
21. Kap. Gefängnisse	367
22. Kap. Getreidespeicher, Börfen, Markthallen und Loggien	369
23. Kap. Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arfenale und Gasthöfe	372
24. Kap. Oeffentliche Brunnen	374
25. Kap. Denkmäler	380
26. Kap. Stadttore und Brücken	383
27. Kap. Friedhöfe	391
28. Kap. Ausstattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunst	392
D. Sakralbauten	401
29. Kap. Allgemeines	401
30. Kap. Außenbau der einschiffigen und der basilikalen Kirchen	424
31. Kap. Innenräume und ihre Bestandteile	455
32. Kap. Beispiele von wichtigeren einschiffigen und basilikalen Kirchenbauten	465
a) Protorenaissance	465
b) Uebergangstil und frühe Renaissance	468
33. Kap. Zentralanlagen	480
34. Kap. Kirchliche Einrichtungsgegenstände; Kirchenmobiliar	503
35. Kap. Kloster- und Bruderschaftsgebäude	555
Literatur. Bücher über »Baukunst der Renaissance in Italien«	
a) Allgemeine Werke	562
b) Sonderwerke und Monographien	562
Berichtigungen	565

Verzeichnis

der in den Text eingelehteten Farbendrucktafeln.

Zu Seite 48: Von der Certosa bei Pavia.

» » 138: Kaffettendecke aus dem Dom in Pifa.

» » 208: Von den Hallen der Cafini im Blumengarten der Villa Lante bei Bagnaja.

» » 210: Von der Hallendecke in der Villa Farnesina zu Rom.

» » 456: Von der Kirche San Marco zu Rom.

Handbuch der Architektur.

II. Teil:

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DRITTE ABTEILUNG.

DIE BAUKUNST DER
RENAISSANCE.

~~Eigentum der
Kölnischen Zeitung.~~

Vorrede.

Was im nachstehenden gefagt wird, gründet sich auf Beobachtungen und Studien, die bis in die Zeit zurückreichen, in der ich erstmals im Winter 1866 die Alpen, zwecks einer längeren Studienreise, überschritt. Was beschrieben ist, habe ich auch selbst gesehen, untersucht und gezeichnet. Nur das wenigste von dem im Laufe der Jahre gefammelten Material konnte im gegebenen Rahmen verwertet werden, und bei größeren bekannten Monumenten mußte ich für Gesamtansichten aus naheliegenden Gründen den Darstellungen nach photographischen Aufnahmen den Vorrang vor denjenigen nach Handzeichnungen lassen.

Dieser Band bildet den naturgemäßen Abschluß zweier früher veröffentlichter Bände dieses »Handbuches« (Teil II, Band 1: Die Baukunst der Griechen — und Band 2: Die Baukunst der Etrusker und Römer), die wohl als ein zusammenhängendes Ganze angesehen werden dürfen; denn aus dem einen Buche folgerte das andere.

Wenn im Vorgetragenen den konstruktiven Vorgängen ein größerer Wert beigelegt, manches davon etwas umständlicher behandelt ist, so wolle nicht vergeffen werden, daß hier in erster Linie der Architekt zum Architekten sprechen will, der aber auch andererseits höhere und reinere Empfindungen zu erwecken nicht verfäumen durfte, ohne welche jede Kunst ihr Dasein verwirkt: durch entsprechendes Betonen geschichtlicher Vorgänge und ästhetischer Momente.

Karlsruhe, im Oktober 1902.

Dr. Josef Durm.

II. Teil, 3. Abteilung:
DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

I. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

Von Dr. JOSEF DURM.

A. Einleitung.

I. Kapitel.

Allgemeines und Geschichtliches.

„... Daher werden wir stets uns ebenfoweit vom guten Geschmack und der Schönheit entfernt haben, als wir uns von den Griechen entfernen; zu allermeist in Skulptur und Baukunst; und nie werden die Alten veralten. Sie sind und bleiben der Polarstern für alle unsere Bestrebungen, sei es in der Literatur, oder in der bildenden Kunst, den wir nie aus den Augen verlieren dürfen. Schande wartet des Zeitalters, welches sich vermaßen möchte, die Alten beiseite zu setzen. Wenn daher irgend eine verdorbene, erbärmliche und rein materiell gefinnte »Jetztzeit« ihrer Schule entlaufen sollte, um im eigenen Dünkel sich behaglicher zu fühlen, so fäet sie Schande und Schmach.«

SCHOPENHAUER, A. Parerga und Paralipomena.
Bd. II. 4. Aufl. Leipzig 1878. S. 436.

Kaum hatten sich die Stürme der Völkerwanderung, welche die italienische Halbinsel durchtobten und die antike Kultur wegzufegen drohten, gelegt, so meldete sich mit dem Aufhören der Barbarei bei dem noch halb antiken Volke die Erkenntnis seiner großen Vergangenheit; es feierte sie und wünschte an sie wieder anzuknüpfen¹⁾.

I.
Uebersicht.

Das Vorpiel bei diesem gewaltigen Vorgange übernahmen Gelehrte und Dichter (*Petrarca, Muffato*); die bildenden Künstler traten erst nach diesen in die Schranken, dafür aber mit einem um so glänzenderen Erfolge, wobei Architekten und Bildhauer leichter dem Einflusse der Antike unterlagen, indem die Maler weniger Nutzen von ihr hatten, da beinahe alle großen Vorbilder verschwunden waren.

Oberitalien schloß sich zunächst noch bei seinen architektonischen Aufgaben dem mitteleuropäischen romanischen Baustil an, während Venedig mehr der byzantinischen Weise huldigte und mit ihm fast ganz Unteritalien. Die frühesten Versuche zur

¹⁾ Vergl.: BURCKHARDT, J. Cultur der Renaissance. 4. Aufl. Leipzig 1885. Bd. I, S. 197.

Fig. 1.

Kirche *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom.

»Wiederbelebung« der Bauformen des alten Rom wurden in der ewigen Stadt selbst und in Toskana gemacht.

Schon bei der dreischiffigen Basilika von *Maria in Trastevere* (1140—98) mußte im Inneren bei der Ueberspannung der Freistützen der Bogen dem Architrav weichen;

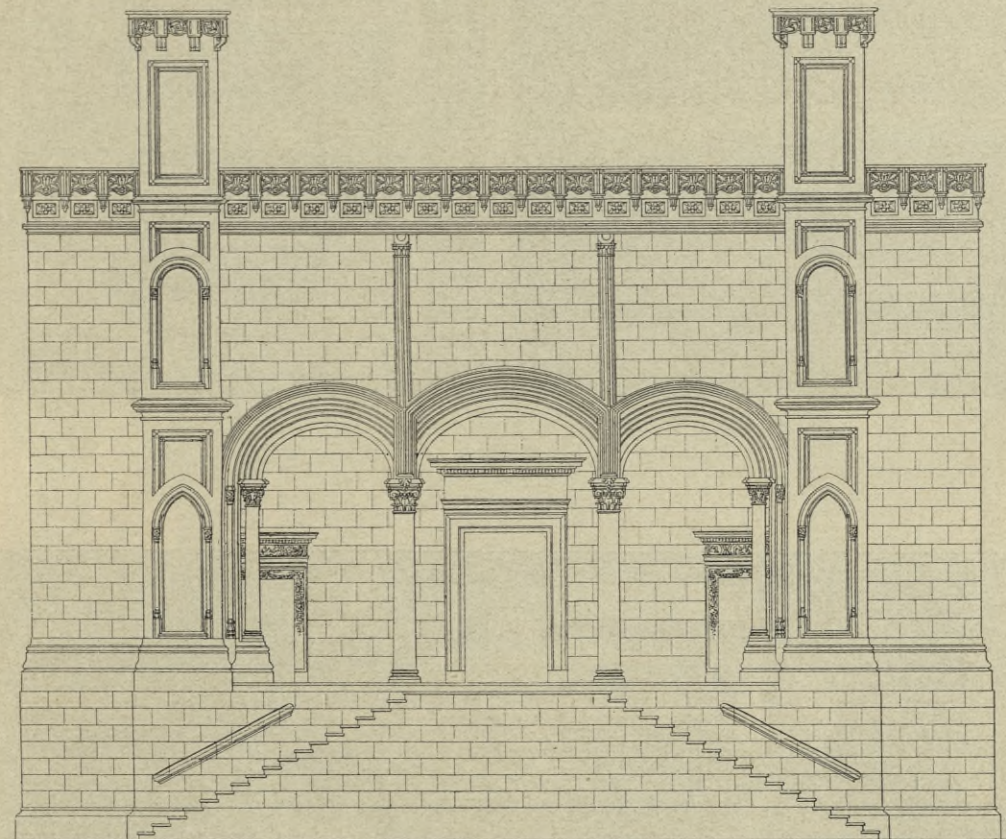
Fig. 2.

Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* zu Rom.

am Aeußeren der Vorhalle von *San Lorenzo fuori le mura* (1216—27) und bei *Giovanni e Paolo*, das im XII. Jahrhundert nach der Plünderung durch *Robert Guiscard* wiederhergestellt wurde, erhielt der antike Architrav wieder fein altes gutes Recht (Fig. 1 u. 2).

Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* schafft um 1200 in den beiden reizvollen Klosterhöfen des Lateran (Fig. 5) und von *St. Paul* Werke, die, von antikem Geiste durchweht, an feiner Empfindung und Schönheit der Einzelformen den Schöpfungen der Alten nicht nachstehen, wobei ihre Meister aber doch ihre Eigenart zu wahren

Fig. 3.

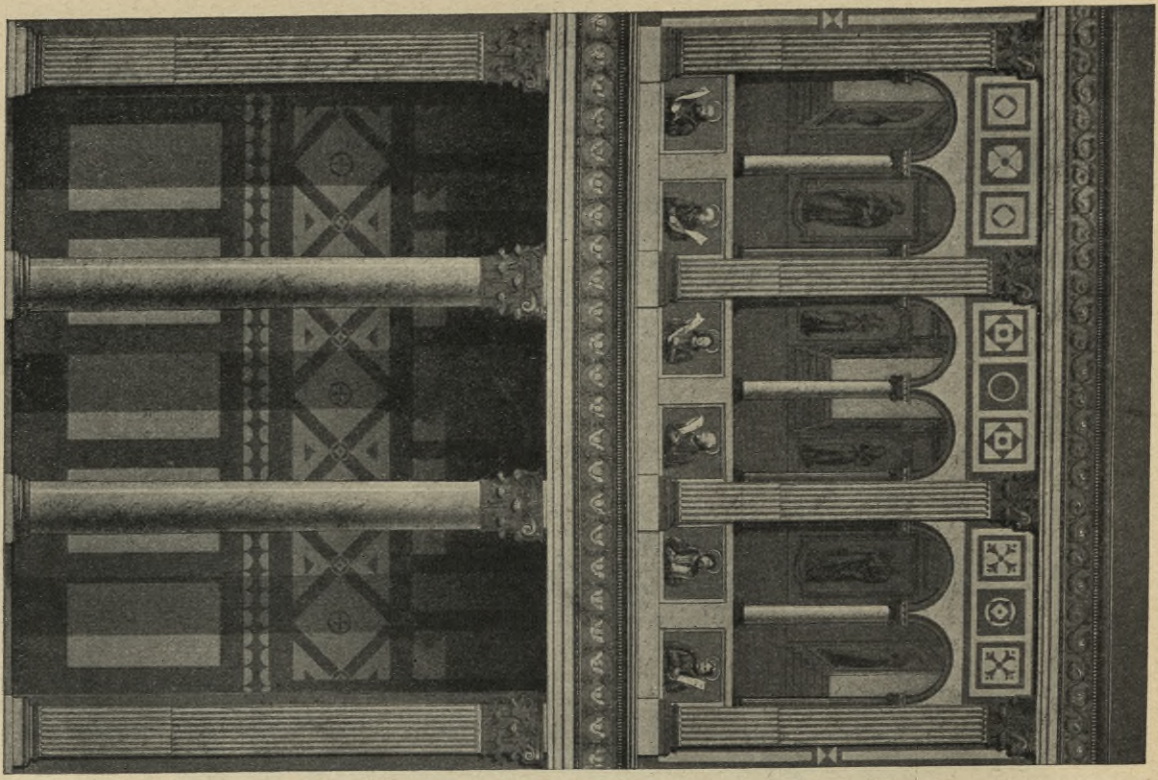
Kirche *Maria della Catena* zu Palermo²⁾.

wissen. Es ist kein fklavisches Nachsingen alter Melodien, Note für Note. Nicht an Gröfse und Mächtigkeit oder an Wucht in der Ausführung reichen die Werke der *Cosmaten* an jene heran, wohl aber in den gut abgewogenen Verhältnissen, in der geistvollen Zusammenstellung der Bausteine mit ihrer köstlichen farbigen Ornamentation. Kein Besucher dieser Höfchen (Fig. 5) wird sich dem Zauber ihrer Wirkung entziehen können; heiterer Friede, nicht dumpfe nordische Klosterluft herrscht in diesen Hallen!

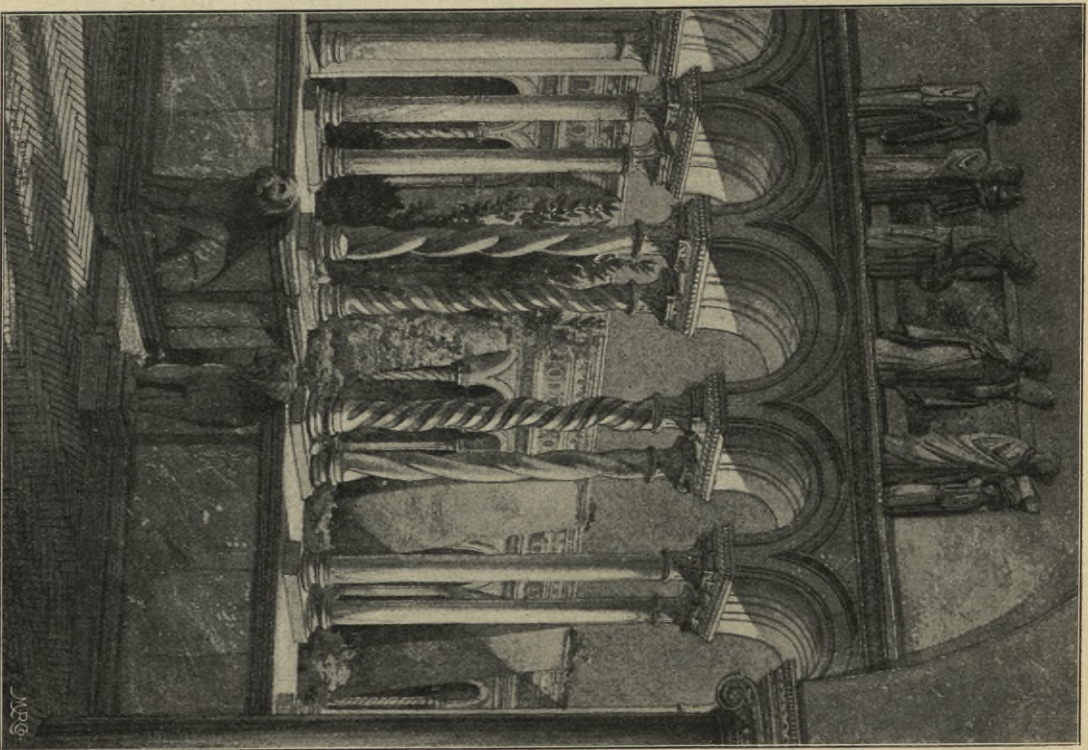
Mächtiger tritt die toskanische Hauptstadt Florenz auf, die auch berufen war, beim späteren Wandel der Dinge die Führerschaft zu übernehmen. Sie bietet uns

²⁾ Fakf.-Repr. nach: HITTORFF, J. J. & L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835.

Fig. 5.



Vom Inneren des *Battiflero* zu Florenz.



Vom Klosterhof im Lateran zu Rom.

das *Battistero* in der Tieftadt, den ruhig und vornehm wirkenden Achteckbau (1150 nach Chr.) mit feinen mit *Verde di Prato* umfäumten weissen Marmorfeldern, Portal Säulen, feinen mit Blendbogen überspannten Polygonpfeilern und den zierlichen

Fig. 6.



Inneres der Kirche *Maria della Catena* zu Palermo.

korinthischen Wandpilaftern. Die vollständig antik gedachte Wandgliederung des Inneren mit Flachnischen und Freisäulen, ihren vergoldeten korinthischen Kapitellen, dem antiken Gebälke darüber (vergl. die Anordnung im Pantheon), über diesem die

Wandpilafter mit den zwifchengestellten Doppelbogen auf Säulchen und dem die Kuppel aufnehmenden, durchlaufenden Hauptgefimfe — find Leistungen, die wohl kein antiker Meister hätte beffer machen können (Fig. 4).

Und auf der Höhe jenseits des Arno der wunderbare Kirchenbau von *San Miniato* (1207) mit feiner originellen, dem *Battistero* ebenbürtigen Fassade!

Aber auch die streng romanischen Bauten Toskanas (Pifa, Lucca) zeigen oft die schönsten antiken oder antikifizierenden Einzelformen und die Architekturen auf den Bildern *Giottos* und feiner Schüler rein antike Bildungen. Mit solchen Leistungen begehrte die »Protorenaissance« Einlaß, der ihr aber durch den neuen, im XIII. Jahrhundert in Frankreich entstandenen »gotischen Stil« noch verwehrt wurde.

Deutsche Meister brachten die französische Weise nach Italien, und sie siegte nicht durch die Vorzüge ihrer dekorativen Erscheinung, vielmehr »als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material«. (Vergl. unter D: Sakralbauten.) Beim Kirchenbau übertraf die Gotik Italiens in der Folge, was Raumwirkung anbelangt, ihre Lehrmeisterin; denn kein Dom jenseits der Alpen kann ein Inneres wie *San Petronio* zu Bologna aufweisen, trotzdem es nur halbfertig und ohne Farbenschmuck dafeht; aber dem Profanbau des Stils fehlt in Italien das lieblich phantastische Formenpiel unferer nieder- und norddeutschen Bauten mit ihren Dachzieraten, Erkern, Treppentürmchen u. f. w., das hohe, die wirkungsvolle Umrisslinie des Baues bedingende Dach, das auch der französischen Gotik eigen ist und welches die Renaissancemeister dieses Landes bei ihren Schöpfungen beibehalten und diesen so einen weiteren eigenartigen Reiz verleihen. Trotzig und burgartig im Aussehen erweisen sich in den Städten Italiens die Paläfte des Adels und des emporgekommenen reichen Bürgerstandes; regelmäsig und fymmetrisch sind ihre Fassaden angeordnet, die Fenster auf einer durchgehenden Gurt ruhend, in regelmäsigem Abständen das Mauerwerk durchbrechend, das Erdgeschofs meist geschlossen oder mitunter durch kleine Fenster belebt, zur Sicherheit der Bewohner und zur Verteidigung eingerichtet. Das Wohngefchofs liegt nicht mehr, wie im antiken Haufe, zu ebener Erde; es wird in das I. Obergefchofs gelegt; der »*Piano nobile*« verändert feinen Platz; die Treppen und Zugänge zu ihm verlangen entsprechend bedeutendere Ausbildung. Zinnen zur Verteidigung bekrönen die Fassadenmauern oder erheben sich über den nur mäsig ausladenden Bogengefimfen.

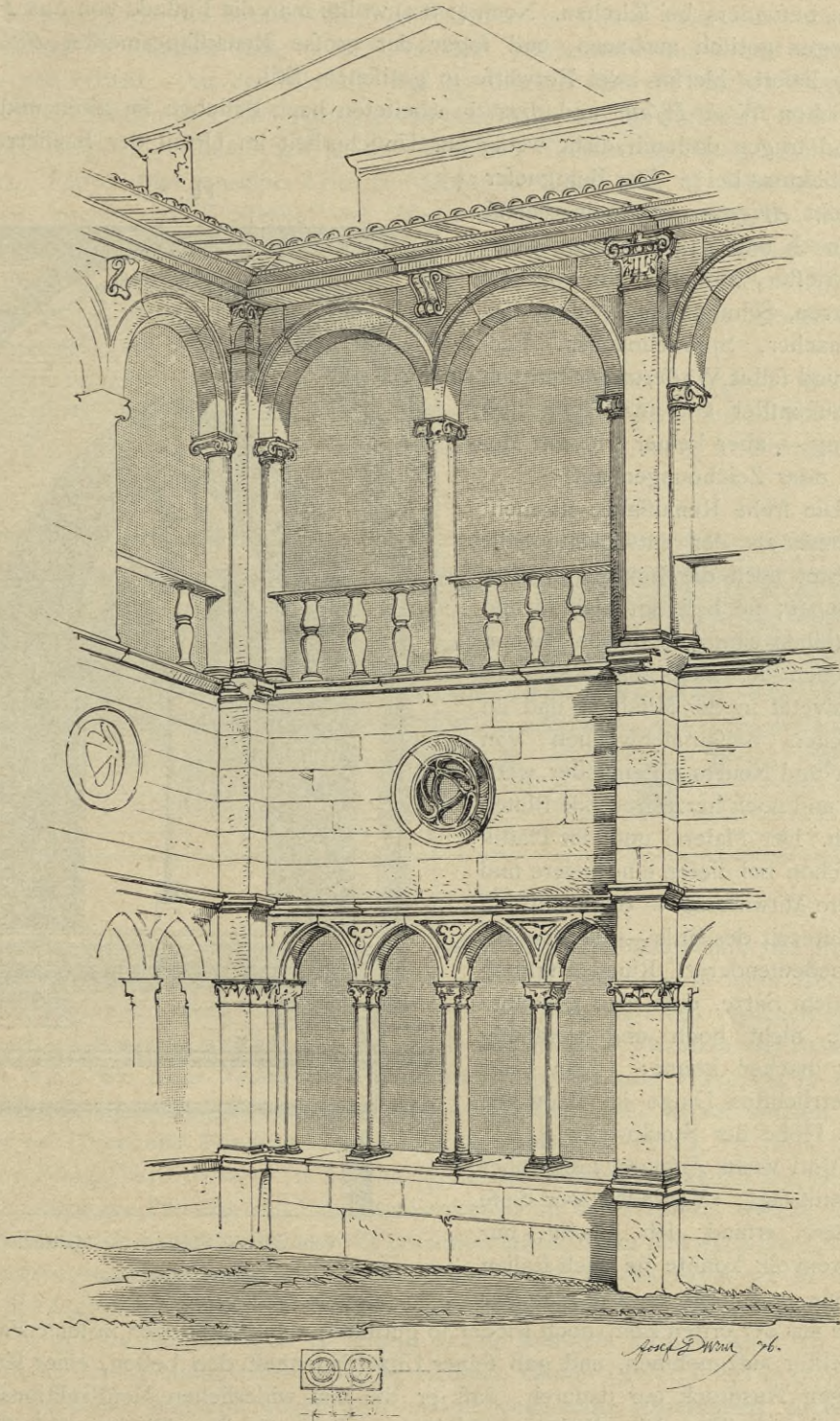
Vielfach treffen wir auch die aus dem Holzbau abgeleitete Ueberkragung der Stockwerke in Stein überfetzt, die Fassadenmauern auf Steinkonfolen oder Steinbogen ruhend, um bei der durch den gesteigerten Verkehr auf den Strafsen bedingten, gröfseren Strafsenbreite die dafür abgegebene Bodenfläche in den Obergefchoffen wieder einzubringen.

Im XV. Jahrhundert hatte die grofse Kunst des XIII. u. XIV. Jahrhunderts ihre Kraft aufgebraucht; die Gotik hörte auf; sie hatte die Grenzen ihres Systems erreicht, und eine Rückkehr zu einfacheren Formen war das einzige Mittel, die Kunst zu verjüngen. Man griff auf die antiken Ordnungen zurück.

Der Rundbogen trat wieder an Stelle des Spitzbogens, und wo jener am gotischen Baue vorkommt, ist er das erste sichere Anzeichen des Absterbens dieser Stilrichtung.

Der gotische Stil arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, aber müde und ohne die heitere dekorative Ausartung in den nordischen Ländern, wie in Frankreich, Deutschland und England.

Fig. 7.



Klosterhof der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo.

Hierzu gefellte sich oft der unfreiwillige Weiterbau im alten Stil bei unvollendeten Bauten, besonders bei Kirchen. Noch (1514) wollte man die Fassade von *San Petronio* in Bologna gotisch ausbauen, und fogar der große Renaissancemeister *Baldassare Peruzzi* lieferte hierfür zwei Entwürfe in gotischem Stil.

Schon *Nicolo Pisano* und *Arnolfo* arbeiteten nach Belieben im alten und neuen Stil und trugen dadurch nicht wenig zur Unsicherheit im Urteil der Bauherren und des Publikums bei³⁾. Der Bologneser Architekt *Ariguzzi* klagte in diesem Sinne noch um 1514³⁾: »Leute jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauherren, Schulmeister, Weibel, Geschirmmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger tun sich als Baukünstler auf und fagen ihre Meinung — aber keiner tritt mit Modellen oder Zeichnungen auf!«

Die frühe Renaissance ist meist duldsamer als der entwickelte Stil; sie achtet noch die Leistungen ihrer Vorgänger; sie beseitigt nichts, und so entstehen eine Anzahl von Bauten, bei denen der malerische Reiz und die Naivetät in der Mischung und im friedlichen Beisammenwohnen von Altem und Neuem miteinander wetteifern und noch herzerfreuende Blüten treiben. Der Malerei und der Plastik wird schon bei diesen eine freiere und gröfsere Mitwirkung — die höchste in der Blütezeit des Stils — zugestanden bei bedeutenderer Raumentfaltung nach dem Satze, dafs man gewölbte Gefasse nicht hoch und geräumig genug machen könne; »denn eines der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke«.

Und wenn *Filarete* (1460) über die Gotik sagt: »Verflucht, wer diese Pflucherei erfand; ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen« — so war er, wie mancher andere aus der ersten Zeit, doch wieder so gutmütig, den Spitzbogen in seine Fassadenarchitektur aufzunehmen, und gab seiner Unzufriedenheit den besten, eines Künstlers würdigen Ausdruck nur dadurch, dafs er die ihm widerlichen Konstruktionsformen mit den reizvollsten Einzelheiten umkleidete, welche die Renaissance geschaffen.

Fig. 8.

Vom *Spedale maggiore* zu Mailand.

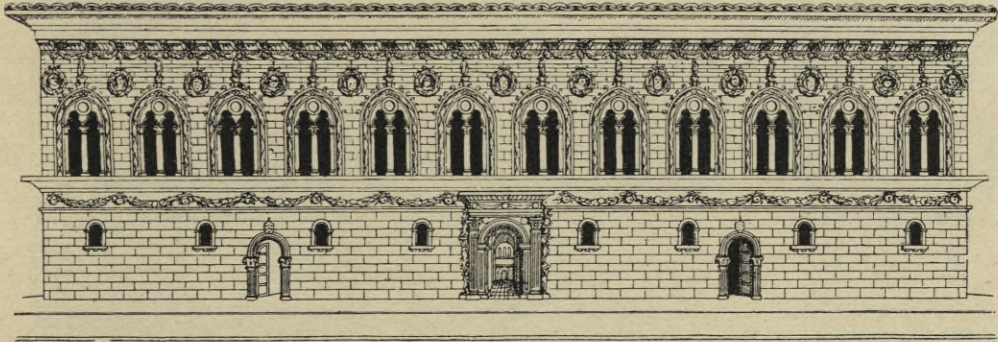
(Spätere Ausführung.)

³⁾ Vergl.: BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 24 u. 30.

Zu diesen Schöpfungen des Uebergangsstils rechne ich von kirchlichen Bauten ohne weiteres auch das Innere von *San Francesco* in Rimini (1445) und die *Maria della Catena* in Palermo (Fig. 3 u. 6), im XV. Jahrhundert auf Grund einer alten Kirche neu erbaut. An der Vorhalle und im Inneren sind die flachen Bogen, die sich bei den Bauten des Ueberganges von der Gotik zur Renaissance öfter finden, besonders originell profiliert und an die lotrechten Flächen eigenartig anfallend ausgeführt. Ferner sind einzelne Teile der Dome in Como und in Sebenico hierherzusetzen; ebenso der Klosterhof von *Maria della Quercia* bei Viterbo, mit dem gotischen Untergeschoß und der Rundbogenstellung auf jonischen Säulen im Obergeschoß (Fig. 7). Auch die in Gold und Schmelz einft strahlenden Türen des *Filarete* für *St. Peter* in Rom (1445) dürften auf dem Gebiete der Kleinkunst hier als Erzeugnisse von Ruf genannt werden.

Von Profanbauten sind anzuführen: Teile des *Spedale maggiore* in Mailand (Fig. 8), sowie die Fassade der einstigen Mediceerbank daselbst, beide von *Filarete* (1457; Fig. 9 u. 10); dann der *Palazzo Bolognini*, früher *Ifolani*, in Bologna (1454)

Fig. 9.

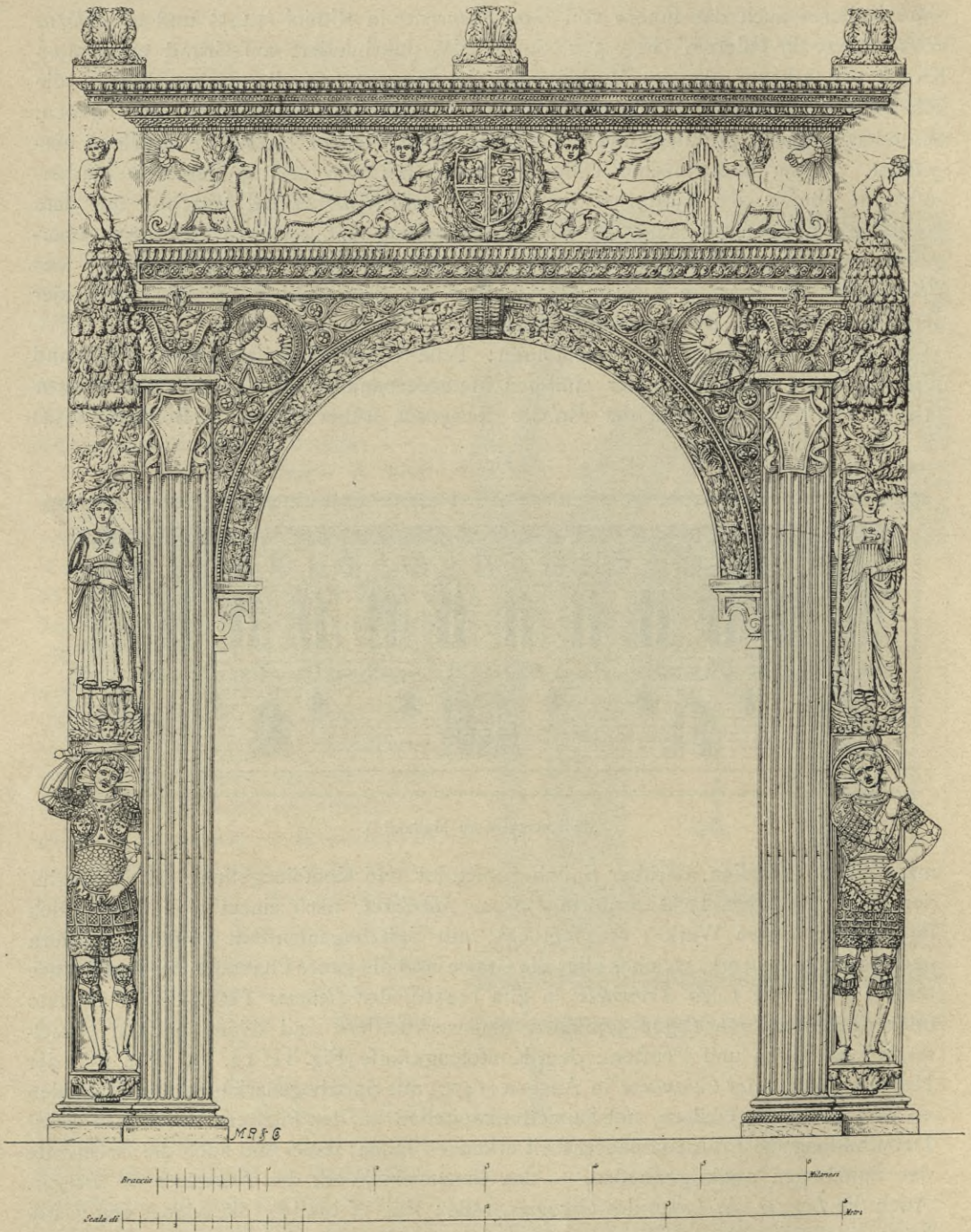
Mediceerbank zu Mailand⁴⁾.

mit Rundbogenhallen, darüber Spitzbogenfenster und Konsolengefimfe mit Muscheln; der leider im Jahre 1782 zerstörte *Palazzo Marliani*, nach einem alten Kupferstich im untengenannten Werk⁵⁾ veröffentlicht, mit Spitzbogenfenstern zwischen Pilastrern und sonstigem Beiwerk, welches alles die Grazie und die ganze Phantafie der Renaissance atmet; ferner die *Casa Trovatelli* in Pisa (1450), der *Palazzo Vitelleschi* in Corneto mit feinen zwei mächtigen gotischen Maßwerkfenstern und feinen antiken Einzelformen an Türen und Fenstern, dem Konsolengefimfe (Fig. 11, 12, 13, 14 u. 15); der Hof des *Palazzo del Comune* in Ancona (1470) mit Spitzbogenarkaden und Eckfäulen an den mächtigen Pfeilern, mit Palmettenkapitellen an den Pilastrern, welche in dieser Detailbildung die Frührenaissancearbeit erkennen lassen; dabei sind auch die Archivolte der Spitzbogen antik gegliedert — das Ganze ein Werk des *Francesco di Giorgio*. Auch die *Loggia dei Lanzi* des *Orcagna* (1380; Fig. 16 bis 18), die wieder den Rundbogen in großen Abmessungen zu feinem Rechte kommen läßt, möchte ich mit als Vorläuferin der Renaissancebewegung bezeichnen, ebenso den Hof des Dogenpalastes (1505), wo Rund- und Spitzbogen über- und nebeneinander vorkommen, dabei Rundbogen im Erdgeschoß und Spitzbogen darüber im Obergeschoß und über diesen

⁴⁾ Nach: OETTINGEN, W. v. Traktat über die Baukunst des *Antonio Averlino Filarete*. Wien 1890. S. 681.

⁵⁾ MÜNTZ, E. *La renaissance en Italie*. Paris 1885.

Fig. 10.



wieder Rundbogen. Schliesslich sei noch der von *La Cava* begonnene und von *Orsini* vollendete *Palazzo rettorale* in Ragusa (1435—65) als hochinteressantes Beispiel erwähnt.

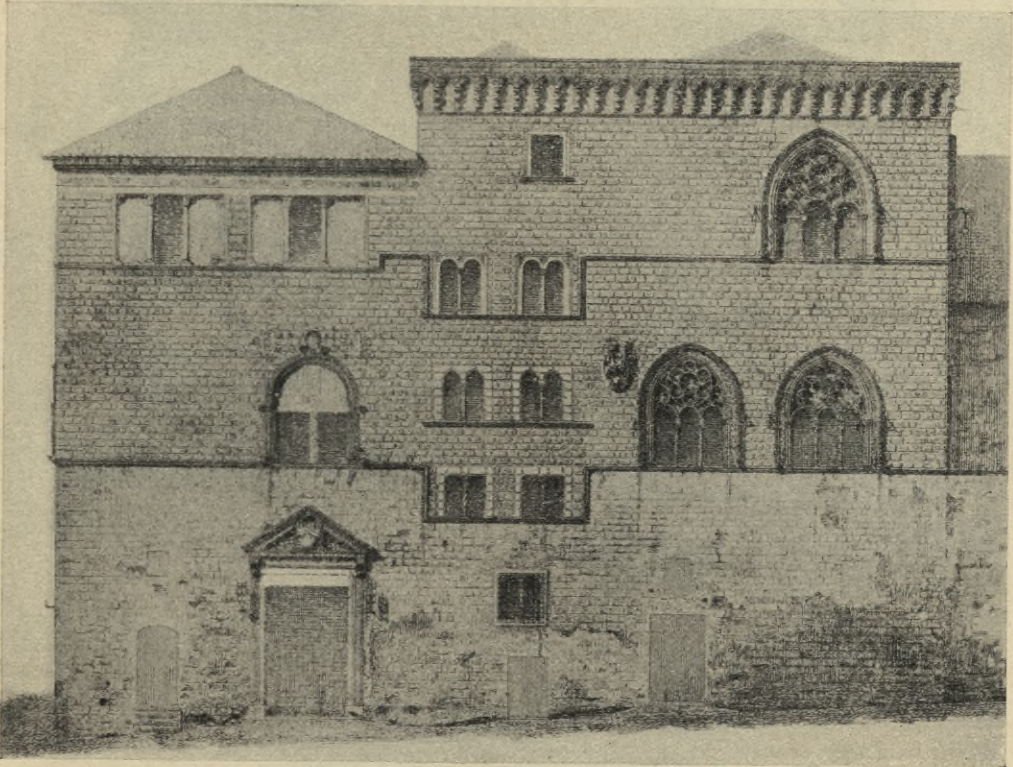
⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1840.

Die vorstehend genannten Bauten mögen als bedeutame Repräsentanten des Uebergangsstils angesehen werden; abgeschlossen ist selbstverständlich mit diesen die Reihe der Beispiele nicht. Sie kann aber genügen, um sich eine Vorstellung im Bilde von dem zu machen, was der Uebergangsstil zu schaffen vermochte.

Nach diesen Vorstufen bedurfte es nur noch der Anregung eines Mannes von Genie, einer großen Tat desselben, um der Neuerung dauernd Geltung zu verschaffen und sie zur tonangebenden überall zu machen. Diese vollführte *Filippo Brunellesco* mit seinem Entwürfe und der Ausführung der Domkuppel zu Florenz.

5.
Neue Kunst.

Fig. 11.



Palazzo Vitelleschi zu Corneto⁷⁾.

Die Wirkung dieser Tat wird am leichtesten charakterisiert durch den Brief des besten Mannes in jener hochbegnadigten Zeit, des großen *Leon Battista Alberti* an *Filippo di Ser Brunellesco*, den er seinem Traktate über die Malerei als Vorwort und Widmung für Brunellesco vorsetzte⁸⁾. Er lautet:

»Verwunderung und Betrübnis zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, daß so viele treffliche und erlauchte Künste und Wissenschaften, die nach dem Zeugnis der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so hochbegabten Alten in solcher Blüte standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerte Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig zu loben.

⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: BOFFI, L. *Il palazzo Vitelleschi in Corneto-Tarquinia*. Mailand 1886.

⁸⁾ Vergl. die Uebersetzung und das italienische Original in: JANITSCHKE, H. *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Wien 1877. S. 46—49.

Fig. 12.

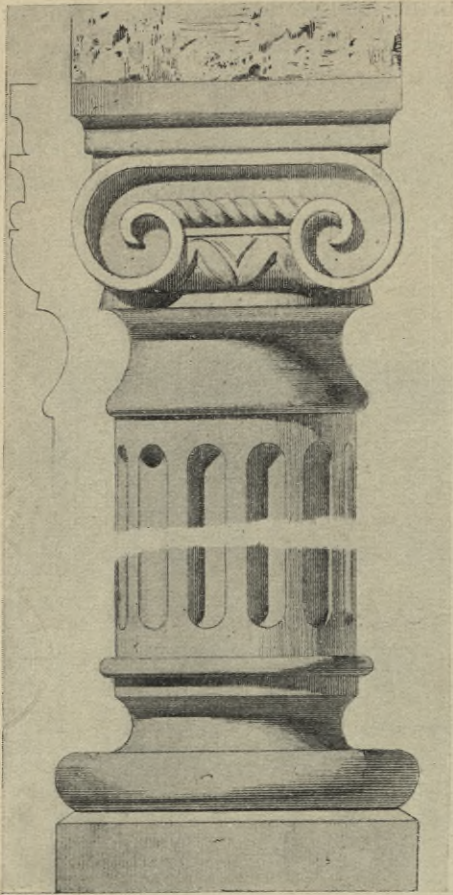
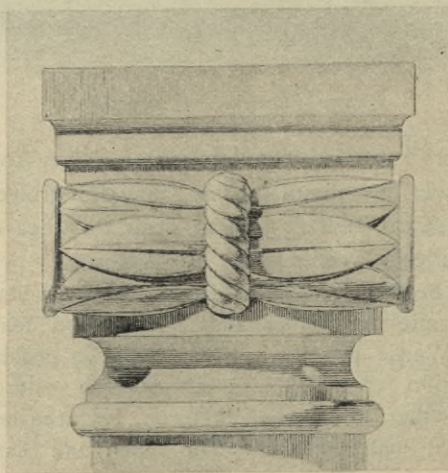


Fig. 13.



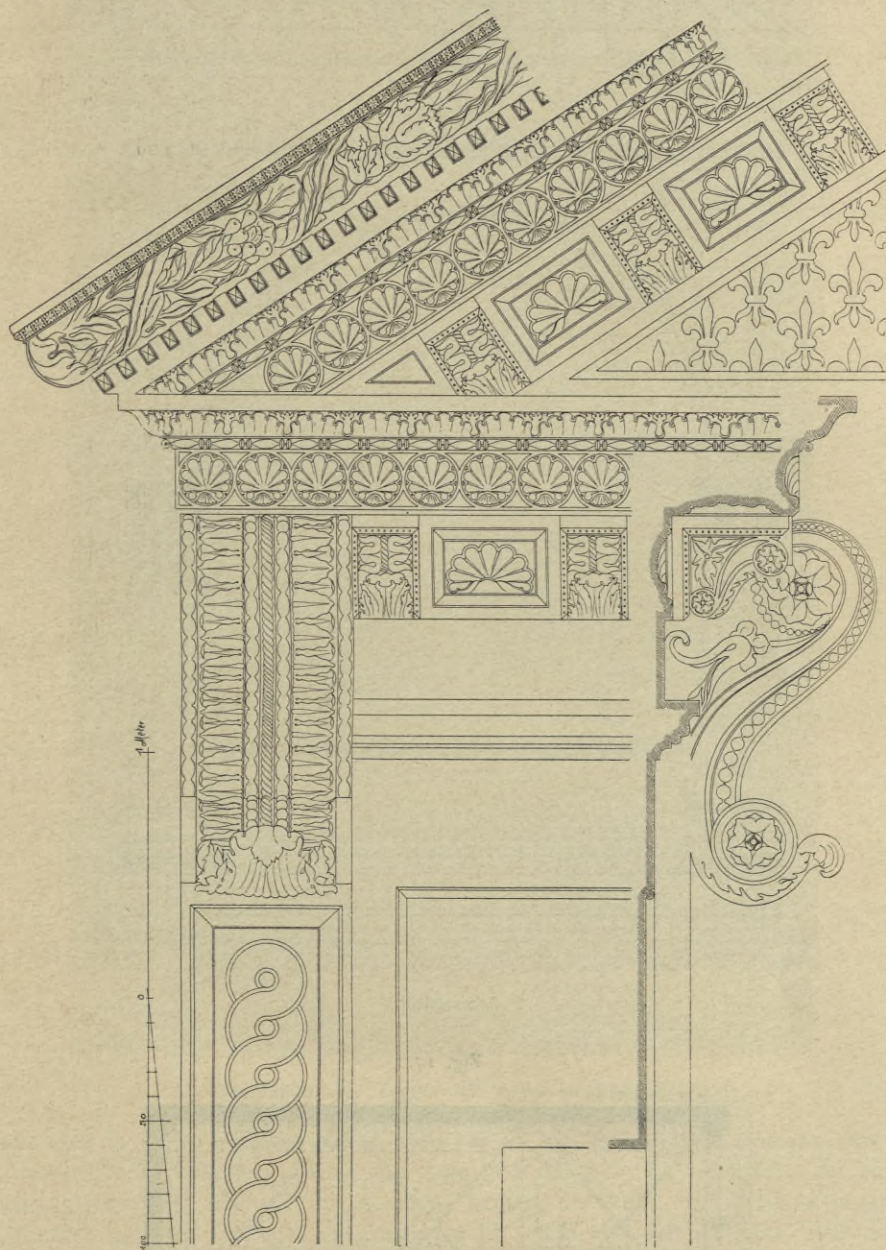
Fig. 14.



Vom *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto.

So dachte ich denn — und viele bestätigten mich in diesem Gedanken — die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nur ebensowenig mehr Giganten

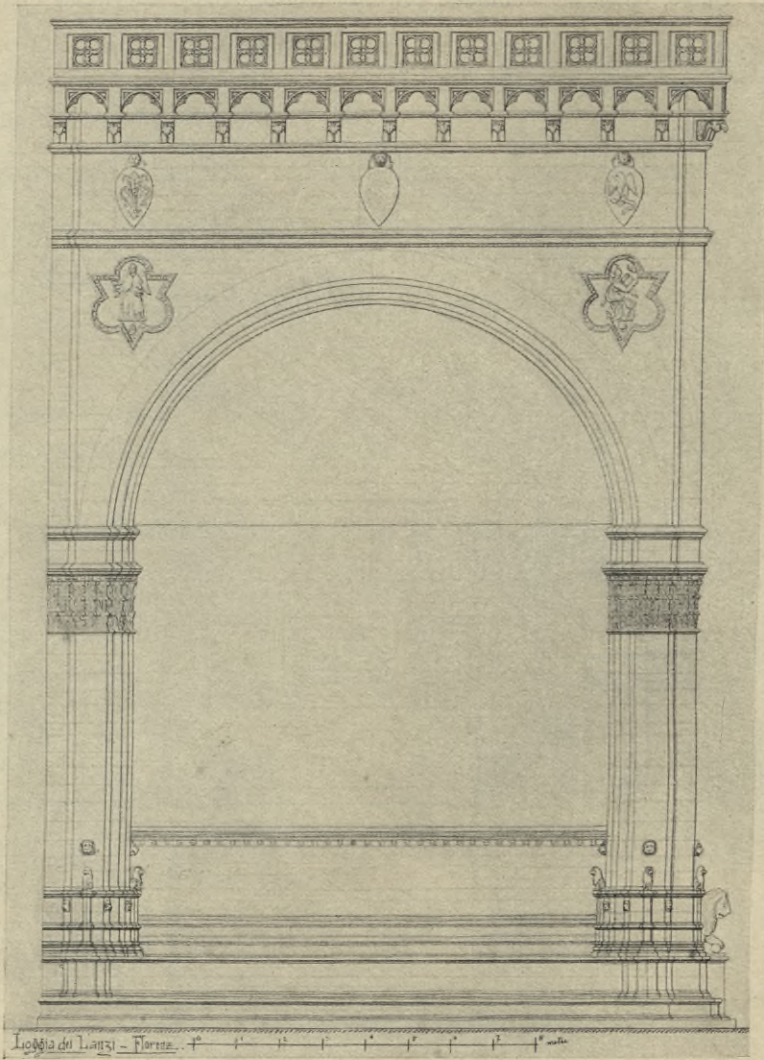
Fig. 15.

Vom Portal des *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto.

als große Geister hervor, wie sie dies in ihren (gleichsam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerter Fülle getan.

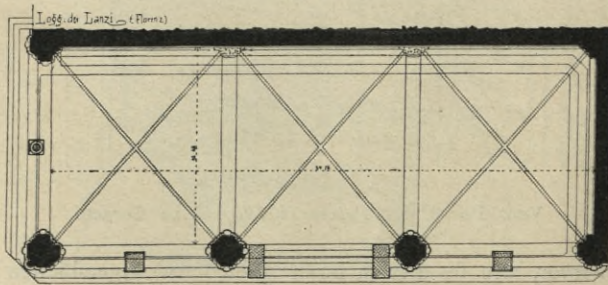
Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir *Alberti* gealtert sind, in unser vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, daß in vielen,

Fig. 16.



Seitenansicht.

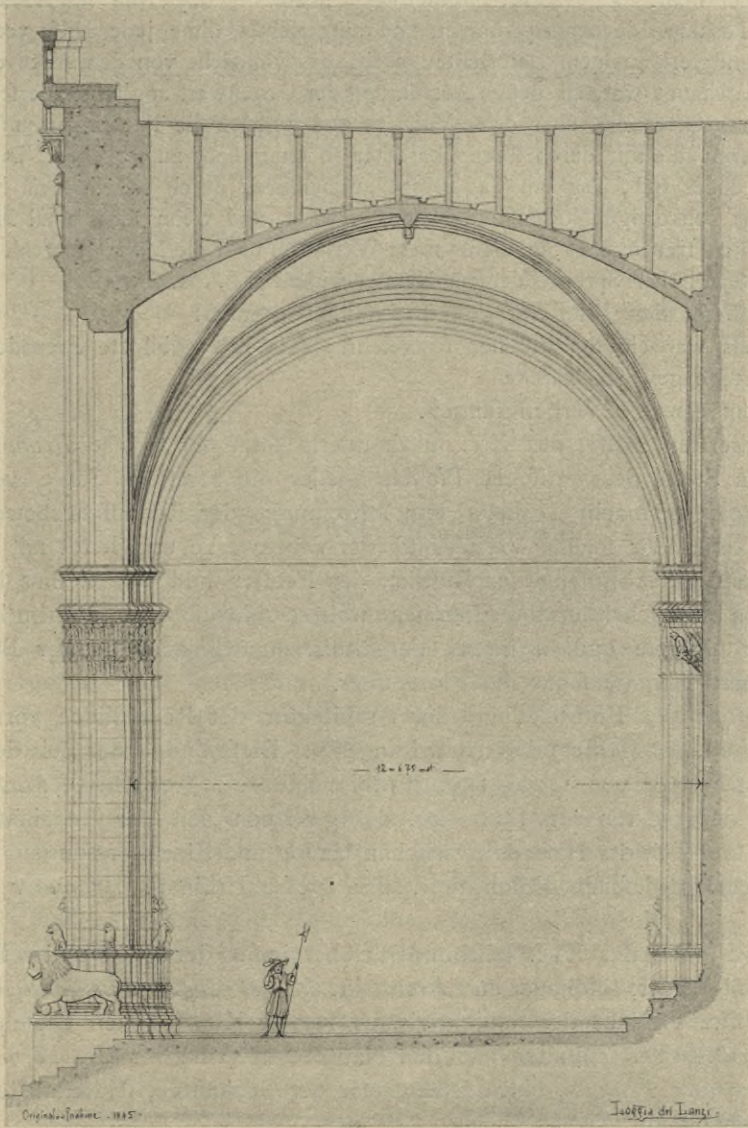
Fig. 17.



Grundris.

Loggia dei Lanzi zu Florenz.

Fig. 18.

Querschnitt der *Loggia dei Lanzi* zu Florenz.

befonders aber in dir, o *Filippo*, und in dem uns so eng befreundeten *Donato*, dem Bildhauer, und in jenen (anderen) *Nencio* und *Luca* und *Mafaccio* ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künften gewesen sein mag, nachzusetzen ist. Nun aber sah ich stets, das es nicht minder Sache unferes Fleißes und unferer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten sei, sich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem tatsächlichen Reichtum deffen, wovon sie lernen und was sie nachahmen konnten, minder schwer war zur Kenntnis jener höchsten Künfte, deren Ausübung uns heute so mühsam wird, zu gelangen, so muß deshalb auch unser Ruhm größer sein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künfte und Wissenschaften, von welchen man früher nichts gesehen und nichts gehört, auffinden. Wer vermöchte je so

hochmütig oder so neidisch zu sein, dafs er nicht den Architekten *Pippo* rühmte, wenn er dessen Bau hier sieht, so gewaltig, himmelragend, grofs genug, um mit seinem Schatten alle Völker Toskanas decken zu können, und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzflützwerk; ein Kunstwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebenfowenig gewusst und gekannt war, als dessen Ausführung der Gegenwart unglaublich erschien. Doch es wird anderen Ortes sein, über deine Vorzüge und zugleich die Tüchtigkeit unseres *Donato* und der anderen, die mir durch ihren Charakter so teuer sind, zu sprechen. Du aber fahre so fort, wie du es tuft, Tag um Tag Dinge auszufinnen, durch welche dein bewundernswerter Genius sich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn dir einmal Mufse zufällt, so wird es mich freuen, falls du dieses mein Werkchen über die Malerei durchlesen würdest, das ich in toskanischer Sprache deinem Namen widme u. f. w.«

Er schliesft den Brief mit dem bescheidenen Satze:

»Niemals war ein Schriftsteller so gelehrt, dafs ihm gebildete Freunde nicht von gröfstem Vorteile gewesen wären«
und bittet um etwaige Verbesserungen.

In der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts setzt der grofse *Brunellesco* unter *Cofimo I.* an Stelle des gotischen Pfeilers wieder die römische Säule (vergl. Pazzi-kapelle, 1430); er macht Toskana zum Mittelpunkt der Renaissancebewegung. Er weckt das Gefühl für schöne Verhältnisse der Stockwerke und leitet mit *Michelozzo* eine gefetzmäßige Abstufung der Ruftika, der Fenster und der Gesimsgliederungen ein, welchen Fortschritten die Sienefer weitere hinzufügten, namentlich in der Bildung der Gesimse und in ihrem Verhältnis zum Ganzen; in der Bildung der Kapitelle übertreffen sie sogar die Florentiner.

6.
Früh- und
Hoch-
renaissance.

So beruht die Entwicklung der Architektur der Renaissance vor allem auf dem Wirken einiger Meister allerersten Ranges⁹⁾. Diese sind in der Zeit des Suchens, in der ersten Periode von 1420—1500 (Frührenaissance): *Brunellesco*, *Michelozzo* und *Alberti*; in der zweiten von 1500—40, der goldenen Zeit der Renaissance (Hochrenaissance), der Zeit der Harmonie zwischen Haupt- und Einzelformen und der in ihre Grenzen zurückgewiesenen Dekoration, der grofse Urbinate *Bramante* und seine Schüler.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts übernimmt der gröfste der Florentiner, gleich grofs als Maler, Bildhauer und Architekt, *Michel Angelo Buonarroti*, die Führerschaft; mit ihm erreicht der Subjektivismus in der Kunst seinen Gipfelpunkt. Es folgt das akademische Zeitalter mit den Hauptvertretern *Palladio*, *Vignola*, *Serlio*, und mit *Domenico Fontana*, einem Nachtreter der Genannten, schliesft die Kunst das XVI. Jahrhundert ab.

7.
Barocko.

In der Folge gewinnt die Art *Michelangelo's* die Oberhand, und die Meister des nun beginnenden Barockstils, *Bernini* und *Borromini*, treten an die Spitze, auf welche im XVIII. Jahrhundert die beiden mächtigsten Architekten dieser Zeiten: *Juvara* (1685—1735) und *Vanvitelli* (1700—73), folgen.

Man mag über *Bernini* urteilen wie man will, seine Säulenhallen um den St. Peters-Platz in Rom (1617) bleiben immer eine stolze Leistung von grandiofer Wirkung, und vollends wird niemand der nach seinem Entwurfe von *Nicolä Salvi* (1735—62) ausgeführten *Fontana Trevi*, mag das Ganze auch etwas theatralisch gedacht sein, eine gewisse Grofsartigkeit in der Erscheinung bei verhältnismäßigen guten Einzelformen absprechen wollen.

Die gebrochenen, aufgebäumten, nach allen Richtungen schwingenden Giebel,

⁹⁾ Vergl. auch: BURCKHARDT, J. Der Cicerone. 7. Aufl. Leipzig 1898. S. 300 ff.

die gewundenen Säulen, das starke Relief und die daraus sich ergebenden lebhafteren Schattenwirkungen werden zur Charakteristik des Stils, wie auch der Umstand, daß man von der Dekoration den Ausdruck von Kraft und Leidenschaft verlangt, die man durch Vervielfältigung und Derbheit zu erreichen sucht, wodurch aber dann das Auge für alle feineren Formgebungen abgestumpft wurde.

Doch vergeße man bei all dem Tadel die Worte *Burckhardt's* nicht: »Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon« — und a. a. O.: »Bei gebildeten Architekten wird man eine Verachtung auch dieses Stils nicht bemerken. Sie wissen recht wohl Intention von Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstils von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen großartig sein konnten.«

2. Kapitel.

Meister der Renaissance.

Was im vorliegenden Kapitel geboten werden soll, ist nicht die Geschichte des Wirkens und der Werke der einzelnen Baumeister der Renaissance — diese kann ja bei *Vafari* und anderen nachgelesen werden — es soll keine Baugeschichte nach Meistern geordnet vorgeführt und sollen ihre Taten gepriesen, vielmehr dasjenige zusammengefaßt werden, was sie uns im ganzen gegeben, wobei Museen und Archive mit ihren Schätzen etwas in den Hintergrund treten mögen; nur der Stein gewordene Baugedanke erscheint in erster Linie für uns fruchtbringend und beachtenswert. *Saxa loquuntur* — die Ausführungen sollen sprechen.

Daß nicht stets das höchst Gedachte, das Ideal verkörpert wurde — es wäre ja sonst keines mehr —, daß so vieles an der Hartköpfigkeit der Bauherren scheiterte, anderes aus Mißgunst, schlechter Zeiten und mißlicher Umstände oder des leidigen Geldes wegen nicht gebaut oder nur verkümmert ausgeführt wurde, wissen wir alle, wie auch, daß oft die heiligsten Eingebungen nur auf dem Papier das Licht der Welt erblickten, um dann als schätzbares Material in Mappen zu verschwinden oder um dereinst Zeugnis zu geben von dem, was eine von Gott begnadete Künstlerseele wollte, aber nicht vollbringen konnte oder durfte.

So war es damals, so ist es heute noch, und kaum war es einem Architekten je vergönnt, im Steingebilde der Welt zu zeigen, wie hoch der Flügelschlag seiner Phantasie und sein Können ging bei der Lösung einer ihm gestellten großen Aufgabe!

In übersichtlicher Weise aber doch die Namen derjenigen voranzustellen, welche das geschaffen, von dem erzählt werden soll, darf nicht verpagt werden, wobei indes von einer abschließenden Vollständigkeit abgesehen ist.

Muß die Vielseitigkeit und Schaffenskraft der Renaissancekünstler, die bei guter allgemeiner Bildung beinahe durchweg Maler, Bildhauer und Architekten zugleich waren, manche von ihnen noch Schriftsteller, Mathematiker und Festungsbaumeister gewesen sind, als eine große bezeichnet werden, so darf wohl die Frage aufgeworfen werden, welche Lebensdauer ihnen von der Vorsehung vergönnt war. Die Antwort gibt die nachstehende Tabelle, wobei wir übrigens als bekannt voraussetzen, daß

8.
Uebersicht.

9.
Lebensdauer
der
Meister.

a) Frührenaissance.

<i>Filippo di Ser Brunellesco</i> 1379—1446. Domkuppel, Pazzikapelle S. Lorenzo, S. Spirito Florenz.	<i>Michelozzo-Michelozzi</i> 1396—1472. Palazzo Riccardi Florenz, Kapelle bei S. Euforgio Mailand	<i>Leon Battista Alberti</i> 1404—1472. S. Francesco Rimini, Palazzo Rucellai Florenz.	<i>Roffellino, Bernd.</i> 1409—1464. Badia-Florenz, Bauten in Pienza.
<i>Fra Giocondo</i> 1433—1519. Vitruvausgabe, Plinius- briefe, Loggia del Con- figlio Verona.	<i>Tomafo Rodari</i> 1485. Am Dom in Como. An der Certofa bei Pavia.	<i>Giuliano da Majano</i> 1432—1490 Porta Capuana in Neapel.	<i>Benedetto da Majano</i> 1442—1497. Vorhalle von Maria delle Grazie bei Arezzo.
<i>Simone detto il Cronaca</i> 1457—1508. Hauptgef. Palazzo Strozzi, Palazzo Guadagni Florenz.	<i>Giuliano da San Gallo</i> 1445—1516. Maria delle Carceri-Prato, Palazzo Gondi Florenz, Halle gegenüber dem Findelhaus.	<i>Antonio Averlino</i> gen. <i>Filarete</i> 1410—1479? Spedale maggiore Mailand, Mediceerbank daf.	<i>Gio. Antonio Omedeo</i> 1447—1522. An der Certofa bei Pavia. Colleonikapelle Bergamo.
<i>Francesco di Giorgio</i> 1439—1502. Palazzo del Commune Ancona.	<i>Baccio Pintelli</i> 1450—1492. Herzogspalast Urbino.	<i>Ventura Vittoni</i> 1442—1522. Madonna dell' Umiltà Pistoja.	<i>Antonio da San Gallo</i> 1455—1534. S. Biagio Monte- pulciano.

Die *Lombardi* in Venedig: *Martino L.* 1480; *Pietro L.* 1481—89; *Sante L.* 1504—16 von ihnen: Scuola S. Marco, San Zaccaria, Maria dei Miracoli, Palazzi Vendramin Calergi, Correr Spinelli, S. Giustina in Padua.

b) Hochrenaissance.

<i>Donato d' Angelo,</i> Bramante 1444—1514. Maria delle Grazie Mailand, Maria della Pace Rom, St. Peter Rom, Cancelleria Rom.	<i>Raffael Sanzio</i> 1483—1520. Rom Vatikan, Dombau- meister S. Peter, Chigi- kapelle, Villa Madama, Pandolfini Florenz.	<i>Giulio Romano</i> 1498—1546. Villa Madama in Rom, Palazzo del Te in Mantua, Palazzo Cicciaporci Rom.	<i>Girolamo Genga</i> 1476—1551. Kirche u. Palaft in Pefaro, Bifchöfl. Palaft in Sini- gaglia.
<i>Baldaffare Peruzzi</i> 1446—1523. Farnesina Rom (?), Palazzo Linotta, Palazzi Pietro ed Angelo Maffimi Rom.	<i>San Sovino, Jacopo Tatti</i> 1486—1570. Palazzo Corner, Cá grande, Venedig. Bibliothek an d. Piazzetta. Scala d'oro Dogenpalaft.	<i>San Gallo, Antonio Giovane</i> 1482—1546. Palazzo Farnese Rom (ohne Gefimfe), S. Cafà Loretto.	<i>Baccio d' Agnolo</i> 1460—1543. Palazzo Bartolini (Hôtel du Nord) Florenz, Palazzo Torrigiani daf.
<i>Falconetto, Giov. Mar.</i> 1458—1534. Palazzo Giustiniani Padua, Porta S. Giovanni daf.	<i>Giovanni Dofio</i> 1533. Palazzo Larderel Florenz, Cap. Gaddi in Maria novella Florenz.	<i>Nichele San Micheli</i> 1484—1559. Dom in Montefiascone, Palazzo Canoffa, Bevilac- qua, Capella Pellegrini in Verona, Porta in Verona, Zara, Sebenico.	<i>Michel Angelo Buonaroti</i> 1475—1564 Arch. von St. Peter, Sakriftei und Bibliothek S. Lorenzo Florenz, Um- bau des Kapitols Rom.

c) Theoretiker (Architektur von 1540—1580).

<i>Vignola, Giac. Barozzi</i> 1507—1573. Vigna di Papa Giulio Rom, Hallen bei Araceli, Palazzo Farnese Piacenza.	<i>Ligorio, Pirro</i> 1491—1580. Maria sopra Minerva Rom, Villa Pia, Vatikan und St. Peter.	<i>Vasari, Giorgio</i> 1511—1574. Umiltà-Kuppel Pistoja, Uffizien Florenz, Bauten in Arezzo.	<i>Ammanati, Bartolomeo</i> 1511—1592. Palazzo Pitti Hofanlage, Neptunbrunnen Florenz, Palazzo Pucci, Vitali u. a.
<i>Tibaldi, Pellegrino Pellegrini</i> 1522—1592. I. Universität Bologna, Hof des Arcivescovo, Palazzo Magnani.	<i>Montorfoli, Fra Giovanni</i> 1506—1563. Palazzo Doria Genua, Meffina-Marmorbrunnen.	<i>Alessi, Galeazzo</i> 1512—1572. Municipio Mailand, S. Maria di Carignano Genua, Palazzo Imperiali, Brignole, Spinola, Pallavicini u. a.	<i>Palladio, Andrea</i> 1518—1580. Basilika Vicenza, Palazzo Porto, Villa Rotonda, Redentore Venedig.

d) Barockstil.

<i>Borromini, Francesco</i> 1599—1667. Palazzo Spada Rom, Türme von S. Agnese, die Sapienza, Andrea delle Fratte.	<i>Maderna, Carlo</i> 1556—1639. Langschiff von S. Peter Rom, Palazzo Barberini, Palazzo Mattei.	<i>Bernini, Giovanni</i> 1598—1680. S. Peter Rom, Taber- nakel, Palazzo S. Apostoli, Palazzo Barberini, Fon- taine Piazza Navona, Kolonnaden vor S. Peter.	<i>Fontana, Domenico</i> 1543—1607. Portal der Cancelleria Rom, Acqua Paolina, Obe- lisk auf dem Petersplatz Rom.
<i>Giacomo della Porta</i> 1541—1604. Villa Aldobrandini Frascati, S. Annunziata Genua, Luigi dei Francesi Fassade.	<i>Fuvara, Filippo</i> 1685—1735. Domkuppel Como, La Superga Turin.	<i>Vanvitelli, Luigi</i> 1700—1773. Schloß in Caferta bei Neapel.	<i>Salvi, Nicola</i> 1735. Fontana Trevi Rom.

keiner der Genannten die letzten Jahre seines Lebens in beschaulichem Pensionsstande zugebracht hat. Sie starben alle, um mit *Bismarck* zu reden, wie ein gutes Pferd in den Strängen. Ihre Bauherren haben sie auch nicht vorzeitig zum alten Eisen geworfen; man ließ sie ausreifen und ihre Erfahrungen im langen Leben der Kunst verwerten.

Die kürzeste Lebensdauer weisen *Raffael* und *Giulio Romano* mit 37 und 48 Jahren, die längste *Fra Giocondo*, *Sansovino* und *Michelangelo* mit bezw. 99, 91 und 89 Jahren auf. Die mittlere Lebensdauer der Renaissancearchitekten ist zwischen 69 und 70 Jahren, ein Alter, das auch die Spezialkünstler unserer Tage bei eingegrenzterer Fachtätigkeit, bei viel geringerem Umfang ihres Könnens und wenn sie rechtzeitig zur Ruhe kommen, zu erreichen pflegen.

¹⁰⁾ Ein vollständiges, sehr fleißig zusammengetragenes Register der Architekten der Renaissance in Italien, unter Auf-
führung ihrer Werke ist in dem Lehr- und Handbuch: »REDTENBACHER, R. Die Architektur der italienischen Renaissance.«
(Frankfurt a. M. 1886), S. 383—451 enthalten. Diesem ist weiter noch ein chronologisches Register (S. 452—508), ein Namens-
register (S. 509—538), ein Sachregister (S. 539—540) und endlich ein Ortsregister (S. 541—568) beigegeben; diese bilden zu-
sammen wohl die wichtigste Hälfte des Inhaltes des genannten Werkes. Mit vielem Eifer und Bienenfleiß ist hier ein Material
zusammengetragen, das eine rasche Orientierung ermöglicht.

In diesem Umfange von 185 Druckseiten durfte und konnte im vorliegenden Bande bei der Aufzählung der Meister
nicht verfahren, und bei der Nennung ihrer Werke konnte nur auf diejenigen in der Kürze Bezug genommen werden, welche
dem Meister den Namen gemacht haben. Umso lieber verweise ich auf die Arbeit *Redtenbacher's*, weil sie einst dem »Hand-
buch der Architektur« zugehört war.

3. Kapitel.

Baustoffe und technische Vorgänge.

»Nur suche man dem Stil zuerst seinen Ernst und dann erst feine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Baustein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen anderen dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stuck zugemutet finden.«

BURCKHARDT.

10.
Vor-
bemerkungen.

Um in erster Linie ein Urteil gewinnen zu können über die Beschaffenheit der rein technischen Leistungen der Renaissance, unabhängig von der formalen Seite, dürfen wir nicht vergessen, daß wir es mit einer abgeleiteten und nicht einer frühen Phase der Kunst zu tun haben, der in Europa schon 2000 Jahre früher hochentwickelte Kultur- und Kunstbewegungen vorangingen. Die griechische, etruskische, römische, die altchristlich-byzantinische, die romanische und gotische Baukunst hatten schon ihr Pensum aufgefagt, ehe die Renaissance in Italien ihre ersten Worte zu stammeln begann. Wir müssen sehen und erwägen, was und unter welchen Verhältnissen die Vorfahren gearbeitet haben, und danach die Leistungen der neuen Kunst bemessen und bewerten, untersuchen was neu, selbständig und eigenartig oder was von den Alten übernommen worden ist, ob neue Errungenschaften oder Rückschritte oder kritikloses Hangen am Alten zu verzeichnen sind.

Nur so werden wir zu Lob oder Tadel berechtigt sein; nur so werden wir einen Nutzen aus dem Gebotenen auch für unser Schaffen ziehen können und die Grundlagen für die Weiterentwicklung eines Stils schaffen, der nun seit 600 Jahren alle Staaten der gebildeten Welt beherrscht und noch lange nicht sein letztes Wort gesprochen hat, wie die großen Monumentalbauten aller Hauptstädte Europas, Amerikas und Australiens noch zur Genüge beweisen. Ein gütiges Geschick hat uns in den Landen deutscher Zunge einen *Gottfried Semper*, einen *Hasenauer* und viele andere gegeben, deren Werke im Stil der Renaissance noch lange Strahlen, Wärme und Leben verbreiten werden, wenn man auch in der Zeit von 1790—1830 glauben mußte, wie einst *Leon Battista Alberti*, daß die Natur alt und müde geworden sei und keine großen Baukünstler mehr hervorbringen könne!

11.
Baufeine.

Und nun die erste Frage: welcher Baumaterialien bedienten sich die Alten? Sie verwandten natürliche und künstliche Steine: Granite, Porphyre, bunte und einfarbige Marmore und gewöhnliche Kalksteine, vulkanische Gesteine (Tuff und Peperin), Sandsteine in Form von Quadern und Bruchsteinen, von mächtigen Monolithen und Kleingeschlägen, Lehmziegel in gebrannter und ungebrannter, auch glasierter Ware.

Als Verbindungsmaterialien waren zu verschiedenen Zeiten in Übung: Asphalt, Luft- und hydraulische Mörtel (aus Kalk, Sand und Puzzolane), Eisen und Holz.

12.
Bauhölzer

Zu Gebäuden, Dachkonstruktionen, zu Arbeiten des inneren Ausbaues wurden Hart- und Weichhölzer gebraucht, die verschiedenen Arten der Eichen, die Buche, Pappel, Erle, Ulme, Esche, Zeder, Wacholder, Zypresse, Kiefer, Lärche, Tanne, Weide, Linde, Nussbaum, Olive u. f. w. diesseits und jenseits der Alpen. Platanen und Kastanien treten dagegen in Italien früher auf als bei uns.

13.
Metalle
und andere
Baustoffe.

Von Metallen kamen zur Verwendung: im nördlichen und südlichen Europa Blei, Eisen, Kupfer, Zinn, Bronze, Gold und Silber. Für Innen- und Außendekorationen die verschiedenartigsten Farben, und für erstere noch Gewebe, Leder, Elfenbein, Perl-

mutter, Edelsteine aller Gattungen, helle große Plangläser, kleine gegoffene Gläser von allen Farben, sowie verschiedene Arten von Schmelzen.

Ueber anderes verfügten auch die Renaissancemeister nicht. Wohl machten sie sich noch für dekorative Zwecke die eine oder die andere feine Holz- oder Gesteinsart dienstbar; aber zu den Hauptbaumaterialien gefellten sich keine weiteren. Von Surrogaten, mit denen unsere Zeit, dank der fortschreitenden Wissenschaft, überschwemmt wird, blieben sie verschont.

Von Arten der Dachdeckung waren überliefert: diejenige mit Schilf, Holz, Stroh und Lehmputzen, mit Steinplatten, gebrannten Ziegeln, Tonschiefern und Metall (Blei, Kupfer und Bronze).

Das Steinplattendach (Dom in Sebenico), das Ziegeldach (Florentiner Dom, Kuppel der *Umiltà* in Pistoja, fast alle Paläste Toskanas) und das Metaldach (*St. Peter* in Rom, Kirchen und Paläste Venedigs) blieben in der Renaissance in Übung. Das graue rheinische Schieferdach hat über die Alpen seinen Weg nicht gefunden; es drang kaum bis zum Fusse diesseits der Alpen vor; das Genueser Schieferplattendach hat mit ihm nichts gemein.

Von den Metallen wurde in der Renaissance zu Konstruktionszwecken nur das Eisen in größerem Umfang verwendet, aber mehr als unterstützendes oder Hilfsmaterial bei Holz- und Steinkonstruktionen; eine selbständige Rolle im Sinne der heutigen Baukonstruktionen hat es nicht erfahren.

Die Verwendung der Bronze zu Großkonstruktionen (Dachgebinden) war dem Altertum nicht fremd, wofür vor wenigen Jahrhunderten noch die aus Bronze angefertigten Binder des Vorhallendaches am Pantheon in Rom Zeugnis ablegen konnten. Ein kirchenfürstlicher Renaissancebauherr und fein gefügiger Baumeister haben sie vernichtet und für ihre Bauzwecke umgeformt und verwertet. »*Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*« — dichtete zu dieser Tat der stets schlagfertige *Pasquino*.

Ein Versuch, jene Konstruktionsweise der von ihnen so glühend verehrten antiken Kunst und Technik, die gewiss in der Kaiserzeit ausgedehntere Verwendung gefunden hat (bei Basiliken und Foren?), weiter auszubilden und zu verfolgen, wurde nicht gemacht.

Von allen angeführten Baustoffen und ihren Verwendungsarten hat die Renaissance in Italien Nutzen gezogen, nur von letzterer nicht, und hier erwächst ihr der Vorwurf, daß sie zur Bereicherung auf dem Gebiete der Metallverwertung zu Bauzwecken und der Metallkonstruktionen nichts beigetragen hat, wie auch die zwischenliegenden Kunstperioden dies nicht vermochten.

Eine Verarmung in den konstruktiven Ausdrucksmitteln gegenüber den Alten ist hiermit festgestellt.

Der Rolle des Eisens als Hilfsmaterial bei Großkonstruktionen aus Holz sei hier nur des Zusammenhanges wegen gedacht; sie geht in gleicher Weise durch alle Zeiten und war auch in der Renaissance die gleiche. Wichtiger für uns ist seine Mitwirkung bei der monumentalen Ueberdeckung weit gesprengter Räume und auch bei kleinen gewölbten Bauten, bei denen feste Umfassungsmauern oder entsprechende Widerlager nicht gewährt werden konnten.

Die antike Kunst vermied alles am Baue, was zu Betrachtungen über seine Standfähigkeit Veranlassung geben konnte oder herausforderte; sie legte daher ihre Grundrisse derart an, daß die nötigen Widerlager für die Gewölbe in den Mauerzügen

14.
Eisen
als
Konstruktions-
material.

verchwanden, und erst bei den Bauten der Spätzeit traten sie, aber auch nur fchüchtern, in die Erfcheinung (*Minerva Medica* in Rom). Auch ein unmittelbares Aufheben des Seitenschubes bei Gewölben durch Einlegen von Holz- oder Eifenankern, namentlich von fichtbar auftretenden (Fig. 19 u. 20, bei 20 verdeckt liegend), vermieden fie.

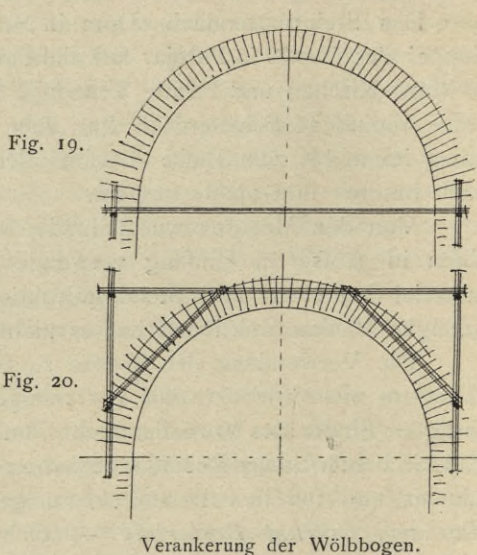
Die byzantinifchen und arabifchen Baumeifter machten dagegen kein Hehl daraus, wie die Eifenanker in der *Agia Sofia* zu Konftantinopel zeigen und Fig. 21 c, aus einer arabifchen Mofchee in Kairo herrührend, wo das Einlegen eines vollftändigen Holzrofes mit durchgehenden Holzankern zwifchen Kapitell und Bogenanfänger ausgeführt ift. Ausführlicheres darüber kann in dem unten genannten Werk ¹¹⁾ nachgesehen werden.

Ihnen folgten die Meifter der romanifchen und gotifchen Baukunft, welche fogar die Anker noch zum Gegenftand einer farbigen Dekoration machten, wie die romanifche Kirche von Schwarzach in Baden ¹²⁾, die Kirchenbauten *Giovanni e Paolo* in Venedig, *dei Frari* dafelbft und *Santa Anaftafia* in Verona zeigen (Fig. 21 a u. b) und verfchiedene andere.

Bei Grofskonftruktionen, foweit von folchen überhaupt die Rede fein kann, griff das Mittelalter bei feinen Verankerungen zum Eifen, wobei die Eifenftäbe oft noch gegen das Einfchlagen durch Aufhängen an Eifendrähten gefichert find. Eine Zierde find diefe notwendigen Uebel gerade nicht; in den venezianifchen Kirchen verwirren fie bei ihren doppelten Anlagen in der Höhe des Kämpfers der Seitenschiffe und des Mittelfchiffes, flören die Raumwirkung und bleiben immer Fragezeichen für das Können der Konftruktore.

Diefem Vorgange bei alleiniger Anwendung des Eifens folgten auch die Meifter der Renaissance in unbedenklicher Weife. Kaum einer der gewölbten, einerfeits auf dünnen Steinfäulen ruhenden Bogengänge in den Klosterhöfen ift ohne diefe zweifelhafte Zugabe von eifernen Zugtangen ausgeführt, und fie kehren auch in den grofsen Hallen und den Kirchen wieder, z. B. am *Mercato nuovo*, an der grofsen Halle der *Innocenti*, in den Palafhöfen von Florenz, Mailand, Bologna, Genua, in den Klosterhöfen von *San Lorenzo*, der *Certofa* bei Florenz, bei Pavia, Pifa und Bologna, wie auch in den Kirchen von *San Siro* in Genua, von *Maria nuova* in Cortona, *Maria delle Grazie* in Piftoja und hundert anderen, wozu übrigens bemerkt fei, dafs fich die Frührenaiffance bei ihren Kirchen von diefer konftruktiven Beigabe frei zu halten fuchte (z. B. *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz).

Beim Zufammenfügen von Eifenftäben zu Ankern bediente man fich der Schliefsen, Oefen und Bolzen, und zum Nachtreiben der Keile bei beftimmten

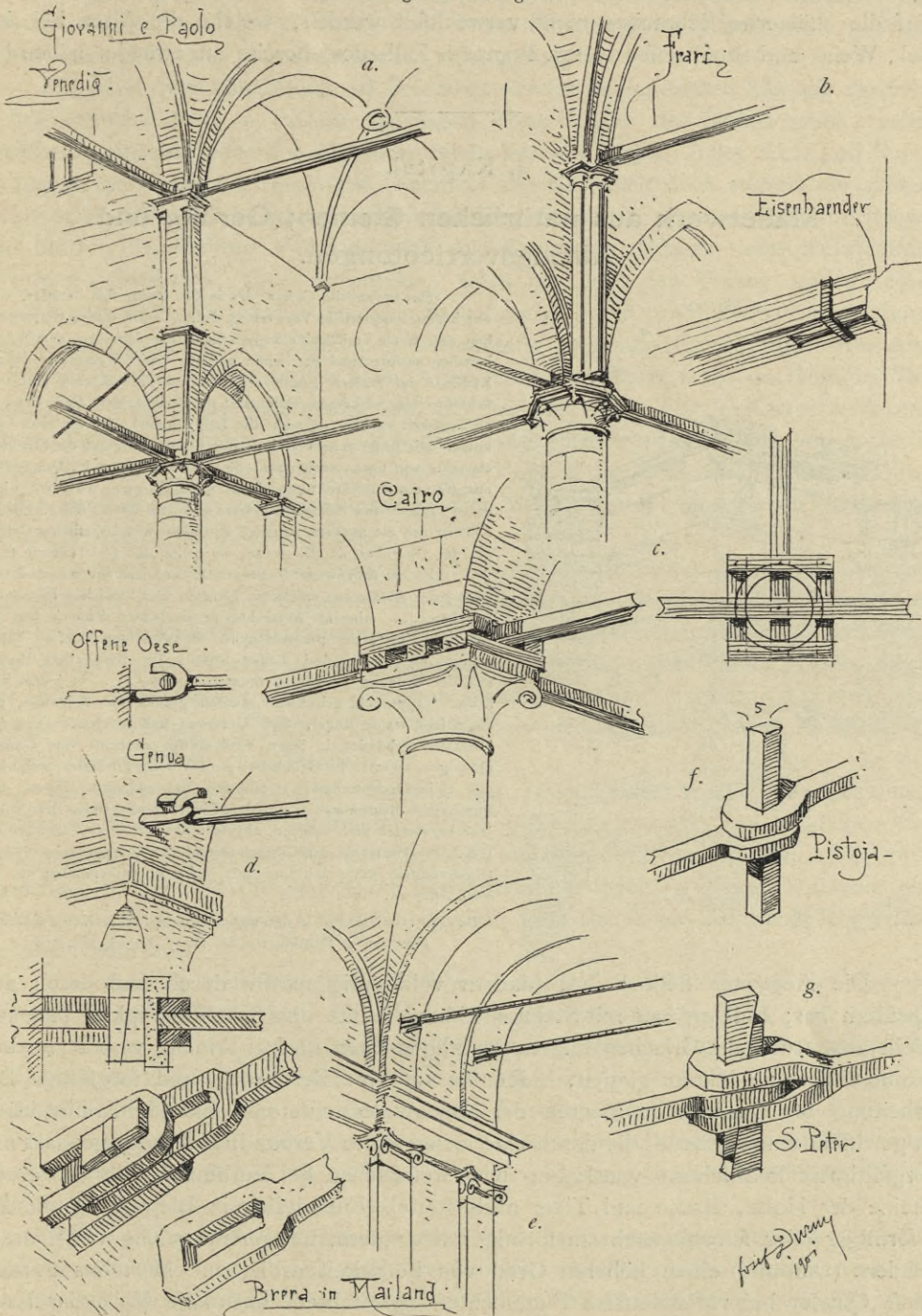


Verankerung der Wölbbogen.

¹¹⁾ CHOISY, A. *L'art de bâtir chez les Byzantins*. Paris 1883. S. 117, 122 u. Pl. XXV.

¹²⁾ Siehe: DURM, J. Die Abteikirche in Schwarzach. Deutsche Bauz. 1899, S. 453.

Fig. 21 a bis g.



Hölzerne und eiserne Verankerungen.

anderen Verbindungen der Splintbolzen (Fig. 21 d, e, f u. g), genau wie in der vorhergegangenen Zeit, welche die Schraube aus Eisen ebensowenig anwendete. Hier ist also auch kein Fortschritt zu verzeichnen, und nur die Möbelindustrie kann mit einem

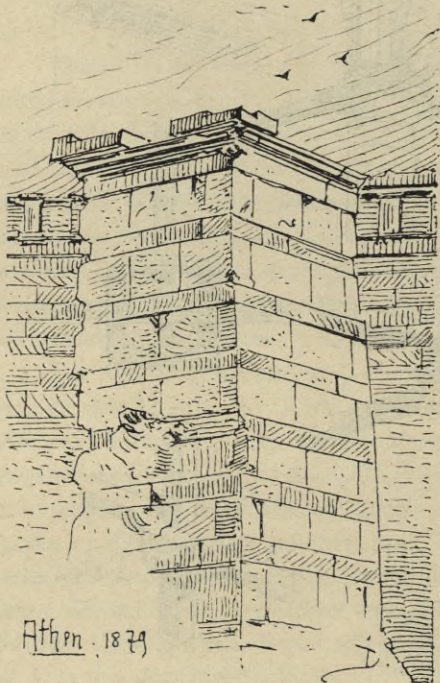
folchen dienen, indem sie die Holzschraube erstmals zur Verwendung bringt. Damit darf die »hölzerne Schraube« nicht verwechselt werden, welche die Alten bei den Oel-, Wein- und Stoffpressen (vergl. Pompeji, Fullonica) bereits angewendet haben ¹³⁾.

4. Kapitel.

Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen.

15.
Steingemäuer.

Fig. 22.



16.
Aegypter,
Griechen und
Römer.

Die Aegypter stellten ihre Mauern vollständig massiv durch und durch aus Quadern her; Füllgemäuer mit Steinbekleidung lehnte das für die Ewigkeit bauende Volk ab. Auch die Griechen folgten im allgemeinen diesem Prinzip, wobei sie aber ökonomischer zu Werke gingen, indem sie auf eine Berührung und sorgfältige Bearbeitung der Quadern im Inneren der Mauern verzichteten, eine Hohlkonstruktion in gewissem Sinne gebend, die durch eine fachgemäße Verbandschichtung, gepaart mit sorgfältigster Bearbeitung von Lager- und Stosflächen bei Verbindung der einzelnen Steine der Höhe, Breite und Tiefe nach mittels Eifendollen in Bleiverguß und Z-, I-förmiger oder schwalbenschwanzförmiger Klammern, unter Anwendung von Durchbindern (Diatonoi) einen höheren Grad von Festigkeit erhielten. Mörtellos wurden diese Quader bei vollendetstem Fugenschluß geschichtet, und kein Volk der Erde und keine Zeit hat bis zur Stunde die Griechenwerke an Schönheit und Güte der

»Das organische Gesetz, das in der Mauer sich betätigt, wird durch eine künstlerische Verwertung dessen, was strukturelle Notwendigkeit und lokale Verhältnisse an und für sich vorschreiben, dem Schönheitssinn entsprechend zur Schau gelegt. Die Schwerkraft und die Resistenz der Materie gegen dieselbe sind die nächsten und vornehmsten hier wirkfamen Potenzen; es ist klar, daß diese letzteren an Tätigkeit wachsen, je mehr die Last zunimmt, also von oben nach unten. Die stufenweise Verminderung der Mächtigkeit der Strukturelemente von unten nach oben, die an den besseren im Quaderstile ausgeführten Kunststrukturen überall wahrgenommen wird, entspricht daher zugleich dem Schönheitsgesetz und dem dynamischen. Hieran schließt sich ein anderes, zugleich strukturelles und ästhetisches Gesetz, das der Gleichheit der Elemente, die gleich und gleicherweise tätig sind. Also bei stufenweiser Verwendung der Dimensionen in Abätzen muß jeder Absatz aus möglichst gleichen und ähnlichen Elementen bestehen. . . . Aber als Aufrechtes ist die Mauer dennoch dem allgemeinen Gesetz der proportionellen Entwicklung insofern unterworfen, als sie aus drei Teilen besteht, der Basis, dem Rumpf und der Krönung (*Plinthus, truncus, corona*) . . . In jedem Stil, heiße er ägyptisch, griechisch, römisch, gotisch oder sonst wie, gilt die absolut wahre Regel, daß Unterbau und krönender Teil bei Stockwerksgebäuden in ihren Verhältnissen zunächst vom Ganzen abhängen, als wäre der Gesamtbau ein nur dreigegliedertes, bestehend aus 1) jenem Unterbau, 2) aus der ihm und dem Ganzen entsprechenden Bekrönung, 3) aus dem Dazwischenliegenden, das durch jene begründet und krönend abgeschlossen ist. Dabei ist aber zugleich die Harmonie der Untereinheiten (der Stockwerke und ihrer Gliederungen) unter sich und mit jener Hauptdreiteilung zu bewerkstelligen . . .«

SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.
München u. Frankfurt a. M. 1863. S. 368, 383, 388.

¹³⁾ In den »Comptes de la chambre de Louis XI« (1478) werden »quinze vis et quatre mornes de fer« erwähnt. Ein allgemeiner Gebrauch der »vis« ist erst im XVI. und XVII. Jahrhundert zu verzeichnen. — Im »Inventaire de Mazarin« ist (1653) ein Bett aufgenommen: *Le bois d'un lit complet avec les visses pour le monter*. — Im Bargello zu Florenz ist eine Glocke mit der Jahreszahl 1384, die zur Befestigung der Klüpfelhaken noch eiserne Splintbolzen hat; eine andere mit der Zahl 1440 hat dagegen eiserne Schraubenbolzen mit Muttern.

Ausführung übertroffen; alles andere dagegen ist eitel Stümperwerk! Etrusker und Römer suchten in dieser Richtung mit ihren Vorgängern vielfach noch gleichen Schritt zu halten, was ihnen auch zeitweilig gelang.

Ogleich auch von ihnen und besonders wieder in der späten Zeit die massiven Quaderkonstruktionen in äußerst mächtigen Abmessungen der Steine geübt wurden (Baalbeck, einzelne Teile der Amphitheater in Verona, Nîmes, Arles, Pola und Rom), so zeigen die Werke der römischen Techniker der Kaiserzeit doch zumeist die größte Oekonomie in der Verwendung von Werksteinen, indem sie dem aus Kleingefschlägen und Mörtel hergestellten Füllmauerwerk mit Backstein-, Quader- oder Steinplattenblendung (*Emplecton*, *Opus reticulatum*, *Opus incertum*) den Vorzug gaben, einer Ausführung, über die schon *Vitruv* den Stab brach, indem er auf Abspaltungen durch ungleiches Setzen der verschiedenen Bestandteile und möglichen Einsturz des Ausgeführten hinwies, was zutreffen kann, wenn das Füllgemäuer nicht im richtigen Verhältnis zur Bekleidung genommen und bei starkem Gufs- oder Füllmauerwerk und dünner Bekleidung beide Teile gleichzeitig ausgeführt wurden. (Man vergleiche in dieser Beziehung die Abspaltungen bei den Mauern der Mamelucken- und Kalifengräber bei Kairo und diejenigen einer grossen Menge von mit Backsteinen bekleideten Festungsmauern italienischer Städte.)

So baute auch das italienische und deutsche Mittelalter im Gegensatz zum französischen mit kleinen Steinen, mit dürftigem Quaderwerk an den Aussenseiten und kleine Steinstücke im Inneren. »Entvölkerung, Armut und Verfall der Wege und Wasserstrassen, Verlust der alten Bautradition und der mechanischen Künste führte das frühe Mittelalter zu dem niedrigen Quaderwerk mit starken Kalkfugen, was wieder ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Bauweise ist, so wie es die Zeiten charakterisiert.«

Ein anderes gemeinfames Moment bei allen Quaderwerken der genannten Völker ist das Prinzip der pyramidalen Verjüngung, angewendet zur wirklichen Vermehrung der Festigkeit der Mauern oder auch aus rein optischen Gründen. Aegypter, Griechen, Römer und die Baumeister des Mittelalters machten Gebrauch davon, und diejenigen der Renaissance schlossen sich nicht aus. In feiner Abstufung übertrafen sie aber die Alten.

Und noch ein weiteres, das frühe schon auftritt (z. B. am Postament des *Agrippa* bei den Propyläen in Athen, Fig. 22), ist das pseudifodome Gemäuer (mit ungleich hohen Schichten), welches im frühen Mittelalter in Byzanz ein Lieblingsmotiv bei der Dekoration der Quaderwerke wurde und sich von da, von Ost nach West, weiter verbreitete (Venedig, Messina, Florenz, Pisa, Ferrara, Bergamo, Como u. f. w., wo weisse, rote und dunkelgrüne bis schwarze Schichten miteinander abwechseln, wobei die dunkeln in der Regel die niedrigeren sind) und das von der Renaissance gleichfalls aufgenommen wurde.

Wie das italienische Mittelalter zuerst baute und dann dekorierte im Gegensatz zum französischen (vergl. viele unfertige Kirchen- und öffentliche Bauten, z. B. die *Badia* und die Domfassade in Florenz vor ihrer Wiederaufrichtung und Fig. 23 u. 24 a, b, c u. h), so verfuhr auch die Renaissance. Die meisten Florentiner und Siener Paläste und solche an anderen Orten, wie auch manche Kirchen zeigen sich von aussen als mächtige Quaderbauten, während ihr Mauerkörper aus Bruch- oder Backsteinen hergestellt ist und die Quader nur die »Placage«, die eingelegte Arbeit, bilden. So die wegen ihrer grandiosen Ruftizität bewunderten Sandsteinquader-Paläste von *Pitti*

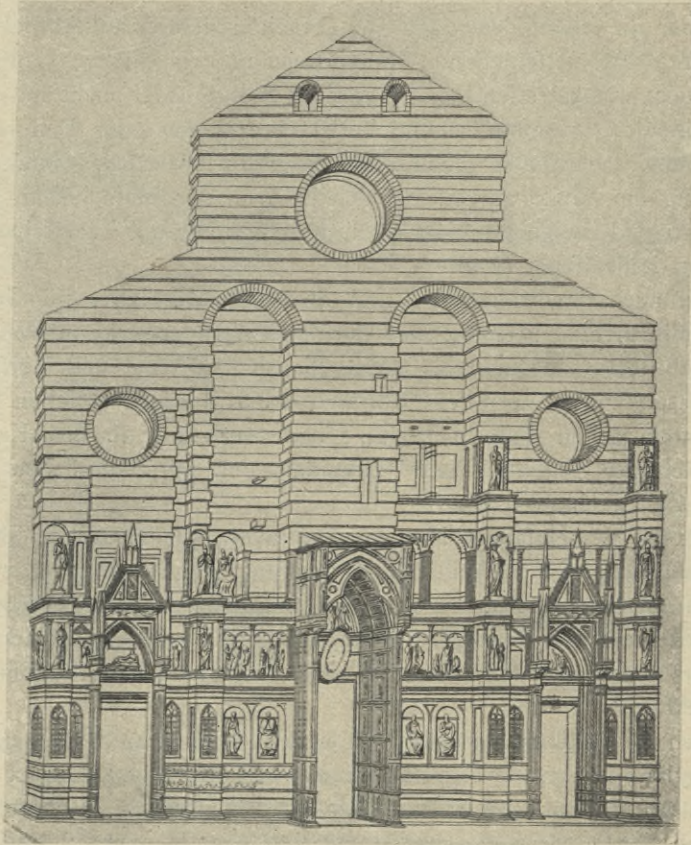
17.
Mittelalter.

18.
Quader-
verblendung
der
Renaissance.

und *Strozzi* in Florenz, so auch die *Cancellaria* in Rom mit ihren Mauerflächen aus Travertingestein und eingesetzten Fenstergestellen aus weißem Marmor!

Der unvollendete *Farnese*-Palast in Piacenza, Bauten in Bologna und Florenz (Fig. 24 *a, b, c* u. *h*) geben ein lehrreiches Bild, wie beim Bauen vorgegangen wurde. Rinnen für Gesimsgurten und Architrave blieben ausgespart, durch Backsteinfätze unterstützt, die nach Bedarf beim Einsetzen der Werksteine wieder weggenommen wurden; der Platz für die Fenstergestelle wurde ausgespart und nur die Lichtöffnung

Fig. 23.

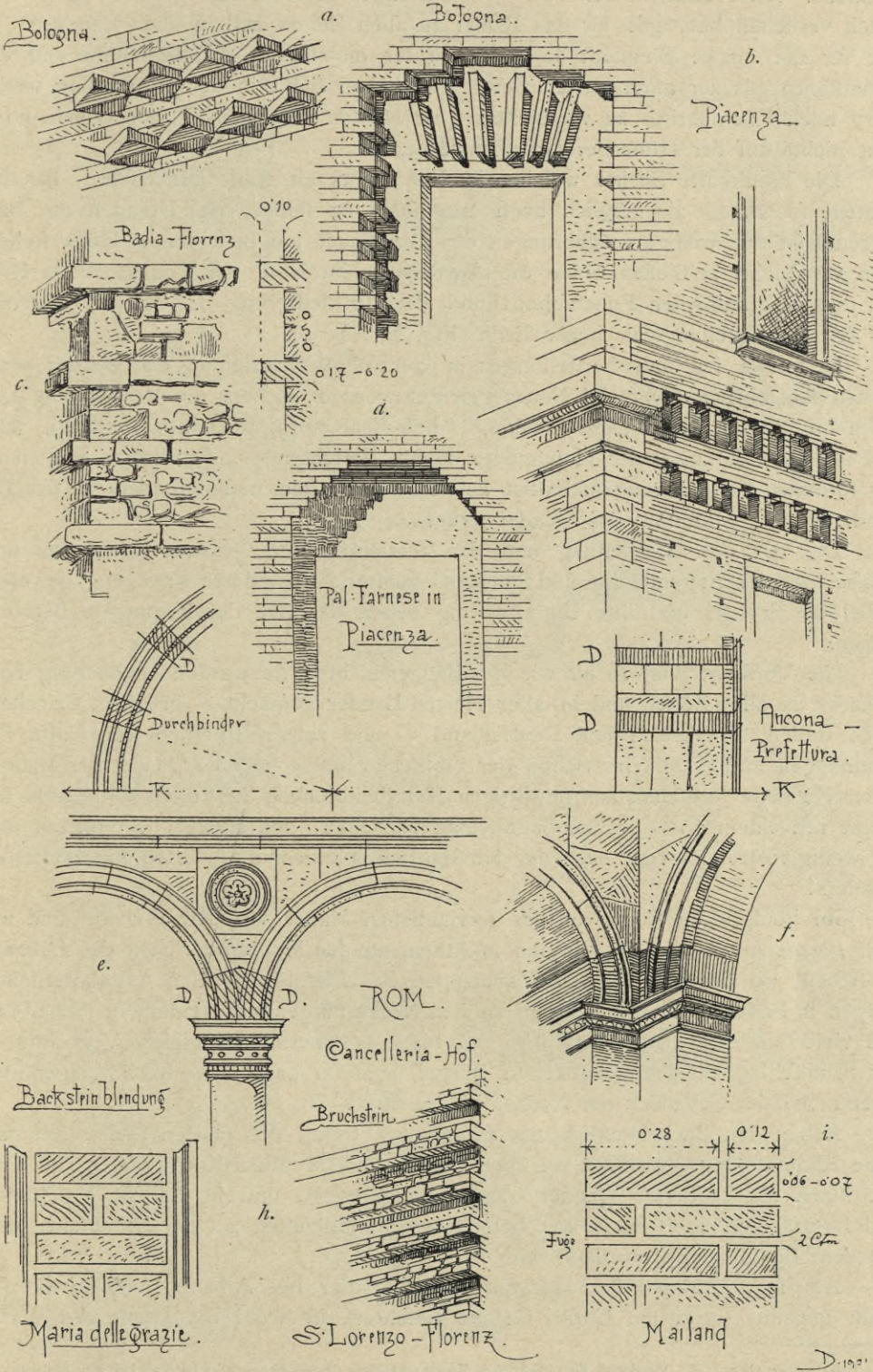


Dom zu Florenz.

umgrenzt. Anderwärts sind die Ziegel im Kernmauerwerk zackenförmig vorgemauert (Fig. 24 *a, c* u. *h*), oder es sind auch wieder Rinnen ausgespart zum Versetzen der Architekturstücke, wie dies an der *Badia* bei Fiesole, am Dom in Florenz und an *Santa Croce* vor deren Inkrustation mit Marmor (Fig. 23 u. 24 *a* bis *h*) zu sehen war.

Die Beschaffenheit der Ausführungen zu den verschiedenen Zeiten, aber besonders die der mittelalterlichen Bauten (bei denen jeder Stein an seinem rechten Platze sitzen soll), wird häufig auf Kosten der anderen gepriesen, verdienter und unverdienter Weise, weil man früher und später, damals wie noch heute, verschieden baute, gut und schlecht, und namentlich fehlt es aus ältester und älterer Zeit keineswegs an Beispielen von Einstürzen neuer, kaum fertiger oder noch im Baue begriffener

Fig. 24 a bis i.



Verchiedenartige Ausführung des Mauerwerkes vor dem Versetzen der Verkleidungsquader.

Gebäude. Diese Ansicht, der *Otte*¹⁴⁾ mit weiteren Ausführungen und Belegen Ausdruck verliehen hat, gilt für das Bauen zu allen Zeiten und in allen Ländern; sie gilt für die antike Baukunst so gut, wie für diejenige des Mittelalters und der Renaissance bis zur allerneuesten Zeit. Wir haben somit in der Ausführung weder Fort- noch Rückschritte zu verzeichnen, nur Gutes und Schlechtes nebeneinander, aber nichts auf der Höhe der Griechenwerke.

Die krankhafte Sucht, welche die Renaissancezeit stark beherrschte, das Erfonnene so schnell als möglich auch ausgeführt zu sehen, das Drängen der Bauherren läßt nur wenige Ausführungen der Renaissance auf bedeutender Höhe stehen. Man vergleiche in diesem Sinne die Ausführung im Hofe der *Cancellaria* in Rom mit dem unglaublichen Fugenschnitt und der Aufkleisterung der Marmorarchivolte bei der Säulenstellung zu ebener Erde (Fig. 24 e u. f).

Ist so bei den Mauerherstellungen in konstruktiver Beziehung und bei der praktischen Ausführung nicht viel Neues geleistet worden — über die Verwendung von Eisen im Inneren der Mauern (Dollen, Dübel, Klammern, Stichanker u. dergl.) läßt sich bei dem Zustande der Monumente nichts berichten —, so werden aber nach der formalen Seite Errungenschaften zu verzeichnen sein und besonders in der Behandlung und Abstufung des Quaderwerkes.

Die Art der Bearbeitung und der Verzierung der Quader, ihre Form und Größe und der Fugenschnitt sind immer Gegenstand besonderer Erwägung gewesen, wobei die Spiegel und ihre Umränderung neben der Art der Fügung in Betracht kamen.

Die Versuche sind so alt wie die Baugeschichte; sie werden unabhängig voneinander zu allen Zeiten und in aller Herren Länder gemacht — in Asien, Griechenland, Italien, Frankreich und Deutschland — und zeigen trotzdem verwandte Erscheinungen und Praktiken. Schon der biblische *Salomo* ließ die Quader der Mauern seiner Residenz Jerusalem aus gewaltigen Kalksteinblöcken herstellen und dabei die Steine mit einem 15^{cm} breiten Saumschlag umziehen, den Spiegel fein spitzen und ein wenig vortreten — mit eines der ältesten Beispiele des umränderten und bossierten Quaders!

Im königlichen Rom, an der servianischen Mauer auf dem Aventin und auf dem *Forum Romanum*, am Dipylon in Athen, an den Mauern der Stoa des *Hadrian* in Athen, an den etruskischen Mauerzügen bei Fiesole, an den mittelalterlichen Burgen in Badenweiler und Rötteln, an den Neckarburgen bei Heidelberg (Schadeck) und vielen anderen Bauwerken (Fig. 25 a bis o) — überall das gleiche Vorkommen: der Saumschlag mit dem gebuckelten Spiegel, letzterer bald mehr bald weniger ausladend, bei der Schadeck am Neckar bis zu 30^{cm}.

Neben den Buckelquadern mit Saumschlag treten die glatten Steine mit und ohne Kantenschlag gleichfalls zu allen Zeiten und in allen Kulturstaaten auf und mit ihnen die bossierten Quader ohne Saumschlag¹⁵⁾, und in Italien, Frankreich und Deutschland noch solche mit besonderen Meißelhieben auf der Schauffeite, alle vor dem Beginn der Renaissancezeit.

Am sog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, auch Grab des Arün genannt (etwa um Christi Geburt errichtet), ist wohl die älteste Art dieser

¹⁴⁾ Siehe: OTTE, H. Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883. Bd. I, S. 40 ff.

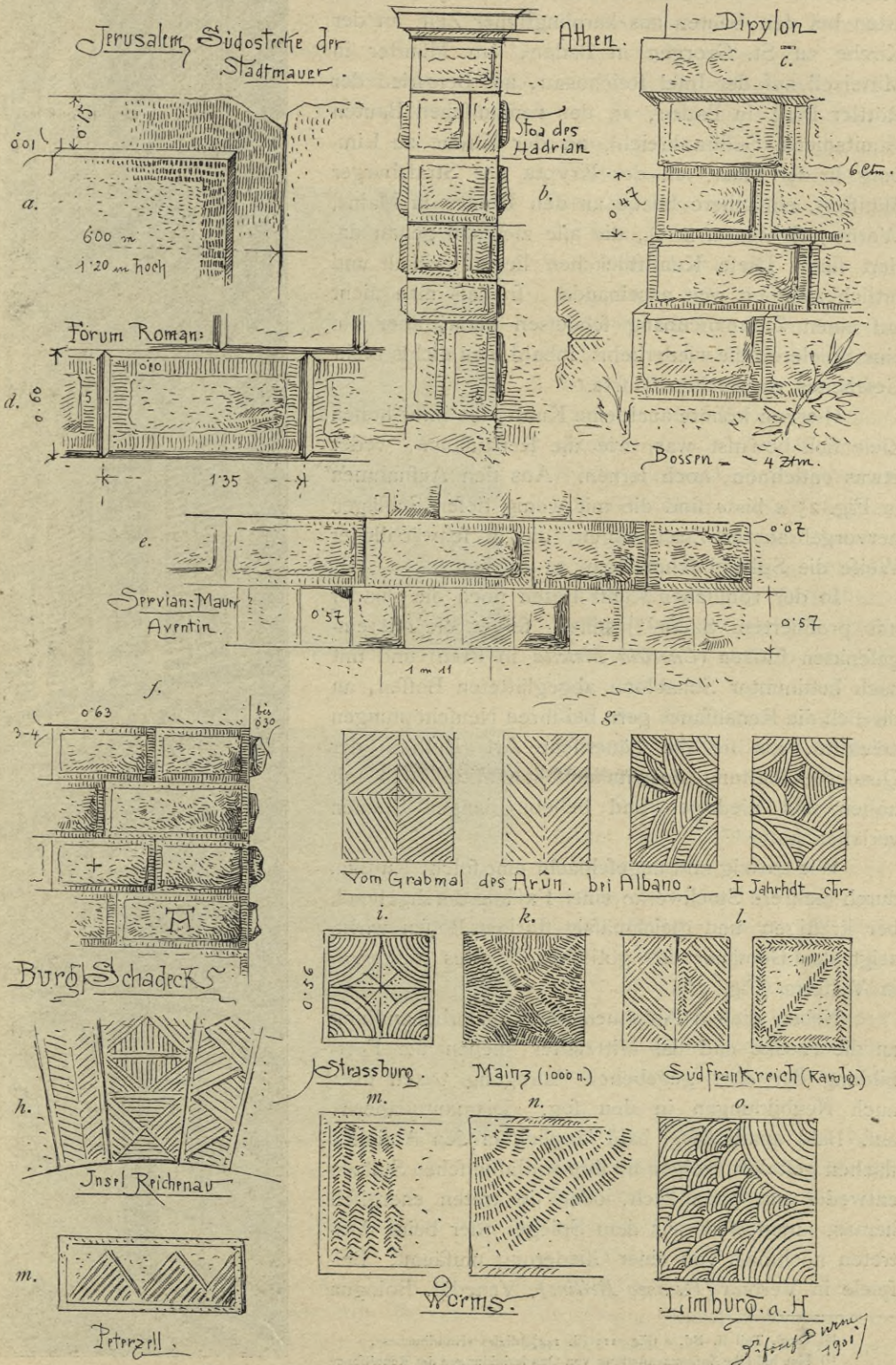
¹⁵⁾ Vergl. Teil II, Bd. I (Fig. 35 [S. 50] u. 45 [S. 64]), sowie Bd. 2 (Fig. 30 [S. 35] u. 97 [S. 129]) dieses »Handbuches«.

19.
Quader-
bearbeitung
und
Schichtung.

20.
Buckelquader.

21.
Glatte Quader
und mit
besonderen
Steinhieben
versehene
Quaderflächen.

Fig. 25 a bis o.



Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel.

dekorativen Meißelhiebe zu sehen, dann spätere Abarten bei den Bauten aus karolingischer Zeit, an der Kirche zu St. Georgen in Baden, am Münster in Mittelzell auf der Insel Reichenau, am Bergfried der Röttler Burg in Baden, an den romanischen Bauten Aquitaniens (Südfrankreich), an der Kirche zu Limburg in der Pfalz, an der Krypta des Strafsburger Münsters, einfachere Hiebe an den Domen in Mainz, Worms, Speier u. a. O., die alle ziemlich genau datiert sind. Diese Kunststückchen liegen zeitlich und örtlich ziemlich weit auseinander, so daß man nicht auf einen Zusammenhang schließen kann, aber auf eine Spielerei, die wiederkehrt, sobald man nichts mehr Gefechtes zu machen wufste.

Hiervon konnte auch eine Kunst, die ihrer hohen Ziele sich bewußt war, wie die Renaissance, weder etwas entlehnen, noch lernen. Aus den Aufnahmen in Fig. 25 a bis o sind die mit wenig tiefen Schlägen hervorgebrachten Zeichnungen, die in schwächerer Weise die Spiegel schmücken, zu ersehen.

22.
Quader mit
profiliertem
Saum und
eingefenkten
Falzen:
Schablonen-
boffen.

In der römischen Kunst treten noch die Quader mit profiliertem Saum¹⁶⁾ hinzu, ferner die mit eingefenkten Falzen (*Caecilia Metella* in Rom) und mit nach bestimmter Schablone abgeglätteten Boffen, an die sich die Renaissance gern bei ihren Neuschöpfungen anlehnte, als sie die bäuerliche Art (Rustika) der Quaderbearbeitung des italienischen Mittelalters mit hohen und niedrigen und beliebig langen Steinen verlassen hatte¹⁷⁾.

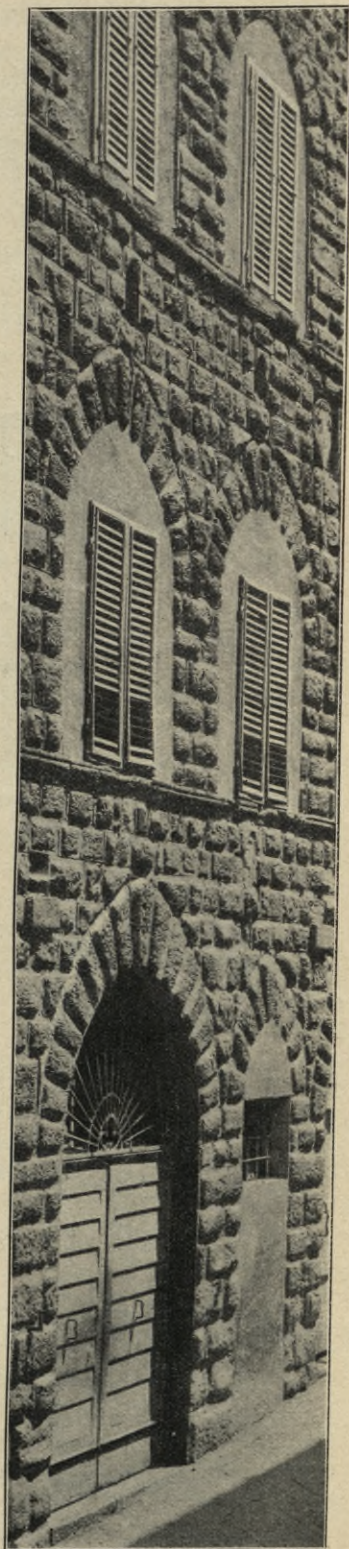
Wie trotzig und ungeflacht eine solche Rustika, durch mehrere Stockwerke einer Fassade durchgehend, bei kräftigen und gleichmäßig starken Boffen wirkt, zeigt das Gemäuer des gotischen Palastes *Ricciarelli* in Volterra (Fig. 26).

23.
Diamant-
quader.

Neben diesem Anlehnen der Quaderbehandlung an die Antike und das Mittelalter, neben der Fortbildung der dort gegebenen Anregung treten aber auch Neubildungen in den sog. »Diamantquadern« auf. Bald quadratisch, bald länglich in den Ansichtsflächen gestaltet, zeigen sie ihre kristallinischen Spitzen entweder nur ganz flach, oder sie treten energisch heraus, unmittelbar aus dem Spiegel oder beim Austreten nochmals von einer Gliederung umfäumt. Beispiele in Verona (*Palazzo Bellini*), Venedig, Bologna

¹⁶⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 111 [S. 144]) dieses »Handbuches«.

¹⁷⁾ Eine hübsche Zusammenstellung von Quaderbildungen der Renaissance gibt *Auer* in: Die Quaderboffierung der italienischen Renaissance. Wien 1887.



Vom Palazzo Ricciarelli zu Volterra.

(*Palazzo Bevilacqua*, Fig. 27 u. 28), Cremona (ganz flache quadratische Facetten), Ferrara (*Palazzo de' Diamanti*). Aus- und einspringende Facetten, eine Absonderlichkeit und gegen die Gefetze einer gefunden Steintechnik verstoßend, finden sich am Quaderwerk bei der Wasserpforte unterhalb des *Ponte dei Sospiri* am Dogenpalast in Venedig und geriffelte Polsterquader am Quaderwerk der *Sapienza* und des Quirinals in Rom (Fig. 29r).

Fig. 27.

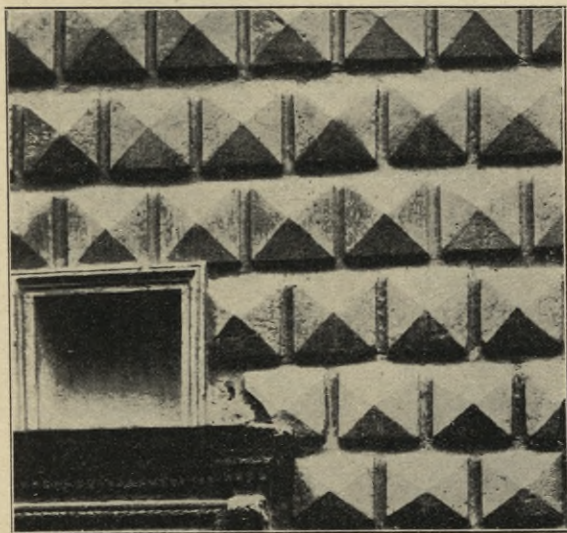
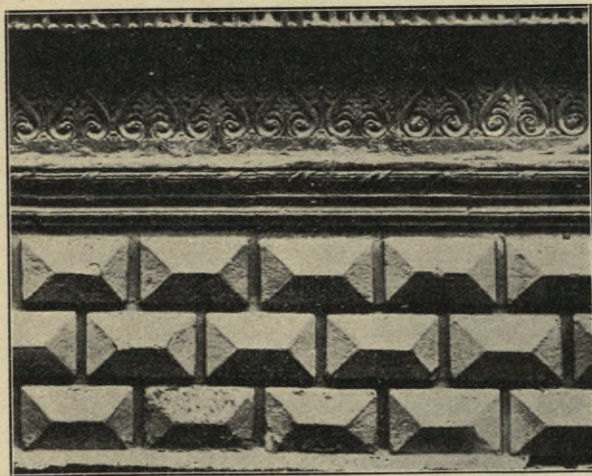


Fig. 28.

Vom *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

Gründen allein hervor; das Material und die Art des Versetzens hatten auch ein Wort mitzureden.

Im VI. Jahrhundert (vor Chr.) war es bei den Griechen und Römern Uebung, die Lagerflächen der Quader auf die ganze Ausdehnung abzarbeiten und sie mörtellos aufeinander zu schichten; im V. Jahrhundert (vor Chr.) begnügte man sich damit, nur die Ränder abzugleichen, wobei man die Berührungsflächen genügend groß machte, um die Last tragen zu können (Fig. 29a bis d).

Die Lage der Stofs- und Lagerfugen ist bei Boffen mit eingefenkten Falzen im Altertum bald in der Mitte der Saumstreifen (Vestatempel zu Rom), bald mit der Falzkante zusammenfallend (*Caecilia Metella* zu Rom), welchen Anordnungen auch die Renaissancemeister folgten, wie dies am *Palazzo Strozzi* in der Mitte des Falzes, *Palazzo Guadagni* mit der Boffenkante laufend und in gleicher Weise beim *Palazzo Gondi* zu sehen ist. Bei letzterem wird auch ein Teil der Stofs-fugen durch das Uebergreifen der Boffen verdeckt (Fig. 29p).

^{24.}
Stofs- und
Lagerfugen.

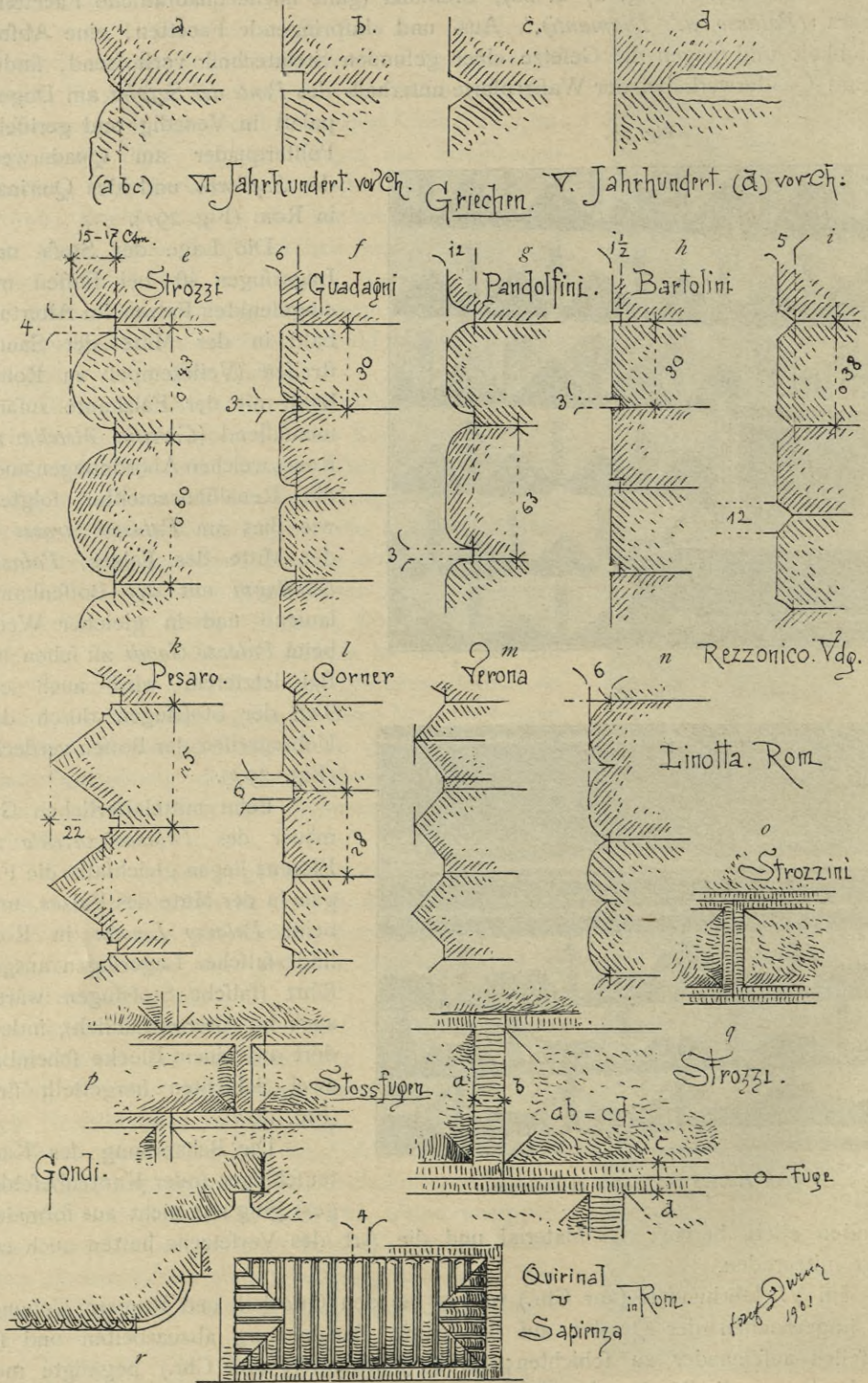
Beim mittelalterlichen Gemäuer des *Palazzo vecchio* in Florenz liegen gleichfalls die Fugen in der Mitte des Falzes, und beim *Palazzo Linotta* in Rom sind »falsche« Lagerfugen ausgeführt (falsche Stofs-fugen waren auch im Altertum üblich), indem dort aus einem Blocke scheinbar zwei Schichten hergestellt sind (Fig. 29n).

^{25.}
Falsche Fugen.

Die Behandlung des Kantenschlages (oder Kantenbeschlages) ging nun nicht aus formalen

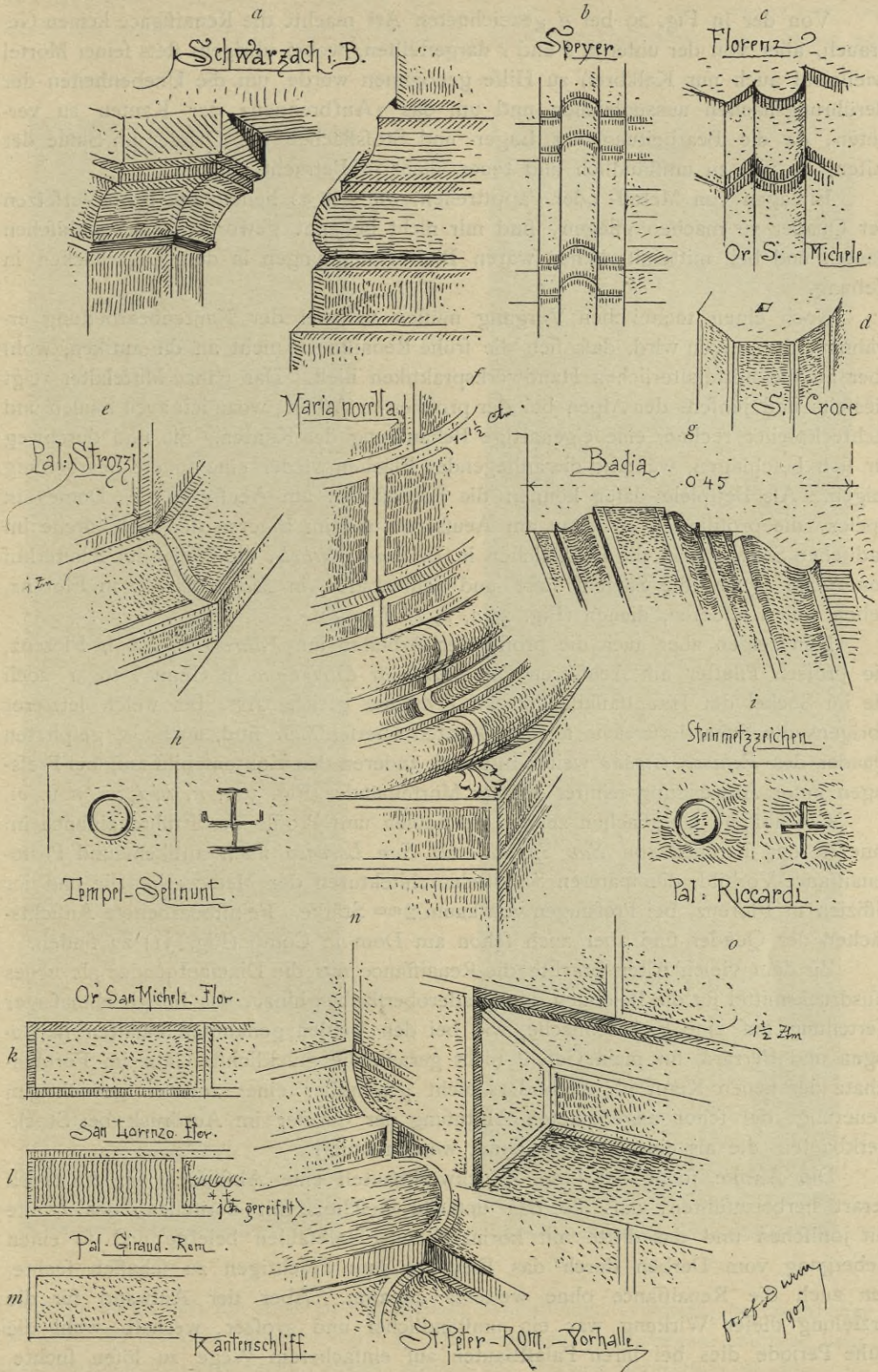
^{26.}
Kantenschlag.

Fig. 29 a bis r.



Behandlung der Fugen und der Anichtsflächen der Quader.

Fig. 30 a bis o.



Prof. S. W. 1907

Profilierte Hauftarbeiten und Steinmetzzeichen.

Von der in Fig. 29 bei *d* gezeichneten Art machte die Renaissance keinen Gebrauch, aber von der unter *a*, *b* und *c* dargestellten, wobei übrigens stets feiner Mörtel (vielleicht auch nur Kalkbrei) zu Hilfe genommen wurde, um die Unebenheiten der Berührungsflächen auszugleichen und um das »Aufbrennen« der Kanten zu verhüten, da die Bearbeitung der Lager- und Stofsflächen der Quader im Sinne der Alten, als viel zu umständlich und teuer, nicht in Betracht kam.

Einlagen von Metall- oder Pappstreifen, wie wir es heutzutage beim Veretzen der Quader zu machen pflegen, sind mir nicht bekannt geworden. Bei arabischen Bauten und bei mittelalterlichen waren Bleiverstimmungen in den Lagerflächen in Uebung.

27.
Handwerks-
praktiken.

Noch einen technischen Vorgang müssen wir bei der Kantenbearbeitung erwähnen, der zeigen wird, daß sich die frühe Renaissance nicht an die antiken, wohl aber an die mittelalterlichen Handwerkspraktiken hielt. Das ganze Mittelalter zeigt diesseits und jenseits der Alpen bei der profilierten Arbeit, wozu ich auch Säulen und Achteckpfeiler rechne, eine eigenartige Behandlung der Kanten. Sie sind durchweg für sich beschlagen, während die anliegenden Flächen wieder eine andere Bearbeitung zeigen. Als Beispiele dafür können die Blendfäulen am Aeusseren des Domes in Speier, die profilierten Arbeiten am Aeusseren und im Inneren der Abteikirche im badischen Schwarzach, die Eckfäulchen in *Or San Michele*, die Pfeiler im Klosterhof von *Santa Croce*, die Säulenschäfte und Säulenbafen in *Maria novella* in Florenz, neben vielen anderen, dienen (Fig. 30 *a*, *b*, *c*, *d* u. *f*).

28.
Kanten-
und Flächen-
schiffe.

Nun zeigen aber auch die profilierten Arbeiten am *Palazzo Strozzi* in Florenz, die grossen Pilafter am Aeusseren von *Maria di Carignano* in Genua, sogar noch die im Sockel der Hauptfassade von *St. Peter* die gleiche Art, bei welcher letzterer übrigens die Scharrierstreiche an den Kanten übergeschliffen sind, auch die gespitzten Quader des *Palazzo Giraud* weisen mit noch anderen den Kantenschliff auf, bei Prefsfugen unter Anwendung feinsten weisser Mörtelbänder (Fig. 30 *e*, *g*, *k*, *l*, *m*, *n* u. *o*).

Geschliffene Oberflächen zeigen die Säulen und Profile der Frührenaissance im Inneren der Kirchen von *San Spirito* und *San Lorenzo* nach antikem und Protorenaissance-Vorbild, die späteren Sandsteinarchitekturen der Mediceerkapelle und der Uffizien in Florenz, bei Prefsfugen von kaum 2^{mm} Stärke. Feinstbearbeitete Ansichtsflächen der Quader sind aber auch schon am Dom in Como (Fig. 31) zu finden.

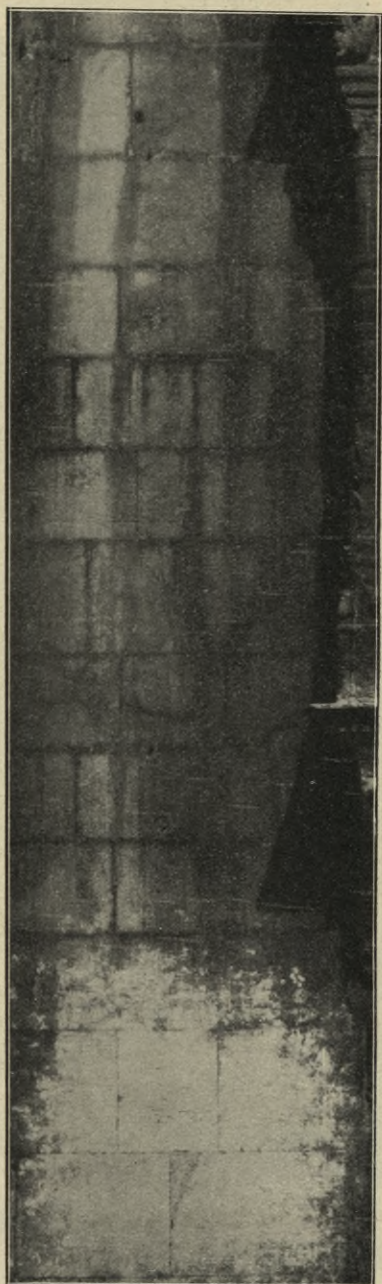
29.
Stockwerks-
bauten.

Zu dem vielen Alten brachte die Renaissance nur die Diamantquader als neues Ausdrucksmittel für die Belebung der Quaderoberflächen hinzu, das bei gleichmässiger Verteilung auf eine Fassadenfläche, wie bei den beiden genannten Palästen in Bologna und Ferrara, für mein Gefühl nicht gerade die glücklichste Gabe im Formenschatz der neuen Kunst ist, besonders nicht gegenüber einer anderen gewichtigen Neuerung, der schon angedeuteten Abstufung der Quader im Ausdruck bei Stockwerkbauten, die als eine Tat bezeichnet werden muß!

Die Antike suchte bei ihren Stockwerkbauten eine Abstufung im Ausdruck derart herbeizuführen, daß sie das unterste Geschoss mit dorischen, das zweite mit jonischen und das dritte mit korinthischen Halbsäulen belebte und so einen Uebergang vom Derben durch das Elegante zum Prächtigen zu schaffen suchte, den auch die Renaissance ohne weiteres annahm. Aber der Aufwand für die Erzielung dieser Wirkung war ein umständlicher und grosser, weshalb wohl die frühe Periode dies bei ihren Palastbauten auf einfacherem Wege zu lösen suchte. Ein bewusster oder wahrscheinlicher unbewusster Versuch in letzterem Sinne ist am

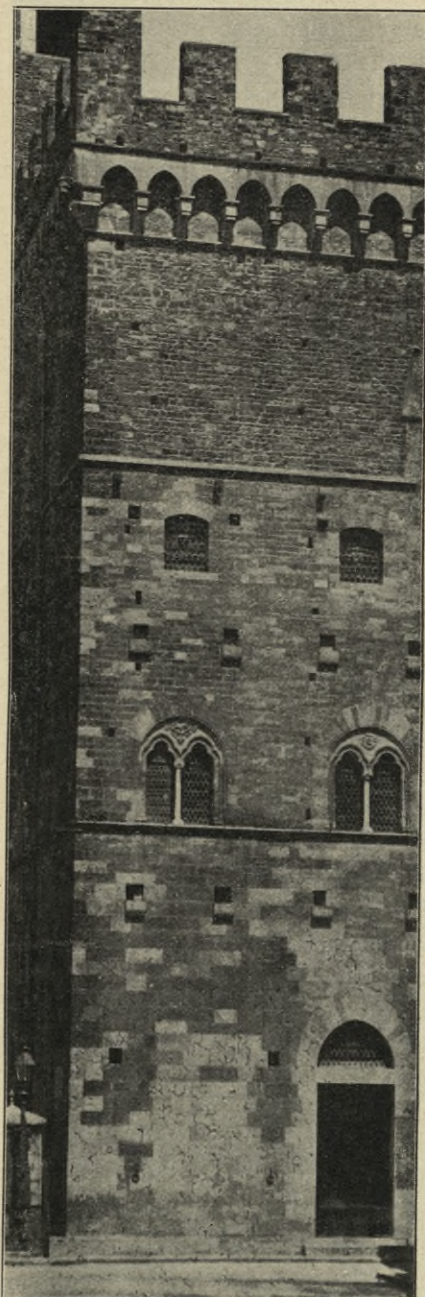
mittelalterlichen *Bargello* in Florenz (Fig. 32) gemacht, wo man im unteren Geschofs mit hochschichtigen glatten Quadern, im darüberliegenden mit folchen von

Fig. 31.



Vom Dom zu Como.

Fig. 32.

Vom *Bargello* zu Florenz.

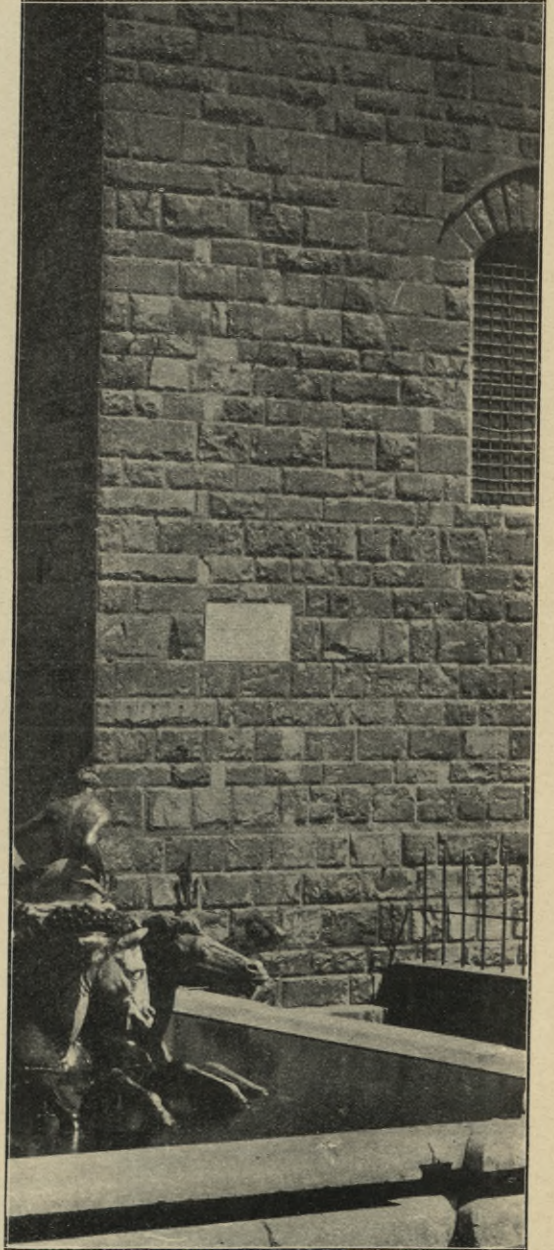
geringerer Höhe und im obersten mit kleinen Bruchsteinen arbeitete, bei ziemlicher Gleichheit der Schichten untereinander in den einzelnen Stockwerken, während beim benachbarten mittelalterlichen *Palazzo vecchio* der Versuch unterlassen ist (Fig. 33).

Am *Palazzo Pitti* ist insofern ein erster Versuch mit der Abstufung gemacht, als die Rustikaquader im Erdgeschoss etwas, aber mehr zufällig, derber genommen sind, indem einzelne Blossen vor den anderen stärker, aber ganz unregelmäßig auftretend, hervorragen, während in den Obergeschossen eine größere Gleichmäßigkeit bei geringerer Ausladung gewahrt ist (Fig. 33). Ein bestimmter, regelmäßig wiederkehrender Verband und auf ein bestimmtes Verhalten der Länge zur Höhe ist bei den Quadern im Erdgeschoss nicht abgehoben, dagegen bei den Fensterpfeilern der Obergeschosse ein regelmäßiger Fugenwechsel versucht. Die Steine sind in der Ansichtsfläche bald quadratisch (1:1); bald geht ihr Verhältnis der Höhe zur Länge wie 1:5 1/2, während in der antiken Zeit das Normalverhältnis äußerstenfalls 1:2 1/2 beträgt. Im Erdgeschoss sitzt auch der größte Quader der Renaissance in Toskana mit beinahe 9m Länge!

Das Verdienst, die Neuerung zuerst in monumentaler und vollendeter Weise in ein System gebracht zu haben, gebührt dem Erbauer des *Palazzo Riccardi*, dem Altmeister *Michelozzo*. Die kräftige Rustika über dem Sockel wird im Erdgeschoss durch die Fensterbankgurt abgeschlossen; darüber erhebt sich eine glatt gearbeitete Quaderschichtung mit eingefenkten Falzen und darüber flaches Schichtengemäuer (Fig. 35). Die gleiche Art ist auch bei *Giuliano da San Gallo's Palazzo Gondi* (Fig. 36) durchgeführt, nur mit dem Unterschiede, daß im Erdgeschoss statt der Prellquader nach der Schablone abgewölbte angeordnet sind.

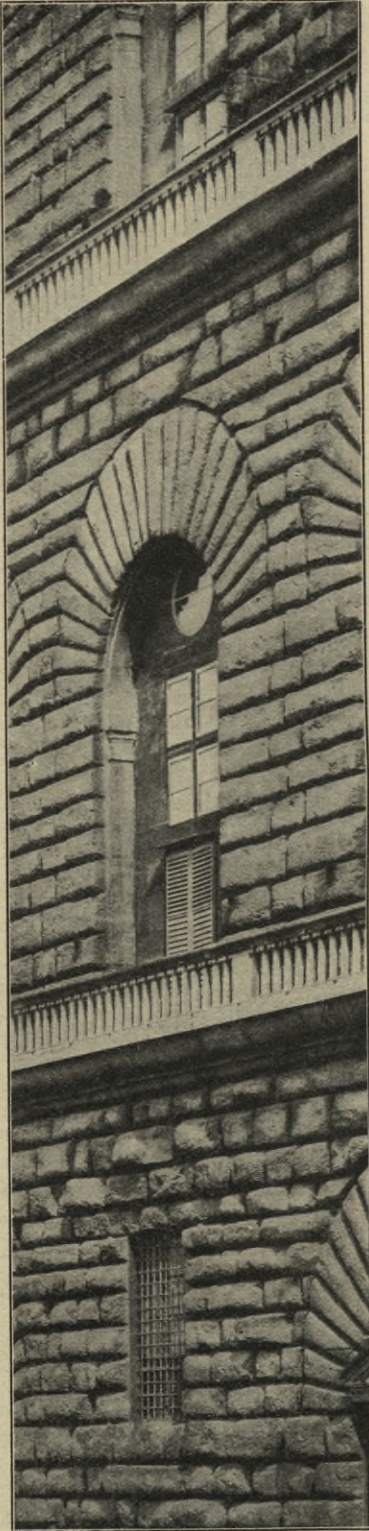
Bei beiden ist aber so wenig, wie bei *Pitti* und dessen mittelalterlichem Vorgänger, auf gleiche Schichtenhöhe auch bei den Quadern eines Stockwerkes unter sich abgehoben, auch auf eine regelmäßige Verbandschichtung keine Rücksicht genommen, aber das erreicht, was die alte Kunst nur mit dem Aufwand ihrer reichsten Mittel vermochte: im Erdgeschoss fortifikatorische Derbheit, darüber solide, feste Eleganz und zuletzt

Fig. 33.



Vom Palazzo vecchio zu Florenz.

Fig. 34.



Vom *Palazzo Pitti* zu Florenz.

Fig. 35.



Vom *Palazzo Riccardi* zu Florenz.

mit der ganz glatten Aufsenfite und dem reichen abschließenden Hauptgesimfe eine leichte Pracht — alles in den Flächen, ohne weitere architektonische Elemente.

31.
Stein-
abmessungen.

Das Verhalten der Steinabmessungen, d. i. das Verhältnis der Höhe zur Länge der Ansichtsseiten, ist bei den angeführten Bauten, wie auch bei dem noch zu nennenden *Palazzo Strozzi*, bei dem die nach gleicher Schablone in allen Stockwerken gebildeten Boffenquader nur eine leife, feine Abstufung im Ausdruck zeigen, kein gleichmäßiges. Es geht von 1:1, 1:1½, 1:2, 1:2½, 1:3, 1:4 bis zu 1:8½, ein Umstand, der dem Ganzen mehr Leben und Individualität verleiht und dem bei so manchen modernen Nachbildungen zu wenig Rechnung getragen ist.

32.
Steinmetz-
zeichen,
Boffen-
ausladung
und
Werkzeuge.

Bei den Boffensteinen im Erdgeschofs des *Palazzo Riccardi* find noch Steinmetzzeichen in mitten des rauhen Spiegels zu verzeichnen in der einfachen Form eines Kreifes (O) und eines Pluszeichens (+), die bei keinem der anderen Paläfte wiederkehren (Fig. 30 *h* u. *i*). Für die Mächtigkeit der Boffen bei diesem Gemäuer mag die Angabe sprechen, dafs sie an den Terrassenmauern des *Palazzo Pitti* 1^m ausladen!

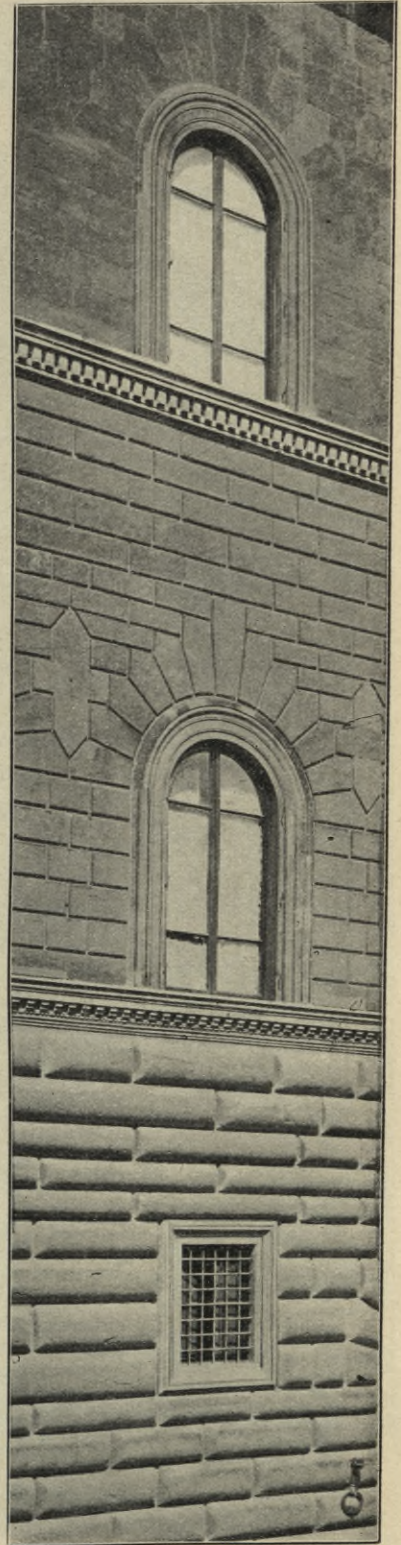
Was an Werkzeugen zur Bearbeitung dieser Steine und zum Mauern gebraucht wurde, geben Fig. 37 u. 38, nach den Angaben und Zeichnungen des Meisters *Nicola Zabaglia* aus seinem 1743 veröffentlichten Werke und des *L. B. Alberti*.

Das Handwerk ist konservativ; man bediente sich damals derselben Instrumente wie in den vorangegangenen Jahrhunderten. Die Arbeitsmaschine hatte noch nicht eingegriffen.

33.
Aufzugs-
vorrichtungen.

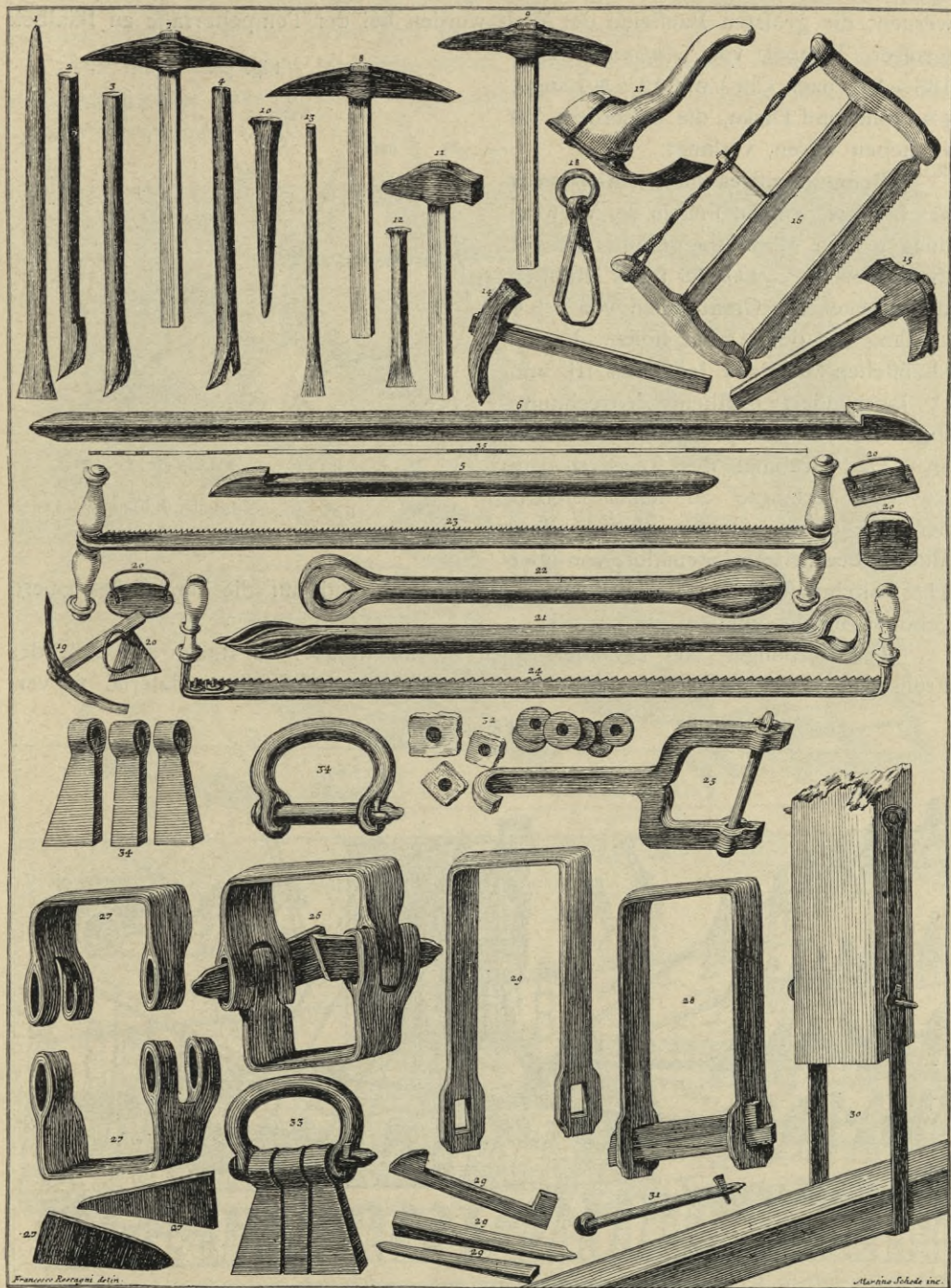
Die Massen für den Bau mußten bewegt werden; sie mußten im Bruche gewonnen, auf die Baustelle geschafft und bei den vielgeschosfigen Bauten gehoben werden; Einrüstungen waren für das Hochheben und Versetzen der Steine und den Stand der Arbeiter notwendig. Die Renaissancemeister wurden vor Probleme gestellt, indem sie es mit Werken zu tun bekamen, die mit zu den größten aller Zeiten gehörten. Doch konnten sie mit durch Jahrhunderte erprobten Einrichtungen rechnen, über welche auch sie nicht hinauskamen.

An mächtigen Bausteinen hatten die alten



Vom *Palazzo Gondi* zu Florenz.

Fig. 37.



Werkzeuge 18).

Völker zu liefern und aufzurichten: bis über 32 m hohe Granitmonolithe, die Obelisken in Aegypten; Mauerquader von $6,00 \times 1,20$ Anichtsfläche (Stadtmauern in Jerufalem); Türfstürze von 9 m Länge, 3 m Breite und 1 m Dicke (Königgrab in Mykenai);

¹⁸⁾ Fakt.-Repr. nach: *Contignationes ac pontes, Nicolai Zabaglia, una cum quibusdam ingeniosis praxibus etc.* Rom 1743.

der perikleischen Zeit mußten über 6^m lange Marmorbalken und Architrave gehoben werden; die größten Bausteine der Welt wurden bei der Tempelterrasse zu Báalbek (großer Tempel von *Antoninus Pius* 133—161 nach Chr.) mit 19½^m Länge, 4^m Höhe und Dicke, die außerdem 7^m zu heben waren, verlangt.

Befonders ist es die Zeit *Konstantin des Großen*, welche sich in der Verwendung großer Monolithe gefällt, und vor dieser ließ *Diocletian* für seine Thermen die ungeheueren Granitfäulen von 4½^m Umfang aus dem Orient holen. Diesen »kubischen Maßstab« legte das III. und IV. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung fogar an die Schöpfungen der Plastik an! Das Grabmal des *Theodorich* in Ravenna verlangte zu seiner Ueberdeckung einen einzigen, kreisrunden, allseitig bearbeiteten Steinklotz von über 11^m Durchmesser, der von Dalmatien herbeigeholt und auf die Umfassungsmauern gehoben werden mußte.

Die Karolinger und besonders auch die Machthaber in Italien zur Zeit der Frührenaissance gefielen sich darin, für ihre Bauten grobsteiniges Material zu ver-

Fig. 38.

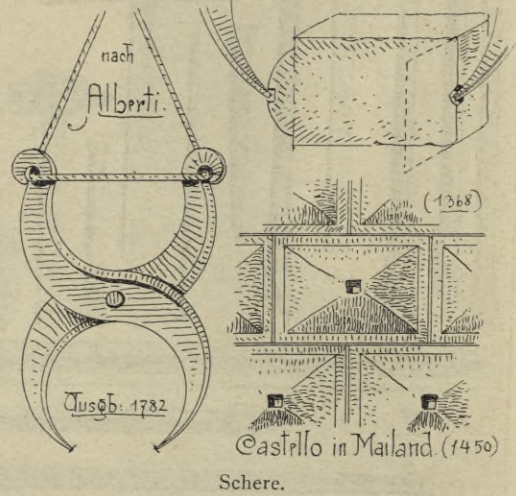
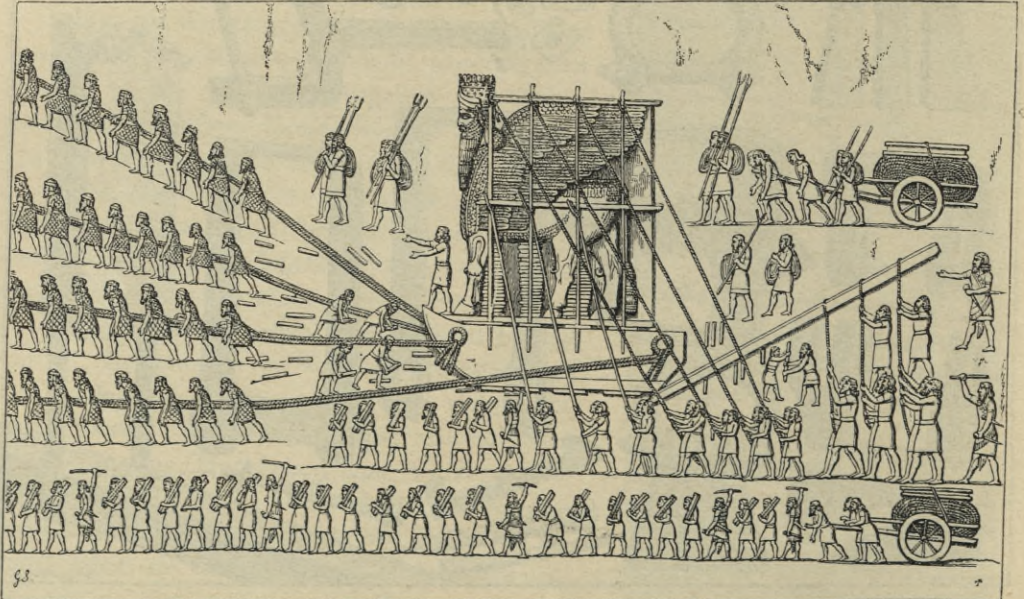


Fig. 39.



Assyrisches Relief 19).

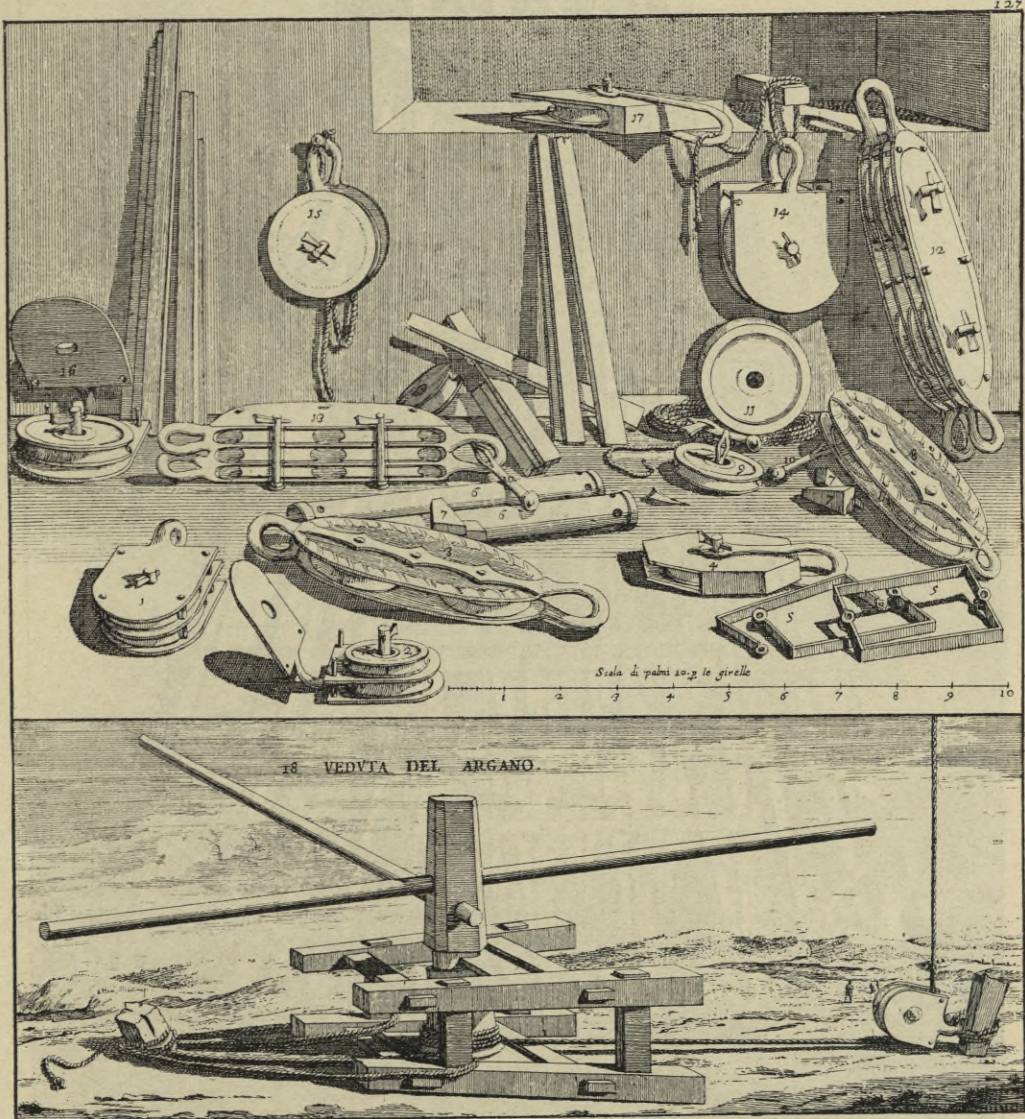
wenden, wovon die Granitfäulen in den Brüchen an der Bergstrasse und die Boffenquader am *Palazzo Pitti* in Florenz mit nahezu 9^m Länge, die Boffenausladungen

¹⁹⁾ Fakf.-Repr. nach: LAYARD, A. H. *Discoveries in the ruins of Nimveh and Babylon*. London 1853.

an den Steinen der Terrasse des genannten Palaftes mit 1^m Ausladung (das Terrassengemäuer gehört zwar der neuen Zeit an) Zeugnis geben.

Wir fehen Aegypter, Griechen, Syrer, Römer, Franken und Italiener in diesen Befreibungen auf dem gleichen Wege, nur zu fehr verschiedenen Zeiten. Dief

Fig. 40.

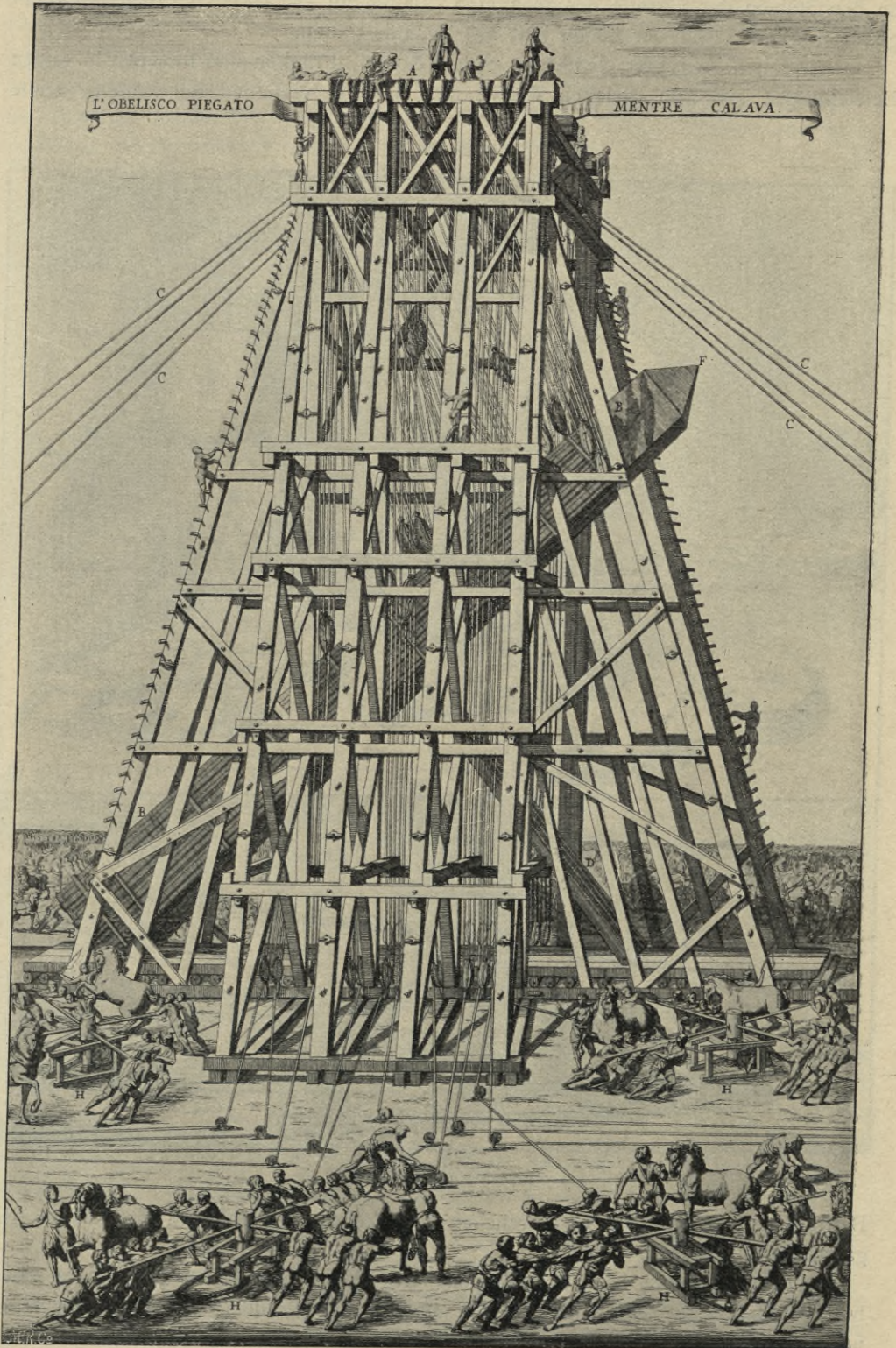
Geräte und Maschinen²⁰⁾.

Befreibungen haben aber und brauchen auch keinen gemeinfamen Mittel- oder Ausgangspunkt zu haben.

Das Mittelalter hält sich diesfeits der Alpen und auch jenseits in etwas beschränkterem Mafse aus den früher angegebenen Gründen frei von dieser Manie und besonders in feinem späteren Entwicklungsgang.

²⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: FONTANA, C. *Il Tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.

Fig. 41.



Gerüste und Aufzugsvorrichtung 20).

Mit der Einführung des Kalkmörtels in großem Maßstab in die Baukunst nimmt die Verwendung des durchweg mörtellos veretzten großsteinigen Materials bei den Mauern und Gewölben — nicht aber bei den Freistützen und Deckenbalken — an vielen Orten ab, wobei die Mauern selbst an Dicke zunehmen.

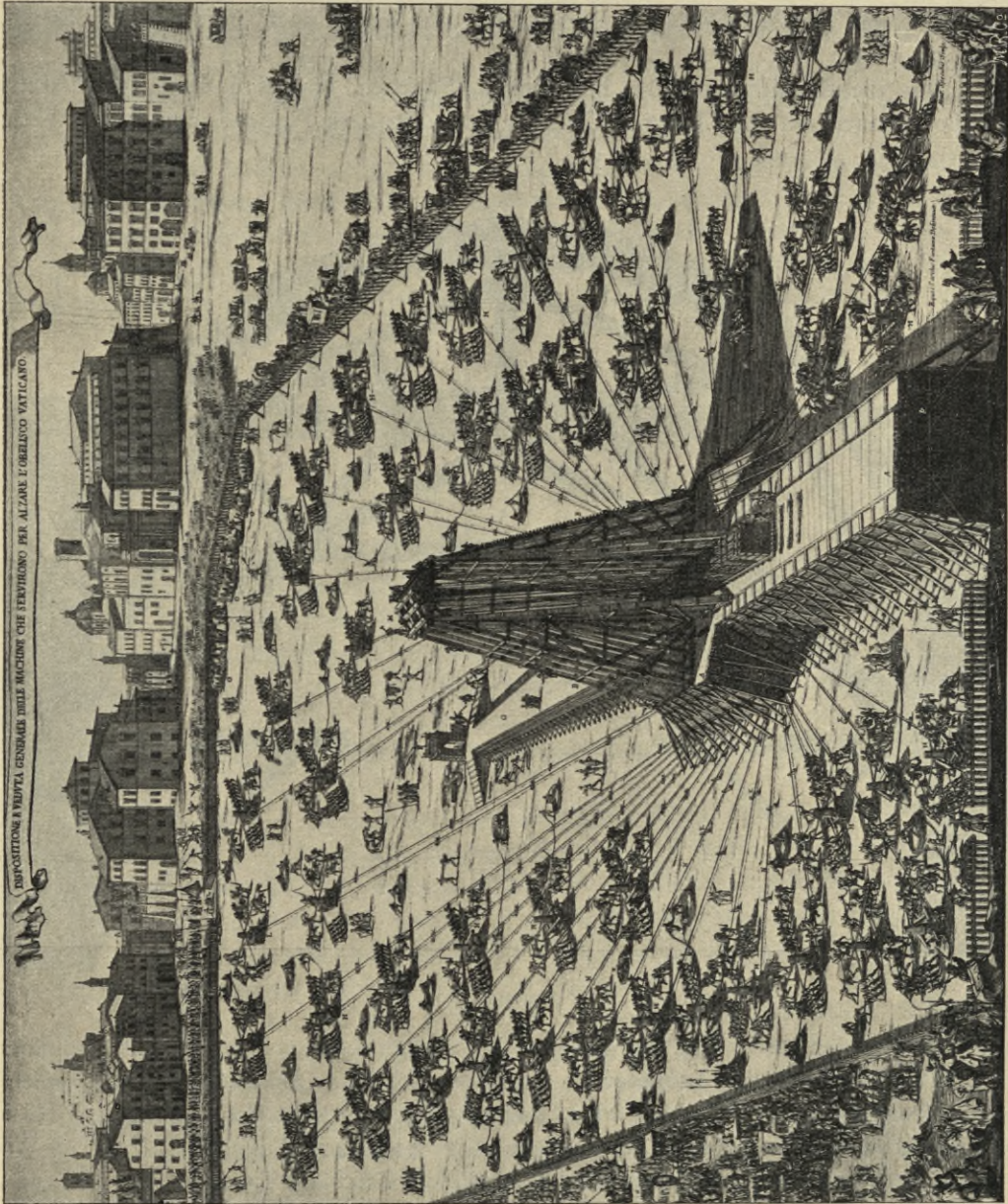


Fig. 42.

Gerüste und Aufzugsvorrichtungen 20).

Die großen Veretzarbeiten wurden mit Hilfe einfacher Hebeapparate ausgeführt, über die *Vitruv*²¹⁾ berichtet. Die Rolle und der Flaschenzug, der Haspel und das Tretrad²²⁾ waren den Alten schon in der frühesten Zeit bekannt. Menschen

²¹⁾ Siehe: Lib. X, Kap. 2 ff.

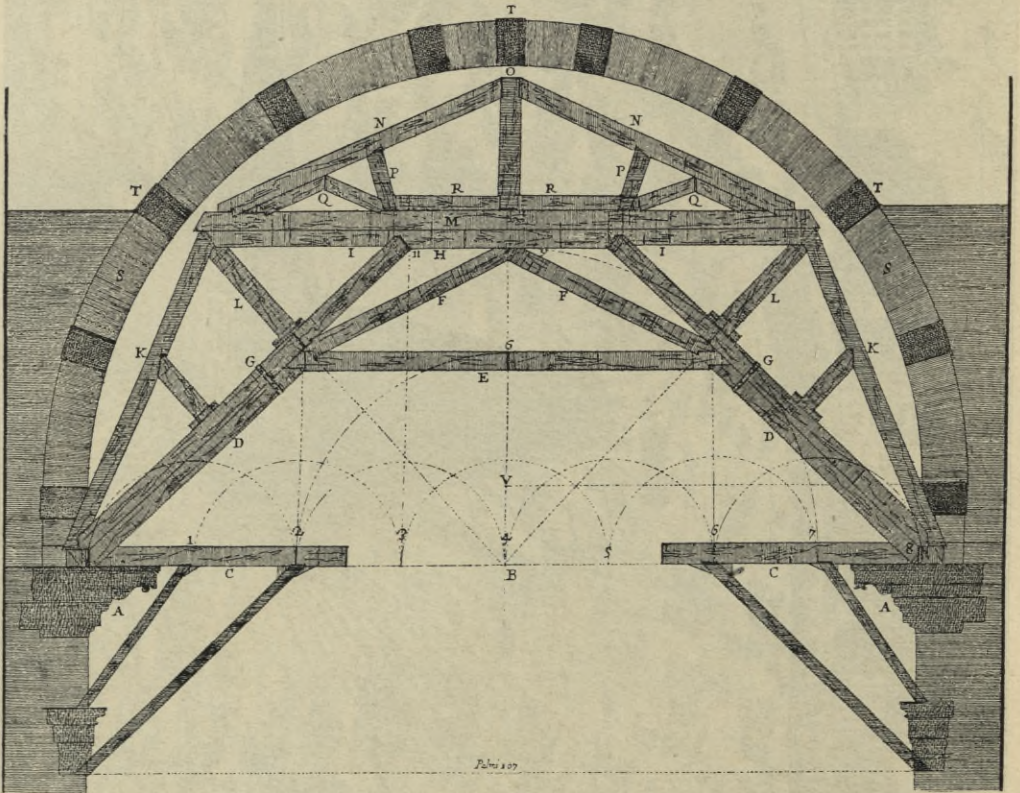
²²⁾ Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 211, S. 235) dieses »Handbuches« — sowie: MERKEL, C. Die Ingenieurtechnik im Altertum. Berlin 1899. S. 24.

und Tiere mußten sie in Bewegung setzen, wie ägyptische und assyrische Reliefdarstellungen beweisen und wovon wir in Fig. 39 eine Abbildung geben, die den Steinkolofs auf einem Holzschlitten mit unterlegten Walzen bei Fortbewegung an Seilen durch Menschenhände und Unterstützung durch Hebebäume zeigt.

Zum Hochziehen kleinerer Werksteine bedienten sich die Alten schon des »Wolfes« und der »Schere« — Geräte, die wir heute noch im Gebrauch haben (Fig. 37 u. 38).

Wie die Renaissancemeister ihre Rollen, Flafchen, Haspel u. dergl. gestalteten, darüber unterrichtet uns *Maestro Zabaglia* und *Cavaliere Fontana*, aus dessen Werk

Fig. 43.

Lehrgerüst²⁰⁾.

wir die Abbildungen in Fig. 40 geben. Sie wurden auch vor die gleiche Aufgabe gestellt, wie weiland die Aegypter — einen der größten Obelisken hoch zu ziehen und aufzustellen. Wie sie diese lösten, davon geben das bezügliche Werk *Fontana's* und die daraus entnommenen Zeichnungen (Fig. 41 u. 42) Aufschluß.

Aegypter und Assyrer verwendeten zu diesem Geschäfte Tausende von Sklavenhänden; die Renaissance stellte dafür Pferde ein und löste ohne Unfall die Frage und vollzog das Geschäft ohne Vorbild, das auch bei unserer vorgeschritteneren Technik unter Beihilfe von Dampfmaschinen und Elektrizität eine Aufgabe für Geübtere wäre.

Noch höher stellten sich die Anforderungen an das Ingenium, an die Begabung auf dem Gebiete der Mechanik bei der Förderung schwerer Bausteine an Bauten

von großer Höhe und bei der Herstellung der Gerüste für Wölbungen der Riefenkuppeln von *Santa Maria dei Fiori* in Florenz und *San Pietro* in Rom²³⁾. Was bei diesen beiden Bauwerken und auch bei verwandten anderen (der sehr viel kleineren Kuppel von *Maria di Carignano* in Genua, nach den Handkizzen des *Alessi* in den Bauakten) als besonders zu erreichen angestrebt wurde, war, die Abstützung des Lehrgerüsts der Kuppeln vom Boden aus zu vermeiden und dies von den Gesimfungen oder den Tambourmauern aus auszuführen. Den ersten Versuch im Großen machte zu seinem ewigen Ruhme *Filippo di Ser Brunellesco*, dem die römischen und Genueser Meister u. a. nachfolgten.

Wesentlich leichter gestaltete sich die Aufgabe bei der Pantheonkuppel, die auf nicht sehr hohen, dicken Umfassungsmauern ruhte, während die Kuppeln in Florenz, Rom und Genua über dem lichtbringenden Tambour aufzuführen waren.

Wie bei der Ausführung der Tonnengewölbe im Mittelschiffe von *St. Peter* verfahren wurde, davon gibt Fig. 43 nach der Angabe *Fontana's* Zeugnis.

5. Kapitel.

Backsteinbau.

An die Mauern aus natürlichen Steinen reihen sich diejenigen mit sichtbar gelassenen Backsteinen, wobei die Werke, welche in allen Teilen, auch in ihren Kunstformen, aus Backsteinen hergestellt wurden, von denjenigen auseinander zu halten sind, die nur die äußeren Ansichtsflächen aus Backsteinen zwischen steinernen Sockeln, Gurten, Gesimsen und Tür- und Fensterumfassungen als dauernde Art der Ausführung zeigen, auch nicht einem anderen Schmuck als Unterlage zu dienen haben.

Das Mauern mit lufttrockenen Ziegeln kannte schon das ägyptische Altertum; es verwendete $25 \times 12 \times 6\frac{1}{2}$ cm messende Stücke und bediente sich dabei des Nilschlammes als Bindemittel. Trotz des regenlosen Klimas verfuhr man die Außenseite mit schützendem Putz (Mauerstück bei der großen Sphinx unweit Kairo). Die Ägypter fügten ihre Luftsteine mit Erdpech zusammen und schützten sie vor den Witterungseinflüssen mit farbigen glasierten Platten.

Das Mauern mit gebrannter Ware tritt in Griechenland und Italien im IV. Jahrhundert vor Chr. zu gleicher Zeit auf. In Rom wurden hellgelbe und rote Ziegel gebrannt und beide Sorten oft nebeneinander verwendet, wie dies ein Grabmal vor *Porta San Sebastiano* in Rom (gewöhnlich Tempel des *Deus ridiculus* genannt) aufweist, wo der Sockel, die Pilafter, die Architrave, das Haupt- und Giebelgesims, die Fenstergestelle rotes Material, die von jenen eingeschlossenen Felder helle Steine zeigen. Diese polychrome Behandlung und das dadurch bewirkte Hervorheben einzelner Strukturelemente des Baues läßt zweifellos auf eine beabsichtigte monumentale Polychromie schließen.

Die Ausführung dieser Gräberbauten an der *Via Appia* ist eine eigenartige, indem auch alle dekorativen Teile des Baues, wie Basen und Kapitelle der Pilafter

35.
Backstein-
bauten.

²³⁾ Vergl.: DURM, J. Zwei Großconstruktionen der Renaissance. Berlin 1887.

oder Säulen, Eierstableiften, Gefimfungen und Architravgliederungen, aus aufeinander gefchichteten Normalziegeln angefertigt find, eine Technik, die auch die Außenmauern des *Amphitheatrum Caftrense* in Rom zeigen²⁴). Das Ornamentenwerk macht den Eindruck, als wäre es nach dem Verfetzen mit fcharfem Schlagzeug aus den Normalziegeln herausgehauen. *Stiller*²⁵) dagegen glaubt, daß jene Stücke zuerft als Ganzes modelliert, dann zerfchnitten und gebrannt worden feien, weil die angehauenen Backfteine im Freien keinen Befand haben.

Ich neige mich mehr der erften Auffaffung zu. An die guten römifchen Backfteine kann man andere Anforderungen ftellen als an unfere heutige Ware! Die Ziegel der Wandflächen find, wo fie mit den profilierten Stücken zufammentreffen, auch angehauen und haben fo gut gehalten wie die übrigen am Baue. Jene find 0,24 bis 0,25 bis 0,30 m lang, haben eine Stärke von nur 3 cm bei Mörtelfugen von 3 bis 5 mm Dicke. Ein gleichfalls an der *Via Appia* gelegenes Grabmal zeigt hinter diefem feingefugten Ziegelgemäuer das charakteriftifche Gufmauerwerk der Kaiſerzeit.

Die genannten Werke dürfen alle als Ziegelrohbauten angefehen werden, bei denen aber, entgegengefetzt der mittelalterlich nordifchen Weiſe, die Fugen nicht in befonderer oder auffallender Weiſe ausgezeichnet find.

Das Mittelalter in Italien bediente ſich, beſonders in Oberitalien, bei feinen Bauten gleichfalls an den Faſſadenflächen der ſichtbar gelaffenen Backfteine, wie die Kirchen in Pavia, Chiaravalle, Mailand, Crema, Cremona, Caravaggio, Monza, Brescia, Bologna u. ſ. w. zeigen²⁶) und die durchweg rotes Ziegelwerk mit weiſſen Fugen haben.

An der *Certosa* in Pavia (ſiehe die nebenſtehende Tafel) find die Ziegel (Backfteine) blutrot überftrichen und die Fugen weiſſ aufgemalt, wohl hervorgerufen durch die Ungleichheit des Materials in Form und Farbe und durch die weniger forgfältige Art der Ausführung. Auch hier ſteht die Antike wieder höher als das Mittelalter!

Die Ziegelmaſſe am mittelalterlichen Baptifterium in Cremona find: Backſteinlängen 23 bis 25 cm, die Dicke 6,5 cm bei 5 bis 10 mm dicken Mörtelfugen.

Zur reicheren dekorativen Wirkung des Außenſeren treten neben den Backſteinen in dieſer Zeit noch kleinere, bunt (mit Vorliebe grün) bemalte Putzflächen hinzu (Chiaravalle, *San Gottardo* in Mailand), auch Netzmuster, die der Verband bei Verwendung von roten und gelben Steinen ergab (*San Francesco* in Pavia).

In Marmor überſetzt, finden wir dieſe Dekorationsweiſe auf den Mauerflächen des Dogenpalaftes in Venedig und des hochgeführten Teiles der Mauern der Baſilika in Vicenza, wo rötliche und weiſſe Marmortafeln zu einem regelmäſſig wiederkehrenden Flächenmuster zufammengeſetzt find, eine Verzierungsweiſe, die bei den groſſen ungliederten Wandflächen wohl ihre Berechtigung hat.

Rankenornamente in Bogenzwickeln mit rötlichem Ornament auf grünem Grunde oder umgekehrt finden ſich, dekorativ gut wirkend, am Palafte der *Visconti* in Pavia, ein Wechſel von verſchiedenfarbigen Steinen bei den Bogen, grün gefärbte Konſolen, gelbe und grüne Blattwerkgefimfe, weiſſe Eierſtäbe, von roten und grünen Blättern eingefafst, an den Apſiden der *Certosa* bei Pavia (ſiehe die nebenſtehende Tafel).

²⁴) Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 131, S. 159) dieſes »Handbuchs«.

²⁵) Siehe: *Zeitſchr. f. bild. Kunſt*, Bd. 13 (1878), S. 114.

²⁶) Vergl. Abbildungen folcher Kirchen in: GRUNER, L. *The terracotta architecture of North-Italy XIV.—XV. centuries*. London 1867.

Während im alten Rom die ornamentierten Stücke aus den dünnen Normalsteinen zusammengesetzt wurden, werden in Italien während des Mittelalters bei ornamentierten Architekturen grössere, besonders hergestellte Formstücke verwendet. Die meist sehr reich entwickelten, breiten Umrahmungen der Spitzbogenfenster mit gewundenen Stäben, aufsteigendem Blattwerk, Ranken mit emporkletternden Figürchen u. dergl. (vergl. die Kathedrale in Monza) verlangten eine andere Technik. Diefen schlossen sich die Renaissancemeister an, wie z. B. *Filarete* mit feinen köstlich verzierten Umrahmungen der Spitzbogenfenster am *Spedale maggiore* in Mailand (siehe Fig. 8, S. 10). In besonders schöner Weise und im Stil der edelsten Frührenaissance, frei von allen Reminiszenzen an andere Bauweisen, sind die Terrakotten am Eingangsportal der Kirche *della Santa di Sperandio da Mantova* (1478—80) in Bologna und an dem kleinen, reizend komponierten Oratorium *dello Spirito santo* (1481—97), gleichfalls in Bologna, uns erhalten geblieben. (Vergl. die betreffende Abbildung im Kap. 30.) Von ersteren sagt *Francesco Malaguzzi Valeri* in seinem unten genannten Buche²⁷⁾:

„Tutta questa grande decorazione fu eseguita dall' artista a colpi di stecca e di dita full' argilla ancor fresca che, tagliata in pezzi, e poscia cotta al forno, mostra tuttora le tracce della tinta rossa che la ricopriva in origine e ne accresceva la tonalità in quel tempo abituato a tanta festosità di colore.“

Das Verfahren, welches *Hiller* für die römischen Kapitelle der Grabmäler an der *Via Appia* in Anspruch nimmt, scheint hier wirklich durchgeführt worden zu sein, was bei den flachen Stücken unzweifelhaft sein wird.

Eine Flächendekoration mit verschiedenfarbigen Steinen und mit bestimmten Verbandmustern hat die Renaissance nicht versucht, da sie mit solch ausgesprochenen Verbänden so wenig wie die Antike arbeitete.

Im Sinne der gemusterten Wandflächen des Dogenpalastes in Venedig mit bunten Marmorplättchen ist meines Wissens nur ein Versuch gemacht worden an der *Colleoni-Kapelle* in Bergamo — der abschreckend genug ausfiel. Schwarz-weiß-rote Marmorplättchen bilden Würfel, die aus der Fläche hervortreten scheinen, ein Motiv, das für eine Wandbekleidung ebenso absurd ist wie für einen Fußbodenbelag.

Der zweiten Gattung, bei der die Backsteine nur als Flächenbekleidung zwischen Gurten, Gesimsen und Fenstern angeordnet worden sind, gehören als mächtige Beispiele der *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz, der *Palazzo Farnese* in Rom, wie auch die Hoffassade der *Cancelleria* dafelbst an und noch viele der Bologneser Paläste u. a. m. Von der Straßenseite bis zum Dachgesims in Backsteinen ausgeführte Bauten sind u. a. die *Casa dei Carracci* und der *Palazzo Alberghati* (1520 begonnen), beide in Bologna.

Filarete will in seinem Traktat (Lib. IV) für die Backsteine folgende Abmessungen: 6 *Oncie*²⁸⁾ Länge, 3 *Oncie* Breite und 1½ *Oncie* Dicke und verlangt an Geld für das Stück 1 *Denajo*.

An *Maria delle Grazie* in Mailand messen bei keineswegs regelmäßiger Verbandfichtung die Steine in der Länge 28 cm, 11 bis 12 cm in der Breite und 6 bis 7 cm in der Dicke bei 2 cm starken Mörtelfugen (siehe Fig. 24g u. i, S. 29).

Neuerungen demgegenüber, was das Altertum und das Mittelalter geleistet,

²⁷⁾ *L'architettura di Bologna nel rinascimento*. Bologna 1899. S. 78.

²⁸⁾ *Oncia* für ein *Pollice* = 1 Zoll.

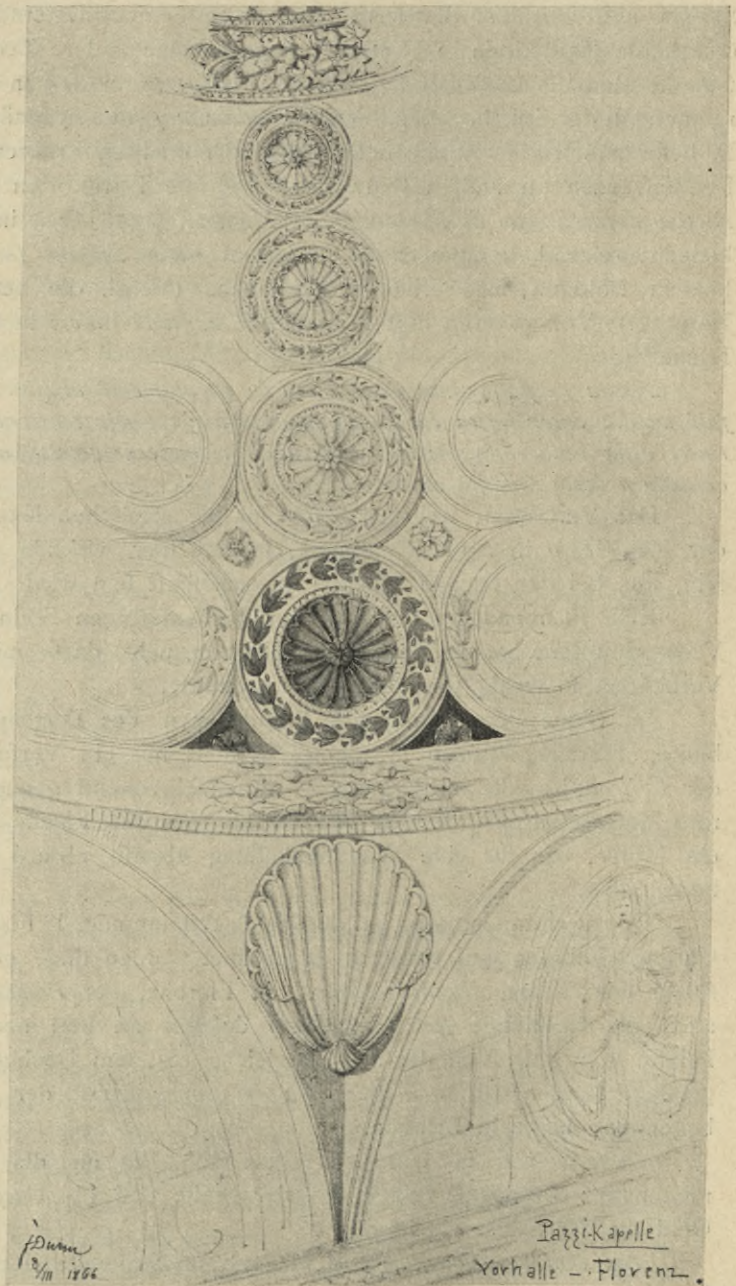
find auf diesem Gebiete für die Renaissance nach dem Vorgetragenen nicht zu verzeichnen. Nicht berücksichtigt wurde von ihr die dekorative Ausgestaltung einer der bekannten nordischen Verbandfchichtungen (Kreuzverband, Blockverband u. f. w.) und der Fugen durch besondere Gestaltung der Mörtelbänder, wie dies beispielsweise in Niederdeutschland in Übung war.

Fig. 44.

37.
Majoliken
der Robbia.

In einem aber, wenn wir von den flachen affyrischen und anderen orientalischen Tonplatten absehen, schuf sie doch Neues, in der Einführung bunter Terrakotten (Majoliken) figürlichen Inhaltes in die Fassadendekoration, wodurch sich die Familie der *Robbia* unsterblich machte.

Weiss emaillierte Figürchen auf mattblauem Grunde in Medaillonform wurden in schematischer Weise in den Zwickeln der Bogenstellungen angeordnet, wie es die *Innocenti* an der Fassade des Findelhauses in Florenz in reizvollster Weise zeigen. Ueber Türen und Fenstern von Wohnhäusern, Palästen und Kirchen sehen wir in den gleichen Farben Madonnenbilder oder kleinere biblische Begebenheiten dargestellt, oft noch umsäumt von realistisch dargestellten, bunt gefärbten Früchtegehängen, im grünen Laube violette und gelbe Früchte, Puttenköpfe auf blauem Grunde, in Friesen Frucht- und Blumenschnüre zwischen Kandelabern auf-



Von der Vorhalle Pazzi-Kapelle zu Florenz.

gehängt (*Maria delle Carceri* in Prato), kachelartig auf Gewölbefeldern angebrachte Muscheln (Vorhalle der *Pazzi-Kapelle* in Florenz, *Villa Poggio a Cajano* [Fig. 44]). An geschützten Orten trat bei diesen bunten Majoliken noch die Vergoldung bereichernd hinzu, so am Weihbrunnen in der Sakristei von *Santa Maria novella* und am kleinen Ciborium in *S.S. Apostoli* in Florenz, wo trotz des Reinigens mit Wasser und Bürste noch nicht alle Spuren des Goldes verwischt worden sind. Manches Werk wird man in dieser Goldfassung erst richtig beurteilen und verstehen lernen.

Fig. 45.



Vom Spedale del Ceppo zu Pistoja.

Am wunderbarsten aber wirken die friesartig unter den Fensterbankgurten sich hinziehenden Figurenkompositionen, für welche die am *Spedale del Ceppo* in Pistoja ausgeführten, die sieben Barmherzigkeiten und einige allegorische Figürchen, den höchsten Ruhm für sich beanspruchen dürfen. Echt monumental und vorzüglich in der Komposition wirken sie in der begrenzten Farbengebung ergreifend schön. Es treten dann noch die in Medaillonform gefassten Wappenschilder, die gleicherweise mit Fruchtgewinden reich umsäumte Darstellung des englischen Grufses hinzu. Die nur zweigeschoffig ausgeführte schlichte Fassade mit ihrer tiefen, auf schlanken Säulen ruhenden Bogenhalle, den kleinen Rechteckfenstern über dem Fries, das

weit ausladende, Schatten spendende Dachgesims, die ernste Farbe des Gesteines, die hellen Putzflächen des Obergeschosses wirken zusammen, um den Farbenzauber zu erhöhen und ein Schmuckstück, nicht überladen, zu schaffen, wie die gesamte monumentale Kunst aller Zeiten in diesem Umfange und in dieser Auffassung kein zweites gesehen. Diese einzige Leistung auf dem Gebiete der Fassadengestaltung genügt, um der neuen Kunst Ehre und ewigen Nachruhm zu sichern (Fig. 45)!

38.
Putzfassaden;
Sgraffito.

Ein schützender Ueberzug aus Kalkmörtel bei Gemäuer aus minderwertigem Material oder bei solchem von zweifelhaftem Aussehen und aus unregelmäßigen kleinen Stücken des verschiedenartigsten Gesteines hergestellt war von alters her im Gebrauch. Was zu allen Zeiten, an allen Orten aus Zweckmäßigkeitsgründen geboten war, konnte sich auch die Renaissancekunst nicht verfagen; denn auch sie wußte, so wenig wie die allerneueste Zeit, ein Ersatzmittel für den Putz zu schaffen oder diesen zu verdrängen. Oft fehlten in alter wie in neuer Zeit die Mittel, auch bei sonst groß gedachten Arbeiten, zur Verwendung monumentaler Materialien an der Außenseite eines Baues.

Aus der Not wußten aber die Meister der späten mittelalterlichen Kunst und der frühen Renaissance eine Tugend zu machen, indem sie die unscheinbaren Putzflächen zur Unterlage einer künstlerischen Schmuckweise machten, die insofern als unverwüflich gelten konnte, als ihr eine ebenso lange Dauer gewährleistet war als dem Putze selbst.

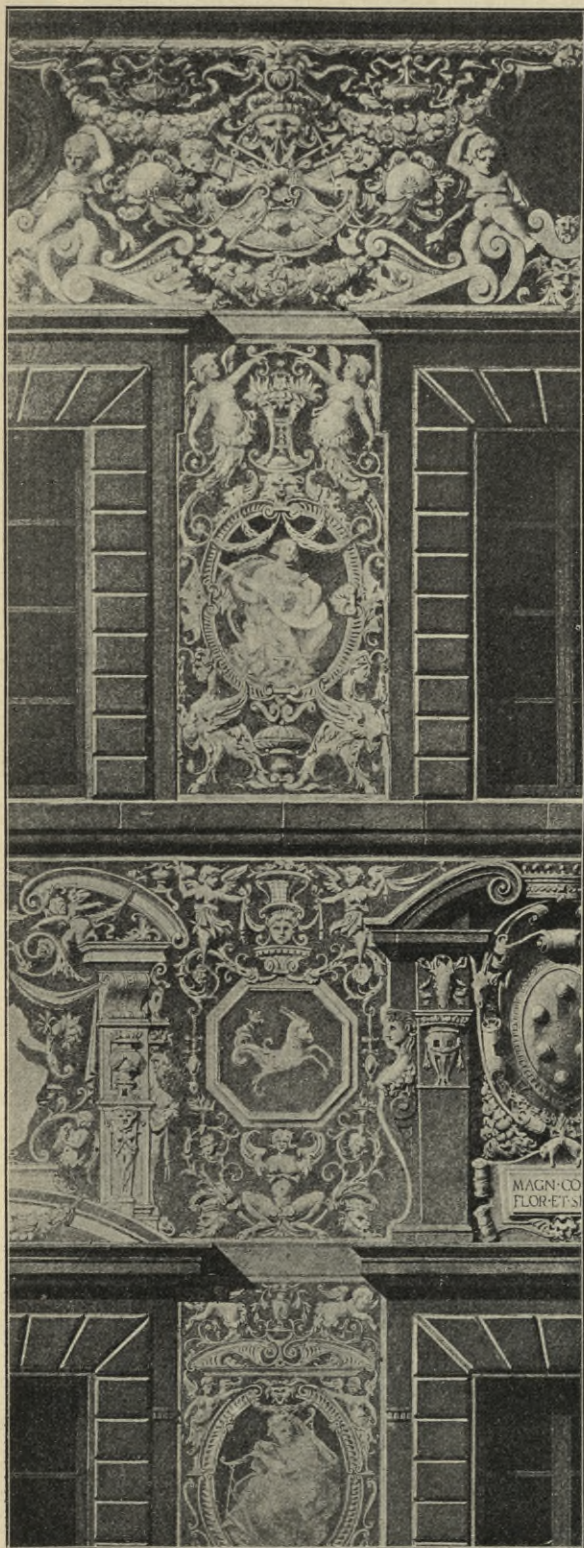
Diese Dekoration beschränkte sich zunächst auf die Ausführung von ornamentalen Friesen, Umrahmungen von Fensteröffnungen, auf Quaderfichteinteilungen, an deren Stelle später figurliche Darstellungen traten, oder auch die sämtlichen verfügbaren Mauerflächen wurden mit Ornamenten, Grottesken, Medaillons und Figurenkompositionen bedeckt. Wie ein Teppich spannen sich die feinen Zeichnungen zwischen die Strukturteile der Fassaden und beleben die sonst kalten Mauerflächen in stimmungsvoller Weise.

Die Dekorationsweise — *Sgraffito*, auf deutsch Kratzmalerei genannt — blühte vorzugsweise in der Heimat der Renaissance, in Florenz, und ist eine Art von Ausführung *en camaïeu*, eine dunkle Zeichnung auf hellem Grunde, bei der zuerst die dunkle Unterlage, in der Regel schwarz, aber auch andersfarbig (braun, grün, blau, rot), aufgetragen wird, dem ein weißer oder gelblicher Ueberzug folgt, auf welchen noch im feuchten Zustand die Zeichnungen aufgebaut, mit eisernen Werkzeugen die Umrisslinien ausgekratzt und mit den gleichen Werkzeugen schattiert werden. »Ein Zeichnen *al fresco*,« von dem *Vasari* (1512—74) das älteste Rezept ausgab. Die Franzosen nahmen es 1770 wieder auf; es hielt sich aber nicht lange, bis es um die Mitte des verfloffenen Jahrhunderts *Semper* bei uns wieder einfuhrte. Es fand wohl begeisterte Aufnahme, die aber in unserer schnelllebigen Zeit bald wieder verrauchte²⁹⁾.

In Florenz sind als glänzende Zeugen dieser Dekorationsweise die *Sgraffiti* am *Palazzo Guadagni* zu verzeichnen, die in einfacher Weise das Grundätzliche derselben dartun: Frieze unter den Fensterbankgurten, Quadrierung der Mauerpfeiler zwischen den Fensteröffnungen, Medaillons in den Bogenzwickeln; dann die besterhaltenen *Sgraffiti* an dem von *Baccio d'Agnolo* erbauten *Palazzo Torrigiani* mit Fries unter der zweiten Fensterbankgurt, Figurenkompositionen in reichen Umrahmungen auf den

²⁹⁾ Neuere Rezepte für die Ausführung von *Sgraffiti* siehe: ROMBERG's Zeitchr. f. prakt. Bauk. 1875—76. — Siehe auch Teil III, Bd. 2, Heft 1 (Abt. III, Abschn. 1, Kap. 4, unter a) dieses »Handbuchs«.

Fig. 46.



Sgraffito-Schmuck am Palazzo Montalvi zu Florenz.

Mauerpfeilern, und schliesslich am reichsten entfaltet an dem mit dem Mediceerwappen geschmückten Hause (Nr. 24) im *Borgo degli Albizzi (Palazzo Montalvi)*, die Mauerflächen vom Dachgesims bis zum Strafsenpflaster bedeckend. Naturalistische Fruchtgehänge, ganze Figuren Putten in phantastisch gebildeten Nischen und Rahmwerken, stilisierte Ornamente wechseln in reichster Fülle miteinander ab (Fig. 46). Auch in den toskanischen Nachbarstädten finden sich mit *Sgraffiti* geschmückte Hausfassaden, und ebenso machte das päpstliche Rom in ausgedehnter und hervorragend künstlerischer Weise in grossem Stil Gebrauch von dieser Technik, wie die *Sgraffiti* auf den Strafsen- und Hoffassaden der verschiedensten Wohnhäuser und Paläste zeigen; so ein Haus im *Vicolo Calabriga* mit schön ausgeführtem Fries und Fensterpfeilern, dann ein Gebäude im *Vicolo Sugarelli* mit einem Fries über der Quadrierung, weiter ein solches in der *Via dei Coronari* und schliesslich die Hoffassaden eines Baues in der Strasse *Scoffa Cavalli* — eine vollständige Scheinarchitektur mit Säulen und Bogen³⁰⁾.

Eine andere weichere Dekorationsweise, bei welcher der Pinsel statt des Eisenstiftes wieder zu feinem Recht gelangt, ist diejenige in *Chiaro-scuro*, aus dem Ton herausgemalte figürliche und ornamentale Darstellung, bei dem der gleiche dekorative Grund-

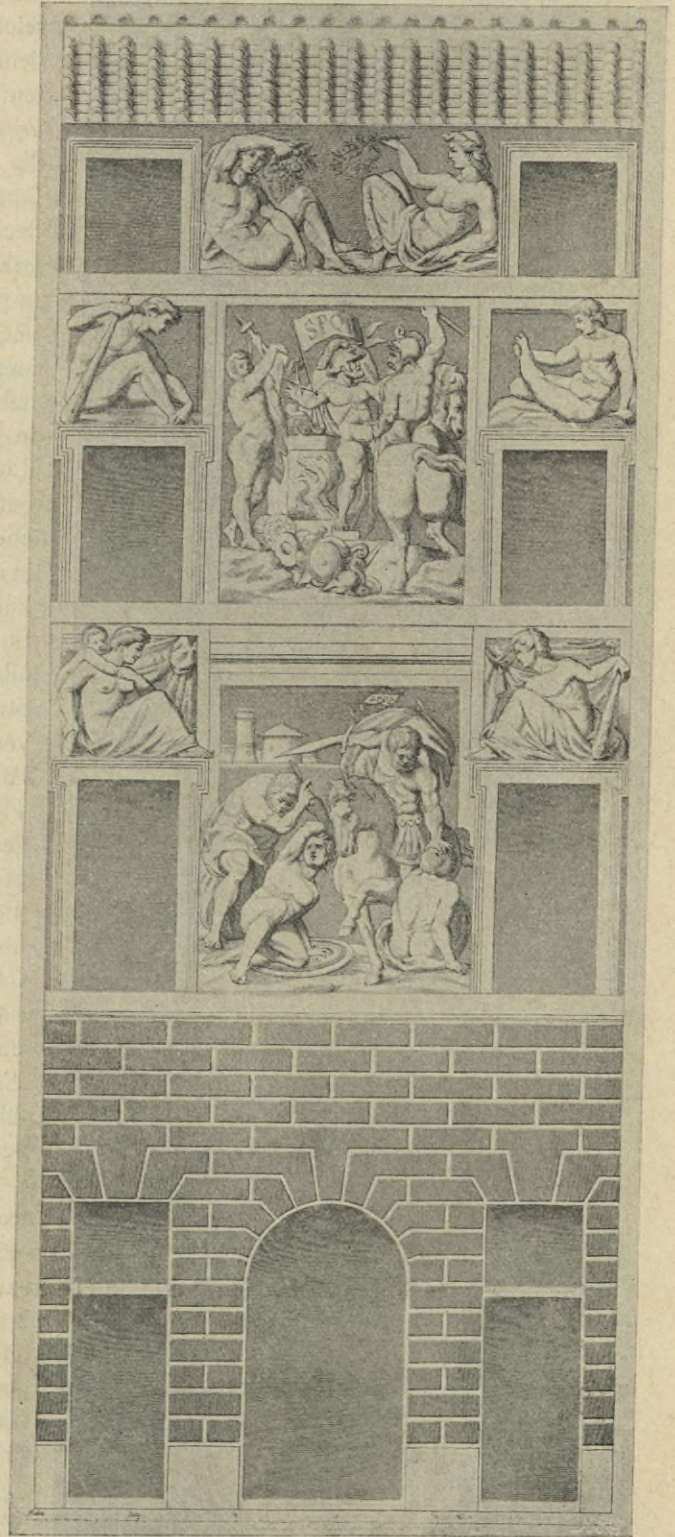
39*
Chiaro-scuro.

³⁰⁾ Die Beispiele sind zu finden im grossen Tafelwerk: MACCARI, E. *Roma, Graffiti e Chiaro-scuro. Secolo XV, XVI.* Taf. 8, 11, 13 u. 22 — wobei die Richtigkeit der Strafsennamen heute nicht mehr verbürgt werden kann.

gedanke waltet wie beim *Sgraffito*, nur mit dem Unterschiede, daß dabei die figürliche Komposition überwiegt, wie das Beispiel vom Hause in der *Via della Maschera d'oro* zu Rom, eine Arbeit von *Maturino Fiorentino* und *Polidoro da Caravaggio* (Fig. 47) beweist: ein überreicher Figurenfries im Erdgeschoss, ganze Figuren an den Fensterpfeilern des I. und Figurengruppen im II. Obergeschoss mit Kartuschenwerk und Trophäen über den Fenstern bei der größten architektonischen Schlichtheit der Fassade. Mit den einfachsten rechteckigen Fensterumrahmungen ohne Profile, Verdachungen oder sonstige plastische Zutaten haben sich die Künstler begnügt, um ihre Verzierungsweise zur Geltung [zu] bringen — der einzig richtige Grundgedanke, nach dem bei der gewählten Dekorationsweise verfahren werden konnte.

War das *Sgraffito* ein Zeichnen auf den nassen Putzgrund, so ist das *Chiaroscuro* ein Malen auf diesen mit nur einer Farbe in verschiedenen Schattierungen.

Mit der Hell-dunkel-Malerei gab man sich aber beim Fassadenschmuck nicht zufrieden; sie erfuhr eine Steigerung in der Wirkung durch Zuhilfenahme verschiedener Farben; man griff an der Außenseite zum Freskobilde, das aber auch bei dem gesegneten Klima Italiens nicht lange stand-



Chiaroscuro-Malerei zu Rom.

hielt, und die Freude an diesem Schmucke war meist von verhältnismäßig kurzer Dauer.

Anfangs befolgte man auch bei dieser Art den gleichen Grundgedanken der Flächendekoration, der beim *Sgraffito* und beim *Chiaro-scuro* maßgebend war; man

Fig. 48.



Gemalte Fassade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona.

geriet aber auf Irrwege, als man anfing, jenen zu umgehen und Steinarchitekturen darzustellen und nachzuahmen. Versuche dieser Art sind in Oberitalien, besonders in und bei Genua, sowie in Bergamo noch in verblassten Resten zu erkennen. Auf-

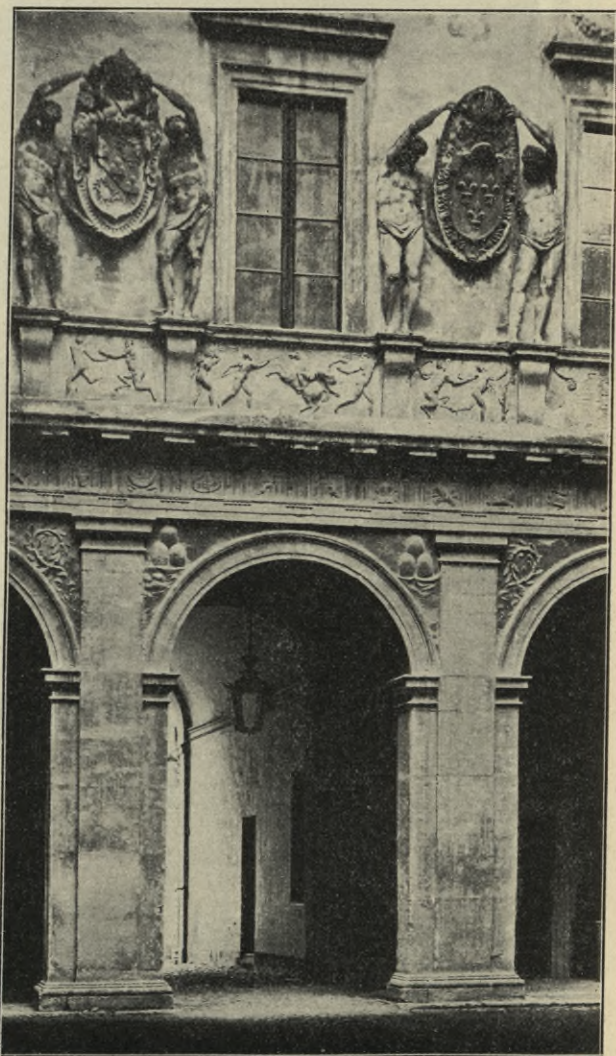
gemalte kannelierte Großpilaster oder Säulen, durch ein oder mehrere Stockwerke gehend, mit vergoldeten Basen und Kapitellen oder marmorierten Schäften, mit Schlagshadowen, die je nach dem Stande der Sonne sämtlich falsch sind, in Wirkung gefetzte Halbrundnischen mit gemalten Bronzefiguren in diesen und dergl. mehr sind und bleiben Mißgriffe. Die Malerei kann unterstützend wirken; sie soll aber keine Architekturen geben, die man wegen Geldmangel nicht plastisch ausführen konnte.

Im Sinne dieser Unterstützung hat die frühe Renaissance Sachgemäses und Vollendetes geleistet, wie z. B. am *Palazzo del Consiglio*, am Gartenpalaste *Bocca-Trezze*, an Häusern und Palästen der *Piazza delle Erbe* in Verona, an Bauten in Bergamo, Venedig, Mantua u. s. w. Bei vielen dieser Fälle beschränkte man sich lediglich auf das Ornamentale oder erhöhte nur durch Farbengebung die Wirkung plastischer ausgeführter Teile, indem man Marmorkapitelle vergoldete, die plastisch gearbeiteten Füllungen von Pilastern mit Gold überzog und den Grund blau oder schieferfarben malte, bei Friesen den Grund färbte und dergl. mehr (Fig. 48).

Trotz einiger Mißgriffe — und bei welchen Kunstentwicklungen oder bei welchem Stil wären diese nicht zu verzeichnen — kann der Renaissance das höchste Verdienst um die Ausbildung und die Weiterentwicklung der Fassadendekoration nicht strittig gemacht werden.

Aber bei dem ein- oder vielfarbigen Schmucke der Mauerflächen blieb diese erfindungsreichste aller Kunstepochen nicht stehen; sie verlangte einen erhöhten Licht- und Schattenwechsel, besonders bei heller Farbe des Baumaterials, durch Reliefs unter Anwendung des Stukkes. Vorwiegend machte die Hochrenaissance von diesem wirkungsvollen Dekorationsmittel Gebrauch, von dem Fig. 49 ein schönes Beispiel am *Palazzo Spada* in Rom gibt. Hier schuf die Renaissance wieder aus eigenen Mitteln. Der verführerische Reiz dieser Dekorationsweise zeitigte auch diesseits der

Fig. 49.



Vom Palazzo Spada zu Rom.

Alpen gute Früchte, wie viele Fassaden des XVIII. Jahrhunderts in süddeutschen Städten (Afarhaus in München) zeigen.

Die Herstellung farbiger Fassadendekorationen in unverwüflichem Material führte zur Anwendung des Mosaik, angefertigt aus kleinen farbigen Marmor-, Terrakotta-, Pasta- oder Glaswürfelchen. Als Fußboden, an Wänden und Decken finden wir die musivische Arbeit schon bei Römerwerken; an byzantinischen erreichte sie eine hohe Vollendung (Konstantinopel und Ravenna); die mittelalterliche Kunst in Italien machte wie die frühchristliche ausgiebigen Gebrauch von derselben — der Dom in Orvieto als glänzendstes Beispiel —; ältere Kirchenbauten in Rom, Venedig und Florenz legen Zeugnis von ihr ab (*Maria maggiore*, *San Lorenzo fuori le mura* in Rom, *San Miniato* in Florenz, Markuskirche in Venedig u. f. w.).

Als Außendekoration spielt das Mosaik in der Renaissance keine Rolle; als innerer Wand- und Deckenschmuck erweist es sich in St. Peters Dom so tatkräftig, frei und gesund und stellenweise besser als in der besten Zeit seiner Blüte im byzantinischen Reich, wo es durch die Gebundenheit der Zeichnung leidet, dafür aber in der Farbenpracht und Harmonie unübertroffen dasteht.

In der Nachahmung von berühmten Oelbildern mit den allerkleinsten und in den Farben feinst abgestuften Steinchen, die an den Wänden von *St. Peter* prangen, geht diese Kunst beinahe zu weit, ist aber auch hier nicht ohne Vorbild, wie das berühmte antike Mosaik der kapitolinischen Tauben beweist.

Eine letzte Stufe monumentaler Fassadenflächendekoration ist in der »Inkrustation« mit verschiedenfarbigen Steinplatten edlerer Art zu suchen, hinter der sich das massive, minderwertige Baumaterial verbirgt. Die Protorenaissance in Florenz (*San Miniato*, *Badia*, *Battistero*) brachte sie schon, sich auf antike Vorbilder stützend, zur Ausführung. Allein erst die venetianischen Architekten sollten hier das Beste und Prächtigte leisten, aber auch das Maßvollste in der Farbengebung und Auswahl schön geädertes Marmorplatten, die sie geschickt gegeneinander zu stellen wußten, wie die nördliche Hoffassade und die Wangen der Riefentreppe im Dogenpalast, die äußere Ansicht der Vorhoffassade der *Scuola San Giovanni e Paola*, die Hauptfassade der *Scuola di San Marco* (1485) in Venedig, mit ihren eigenartigen perspektivischen Darstellungen durch Marmoreinlagen zeigen. Diese Art, mit billigen Mitteln ein kostbares Außere zu schaffen, das einen vornehmen und wahrhaft schönen Eindruck hervorruft und das jetzt 400 Jahre gut gehalten hat, ist wiederum ein Verdienst der italienischen Renaissance.

6. Kapitel.

Holzarchitektur.

»Von einer eigentlichen italienischen äußeren Holzarchitektur, in dem Sinne der nordischen Strukturen aus Holz, kann nicht die Rede sein, obschon sich in Italien einzelne Kombinationen des Holzes, zumeist in Verbindung mit Strukturen, vorfinden, in denen sich antike Ueberlieferungen wieder erkennen lassen.«

SEMPER, a. a. O., S. 347 ff.

Die Bauernhäuser Welfchtirols, am Abhange der Alpen, haben meist nur im Giebel des Dachgeschoffes ein verziertes Holzgeschranke, während die darunter liegenden Wohngeschoffe massiv aus Steinen hergestellt sind, die aber gerade in

42.
Musivische
Dekorationen
an Fassaden
und im
Inneren.

43.
Inkrustation.

44.
Holz-
architektur.

diesen Gefchränken und mit ihren Galerien Reminifzenzen einer vorhergegangenen antikisierenden Holzarchitektur tragen; fie zeigen uns den Verzicht auf eine Fachwerkkonstruktion von Grund aus, in fehr beftimmt ausgesprochener Weife. Möglich und wahrſcheinlich, daß dem ſteinernen Unterbau zur Zeit, als noch gröſere Holzbeftände in den Alpengebieten verfügbar waren, ein folcher mit ausgemauerten Holzgefchränken vorausging; fein Vorhandenſein aber im letzten Jahrtaufend können wir kaum mehr nachweiſen (Anhaltspunkte in Bergamo; ſiehe Fig. 127).

Neben dem Holze drängt ſich den Erdenbewohnern ja auch der Stein als Baumaterial auf; in den Gerölln und Gefchieben der Bergabhänge bot er ſich den Leuten in gewiſſem Sinne bereits bearbeitet dar, ſo daß man ſich wohl ſchon in früher Zeit der gemiſchten Bauweiſe hier bediente. Dabei war man gezwungen, das nicht immer muftergültig hergeſtellte Steingemäuer, das aber trotzdem gegen Wind und Wetter größeren Widerſtand leiſtete, durch vorſpringende Holzdächer zu ſchützen, durch welche man auch rings um das Haus gegen Regen und Schnee geficherte Umgänge und Lagerplätze gewann.

Wo anderwärts ähnliche Vorbedingungen von der Natur geſchaffen ſind, ſehen wir beim Bauen verwandte Vorgänge. In den *Bocche di Cattaro* und in ganz Montenegro bietet das baumloſe Karſtgebirge faſt nur Steine; Holzbeftände und Fruchtfelder ſind dünn gefät, weſhalb auch dort die Einwohner bei ihren Hütten zum Steinbau greifen und das koſtbare Holz und Stroh nur als Deckmaterial verwenden. Steinhäuser mit Holz- und Strohdächern ſind alſo keine baulichen Abſonderlichkeiten.

Das alte Kulturland Italien, nie entvölkert, aber um ſo mehr den Stürmen des Krieges und den Einfällen der Barbaren ausgeſetzt, welche mit feinen Holzbeftänden auf-räumten, deren fachgemäſe Erneuerung bei den unruhigen Zeiten ausgeſchloſſen war, wird wohl ſchon früher gezwungen geweſen ſein, haushälterifch mit den noch vorhandenen umzugehen, wodurch ſchon aus dieſem einen Grunde die Ausbildung einer Holzarchitektur, wie ſie der holzreiche Norden (Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien, Rußland) aufzuweiſen hat, ausgeſchloſſen erſcheint.

Bitten wir die Archive um Aufſchluf, wo die Wirklichkeit keine gibt, ſo antworten uns wenigſtens dieſe durch Zeichnungen. Solche aus dem italieniſchen Staatsarchiv (*Disegno dell' Archivio di Stato*) zeigen uns, welches Ausſehen die Bauern-

Fig. 50.

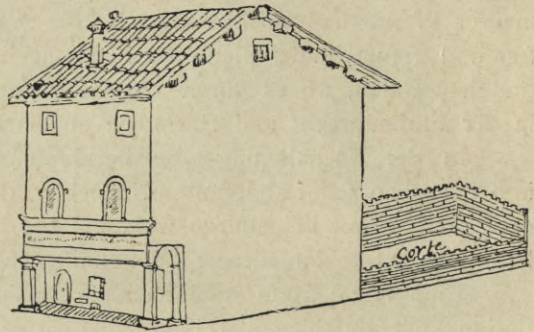
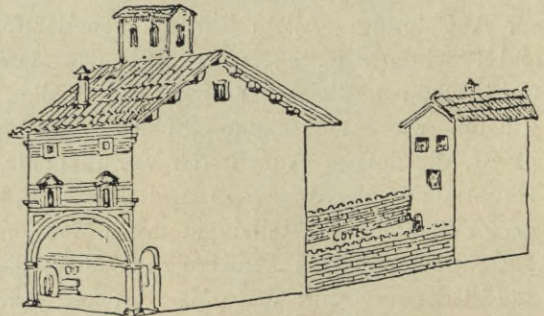


Fig. 51.

Kolonnenhäuser zu Bologna³¹⁾.

45.

Kolonnenhaus
im Quattro-
und
Cinquecento
zu Bologna.

³¹⁾ Fakt.-Repr. nach: MALAGUZZI VALERI, F. *L'architettura di Bologna nel rinascimento*. Bologna 1899. S. 149 u. Fig. 52, 53.

häuser (*Casa colonica*) bei Bologna im *Quattro-* und *Cinquecento* (XV. und XVI. Jahrhundert) hatten. Wir sehen auch in dieser frühesten Zeit der Renaissance nur Stein-

Fig. 52.



Bauernhaus zu *San Gimignano*.

Fig. 53.



Bauernhaus zu *Parrano*.

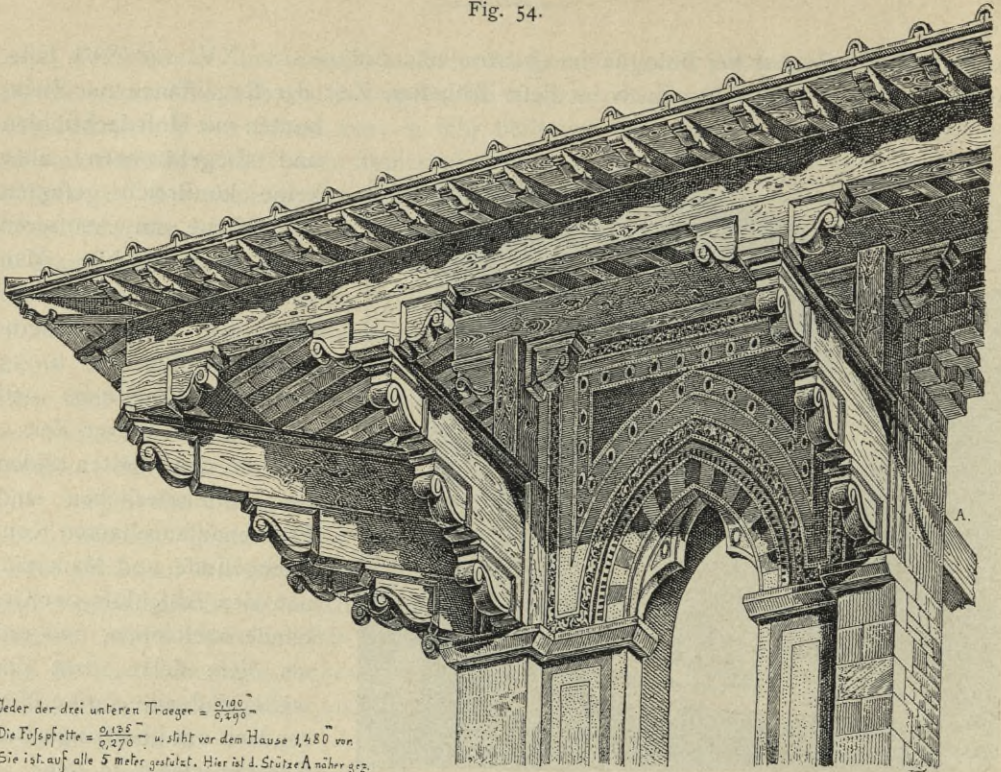
bauten mit Holzdachstuhl und Ziegeldächern, aber keine kunstreich gefügten Riegelfache am Aeusseren (Fig. 50 u. 51³¹). Man vergleiche in diesem Sinne auch die beiden Bauernhäuser in Fig. 52 u. 53 von *San Gimignano* und *Parrano* aus älterer Zeit.

In den Städten bilden bei mittelalterlichen und Frührenaissancebauten Konsolengesimse und Mauerzinnen den Abschluss der Gebäude nach oben, und erst als diese fielen, trat das weitausladende antike Pfettendach mit überhängenden Sparren wieder in seine alte Rechte. Nur dieser Teil der Holzkonstruktion konnte Gegenstand einer künstlerischen Behandlung fein und werden, und auf diesen beschränkte sich auch die italienische Renaissance, da sie mit niedrigen, überfetzten Fachwerkwänden aus hölzernen Ständern, Schwellen und Pfetten, sowie einem Spiel von Andreaskreuzen, geraden und gebogenen Riegeln zwischen diesen, mit dünnem Füllmauerwerk ausgesetzt, baukünstlerisch nicht rechnen konnte und wohl auch nicht wollte. Es ist und bleibt dies eine bäuerische Weise, auch wenn in ihr unbestrittene Reize liegen, die heute noch so aufregend wirken, dass sie

46.
Holzsparren-
gesimse.

den modernsten Architekten zu ihrer Uebertragung auf den städtischen, monumental feierlichen Wohnhausbau verführen.

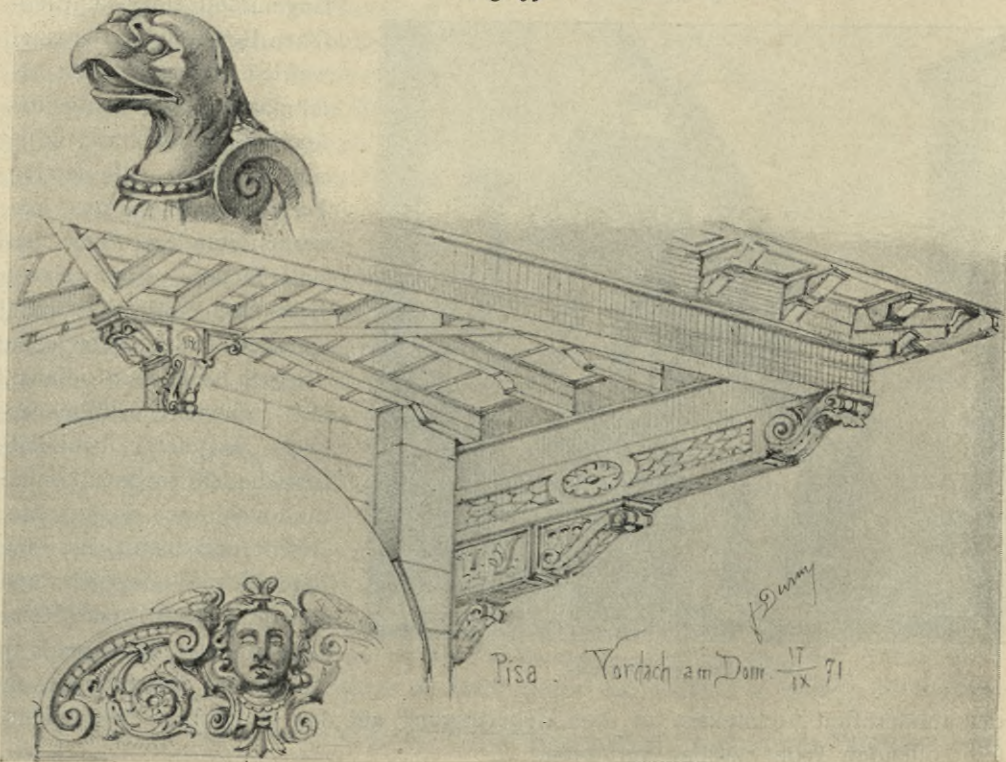
Fig. 54.



Jeder der drei unteren Träger = $\frac{0,100}{0,490}$
 Die Fußpfette = $\frac{0,135}{0,470}$ u. steht vor dem Hause 1,480 vor
 Sie ist auf alle 5 Meter gestützt. Hier ist d. Stütze A näher geseh.

Gefims des Hauses Bigallo zu Florenz³⁸).

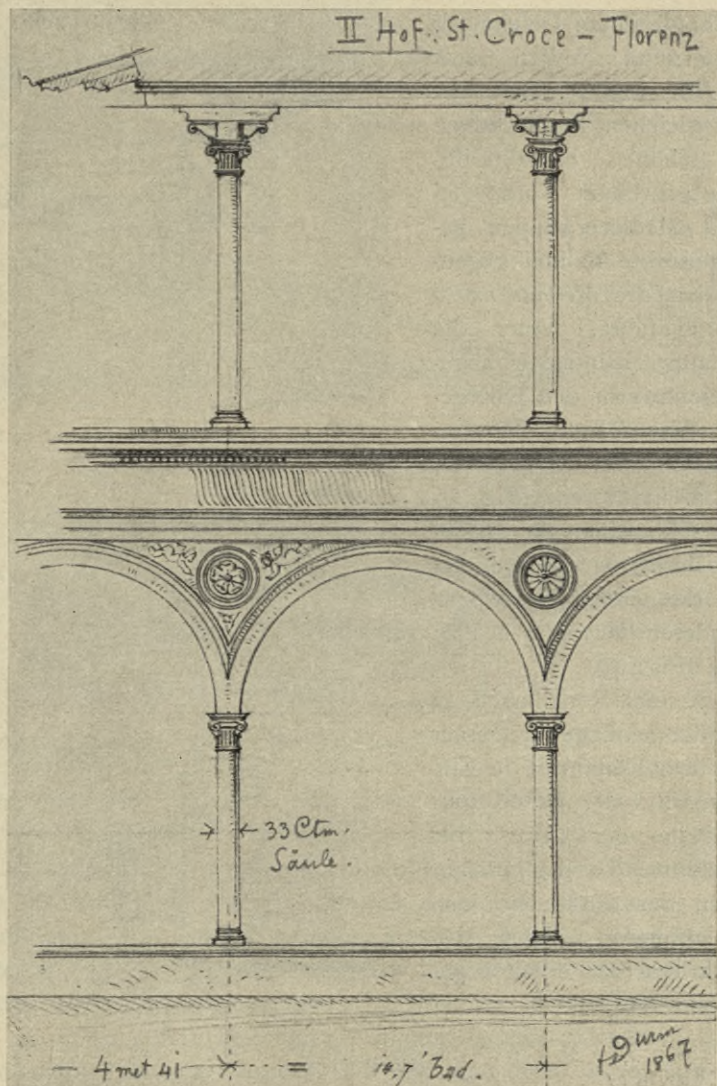
Fig. 55.



Vordach über einer Eingangstür des Domes zu Pisa.

Den Abschluss der Fassadenmauern mit einem durch die Dachkonstruktion hervorgerufenen Holzgesimfe weist der frühchristliche Stil, die Protorenaissance und dann der Uebergangsstil auf, wovon das Dachwerk des fog. *Bigallo* in Florenz (von *Orcagna*, 1380?) das reizvollste Beispiel abgibt (Fig. 54) und zuletzt bis in die

Fig. 56.

Vom Hof der Kirche *Santa Croce* Florenz.

Hochrenaissance hineinreichend, zeugen dafür die Paläste der Pisaner und Florentiner. Wie diese bis zu 2 m ausladenden Prachtgesimfe konstruktiv und künstlerisch behandelt wurden, davon gibt eine Zeichnung *Sandro Boticelli's* (1437—1515) Aufschluss, die im unten genannten Werk³²⁾ veröffentlicht ist.

In schöner und charakteristischer Weise ist eine reine Holzkonstruktion,

³²⁾ Nach: GLADBACH, E. Vorlegeblätter zur Bauconstructionslehre. Zürich 1868.

³³⁾ MÜNTZ, E. *La renaissance en Italie et en France*. Paris 1885. S. 388.

ein Vordach über einer Eingangstür am Dom in Pisa ausgeführt, welches ganz besonders zeigt, wie die gute Zeit der Renaissance auch bei diesen Holzarbeiten, was gefunde Konstruktion und Formgebung anbelangt, guten Geschmack und Schönheitsinn walten liefs (Fig. 55). Als weitere Beispiele, wo mit dem gleichen konstruktiven Geschick bei schönen, charakteristischen Formen gearbeitet wurde, sei der mit dem Mediceerwappen geschmückte, gedeckte Balkon gegenüber den Hallen des *Mercato nuovo* in Florenz angeführt, ferner die reizenden, durch Steinfäulen abgestützten Holzgesimse in den Obergeschossen der Kreuzgänge (Klosterhöfe) von *San Lorenzo*, *Santa Croce*, der *Badia* u. a. in Florenz (Fig. 56 bis 58), und schließlich die mächtigen, gut geschnittenen Holzgesimse der Uffizien, des *Palazzo Guadagni* und vieler anderer Bauwerke in Florenz und Pisa (Fig. 59).

Wie sich die Renaissance in Italien bei der Anlage hölzerner Schutzdächer über Einfahrten in Einfriedigungsmauern half, davon gibt ein in der Nähe der *Certosa* bei Florenz ausgeführter Torweg in feiner Anordnung an das antike Vordach von Puteoli erinnernd, dessen Ausführungsvorschriften uns erhalten geblieben sind, ein Beispiel³⁴⁾.

Fig. 57.

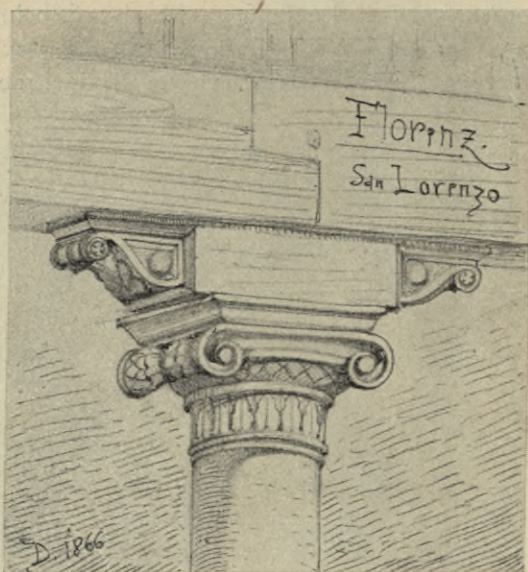
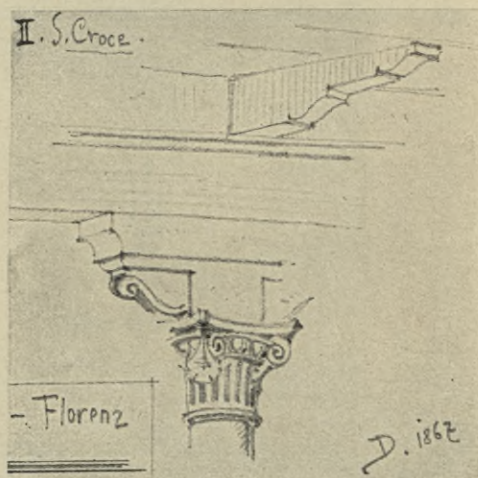
Von der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

Fig. 58.

Von der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

7. Kapitel.

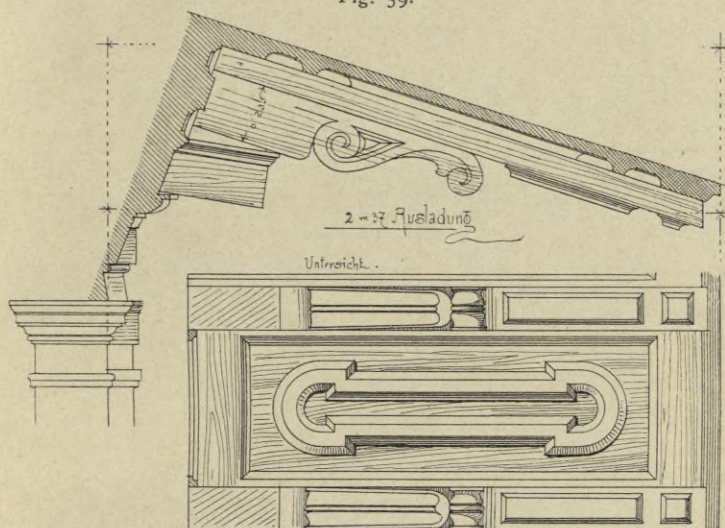
Gewölbe und Holzdecken.

Horizontal lagernde schlichte Holz- und Steinbalkendecken, oder durch winkerecht sich kreuzende Hölzer entstandene oder auch aus Steinplatten gemeißelte fog. Kassettendecken, mäsig und weit gesprengte, gewölbte Decken über allen möglichen Grundriffsformen, in allen möglichen Höhen und in der verschiedensten Ge-

³⁴⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 180, S. 205) dieses Handbuchs.

staltung, aus Quadern mit und ohne Mörtel hergestellt, aus Backsteinen, aus Gussmauerwerk oder aus einer Kombination der genannten Materialien ausgeführt, Massivdecken aus Eisen und Tonplatten (*Vitruv*), scheinbar gewölbte Decken aus Zypressenlatten mit Stukk überzogen (*Vitruv*) kannten das Altertum und das Mittelalter, wobei aber das letztere nicht eine Art von konstruktiv neu gedachten Gewölben gebär, deren Gefetze Römer und Byzantiner nicht schon erkannt oder tatsächlich zur Ausführung gebracht hätten. Ausgenommen bleibt dabei nur das spätgotische Netzgewölbe, bei dem die Rippen unter die durchgehenden Gewölbeflächen gekleistert sind, die oft 20 bis 30^{cm} unter diesen hängen (Münster auf der Reichenau in Mittelzell u. a. O.³⁵), je nach der Beschaffenheit der Ausführung.

Fig. 59.



Sparrengemisse an den Uffizien zu Florenz.

Von allem nahm die Renaissance etwas auf; die besten Lehren zog sie aber aus den Schöpfungen des ost-römischen Reiches, den Kuppeln auf Pendentifs, die weittragendste Errungenschaft dieser größten Techniker der alten Welt! Sie setzte jene Kuppeln mit anderen Gewölbeformen zu neuen Gebilden zusammen (*Santa Giustina* in Padua, Fig. 60), erhob den lichtbringenden, fäulengeschmückten zylindri-

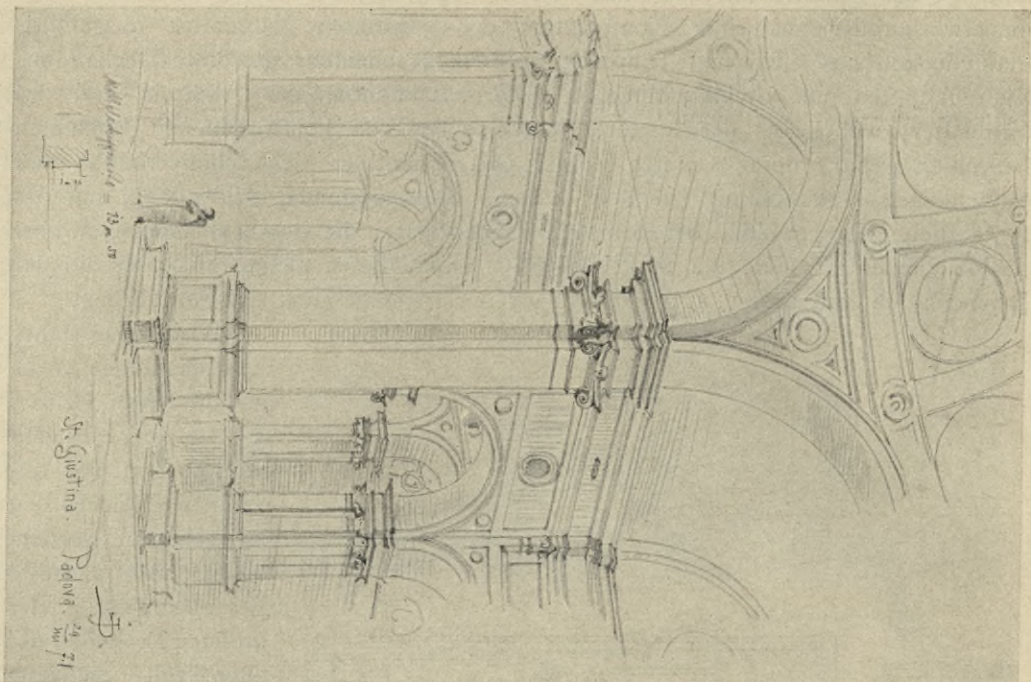
schischen Tambour auf die Pendentifs und setzte darauf erst die hochgeführte Halbkuppel oder überhöhte Kuppel, die sie mit einer Laterne krönte — Anordnungen, welche die Byzantiner, soviel man aus den überkommenen Monumenten ersehen kann, nur im kleinen lösten (Fig. 61: *Andrea della Valle* in Rom).

Die durch profilierte Rippen geteilten Fächer-, Schirm- oder Melonengewölbe (*Pazzi-Kapelle* in Fig. 62, Sakristei von *San Spirito* über einem Achteckraum in Fig. 63, *Maria delle Carceri* in Prato, Sakristei von *San Lorenzo* zu Florenz in Fig. 64) sind ebenfalls auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen.

Bei den antiken Kuppeln waren Gewölbe und Dach eines; was im Inneren angenommen war, ist auch für das Außere maßgebend gewesen; an der einmal angenommenen Form konnte nichts mehr geändert werden, es sei denn, daß das Gewölbe aus statischen Gründen von außen zum Teil unsichtbar gemacht, d. h. durch lotrecht aufsteigendes Mauerwerk verdeckt wurde. Anknüpfend an diese Ausnahme von der Regel verfuhr die Protorenaissance beim Florentiner *Battistero*, und die oberitalienischen Baumeister verfolgten später den gleichen Grundgedanken,

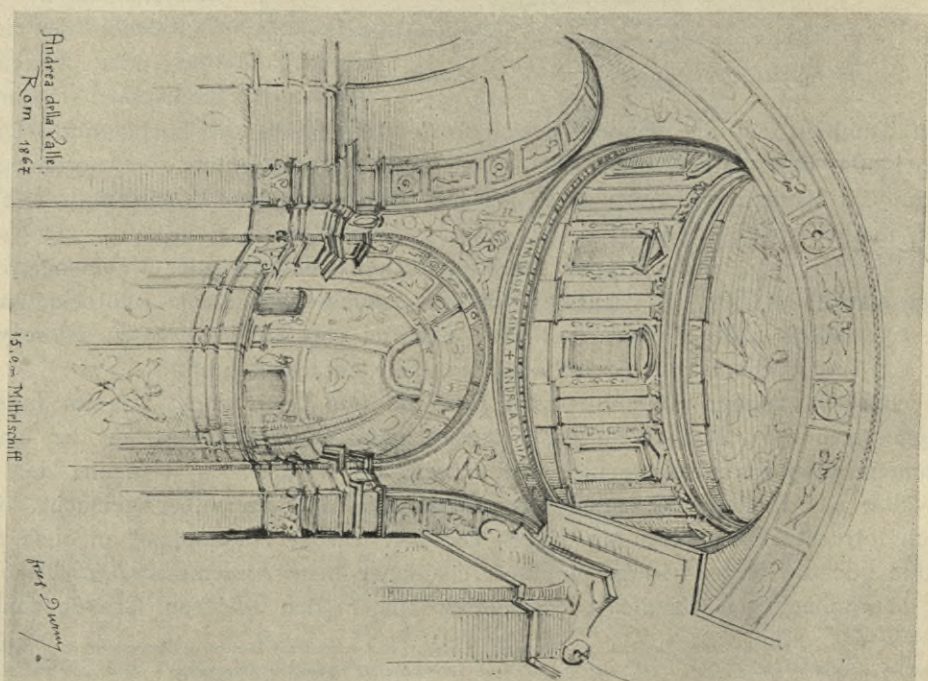
³⁵) Weiteres hierüber unter D, Kap. 31, ferner in historischer und technischer Beziehung die vortrefflichen Werke von A. CHOISY: *L'art de bâtir chez les Romains* und *L'art de bâtir chez les Byzantins* (Paris 1883) — wie auch vom gleichen Autor: *Histoire de l'architecture* (Bd. I u. II, Paris 1889) mit ihren eigenartigen, interessant dargestellten Zeichnungen — endlich Teil II, Bd. 2 (S. 161—203) dieses »Handbuchs«.

Fig. 60.



Von der Kirche Santa Giustina zu Padua.

Fig. 61.



Von der Kirche Andrea della Valle zu Rom.

gingen aber insofern noch weiter, als sie das Gewölbe von außen unter einem Zelt- oder Kegeldach verschwinden ließen (Fig. 65: Schnitt durch das *Battistero* in Florenz). Dieser Lösung steht eine andere gegenüber, bei der die hochgeführte Mauer in eine Bogenstellung aufgelöst wird, von der aus sich Gewölbchen auf die

Fig. 62.



Von der Pazzi-Kapelle zu Florenz.

und ein ästhetischer Zweck, um die innere Kuppel vor Nässe zu bewahren und um ihr von außen ein bedeutenderes Aussehen zu geben, war es, was zur Ausführung dieser Art von Kuppelwölbung trieb — wohl aber auch die Unmöglichkeit, eine massive Kuppel in der gegebenen Stärke des Unterbaues ohne Zurücktreppung der Außenmauern auszuführen. Eine Anordnung wie am Pantheon unter Durchführung

sichtbar hervortretende äußere Kuppelfläche, den Bogenöffnungen entsprechend, aufsetzen und so ein reizend schönes Motiv abgeben (vergl. die Tafel bei S. 48: Apfidenkuppel der *Certosa* bei Pavia).

Die größte Tat der Renaissance in konstruktiver Beziehung, gestützt auf die genannte Vorstufe — das *Battistero* — war die erstmalige Ausführung einer Doppelkuppel oder zweifachen Kuppel, bei der zunächst die Form der äußeren Kuppelschale von der inneren noch nicht viel in der Umrisslinie abwich.

»*Facciasi un'altra cupola di fuori sopra questa, per conservarla dallo umido, e perchè la torni più magnifica e gonfiata . . .*« — dann mache man über dieser eine andere Kuppel, um die innere vor Feuchtigkeit zu schützen, und weil sie so viel prächtiger und aufgeblähter, d. h. schwelender in der Form erscheint³⁶⁾ — führt Meister *Filippo* in seinem Baubefehl aus. Ein praktischer

49.
Doppel-
kuppeln.

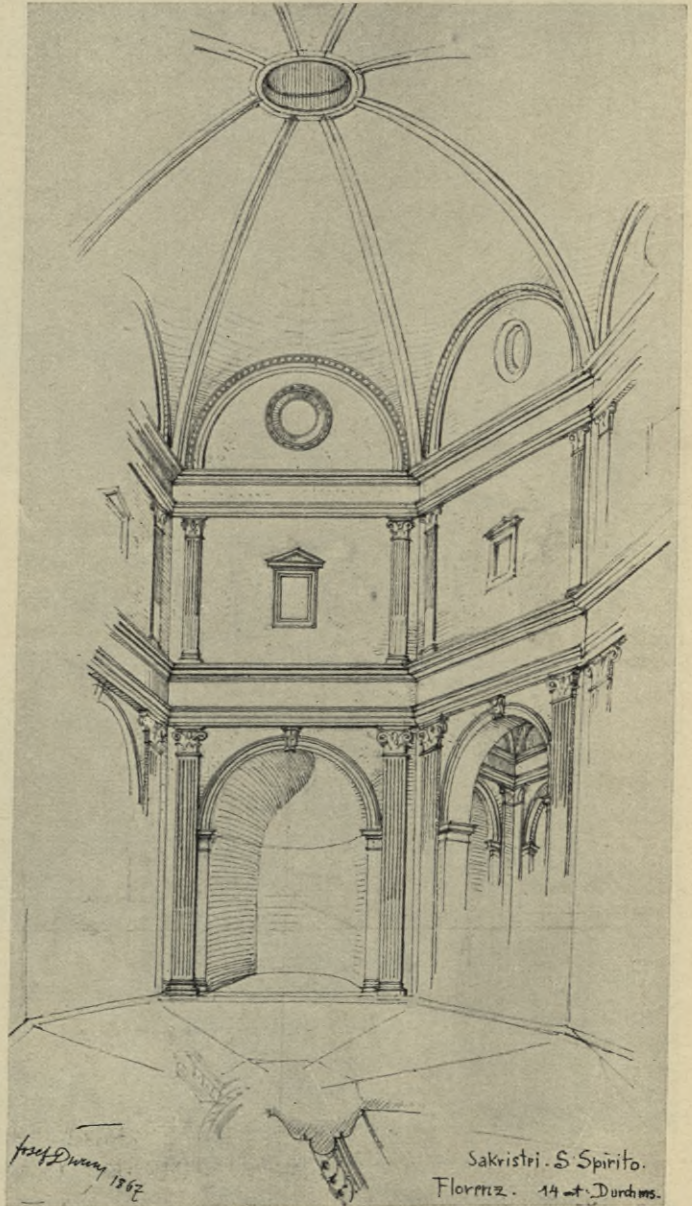
³⁶⁾ Vergl.: DURM, J. Zwei Großconstruktionen der italienischen Renaissance. Berlin 1887.

einer Gewölbefürke, die geringer ist als diejenige der tragenden Mauern, mit einer nach außen ausgleichenden Abtreppung am Fusse der Kuppel hätte sicher ein glückliches Bild nicht gegeben.

Neu und ingenüös ist und bleibt der Gedanke, seine technische Ausführung dürfte aber weniger originell mit Bezug auf die vorausgegangene Ausführung der Kuppel des *Battistero* erscheinen, besonders wenn man erwägt, daß dort schon die Scheitelbelastung durch eine Laterne ausgeführt ist (Fig. 65). Antik bleibt aber die Absicht, die Kuppel selbst wieder als Dachform sprechen zu lassen.

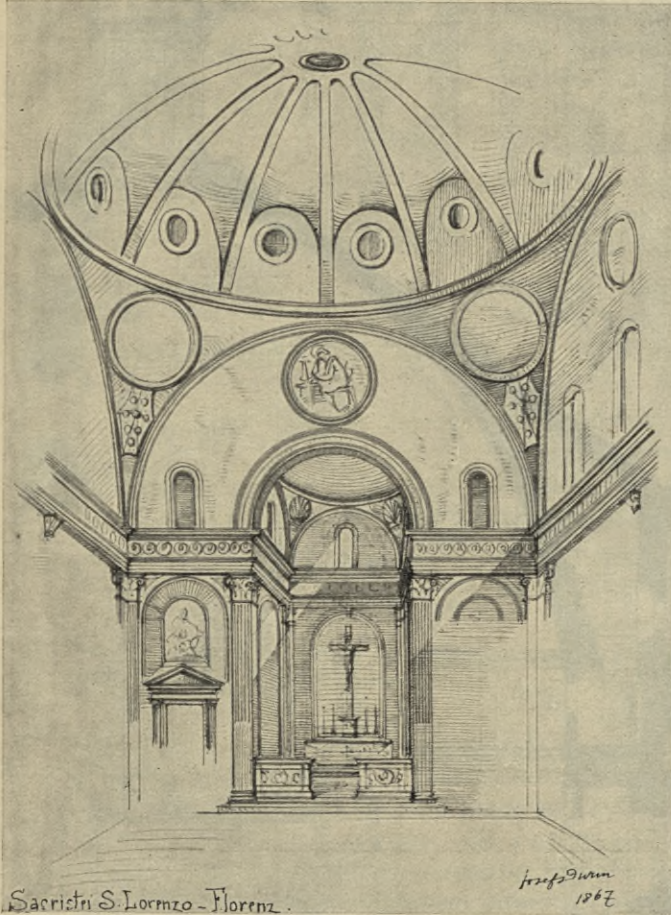
Die beiden Gewölbeschalen sind ungleich dick, die äußere Schutzkuppel nur $\frac{1}{3}$ so stark als die innere Raumkuppel und durch acht Ecksporen (Fig. 66, sowie 67 a, b u. d), deren Kämme nach außen sichtbar hervortreten, sowie durch zwei Zwischensporen in jedem der acht Felder des Klostergewölbes miteinander verbunden, wodurch die Schalen besser versteift und stabiler werden. Der Höhe nach sind die Sporen durch 9 Bogen verpannt (Fig. 66), während die Ecksporen unter sich nochmals durch einen schweren, an den Verbindungsstellen mit Eisenbändern zusammengehaltenen Holzring umfaßt sind, der wohl eine Deformation der Kuppel verhindern sollte. Ein ähnlicher Holzring ist auch schon am *Battistero* eingelegt worden, nur ist er dort höher hinauf gelegt worden; auch sind bei jenem die Gewölbe aus Bruchsteinen und nicht, wie bei der Domkuppel, aus Backsteinen ausgeführt.

Fig. 63.

Vom Inneren der Sakristei der Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Eine weitere Verpannung der beiden Kuppeln bilden die zwei massiven Umgänge, von denen der obere aus Steinbalken mit übergelegten Steinplatten ausgeführt ist. Ob bei der inneren über 2^m dicken Raumkuppel eine besondere Verbandsschichtung eingehalten wurde, ist bei den Putzlagen auf der Außen- und Innen-seite derselben im ganzen schwer zu fagen; doch zeigen die in der Domfabrik noch erhaltenen Holzformen für die Backsteine, daß neben den Normalsteinen verschiedene

Fig. 64.



Sacristia S. Lorenzo - Florenz.

Vom Inneren der Sakristei der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

Fig. 67^b wiedergegeben ist, das Schema der Mauerung der Stichbogen und der Wölbfäche des äußeren und inneren Kuppelgewölbes zeigen. Dazu wird weiter gefagt: Die Lagerfugen der Gewölbe liefen nach dem Mittelpunkte des entsprechenden Bogens; aber die einzelnen Mauerschichten seien nicht horizontal, sondern in einer treppenförmigen Verzahnung, oder, wie man sonst zu fagen pflegt, schwalbenschwanz- oder ährenförmig geschichtet (*Opus spicatum*), oder wie *Fontana* sich bei der Beschreibung der Wölbung von *St. Peter* ausdrückt »à guisa di spinapesce« (fischgrätenförmig) gemauert. Zu diesem Vorgange seien zweierlei Formate der Steine verwendet worden, und mit den zuletzt angeführten seien wohl jene gemeint,

Arten und Größen zur Anwendung kamen, und hiernach darf wohl angenommen werden, daß bei den Wiederkehren (Graten) Binder verwendet wurden, die zwei gegeneinander stoßende Wölbfächen zugleich faßten. Dann muß noch gefagt werden, daß das Backsteingemäuer, besonders bei den Zungen und Sporen, vielfach von Macignoquadern (Sandsteinquadern) durchschossen ist.

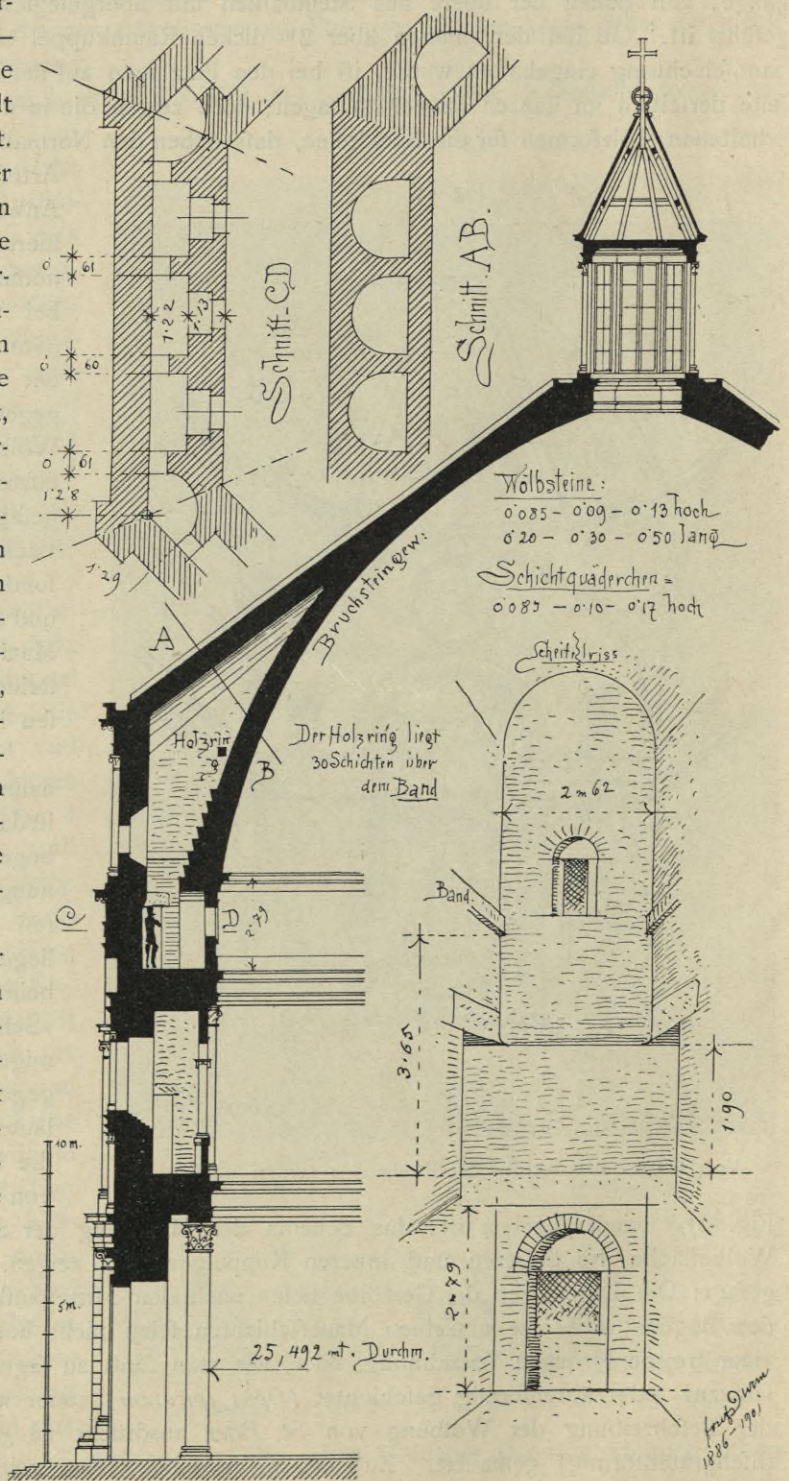
In dem unten genannten großen Werke³⁷⁾ ist das »Schema der Stichbogen (d. i. der Verpannungsbogen der Ecksporen nach den zunächst liegenden Mittelsporen) beim Scheitel« und das »Schema der treppenförmigen Verzahnung« angegeben und dabei erläuternd gefagt, daß die beiden Abbildungen, von denen die eine in

³⁷⁾ STEGMANN, C. v. Die Architektur der Renaissance in Toscana etc. München 1896. (S. 44 des Textes, Fig. 7 u. 8.)

welche *Brunellesco* in seinen Bauvorschriften angibt — eine Ansicht, die nicht gerade geteilt zu werden braucht. Ich verstehe darunter die hakenförmigen Steine, für welche das Modell noch vorhanden ist. Für anderes, was in dem genannten Werke noch entwickelt ist, fehlt mir das Verständnis, und angesichts des Umstandes, daß die beiden Kuppelschalen noch intakt, verputzt, bemalt und mit Ziegeln abgedeckt sind, möchte ich überhaupt die Möglichkeit befreiten, ein abschließendes Urteil über die Lage der Steine im ganzen zu fällen.

An Stelle dieser sehr zweifelhaften Angaben, nach welchen fischgrätenförmiges Mauerwerk mit gerade geführtem in wenig versprechender Weise wechselt und wo zwischen beide noch Steinbinder eingeschoben sind, macht *Choisy* in seiner »Geschichte der Architektur«³⁸⁾ eine andere Angabe, indem er ausführt: Die Kup-

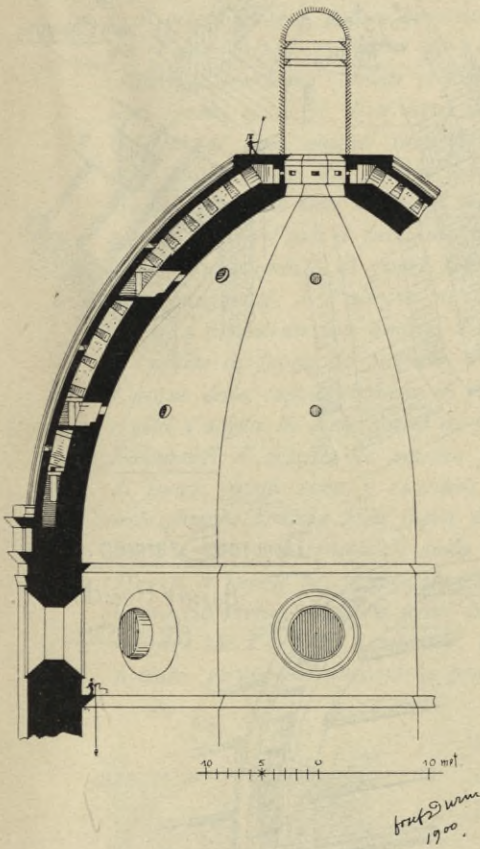
Fig. 65.



Lotrechter Schnitt durch das *Battifera* zu Florenz.

38) Bd. II, S. 616-617.

Fig. 66.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche
Santa Maria dei Fiori zu Florenz.

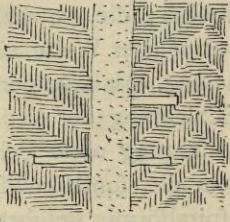
pel fei verhältnismäßig leicht; vermöge der Art der Verbindung der beiden Schalen gewänne sie aber beinahe die Festigkeit einer massiven; ihre Materie fei da angehäuft, wo sie arbeitet; die gewählte Form begünstige in vermehrter Weise eine Ausführung ohne Schalung. Man bemerke eine ungewöhnliche Schichtung der Wölbsteine, welche die Ausführung ohne Schalung erleichtere, indem die sonst konisch liegenden Steine von spiralförmig geführten durchsetzt feien (Fig. 67a u. d), welche die beiden Schalen und die Sporen durchdrängen. Wie sich *Choisy* die Sache ausgeführt denkt, zeigen die nach ihm gegebenen Abbildungen. Fischgräten- und Spiralschichtung der Wölbsteine wollen hier erkannt und festgestellt werden!

Die Instruktion *Brunellesco's* für die Ausführung der Domkuppel hat in den letzten Jahren einige redaktionelle Aenderungen erfahren, die übrigens auf das, was technisch für uns wertvoll ist, keine veränderten Gesichtspunkte ergeben. Ich lasse sie hier folgen. Die redigierten Stellen sind dabei unterstrichen:

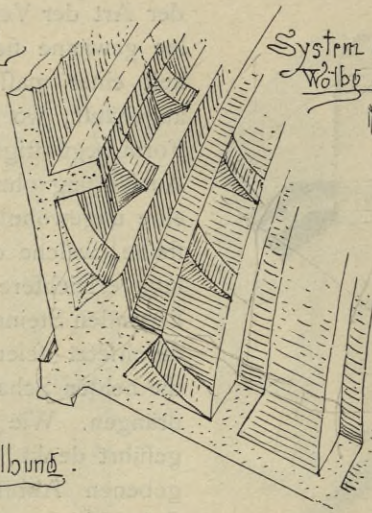
1. *Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl'a.). Ed e grossa nella mozza da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue siché nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br. 2 $\frac{1}{2}$.*
2. *Fassi una altra cupola die fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni più magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mozza da piè braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in fino al' occhio di sopra rimane braccia 2 $\frac{1}{3}$.*
3. *Il vano, che rimane tra l'una cupola e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mettono le scale per potere cerchare tucto tra l'una cupola e l'altra; et finisce il decto vano al' occhio di sopra braccia 2 $\frac{1}{3}$.*
4. *Sono facti 24 sponi, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie; ciascuno sprone deglangoli (degl'a.) e grosso da piè braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sponi, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati infino alla somità dell' occhio per iguale proporzioni(e).*
5. *I decti ventiquattro sponi, colle decte cupule sono cinti intorno di fei cerchi di forti macigni e lu(n)ghi e bene sprangati die ferro stagnato; e di sopra a decti macigni sono catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sponi. Assi a murare di fodo nel principio braccia 5 $\frac{1}{4}$, per altera, e poi seguire li sponi.*
6. *Il primo e fecondo cerchio e alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio si e alto*

Fig. 67 a bis g.

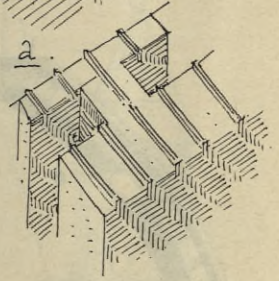
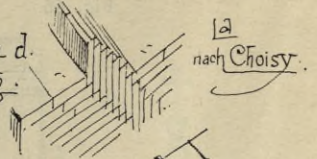
Florentiner Domkuppel



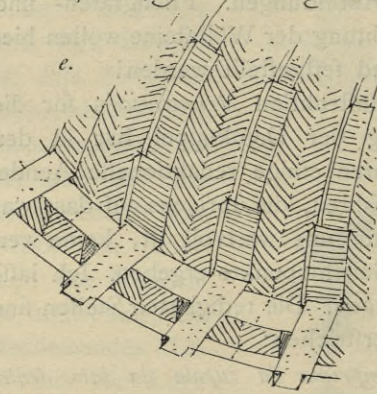
b. b. nach Stegmann.



System d. Wölbe.



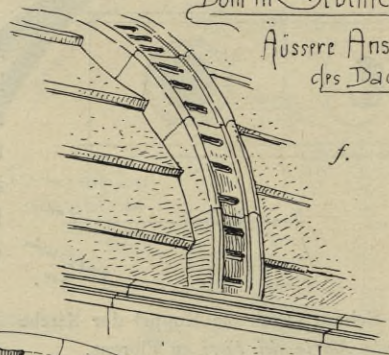
St. Peter-System der Wölbung.



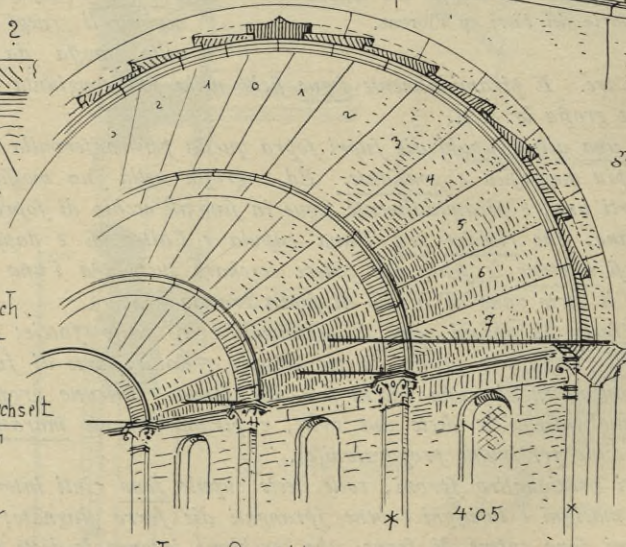
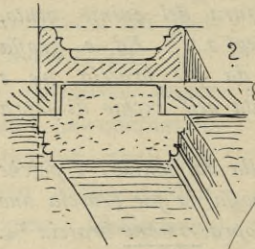
e.

Dom in Sebenico.

Aussere Ansicht des Daches.



f.



Jochbreiten = ungleich.
Platten unterschiedlich

Anzahl der Platten wechselt
1 Joch hat = 15 Platten
ein anderes mit 14 " "

Stegmann
1901

Schlauffern
aus Eisen
an jeder Jochquerte.

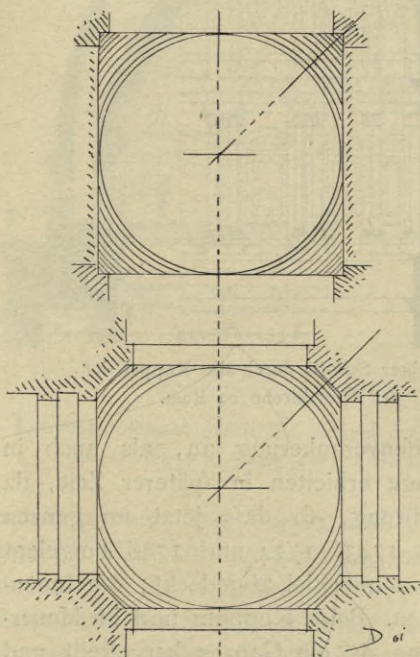
Innere Ansicht.

Tonnengewölb- und Kuppelkonstruktionen in Florenz, Rom und Sebenico.

braccia $1\frac{1}{3}$, el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverso, fiche l'una cupola et l'altra si posi in fu decti macigni.

7. E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte fono volticciule a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciule tra l'uno sprone el l'altro fono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in fu decti legni una catena di ferro.
8. Gli sproni sono murati tucti di macigno e pietra forte e mantegli overo le faccie delle cupole tutte die pietra forte, legate cogli sproni per infino al' alteza di braccia 24, e da indi in fu, si murera di mactoni o di spugna, secondo si delibera per chi allora l'arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.
9. Faraffi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapetti trasforati, e d'alteza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in fu una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.
10. L'acque della cupola termino in fu una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccia di pietra forte murate sotto la racta.
11. Farannofi 8 cresste die marmo sopra gl'angoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si ricchiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa infino alla fine.
12. Murisi le cupole nel modo sopra decto fanza alcuna armadura, massimamente infino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo farà consigliato e deliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in fu secondo farà allora consigliato, perchè nel murare la pratica insegnerà quello che ff'ara a seguire³⁹).

Fig. 68.



Kuppel mit Pendentifs.

Risse in der Gewölbefläche sind auch hier mit der Zeit aufgetreten, wobei man übrigens als Ursache die verschiedenen Erdbeben in Florenz mit in Betracht ziehen wolle.

Zeigen sich hier Besonderheiten in der Auffassung und hauptsächlich in den Einzelheiten der Konstruktion, die übrigens nicht, wie die Ausführung den Bauinstruktionen gegenüber es zeigt, fertig mit einem Schlage dem Gehirne Brunellesco's entsprungen sind und ohne Beispiel dastehen, so sehen wir bei der zweiten Grofskonstruktion, der St. Peters-Kuppel in Rom, nur einen Fortschritt in formaler, nicht aber in technischer Beziehung, trotz ihres um über 100 Jahre späteren Auftretens.

Die Kuppel erhebt sich über achteckigem Unterbau von ungleich grofsen Seiten, durch welche Anlage ein Teil der Pendentifs noch durch aufgehendes Mauerwerk unterstüzt wird; letztere sind zwischen vier mächtigen Pfeilern, die durch Rundbogen untereinander verbunden sind, eingespannt und bereiten die Auf-

50.
Kuppel von
St. Peter
in Rom.

³⁹) Auszug aus: Repertorium der Kunstwissenschaft, Bd. XXI (1898), Heft 4, S. 259—261. — Die deutsche Uebersetzung findet sich in: DURM, J. Zwei Grofskonstruktionen der italienischen Renaissance. Berlin 1887.

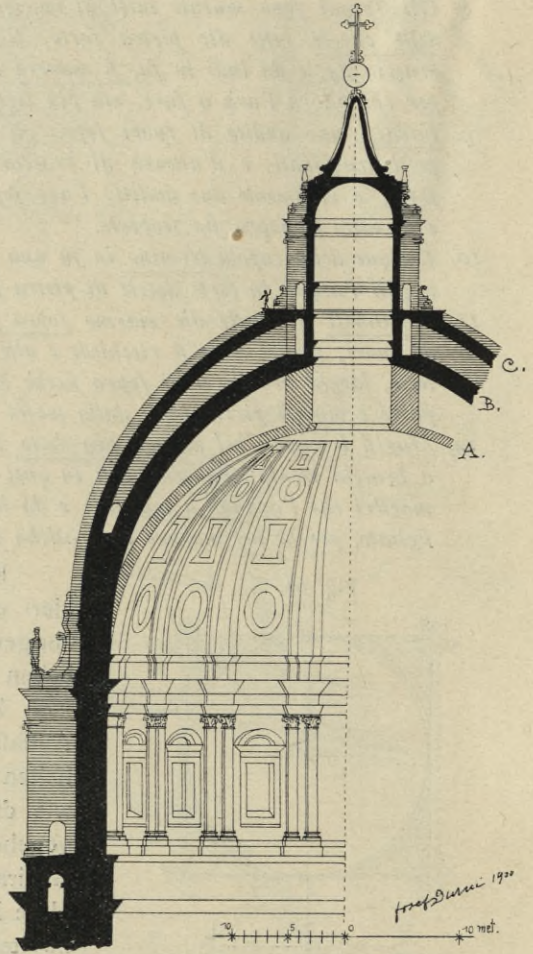
nahme des kreisrunden Tambours vor, auf dem die gleichfalls kreisrunde Kuppel ruht (Fig. 68). Die Bogen sind dabei vollständig frei und nicht, wie bei *Agia Sofia*, auf zwei Seiten durch Bogenstellungen und Mauern ausgefüllt; die Pendentifs bilden reine sphärische Dreiecke. Wie bei der Sophienkirche in Konstantinopel ist die Kuppel in tragende Rippen und dazwischen gespannte Felder zerlegt nach echt römischem Prinzip; aber sie ist nach dem Vorgange in Florenz zweifachig ausgeführt.

Ursprünglich im Inneren genau halbkugelförmig geplant, wurde diese Form bei der Ausführung verlassen und aus konstruktiven Gründen spitzbogenförmig wie außen ausgeführt, wobei aber die beiden Schalen nicht parallel miteinander laufende Kurven zeigen, indem die äußere steiler als die innere geführt ist. Die statischen Gründe für die Form der Kurve waren durch die Anordnung der Laterne und die Belastung des Gewölbes im Scheitel die gleichen wie in Florenz. Im großen Holzmodell *Michelangelo's* sind die verschiedenen Wölbungen übereinander angegeben; die innerste wurde bei der Ausführung unterdrückt. (Siehe Fig. 69 und die ausführlichen Angaben über die Geschichte und die Art der Ausführung in der in Fußnote 31 [S. 65] angezogenen Schrift des Verf.)

Die durch beide Schalen hindurchgehenden, tragenden Rippen stehen innen und außen über jene vor; sie nehmen die Last des »à guisa di spinapesce« ausgeführten, zwischen gespannten Gewölbemauerwerkes auf (Fig. 67e). *Michelangelo* gab schon

in seinem Modell sowohl im Tambour eine Eisenverankerung an, als auch in der Kuppel selbst starke Eisenringe⁴⁰). Die Ringe erhielten in späterer Zeit, da die ursprünglichen zerrissen waren, eine Vermehrung, so daß jetzt im ganzen 5 Eisenringe zu zählen sind, die in den Jahren 1743, 1744 und 1748 umgelegt wurden. Die Außenflächen der Schutzkuppel sind mit Blei abgedeckt; die Innenfläche der Raumkuppel schmücken kostbare Mosaiken. Beide Kuppeln sind im Mauerwerk vom Kämpfer aus auf ein Drittel ihrer Höhe als ein Ganzes hergestellt und trennen sich erst von da ab in eine äußere dünnere und eine innere dicke Schale.

Fig. 69.



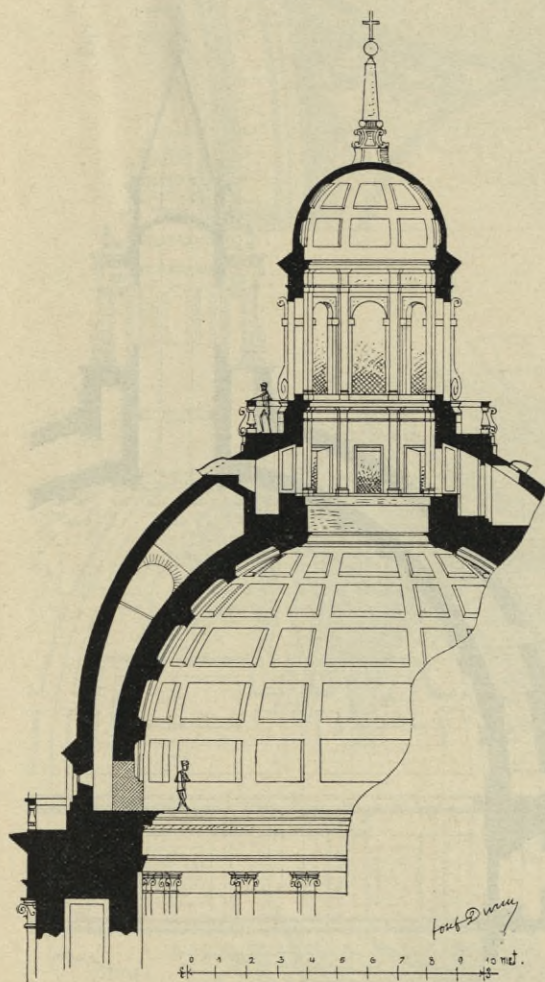
Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom.

⁴⁰) Vergl. die angezogene Schrift des Verf. (Taf. IV), wo auch die nach der Ausführung entstandenen Abtrennungen verzeichnet sind.

Eine Nachbildung im kleineren Maßstabe hat dieses Werk des großen Florentiners in der Kirche *Santa Maria di Carignano* in Genua durch den Peruginer *Gian Galeazzo Alessi* erfahren, wobei übrigens die Halbkugel im Inneren festgehalten wurde, während die Schutzkuppel etwas überhöht ausgeführt ist. Beide Kuppeln

51.
*Santa Maria
di Carignano
in Genua.*

Fig. 70.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche
Santa Maria di Carignano zu Genua.

begonnene und von *Vasari* vollendete der *Santa Maria dell' Umiltà* in Pistoja. Hier ist die Halbkugelform im Inneren und Aeußeren durchgeführt; die Sporen an den acht Ecken kehren wieder; auch die Zungen treten in etwas verkümmerte Weise auf; die Scheitelbelastung der Backsteingewölbe durch eine Laterne ist zu schauen; die acht äußeren Kämme sind aus profilierten Werkstücken hergestellt, die Wölbflächen im Aeußeren mit roten Plattenziegeln, genau wie in Florenz, abgedeckt.

sie tragen über einer großen Scheitelöffnung eine entsprechend große Laterne.

Die Art ihrer Ausführung ist eine andere. Die innere ist eine römische Kassettenkuppel, die äußere vollständig rippenlos und in keiner Verbindung mit der ersteren durchgeführt, wenn man nicht die überwölbten Doppelschnecken Treppen, die zwischen den beiden Schalen einmal nach der Laterne empor und dann wieder herab nach dem inneren Hauptgesimse führen, als Versteifung beider Schalen ansehen will (vergl. Fig. 70 und die größere Veröffentlichung dieser Kuppelkonstruktion in der unten genannten Zeitschrift⁴¹⁾). Regellos angeordnet sind im Raume zwischen den beiden Kuppeln hie und da Verpannungsbogen; von einer Umgürtung mit Eisen ist dagegen nichts zu sehen. Von nachteiligen Folgen ist nur ein größerer durchgehender Riss vom Scheitel nach einem der Stützpfeiler hin zu verzeichnen. Die äußere Schutzkuppel ist mit halbkreisförmigen Schieferplatten, in Mörtel gedrückt, gedeckt, die innere kassettierte Raumkuppel verputzt und weiß getüncht.

Ein weiteres Beispiel einer größeren Doppelkuppel im Sinne der Florentiner ist die von *Vittorio Vittoni*

52.
*Santa Maria
dell' Umiltà
in Pistoja.*

⁴¹⁾ Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 162 bis 172 u. Taf. V, VI.

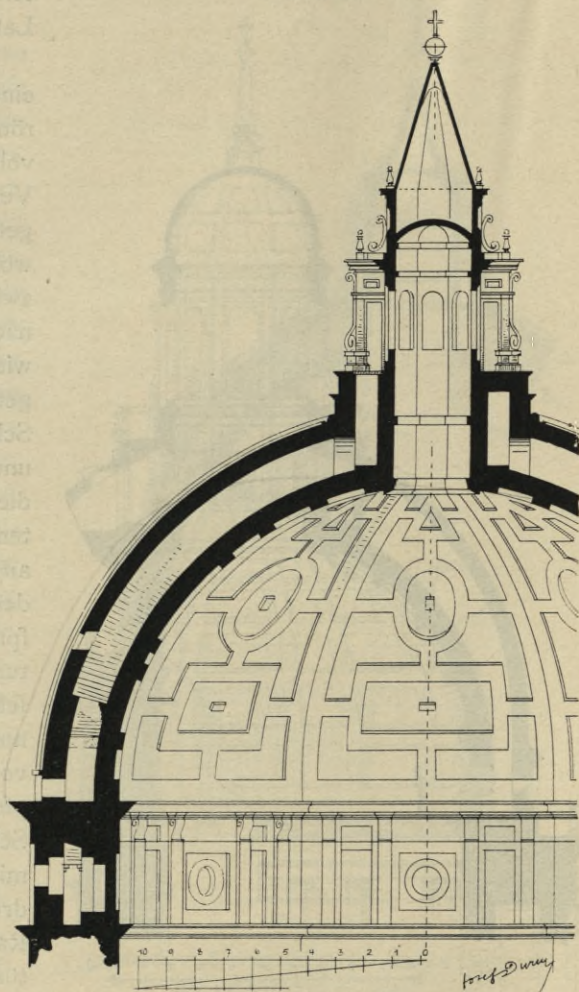
Ein Unfern aber waltete über diesem Bau, den der erste Baumeister ohne Gewölbe hinterlassen mußte und den *Vasari* »zur Ehre Gottes und zu seinem eigenen Ruhme« mit der Kuppel versehen sollte und auch wirklich verfuhr. Die steinerne Laterne ist ohne Frage hübsch, sogar sehr hübsch in der Größe und Form erfunden und auch ausgeführt, aber für die gewählte Form der Wölbung eine zu schwere Scheitellast, die sich auch in nachteiliger Weise äußerte, so daß der Pistojeser Stadtarchitekt *Lafri* das Abtragen derselben einleiten wollte. Man begnügte sich aber mit einer Umgürtung von Eisenstäben, die auf den Dachflächen der Kuppel in fünf Reihen übereinander sichtbar aufgelegt sind, und — einige Risse angenommen — steht sie heute nach Ablauf von bald 400 Jahren immer noch, die Stadtilhouette beherrschend, da. (Vergl. Fig. 71 und die in Fußnote 41 angezogene Abhandlung des Verf.)

Man hat aus diesen Vorkommnissen die Renaissancemeister für schlechte Konstrukteure erklären wollen. Alsdann sind es die Architekten anderer Bauweisen auch; denn ich kenne keine größere und auch kleinere Gewölbekonstruktion in der Baukunst, die solche Mängel nicht trüge. Die mittelalterlichen Dome in Italien, diejenigen in Deutschland von Basel bis zum Niederrhein sind nicht frei davon. Die Gründe für diese Erscheinungen lassen sich feststellen, aber nicht immer aus der Welt schaffen, besonders wenn man erwägt, daß die Gewölbe einerseits auf Mörtelmauerwerk, andererseits auf Monolithen oder Quaderschichtungen mit wenigen Fugen ruhen. *De Saulcy* führt in seinem Buche über Jerusalem ein arabisches Sprichwort an: »*La voule ne dort jamais!*« —

Eigenartig sind wieder die verschiedenen Arten der Ausbildung und Auszierung der Pendentifs und der anstoßenden Bogen bei solchen Kuppelgewölben, die auf einen Tambour gehoben oder unmittelbar auf die Pendentifs aufgesetzt sind.

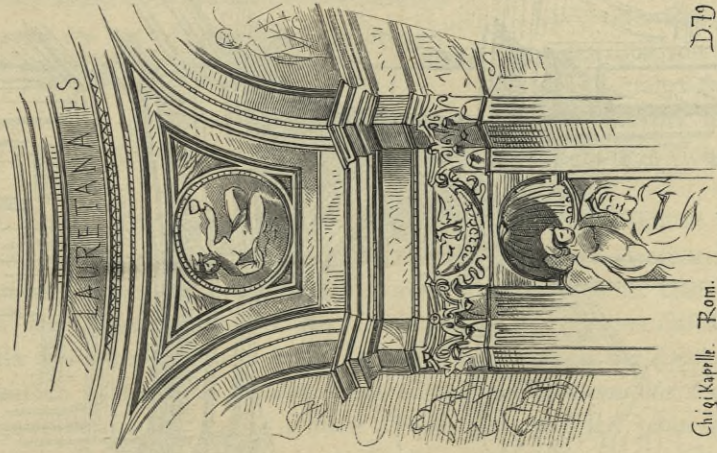
Das Motiv von *St. Peter* in das Kleine übertragen finden wir in reizender Weise in der Chigi-Kapelle in *Maria del Popolo* in Rom (Fig. 72) und in der gleichen Kirche

Fig. 71.



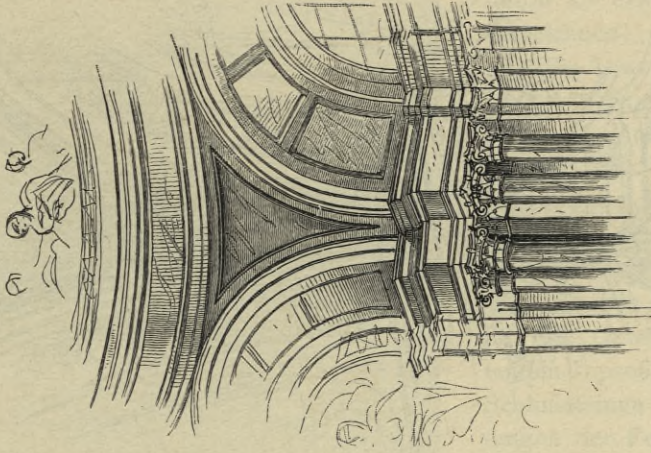
Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche
Santa Maria dell' Umiltà zu Pistoja.

Fig. 72.



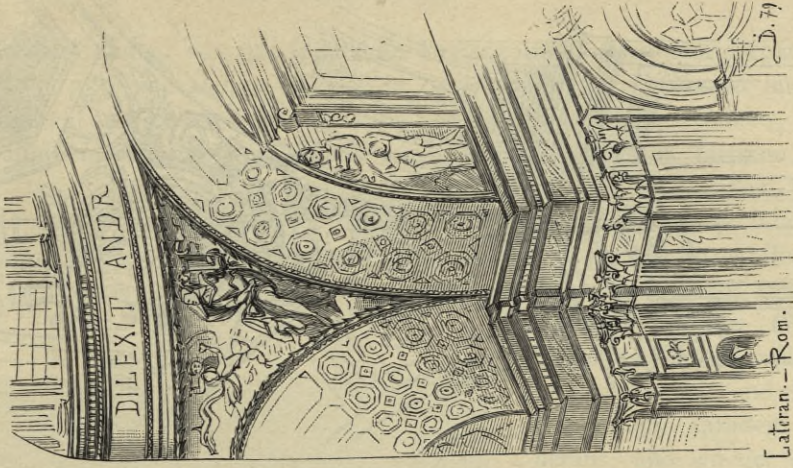
Chigi Kapelle. Rom.

Fig. 73.



Maria del Popolo. Rom.

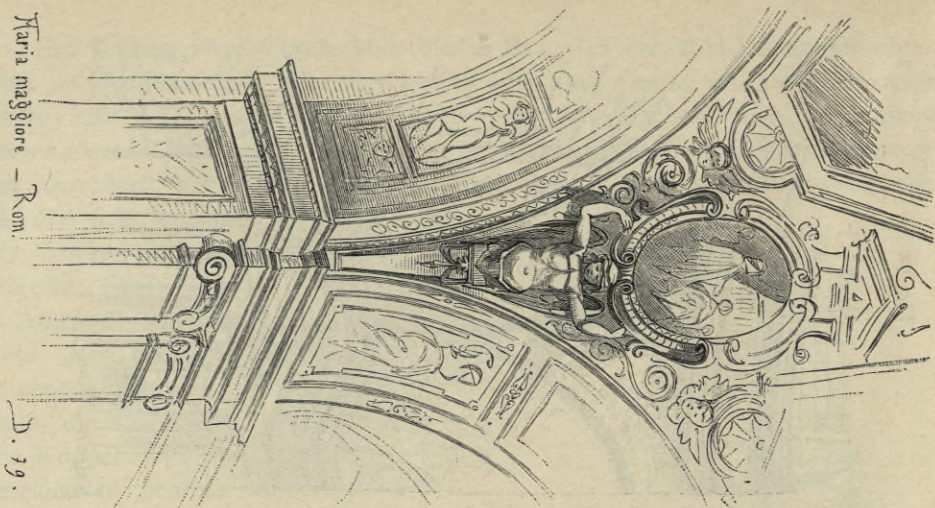
Fig. 74.



Latran. - Rom.

Ausbildungen von Pendentifs.

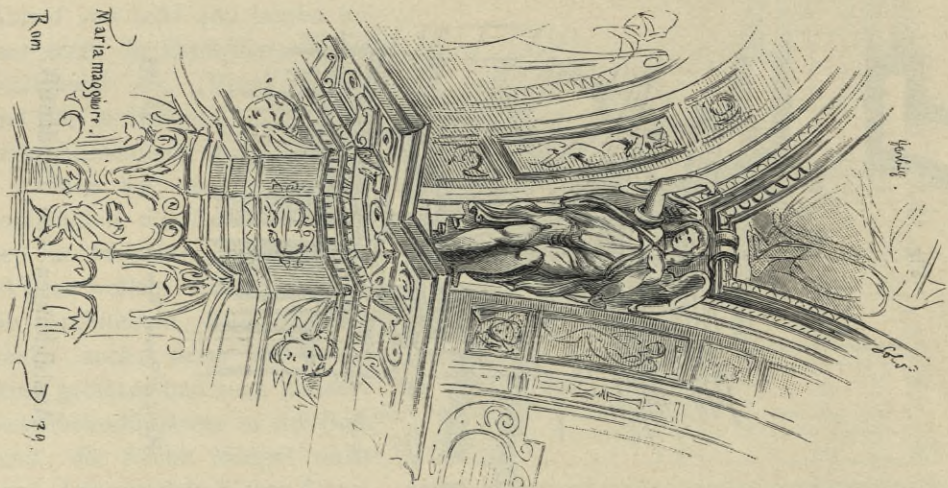
Fig. 75.



Maria maggiore - Rom.

D. 79.

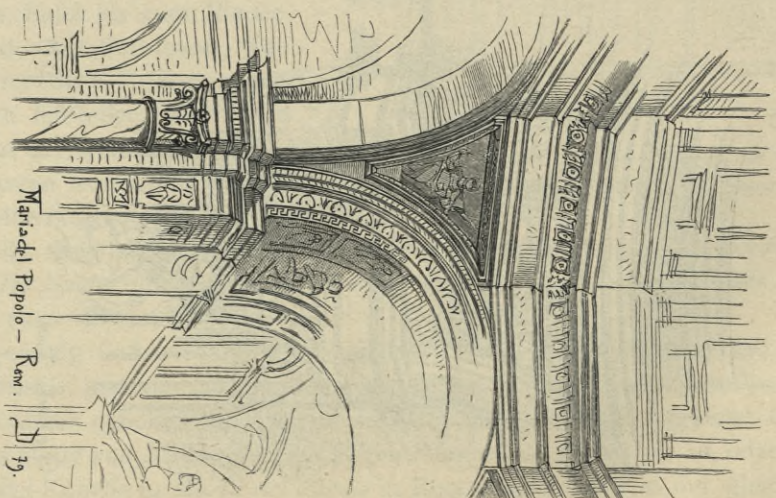
Fig. 76.



Maria maggiore - Rom.

D. 79.

Fig. 77.



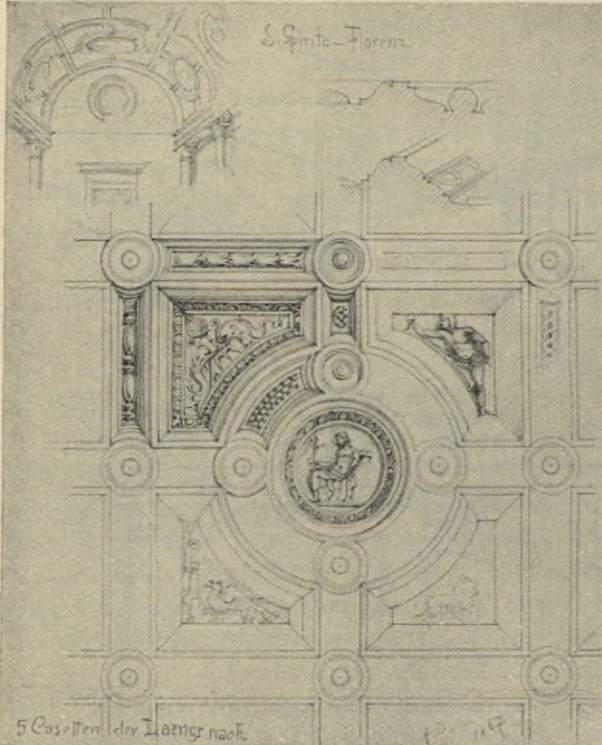
Maria del Popolo - Rom.

D. 79.

Ausbildungen von Pendentifs.

eine einfachste Lösung, wo das sphärische Dreieck mit bunten Marmorplatten ausgelegt ist (Fig. 73), eine andere einfache in der Kapelle des *P. Clemens* im Lateran, wo Stuckfiguren den Zwickel ausfüllen (Fig. 74), und wieder zwei andere, prächtig den Verhältnissen angepaßte in *Maria maggiore* in Rom, mit Hermen, welche Medaillons tragen, oder mit freistehenden Engelfiguren, welche auf dem Kämpfergesimse vor dem Ausgangspunkt der Pendentifs stehen (Fig. 75 u. 76). Und wieder ist in *Maria del Popolo*, wo die Vierungskuppel achteckig ausgeführt ist und die Pendentifs durch Vorkragung gebildet und oben horizontal abgeglichen sind, eine weitere

Fig. 78.



Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwischen Sakristei und Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Aus schmückung in der gleichen Weise wie die Gotik. Bandornamente begleiten die Rippen; die Dreiecksfelder erhalten Medaillons mit Figuren, die Zwickel Grotteskornamente.

Bei den rippenlosen Kreuzgewölben treten als Dekorationsmittel Stuckierung und Malerei oder beide miteinander verbunden auf. Reizende Ausführungen dieser Art — in antikem Sinne mit Stuck und Malerei — finden sich in einer der linken Seitenkapellen von *Maria sopra Minerva*, sowie in der *Loggia* des *Palazzo Doria* in Genua, und als schönste Beispiele freier Dekorationen mögen die Decken in Form von Kreuzgewölben in der *Villa Madama* bei Rom, von *Giovanni da Udine*, gelten.

Tonnengewölbe finden wir in antiker Weise und in allen jener Zeit eigenen Mustern eingeteilt, kassettiert oder durch Gurten gegliedert, dann mit Stuck und Malerei bedeckt (*Scala d'oro* im Dogenpalast, Vorhalle von *St. Peter* in Rom u. f. w.),

Lösung gegeben (Fig. 77). Nirgends ist diese reiche Kunst in Verlegenheit, und das Neue, Eigenartige sprudelt nur so heraus, und wo der konstruktive Grundgedanke ein gefunden ist, da ist auch die Dekoration als eine ebenbürtige zu verzeichnen!

Bei Anwendung von Kreuzgewölben nimmt die Renaissance meist das römische, rippenlose auf und mit besonderer Vorliebe dasjenige, bei welchem die Grate nach dem Scheitel zu ganz verschwinden. Mit ganz wenigen Ausnahmen lehnt sie das Gewölbe mit vortretenden profilierten Rippen, Schlusssteinen und starken Bußungen der Felder entschieden ab, um bei feiner Aus schmückung möglichst frei verfahren zu können.

Wo die Renaissance das Kreuzgewölbe mit Rippen verwendet, verfährt sie bei feiner

54-
Kreuzgewölbe.

55-
Tonnengewölbe.

meist unter Zuhilfenahme reicher Vergoldung. Eine der reizvollsten Dekorationen dieser Art ist am Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwischen Sakristei und Kirche *San Spirito* in Florenz (Fig. 78) ausgeführt.

Das Tonnengewölbe mit Stichkappen ist aber diejenige Gewölbeform, von der die Renaissance mit Vorliebe Gebrauch macht. Einmal sind diese Kappen angeordnet, um einen Lichteinfall zu ermöglichen, das andere Mal, um den Schub des Gewölbes auf einzelne Punkte zu verteilen (*San Stefano* in Venedig, Fig. 79).

56.
Mulden-
und Spiegel-
gewölbe.

Dann ist es aber hauptsächlich das Mulden- und Spiegelgewölbe mit und ohne Stichkappen, welches die Renaissance in großem und kleinem Maßstab, in Korridoren (vergl. die Loggien des Vatikans), Vestibülen (vergl. Genuer Paläste), Wohnzimmern, Sälen, Treppenhäusern, Sakristeien, Refektorien u. f. w. bei ihren Deckenbildungen als Lieblingsmotiv einführt. Hier bringt der Stil seine sämtlichen Dekorationsmittel frei zur Entfaltung; hier boten sich gebogene Wölbeflächen, schwach abgewölbte große Deckenfelder und lotrechte Wandfelder dem schmückenden Meister dar, die er mit großen Figurenkompositionen, Medaillons und Grotteskornamenten bedecken konnte; hier konnte er mit Stuck und Malerei wirken, seiner überreichen Phantasie die Zügel schießen lassen. Kein anderer Stil

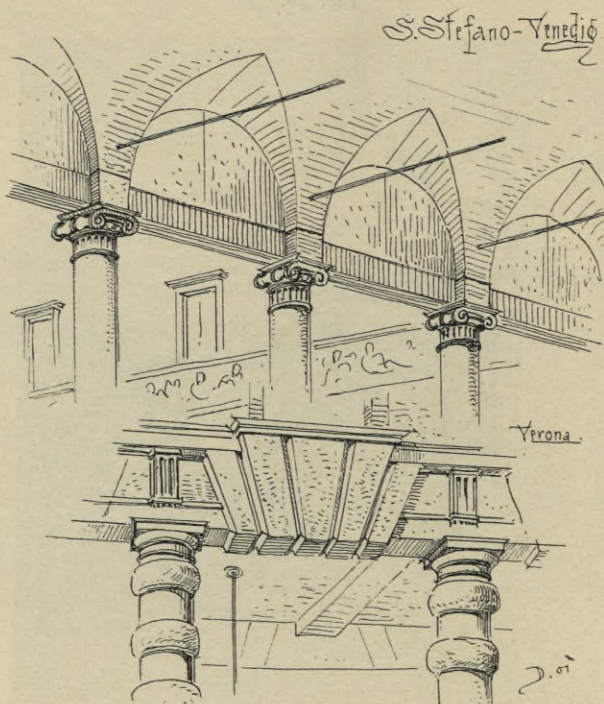
der Welt kann etwas von größerer Pracht, von ungebundenerem Schalten und Walten in der Dekoration aufweisen, als es gerade hier die Renaissance auf der selbstgeschaffenen eigenartigen Grundlage getan hat.

Schon die rein struktiven Formen allein wirken in der Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen und Durchdringungen anmutig und werden zu Gebilden höchsten Glanzes erhoben durch Zuhilfenahme der Malerei und Kleinbildhauerei. (Vergl. den Saal in der *Farnesina* in Rom, den Saal im *Palazzo Doria* zu Genua, die Decke der Sixtinischen Kapelle und vor allem die köstliche *Libreria* im Dome zu Siena.)

Auch bei mäßiger Höhenentwicklung der Räume konnten diese Gewölbeformen angewendet werden; leicht wie freischwebend erheben sie sich über denselben; man war nicht an eine bestimmte Höhenlage des Kämpfers gebunden, in jeder möglichen Kurve konnte die Wölbungslinie geführt werden.

Man stellte diese Gewölbe meist aus platt gelegten Ziegeln her und verließ sich dabei auf den guten Mörtel, die gute Ziegelware und die Geschicklichkeit der Ar-

Fig. 79.



Von den Kirchen *San Stefano* zu Venedig und *Palazzo Maffei*, jetzt *Trezza*, zu Verona.

beiter. So sind z. B. die Zellen im Kloster von *San Marco* in Florenz mit Tonnen in Korbformen überwölbt, die bei einer Spannweite von 3,60 m eine durchweg gleiche Wölbstärke von nur 6 cm aufweisen.

Bei größeren Spannweiten wurde die massive Ausführung meist unterlassen; man griff dann zu dem von *Vitruv* schon erwähnten Mittel der Scheingewölbe aus Holz, konstruierte die Gewölbe aus Bohlenbögen und verfäh diese mit einer Bretter- oder Lattenschalung und einem Rohrputzüberzug.

Gerade und steigende Ringgewölbe werden von den Meistern der Renaissance ebenfalls in den Kreis ihrer Ausführungen gezogen, besonders an den Unterflächen der großen gewendelten Treppenläufe verschiedener Paläste, z. B. in Caprarola *Palazzo Barberini* und im Vatikanischen Palaste zu Rom.

Als Beispiel einer unterwölbten und überwölbten kleinen Schnecken- oder Schneckentreppe sei diejenige in der Doppelkuppel von *Maria di Carignano* erwähnt, wo das steigende Ringgewölbe in rein zwecklicher Weise ausgeführt worden ist.

Eine eigenartige Wölbung wird durch die auf Gurtbögen ruhenden Steinplatten, die, von Joch zu Joch reichend, durch Ueberfalzung in Bogenform zusammengefügt sind, gebildet.

Dachplatten über Gewölben sind bekannt — wir finden sie am Dom in Mailand, an der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und diesseits der Alpen bei den Münstern von Straßburg und Freiburg — aber sie liegen dort, wie große Dachziegel sich überdeckend, eine schiefe Ebene bildend und haben nicht die Form von Gewölbsteinen, die Decke und Dach zu bilden bestimmt sind.

Die einzige mir bekannte Ausführung größeren Stils dieser Art ist von Meister *Giorgio Orfini* am Dom in Sebenico geleistet worden. Auf einem System von halbkreisförmigen Gurtbögen, die eine Breite von 0,75 und eine Dicke von 0,60 m haben, liegen je nach der Jochgröße 2,90 bis 4,05 m lange Steinplatten, halbkreisförmig geschichtet und ineinander gefügt, außen abgetreppelt, nach der Innenseite eine glatte Fläche zeigend und so Decke und Dach zugleich bildend. Die Platten haben eine durchschnittliche Breite von 0,75 m und schwanken bei den verschiedenen Jochen zwischen 14 und 15 an der Zahl, während die Gurtbögen aus 13 Keilsteinen hergestellt sind. Letztere sind innen architravartig durch Abplattungen und Rundstäbchen profiliert, außen durch Wulste mit zwischenliegender tiefer Furche, deren Fläche durch Einkerbungen belebt sind (Fig. 67 f), wobei erklärend gefagt werden muß, daß das Auflager der Platten auf den Gurten und deren Anschluß von mir bei dem guten Zustand des Daches nicht festgestellt werden konnte; der in Fig. 67 f gegebene Detailschnitt ist problematisch, dürfte aber der Wirklichkeit entsprechen.

Der Seitenschub der Gurtbögen des Mittelschiffgewölbes wird unmittelbar durch eiserne Zugstangen aufgehoben, ohne welche bei den dünnen Umfassungsmauern die Konstruktion von vornherein nicht haltbar gewesen wäre.

In ähnlicher Weise sind auch die Seitenschiffe ausgeführt, wobei das Gewölbe die Form eines gedrückten Viertelkreises hat. Fünf überfalzte Platten lagern auf halbkreisförmigen Gurtbögen und bilden auch hier Decke und Dach. Gleichfalls mit Platten auf Rippen ist in schönster Weise die steil emporgeführte achteckige Vierungskuppel konstruiert.

Ein weißer Kalkstein des Landes diente als Baumaterial, der heute noch hellglänzend in der Sonne leuchtet und nur im Inneren durch Kerzenrauch und Weihrauchdunst geschwärzt erscheint.

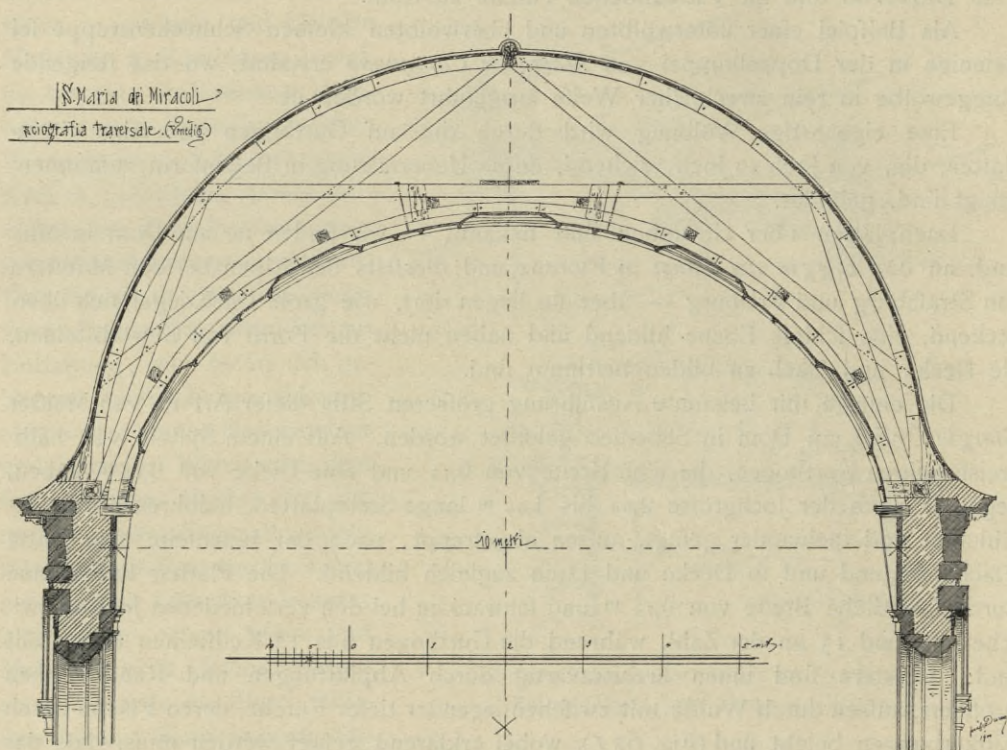
57.
Ringgewölbe.

58.
Platten-
gewölbe.

Vorbildlich aus dem Altertum wären hier nur die gewölbten Bauten Zentral-Syriens aus der Zeit *Mark Aurel's* und besonders die Steinplattendecke vom Prätorium in Musmîye, welche allein sich mit der Ausführung in Sebenico der Hauptsache nach deckt. In der unten genannten Zeitschrift⁴²⁾ nahm ich erstmals Stellung zur Sache auf Anregung des gelehrten, für die Kunst der Renaissance begeisterten Herausgebers *Graus*. Ein Studium an Ort und Stelle hat meine Meinung über den Bau gefestigt⁴³⁾.

Ob aber je Meister *Giorgio* von den syrischen Bauwerken Kenntnis hatte, muß sehr bezweifelt werden; ich glaube an keinen Zusammenhang zwischen den Kon-

Fig. 80.

Dachstuhl der Kirche *Santa Maria dei Miracoli* zu Venedig.

struktionen im Haurân und denjenigen Dalmatiens, auch nicht an die Ableitung der einen von der anderen. Die natürlichen Verhältnisse der beiden Länder (steinreich und holzarm) mögen zu den verwandten Ergebnissen geführt haben; beide Weifen mögen daher als ursprüngliche gelten, und von dem Renaissancemeister wissen wir, daß er es verstanden hat, eine Konstruktion auch in der Fassade formal geschickt und geistreich zum Ausdruck zu bringen. (Weiteres darüber siehe unter D, Kap. 30.)

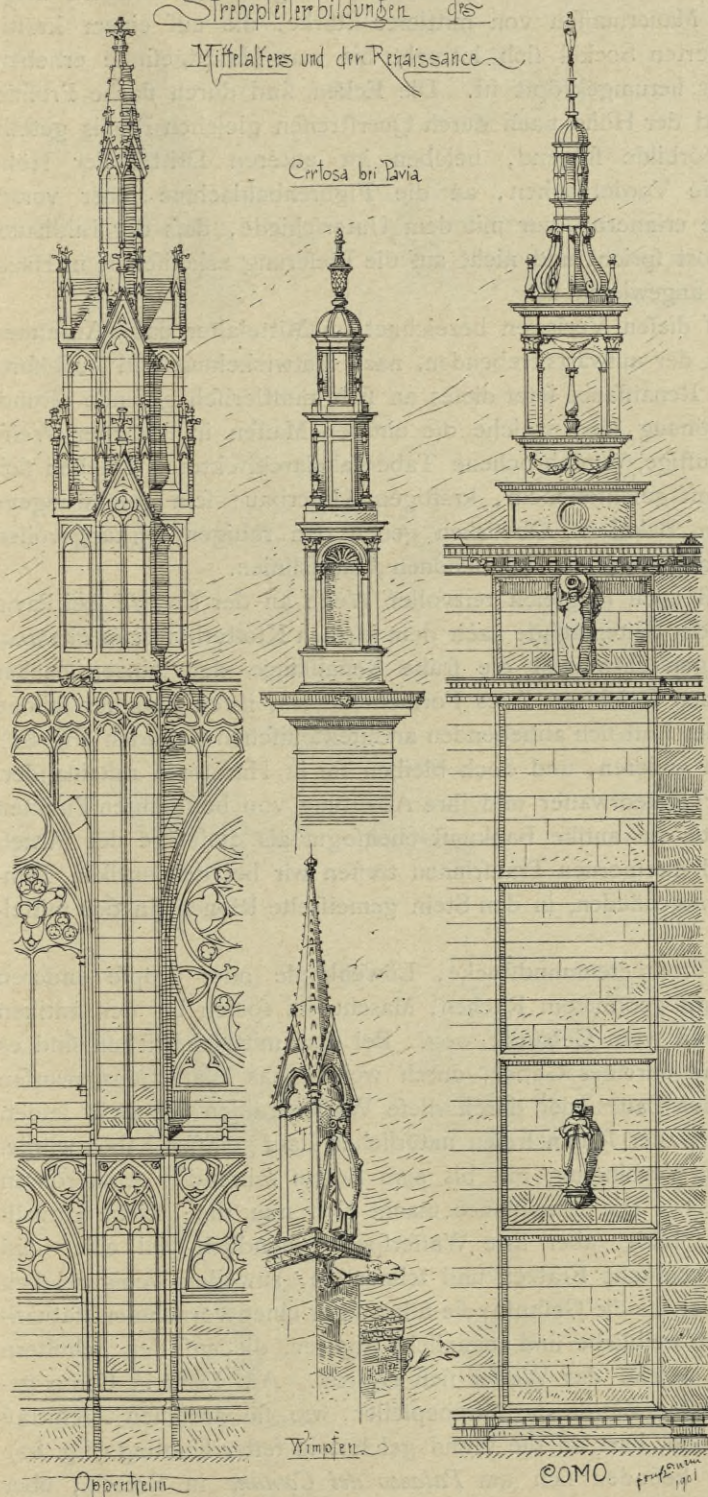
Dachform und innere Wölbung dieser steinernen Dalmatiner Kirchendecken wurden auch in der Hauptstadt der Republik Venedig, aber nicht in gleich monumentaler Weise, dafür aber in Holz konstruiert, nachgeahmt, wovon *Santa Maria dei Miracoli*, das kleine reizvolle Juwel der Frührenaissance, Zeugnis gibt. Das

⁴²⁾ Der Kirchenschmuck. Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau, Jahrg. XVII (1886), Nr. 1—5.

⁴³⁾ Vergl. weiter: *De Vogüé. La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77. Bd. I, Pl. 7.

Fig. 81.

Strebepeilerbildungen des
Mittelalters und der Renaissance



innere flach kassettierte Tonnengewölbe besteht aus einer Bohlenkonstruktion, die zum Teil an das Gespärre des über ihr errichteten, schiffsrumpfförmig geformten Dachstuhles aufgehängt ist (Fig. 80). Decke und Dach sind dabei durch einen begehbaren Hohlraum voneinander getrennt.

Wenn das unmittelbare Aufheben des Seitenschubes der Gewölbe durch Einlegen von eisernen Zugtangen (Ankern) nicht zugänglich war, so ordnete man an den Umfassungsmauern an denjenigen Stellen, wo tragende Bogen oder Gurten auf jene trafen, entweder durch besondere Dispositionen im Grundplan oder durch gemauerte Vorlagen, nach innen oder nach außen springende Strebepeiler an und bediente sich somit der gleichen Mittel wie die römische Antike und das Mittelalter. Nur wurden sie im Norden stark vortretend gemacht, meist weit über das Maß des Notwendigen hinaus (vergl. Kölner Dom und andere Bauwerke).

Dieses Uebermaß wurde im Süden als unberechtigt beseitigt. Die abgetreppten Strebepeiler sind schon beim Mailänder Dom nicht

60.
Strebepeiler.

aufgenommen worden, ebenfowenig an der *Certosa* bei Pavia und am Dome in Como. Sie bilden in der Renaissance, wie dies das letztgenannte Bauwerk zeigt, gleichmäßig vortretende Mauermassen von mittlerer Stärke, die auf einem kräftig vorstehenden und profilierten Sockel sich lotrecht bis zum Hauptgesims erheben, das um den Strebepfeiler herumgekröpft ist. Die Ecken sind durch flache Profilierungen ausgezeichnet und der Höhe nach durch Querstreifen gleichen Profils geteilt.

Mittelalterlichem Vorbilde folgend, beleben im unteren Drittel der Höhe Figuren auf Konfolen die Vorderflächen, an die Figurenbaldachine jener vorangegangenen Kunstperiode erinnernd, nur mit dem Unterschiede, daß der Bildhauer nun wieder ein volles Wort spricht und nicht auf die Lieferung asketischer, in Häuschen gestellter Gestalten angewiesen ist.

Ein Fialenwerk auf diesen Vorlagen bezeichnet im Mittelalter das »Ausatmen der Massen, die Erlösung der aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräfte«. Die Renaissance setzt dieses an sich künstlerisch gesunde Grundmotiv in eine ruhige Krönung um, welche die unteren Massen in schönster Weise zum Abschluß bringt. Luftige, durchbrochene Tabernakelarchitekturen erheben sich über dem Hauptgesims auf geschlossenem, kräftigem Unterbau; fein geschwungene Kuppelchen mit Konfolen, Balustern, Obeliskern geben den ruhigen wirkungsvollen Abschluß nach oben in abgewogenen und schönen Umrisslinien.

Wie in Como, so ist auch in gleich reizvoller Weise an der *Certosa* bei Pavia verfahren, namentlich an der Seitenfassade nach dem kleinen Klosterhof *della Fontana*.

In diesen Bekrönungen entwickelt die frühe Renaissance den ganzen Zauber ihrer Phantasie, den ganzen Reichtum ihres Formenschatzes, ihren Sinn für schöne Umrisslinien bei frei von der Luft sich abhebenden architektonischen Gebilden (Fig. 81). Kein Aufsatz gleicht dem anderen, und doch bleiben sie in Harmonie miteinander.

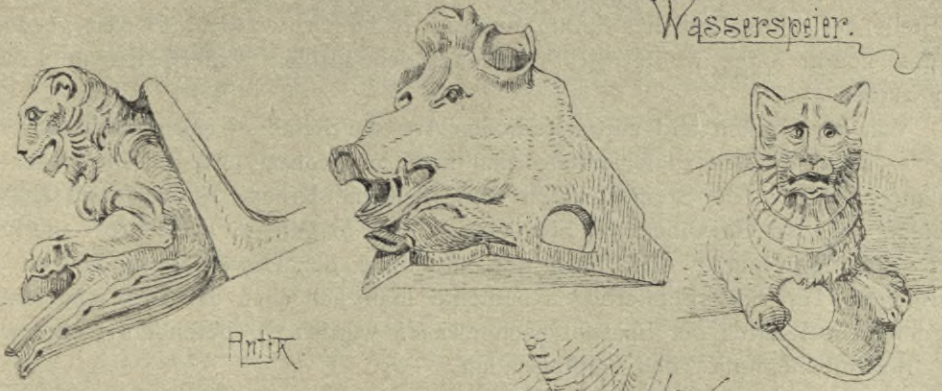
61.
Wasserpeier.

Das Anfameln der Meteorwasser und ihre Ableitung von bestimmten Punkten des Baues aus beschäftigte die antike Baukunst ebenfogat als diejenige des Mittelalters. Die tönernen und marmornen Traufrinnen treffen wir bei den antiken Tempeln, den Staats- und Privatgebäuden, in den Stein gemeißelte Rinnen an den mittelalterlichen Domen.

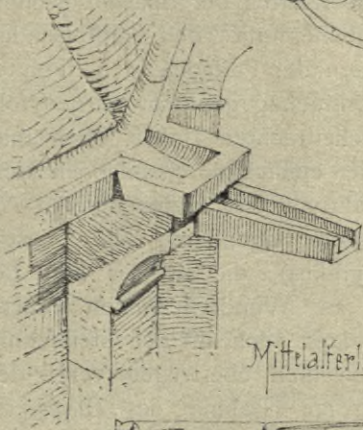
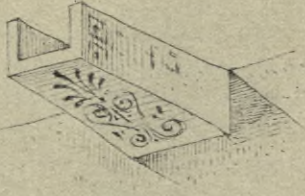
Einfache Kanäle, Trompetenmundstücke, Löwenköpfe oder Köpfe anderen Getiers (Eber, Panther) mit geöffnetem Rachen, Mascheroni speien bei den antiken Bauten das Dachwasser weit vom Gebäude weg. Bei den mittelalterlichen sind es phantastische Gestalten und unreines Getier, durch welche das Wasser ausgeworfen wird, nicht zum Vorteil des Baues, der durch diese Wasserstrahlen oft mehr leidet, als wenn man dem Meteorwasser seinen freien natürlichen Lauf gelassen haben würde. (Die Dachrinne hat nur in Verbindung mit bis zum Boden führenden Abfallrohren einen Sinn und einen Wert.) Die Renaissance macht sich nun die gleiche Unvollkommenheit zu eigen; sie bildet aber ihre Wasserpeier unendlich viel edler und schöner aus. Nicht abenteuerliche Fratzen und schnurrige, zuweilen wenig reinlich gedachte Figuren zieren bei ihr die Gesimse; sie führt dafür einen vornehmen statuarischen Schmuck ein: nackte weibliche und männliche Figuren, die auf den Schultern Amphoren tragen, durch welche das Wasser sich ergießt. Am Dom in Como gehören sie mit zur reizvollsten Zierde der Strebepfeiler, wo sie zwischen Architrav und Kranzgesims gestellt sind, hart an die Wand gelehnt in fester Haltung (Fig. 82). Ebenso schön gearbeitete befinden sich am *Palazzo del Comune* in Brescia, über dem Hauptgesims vor der Attikabrüstung. Etwas roher sind diejenigen an der

Fig. 82.

Wasserspeier.



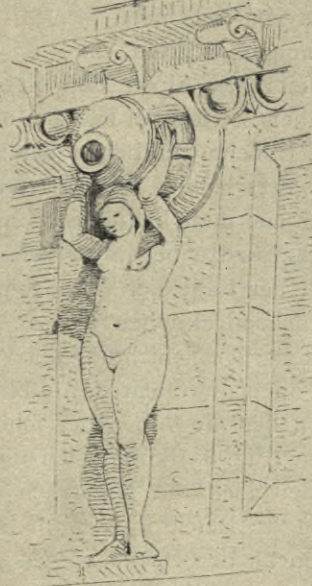
Antik



Mittelalterlich.



Renaissance.



Ant. Sauer
1901

Markuskirche in Venedig, zwischen den efelsrückenförmigen Aufbauten der Hauptfassade. Ueberall Grazie und Anmut im Detail, schön geformte Menschenleiber an Stelle der mittelalterlichen Spottgeburten! In Fällen, wo nicht so weit gegangen werden konnte oder wollte, griff man auf den antiken wasserspeienden Löwenkopf zurück.

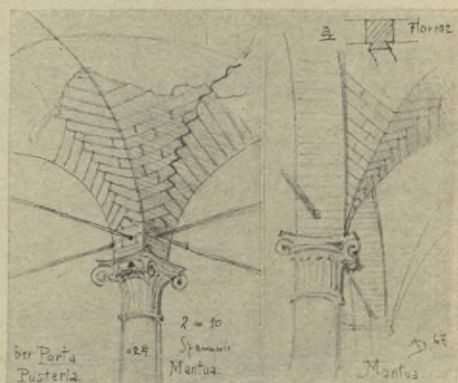
62.
Schichtung
der
Wölbsteine,
Steinverband
und
Steinschnitt.

Von der antiken und mittelalterlichen Art, die Steine — natürliche oder künstliche — beim Wölben zu schichten, ging man im großen und ganzen in der Renaissance nicht ab; die Steine wurden beim Tonnen-, Kreuz-, Nischen- und Kuppelgewölbe, bei den Gewölben mit Stichkappen stets so gelegt, daß ihre Lagerfugen nach dem Mittelpunkt oder nach der Mittellinie der Gewölbeform laufen. Bei Stirnbogen, Tür- oder Fensterbogen bediente man sich auch der Hakenquader, die bei den Römerbauten der Spätzeit nachgewiesen wurden⁴⁴⁾, besonders dann, wenn die Bogensteine mit den anstoßenden Schichtquadern der Fassade in bestimmter Form in Verbindung gebracht werden sollten. Bei scheinbaren Bogen blieb man lieber bei der einfach durchlaufenden Keilfuge und sah von der späten antiken Art der verzahnten Bogensteine ab (Orange, Spalato, Syrakus), die in der Zeit des *Theodorich* zu Wunderlichkeiten führte, welche sich dann auch auf den Steinschnitt bei den Gewölben übertrugen (vergl. den Fugenschnitt am Grabmal des *Theodorich* in Ravenna). Eigenartige Schichtungen an Kreuzgewölben bei Verwendung von Steinplatten zwischen Rippen finden sich in den Seitenschiffen des Domes von Sebenico.

Bei Rundbogenöffnungen kehren im XVII. Jahrhundert diesseits der Alpen doppelt verzahnte Quader an Deutsch-Renaissancebauten (Schlösschen Stetten bei Lörrach u. f. w.) wieder, wie auch an mittelalterlichen Bauwerken (z. B. beim Chorbogen der Burgkapelle zu Krautheim in Baden, wo der Schlufsstein, mit zwei halbrunden Anfätzen versehen, von vorn eingeschoben werden mußte). Ob sich nun diese badischen Baumeister, 1000 Jahre später, wohl in Ravenna für solche Fugenschnitte begeistert haben?

Von der herkömmlichen Lage der Steine ging man aber bei Backsteingewölben bewußt ab, wie die Großkonstruktionen von *St. Peter* und *Maria dei Fiori* gezeigt haben, wo man fischgrätenartige Schichtung der Wölbsteine vornahm und an anderen Orten bei Kreuz- und Tonnengewölben das Wölben auf den Schwalbenschwanz zur Ausführung brachte. An den Gewölben der schönen Doppelhalle einer Loggia bei *Porta Pusterla* in Mantua (Fig. 83) konnte ich dies im Jahre 1871 feststellen, wo ein Teil des Putzes der Gewölbefläche abgefallen war und 1892 bei dem Tonnengewölbe mit Stichkappen im Refektorium von *Maria delle Grazie* in Mailand, wofür damals Reparaturen an der Decke vorgenommen wurden.

Fig. 83.



Von einer Halle bei *Porta Pusterla*
zu Mantua.

⁴⁴⁾ Siehe: Teil II, Bd. 2 (S. 154) dieses »Handbuches«.

8. Kapitel.

Dachkonstruktionen.

Vom flachen Dach ging man in Italien zu keiner Zeit ab. Was die Alten erfunden, blieb vom frühen bis zum späten Mittelalter und auch in der ganzen Zeit der Renaissance bis auf unsere Tage in Ehren. Die deutschen Meister der Gotik mußten es auf italienischem Boden mit in den Kauf nehmen; das steile Dach des Nordens wurde als etwas Zweckwidriges abgelehnt. Unter solchen Verhältnissen kann es nicht wundernehmen, daß der konservative Süden auf diesem Gebiete der Konstruktion wenig Neues bietet. Ueber das antike Pfettendach kam kein Baumeister hinaus, und nur darin machen die verschiedenen Stilperioden einen Unterschied, daß die einen bei ihren Hallen- oder Kirchendächern die Konstruktion des Dachstuhles zeigen, die anderen sie durch eine horizontal eingeschobene Kassettendecke dem Beschauer verbergen.

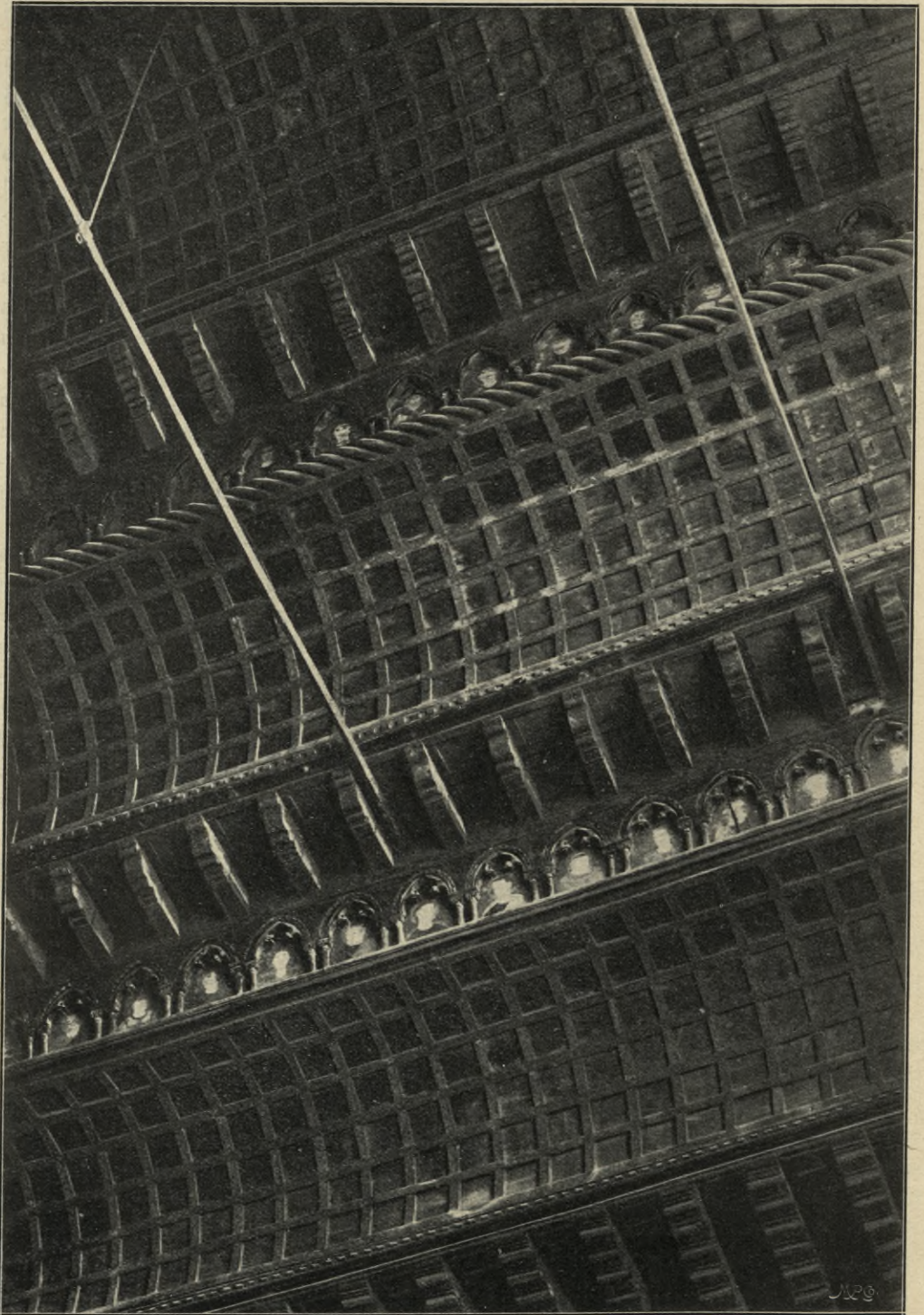
63.
Dachstuhl.

Griechen und Römer dürften wohl kaum je an einem monumentalen Gebäude die Konstruktion eines Dachstuhles sichtbar gelassen haben; immer wird die gedachte Kassettendecke den Abschluß des Raumes gebildet haben. Auch bei den frühchristlichen Bauten dürfte das Gleiche der Fall gewesen sein, und nur, wo man in den Mitteln beschränkt blieb, wurde sie unterdrückt.

Von der gleichen Anschauung waren wohl auch die Meister des Mittelalters durchdrungen, welche die Decken von *San Zeno* und *San Fermo* in Verona, von *San Stefano* in Venedig u. s. w. anfertigten. Sie mochten wohl die antike Art der Raumbegrenzung nach oben nicht, wollten aber auch das Holzgespärre des Daches nicht zeigen (Fig. 84) und boten so etwas Neues. Die Protorenaissance konnte nur den alten Dachstuhl bringen; aber, als sie ihn sichtbar werden liefs, machte sie ihn auch zum Gegenstand einer künstlerischen Ausgestaltung; sie ornamentierte und bemalte das Holzwerk und fügte Schnitzereien (Konsolen und Zierleisten) hinzu, wie dies der schöne offene Dachstuhl von *San Miniato* bei Florenz mit feiner (allerdings restaurierten) Bemalung zeigt.

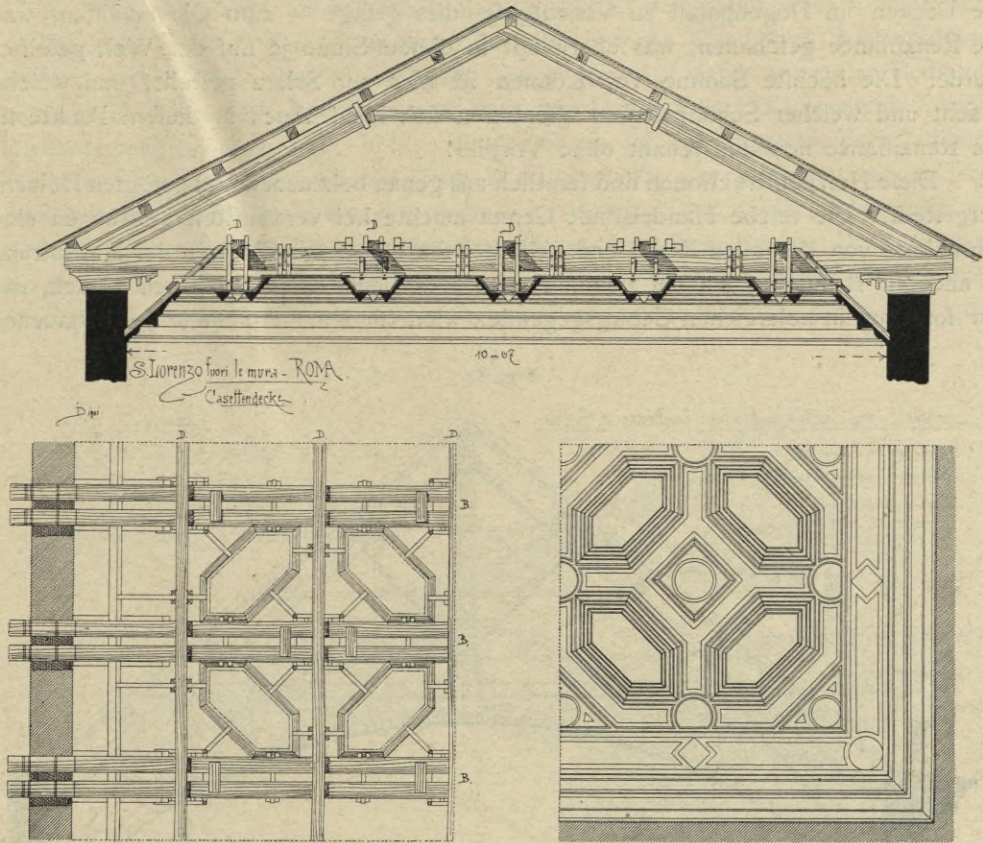
Aber auch diese beiden Gaben lehnte die erwachte Renaissance ab; sie liefs entweder, und dies wohl nur in wenigen Fällen, wo es sich um einfache Bauten handelte, den offenen Dachstuhl (*San Francesco al monte* — »*la bella villanella*« des *Cronaca* [1504]), oder sie griff in der frühen Zeit schon entschieden zur einfachen Kassettendecke zurück, deren schönste Beispiele in bunter Fassung wohl in *San Marco* zu Rom und in einer Ausführung von Weiß und Gold im Mittelschiff von *Maria maggiore* zu Rom zu sehen sind. Dabei klammerte sie sich nicht ängstlich an ein Zimmermannsgerippe aus schweren Hölzern im Sinne griechischer Steindecken an; sie benutzte vielmehr nur die durchgehenden Bundbalken ihrer Doppelbünde als Konstruktionshölzer und fügte zwischen diese in leichtem Brettzimmer Kassetten ein. An diese Bauweise schlofs sich die Herstellung verschränkter freier Kassettenbildungen an (Fig. 85 u. 86), wie sie an den Gewölben der römischen Thermen und der *Maxentius*-Basilika schliesslich zur Losfagung von jeder aus der Konstruktion hervorgegangenen Bildung gelangen liefs. Das Zusammensetzen von kleinen und großen Kassetten jeder Form — die Rundform nicht ausgeschlossen — mit oft reichem Schnitzwerk, wie an der Decke der *Badia* in Florenz u. a. m. war das Schlufsergebnis. In Verbindung mit Vergoldung und Farbe, unter Einfügung von figürlicher und ornamentaler Malerei, gehören diese Decken — und im Hinweis auf

Fig. 84.



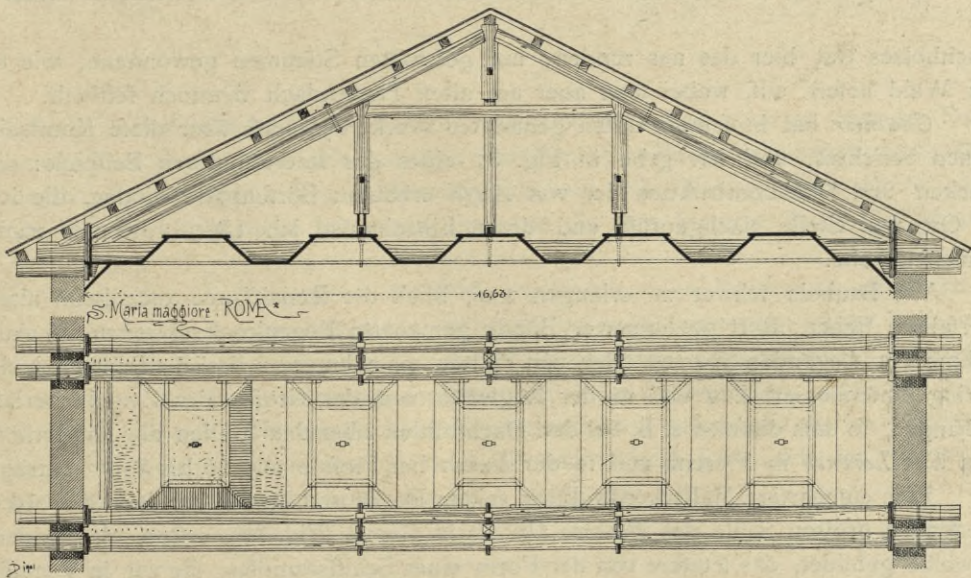
Deckenbildung in der Kirche *San Fermo* zu Verona.

Fig. 85.



Dachstuhl mit Kassettendecke in der Kirche *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom.

Fig. 86.

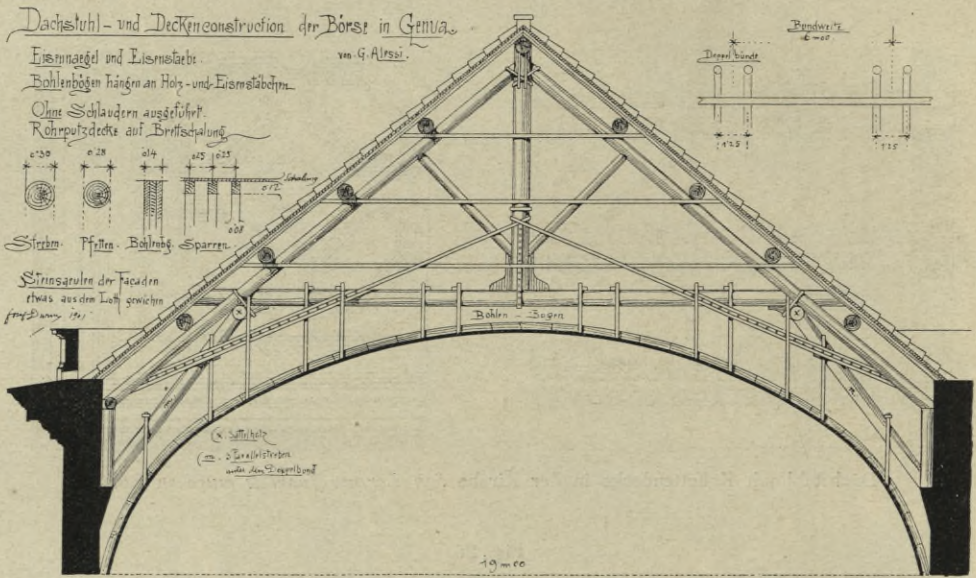


Dachstuhl mit Kassettendecke in der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom.

die Decken im Dogenpalast zu Venedig sei dies gefagt — zum Glanzvollsten, was die Renaissance geschaffen, was überhaupt in diesem Sinne je auf der Welt geleistet wurde. Die höchste Summe von Können ist hier zur Schau gestellt, und welche Pracht und welcher Schönheitsfönn offenbaren sich hier! Auch in diesem Punkte ist die Renaissance neu und schafft ohne Vorbild!

Diese Holzkonstruktionen sind sämtlich aus genau behauenen und gefügten Hölzern hergestellt. Die reiche Handelsstadt Genua machte bei verwandten Leistungen eine Ausnahme von der alten Regel und griff bei sonst höchster Eleganz der Ausführung in anderen Baustoffen auf ein ziemlich primitives bäuerisches Verfahren zurück, das wir sonst nur in holzreichen Gebirgsgegenden wiederfinden. An Stelle des behauenen

Fig. 87.



Dachholzes trat hier das aus runden, nur gefälzten Stämmen gewonnene, wie es der Wald liefert, auf, wobei man aber am alten Pfettendach dennoch festhielt.

Gauthier hat in seinem unten genannten Werke⁴⁵⁾ zuerst über diese Konstruktionen berichtet, und ich gebe in Fig. 87 eines der interessanteren Beispiele: die Decken- und Dachkonstruktion der von Alessi erbauten Börsenhalle wieder, die ich an Ort und Stelle nachgeprüft und deren Einzelmasse ich 1899 nochmals nachgemessen habe.

Wo Bauholz schwer zu erlangen war, blieb die Renaissance auch beim alten Verfahren stehen: statt gezimmerter Bündel gemauerte Bogenkonstruktionen zur Aufnahme von liegenden Sparren oder von Pfetten zu nehmen, wobei die Sparren meist gering dimensioniert sind und in der Legweite von der Größe des Ziegelmaterials abhängen, so daß dieselbe z. B. bei den Dachstühlen über den Hallen der Klosterhöfe von San Lorenzo in Florenz und in der Badia bei Fiesole nur 35 bis 38 cm beträgt.

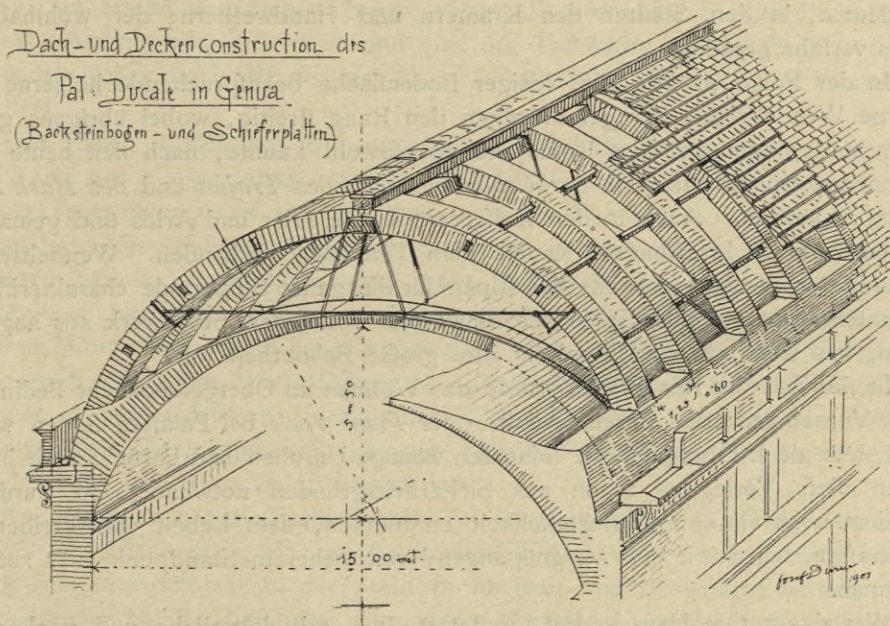
Eine eigenartige Massivkonstruktion zeigen Decke und Dach über dem 36×16 m messenden großen Saale des Palazzo Ducale in Genua (Fig. 88), erstere als Mulden- gewölbe gebildet, das letztere von der Form eines Schiffsrumpfes, die wir in Venedig

64.
 Feuersichere
 Decken-
 und Dach-
 konstruktion.

45) GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes*. Paris 1830.

schon kennen gelernt haben. Ursprünglich wurde der Palaſt vom lombardiſchen Architekten *Andrea Vanona* gebaut; derſelbe brannte aber 1777 faſt vollſtändig nieder, worauf der Genuerſer Architekt *Simone Cantone* 1778 unter der Bedingung mit dem Wiederaufbau betraut wurde, daſs zum Dache kein Holz verwendet werden dürfe. Er löſte die Aufgabe in intereſſanter Weiſe. Fünfzehn groſſe Backſteinbogen von etwa 0,75 m Stärke ſind über dem Muldengewölbe der Decke in regelmäſſigen Abſtänden angeordnet; dieſe Bogen ſind im Scheitel durch Backſteinzungen miteinander verbunden, an denen, immer einen Bogen auslaſſend, bis zum Deckengewölbe herabreichende Hängeeiſen befeſtigt ſind, welche jenes tragen helfen. Die etwa 1,40 m auseinander liegenden Bogen ſind noch weiter an jedem Schenkel durch drei groſſe

Fig. 88.



Schieferplatten miteinander verbunden, und auſserdem ſind noch an vier der Bogen, unmittelbar über dem Muldengewölbe, durchgehende Eiſenanker angebracht. Gegen die ſo gebildete groſſe Tonne ſtemmen ſich nun zwei Walme, deren Grate gleichfalls als Backſteinbogen hergeſtellt ſind, an die ſich kleinere Bogen ſchiffſparrenartig lehnen.

Das dem Anfallpunkt beim Firſt zunächſtliegende Bogenpaar iſt durch gemauerte Andreaskreuze verſpannt, während bei den folgenden, näher beifammenliegenden die Verſpannung wieder durch Steinbalken (Schieferplatten) bewirkt iſt. Von Bogen zu Bogen reichend, ſind nun auf deren Auſſenſeiten, in der Art wie in Sebenico, weitere ſich überdeckende Schieferplatten aufgelegt, die ein Mörtelbett tragen, in welches die kleinen Deckſchiefer eingedrückt ſind, nach der Art wie bei den Dächern der Kirche *Santa Maria di Carignano*.

9. Kapitel.

Treppen und Treppenhäuser.

65.
Treppen.

Mit der veränderten Art zu leben wurden auch in Palästen und Wohnhäusern Einrichtungen notwendig, welche die frühere Zeit nicht gekannt hatte. Im Altertum galt das Wohnen zu ebener Erde als das einzig vornehme und richtige bei Hochgestellten und Reichen; das Wohnen in mehrgeschossigen Miethäusern war im kaiserlichen Rom der *misera plebs contribuens* überlassen, die den Zugang zu ihren Stockwerken wohl nur auf einläufigen, schmalen Holztreppen erreichen konnte.

Beim mittelalterlichen Stockwerksbau mit Erkern und Fenstern an der Straßenseite spielt die Treppe schon eine bessere Rolle; der vornehme Einzelbewohner zog sich in ein höheres Geschoss zurück und überließ die Räume im Erdgeschoss den Dienstleuten, in den Städten den Krämern und Handwerkern; der wohlhabende Bürger verfuhr gerade so.

In der Folge machte die weniger Bodenfläche beanspruchende hölzerne oder steinerne Wendeltreppe der geradläufigen den Rang streitig, wobei übrigens gesagt werden muß, daß das alte Rom jene ebenfowohl kannte, nach den heute noch vorhandenen Spiraltreppen in der *Columna cochlis* des Trajan und des Mark Aurel in Rom zu urteilen. Auch in den Kaiserpalästen zu Trier und Arles sind gemauerte Wendeltreppen in kreisrundem Raume zum Teil noch vorhanden. Wendeltreppen wurden in den Ländern diesseits der Alpen für die ganze Stilperiode charakteristisch; sie konnten leicht an jeder Stelle des Baues und von jedem Stockwerk aus angelegt werden, was wohl mit ein Grund für ihre große Beliebtheit war.

In der Zeit der Renaissance wurde das Wohnen im Obergeschoss zur Bedingung für die Vornehmen; den »*Piano nobile*« oder *Piuno reale* bei Palästen finden wir in Italien stets als I. Obergeschoss. Machten häufige Unruhen und Parteikämpfe in den Städten diese Verlegung schon aus Sicherheitsgründen notwendig, so wurde es außerdem noch als eine Annehmlichkeit empfunden, dem Leben und Treiben auf den Straßenseiten, bei Streit und Vergnügungen, von sicherem Standpunkt aus zusehen zu können.

Was das antike Haus verbot, gestattete das mittelalterliche und noch mehr dasjenige der Renaissance.

65.
Treppenhäuser.

Das vornehme Wohnen im Obergeschoss bedingte einen verbesserten Zugang zu diesem, und so treten an Stelle der Wendeltreppen die größeren, bequem zu ersteigenden, geradläufigen, zweiarmigen Treppen mit Ruheplätzen: das eigentliche Treppenhaus größeren Stils wurde in den Wohnbau aufgenommen und so für den Architekten ein neues Moment in der künstlerischen Gestaltung des Hauses eingeführt. Und dies ist wieder ein Verdienst der Renaissance, und hier schuf sie wiederum Neues ohne Vorbild. Dabei behielt sie aber für Bedienung und Transport die Wendeltreppen mit und ohne Stufen, letztere für Maulesele gangbar, bei, oder sie gab denselben auch bei größeren Dimensionen eine monumentale Gestaltung und reichere Ausstattung, so bei der Wendeltreppe im ovalen Raume des Bramante im Vatikan, bei der in der *Vigna di Papa Giulio*, im *Palazzo Borgheese*, im *Palazzo Barberini* zu Rom u. a. m.

Die mittelalterlichen geraden Podesttreppen in öffentlichen Gebäuden und Palästen lagen meist offen im umbauten ungedeckten Hofe (*Bargello* in Florenz, *Palazzo della Ragione* in Verona), diejenigen der Frührenaissance meist innerhalb

der den Hof umziehenden Säulenhallen, nur halbgeschützt gegen Wind und Wetter (*Palazzo Arcivescovile* und *Palazzo Gondi* in Florenz). In Toskana sind dabei die Treppenläufe meist mit Tonnengewölben überspannt, während in Genua die Säulentreppen mit Kreuzgewölben überwiegen⁴⁶⁾.

Die erste ganz bequeme und breite Treppe ist die vom jüngeren *Antonio da Sangallo* im *Palazzo Farnese* in Rom entworfene und ausgeführte, nach der alle früheren steil erscheinen. Der Aufstieg ist bei ihr bequem und am besten dem Schritte eines Mannes von mittlerer Grösse angepaßt.

Leon Battista Alberti verlangt im I. Buche, Kap. XIII seiner Abhandlung über Architektur in einem Laufe eine ungerade Anzahl von Tritten und Treppenabätze (*Pianerottoli*) bei Steigungen der Tritte nicht gröfser als $\frac{1}{4}$ und nicht kleiner als $\frac{1}{6}$ *Braccie*, den Auftritt nicht unter $1\frac{1}{2}$ Fufs und nicht mehr als eine *Braccie*. In seiner berühmten farnesischen Treppe nimmt *Sangallo* eine Steigung von $0,146$ m bei einem Auftritt von $0,536$ m an und gibt der Trittfläche ein Gefälle von $0,018$ m nach vorn, wobei die Trittstufen mit einem Wulstprofil, Plättchen und Ablauf versehen sind.

Von dieser Ausführung an wurde keine tadelhafte Treppe mehr ausgeführt, sobald man nur einigermaßen über Mittel verfügte. Die Treppenhäuser und die Zahl der Treppen wuchsen aber bei den gröfseren öffentlichen und Privatbauten in der Zeit nach der Hochrenaissance und besonders im Barockstil zu architektonischen Leistungen heraus, die vielfach nicht mehr im Verhältnis zu den Nutzräumen im Baue stehen, aber immerhin die prächtigsten Bestandteile desselben, geschmückt mit kostbaren Materialien, edeln Bildhauerarbeiten und reichen Malereien, bilden. Sie werden zu Kunstwerken ersten Ranges für sich, gleichgültig ob sie in grossem Mafstab oder in bescheideneren Verhältnissen ausgeführt sind. Sie sind der Stolz der Barockpaläste in ihrer grosen Breite, den niedrigen Gehstufen, den bequemen Abätzen und den steinernen Balustraden.

An Kostbarkeit und Farbenpracht der Marmore steht das Treppenhaus des Schlosses in Caserta einzig da; an Gröfsartigkeit der Anlage bei guter Dimensionierung gebühren demjenigen der Brera in Mailand und demjenigen beinahe sämtlicher Genueser Paläste, besonders dem in der dortigen Universität, die Palme.

Auch die *Scala regia* im Vatikan darf, trotz der Einfachheit ihrer Anlage, diesen noch zugezählt werden.

Marmor, Travertin und andere Kalksteine, Sandsteine, Schiefer und Backsteine werden zur Ausführung der Treppe verwendet; reiche aus Holz geschnitzte, in der Art der deutschen und englischen Renaissancetreppen sind mir in Italien nicht bekannt geworden. Die aus Stein hergestellten sind sowohl freitragend, als auch zwischen zwei feste Mauern angepannt oder durch Gewölbe unterstützt, konstruiert.

⁴⁶⁾ Eine ziemlich umfangreiche Zusammenstellung von Treppenanlagen, wenn auch nur in Form flüchtiger Skizzen, aber charakteristisch und gut ausgewählt und gezeichnet, findet sich in: MYLIUS, C. J. Treppen-, Vestibul- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

10. Kapitel.

Säulenordnungen und sonstige architektonische Einzelheiten.

»Wer den Zwang der Säulenordnungen abwirft, muß sich dafür einen anderen Kanon schaffen, oder Charakteristik und subjektiven Ausdruck in der Baukunst geradezu verleugnen, ihr nur das Recht allgemein-typischen Inhaltes zuerkennen. Wer keinerlei Fesseln kennt, dessen Kunst zerfällt in form- und bedeutungsloser Willkür. Der vermeintliche Erfinder eines neuen Kanons hätte sich jedoch besten Falles am Ende nur selber getäuscht und das Wesen des alten nicht verändert. Wäre ihm letzteres dennoch gelungen, so hätte er dafür den Alleinbesitz seiner Kunst zum Lohne gewonnen; denn niemand außer ihm würde sie so bald verstehen. Hierin zeigt sich die Baukunst ebenso unbeugsam konservativ wie die Musik.«

SEMPER, a. a. O., Bd. II, S. 372 (1).

67.
Uebersicht.

Der Kreis der Bauformen, in dem sich die Renaissance in Italien bewegte, die architektonische Sprache, in der sie zu uns redet, sind nicht so eng begrenzt, wie es mancher Kunstdilettant und -Schreiber von heute sich und anderen gern glaubhaft machen möchte und zu seiner Entschuldigung noch anführt, die Formensprache sei außerdem eine »entlehnte« und nicht so wichtig. Entlehnt ist schliesslich alles, auch wenn es von der hochgepriesenen Mutter Natur wäre; einer stellt sich in der Kunst und in der Technik auf die Schultern des anderen; spricht aber der allermodernste Mann von »ausgetretenen Pfaden« der Renaissance, so kann wohl gesagt werden, daß nur die wenigsten derselben zur Landstrasse geworden sind und andere nicht von allen ohne weiteres begangen werden können. Wege, die ein *Alberti*, *Brunellesco*, *Bramante*, *Lionardo* oder *Michelangelo* gewandelt sind, Künstler, in denen wir das Höchste von Geistesblüte und künstlerischer Schaffenskraft verehren, was eine gütige Vorsehung uns gegeben, sind nicht für Klikenkünstler und ihre Barden, auch nicht für solche, welche die Kunst als Modeware und melkende Kuh betrachten oder sie, um Aufsehen zu erregen, oft gegen besseres Können mißhandeln. Und wenn eine spätere Periode nach den Namen solcher himmelftürmenden Helden fragt, welche jenen Gewaltmenschen des *Cinquecento* etwas am Zeuge flicken wollten, so wird man wie »Rameau's Neffe« sagen können: »... Hm! *Grimm*, *Grimm*! wer war *Grimm*? wird man fragen. — Ah so, der, der einmal auf *Roussseau* geschimpft hat?«⁴⁷⁾

Wer sehen und begreifen kann und will, der wird sich wohl bald überzeugen, daß die Meister der Renaissance in ihren Werken keine gedankenlosen Nachbeter der Antike in einer bestimmten Zeit waren, auch im Detail nicht, das sie ja anfänglich noch nicht einmal auf seinen Wert hin zu beurteilen verstanden. Auch sind die Einzelformen ihrer Bauten nicht einmal sämtlich antik; manches an ihnen ist vom nordischen Geiste der Gotik noch durchsetzt. Die Fensterbankgurten der toskanischen Paläste sind z. B. nichts weniger als streng antik profiliert; sogar das Detail des geistvollen und kenntnisreichen *Alberti* an seinem *Palazzo Rucellai* ist es nicht. Erstere zeigen auf der Hängeplatte noch die mittelalterlichen Zahnschnittchen; am letzteren sind weder die Kapitelle, noch die Basen der Pilaster im Erdgeschoß rein römisch gebildet. Auch die Anordnung des Hauptgesimses am *Palazzo Strozzi* ist nicht streng römisch, da der Architrav unter dem Fries fehlt und zu einem Atragal zusammenschumpft und dergl. mehr.

Aber Zufallsleistungen sind dies nicht; sie waren nur möglich auf Grund eines vorhergegangenen tiefen Studiums der Antike, ohne welches sie Neues zu schaffen

⁴⁷⁾ Vergl. BRACHVOGEL, A. E. Narciss. Ein Trauerspiel. 7. Aufl. Jena. S. 15.

nicht im Stande gewesen wären, was wieder nur möglich war, indem sie neben dem Formalismus auch das konstruktive Wesen der römischen Baukunst mit feinen großartigen Ausführungen auf dem Gebiete des Gewölbebaues zu ergründen suchten. Dieses letztere mußte ja vorzugsweise reizen, wie auch die große Tat des *Brunellesco* beweist, und zu einer so freien Auffassung und neuen Formenbehandlung wäre *Formigine* bei feinen Prachtkapitellen in Bologna nie gekommen, wenn jener nicht gründliche Studien bei den Alten vorausgegangen wären.

Fig. 89.

Schwellung der Säulen
nach L. B. Alberti



Dieses Studium wird uns bezeugt durch die uns überkommenen Aufnahmezeichnungen alter Baudenkmale und durch die Systeme, welche sie auf jene gründeten. Alle Meister, vom Mitbegründer der Renaissance in Italien, dem gelehrten und hochgebildeten Architekten *Alberti* angefangen bis auf die Theoretiker *Vignola*, *Scamozzi* u. f. w., gaben sich mit den fog. Säulenordnungen ab und stellten deren Kanon fest. *Alberti* beschäftigte sich mit ihnen in seinem Werke »dell'Architettura«, Lib. VI, Kap. 13 u. VIII, Kap. 9 ff. und spricht sich dort über die Schwellung der Säulenschäfte in eingehender Weise aus, für deren Ausführung er auch das Rezept angab (Fig. 89⁴⁸). In umfassenderer Weise spricht er sich über die Ordnungen im ganzen in seiner Schrift über die fünf Säulenordnungen⁴⁹ aus.

Ich lasse die Aufzeichnungen *Alberti's* nach *Janitschek's* trefflicher Uebersetzung im Wortlaut folgen und gebe denselben Faksimilezeichnungen des *Vignola* bei, deren Originale ich einst in Rom beim Trödler erstanden. Mit Bezug auf das Blatt mit dem Hauptgesimse, wo im begleitenden Texte u. a. gesagt ist (Fig. 90): »Con tutto che sia di mia invencione« . . . halte ich das 42 Seiten zu 43½ × 27 cm Blattgröße umfassende Heft für echt und darum die Wiedergabe der uns hier berührenden Zeichnungen von Wert.

Die fünf Säulenordnungen.

(I cinque Ordini Architetonici.)

a) Die toskanische Ordnung (Fig. 91). Obgleich *Vitruv* die toskanische Säulenordnung im vierten Buche nach all den anderen behandelt, so erscheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die festeste ist und am meisten Stützkraft besitzt, aus ihrer Zurücksetzung hervorzuheben und über sie zuerst zu handeln.

1) Der Säulenschaft. Die toskanische Säule soll sechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom unteren Ende des Schaftes nimmt.

2) Die Basis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Diese (Höhe) halbiere man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Teile teilen; davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polster), der Rest auf das Band (Apophysis) am unteren Ende des Stammes.

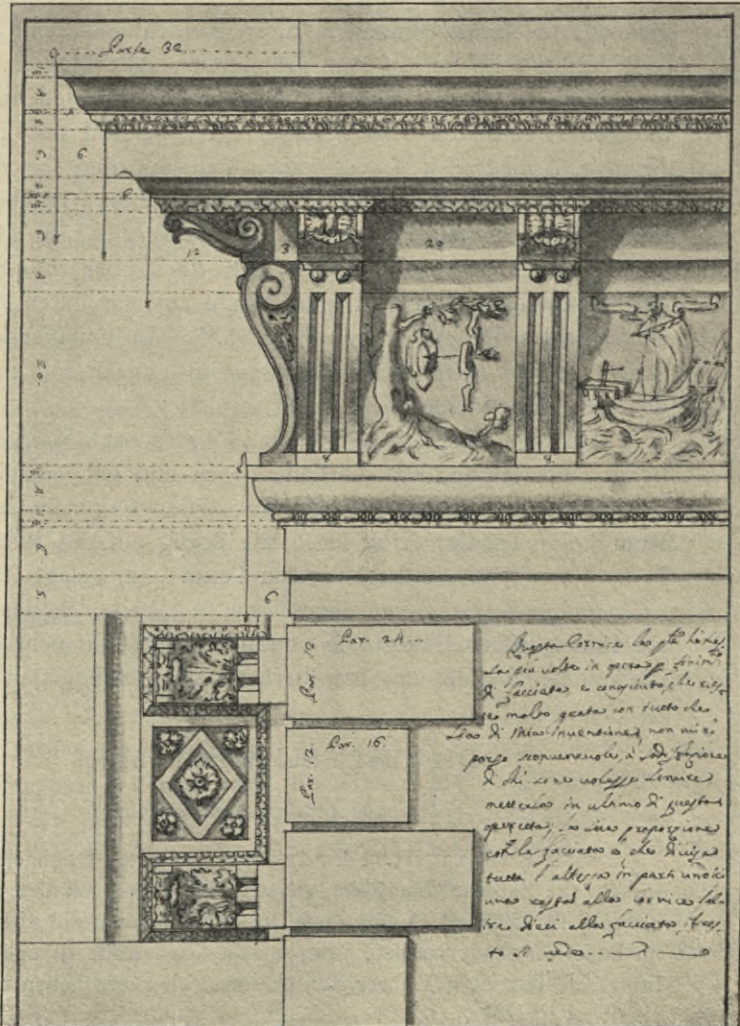
3) Das Kapitell. Die Höhe des Kapitells wird man gleich machen der halben Dicke

⁴⁸) »Chiamesi ventre, perche è pare che in quell luogo la colonna gonfi alquanto.«

⁴⁹) *Leone Battista Alberti's* kleinere kunsthistorische Schriften im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert und mit Exkursen versehen von H. JANITSCHKE. Wien 1877.

des unteren Schaftendes; die Ausladung wird gleich fein der unteren Säulendicke. Man teilt dann die ganze Kapitellhöhe in drei Teile; der eine Teil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Keffel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechstel dieses Teiles einnehmen wird; — der Rest entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Atragalus) mit dem Bändchen (*Quadra*) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; geteilt in drei Teile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleisten), der Rest auf das Bändchen. Das obere

Fig. 90.



Entwurf eines Hauptgesimses nach einer Handzeichnung Vignola's.

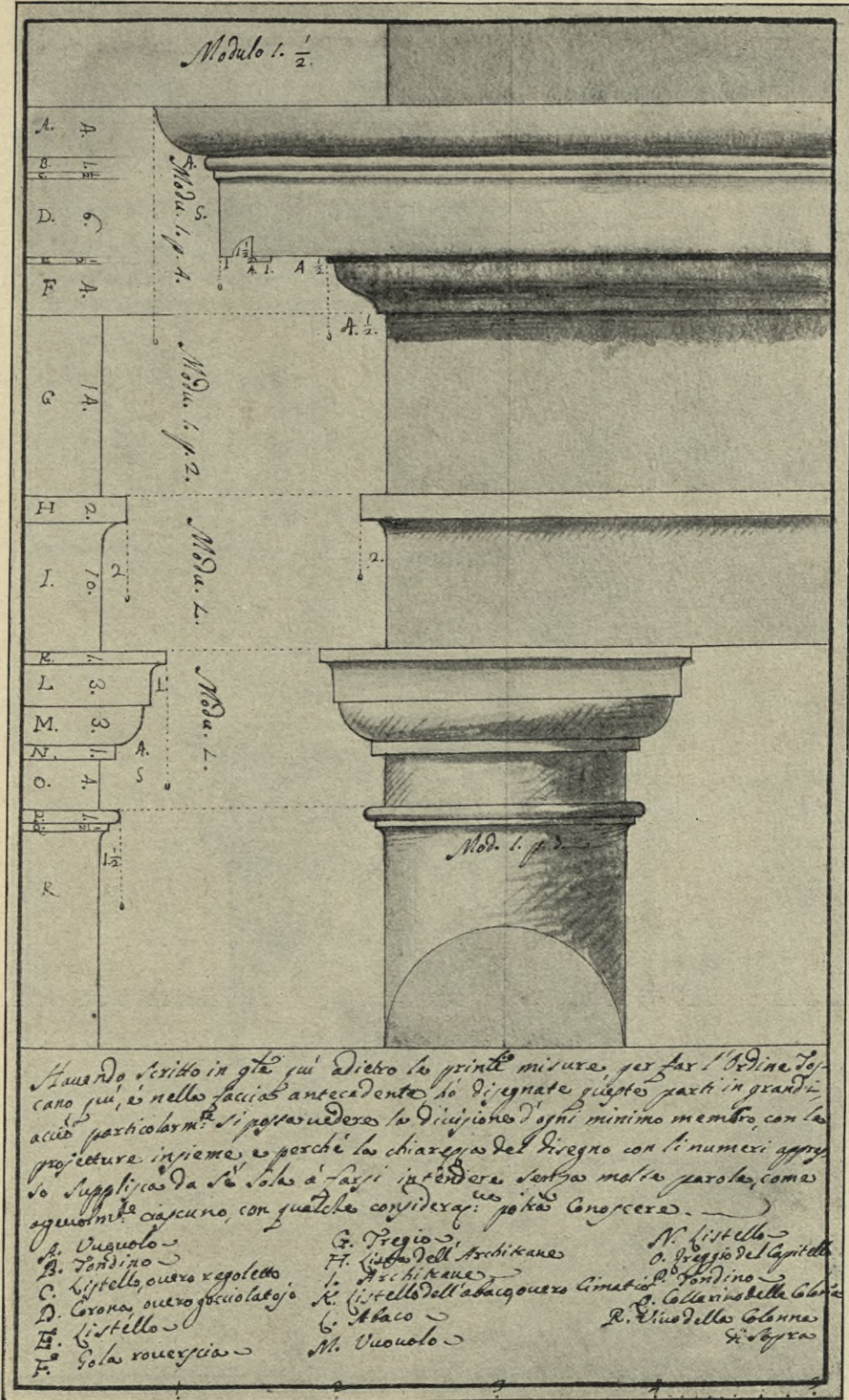
Ende des Säulenstammes ist in sechs Teile zu teilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Teil weg, so wird sich die Säule danach in der ihr zukünftigen Weise verjüngen.

4) Das Epistyl. Die Höhe des Epistyls wird gleich fein der Dicke des oberen Schaftendes; die Taenia wird den sechsten Teil des Epistyls einnehmen.

5) Der Zophorus (Fries) wird so groß fein wie das Epistyl.

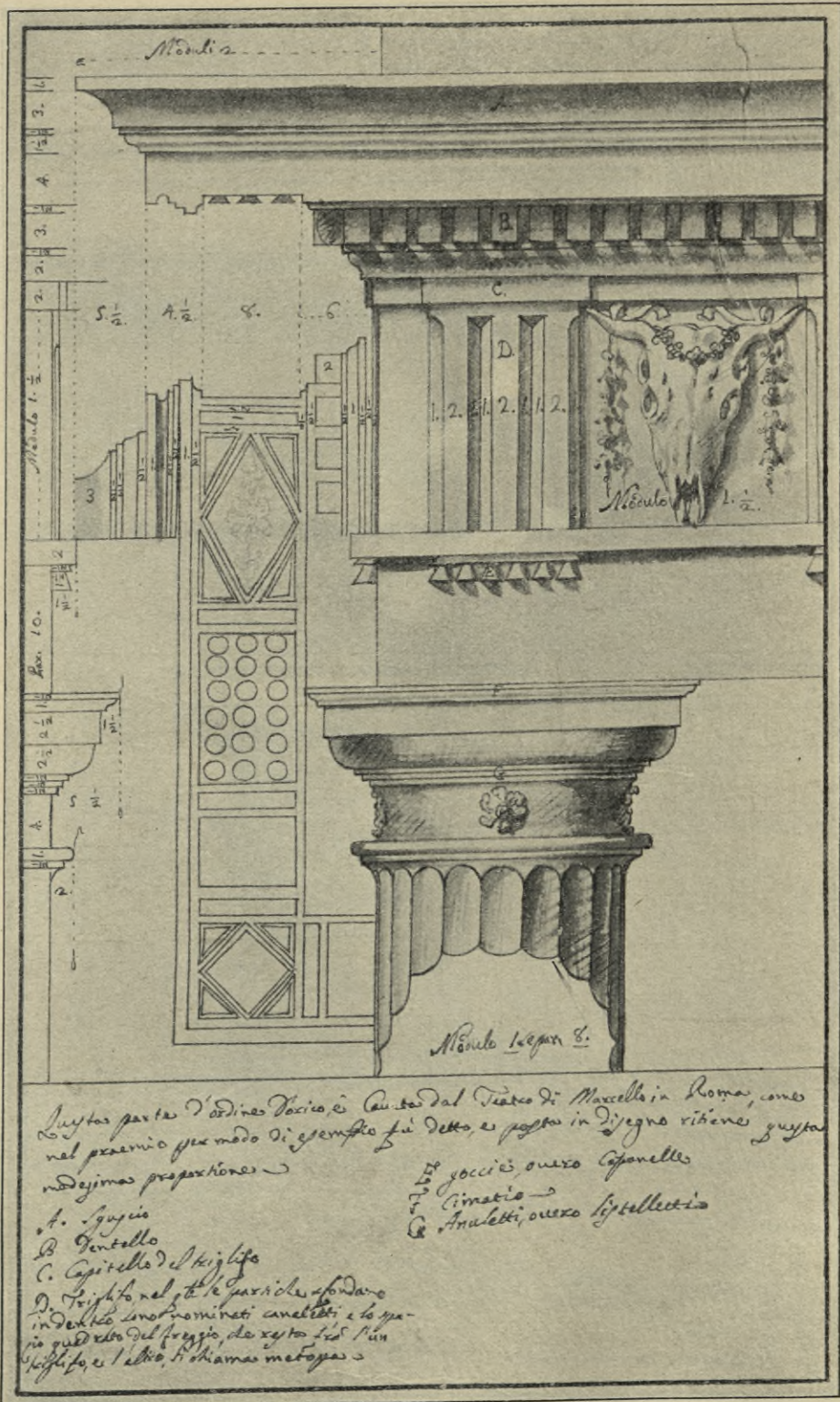
6) Das Karnies wird gleichfalls in vier Teile geteilt; davon entfällt ein Teil auf

Fig. 91.



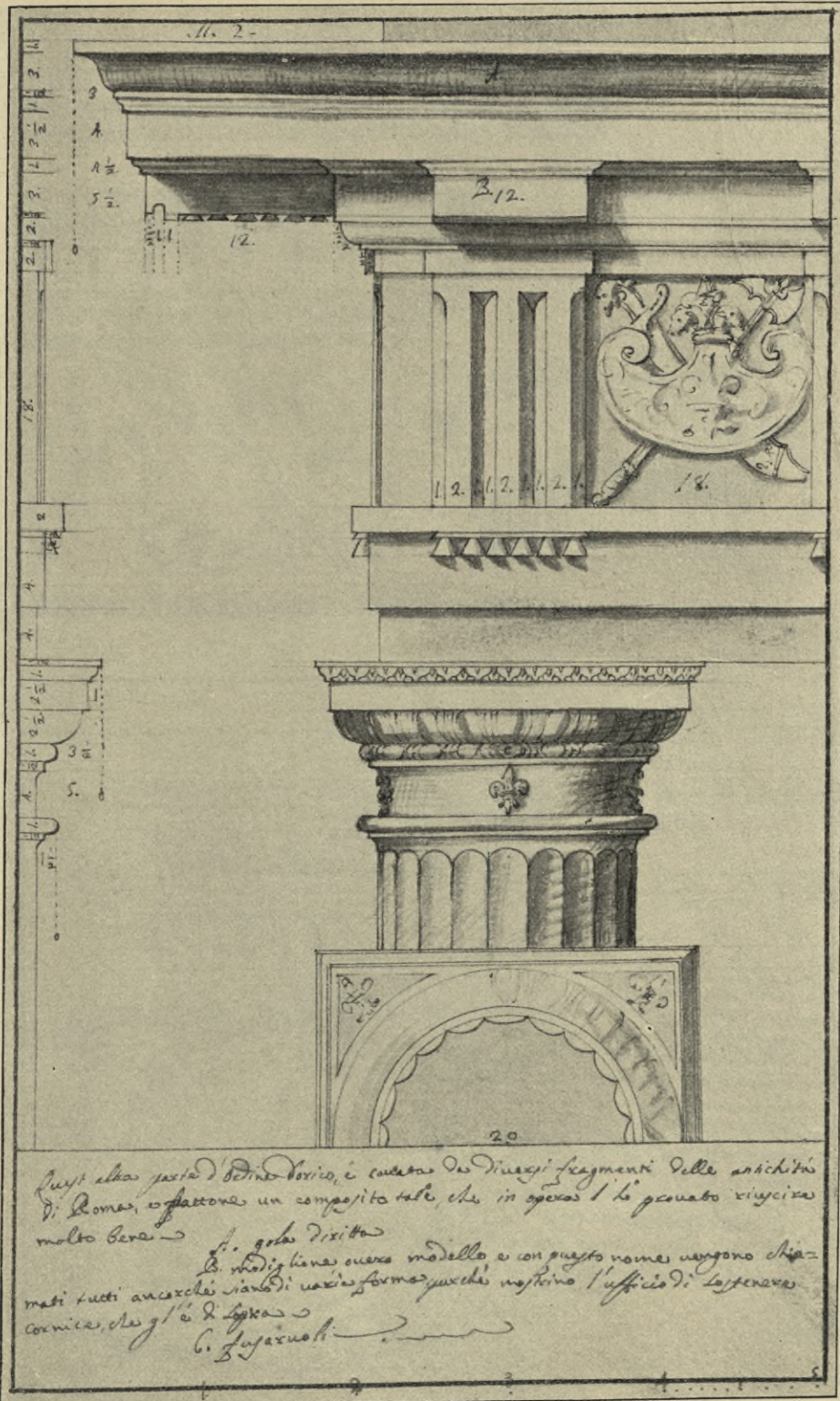
Säulenordnungen nach Handzeichnungen Vignola's.
Toskanische Ordnung.

Fig. 92.



Säulenordnungen nach
Dorische

Fig. 93.



Vignola's Handzeichnungen.

Ordnung.

den Echinus, ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Teile auf die Corona; feine Ausladung wird gleich fein feiner Höhe.

7) Die Ausladung der Basis wird in der Weise bestimmt werden, das, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenstammes legt und um die äußersten Kanten derselben einen Kreis zieht, dieses die Ausladung der Basis gibt.

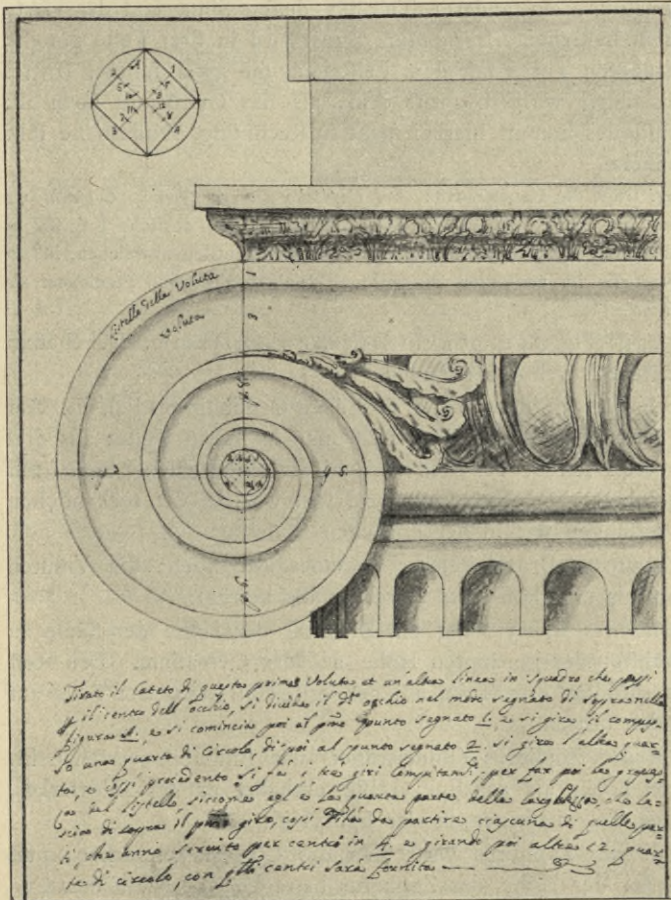
8) Der Säulenstuhl wird an Höhe gleich fein der Ausladung der Basis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmäßiges Verhältnis haben, wenn sie den vierten Teil der genannten Höhe besitzen.

b) Die dorische Ordnung (Fig. 92 u. 93). Mit der dorischen Ordnung ist es in folgender Weise zu halten. Zuerst sei die Säule in vierzehn Moduli geteilt; ein Modulus gibt die Basis; ein anderer entfällt auf ihr Kapitell.

1) Die Basis werde in drei Teile geteilt: ein Teil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Teile teile man in vier Teile; ein solcher Teil kommt auf den oberen Torus; die drei restierenden Teile werden halbiert; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle (*scotia*) mit ihren Leisten (*quadra*); die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird dieselbe wie in der toskanischen Ordnung fein.

2) Das Kapitell. Die Kapitellhöhe teile man durch drei; der eine Teil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben soll; der

Fig. 95.



Konstruktion einer jonischen Volute.

Vignola's Handzeichnungen.

zweite Teil ist für den Echinus mit den Ringen bestimmt, und zwar entfallen davon zwei Drittel auf den Echinus; das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt; das letzte Drittel des Kapitells wird das Hypotrachelium fein. Der Stab mit den Leistchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welche letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Astragalus) wird in drei Teile geteilt; zwei Drittel entfallen auf den Astragalus, der Rest auf das Leistchen. Die Ausladung wird so groß fein als der Stamm am unteren Ende dick ist.

3) Die Verjüngung der Säule. Die Säule muß sich auf ein Sechstel, also nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachte man das gleiche Verfahren wie bei der toskanischen Ordnung.

4) Das Epityl. Oberhalb der Säule wird man das Epityl in der Höhe eines

Modulus machen; die Taenia deselben wird den sechsten Teil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leistchen werden ein Viertel des Epistyls haben. Teilt man die (Höhe) der Tropfen samt dem Leistchen in vier Teile, so entfallen drei Teile auf die Tropfen, der vierte Teil auf das Leistchen; dabei halte man in acht, das sechs Tropfen gefordert sind. Ueber dem Epistyl werden die Triglyphen posiert; sie haben eine Höhe von $1\frac{1}{2}$ Moduli; zwischen je zwei Triglyphen findet sich ein Raum, der gleich der Höhe des Triglyphen ist; in diesem Raume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Rosetten gebildet sein. Der Kopf des Triglyphen wird den sechsten Teil eines Modulus betragen.

5) Das Karnies. Oberhalb der Triglyphen wird das Karnies posiert, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch schon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Rest, welcher danach noch übrig bleibt, wird in zwei Teile geteilt; der eine Teil entfällt auf die Sima mit ihrem Leistchen, der andere Teil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird. Die Ausladung wird gleich sein der Höhe des Karnieses und darüber noch so viel, als die obere Sima über die Corona hervortritt.

6) Den Säulenstuhl wird man so breit machen als die Basis und $1\frac{1}{2}$ mal so hoch als er breit ist ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Teile teilen, und man wird den oberen und den unteren Sims ebenso groß machen, als einer der genannten Teile sein wird. Den oberen Sims teilt man dann in vier Teile: zwei Teile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Teil für dessen Sima und der vierte Teil für den Astragalus mit seinem Leistchen. Der untere Sims wird in drei Teile geteilt: das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leistchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird so groß sein, als das Cymatium hoch ist. Die Plinthe unterhalb des Säulenstuhles kommt hierbei nicht in Rechnung, sondern sie fällt dem Lieben des Architekten anheim.

Lib. VII, Kap. VIII des Alberti trägt die Ueberschrift: *Del Capitello Dorico, Jonico, Corinthico e Toscano*. Auf Taf. 25 der Ausgabe des *Cosimo Bartoli* (Bologna 1782) ist das dorische Kapitell in zwei verschiedenen Arten wiedergegeben, die von der Auffassung des *Vignola* wesentlich abweichen, indem sie bestimmte römische Beispiele zeigen. Es ist vor allen Dingen viel weniger ausladend gezeichnet als bei den ausgeführten Stücken des *Vignola*.

c) Die jonische Ordnung (Fig. 94 u. 95). 1) Der Säulenstamm. Der Stamm der jonischen Säule muß acht untere Durchmesser zählen.

2) Die Basis wird so hoch sein, als dies in der dorischen Ordnung der Fall ist. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (dieser Höhe); den Rest teile man in sieben Teile: aus drei Teilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen (*scotia*) mit ihren Stäben (*astragali*) und Leistchen. Die Ausladung wird sein wie bei der toskanischen (Basis). Der Stamm wird sich verjüngen wie in der dorischen Ordnung.

3) Das Kapitell mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen so weit herabhängen, als die Hälfte des Durchmessers beträgt.

4) Das Epistyl. Die Höhe des Epistyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechstel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Rest teile man in zwölf Teile: davon entfallen drei Teile auf den ersten Streifen, vier Teile auf den zweiten und fünf Teile auf den dritten.

5) Der Zophorus. Wenn der Zophorus (Bilderträger) mit Bildwerk versehen ist, so mache man ihn um ein Viertel höher als das Epistyl ist; entbehrt er des Bildwerkes, so mache man ihn um den vierten Teil niedriger als das Epistyl ist.

6) Das Karnies. Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird seine Höhe ein Sechstel der Höhe des Zophorus betragen; oberhalb des Cymatium macht man den Zahnschnitt (*denticuli*, Kälberzähne), und zwar ebenso hoch als der mittlere Streifen des Epistyls ist; oberhalb des Zahnschnittes befindet sich die Sima mit

ihrem Leiftchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karniefes wird gleich fein der Höhe desfelben.

7) Der Säulenftuhl. Die Höhe des Säulenftuhles macht man gleich der Diftanz vom Grunde der Bafis bis zum Anfang der Verjüngung der Säule Genannter Säulenftuhl wird in acht Teile geteilt; von diefen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

8) Die Kanneluren. Wenn die Säulen mit Kanneluren (*Ariae*) verfehen find, fo werden fie folche in der Zahl von vierundzwanzig befitzen, und zwar ift die Kehle dreimal fo breit als der Steg.

9) Die Volute mit dem Cymatium teilt man in zehnthalb Teile: davon entfällt ein und ein halber Teil auf das Cymatium; von den acht übrigen Teilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte diefer Höhe (alfo in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Zirkel zu den äußerften Teilen nach oben und nach unten hinführt, erhält man den Vorprung der genannten Volute.

Das jonifche Kapitell des *Alberti* deckt fich im wefentlichen mit demjenigen des *Vignola*; nur hat das erftgenannte einen höheren Abakus; auch ift die Aufrollung beim Volutenauge um einen Gang reicher. *Vignola* gibt noch eine Konftruktion der Volute, die wir in Fig. 95 hinzufügen.

d) Die korinthische Ordnung (Fig. 96). 1) Der Säulenftamm. Die korinthische Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitell entfallen.

2) Die Bafis macht man von einer halben Kopflänge; der Reft wird auf den Stamm entfallen, wie von der jonifchen Ordnung gefagt wurde. Die Plinthe der Bafis wird man vom vierten Teil der Höhe der genannten Bafis machen; den Reft wird man (wieder) in vier Teile teilen: einer derfelben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Teile teilt man neuerdings in vier Teile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei reftierenden Teile teilt man wiederum in gleicher Weife und macht daraus die zwei Hohlkehlen (*scotia*) und die Aftragali (Stäbe), wie dies in der jonifchen Ordnung gefagt wurde.

3) Das Kapitell wird man in folgender Weife machen. Der Abakus wird den fechften Teil der Höhe desfelben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abakus. Das Leiftchen des Kelches betrage ein Neuntel des Restes der Kapitellhöhe. Den Kelch wird man in drei Teile teilen: zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abakus mufs fo groß fein, dafs fie lotrecht zur Plinthe der Bafis fteht. Der obere Stab (Aftragalus) mit feinem Leiftchen wird fo groß fein, als die Ausladung der Säule ift (88).

4) Das Epiftyl wird fo wie das jonifche fein, ausgenommen die Aftragali oder Stäbchen, welche vom achten Teile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

5) Der Zophorus wird fo beschaffen fein wie in der jonifchen Ordnung; doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher ift.

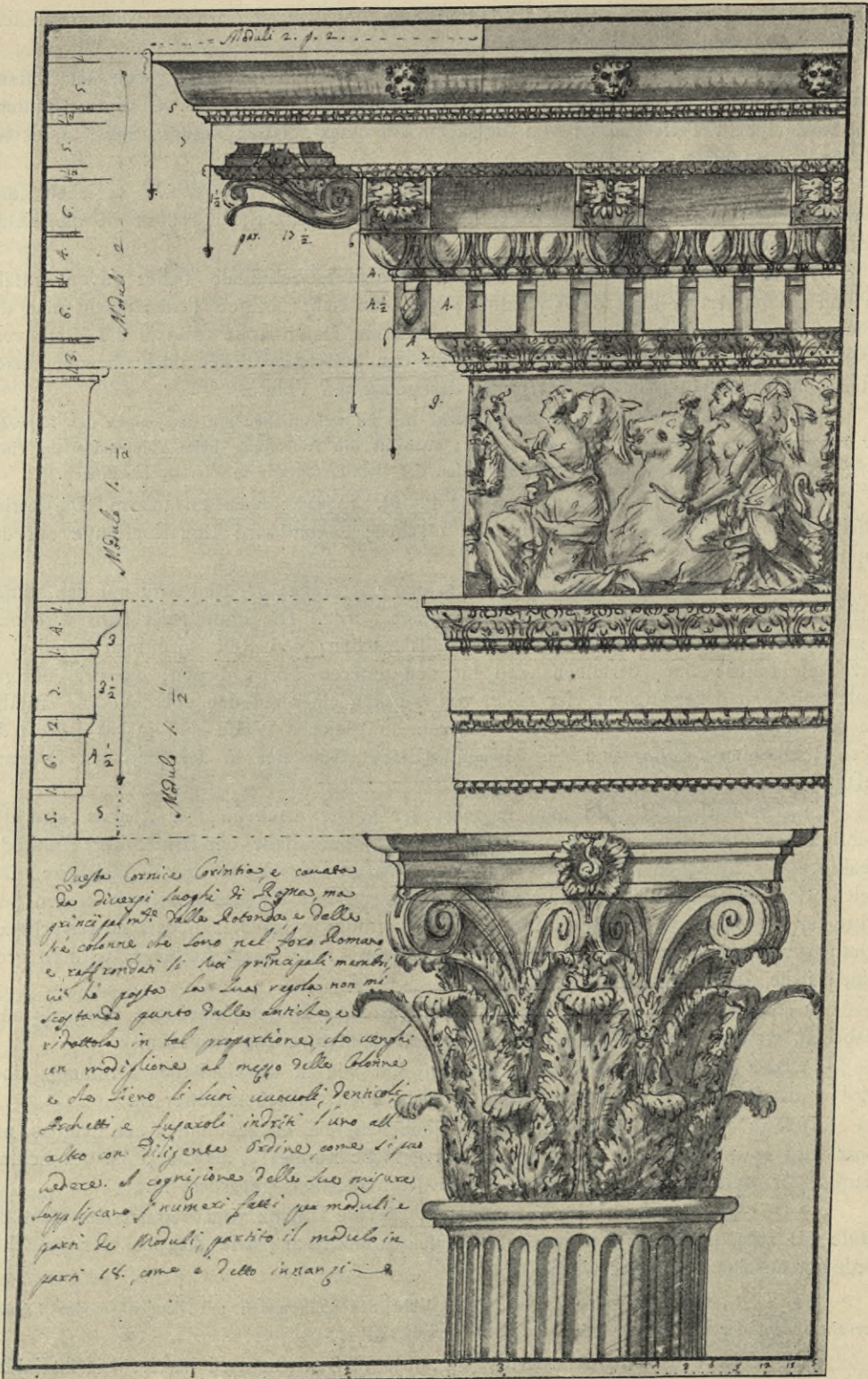
6) Das Karnies wird ähnlich dem jonifchen fein, ausgenommen den Echinus, und zwar wird es um fo viel höher fein (als das jonifche Karnies), als die Höhe des Echinus beträgt, für welch letzteren das Maß des mittleren Streifens gefordert ift.

7) Der Säulenftuhl ift ebenfo hoch, als die Diftanz vom Beginne der Bafis der Säule bis zum Ende der Anschwellung derfelben ausmacht, wie dies bei der jonifchen Ordnung auseinandergesetzt wurde.

Das korinthische Kapitell des *Alberti* deckt fich vollkommen mit demjenigen des *Vignola*, der aber auch hier eine Konftruktion desfelben zugibt (Fig. 97).

e) Die lateinifche Ordnung (Fig. 98). 1) Stamm und Bafis. Die lateinifche Ordnung wurde von den alten Römern zufammengestellt und angeordnet. Indem diefe eine Art von Säulen bilden wollten, welche fchlanker wären als die korinthischen, bildeten fie die

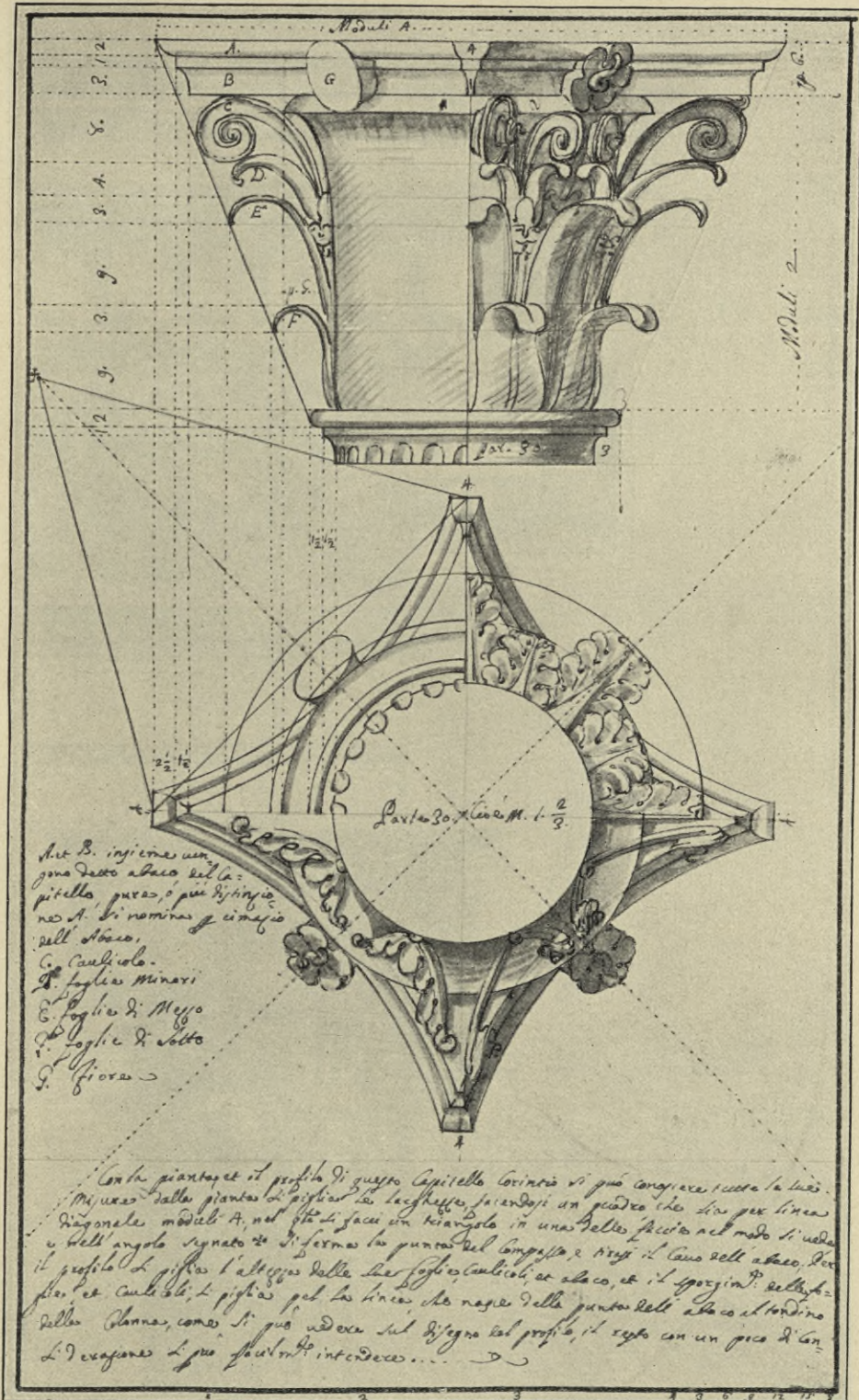
Fig. 96.



Korinthische Ordnung.

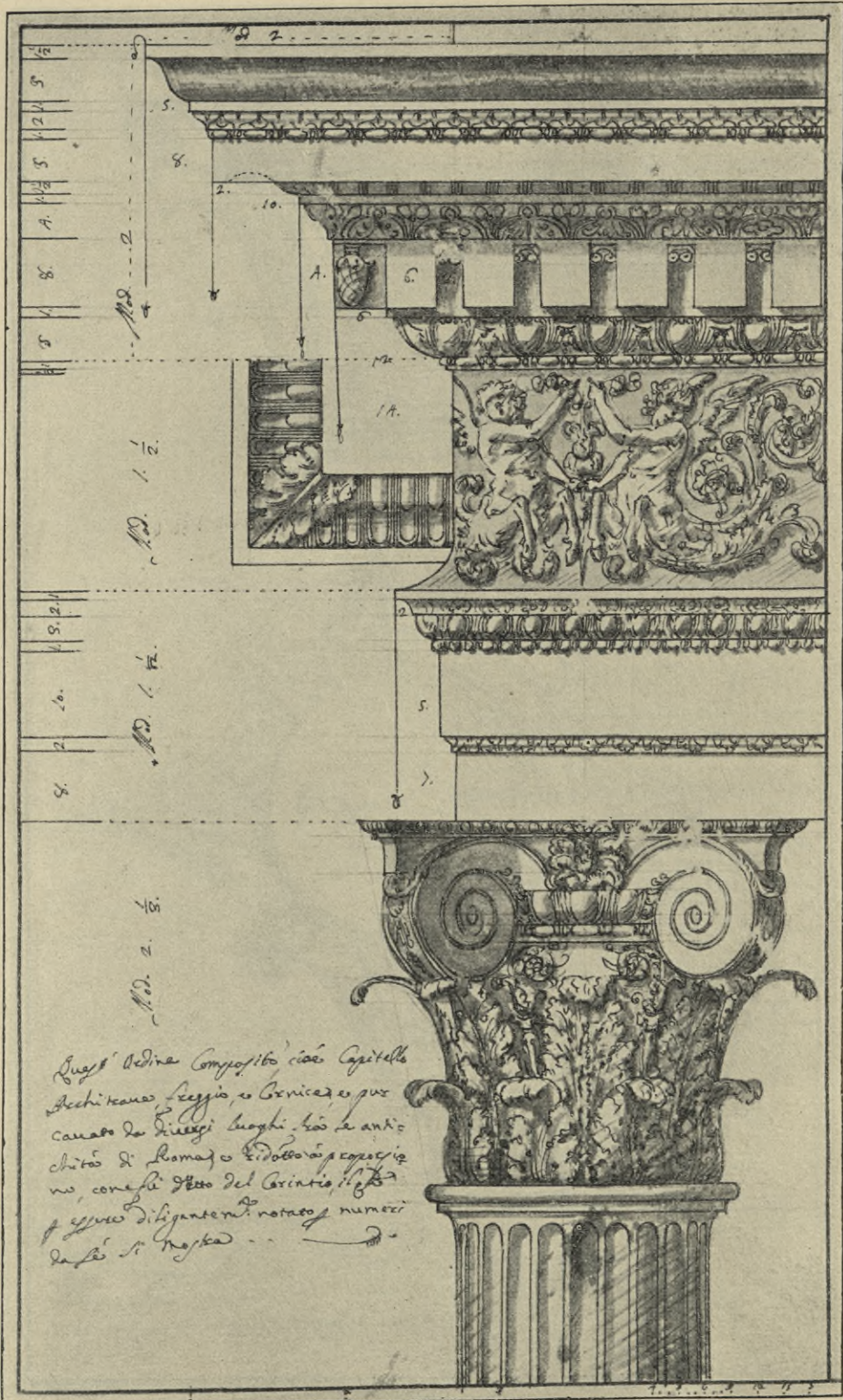
Säulenordnungen nach

Fig. 97.



Konstruktion eines korinthischen Kapitells.

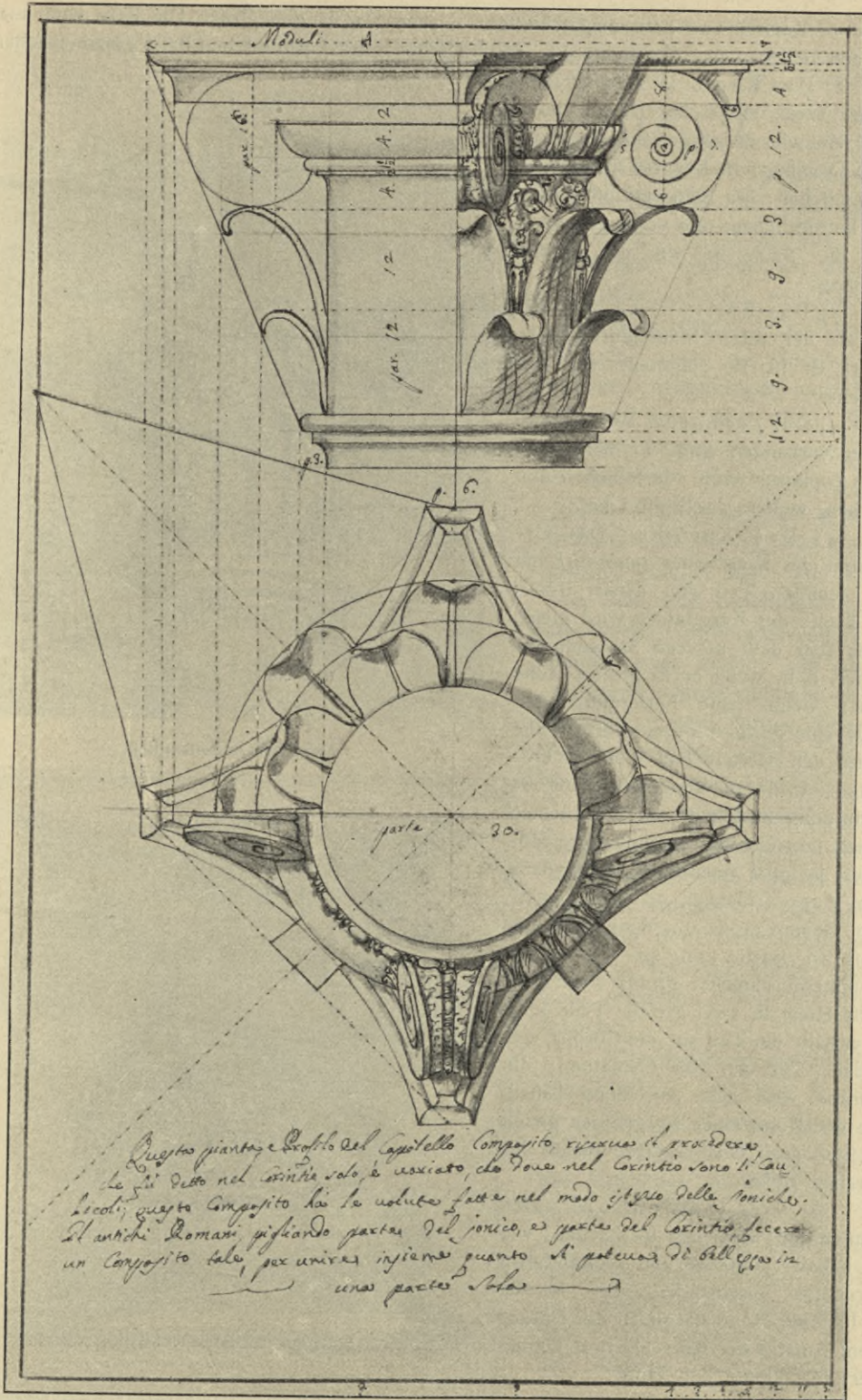
Fig. 98.



Komposita- oder lateinische Ordnung.

Säulenordnungen nach

Fig. 99.



Questo pianta e profilo del Capitello Composito, ripreso il precedente, ha già detto nel scritto solo, è usciato da Roma nel Corintio sono li capi acuti, questo Composito ha la voluta fatta nel modo istesso della Ionico, Et antichi Romani pigliando parte del Ionico, et parte del Corintio, fecero un Composito tale, per unire insieme quanto si poteua, di bell'opra in una parte sola.

Konstruktion eines Kompositkapitells.

Vignola's Handzeichnungen.

Säule — Kapitell und Basis eingeschlossen — zehn Kopflängen groß. Die Basis kann man — nach Belieben der Architekten — der jonischen oder korinthischen Basis gleich machen.

2) Das Kapitell wird in folgender Weise eingeteilt. Sein Abakus wird fein wie derjenige der korinthischen Ordnung; die Voluten sind gleich den jonischen; das Blattwerk ist gleich dem korinthischen, und verjüngt sich die Säule so wie die andere Ordnung.

3) Das Epistyl wird so hoch fein als der untere Stammdurchmesser groß; es ist so eingeteilt wie das jonische.

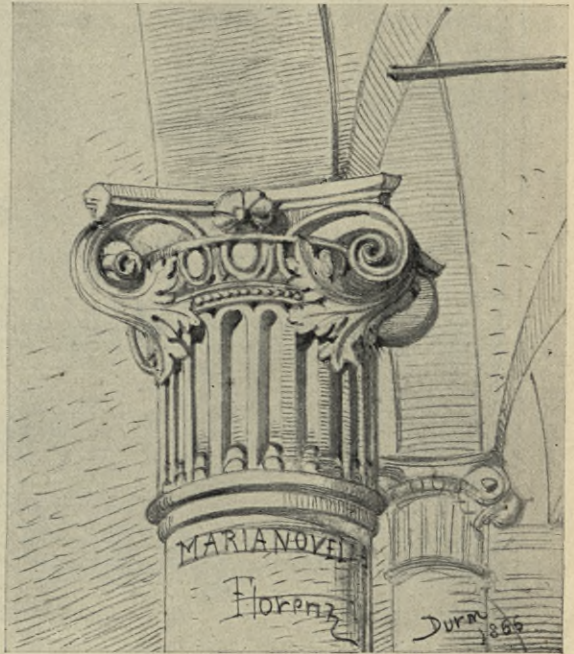
4) Der Zophorus. Wenn Kragsteine vorhanden sind, so wird man den Zophorus von derselben Höhe machen, welche das Epistyl hat.

5) Das Karnies. Das Cymatium des Kragsteines (*mutulus*) hat den sechsten Teil von dessen Höhe; die Breite des Kragsteines wird gleich groß sein dem unteren Säulendurchmesser, d. h. wenn er in großer Höhe steht; wenn seine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, müßte seine Breite den vierten Teil weniger enthalten. Und zum mindesten muß die Entfernung zwischen zwei Kragsteinen gleich sein ein und einem halben Modul, ja sogar noch mehr, da sie dann dem Auge schlanker erscheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium muß so hoch fein als der untere Stammdurchmesser groß; wenn man diese Höhe in zwei gleiche Teile teilt, so entfällt ein Teil auf die Corona, der andere Teil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragsteines gleich ist, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

6) Der Säulenstuhl. Den Säulenstuhl wird man so machen, wie es bei der jonischen und korinthischen Ordnung auseinandergesetzt wurde, d. h. seine Höhe ist gleich der Distanz vom Anfang der Basis bis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

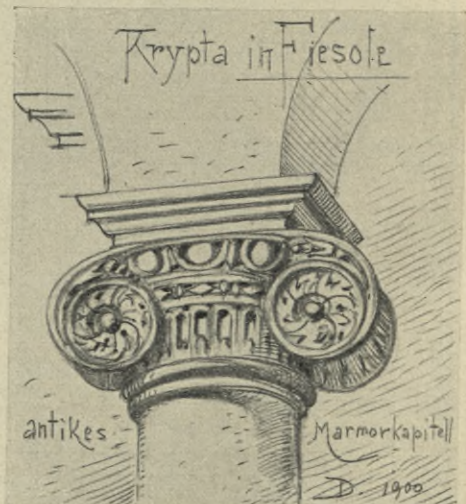
Das Komposita des *Alberti*, das er in feinen kleinen Schriften als »lateinisches« bezeichnet, deckt sich ebenfalls mit demjenigen des *Vignola*, der auch wieder die Konstruktion des Kapitells angibt

Fig. 100.



Dorisches Säulenkapitell.

Fig. 101.



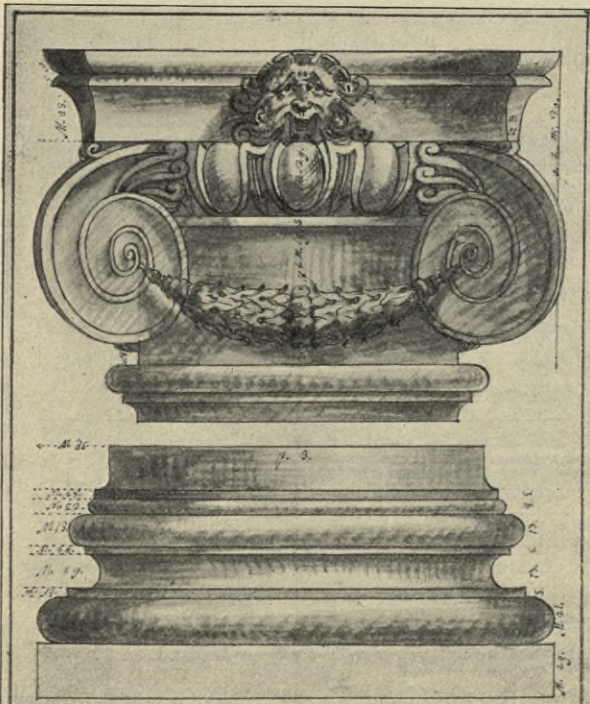
Jonisches Säulenkapitell.

Fig. 102.



Jonisches Säulenkapitell.

Fig. 103.



Jonisches Säulenkapitell nach Vignola.

(Fig. 99). Eine Zeichnung des toskanischen Kapitells ist nur von *Vignola* wiedergegeben; sie fehlt bei *Alberti*.

Neben diesen strengen Bildungen lieferte aber auch schon die antike Kunst Spielformen der verschiedensten Art, und gerade die fog. Verfallsperiode weist hier neue Gebilde oft der originellsten Art auf, wie Kapitelle in Eleufis, Rom u. a. O.⁵⁰⁾ zeigen. Wieviel auch die Meister gemessen, ausgeklügelt und theoretisch von den alten Monumenten abgezogen haben, so bleiben sie dabei doch nicht stehen, und kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihn die Antike gelehrt hat. Als Leute von Geist und Geschmack konnten sie das Empfangene nicht *tale quale* weiter geben; das Aufgenommene wurde vielmehr geistig verarbeitet und daraus diejenige Nutzenanwendung gezogen, die wir an ihren Werken bewundern.

Keine Wiederbelebungsversuche an alten, aus den Stürmen der Zeit geretteten Formen treten uns hier entgegen; neues Leben quillt aus dem Ueberkommenen, aus dem auf eine kurze Spanne Zeit getrüben Borne des Ewigschönen.

Mit dem streng geometrisch entwickelten dorischen Kapitell der Griechen wußten schon die Römer nichts mehr anzufangen; die Toskaner modelten es zu einem frischen Gebilde um, die Schwächen in dem Uebergange von dem quadratischen Abakus nach dem kreisrunden Echinus noch besser bemäntelnd, als es die römische Kunst durch Auf-

69.
Dorisches
Kapitell.

⁵⁰⁾ Vergl. Teil II, Bd. 1 (S. 292) und Bd. 2 (S. 245, 259 u. 261) dieses Handbuchs.

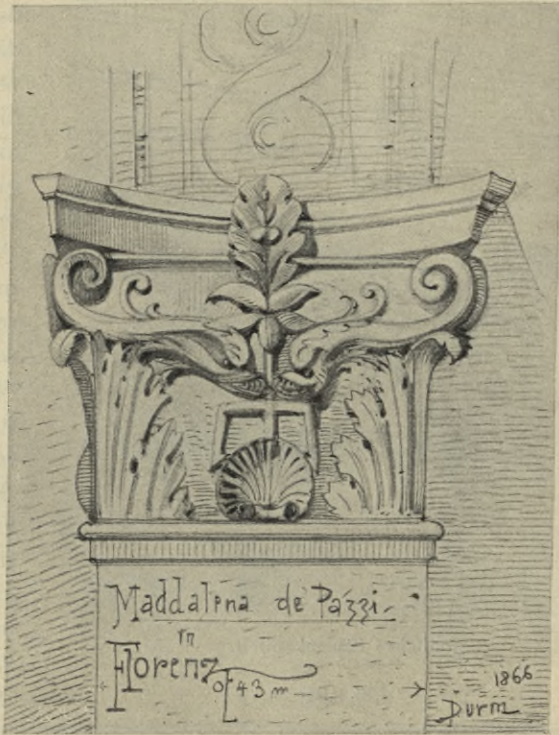
legen von Rosetten in den unteren Dreieckszwickeln des Abakus getan. Aus dem Echinus quellen vier Ranken hervor, die sich nach dem verlängerten Halbe des Kapitells herunterbiegen und dort zum Blatte sich entfalten. Diese Weiterbildung des ägyptisch-griechischen Versuches, einen schönen Uebergang von der quadratischen Platte nach der runden Freistütze zu finden, der die Römer reizte, der dem Mittelalter nur in roher Weise gelingen wollte, hat die Renaissance in geistvoller Weise zum Abschluss gebracht (Fig. 100). Dies ist Fortbildung und keine Auf-erweckung von Toten!

70.
Jonisches
Kapitell.

Für das Jonische Kapitell hatten die Griechen schon genug Wechselformen geschaffen in der attisch-jonischen und äolisch-jonischen Weise, denen die römische Kunst nicht viel zuzusetzen wufste, indem sie eher diese Kunstform verflacht hat, es sei denn die eigenartige Bildung, die wir in der Krypta des Domes von Fiesole finden (Fig. 101), welche die Renaissance im Vorhofe der *Maddalena de' Pazzi* in Florenz unbefangen nachgebildet hat (Fig. 102) und die wir nicht als eine Er-rungenschaft bezeichnen können.

Eher möchte ich die Kapitelle am Schlosse *Poggio a Cajano*, unweit Florenz, gelten lassen, das die Voluten nach Art der Komposititkapitelle aus dem mit Pfeifen

Fig. 104.



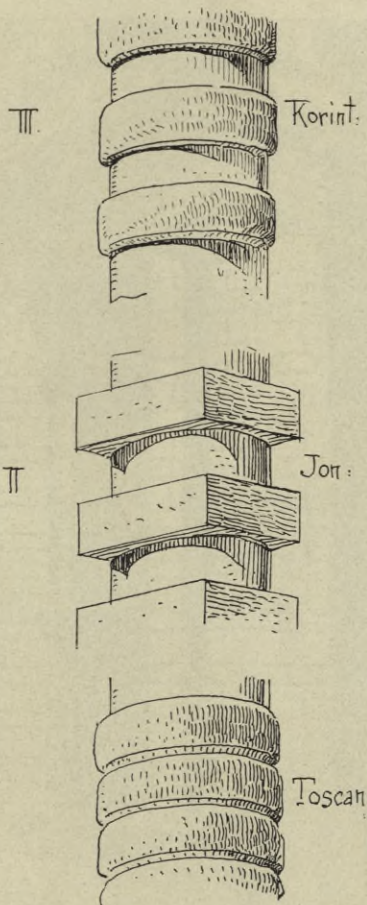
Pilafterkapitell.

Fig. 105.

Pilafterkapitell von *Presso Celso* zu Mailand.

bedeckten Kelche herauswachsen läßt. Eine Lösung des *Vignola* (Fig. 103), bei der die Voluten etwas vorgebogen und ihre Augen durch einen Lorbeerfesto mit einander verbunden sind, dessen überhöhter Abakus ein Mascherone deckt, ist wieder eine lebensfrischere Erscheinung, und auch das jonische Kapitell der Säulen im Kreuzgange von *San Lorenzo* in Florenz (Fig. 56) mit dem von Konfolen besetzten Sattelholz zeigt eine selbständige Auffassung und eine Weiterbildung des alten Motivs.

Fig. 106.



Säulen des *Ammanati*. — *Pitti*.

wie auch für die darüberliegenden Gebälke. In allen Teilen pulsiert frisches Leben, zeigt sich das Bestreben, Neues im alten Geiste zu schaffen, aber kein Aufputzen eines Wiedererwachten mit verwelkten Blumen.

Alle von alters her bekannten Bildungen von Freistützen werden von der Renaissance unbedenklich übernommen: Pfeiler von quadratischem, rechteckigem und achteckigem Querschnitt, Halb-, Dreiviertel- und Vollsäulen, die Pfeiler oft verjüngt (Bologna), die Säulen mit Verjüngung unter Anwendung oder Wegfall der Auschwülgung sind zur Ausführung gebracht worden, wobei die Schäfte von Pfeilern, Säulen und Pilastern glatt gelassen oder in antikem Sinne, den Ordnungen entsprechend, kanneliert, mit und ohne eingestellte Pfeifen, die Flächen mit Laubwerk

Das hobelspanartige Herausdrehen der Voluten nach dem Vorbilde eines Kapitells aus Pergamon (jetzt im Berliner Museum), das auch die Kapitelle der deutschen Renaissance zeigen, wird in Italien in der guten Zeit nicht nachgeahmt.

Und nun erst die Fülle von Variationen über das Thema des altägyptischen Glocken- oder Kelchkapitells, an dem sich die Völker aller Zeiten mit mehr oder weniger Geschick versucht haben und ebenso an feiner Uebersetzung in das Flache als Pilasterkapitell! Das Mittelalter zehrt hier gerade so gierig an diesem antiken Motiv wie die Renaissance; nur verfügt die letztere über eine grössere Freiheit, eine grössere Mannigfaltigkeit ihrer Dekorationsmittel und besonders über eine weit überlegene Feinheit in der Behandlung des Details. Im stilisierten oder auch naturalistischen Blattwerk bewegen sich menschliche Figürchen; mit diesen wechseln Köpfe, Tiergestalten, Embleme ab; eine Luft und ein Uebermut, eine übersprudelnde Phantasie wetteifern bei der Auszierung dieser Kapitellform, und hier zeigt sich die Ursprünglichkeit und die Meisterchaft, die Grazie und der Schönheitsinn der Renaissancemeister in höchster Entfaltung (Fig. 104 u. 105).

Was für die Kapitelle gilt, muß für die

71.
Korinthisches
und Komposita-
kapitell.

72.
Säulen-, Pfeiler-
und
Pilasterstäbe.

verziert (*Palazzo vecchio* in Florenz) oder die Kanneluren spiralförmig gewunden sind (*Palazzo Bevilacqua* in Verona).

Bei anderen Säulen gehen die Spiralen nur durch die untere Hälfte des Steines, während der obere Teil mit naturalistischem Blattwerk und Kandelabern in Flachrelief bedeckt ist (Hof des *Palazzo Boncampagni* in Bologna). Bei wieder anderen sind die unteren Drittel mit Figürchen und Festons geschmückt (*Scuola di San Marco* in Venedig), oder die Schäfte sind mit Boffenquadern der verschiedensten Form und Bearbeitung durchschossen (Fig. 106: Hof des *Palazzo Pitti*) oder wie quadriertes Gemäuer behandelt (Fig. 107: *Palazzo Fantuzzi* in Bologna), oder die Säulen tragen Schafringe, wie diejenigen des deutschen Uebergangsstils (*Palazzo Bevilacqua, gia Zucchini* in Bologna), wo auch die Basenplatten achteckig gestaltet sind.

Noch andere Säulen besitzen Schaftbänder, die sich in der Nähe des Kapitells in gebundener Form wiederholen; andere zeigen sie als naturalistische Laubgewinde auf die Kanneluren frei aufgelegt (Portal von *Maria delle Grazie* in Mailand, *Scuola San Rocco* in Venedig).

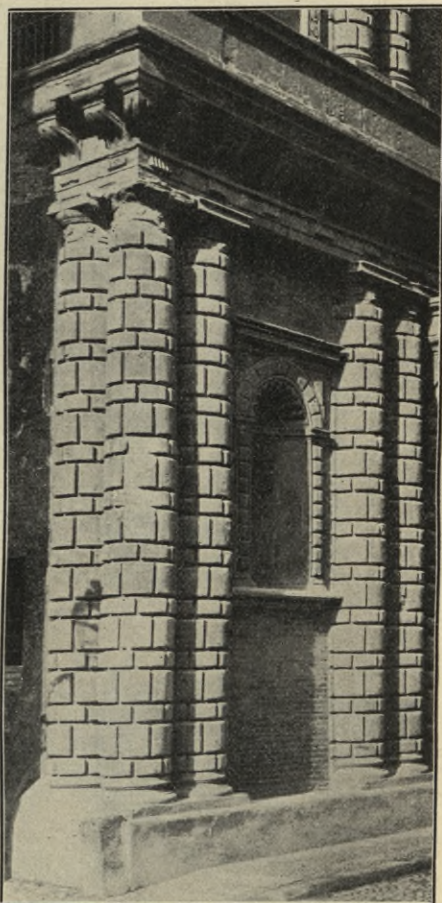
Als Baumstämme mit gestutzten Aesten sind einige Säulenschäfte im Hofe des Benediktinerklosters in Mailand behandelt, an das spätgotische Aftwerk in den Fensterumrahmungen des *Palazzo Quaratesi* in Florenz erinnernd, über deren Entstehung und Bedeutung Meyer im unten genannten Buch⁵¹⁾ interessanten Aufschluss gibt.

Neben den hergebrachten konischen Säulenschäften treten noch als originelle Bildung die kandelaberartigen Stützen, besonders in Oberitalien, auf. Einfach gebildet sind sie in den Treppenhäusern Genuas, wo sie oft stark belastet sind; dann reich und in reizvoller Weise im Seitenschiff von *Maria dei Miracoli* in Brescia, wo sich aus einem Kelch von Akanthos der Schaft entwickelt, der oben mit aufgehängten Festons verziert ist.

In allen Fällen sind diese Kandelaberstützen mit Postamenten in Verbindung gebracht, um sie stabiler erscheinen zu lassen (Fig. 108).

An Portalen und Monumenten der Frührenaissance bleiben sie eine beliebte Zugabe, wo ihre Form und ihr reicher Schmuck auch erträglicher erscheinen als bei ihrer Verwertung an stark in Anspruch genommenen Freistützen.

Fig. 107.



Vom *Palazzo Fantuzzi* zu Bologna.

73.
Kandelaber-
artige
Freistützen.

⁵¹⁾ MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1900. Teil II, S. 77, Fußnote 1.

Sandstein (Florenz), Travertin (Rom), Marmor (Venedig und Genua), Backstein ohne Putz in Bologna und mit Putzüberzug (Vicenza) sind die dabei zur Verwendung gebrachten Materialien.

74.
Konstruktive
und formale
Einzelheiten.

Bei den Pilastrern wurden die Flächen öfters umrahmt, der Grund des Rahmens

Fig. 108.



Vom Inneren der Kirche *Maria dei Miracoli* zu Brescia.

mit Ranken oder Grotteskornament ausgefüllt (Veronefer Palaftportale, *Palazzo del Consiglio* in Verona, viele Bologneser und venezianifche Bauten), Bildungen, die wohl mehr zu den Charakteriften der Holzarbeiten im Inneren der Gebäude gehören als zu denjenigen einer äußeren Monumentalarchitektur (vergl. die Holzpilafter aus Siena in Fig. 109 bis 111.)

Fig. 109.

Fig. 110.

Fig. 111.



Holzpilaster zu Siena.

Bei den Säulenschäften ist der Steinschnitt der herkömmlich antike, wobei der Aftagal des Kapitells und das Plättchen mit dem Anlauf an der Basis mit dem Schaft aus einem Stücke gearbeitet sind.

Die Renaissance bevorzugt bei Säulen die Monolithe, wozu sie wohl auch der

Fig. 112.



Atlanten als Balkonträger am *Palazzo Barzellini* zu Bologna.

große Vorrat an solchen aus antiker Zeit reizte, während die Protorenaissance und das Mittelalter, gleichwie einst das alte Griechenland, mehr die Schichtung aus einzelnen Tambours zur Ausführung brachte. Uebrigens gibt es auch antik-römische

Fig. 113.



Fig. 114.

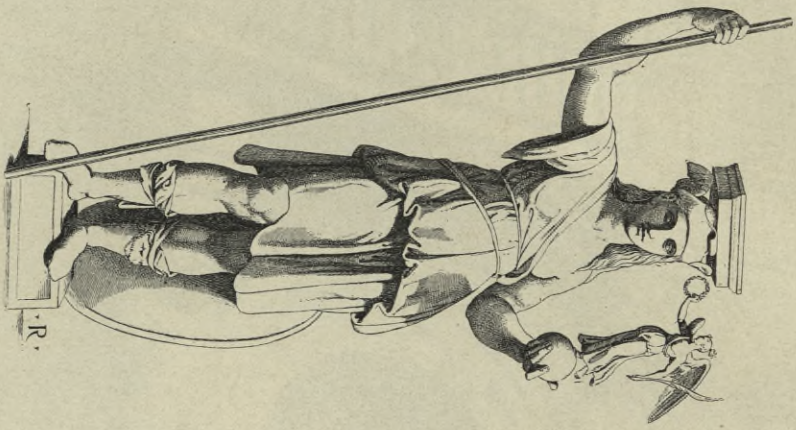


Fig. 115.

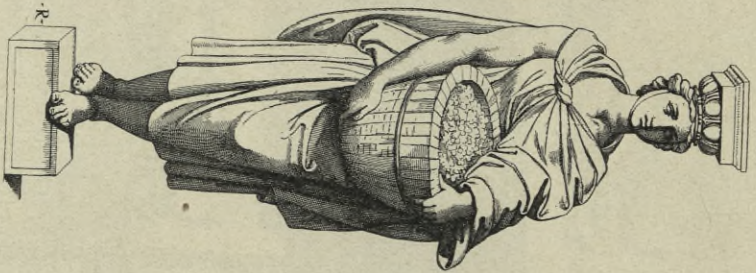


Fig. 116.

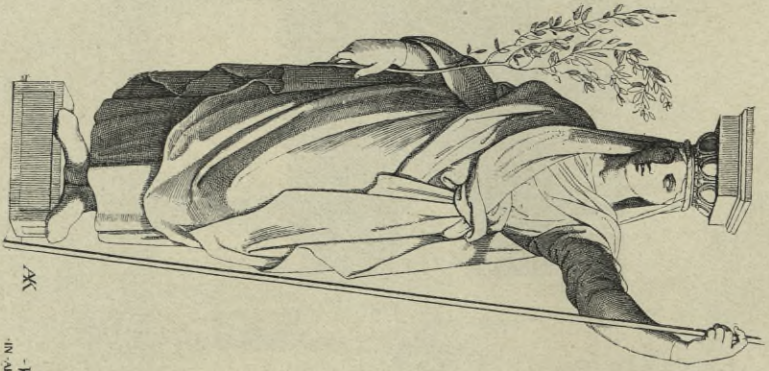
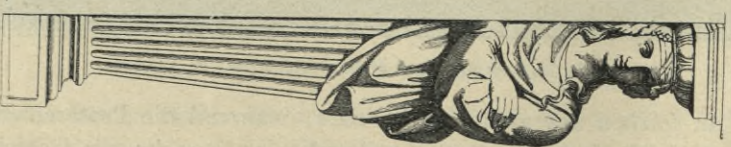


Fig. 117.



Von den Stanzzen des Vatikan zu Rom.

-R-
-IN-AD-V-

AK

Säulen, welche die mittelalterliche Praxis zeigen, wo die angearbeiteten Plättchen fehlen, wie z. B. an den prächtigen, aus rotem Marmor angefertigten Säulenschäften in *San Zeno* in Verona.

Die Knollen bei den Uebergängen der kreisrunden Säulenbafen nach den viereckigen Plinthen kommen in der Blütezeit der Renaissance nicht mehr vor, obgleich dieselben nichts weniger als eine mittelalterliche Erfindung sind; sie sind bei den Säulenbafen des *Diokletian*-Palastes in Spalato schon nachzuweisen und eine spätrömische Erfindung, die aber formal und technisch einen Fortschritt bezeichnet.

Wir finden sie umgeformt bei den Mittelschiffsäulen in *San Zaccaria* zu Venedig, wo der Uebergang der achteckigen Bafen zum viereckigen Unterfockel durch Konfolen mit Blattumschlag vermittelt wird. In schönster Weise ist aber der Uebergang vollzogen an den Säulen im Dome von Castrogiovanni in Sizilien, wo an den Bafen Chimären mit Blumen- und Früchtgirlanden von der attischen Basis nach der quadratischen Plinthe den Uebergang vermitteln — inschriftlich eine Arbeit vom Jahre 1507.

Lagern auf den steinernen Freistützen Holzgebälke, so wird zwischen die Tragbalken und das Kapitell ein geschnitztes Sattelholz eingesetzt nach alterpersischem Vorgange (Persepolis, Halle des *Xerxes*, schon in Stein umgesetzt) (Fig. 110, S. 62). Sind dagegen Steinarchitrave aufgelegt, so geschieht dies nach antiker Art. Werden Bogen aufgesetzt, so bringt die Renaissance hier nichts Neues; sie wendet die im römischen Altertum geübten drei Arten des Aufsetzens der Bogen an⁵²⁾ und schiebt somit entweder den ganzen Apparat eines römischen Gebälkes mit Architrav, Fries und Gesims ein (*Santa Annunziata* in Florenz), oder sie begnügt sich mit einem verkümmerten Gebälke nach oströmischen Gebrauche, indem sie einen glatten oder dekorierten Würfel mit krönenden Profilierungen vorsieht (*Maddalena de' Pazzi, Innocenti* u. s. w. in Florenz), oder sie setzt die Archivolte unmittelbar auf den Abakus der Kapitele (*Maria novella*, verschiedene Klosterhöfe in Florenz u. a. O.).

Atlanten und Karyatiden als Freistützen weist die Antike auf. Sie kehren in der Renaissance wieder, erstere hauptsächlich als Balkonträger an den Haupteingängen der Paläste (Bologna, Genua), als Vollfiguren und als Hermen (Fig. 112) gebildet. Auch als reichste Umrahmung bei Fenstern (Mailand, Verona) sind sie zu finden, und als leicht geschürzte Trägerinnen sehen wir die Karyatiden gemalt in den Stanzen des Vatikan (Fig. 113 bis 117). Die antiken Karyatiden stehen geschlossen wie Säulen da, zeigen eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Zumutung, immer unbeweglich dastehen zu müssen mit einer Last auf dem Kopfe und fügen sich in das Unvermeidliche. Anders diejenigen der Renaissance, welche sich mit Wucht und Leidenschaftlichkeit gegen die ihnen zugemuteten Gewichte stemmen. Sogar *Raffael* hat feinen weiblichen Figuren noch eine andere Beschäftigung zugemutet, um sie etwas freier erscheinen zu lassen. Der Gedanke, die menschliche Figur als Freistütze zu verwenden, ist überall der gleiche; er kehrt zu allen Zeiten wieder. Aber die Verwirklichung desselben ist in der Renaissance himmelweit von derjenigen verschieden, welche die Antike uns zeigt. Also auch hier kein stumpfes Nachbeten!

Bei den Gliederungen der Fenster- und Türrahmen, wie auch bei den Gefüßungen, bewegt man sich im antiken Fahrwasser; in früher Zeit noch in etwas unsicherer, tastender Weise; die breiten mittelalterlichen Rahmen, welche die Back-

⁵²⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 241, S. 264) dieses »Handbuches«.

steinarchitekturen Oberitaliens aufweisen, spielen vielfach herein, bewußt und beſtimmt in der Hoch- und Spätrenaissance.

Die Renaissance iſt reich an pikant umgeänderten Einzelheiten der antiken Bauglieder. Sie alle anzuführen, würde ein Buch allein füllen; auf einige aber muß ich hinweiſen.

Bei den Geſimſungen finden wir die Waſſernäſe oft in ſchöner Weiſe künſtlerisch ausgebildet, und zwar als Wellenkarnies mit aufgelegten Blättern (Tür in der *Badia* bei Florenz); dann die Vorderſeite der Hängeplatten, mit Kerbschnittmuſtern verziert, an der genannten Türumrahmung und an derjenigen des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto; weiter einfache oder triglyphenartig gebildete Konſolen, mit Einſchnitten und Tropfen zwischen Architrav und Corona im Frieſ der großen Hauptgeſimſe, ein Motiv, das der große *Bramante* bei ſeiner *Cancellaria*, im reizenden Kloſterhofe von *Maria della Pace* in Rom im großen durchgeführt hat, das auch im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom auftritt, bei den Faſſadenentwürfen des *Serlio* vorkommt, am *Palazzo Fantuzzi* in Bologna und an vielen Genuer Paläſten wiederkehrt. *Vignola* gibt eine hübsche Weiterentwicklung dieſes Motivs in Fig. 90, wo die antike, horizontal vorwärtsſtrebende Volutenkonſole des Hauptgeſimſes mit der ſtehenden Konſole im Frieſe zuſammengeſetzt iſt.

Das Kämpfergeſims am Bogen des *Septimius Severus* in Rom ſetzt ſich aus einer krönenden Sima, einer Zahnschnittleiſte und aus einigen tragenden oder überführenden Gliedern zuſammen; es zeigt alſo die gleichen Elemente in der gleichen Reihenfolge wie die Fenſterbankgeſimſe der Florentiner Ruſtikapaläſte; nur ſind dort die Zahnschnitte flach und ſchüchtern angedeutet. Ich habe jene Bankgeſimſe auf mittelalterliche Einflüſſe gedeutet; ſollten ſie doch nicht wohl eine Reproduktion dieſes antiken Kämpfergeſimſes in verflachter Form ſein und die mittelalterlichen verwandten Formen nicht auch auf dieſer fußen?

Das Ornament tritt bald naturaliſtiſch, bald ſtiliſiert auf, deſgleichen auch das Figürliche. Für die Zierleiſten bleiben Eierſtäbe, Herzblätter, Perlschnüre, Flechtwerke, Meereswogen, Mäanderſchemata, ſich mehr oder weniger ſtreng an die Antike anſchließend. Schlechtes und Gutes läuft nebeneinander her; den ſtrengerem griechiſchen Formen wird meiſt aus dem Wege gegangen.

Das Blattwerk an den Kapitellen, die Rankenwerke, Blumen-, Blätter- und Früchtegehänge, die Füllornamente und Frieſe richten ſich in der Ausführung einmal nach dem Material, das für ſie auserſehen iſt; dann ſind ſie von ihrer Zeit, vom Können und Empfinden des Meiſters abhängig. Ein Blattwerk aus gebranntem Ton wird mit Rückſicht auf die Eigenart des Materials einen anderen Charakter tragen müſſen als das in Bronze ausgeführte; das aus Holz herzuſtellende einen anderen wie dasjenige aus Marmor, und das aus letzterem wieder einen anderen, als wenn es aus Sandſtein anzufertigen iſt. Man kann deſwegen nur Gleiches mit Gleichem vergleichen, d. h. nur Holzarbeiten mit Holzarbeiten, nur Steinornamente mit Steinornamenten u. ſ. w. Und vergleichen wir ſo die Werke vergangener Zeiten mit denjenigen der Renaissance, ſo wird für die letztgenannte Kunſtperiode unfere Wertſchätzung die denkbar höchſte ſein müſſen.

Die Flora, die ſie ihren Ornamenten zu Grunde legte, war durchweg die heimische, die jedem erreichbar und verſtändlich war. Sie wird, wie ſie iſt, wiedergegeben, oder ſie wird dem Material angepaßt, ſtiliſiert. Das Gleiche gilt vom Menſchen und vom Getier, wenn dieſe in den Bereich der Architektur einbezogen

werden sollen. Beim stilisierten Ornament lehnt sich die Renaissance meist an die Antike an. Ich sage »meist«, weil dies nicht durchweg der Fall ist und sie auch aus dem Eigenen schafft.

Fig. 118 bis 120.



So hat z. B. das große Blattwerk am Kapitell im Hofe der *Innocenti* in Florenz mit der Antike nichts zu tun, und der sog. Akanthus hat, was Blattschnitt und Flächenbehandlung, sowohl in der guten römischen, als auch in der Blütezeit der Renaissance, anbelangt, viel mehr Ähnlichkeit mit den Blättern einiger Eichen-

arten (Fig. 118 bis 120) als mit dem bekannten Krautgewächs. Schon bei den Blättern auf der vatikanischen *Biga*⁵³⁾, dieser Glanzleistung römischer Ornamentik, fällt dies auf, und der Künstler des Sarkophags des *Marzupini*-Grabmales in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 121), dieser ebenbürtigen Arbeit aus dem gleichen Gesteine, hat nicht mehr dem antiken Blattschnitt des Akanthos Raum gegeben. Der Ver-

Fig. 121.



Vom *Marzupini*-Grabmal in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

gleich beider Leistungen ist interessant; sie bieten beide das Beste ihrer Zeit, und mir erscheint die Arbeit des Römers flüssiger als diejenige des Toskaners. Beide verfolgen den gleichen Grundgedanken: aus stilisiertem, großem Blattwerk naturalistische Blumen und Geschlinge herauswachsen zu lassen — Stilisiertes und Naturalistisches miteinander zu verbinden!

⁵³⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 250, S. 241) dieses Handbuchs.

Fig. 122.

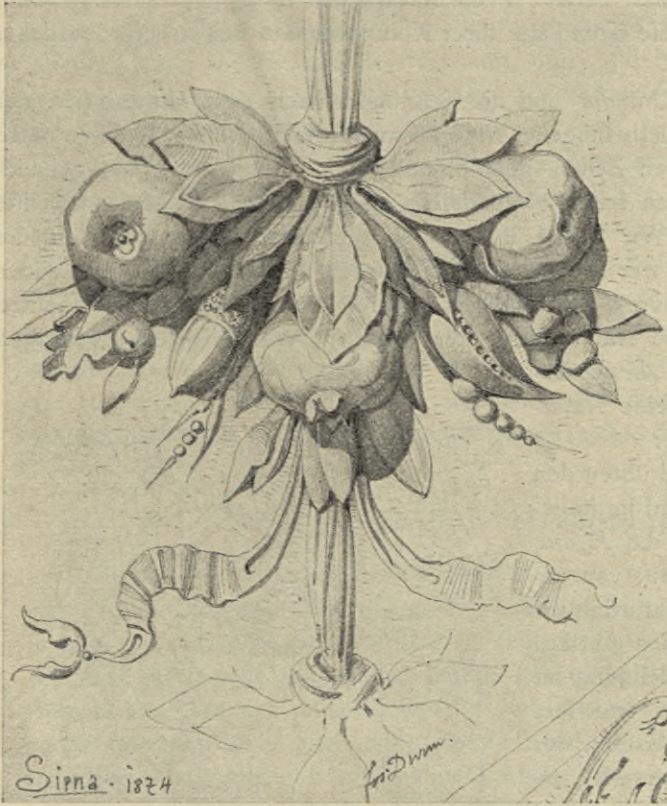
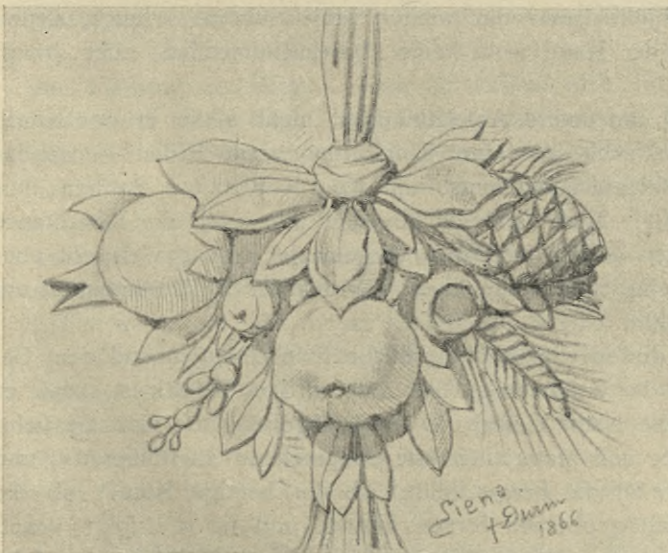


Fig. 123.

Früchte- und Blumenbouquets an den Pilastern der *Libreria* zu Siena.

Wo es galt, ganz naturalistisch zu arbeiten, stehen die Alten den Renaissancemeistern beinahe ebenbürtig gegenüber. Der Kandelaber mit den Rosenzweigen im Lateran⁵⁴⁾ ist vollendet naturalistisch; die Natur ist einfach abgeschrieben. Daselbe ist bei verschiedenen Festons der Fall, bei Laubzweigen auf Marmorriesen, die im *Museo nazionale* in Rom zu finden sind, bei verschiedenen Frucht- und Blumengehängen auf Silbergeschirren und an Bronzen in Pompeji, Neapel u. a. O.

Aber wann und wo sind schönere Früchte- und Blumenbouquets aus Marmor gemeißelt worden als auf den Pilastern der *Libreria* in Siena (Fig. 122 u. 123)? Wo sind aufsteigende Blumenkelche, Blätter und Knospen feiner dargestellt worden als in den Ranken der Pilaster in der *Pellegrini*-Kapelle in Verona? Wer hat es besser verstanden, Blumengirlanden und Kränze schön anzuordnen und naturwahr zu gestalten als die *Robbia* bei ihren Majoliken, wenigstens der Form nach? Wer hat je naturwahrere singende Knaben dargestellt als jene Künstler? Mit einer

⁵⁴⁾ Vergl. ebendaf. (Fig. 251, S. 272).

überlegenen Meisterschaft stehen die Renaissancemeister allem gegenüber, was andere in dieser Richtung je geschaffen haben. Feine Naturbeobachtung und aufergewöhnlicher Schönheitsinn bilden die Grundlage ihrer Kompositionen bei auferordentlicher Gewandtheit im Stilisieren.

76.
Naturalismus
in der
Kunst.

Ja, der Wunsch nach Umkehr und die Sehnsucht nach dem Mutterbufen der Natur, der heute wieder vielbefungene Naturalismus (der bei uns aber sehr nach Japan schmeckt), hat zu allen Zeiten geblüht und ist allenthalben virtuos gehandhabt worden; aber vorgehalten hat er nirgends, da er in der Kunst nicht das Höchste bietet und bieten kann! Wir sehen ihn im Aegypterland schon zur Zeit der VI. Dynastie blühen; denn wer wollte dem bekannten Figürchen des hockenden Schreibers (Original im Louvre), vom allermodernsten Standpunkt aus betrachtet, nicht den höchsten Grad von Naturalismus zuerkennen? Wer will dem Verfertiger des Weinlaubfrieses am sog. *Alexander-Sarkophag* (Fig. 124) eine feine Naturbeobachtung streitig machen?

Die Römer kannten und übten den Naturalismus, wie gezeigt, und im italienischen Mittelalter waren es die *Pisani*, welche ihn wieder erweckten, von antiken Reliefs begeistert — Naturinn erweckt durch die Formen der Antike! Später sollte ohne eine Anlehnung an die Antike »Lebenswahrheit und feilischer Ausdruck, selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, ohne Kenntnis der Anatomie« gewonnen werden!

Auch diese Anschauungen kamen und gingen und machten anderen Platz; man arbeitete dann mit der Kenntnis der Anatomie; man ließ den Subjektivismus unumschränkt walten, der mit feinem Schöpferstand und viel, weil der Subjektivismus nur wieder Subjektivismus erzeugt, dessen Ergebnisse auf dem Gebiete der Kunst wohl keine übereinstimmenden, eher grundverschiedene sein werden.

Es ist ein seltsam Ding um unsere Anschauungen, nicht allein in der Kunst, sondern ganz im allgemeinen, auch um unsere Einrichtungen auf Erden — wo das Gute und Bewährte in denselben fallen muß, um Neuem Platz zu machen, nur weil die Abwechslung ergötzt! Einen anderen Kreislauf hat auch die Renaissance nicht machen können, als den andere ihr schon vorgemacht haben; vielleicht aber dürfen wir in ihrem Kreise eine Spirale erblicken, die uns der Vollkommenheit um einige Millimeter näher brachte.

Als positive Wahrheit dürfen wir aber aus diesen Erscheinungen und dem Gefagten abziehen, und jeder, der Zeichnen gelernt hat, wird es bestätigen, »dafs es leichter und bequemer ist, die Natur einfach so wiederzugeben, wie man sie sieht, als sie für bestimmte Zwecke und Materialien erst entsprechend zu stilisieren«, und wenn vor kurzem *v. Keppler*⁵⁵⁾ die Frage stellte, ob die heutige Kunst, ob die religiös-christliche von der altägyptischen lernen könne, und sie wie folgt beantwortet: »Sicherlich; denn was ihr vielfach abhanden gekommen ist, bildet den Adel

Fig. 124.



⁵⁵⁾ Vergl.: KEPPLER, P. W. v. Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. 3. Aufl. Freiburg 1899. S. 84.

und das Mark der ägyptischen: das Bewußtsein, daß die Kunst nicht dazu da ist, nur durch ihr Spiel zu ergötzen, sondern um hohe und höchste Aufgaben zu erfüllen, die Selbstbeschränkung und das vernünftige Maß in der Naturnachbildung, Beugung unter die Gesetze der Vernunft, unter die Naturgesetze der Kunst, Einfachheit und Jungfräulichkeit, Sinn für Wahrheit, Verständnisklarheit gepaart mit Gemüts-tiefe« — so unterschreibe ich dies gern.

Den Worten unseres Kaisers: »Völker Europas, schützt eure heiligsten Güter vor der gelben Raffe« — gebe ich eine andere als rein politische Bedeutung. Zu den heiligsten Gütern gehört auch unsere Kunst, d. h. die Kunst der europäischen Völker! Wenn nun allerneueste Bestrebungen im Deutschen Reich mit Begeisterung die schließlich doch primitive Kunst des absterbenden Japanismus auf den Schild erheben, so begeht man wohl einen Fehler, den das »Rokoko« schon einmal gemacht hat und der folgenreich für uns werden kann. Die schönen, wohltuenden Formen der Renaissance und der Antike werden leichtfertig über Bord geworfen und was nehmen wir dafür in Kauf? Zunächst gewiß nichts Besseres! ⁵⁶⁾

Schlussbetrachtung.

Ist in dem in Kap. 1 bis 10 Vorgetragenen noch an der gewohnten Einteilung von Protorenaissance, Uebergangsstil, Früh- und Hochrenaissance, die Zeit der Theoretiker, des Barocco und des Rokoko festgehalten, so wird sich doch aus der Art, wie dies geschehen, herauslesen lassen, daß es sich nur um Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur handelt, die wohl zeitlich auseinander liegen oder voneinander getrennt sind, aber doch von einem Wellenschlag getragen werden, der bald hoch, bald tief geht, oder eine Zeitlang einen Widerstand findet, um denselben mit um so größerer Gewalt zu überfluten oder zu vernichten.

Ein Anstoß wird gegeben; die ursprünglich ruhige Oberfläche wird belebt; sie erhebt sich zum mächtigen Wogen-schlag, der stolz und majestätisch vor sich geht und alle Wirbel und Gegenströmungen verschlingt, der in harmonischer, ebenmäßiger Bewegung verbleibt — die antike Kultur und Kunst!

Ein Auf- und Abwogen ist auch bei dieser festzustellen; dem Hochgang folgt der Tiefgang der Woge. Aber sie verläuft nicht im Sande; sie erhebt sich immer wieder mit neuer Kraft, bald stärker, bald weniger stark an die Oberfläche hervortretend. Die Stürme der Völkerwanderung peitschten die Wellen hoch; aber auch sie legten sich wieder und machten einer ruhigeren Gangart Platz. Die Wellenkämme bringen uns erst schüchtern und dann stärker die Perlen der alten Kunst wieder; Gottheiten fügen sie zu glitzernden Gebilden zusammen; die wiedererwachte, auch durch die Sturmflut nicht zu Grunde gerichtete Menschenseele erfreut sich der Erscheinung und gibt ihnen, sie fesselnd, wieder bleibende Gestalt.

So nimmt die karolingische Zeit die Scherben der in jenen Stürmen fast vernichteten alten Kunst wieder auf, kittet sie zusammen, und wo dies nicht mehr möglich ist, schafft sie Ersatzstücke oder bildet neue Gefäße im Geiste der Alten. Ihr folgen mit den gleichen Bestrebungen weitere Zeitläufte; sie schaffen, da das neue Leben und die veränderte Lebensweise andere Anforderungen und dem Künstler

77-
Schluss-
betrachtung.

⁵⁶⁾ Beherrigenswerte Worte in diesem Sinne hat neuerdings Professor C. SCHICK, Direktor der Kunstgewerbeschule in Kassel, veröffentlicht und auch OTTO KAEMMEL in Leipzig in seinem Aufsatz: »Burschen heraus.« (Grenzboten, 31. Mai 1900, Nr. 22.)

andere Aufgaben stellt, neue Gebilde; aber das »Ewige«, was in der antiken Kunst wurzelt, übt den alten Zauber, der nie erlöschend wird, auch auf sie aus.

Die ganze frühchristliche Kunst, die Kunst der Kosmaten, die sog. Proto-renaissance und mit ihr alles, was wir mit dem Sammelnamen der »romanischen Kunst« bezeichnen, sind nichts als weitere Phasen der antiken Kunst, Hochgänge und Tiefgänge derselben Welle, die aber über durchwühlten Grund getrieben wird und daher oft eigenartige Sprünge macht! Den Urgrund bilden aber die veränderten Lebensbedingungen und Bedürfnisse, mit denen jede Bewegung zu rechnen hat.

In diesem Sinne gibt es keine Renaissance; auch sie ist weiter nichts als eine stärkere Woge, eine weitere Phase der antiken Kunst, die eine Zeitlang zurückgedämmt von einer Gegenwoge, die aus dem nördlichen Frankreich einherflutete, die aber, wenn sie auch anfangs die Kraft hatte, bis nach dem fernen Osten zu fließen, doch von der alten, stärkeren Woge erbarmungslos überstürzt und zurückgeworfen wurde bis weit über den Ort ihrer Entstehung hinaus!

Und was brachte sie Italien? Die konstruktiv-technische Errungenschaft, bei einem Bauwerke die Massen da zu häufen, wo sie einer bestimmten Kräftewirkung Widerstand zu leisten haben, und sich zwischen solchen Angriffspunkten mit schwächerem Mauerwerk zu begnügen; sie setzte an Stelle der vollen Bogenform den geknickten Bogen und führte wieder einmal die naturalistische Ornamentik ein, was Aegypten, Griechen und Römer schon vordem ausprobiert hatten, wobei sie aber über gewisse Grundformen im architektonischen Detail der Alten Welt doch nicht hinauskam; diese begleiteten sie auf Schritt und Tritt.

Die fremden Architekten des Nordens waren der unverwüthlichen Kraft der Antike nicht gewachsen; sie wurden gezwungen, das Mitgebrachte nach den südlichen Grundfätzen umzubilden — »sie gaben das Lebensprinzip der nordischen Gotik preis — die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüste von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschen sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, das die von ihnen gebildeten Italiener noch in weiterem Sinne an den Tag legten«.

Im Norden wird die Horizontale als überwunden angesehen; im Süden bleibt sie die Herrschende, und mit ihr bleibt die Antike wieder bei ihrem alten Rechte; sie erwies sich im Kampfe als die stärkere seit der Zeit jenes Ringens im *Quattrocento* bis auf den heutigen Tag!

»Die Antike wollten sie wieder beleben«, wie so mancher schöne Sang über die Renaissance anhebt — das war wohl kaum nötig; jene war immer lebendig, und daß sie einer weiteren Entwicklung fähig war, dafür zeugen gerade die Proto-renaissance und die gesamte romanische Baukunst, ihr Kampf und Sieg über die nordische Kunst zur Genüge, und in den Bestrebungen und Leistungen des *Quattro- und Cinquecento* feiert sie nur einen höchsten Triumph!

Die romanisch-mittelalterliche Weise ist weder eine Vorstufe der gotischen, noch bildet sie einen Uebergang zu dieser; vielmehr ist sie der architektonische Ausdruck des einen der großen Gegensätze jener Zeit, die sich in allen Verhältnissen und Zuständen bekämpften.

Ein nie unterdrücktes Fortleben der antiken Kunst, die auch den einzig stärksten Gegner — die Gotik —, wenigstens auf italienischem Boden, durch ihr Wesen besiegte und ihn zwang, sich ihren Prinzipien anzubequemen, die es verstanden hat, auch den veränderten Anforderungen im öffentlichen und privaten Leben mit ihrem

biegsamen System und ihrer ewigen Formensprache, die nicht in starrer Gebundenheit den Liebhaber anfröstelt, vielmehr die freieste Interpretation zulässt, gerecht zu werden: das ist es, was unter »Renaissance« verstanden werden möchte. Sie ist das Weiterklingen der Antike unter veränderten Verhältnissen, aber nun und nimmermehr ein Wiederbelebungsversuch oder eine Wiedergeburt derselben!

In diesem Bewusstsein hat sie stets gearbeitet und hat sich daher auch nie in öden, zwecklosen Rekonstruktionsversuchen und Restaurationsarbeiten bei den Werken alter Kunst ergangen, nie Mittel und Kraft für solche vergeudet; sie zog jene eher für ihre Zwecke heran und schreckte sogar vor deren Beraubung nicht zurück, wo es galt, mit Hilfe der alten Bestände einer neuen Aufgabe Form und Ausdruck zu verleihen.

Nichts verrät einen hypokratischen Zug an ihr; überall selbstbewusstes Auftreten und Schaffen, das den hohen Grad feiner Verantwortlichkeit kennt!

Und ich pflichte *Kaemmel*⁵⁷⁾ bei, wenn er ausführt: »So wird den Fremden in Rom oft die Beobachtung verstimmen, dass hier das Mittelalter die antiken, die Neuzeit die mittelalterlichen Bauwerke nach eigenem Bedürfnis und Geschmack rücksichtslos beseitigt oder umgestaltet hat; aber gerade in diesem sozusagen naiven Verfahren spricht sich die Empfindung eines ununterbrochenen Zusammenhanges mit der Vergangenheit aus, deren Denkmäler den Römern eben nicht als etwas Totes, Abgetanes, daher auch nicht als Gegenstände historischer Betrachtung und pietätvoller Schonung erscheinen. Was auch das Mittelalter und die Neuzeit in Rom verwüstet haben, sie haben doch immer die künstlerische Ueberlieferung in ihrer Art festgehalten, und wie die römische Kaiserzeit gebaut, wie sie namentlich die Innenräume gestaltet und ausge schmückt hat, das sehen wir aus den Kirchen und Palästen vor allem der Renaissance fast besser als aus den gerade von ihr noch ar verflümmelten Resten des Altertums.«

⁵⁷⁾ Vergl.: Antikes und Altchristliches in Rom. Grenzboten, 27. Sept. 1900, Nr. 39, S. 620.

B. Profanbauten.

Vorwort.

» . . . Ihre Pflege (diejenige der Baukunst) setzt vor allen Künften die größten Mittel voraus; sie ist auch, weil sie viele Menschen beschäftigt und vielen Nutzen bringt, wirtschaftlich von solcher Bedeutung, daß die für sie gebrachten Opfer an Zeit und Geld dem ganzen Reiche zu gute kommen.«

SCHULTHEISS, C. Bauten des Kaisers Hadrian. Hamburg 1898. S. 13.

78.
Mittelalter-
liches
Städtebild.

Nach diesem Grundsatze handelten nicht nur der Kaiser und Kunstdilettant *Hadrian* im alten Rom; auch die kleinen Gewalthaber des *Quattrocento* und *Cinquecento* in Italien machten sich ihn zu nutze. Meist unrechtmäßig oder durch Gewaltakte zur Herrschaft gelangt, mußten sie die Gemüter nach außen beschäftigen und im Inneren dafür forgen, daß Adel und Bürgerschaft vergafszen, wie sie zu ihrer Stellung gelangten, daß Künstler, Gelehrte und die arbeitenden Klassen durch Aufträge ruhig gehalten wurden.

Diesem Umstande, der Ruhmfucht der Emporgekommenen verdankt die Welt so manches schöne und auch gute Werk der Baukunst. Begünstigt wurde das Bauen in größerem Stil durch den Umstand, daß der Adel in Italien schon seit dem XI. Jahrhundert seinen Hauptwohnsitz in den Städten aufgeschlagen hatte. Wurden deshalb auch nicht durchweg kostbare Wohnhäuser und Paläste gebaut, so stellte sich doch gegenüber den Nützlichkeitsbauten gewöhnlichen Schlages ein günstigeres Verhältnis heraus als irgendwo anders in der Welt zur gleichen Zeit.

In engen, wenig einladenden Gassen reiht sich während des Mittelalters im Norden Giebelhaus an Giebelhaus mit überkragenden Stockwerken, wobei Luft und Licht dem Inneren nur in geringem Maße zugeführt werden; den Wohnräumen selbst wird nur geringe Höhe gegeben, und das liebe Himmelslicht, ein heller, froher Sonnenstrahl trafen kaum je ein Wohngelass an der Straßenseite eines unteren Geschosses.

Ein echtes, treues Bild mittelalterlicher Wohnsitze im Süden gibt uns noch das dalmatinische Städtchen Traù. Da wie dort im Norden die gleichen engen Straßchen, nur hier mit schwarzgrauen, flach gedeckten Steinhäusern besetzt, unwohnlich im Inneren, mit bedenklich kleinen Wirtschaftshöfen, Hühnerleitern statt Treppen, wenig Anmut bei geringem Behagen — »verfluchtes dumpfes Mauerloch« —!

Je weniger die Stadt ausgedehnt war, um so leichter war sie im Kriegsfall zu halten, um so mehr wuchs ihre Verteidigungsfähigkeit. Die Erkenntnis dieser Tatsache trieb die nordische Gotik zum Hochbau der Häuser, zur Anlage schmaler

Gassen und kleiner öffentlicher Plätze, und auch jenseits der Alpen hatten die gleichen Urfachen die gleichen Wirkungen!

»Krumme Strafsen, schiefe Ecken,
Hohe Dächer, zopfge Schnecken
Füll'n mit regelrechtem Schmerz
Jedes biedere Künftlerherz« —.

Halb im Ernste, halb im Scherz kann man diesen Spottvers, den die hannö- verischen Architekten im Jahre 1862 ihrer Festschrift vordrucken ließen, hier parodieren. Nur waren es nicht die Künftlerherzen allein, es waren in höherem Maße die Städtebeherrscher, welche das Bedürfnis hatten, mit jenen Einrichtungen aufzuräumen, um ihre persönliche Sicherheit und ihre Machtstellung vor Gefahren und Schaden zu bewahren.

König *Ferrante* von Neapel machte (1476) dem Papste *Sixtus IV.* begreiflich, daß er nie Herr der Stadt wäre, solange enge Strafsen, Erker und Gassenhallen vorhanden seien.

Mit dem Papste wetteiferten die größeren Städte Italiens, ihre engen und krummen Strafsen breit und gerade zu machen, Vorbauten und Erker wurden abgeschafft!

Bologna begann 1470 mit der Wegräumung der hölzernen Vorbauten vor den massiven Häusern, von denen noch gute Beispiele erhalten geblieben und in Fig. 125 u. 126 im Bilde wiedergegeben sind. An ihre Stelle traten die gewölbten Bogen- gänge, aber auch nicht zum Vorteil für einen Bedrucker der städtischen Freiheit!

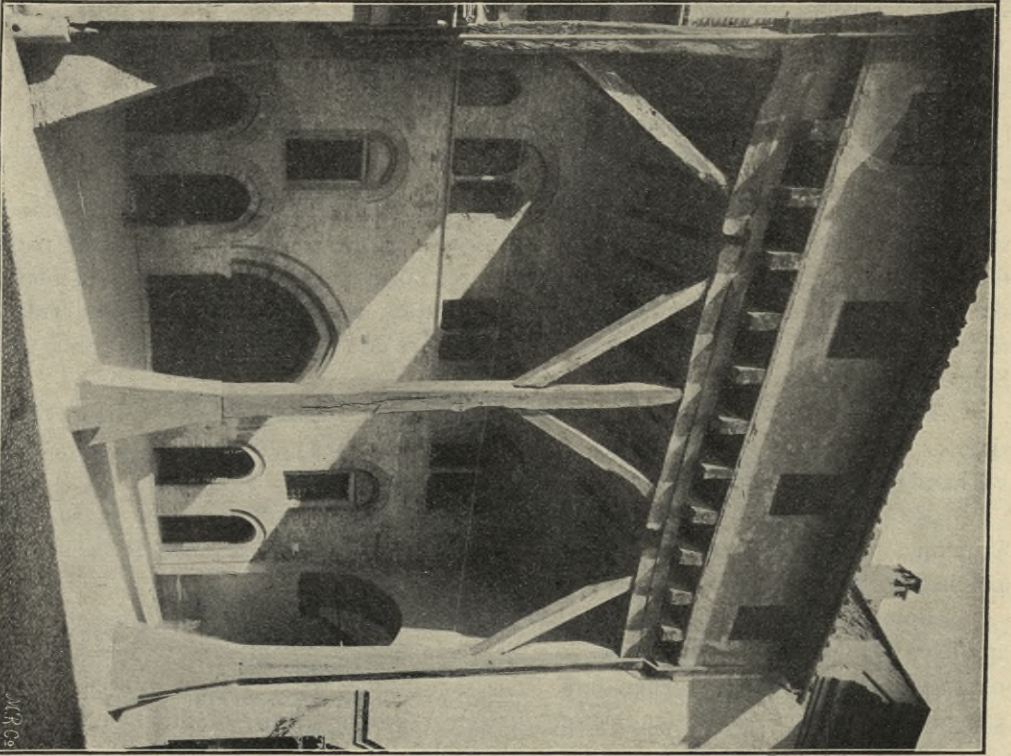
Auch *Alberti* empfiehlt dem Gewaltherrscher in einer Stadt die Wegnahme der Vorbauten, weil von solchen aus die Gegenwehr gegen seine Söldlinge zu leicht wäre. Sonst aber verlangt derselbe *Alberti* aus ästhetischen und praktischen Gründen die Schlangenwindung der Strafsen: »Die Stadt werde größer erscheinen, die Häuser sich allmählich und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen Feinde leichter sein« — wenn man die geraden Strafsenzüge vermiede. Er drang mit dieser Ansicht nicht durch, besonders da auch schon vor dem Eintritt der Renaissance Strafsenkorrekturen in größerem Umfange vorgenommen wurden, wobei der Geradeführung der Vorzug gegeben wurde. Diese Umwälzungen bei den Strafsenanlagen hatten noch die feste Deckung der Strafsen- und Platzflächen im Gefolge.

»Wegen Schönheit, Verhütung des Schammes und Staubes« ließ die ton- angehende Stadt Florenz ihren Signorenplatz pflastern (1351), Venedig seinen Markus- platz (1382), Mailand (1412) und Bologna (1470) ihre Strafsen.

Plattenwege um Kirchen und öffentliche Bauten wurden angelegt; die Sienesen belegten ihren Marktplatz mit Travertinquadern (1513); an anderen Orten wurden Marmorplatten, hochkantig gestellte Ziegel und Flusgschiebe (Flusksiefel) verwendet. Die Pflasterung Roms begann unter *Nikolaus V.*, wobei die harten, kleinen, kubischen Steine vorgezogen wurden, mit denen sich Unebenheiten im Gelände, Gefälle mit Wasserabzügen und dergl. leichter ausgleichen und herstellen ließen als mit groß- plattigen Steinen, bei größerer Festigkeit gegen Abnutzung, als wenn man gebrannte Steine verwendet haben würde.

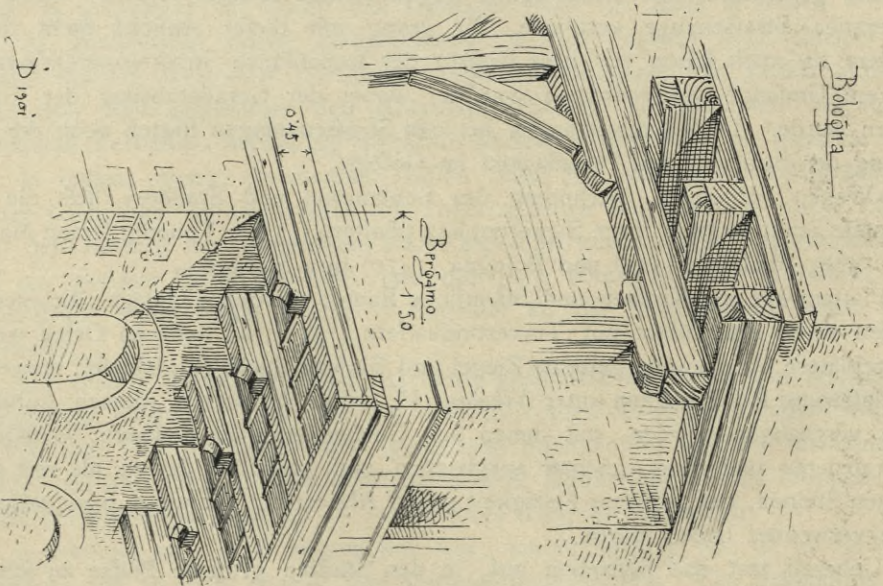
Ueberall trat das Bestreben auf, in den Städten größere Plätze zu schaffen, umgeben von luftigen Säulenhallen, vielfach mit Verkaufsbuden hinter denselben.

Fig. 125.



Altes Haus zu Bologna.

Fig. 126 u. 127.



Holzkonstruktionen zu Bologna und Bergamo.

Ein antiker Gedanke lebte hier wieder auf! Wie eine Erlösung mußte es empfunden worden sein, als die Renaissance mit ihrem Bauprogramm hervortrat und ihre Meister Gesetze und Vorschriften für die neue Bauweise entwickelten und bekannt gaben, als sie die Großräumigkeit auch bei den Wohngebäuden auf den Schild erhoben, nach antiker Offenbarung, wenigstens was dort die Wohnungen der Gebildeten, Reichen und Großen anbelangte.

Gerade Fronten, gleiches Niveau aller Räume eines Geschosses, Verlassen aller halbsbrechenden Zwischenstufen, Anlage regelmäßiger Korridore vor den Gemächern, Verzicht auf schmale, winkelige Gänge und den Notbehelf von Wendeltreppen waren das Kennzeichnende der Renaissance-Wohnhäuser. *Alberti* hätte am liebsten alle Räume auf einem Boden und zu ebener Erde gehabt, die Treppen überhaupt weggelassen, die nur dazu da wären, um den Grundriss zu verwirren und zu verderben. Er war der erste, der Gesetze für kubische Verhältnisse der Innenräume aufstellte, Verhältniszahlen für Längen-, Breiten- und Höhenmaße angab.

Vom Architekten verlangt er⁵⁸⁾, daß er sich nicht jedem, der bauen will, an den Kopf werfe; er verlangt Glauben und Vertrauen von denen, welche sein Werk oder seinen Rat beanspruchen, und dafür dann eine angemessene, nicht mittelmaßige Belohnung. Er will, daß man sich eher zwei- oder dreimal rufen lassen solle, als sich einmal aufdrängen! Wie anders heute, wo die Architektur ein Geschäft geworden ist und die Auftraggeber zum Teil nervöse, abgehaftete Besserwisser!

Alberti will für die Ausführung gute Aufseher haben, die während der Abwesenheit des Architekten immer ein Auge auf die Arbeiter haben, um die Ehre rein zu halten und damit nicht alle Fehler, die aus Leichtsinne oder Unvernunft von anderen begangen worden sind, dem Architekten aufgerechnet werden. Wenn er vor die Aufgabe gestellt würde, ein Werk weiter zu führen, das der Erfinder wegen der Größe desselben oder wegen der kurzen Dauer des menschlichen Lebens nicht zu Ende führen konnte, so solle er so weiter machen, wie jener es gewollt hat und nicht, von Neid und Ungefühle befeelt, etwas Neues machen wollen. Jeder Verstoß gegen diesen Satz habe von jeher zur Folge gehabt, daß hinterher alle vom Erfinder nicht vollendeten Bauten bei der Vollendung verdorben zu werden pflegten und ein schlechtes Ende genommen haben.

An diese Worte *Alberti*'s erinnert der Pistojeser Architekt *Lafri* den großen *Giorgio Vasari* bei der Ausführung der Kuppel der *Umiltà* in Pistoja, als er das Modell des *Vittoni* beseitigte, von dem *Lafri* sagt, daß es »*grazioso e bello*« war, und dessen Beibehaltung den Pistojesen viel Geld und Verdruss erspart hätte⁵⁹⁾. *Vasari* verdarb tatsächlich in ästhetischer und technischer Beziehung den Bau, dem nach der Mißhandlung durch ihn der Einsturz drohte und der nur mit außergewöhnlichen Mitteln gehalten werden konnte.

Das von *Alberti* Gesagte bezieht sich auf Werke, die innerhalb eines Menschenalters oder etwas mehr nicht vollendet werden konnten, oder die aus anderen Gründen in das Stocken geraten waren, deren Fertigstellung aber ein unabweisbares Bedürfnis blieb — und nicht auf sentimentale Restaurationsarbeiten und das Ausbauen von halbzerstörten Werken ihrer Vorfahren. Trotz aller Begeisterung für die Antike ist es in der damaligen Zeit keinem größeren Herrn oder seinem gebildeten Ratgeber eingefallen, einen Künstler damit zu beauftragen, im fog. Geiste der

⁵⁸⁾ In: *De Architettura*, Lib. IX, Kap. X (italienische Ausgabe).

⁵⁹⁾ Vergl. des Verf. Abhandlung über diesen Kuppelbau in: *Zeitschr. f. Bauw.* 1902, S. 14.

Alten oder auf Grund zweifelhafter Trümmer ein Bauwerk wieder erstehen zu lassen. Sie blieben mit ihrer Begeisterung hübsch auf dem Papier, und ihr oder anderer Leute gutes Geld verschleuderten sie nicht für Abenteuerlichkeiten. Die Weisheit, die sie aus den alten Werken geschöpft hatten, wurde in sinn- und fachgemäßer Weise, wie sie das neue Leben erforderte, verwertet. Nicht um Launen und Dünkel zu befriedigen — denn Ruhm wäre nach den damaligen Begriffen bei solchen Unternehmungen keiner zu holen gewesen — wollte man alte Trümmerstätten wieder aufleben lassen; man wollte sie aber noch weniger ihres Zaubers entkleiden, noch der historischen Erinnerungen berauben.

81. Denkmal-
pflege. Man machte wohl einmal aus einer Thermenhalle oder einem Tempel eine christliche Kirche, was noch einen Sinn hatte; man schuf aber aus jenen nicht zweck- und sinnlose Neubauten im alten Gewande, was wohl auch nicht anders ausgefallen wäre als das, was aus den Händen unserer modernen Architekten mit ihrer Kirchen-, Schlösser- und Ritterburgen-Ausbaumanie unter dem Deckmantel der sog. »Denkmalpflege« hervorgeht.

Man liefs meist nur dasjenige verkommen, was nicht mehr zu halten war, und nutzte es dann für feine Zwecke wohl noch aus; bei anderem verlegte man sich auf das Erhalten des Ueberkommenen, aber gab es zu Experimenten nicht her.

Ich halte diesen Standpunkt immer noch für gesunder als den, welchen unser viel gepriesener Denkmalschutz von heute einzuhalten vorgibt, bei dem die Architekten vielfach in Ueberschätzung eigenen Vermögens und in Unterschätzung des historisch Gewordenen eigene Neuschöpfungen am unrichtigen Orte zum besten geben, die jede spätere Zeit mißbilligen oder verlachen muß!

Die Meister der Renaissance rechneten mehr mit dem harten Satze: »Nur der Lebende hat recht«, und richteten nicht längst verschollene Dinge im Sinne der damals Lebenden wieder gebrauchsfähig auf, um nach getaner Arbeit sich fragen zu müssen: Was jetzt? Wir pflegen im verwandten Falle dann »Museen« daraus zu machen, deren die allerneueste Kunst ja vollständig entraten kann.

82. Wissen und
Können der
Architekten;
Bauherren. *Alberti* verlangt vom Architekten wenig oder viel, wie man es gerade nimmt: »*La pittura e le Matematiche*«, d. h. ein gutes Zeichnen und mathematische Kenntnisse (worunter übrigens noch keine Differential- und Integralrechnung verstanden war); mit diesen Künften — Malen, Zeichnen und Mathematik —, gepaart mit Studium und Fleiß, wird sich der Architekt bei den Spätergeborenen Dank, Reichtümer, Ruhm und Ruf erringen und sichern! Dabei sagt er, daß der Baukünstler weder Rechtsgelehrter noch Ingenieur zu sein brauche, auch nicht Astrolog, Musiker oder Rhetoriker, um seine Pläne zu erklären. Er gibt schon früher den guten Rat des *Faust* an *Wagner*: »Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor; und wenn's Euch Ernst ist, was zu sagen, ist's nötig, Worten nachzujagen?«

Filarete, der weniger vornehme, weniger gelehrte und selbstbewusste Herr, drückt sich mehr in der Art des Biedermannes aus, indem er meint, der Architekt soll alles zum Baue Erforderliche, auch zuverlässige Leute, bestens besorgen, die Arbeit sorgfältig und so sparsam wie möglich leiten, die Rechnungen klar führen, auf Verlangen immer Bericht und Rechenschaft ablegen, den Sold pünktlich verteilen, einem Obermeister die fällige Aufgabe Tag für Tag vorschreiben. Der tüchtige Architekt verdient die höchste Wertschätzung seitens des Bauherrn, nicht

allein wegen feiner Seltenheit, sondern vorzüglich, weil er einer Angelegenheit vorgefetzt ist, die jenem so sehr wie keine zweite am Herzen liegt.

Das Gebäude vergleicht er mit dem menschlichen Leibe, da es wie ein folcher zunächst gezeugt werden muß, wobei er sagt: »Der Bauherr überträgt nämlich feinen Gedanken auf den Baumeister; dieser nimmt ihn auf und entwickelt ihn bei sich, wie eine Frau das empfangene Kind, monatelang; und gleichwie die Frau endlich gebiert, so bringt auch er den Baugedanken, und zwar in Gestalt eines Holzmodells, zur Welt. Letzteres wird nun mit unendlicher Sorgfalt behandelt, wie ein Neugeborenes von der Amme; etwas später, wenn einem Kinde Lehrer gegeben werden, fucht der Architekt nach tüchtigen Handwerkern für feinen Bau; natürlich in Uebereinstimmung mit dem Bauherrn, als dem Vater deselben«⁶⁰).

Trotz dieses schönen Verhältnisses gibt Filarete seinem fürstlichen Bauherrn in der höflichsten, wohlmeinendsten Weise den guten Rat, »wenn er Pläne verstehen wolle, dann solle er zuerst etwas über die Sache lesen und dann zeichnen lernen«, wobei er aber immer noch ruhiger bleibt als sein Kollege *Apollodoros*, der den nachmaligen Kaiser *Hadrian*, der einer Beratung zwischen ihm und *Trajan* über Baupläne anwohnte, mit den Worten ablehnte: »Geh weg und male deine Kürbisse; denn hiervon verstehst du nichts«⁶¹).

II. Kapitel.

Paläste.

»Die ideale, allgemeine Aufgabe des Zivilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besonderen und verschiedenartigen Zwecke zu wirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stilgruppen bilden können.«

BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien.
Stuttgart 1878. § 90, S. 167.

Der Italiener unterscheidet frühe schon zwischen *Palazzi*, *Palazotti* und *Casa*. *Filarete* teilt die Privatgebäude in Häuser der Adelligen, der Bürger und des untersten Standes ein; er spricht vom Palaste des Edelmannes, vom Hause des Kaufmannes, vom Hause des Handwerkers, und außerhalb der Stadt von den Häusern der Adelligen und Bürger und vom Bauernhaus.

83.
Verschiedenheit.

Je nach den örtlichen Verhältnissen, Sitten und Gewohnheiten der Bewohner bilden sich für Palast und Haus besondere Typen heraus, die nach dem Vorgange *Burckhardt's* wie folgt klassifiziert werden können:

1) Der florentinisch-sienefische Palasttypus war der früheste, der lange Zeit den ersten Rang einnahm. Ihm ging der italienisch-gotische Palastbau voran, der mit dem Bergschloß und seinem meist unvermeidlich unregelmäßigen Grundplan nichts zu tun gehabt hat und dessen wichtigste Eigenschaft die regelmässige Anlage bleibt. »Die Einheit der Front und des Grundplanes war die Mutter aller anderen

84.
Florentinisch-sienefischer Palasttypus.

⁶⁰) Vergl.: ANTONIO AVERLINO FILARETE'S Traktat über die Baukunst u. s. w. Zum ersten Male herausgegeben und bearbeitet von W. v. OETTINGEN. Wien 1890. S. 66 u. 67.

⁶¹) Auf dem Gebiete des Stillebenmalens, das auch in den pompejanischen Gemälden so viel vertreten ist, soll *Hadrian* nicht Unbedeutendes geleistet haben; aber *Trajan* begünstigte seine Kunstliebhaberei nicht. (Vergl.: Schultheiß, C., Bauten des Kaisers *Hadrian*. Hamburg 1898. S. 4.)

Einheit und Baulegik.« Der im ganzen vorherrschenden Form des Grundplanes ist diejenige des antiken Wohnhauses mit dem Gruppieren der Gelasse um einen offenen, von Säulenhallen umgebenen Hof zu Grunde gelegt. Am Aeußeren herrscht völlige Gleichmäßigkeit; die Mittel sind in der Weise gleich auf das Ganze verteilt; kein besonderes Auszeichnen des Haupteinganges ist vorhanden; jedes Gruppieren der Massen ist verschmälert; der Hof mit Säulen und geradläufige Treppen sind bevorzugt. Die Fenster der Obergeschosse bleiben bis zu Anfang des XVI. Jahrhunderts halbkreisförmig geschlossen; die Stockwerke werden durch Fensterbankgurten markiert; in den Höfen läuft ein Gesimse über den Bogenstellungen, ein zweites unter den Fenstern hin, während der Zwischenraum mit Medaillons, Wappen u. dergl. verziert wird.

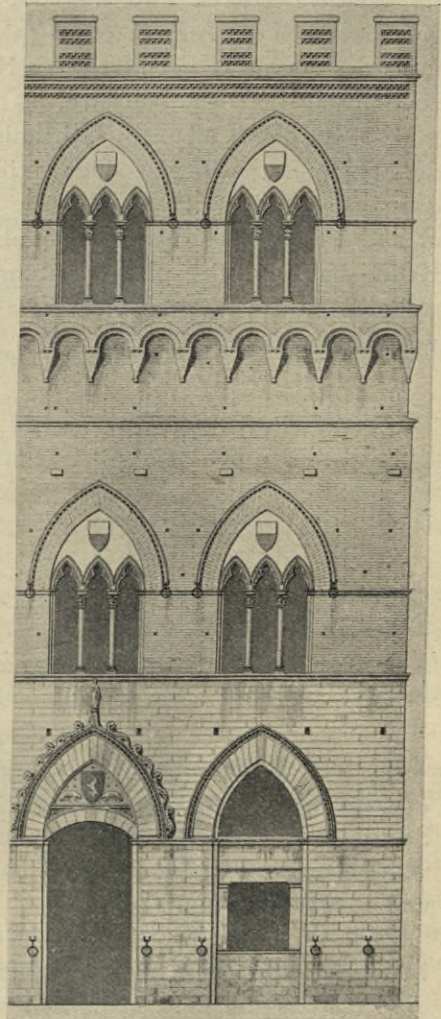
Unter dem Einflusse der toskanischen Meister stehen auch der Palastbau in Urbino, sowie die Paläste in der Romagna und in Ferrara. Die Bologneser Paläste entbehren dabei vielfach der geschlossenen Komposition in der Längsrichtung wegen der durchlaufenden Straßenhallen.

2) Den großen Gegensatz zu diesem Typus bildet der venezianische. In ihm wurde eine fertige, gotische Erbschaft angetreten. In der Mitte die Loggia und rechts und links derselben geforderte Fenster mit vortretenden Balkonen, welche die strengere Architektur verwarf, indem sie lieber durch das Zurücktreten der Stockmauern einen festen und sicheren Stand für die Hausbewohner schuf, wenn sie den Vorgängen auf der Straße zuschauen wollten. (Vergl. die Paläste *Uguccioni*, *Pandolfini*, *Pitti* in Florenz.)

3) Einen dritten Typus zeigen die römischen Paläste, bei welchen nur die Gurten, Gesimse, Fenster- und Türumrahmungen aus Werksteinen hergestellt sind, die sich, sämtlich in kräftigster plastischer Bildung, von einer verputzten oder im Backsteinrohbau ausgeführten Mauerfläche abheben. Pfeiler- und Säulenhöfe

(Höfe *alla Romana*) kommen dabei zum Ausdruck. Hierher sind aber besonders die Bauten der Nachblüte zu rechnen, die erst durch die Meister der Zeit von 1540—80, »in einer Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der gesteigerten Vornehmheit auf spanische Weise« ihre definitive Ausbildung erhielten. Die nächste bauliche Folge ist der zunehmende Weit- und Hochbau bei fortgesetzter Vereinfachung und Derbheit des Details bis zur Verrohung. Den Ausgangspunkt bildete der *Palazzo Farnese* in Rom. Die Meister, die ihm huldigten, sind: *Giulio*

Fig. 128.



Fassadenschema in Siena.

85.

Venezianischer
Typus.

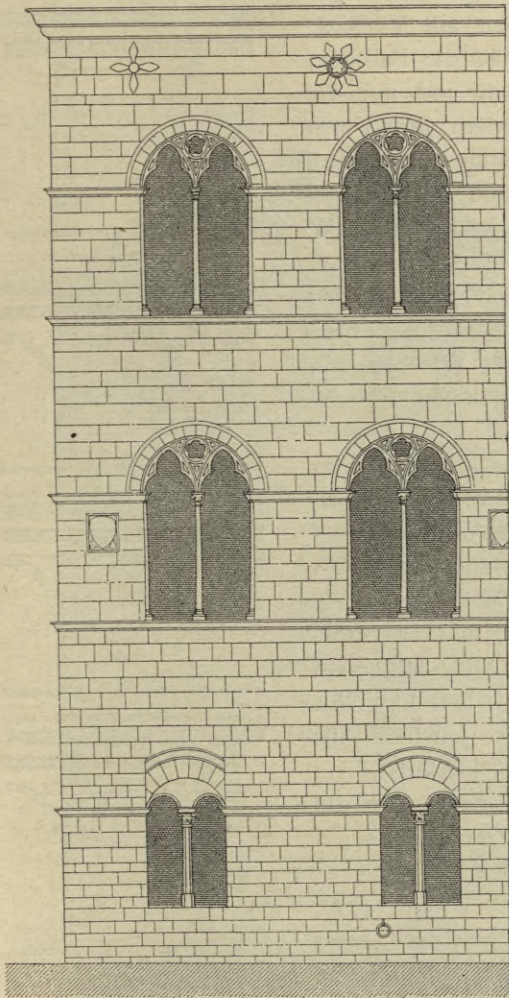
86.

Römischer
Typus.

Romano, Vignola, Vasari, Ammanati, Alessi, Pellegrini, Palladio u. a., von denen Alessi am längsten an einer reichen und gediegenen Einzeldurchführung festhielt. Die Höfe haben nicht mehr die »feine Eleganz der besten unter den früheren, aber dafür eine ernste Gröfse oder eine geistvolle Pracht«.

Eine weitere Folge sind einige Veränderungen des Vestibüls und die Einführung der sog. *Galeria*, eine nach Scamozzi's Aussage aus dem Norden eingeführte Anlage eines langen, schmalen Saales. Sie stammt aus den französischen Schlössern, wo sie schon vor dem Auftreten der Renaissance in Italien erwähnt wird. Sie war im Mittelalter schon ein Bestandteil des Grundrisses und diente im XIV. und XV. Jahrhundert als *Galerie de réception et promenoirs* in den Schlössern der Feudalherren. Froissart spricht schon (1388) von der Galerie im Schlosse der Gräfin v. Foix. Etwas später wird im Schlosse des Bon duc Lays de Bourbon (1404) eine Galerie erwähnt. Im Jahre 1432 baute der Duc de Bethfort im Palais des Tournelles eine Galerie von 18 Toisen Länge bei 2½ Toisen Breite, die mit Wandmalereien (grüne Kürbisse mit Wappen der Familie und Waffen) geziert war. König René liess 1466 in verschiedenen Schlössern (*Château de Reculée*, *Château de la Ministré* und *Château de Chauzé*) Galerien bauen. In Touloufe wird 1440 eine solche erwähnt und dabei gesagt: »*Ambulacrum quod nos galeriam vocamus*«, und du Cange führt eine Karte von 1471 an, auf der steht: »*Galeria sive corredor domus*«. In der Renaissance brachte Maria von Medici die Prachtgalerien in die Mode und zog Rubens zu deren Ausschmückung heran. (Die prächtigsten Galerien befinden sich in den

Fig. 129.



Fassadenschema in Pisa.

Schlössern von Blois, Chambord, Chenonceau, Fontainebleau, im Luxembourg und im Louvre die *Galérie d'Apollon*.)

4) Ein letzter Typus, dem vorwiegend die Spätrenaissance in allen Städten Italiens huldigt, besonders in Rom, Vicenza, Genua, Mailand, zeigt auf den Fassadenflächen die grosse Ordnung, d. h. Grosspilaster- oder Grosssäulenstellungen auf den Flächen, vom Sockel bis zum Hauptgesimse durchgehend, unbekümmert um die Anzahl der Stockwerke.

für die Einführung der sog. *Galeria*, eine nach Scamozzi's Aussage aus dem Norden eingeführte Anlage eines langen, schmalen Saales. Sie stammt aus den französischen Schlössern, wo sie schon vor dem Auftreten der Renaissance in Italien erwähnt wird. Sie war im Mittelalter schon ein Bestandteil des Grundrisses und diente im XIV. und XV. Jahrhundert als *Galerie de réception et promenoirs* in den Schlössern der Feudalherren. Froissart spricht schon (1388) von der Galerie im Schlosse der Gräfin v. Foix. Etwas später wird im Schlosse des Bon duc Lays de Bourbon (1404) eine Galerie erwähnt. Im Jahre 1432 baute der Duc de Bethfort im Palais des Tournelles eine Galerie von 18 Toisen Länge bei 2½ Toisen Breite, die mit Wandmalereien (grüne Kürbisse mit Wappen der Familie und Waffen) geziert war. König René liess 1466 in verschiedenen Schlössern (*Château de Reculée*, *Château de la Ministré* und *Château de Chauzé*) Galerien bauen. In Touloufe wird 1440 eine solche erwähnt und dabei gesagt: »*Ambulacrum quod nos galeriam vocamus*«, und du Cange führt eine Karte von 1471 an, auf der steht: »*Galeria sive corredor domus*«. In der Renaissance brachte Maria von Medici die Prachtgalerien in die Mode und zog Rubens zu deren Ausschmückung heran. (Die prächtigsten Galerien befinden sich in den

Diesen Palastfassadentypen der italienischen Renaissance gehen bestimmte Vorbilder voran, und zwar dem toskanischen Typus der gotische Palastbau (Fig. 128: Fassadenschema aus Siena, und Fig. 129: Fassadenschema aus Pisa), neben welchem parallellaufend die Einflüsse der antiken Theaterfassaden nicht zu verkennen sind (Fig. 130: Fassadensystem des Kolosseums in Rom). Die Antike und das Mittelalter streiten sich hier noch um die Oberhand, welche die Antike in der Folge behielt.

Den Renaissancepalästen Venedigs diente der gotische dieser Stadt in allen feinen Teilen als Vorbild; feine Anordnung der Fenster, die Loggia, die Balkone, die Wasserpforte — bleiben die gleichen, und nur die Türen, Fenster, Gurten und Gesimse ändern ihre Form und gehen auf die antike Kunst zurück (Fig. 131 u. 132). Bei den Palastfassaden der gotischen und Renaissancekunst ist das tektonische Gerippe das gleiche; nur die Auszierung ist verschieden. Die pseudoperipterischen Säulenstellungen antiker Bauwerke (Fig. 133: *Maison carrée* in Nîmes) in ihrer grandiosen Wirkung spiegeln sich in den wuchtigen Fassaden des *Michelangelo*, des *Palladio* und der anderen Meister dieser Epoche wieder.

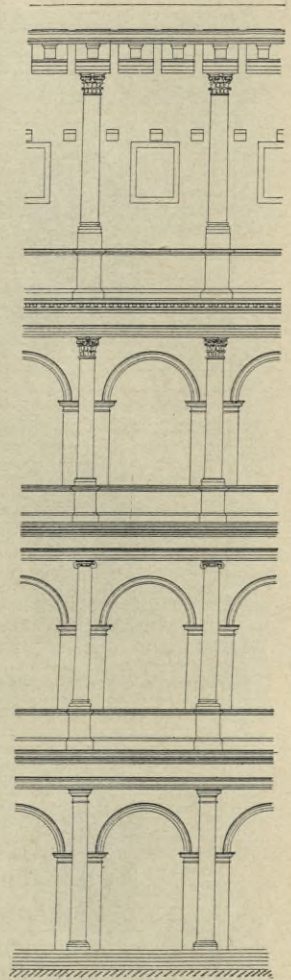
Als Hauptrepräsentanten des 1. Typus, die noch von der Gotik beeinflusst sind, dürfen die Paläste *Pitti*, *Riccardi*, *Strozzi* und *Gondi* in Florenz, die Paläste *Nerucci*, *Piccolomini* und *Spannuchi* (alle zwischen 1460 und 1474, dem *Roffellino* und *di Giorgio* zugeschrieben) in Siena gelten.

Eine absolute Gewissheit, ein aktenmäßiger Nachweis, daß *Brunellesco* (1377—1446), wie allgemein angenommen, den *Palazzo Pitti* gebaut hat, besteht nicht. Ebenso ist das Jahr der Erbauung nicht gesichert, für welches gewöhnlich 1440 genannt wird. Keinesfalls dürfe aber, nach der Meinung von *v. Fabriczy*⁶²⁾, für die Herstellung des Baumodells eine spätere Zeit als das genannte Jahr angenommen werden.

Der Bauherr war *Luca Pitti* (geb. 1392, gest. 1472), der in seiner Verschwörung gegen die Mediceer 1466 unterlag, von seinen Genossen aber abfiel und so das Schicksal derselben — die Strafe der Verbannung — nicht teilte. Wir finden *Luca* kurz vor seinem Tode wieder in seiner Würde einer der *Venti di guerra*, und daß er nach der Katastrophe an seinem Palaste noch weiter baute, zeigt sein Vermögensbekenntnis vom Jahre 1469, wo »ein neues Haus, das ich gebaut habe und an dem ich noch fortbaue, ebenfalls als Wohnung für mich und meine Familie« angeführt wird⁶³⁾. Brachte ihn sein Bau auch hin und wieder in Geldverlegenheiten, so starb er doch als reicher Mann.

War 1446 das Todesjahr *Brunellesco's*, dann ist es wirklich gut, die Entstehung

Fig. 130.

Fassadenschema
des Kolosseums zu Rom.

⁶²⁾ Vergl.: FABRICZY, C. v. *Filippo Brunelleschi*. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892. S. 302.

⁶³⁾ Vergl. ebendaf., S. 323.

88.
Repräsentanten
der Typen.

89.
Palazzo Pitti.

des Baumodells nicht später als 1440 zu legen, für welches *v. Geymüller* zu bedenken gibt, daß es möglicherweise eine Wiederholung desjenigen sein könne, das einst *Brunellesco* für den Mediceerpalast anfertigte, dessen Annahme aber vom Bauherrn als zu großartig abgelehnt wurde, und das der Meister im Zorne über seine Zurückweisung zusammenwarf. Wie weit der Bau gediehen war, als *Brunellesco* starb, wissen wir nicht; wir haben auch keine Kenntnis vom ursprünglichen Plane, weder von seinem Grund- noch Aufriß.

Fig. 131.



Palazzo Cavalli zu Venedig.

Darstellungen auf alten Zeichnungen, Stichen⁶⁴⁾ und Gemälden sollen uns darüber Auskunft geben, wobei besonders auf ein Städtebild verwiesen wird, das von *Rohault de Fleury*⁶⁵⁾ gegeben ist und aus dem Jahre 1473 stammt. Dort ist allerdings am richtigen Platze ein Palaß des *Luca Pitti* mit Garten eingezeichnet und benannt, der dreistöckig mit einer Erhebung des Obergeschoßes in der Mitte ausgeführt ist, im Untergeschoß 3 Tore und 5 Fenster nebeneinander in jedem der

⁶⁴⁾ Vergl. auch den von Müntz (in: *Histoire de l'art pendant la renaissance en Italie*. Bd. I, S. 50) veröffentlichten Stich I, S. 50: Ansicht von Florenz zu Ende des XV. Jahrhunderts nach dem Original im Berliner Kupferstichkabinett.

⁶⁵⁾ In: ROHAULT DE FLEURY, G. *La Toscane en moyen-age* etc. Paris 1873, Bd. 1: *Florentia*. Pl. I.

beiden Obergeschosse enthaltend. Die Darstellung ist eine dürftige, und architektonisch ist nicht mehr damit zu machen als mit dem ebenfalls auf dem genannten Bilde gegebenen *Palazzo di Lorenzo de Medici* mit Garten, dreistöckig zu 4 Fensterachsen entworfen.

Wir gewinnen nur durch das Städtebild aus dem Jahre 1473 die Ueberzeugung, daß die beiden Paläste damals in beschränkter Ausdehnung gegenüber von dem,

Fig. 132.



Palazzo Grimani zu Venedig.

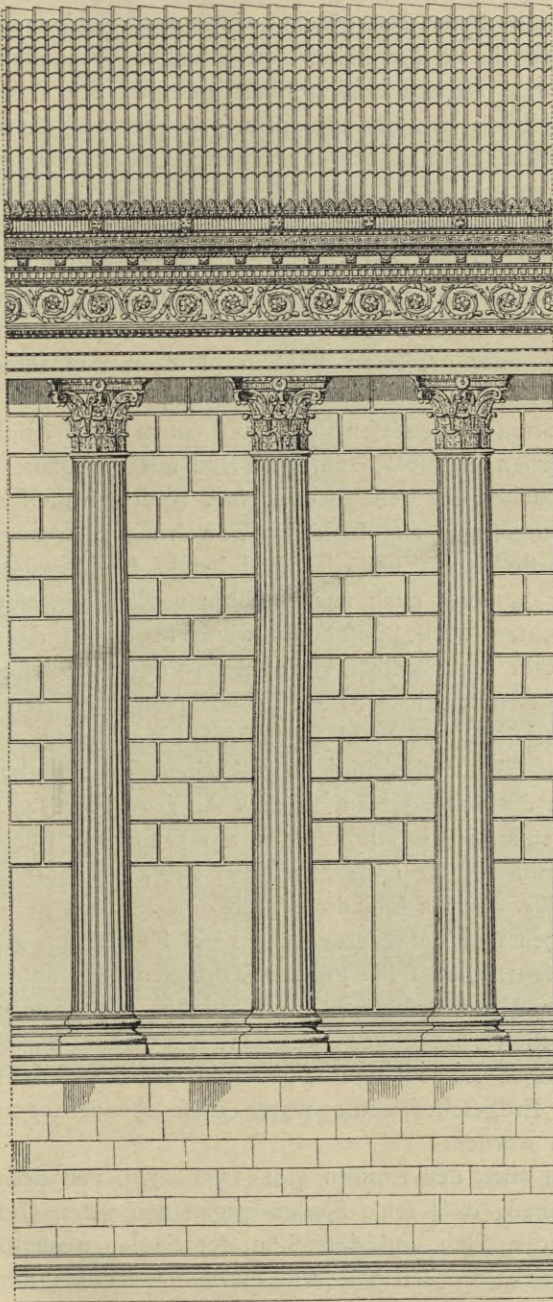
was heute dafeht, unter Dach gebracht waren und daß *Pitti* bei feinem Tode wohl fein »zweites Haus« fo weit fertig sah, als er es bauen wollte. Diefes ursprüngliche Bau foll nur zu 7 Fensterachsen geplant gewesen fein, fo daß feine dreistöckig entworfene Fassade aus 7 Fenstern in jedem Stockwerke und 3 Portalen und 4 Mezzaninfenstern im Erdgeschofs bestanden haben würde.

Durch *v. Geymüller* und *Stegmann* wird⁶⁶⁾ eine Handzeichnung aus den Uffizien

⁶⁶⁾ In: GEYMÜLLER, H. v. & C. v. STEGMANN. Die Architektur der Renaissance in Toskana, nach den Meistern geordnet etc. München 1896. S. 63, 64 u. 65 des Textes.

bekannt gegeben, welche die ursprüngliche Entwurfskizze *Brunellesco's* für den Palaſt des *Luca Pitti* darstellen ſoll. Ganz allgemein genommen, mag ſie dafür gehalten

Fig. 133.



Von der *Maison carrée* zu Nîmes.

werden; ſie iſt in den Formen des ausgeführten Palaſtes gedacht, zu 7 Achſen und auf 3 Stockwerke entworfen; ſie hat die durchgehenden Altane mit Säulchenbrüſtungen, aber nicht die gleichen Verhältniſſe. Die Fenster ſind ohne jedwede Teilung und Füllung als einfache, groſſe, im oberſten Stockwerk übermäſſig ſchlanke Rundbogenfenſter gebildet, wobei die Kämpfer durch Gurtbänder markiert ſind. Die Faſſade ſchließt mit einem Steingefimſe von geringer Ausladung, ohne Attika ab.

Eine Aehnlichkeit dieſes Entwurfes mit der Darſtellung des Palaſtes auf dem Städtebild iſt nicht zu verkennen.

Im angezogenen Werke⁶⁶⁾ wird darauf hingewieſen, daſs die alten Eckkanten des urſprünglichen Baues, zu 7 Achſen in der ganzen Höhe der 3 Geſchoſſe durchgehend, am Fugenschnitt erkennbar ſeien, »welche aber durch Einbinden der Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien«. Dieſes Zugeländnis, daſs die durchgehenden Kanten doch wieder durch neue einbindende Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien, iſt hier ein etwas fatales Zeugnis. Ich habe den Bau des öfteren darum angeſehen, konnte aber keine anderen Unregelmäſſigkeiten im Verbande entdecken als die, welche auch ſonſt bei den anderen Fenſterpfeilern nach der Mitte zu vorkommen. Auch die groſſe ſchöne Tafel 13 im gleichen Werke belehrt uns über ein ſolches Vorkommnis nicht.

Abtrennungen oder ungleiches Setzen zwischen den alten und neuen Mauerteilen, deren Zufammenfügen beinahe 200 Jahre auseinanderläge, habe ich nicht finden können.

*Conti*⁶⁷⁾ führt weitere Merkmale am Baue selbst an zu Gunsten des Siebenachfenbaues. Er stellt fest, daß der Mittelbau auf die Ausdehnung von 7 Achsen keinen durchgebildeten Sockel habe, daß bei ihm die Boffenquader erst in einer gewissen Höhe vom äußeren Boden anfangen und daß hier eine Sockelbank wie bei den übrigen Florentiner Palästen aus dieser Zeit geplant war. Das Fehlen des Sockels ist richtig; für das Anfügen der Bank sind keine Vorrichtungen vorhanden; ebenso gut konnte die Fortführung der Nebensockel geplant gewesen sein. Ich möchte eher annehmen, daß hier tatsächlich eine Sockelbank ursprünglich ausgeführt war, die aber später abgetragen wurde, als man es für gut erachtete, Unbeschäftigten eine Sitzgelegenheit längs des Baues zu entziehen, sobald der Palaß des *Luca Pitti* zum Fürstenschloß erhoben wurde. *Conti* macht auch darauf aufmerksam, daß in allen Stockwerken des Mittelbaues zu 7 Achsen die charakteristischen Fackel- und Fahnenhalter aus Eisen noch vorhanden seien, im Erdgeschoß sogar die mit den Ringen versehenen, während sie an den anstoßenden Bauteilen nicht vorkommen. Dies ist wieder richtig und kann auf jeder größeren photographischen Aufnahme des Baues nachgesehen werden⁶⁸⁾.

Von anderer Seite wird noch darauf hingewiesen, daß auf einem Kupferstich im Verbindungsgang zwischen den Uffizien und *Pitti*, »auf dem Bild mit der Dame«, der siebenachsfache Bau mit einem schwachen Gurtgesimse und einer niedrigen Pfeilerloggia mit weit ausladendem Sparrengesimse abgeschlossen gewesen sei, woraus gefolgert wird, daß der ganze oberste Stock und das bestehende Hauptgesims nicht von *Brunellesco* ausgeführt oder letzterer auch nur von ihm geplant gewesen sei, was wohl als zutreffend zu erachten wäre, besonders wenn *Vasari*⁶⁹⁾ dazu bemerkt: »welchen er innerhalb der Stadt für denselben Herrn anfang und in solcher Größe und Pracht bis zum zweiten Stock führte . . .« Wir können nun, wenn uns die Zukunft nicht eines anderen belehrt, jetzt wohl sagen, daß bis zum Beginne des XVII. Jahrhunderts der *Palazzo Pitti* dreistöckig zu 7 Achsen dagestanden habe. Das Bild von 1473 nimmt ihn als vollendet an, so daß ihn *Luca*, der 1472 starb, noch erlebt haben würde. Siebenundsiebzig Jahre später, am 3. Februar 1549, verkaufte ein Urenkel des *Luca*, *Buonacorso di Luca Pitti*, den Palaß an Herzog *Cosimo I.*, der ihn für seine Gattin *Eleonore* von Toledo erwarb.

Nun erfuhr der Bau Erweiterungen und Veränderungen sowohl im Inneren als auch am Aeußeren. Dem Erdgeschoß wurden seine großen Torbogen genommen und diese auf einen einzigen in der Mitte beschränkt; sie wurden mit großen Rechteckfenstern versehen, welche Giebelverdachungen erhielten, die Bänke durch Konfolen gestützt und in den Brüstungen Löwenköpfe angebracht. Mit Rücksicht auf die veränderte Verwendung der Erdgeschoßräume waren diese Aenderungen durch *Ammanati* (1568) vorgenommen worden.

Ammanati, der 1592 starb, baute auch den großen Hof (1558—70), von dem *Grandjean de Montigny* und *Famin* sagen, daß seine Säulen gegen den guten Geschmack verstößen, gegen den gefunden Sinn und den Sinn der Säule, weshalb hier nicht der gewünschte Effekt erreicht worden sei, wie durch die Rustika am Aeußeren. Es ist nicht zu leugnen, daß *Ammanati*, indem er die Rustika auf die Säulen-

67) A. a. O., S. 316—321.

68) Vergl. Taf. 13 des in Fußnote 66 (S. 134) genannten Werkes.

69) Ausgabe von L. SCHORN. Stuttgart und Tübingen 1837. Bd. II, 1, S. 210.

schäfte übertrug, einen besonders glücklichen Griff nicht getan hat; er mußte sich sagen, daß er mit der Wirkung der Straßenfassade auch bei einer offenen Hofanlage nicht in Wettbewerb treten könne. Die Höfe von *Riccardi* und *Strozzi* sind darin glücklicher und besser gedacht, weil sie bewußt an die Außenarchitektur, an die Straßenfassaden nicht erinnern wollen und die Meister keine Anknüpfungspunkte an jene suchten.

Fig. 134.



Pazzi-Kapelle zu Florenz.

stieg und der darüber stehenden Fontäne; ihm dürfte auch der auf dem erwähnten »Bild mit der Dame« gezeichnete Hauptgesimsabschluss zuzuschreiben sein, wenn er überhaupt einmal ausgeführt war und nicht ein Provisorium darstellte, wie bei der Vorhalle der *Pazzi-Kapelle* (Fig. 134), das aber dort, so wie es ausgeführt ist, niemand für »eine niedrige Pfeilerloggia mit vortretendem Sparrengesimse« wird ausgeben wollen!

Die an den Hof anschließenden und mit ihm in Verbindung gebrachten Gartenanlagen sind Schöpfungen des *Tribolo*, die von *Buontalenti* und *Giovanni da Bologna* weitergeführt wurden. Nach 1620 wurden zu jeder Seite des Mittelbaues

Die in Form von Käse- laiben aufeinander geschichteten Säulentrommeln der toskanischen Ordnung machen nicht den Eindruck des Kräftigen; sie wirken sogar zierlicher als diejenigen der darüber gestellten jonischen Ordnung, wo die Säulenschäfte durch eine Anzahl viereckiger Platten gesteckt erscheinen, und die korinthische, bei der glatte Trommeln mit nach der Schablone abgewölbten wechseln. Die gewollte Abstufung vom Derben durch das Zierliche zum Reichen ist nicht erreicht. Die antiken Vorbilder (z. B. bei *Porta maggiore* in Rom oder am Amphitheater in Verona) sind schon besser. Auch die in Rustikawerk durchgeführten, rahmenartigen Einfassungen der Wandfelder zwischen den Säulen sind keine glückliche Zugabe, indem sie die ganze Architektur unruhig machen.

Ammanati baute aber auch den wundervollen Abschluss des Hofes nach der Gartenseite, die Grotte mit dem halbrunden Treppenauf-

3 Fenster hinzugefügt und die zweigeschossigen Teile der Hauptfassade von *Giulio Parigi*, dem Neffen des *Ammanati*, begonnen und von seinem Sohne *Alfonso* vollendet.

Die vorspringenden Flügel mit den Bogenstellungen entstammen einer noch viel späteren Zeit; der linke (vom Beschauer aus genommen) wurde 1764 von *Franz I.*, der rechte 1783 von *Pietro Leopoldo* durch *Ruggieri* ausgeführt, der letztere aber erst von *Pasquale Poccianti* 1839 vollendet.

Im Jahre 1640 wich der Mittelbau des Palaftes, wohl infolge der vielen Umbauten im Inneren, um etwa $\frac{1}{3}$ *Baccio* aus dem Lot, der aber von *Alfonso Parigi* mittels Anker wieder gerade gerichtet wurde.

Was wir heute bewundern, ist nicht der Stein gewordene ursprünglich gefafste Plan, vielmehr glücklich zusammengefügte Bauteile, die im Verlaufe von 4 Jahrhunderten entstanden sind, aber wie aus einem Guffe erscheinen, wie ein anfänglich so entworfenes Ganzes von majestätischer Grofsartigkeit und Wirkung! »Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der, mit solchen Mitteln verfehen, allem blofs Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte?« rief einst *Burckhardt*⁷⁰⁾ aus, und die Antwort darauf ist im Texte des in Fußnote 66 (S. 134) genannten Werkes zu lesen: »Fürsten und Architekten den ewigen Dank der Nachwelt, dafs stets in den Formen des *Brunellesco* weiter gebaut wurde« — wenigstens was die Hauptfassade nach dem Platze anbelangt, und auch das neu eingebaute Treppenhaus beim Garteneingang schließt sich pietätvoll in feinen Formen dem Stil *Brunellesco's* an. Dies ist der einzige und beste Denkmalschutz, die einzig richtige Denkmalpflege im Geiste *Alberti's*, den man einem Werke von so hoher Bedeutung hat angedeihen lassen können. Kein Bauherr und kein Künstler wollte sich hier vordrängen; alle Spätergeborenen ordneten sich dem grofsen Geiste, dem ersten Schöpfer des Kernbaues unter und schufen so ein Werk, das wie ein homogenes Gebilde erscheint — uns Modernen eine monumental ausgesprochene Mahnung!

Die obere Skizze auf nebenstehender Tafel gibt im Bilde die Entstehungsgeschichte des Baues in anschaulicher Weise und zeigt klar und abgegrenzt, was ursprünglich und was Zubauten sind. Die Hauptfassade zeigt das uralte architektonische Prinzip der Verjüngung der Massen nach oben, erstrebt durch ein schwaches Zurücktreten der einzelnen Stockwerke und durch die Abstufung des Ausdruckes im Quaderwerk. Nahezu gleich hohe Stockwerke (Erdgeschofs 11,88 m, I. Obergeschofs 11,90 m und II. Obergeschofs 11,84 m) bei einer Gebäudehöhe bis Attikaoberkante von 35,38 m, gleiche Gesimse von 0,96 m Höhe, gleiche Fenster von 7,48 m und 7,45 m Höhe bei 3,70 m Breite, gleich starke Bogen, gleiche Pfeilerbreiten und in allen Stockwerken Abwesenheit jeglichen Ornaments charakterisieren den Bau.

Eine Frage aber bleibt noch offen: wie waren ursprünglich die Fensteröffnungen gebildet? Blieben die beinahe 28 qm messenden Fensterlichte, wie in der kleinen Planfkizze, ohne jede Teilung, oder waren nicht, wie bei den übrigen Florentiner Palaften, Steinfälchen mit Bogen oder steinerne Fensterkreuze eingestelt, um einen Verschluss zu erleichtern? Was jetzt vorhanden ist, das eingesetzte Mauerwerk mit einer Türöffnung auf den Altan, darüber vierflügelige Fenster und über diesen eine Rundöffnung, sind Zugaben aus der Zeit, in der Stukkateure und Maler die Repräsentationsräume schmückten, als *Pietro da Cortona* (1596—1669) am Baue tätig war.

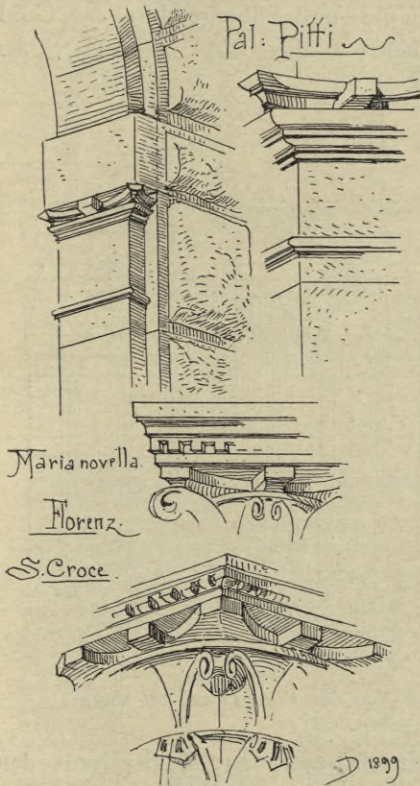
Lünetten, Stichkappen und Vouten der Decken beginnen über dem auch innen

⁷⁰⁾ Vergl. seinen »Cicerone« (7. Aufl. Leipzig 1898), S. 308.

wagrecht abgedeckten Kreuzfenster. In der *Sala di Marte* ist das Rundfenster in die Dekoration einbezogen; da, wo es stürzte, ist es wieder vermauert oder wie in der *Sala di Giove* zum Oval umgestaltet. Diese Lage der Fensteröffnungen innerhalb der großen Fassadenbogen ist wie die Anordnung und Form der Prachtdecken im architektonischen Werk ein Widerspruch.

Wir finden nun in allen Fensterleibungen des I. und II. Obergeschosses, sowohl an den alten als auch an den neuen Teilen der Hauptfassade, Pilaster angeordnet mit eigenartigen Kapitellen, welche den Anfänger eines Architravs tragen, über denen sich eine glatte Bogenleibung erhebt.

Fig. 135.



Diese Anordnung ist in der Publikation des Palastes von *Grandjean de Montigny* und *Famin* vollständig übersehen, während sie von *Raschdorff* auf einer Lichtdrucktafel ¹⁾ selbstverständlich erscheint, aber im Texte in keiner Weise auf sie hingewiesen ist. (Auch sind dort die Fenstermaße mit $6,46 \text{ m} \times 4,72 \text{ m}$ angegeben, während sie $7,48 \text{ m} \times 3,70 \text{ m}$ betragen, und wenn nach *Redtenbacher* angeführt ist, daß die Quader eine Länge von $8\frac{1}{2} \text{ m}$ haben, so bezieht sich dies auf einen einzigen solchen im Erdgeschoss links vom erhöhten Mittelbau, und wenn weiter behauptet wird, die Boffen seien so groß, daß man bei Regenwetter Schutz unter diesen finden könne, so wären im äußersten Falle diejenigen an der Terrasse darunter zu verstehen, die neueren Datums sind und allerdings $1,00 \text{ m}$ und mehr ausladen; man kann sich aber nicht darunter stellen, da sie bis zum Boden herabgehen.)

In dem in Fußnote 66 (S. 134) genannten Werke über Toskana sind diese Leibungspilaster aber auf Taf. 13a verzeichnet, und im Texte (S. 65) ist gesagt, daß »die Pilaster in der Leibung der Fenster Kapitelle einer ziemlich früh scheinenden Gestalt zeigen«. Einzelne Boffen tragen auch Steinmetzzeichen, wie ich solche beim *Palazzo Riccardi* (siehe Art. 32, S. 40) festgestellt habe. Fig. 135 gibt diese Bildung bei den Fenstern nach eigener Aufnahme, und ich füge zwei weitere hinzu, die eine von einem Kapitell in *Santa Croce*, die andere von einem solchen aus einem der Kreuzgänge von *Maria novella*, deren Einzelheiten an die Kapitelle der *Pitti*-Pilaster erinnern — sie sind also gotischer Provenienz!

Hausfer gibt in seiner »Baufillehre« der Ansicht Ausdruck, daß die Fensterlichte einst mit Steinwerken, wie bei den übrigen Palastfenstern dieser Zeit in Florenz und Siena, ausgestellt waren, ein Gedanke, der nicht ganz abgewiesen werden kann. War dies der Fall, dann dürfte eine Bildung wie am *Palazzo Rucellai*, weil Anfätze eines Architravs über den Pilasterkapitellen vorhanden sind, angenommen werden, oder wie am *Palazzo Piccolomini* in Siena oder demjenigen gleichen Namens in

¹⁾ In: RASCHDORFF, J. C. Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1888.

Pienza. Uebrigens wäre auch eine Dreiteilung mit durchlöchernten Platten über dem Architrav nach Fig. 136 nicht ausgeschlossen.

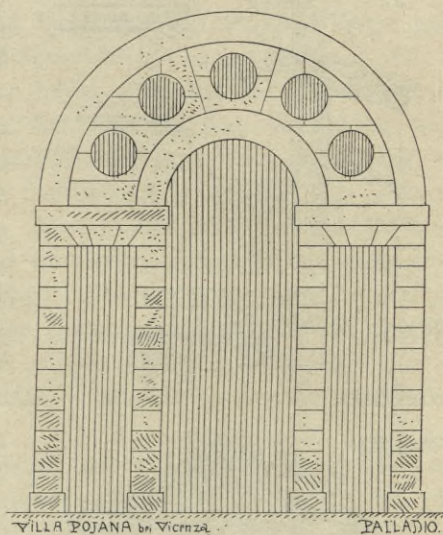
Das ursprüngliche Innere ist nicht mehr, konnte sich wohl auch kaum mit demjenigen messen, was uns heute geboten wird. Der »Streber« *Pitti* hatte das nicht aufzuweisen gehabt, was die Großherzoge von Toskana in der Zeit von 1550, als sie ihre Residenz im *Palazzo Pitti* aufgeschlagen hatten, bis jetzt gefammelt haben, wo auch die Garten- und Parkanlagen herangewachsen und in denkbar schönster Fülle des Baumwuchses dasstehen.

Die Wand- und Deckendekoration, die vornehmen breiten Türbekleidungen aus den kostbarsten Marmorforten, der unvergleichliche Bilderschmuck, die fülgerechte Einrichtung der Gemächer, die Anhäufung von Gold- und Silbergeschirr, die Goldemailtassen, die kostbaren Fayencen und Porzellane — alles wirkt in großartigster Weise zusammen, und wir stehen gebannt im Zauber des von echter monumentaler und feiner Kleinkunst Getragenen. Ein Sonntagmorgen in der *Argenteria*, der Schatzkammer des Palaftes und Hauses der Mediceer, ist ein Gottesdienst im Tempel der Kunst, so weihvoll, so herzerhebend und beglückend für den, der in der heutigen Zeit der »Jugendströmung« noch nicht alles feinere Gefühl verloren hat. Wer nach einem Rundgang im Palaft unter Rückwirkung des Geschauten an der breiten Tafel im Festsaal auf einige Minuten Platz nimmt und blickt über den *Ammanati*-Hof hinweg nach der Grotte mit der weißen Marmorfontäne, deren Wasser wie Bergkristall und Silber in der Sonne glänzen, und nach dem großen, architektonisch mit Sitzreihen eingefassten Rafenplatz, den alte, immergrüne Eichen und Zypreffen überragen und beschatten, unterbrochen von buntfarbigen Blumenanlagen, über die sich das tiefblaue Himmelsgewölbe ausspannt — der lernt den Renaissancemenschen ahnen, verstehen und beneiden um feine hohe Bildung, feinen Sinn für das ewig Schöne und die Kunst in diesem zu leben und zu weben!

Nicht so mächtig im Eindruck, auch nicht so gewaltig in den Abmessungen wirkt der von *Michelozzo* (1396—1472) für *Cosimo den Aelteren* (1430) erbaute *Palazzo Medici-Riccardi*, der ursprünglich nur halb so groß geplant, 1714 aber namhaft erweitert wurde. Die Ehrentreppe rührt von *Battista Foggini* her. Durch Verkauf gelangte der Bau 1659 an die *Riccardi*.

Was jetzt dasstehet, deckt sich auch nicht mehr mit demjenigen, was der Meister ursprünglich gewollt. Als dreistöckiger Bau zu 4 Achsen an der Vorderseite, mit Banksockel und zwei großen Toren im Erdgeschofs, gekuppelten Rundbogenfenstern im I. und II. Obergeschofs, mit kräftigem Konfolengesims abschließend, an einen umfriedigten Garten anstehend, unweit der Kirche *San Lorenzo*, stellt sich der Palaft im bereits erwähnten Stadtbild ⁷²⁾ des XV. Jahrhunderts dar.

Fig. 136.

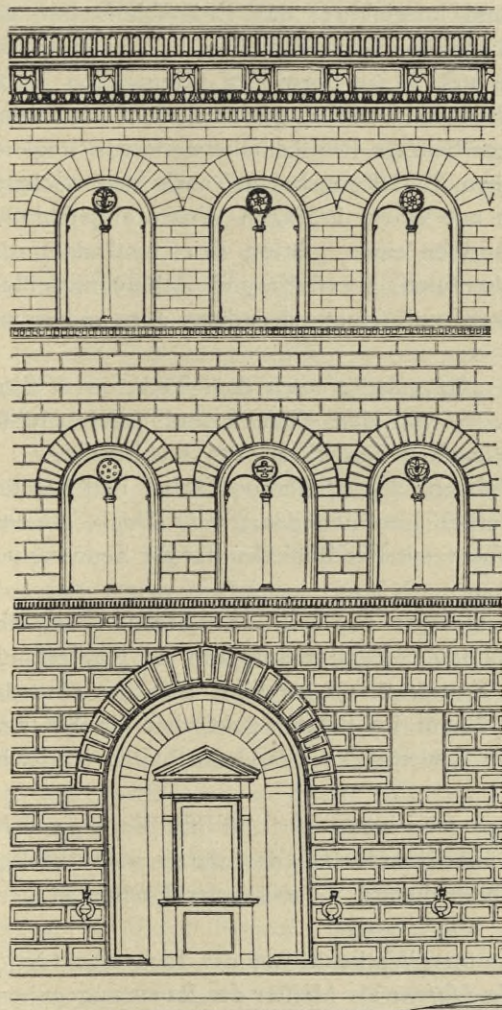


Von der Villa Pojana bei Vicenza.

⁷²⁾ Vergl.: ROHAULT DE FLEURY, a. a. O., Bd. I.

Das System der Fassade (Fig. 137) ist so einfach, so bestimmt und klar zum Ausdruck gebracht wie dasjenige am *Palazzo Pitti*: Regelmäßigkeit der Fensteranordnung, mehr auf Flächenwirkung als auf Flächengliederung berechnet, Teilung der Stockwerke durch Fensterbankgurten, Abschlussgesimse, mit Rücksicht auf die ganze Fassadenhöhe entworfen. Was bei *Pitti* nur angedeutet, ist hier mit bewusster Sicherheit vorgetragen: die Abstufung der Rustika nach Stockwerken, vom Rohen

Fig. 137.



Vom Palazzo Riccardi zu Florenz.

zum Feineren. Die Quader sind in einem und demselben Stockwerk nicht unter sich alle gleich hoch, der Fugenschnitt nicht überall unanfechtbar; das antik-römische Hauptgesims ist zu groß und zu schwerfällig geraten.

Schmiedeeiserne Fahnen- und Fackelhalter mit den Ringen, aus der Gotik übernommen, aber formal im neuen Stil ausgeführt, sind in allen Stockwerken vorhanden. Die Ecke des Baues zierte im Mittelgeschoß das mächtige steinerne Wappenschild der Mediceer, an einer Volutenkonsole mit Bandschleifen aufgehängt; im Erdgeschoß ragt die schmiedeeiserne Laterne hervor, eine ebenfalls aus der Gotik entnommene Anordnung (vergl. in Kap. 14, unter o: *Palazzo Vitelleschi* in Corneto). Schön ist noch der Säulenhof mit feinen Kompositakapitellen, den gekuppelten Fenstern im Erdgeschoß und der offenen, gerade überdeckten Loggia. Die Archivolten sind nach antiker Art abgeplattet, wobei die Profile in der spät-römischen Art unten wiederkehren, wie am *Diokletians-Palaste* in Spalato. Die Bogen sitzen unmittelbar auf den Kapitellen auf; ein Architrav ist über denselben weggeführt und läßt zwischen sich und der Fensterbankgurte einen hohen Fries, der mit Medaillons und großen Fruchtgehängen in *Sgraffito* geschmückt ist.

Die Wandflächen des Mittelgeschoßes sind ebenfalls in *Sgraffito* quadriert und oben mit einem Palmettenfries abgeschlossen.

Der Bau ist trotz seiner Erweiterung das vornehme Patrizierhaus geblieben und ist nicht wie *Pitti* zum Schlosse herausgewachsen.

Bemerkenswert ist im Inneren die schöne Hauskapelle mit den köstlichen Fresken des *Benozzo Gozzoli* (1459—63) und die Galerie mit den Fresken *Luca Giordano's* (1683).

Das letzte Wort im toskanischen Palaftbaufitil der Frührenaiffance fprachen die Meifter des für den berühmten Gegner der Mediceer, 1489 für *Filippo Strozzi* ausgeführten Palaftes: *Benedetto da Majano* († 1497) und *Simone Pollajuolo*, genannt *Il Cronaca* († 1508).

Handzeichnungen in den Uffizien und das noch vorhandene Baumodell zeigen, daß in diefem Falle der Bau fo im grofsen und ganzen ausgeführt wurde, wie er geplant war; nur gelang es dem Bauherrn nicht, ihn von allen Seiten freiftehend zu machen. Er ift mit drei Stockwerken zu 9 Achfen an der Schmalfseite und zu 13 Achfen an der Langseite geplant und ausgeführt; das Erdgefchofs hat den charakteriftifchen Bankfockel, enthält die grofsen Eingangspforten und kleine rechteckige Fenster; die beiden Obergefchoffe mit je 9, bezw. 13 gekuppelten Rundbogenfenstern find durch Fensterbankgurten voneinander getrennt, und nur wenig abgestuftes, nach bestimmter Schablone gearbeitetes Ruffikamauerwerk von ungleich hohen Schichten, mit starken exzentrifchen Entlastungsbogen (nach dem Scheitel ftärker werdend) über den Fenstern, das mit einem kräftigen Wulfte abgefchloffen ift (den antiken Architrav vertretend), darüber einen glatten Fries und dann das antik-römifche Hauptgefims mit Volutenkonfolen, Eierstab- und Zahnschnittleifen, auf das feinfte in feiner Höhenentwicklung und feiner Ausladung abgewogen und zur ganzen Höhe des Baues geftimmt.

Der Grundftein wurde am 16. Juli 1489 gelegt, nach dem Tode des *Filippo* (1491) und feines ersten Baumeifters (1497) von den Söhnen und durch Meifter *Cronaca* weitergeführt, aber erst 25 Jahre nach deffen Tode (1533) vollendet.

Die Pfeiler fchmücken die charakteriftifchen fchmiedeeifernen Fackel- und Fahnenhalter mit den Ringen, die Ecken die eifernen Laternen des *Nicolo Groffo*, genannt *Caparra*, und über jenen die grofsen Konfolen mit Bandschleifen für die Steinwappen der Familie.

Die Gröfsenverhältniffe reichen an diejenigen von *Pitti* nicht heran, übertreffen aber diejenigen von *Riccardi*, wo das Maß von Fensterbankgurte zu Fensterbankgurte nur 6,98 m beträgt, während es bei *Strozzi* 9,35 m erreicht, also das eine das andere um 2,37 m übertrifft. Der gröfste Raum im Palaft geht über ein Flächenmaß von 8,17 m × 16,25 m nicht hinaus. Die Säulenhallen des Hofes haben ungleiche Umgangbreiten von 4,30 m und 7,90 m!

Burckhardt nennt diefen stolzen Bau: »die letzte und höchfte Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende oder überleitende Glieder durch den blofsen Kontraft in der Flächenbehandlung erfahren kann« — was jeder Fachmann gern glaubt!

In dem in Fußnote 66 (S. 134) genannten Werke ift auf der Lichtdrucktafel 2 nach der feitherigen Annahme *Benedetto da Majano* als Meifter des Baues angegeben; auch in der neuesten Ausgabe des »Cicerone« ift *Benedetto* als Meifter genannt. In der Lebensbefchreibung des *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) (vergl. Textseite 12 des genannten Werkes) wird aber diefer als Erfinder des Baues bezeichnet, und zwar auf Grund der Bekanntgebung des hölzernen Baumodells und der von *Jodoco Del Badia* veröffentlichten Baurechnungen⁷³⁾. Nach diefen wurden im Auguft 1489 alte Fundamente aus der Baugrube entfernt, und 1490 wurde mit den

⁷³⁾ Siehe: *Raccolta delle migliore fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal Vero. Opera condotta fino alla tavola LXXIV. a cura degli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti, Torquato del Lungo e Pietro Berti e profegnuta da altri diftinti architetti con illustrazioni storiche di Jodoco Del Badia.* Florenz 1886—87.

Mauern der neuen begonnen, von welcher Zeit an schon *Cronaca* am Baue tätig war; *Giuliano da Sangallo* erhielt für sein erstes Hauptmodell aus Holz zwischen dem 19. September 1489 und dem darauffolgenden 6. Februar in drei Abschlagszahlungen 115 Lire 10 Soldi »per sua manifattura e parte di lengname messo in fare el modello del deficio della chasa«.

Eine Ansicht des »*primo modello di legno*« wurde im angezogenen Werke auf Taf. 15 durch Lichtdruck wiedergegeben, und wir sehen daraus, daß die jetzige dreistöckige Anlage zu 9, bzw. 13 Fenstern mit den Eingangstoren und rechteckigen Mezzaninfenstern, die gekuppelten Rundbogenfenster mit Säulchen und exzentrischen Entlastungsbogen, sowie das antikisierende Konfolengesims der ursprünglichen Anordnung angehören. Dagegen sind im Erdgeschoß am Modell nach der Schablone abgewölbte Ruftikaquader, wie am *Palazzo Gondi*, vorgeföhren, im Obergeschoß eine Art von Diamantquadern (abgestumpfte Pyramiden oder breit abgefaste Kanten) angenommen und die Quader des II. Obergeschoßes glatt bearbeitet durchgeführt; der Afragal ist unterdrückt; die Konfolen des Hauptgesimses sind gestelzt, einfach in der Form und nahe gestellt, wobei übrigens gesagt werden muß, daß es in seiner Höhe und Ausladung gut zum ganzen Baue gestimmt ist. Die Zahnschnitte am Hauptgesims und an den Gurtgesimsen fehlen nicht. Eine Abstufung im Ausdruck war bei der Quaderbehandlung in den verschiedenen Stockwerken auch beim ersten Modell, wie nachher bei der Ausführung, aber nur in etwas anderer Weise, in der Absicht der Baumeister gelegen.

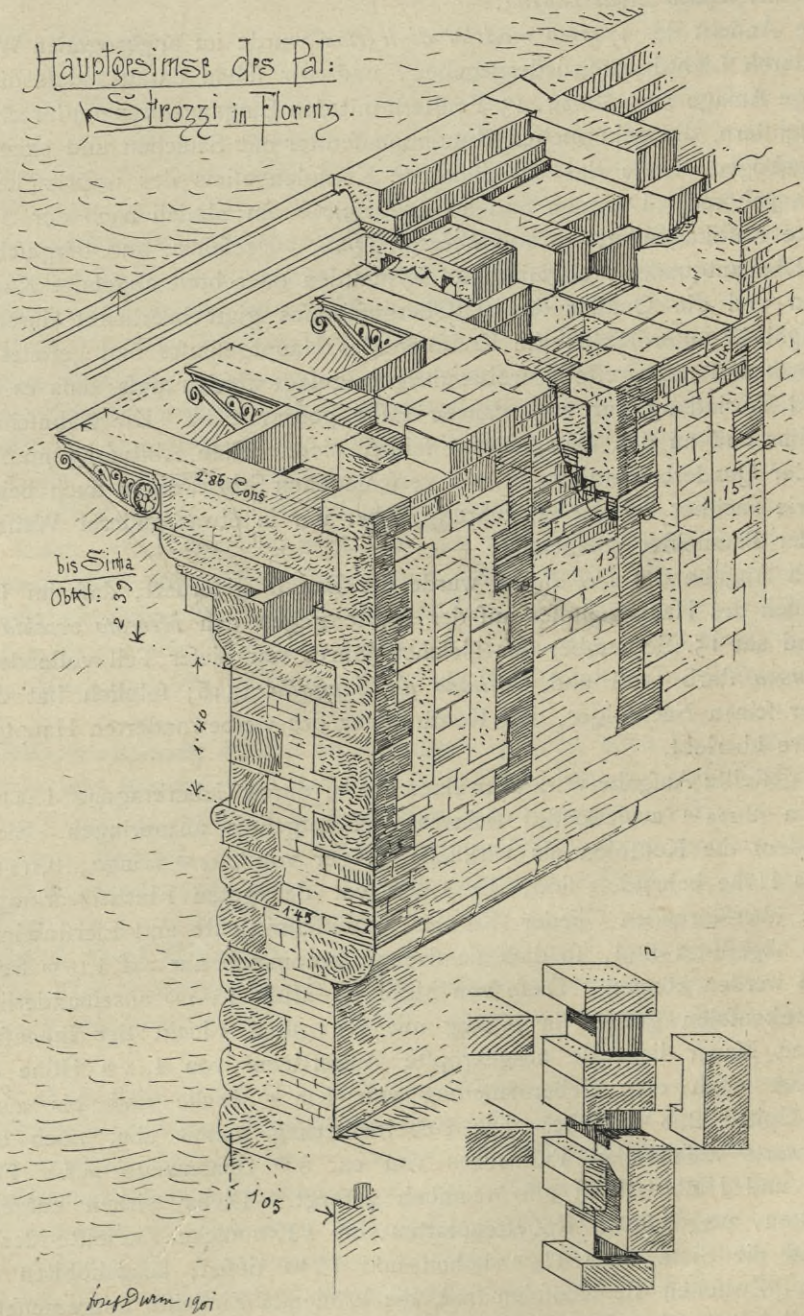
Nach Angabe des *Del Badia* wurde der Bau so gefördert, daß im Juli 1500 die Konfolen des Hauptgesimses auf der Hälfte gegen den *Mercato vecchio* versetzt waren, und am 15. September des gleichen Jahres war dieser Teil vollendet.

Cronaca starb 1508 und *Giuliano da Sangallo* 1516; folglich hat der erste Baumeister seinen Nachfolger, den Konstrukteur des vielbewunderten Hauptgesimses, um 8 Jahre überlebt.

Die gestellte Aufgabe war, über einer 1,10 m, durch Ueberkrägung 1,46 m dicken Mauer ein 2,208 m ausladendes steinernes Hauptgesims anzubringen. Sie wurde gelöst, indem die Konfolen als wirkliche Träger von 2,86 m Länge, 0,612 m Breite und 0,45 m Höhe behandelt sind, die 1,76 m vor der guten Flucht vorkragen und durch die überführenden Glieder (Karnies, Zahnschnittleiste und Eierstabgesims) noch auf 0,80 m abgestützt sind, so daß sie streng genommen nur auf 1,10 m freitragend angesehen werden können. Diese von Mitte zu Mitte 1,507 m auseinanderliegenden Steinbalkenkonfolen greifen in bündig mit der guten Flucht der Innenseite der überkragten Mauer liegende ausgekröpfte Ankersteine von 1,15 m Höhe ein und tragen dort noch eine Uebermauerung von 1,40 m Dicke und bis zur abgetreppten Spitze 2,30 m Höhe. Die Uebermauerung nimmt aber noch die Last des rückwärts abfallenden Pultdaches von ca. 8 m Spannweite auf. Für Verpannung und Hinterlast ist also reichlich geforgt. Diefen wirken entgegen die 22 cm dicken, ausgehöhlten Kaffettenplatten, die 12 cm dicke Zierleiste der Hängeplatte und die Sima, aus 41 cm hohen und 75 cm tiefen, ausgehöhlten Stücken bestehend. Zwischen die Konfolen sind, die krönende Zierleiste mitgemessen, 23 cm dicke Füllplatten eingespannt. Zwischen die kaffettierten Füllplatten schieben sich noch, immer eine Konfole ausgelassen, aber auf diesen lagernd, Binderbalken von 40 cm Breite, 35 cm Höhe und 1,50 m Länge, und wieder über diesen sind solche von 50 cm Breite, 41 cm Höhe und 1,80 m Länge aufgelegt, in welche

die Zwischenstücke schwalbenschwanzförmig eingepaßt sind. Das Binderstück zwischen den Kassetten ist für die Aufnahme des krönenden Gliedes der Hängeplatte ausgekröpft.

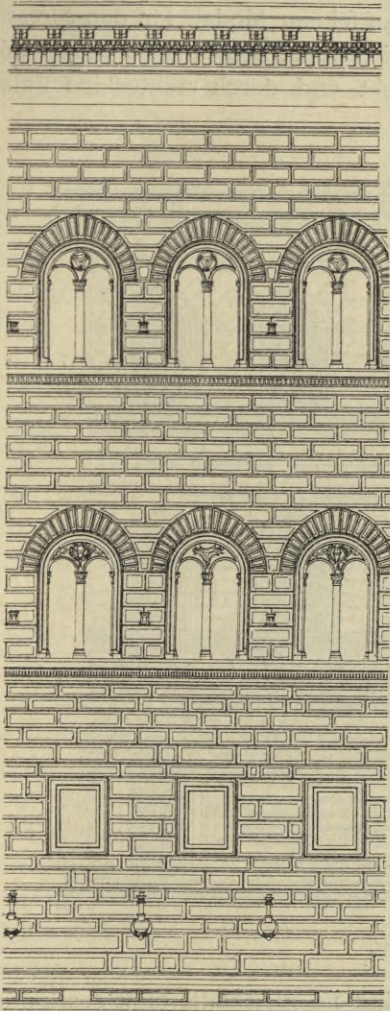
Fig. 138.



Die den Konfolen zugemutete Last, welche der Einspannung und Uebermauerung entgegenwirkt, ist also keine große. Durch 1,16 m hohe Ankersteine wird das unterste überführende Glied des Hauptgesimses, die Karniesleiste mit den Rund-

stübchen gehalten; sie ist plattenartig gestaltet, lagert 1 m auf dem Mauerwerk und krägt nur 20 cm über daselbe vor. Sie rückwärts noch in einen ausgekröpften Quader einzuspannen, war überflüssig. Neben drei übereinander gefetzten, zwei-seitig ausgekröpften, 0,75 m dicken Steinen sind der Höhe nach zwei einseitig ausgekröpfte Werkstücke angeordnet, welche die ersteren fassen. Von diesem Steinklammerwerk ist jede Konsole umgeben und gehalten (Fig. 138). Das Gesims würde wohl auch ohne jene Verklammerung gehalten haben; denn die Bedingungen für die Güte der Konstruktion liegen in der Verwendung der tief eingreifenden Steinbalkenkonsolen mit der stattlichen Hintermauerung und der Hohlkonstruktion der ausladenden krönenden Gesimssteile. Zweckmäßig war nur das Einspannen der Steinbalkenkonsolen in die ausgekröpften schweren Ankersteine⁷⁴⁾.

Fig. 139.



Vom Palazzo Strozzi zu Florenz.

Das System der Fassade des Palastes ist durch das Schema in Fig. 139 dargestellt. Der Säulenhof des *Cronaca* (6 × 4 Säulen, die Ecksäulen doppelt gezählt) zeigt im Obergeschoß an den zwei Schmalseiten eine rundbogig überspannte Pfeilerstellung, an den Langseiten eine Blendbogenstellung mit eingesetzten Rechteckfenstern und darüber Rundmedaillons im Bogenfeld, während im obersten Geschoß an den beiden Schmalseiten gerade überdeckte Loggien angeordnet sind, deren Gebälke auf Steinfäulen korinthischer Ordnung ruhen. Der offene Dachstuhl bildet bei den Loggien die Decke.

Die Kompositafäulen zu ebener Erde haben zwischen dem Kapitell und dem Bogenanfänger das spätrömische Polster eingeschoben; die Archivolten sind antik gegliedert; die Bogenscheitel tragen flache Schlufssteine mit Blattwerk. Ueber den Bogen sind in regelrecht antiker Weise Architrav, Fries und Gesims weggeführt und darüber bis Fensterbankhöhe eine besondere Brüstung angeordnet, also eine Neuerung gegen-

über der sonst angeordneten Fensterbankgurt.

Die Kompositafäulen zu ebener Erde haben zwischen dem Kapitell und dem Bogenanfänger das spätrömische Polster eingeschoben; die Archivolten sind antik gegliedert; die Bogenscheitel tragen flache Schlufssteine mit Blattwerk. Ueber den Bogen sind in regelrecht antiker Weise Architrav, Fries und Gesims weggeführt und darüber bis Fensterbankhöhe eine besondere Brüstung angeordnet, also eine Neuerung gegen-

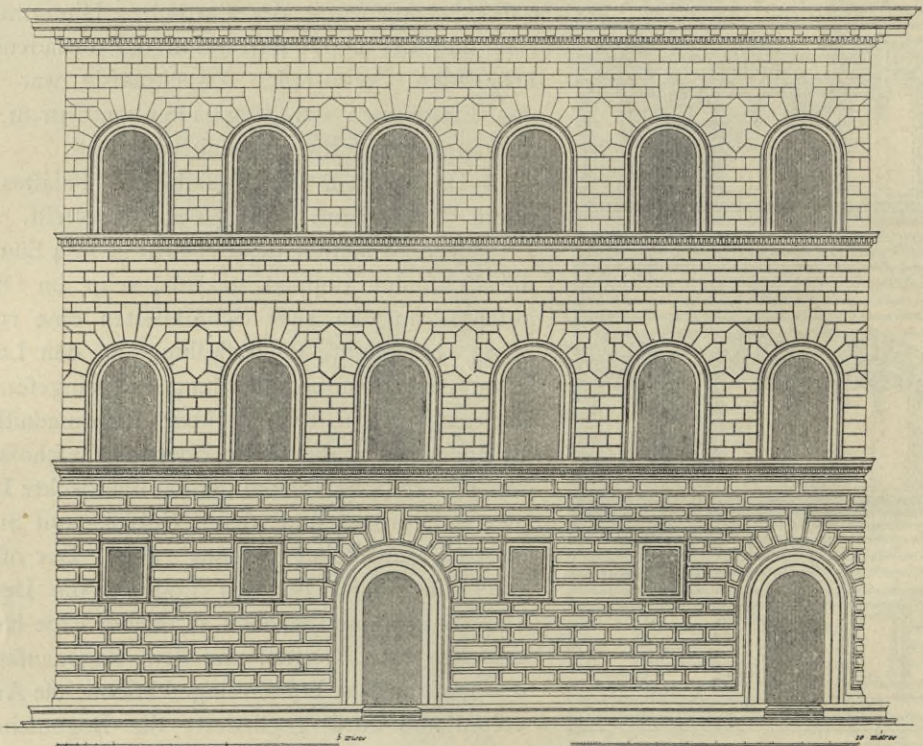
⁷⁴⁾ v. Stegmann und v. Geymüller haben in dem mehrfach genannten Werke die Konstruktion zum ersten Male eingehend auf sicherer Grundlage dargestellt, aber das Material weder im Text, noch im Bilde anschaulich und klar verwertet. Auch stehen Text und Darstellung in einigen Punkten im Widerspruch miteinander (vergl. S. 7 des Textes und Taf. 16, wo auch unbedingt der Gesimschnitt hätte vervollständigt werden müssen, und wo auch hätte angegeben werden können, daß wir es beim *Palazzo Strozzi* nicht mit einem Mauerwerk, das durchweg aus Quadern geschichtet ist, zu tun haben).

Sonst geben wir gern zu, daß die verschiedenen Publikationen über diese Gesimskonstruktion von deutscher und französischer Seite zum Teil ganz fehlerhaft sind oder einzelne Unrichtigkeiten aufweisen; aber wenn man im Glashaufe sitzt, soll man nicht mit Steinen werfen! — Sehr anschaulich hat Warth das genannte Material verarbeitet in: »Allgemeine Baukonstruktionslehre von G. A. BREYMANN, 6. Aufl., Bd. I (Leipzig: 1896), S. 94 u. Fig. 277, wenn es auch, was die Sima und ihr Unterglied anbetrifft, nicht ganz mit dem Texte auf S. 7 des eben angezogenen Werkes übereinstimmt.

92.
Palazzo
Gondi.

Schön abgestuftes Quaderwerk zeigt noch der von *Giuliano da Sangallo* für den reichen Kaufmann *Giuliano Gondi* entworfene, gleichnamige Palaſt, der 1481 oder 1490 begonnen erst 1874 von *Poggi* ausgebaut worden war, aber nicht in feiner urprünglichen Ausdehnung. Zu drei Stockwerken mit 4,80 m großen Achſenweiten ausgeführt, das Mittelgeſchoß 8,40 m hoch, durch ein dürftiges, feines Balkenkopfgeſims mit Zahnschnittleiste abgeſchloſſen, zeigt die Ruſtika des unteren Stockwerkes die ähnliche Behandlung, wie ſie *Sangallo* an feinem Modell für den *Strozzi*-Palaſt vorgeſehen hatte unter Anwendung nicht gleich hoher Schichten, während am Mittelſtock die Oberflächen der Quader fein geſtockt und durch rechteckige Falze

Fig. 140.



Palazzo Gondi zu Florenz.

voneinander getrennt ſind. Im oberſten Geſchoß ſind ſie gleichfalls glatt gearbeitet, aber mit feinen Fugen, ohne beſondere Markierung derſelben, verſetzt (Fig. 140).

Die profilierten Umrahmungen der Fenster ſind breit, die Entlaſtungsbogen abweichend von denjenigen in *Pitti*, *Riccardi* und *Strozzi*, abgetreppt, um einen beſſeren Anſchluß und eine beſſere Verbindung mit den horizontalen Quaderschichten zu ermöglichen. Dies verführte den *Giuliano* zu der kleinen Spielerei, zwiſchen den Bogen ſchildartige Stücke mit Schrägfugen (Fig. 140) einzufetzen, in deren Mitte Eifenſtife vorſtehen, deren Zweck mir unbekannt geblieben iſt. Da doch einmal ungleich hohe Schichten angenommen waren, ſo lieſs ſich bei den Anſchlüſſen der geraden Schichten an die Bogenquader eine einfachere Anordnung wohl herſtellen. In Bezug auf einen fachgemäßen Steinschnitt iſt der abgetreppte Bogen als ein Fortſchritt zu bezeichnen, der in dieſer Art aber keine Erfindung des *Giuliano* iſt.

Die Stockwerke sind durch Fensterbankgurten mit Zahnschnitten im obersten und kleinen Konfolen im Mittelgeschofs getrennt; das Hauptgesims, $\frac{1}{24}$ der Gebäudehöhe, ist in der Höhenabmessung zu schwach und nicht zur ganzen Höhe des Baues gestimmt⁷⁵⁾.

Schön ist der Säulenhof mit der zwischen den Säulen eingebauten, feitlich offen angelegten Treppe, mit ihrer reichverzierten Steinbalustrade, den ornamentierten Treppentrittstirnen und der kleinen Fontäne. Seine korinthischen Kapitelle tragen das spätromische Zwischenstück, auf welchem erst die Bogen aufsitzen; die Bogenscheitel sind mit dem vorgehefteten Volutenblatt als Schlussstein geschmückt.

Im Inneren wäre noch der Prachtkamin aus der Zeit der Erbauung zu nennen.

Eine besondere Stellung unter den Palästen der Frührenaissance nimmt der *Palazzo Guadagni* ein, indem bei ihm von der fortifikatorischen Derbheit und Ruftizität der Umfassungsmauern abgesehen ist. Nicht als trotziger Burgenbau, sondern in Formen und Verhältnissen heiter und gefällig tritt er uns entgegen, und nur das Erdgeschofs erinnert noch in schwachem Abglanz an jenen. Das Stadthaus des freien, zur Ruhe gekommenen Bürgertums spricht uns hier an.

Ursprünglich für den Seidenhändler und Fabrikanten *Rinieri di Bernardo di Domenico Dei* in den Jahren 1500–06 erbaut, trägt es erst seit 1684 den bekannteren Namen *Guadagni*. Die Familie *Dei* befafs in der am gleichen Platze gelegenen Kirche von *San Spirito* eine Kapelle, und da nun *Cronaca* an diesem Kirchenbau tätig war, so dürfte das Zusammenbringen seines Namens mit dem Palastbau wohl erlaubt sein und *Cronaca* als Baumeister deselben angenommen werden, obgleich bis jetzt kein Dokument aufzubringen war, welches ihn nennt⁷⁶⁾.

Der Palast ist aus *Pietra bigia* erbaut, hat drei Stockwerke mit einer offenen Loggia darüber, an der Seite nach dem Platze 7 Achsen bei Stockwerkshöhen von Fensterbankgurte zu Fensterbankgurte von 5,68 m und ist durch ein 2,30 m ausladendes Sparrengesims gekrönt und geschützt. Er zeigt das Erdgeschofs aus Quadern mit hochgelegenen, viereckigen Mezzaninfenstern und großer Toröffnung in der Mittelachse, durch Quaderketten bei den Ecken begrenzt. Die Quader sind aus Stücken von ungleicher Länge und Höhe geschichtet. Alle haben den fein gearbeiteten Saumschlag von 1 bis $1\frac{1}{2}$ cm Breite und ganz regelmäfsig fein gestockte Spiegel. Eine stumpfe Gurte, ohne die üblichen Zahnschnitte, schliesst das Geschofs ab, die sich bei den Obergeschofsen in der gleichen Art und Profilierung wiederholt. Die Halbrundfenster sind mit Quaderketten, deren Breite gleich $\frac{1}{3}$ der Lichtweite ist, umfäumt, die der Bogenform, nach dem Scheitel zu stärker werdend, folgen und dort in einer Schneppe endigen. Die Mauerflächen zwischen den Fenstern und den Gurten sind verputzt und der Putz mit *Sgraffito* in der Art belebt, dafs unter den Fensterbankgurten breite Frieße mit Blumen und Palmetten hinziehen, während die übrigen Flächen quadriert sind und in jedem Fensterpfeilerfeld als Ornament nur eine Rosette aufnehmen. Die Quaderketten der Ecken sind nach oben in der Breite und im Ausdruck abgestuft; letzteres ist auch bei den Fensterumrahmungen der Fall. Ueberall waltet der gleiche, feine Sinn im großen wie im kleinen; immer ist dem

⁷⁵⁾ *Raschdorff* gibt (a. a. O.), nach *Redtenbacher* die Gesimshöhe zu $\frac{1}{17}$ der Gebäudehöhe an, zeichnet aber auf Taf. 80 daselbst richtig $\frac{1}{24}$, wie auch *v. Stegmann* und *v. Geymüller* auf Bl. 8 (*Giuliano da Sangallo*) ihres großen Werkes. Letztere geben auch im III. Stockwerk die Steinfensterkreuze mit den Steinplatten im Bogenfeld und den Wappenzeichen — den gebogenen Arm mit dem Messer in der Faust — in den Bogenzwickeln noch an.

⁷⁶⁾ *Burckhardt*, *Lübke*, *v. Geymüller* & *v. Stegmann* halten nach *Fantozzi* (*Nuova guida di Firenze* 1844) an *Cronaca* als Baumeister fest, und solange nichts Bestimmteres für diese Annahme geboten werden kann, dürfen wir auch damit vorlieb nehmen.

Gefühle Rechnung getragen, welches die Abstufung der architektonischen Formen im Ausdruck nach oben verlangt. (Vergl. Fig. 141, besonders für das System der Fassade.)

Das Erdgeschoss zieren die typischen Ringe und an der Ecke die schmiedeeiserne Laterne des *Caparra*, ähnlich der am *Palazzo Strozzi*, und die Pfeiler im Mittel- und Obergeschoss die bekannten Fahnenhalter. Im II. Obergeschoss hängt an der Konsole mit Bandschleifen das große steinerne Wappenschild des Hausherrn. Besonders ausgezeichnet ist hier die Ecke der Quaderkette, indem sie von Stockwerk zu Stockwerk durch ein langgestrecktes Halbfälchen mit Fuß und Kapitell besetzt ist. Die Endigung des Säulchens am Eckpfeiler der Loggia ist bei *Rafschdorff* (a. a. O., Taf. 52) richtig gegeben, bei *v. Geymüller* und *v. Stegmann* (a. a. O., Bl. 2, [*Cronaca*]) dagegen nicht.

Den Bau umzieht nach den zwei Straßenseiten die übliche Sockelbank; die Steinfäulen der Loggia haben die dorisierenden Kapitelle mit dem Blattumschlag an den Ecken; die übergelegten Architrave, auf denen das Sparrengesims ruht, sind wie dieses aus Holz.

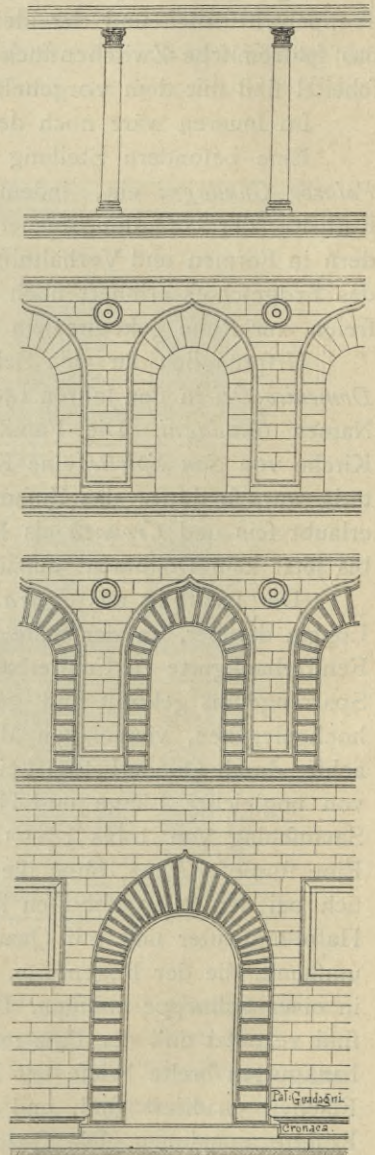
In dieser Klasse der Paläste frühen Stils, bei denen auf eine Fassadengliederung verzichtet ist, mögen noch der halbgotische *Palazzo Nerucci* in Siena und *del Refugio* daselbst genannt werden, ferner die Paläste *Piccolomini* und *Spannocchi*, die mit den Anordnungen der besprochenen Florentiner zusammengehen.

Am *Palazzo Piccolomini* ist als Besonderheit anzuführen, daß er im Frieze zwischen dem Atragal und dem antiken Konfolengesims einfache viereckige Fensteröffnungen zeigt.

Bei dem aus Tuffquadern erbauten *Spannocchi* (wohl von *Francesco di Giorgio* 1436—1502) sitzt das Gesims ohne vorbereitende Gliederungen auf dem obersten Geschoße auf, ist aber in der Größe zur Gebäudehöhe gestimmt. Auf einem Eierstabgesims stehen die hochstrebenden Volutenkonfolen, deren Zwischenfelder mit stark vortretenden Medaillonköpfen aus Terrakotta verziert sind. Eine Hängeplatte mit ornamentierter Vorderansicht und eine Sima schließen das interessante Hauptgesims ab.

Hand in Hand mit den glatten florentinisch-sienesischen Palastfassaden, die nur durch gesunde Wechselbeziehungen zwischen Oeffnungen und Massen und eigenartige Behandlung der schlichten, steinernen Mauerflächen und durch ihren festen Abschluß nach oben wirken, gehen diejenigen, welche im Banne der antik-römischen Kunst stehen: die Bauten des *Alberti* und des *Rossellino*.

Fig. 141.



Vom Palazzo Guadagni zu Florenz.

Sie haben nichts von der großen Wucht und dem Ernste der Werke eines *Brunellesco*, *Michelozzo* oder *Cronaca*; *Alberti* schwebte als Ideal ein Hauptgesetz der späteren Renaissance — die Abstufung der Pilaster- und Säulenordnungen an den Fassaden — vor, das er erstmals am *Palazzo Rucellai* zum Ausdruck brachte.

Von einer bramantesken Feinheit des Reliefs sind dort die Gliederungen; nur wenig treten die Pilaster über die Fassadenflächen vor; von einer Abstufung des Flächenmauerwerkes ist Umgang genommen; gleichmäßig ist daselbe in allen Stockwerken durchgeführt in ungleich hoher, unregelmäßiger Schichtung. Die einzelnen Quaderflächen sind durch rechteckige, wenig tiefe Falze voneinander getrennt, sind wie die Quader, aus denen die Pilaster geschichtet sind, mit einem Saumschlag umrandert und im Spiegel fein gespitzt.

Von Rustika dürfte nach meiner Ansicht auch hier keine Rede sein; bei dieser schematischen, glatten und gleichmäßigen Betonung der Flächen kann ich der landläufigen Redensart, hier sei eine Verbindung von Rustika mit Pilastern vorhanden, nicht beipflichten. Was hier geleistet ist, kommt auch an römischen Bauten vor, ohne daß man die durch Falze getrennten, glatten Quader »Rustika« getauft hätte. *Alberti* legt seine Abstufung in der Fassade lediglich auf die Ordnungen, die er ganz in antikem Sinne verwendet: zu unterst die kräftige dorische, dann unter Uebergehung der jonischen, in den zwei oberen Stockwerken die reichere korinthische mit einem Hauptgesims, das die Mitte hält zwischen einem solchen, das nur für das oberste Geschoß und einem solchen, das für die ganze Gebäudehöhe entworfen ist. Die Gesimse und Pilaster wollen keine Funktion haben; sie drängen sich nicht struktiv vor; sie wollen nur als leicht aufgetragener Schmuck ein Wort mitsprechen, und in diesem Sinne wird das Motiv der Fassadengliederung erträglich.

Die Gesimse sind denjenigen der gotischen Paläste entsprechend angeordnet; die größeren sind als Fensterbankgurten durchgeführt, darunter ein flach ornamentierter Fries und unter ihm der fein profilierte Architrav. Diese Anordnung wiederholt sich in jedem Stockwerk, und zwischen die Gurten sind die Pilaster eingestellt. Die Kapitelle der toskanischen Ordnung sind noch etwas ungeschickt und befangen, diejenigen der korinthischen gleichfalls und die Konsolen des Hauptgesimses, wie auch die Profilierung des darunter befindlichen Architravs — wohl plump. Die Fenster sind durch Säulchen geteilt, denen in den Leibungen Pilaster entgegenkommen; darüber liegt ein Architrav, über welchem der große Rundbogen und die kleinen Bogen der Halbrundfenster beginnen. Die Bogen sind konzentrisch geführt; das jetzt zum Teil vermauerte Halbrund und das Vollrund im Tympanon waren früher offen, wie die zwei äußersten Fenster rechts beweisen. Die ganze Palastrfassade würde einen anderen Eindruck machen, wenn diese Ausmauerungen weg wären, die ihn stumpf und flach erscheinen lassen, weil das beabsichtigte Verhältnis zwischen Durchbrechungen und geschlossenen Massen fehlt — das Gleichgewicht in der Wechselwirkung ist gestört, gleichwie zur Zeit bei *Pitti* u. a.

Das Verlangen nach Sicherheit der Bewohner macht sich auch bei diesem Baue feinerer Art noch geltend, indem auch hier, wie bei *Guadagni*, nur kleine, hochgelegene Viereckfenster die Wandflächen im Erdgeschoß beleben. Der Pilasteraufbau erhebt sich über der Sockelbank, die auch hier nicht unterdrückt ist, auf einem Unterfatz, dessen Flächen nach Art des *Opus reticulatum* gebildet und durch Postamente, den Pilastern entsprechend, geteilt sind. Die eisernen Fahnenhalter und die Fensterschutzhaken in Kämpferhöhe fehlen in den Obergeschoßen nicht, ebensowenig

die an Konfölen hängenden Steinwappen mit ihren fliegenden Bändern, die aber hier nicht an den Gebäudeecken, sondern unter dem Architrav des Mittelgefchoffes in der Achse eines Fensters angebracht find. Das Fassadenfyftem des Palaftes gibt Fig. 142.

Auch diefer Palaft wurde, wie die vorgenannten, durch einen Kaufmann, aus einer angefehenen Färberfamilie hervorgegangen, der mit Reichtum Bildung verband, in das Dafein gerufen, und nach *Del Badia* in der Zeit von 1446—51, wie aus den Steuerregiftern entnommen wurde, erbaut. Er wird dem *Alberti* und dem *Roffellino* zugefchrieben.

Ein Zeitgenoffe *Vafari's* nennt den *Bernardo Roffellino* als Verfertiger des Modells; andere wollen dem *Roffellino* das Hauptgefims, die Profilierungen und das ornamentale Detail überlaffen und dem *Alberti* nur einen Einfluß auf die Fassade zugestehen. Man könnte *Alberti* (1404—71) wegen der toskanifchen Pilafterkapitelle und wegen des Hauptgefimses wohl ablehnen, wenn 12 Jahre später nicht der Palaft in Pienza unbestritten von *Roffellino* erbaut worden wäre. Nach diefer Leistung halte ich an *Alberti* als Meifter für den *Palazzo Rucellai* feft, auch wenn die Säulenftellung mit Bogen im Hofe gegen ihn fprechen follte.

Der einftige Grundriß ift jetzt nicht mehr erkennbar; aber fo viel ift zu erfehen, daß der Palaft um 4 Achfen hatte weiter gebaut werden follten.

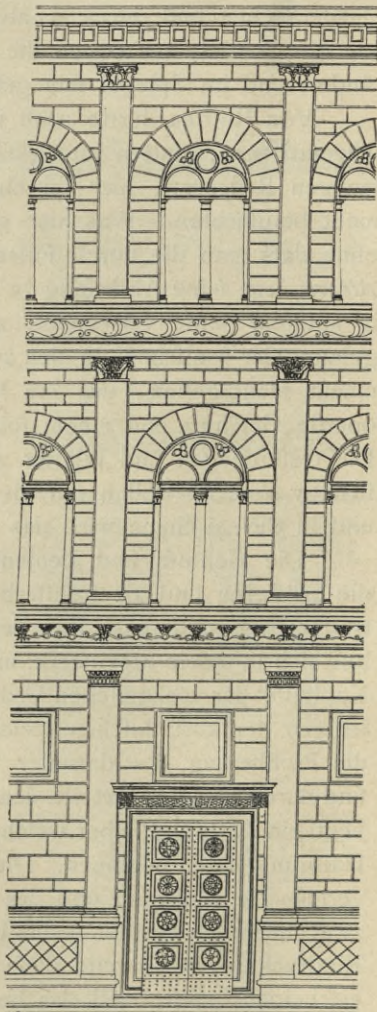
Ein Altersgenoffe *Alberti's*, der als Architekt und Bildhauer bekannt gewordene Florentiner *Bernardo Roffellino* (1409—63), der mit feinen vier Brüdern ein Steinmetz- und Baugefchäft betrieb, erbaute in den Jahren 1460—62 (andere wollen 1459—63) den *Palazzo Piccolomini* in Pienza nach dem gleichen Schema, wie 12 Jahre früher *Alberti* den *Palazzo Rucellai* in Florenz.

Man könnte die Pientiner Fassade als ein Plagiat bezeichnen, wenn die Urheberfchaft der beiden Palaftes vollkommen zweifellos wäre; da aber für beide die Meifter — *Alberti* und *Roffellino* — als Urheber genannt werden, fo foll zunächst der Vorwurf nicht aufrecht erhalten werden.

Die Anordnung des Sockels, der Pilafter, der Gefimfe und Fenster ift in Pienza die gleiche wie in Florenz; nur ift in Florenz eine größere Mauerfläche zwischen den Bogenscheiteln und der Architravunterkante der Gefimfe gelaffen, was dort fehr viel dazu beiträgt, die Fassade vornehmer erfcheinen zu laffen.

Die Behandlung der Fassadenflächen ift an beiden Orten die gleiche — Quader mit rechteckig eingefenkten Falzen —; die Pilafterbreiten nehmen in den drei Stockwerken übereinstimmend ab; dagegen find in Florenz die Schafftflächen bei allen drei

Fig. 142.



Vom Palazzo Rucellai zu Florenz.

Ordnungen gleichmäÙig glatt behandelt, während in Pienza die Quader der dorischen Pilaster die eingefenkten Falze wie die Steine der anstehenden Mauerflächen tragen und nur die der korinthischen glatt bearbeitet sind.

Die Frieße der Gebälke sind niedrig und schmucklos; das Hauptgesims mit hohem Architrav, niedrigem Konsolenfries, sehr dürtiger Hängeplatte und unverhältnismäÙig großer Sima ist für die Pilasterordnung des Obergeschoßes zu schwer und für die ganze Gebäudehöhe zu niedrig. Hier fällt der Mangel an Uebermauerung über den Fenstern, wo der Bogenscheitel unmittelbar an den Architrav anstößt, in einer das Auge beleidigenden Weise auf. Nichts von dem großen Zuge des Florentiner Baues und feiner guten Detaillierung der Fenstergestelle, sowie der schönen Gesimfungen unter diesen, ist hier wieder zu finden.

Die dorischen Kapitelle entbehren des Echinus, und die korinthischen sind zu niedrig geraten bei ganz knorrigem Detail. Die horizontalen Querbalken in den Fenstern sind ohne jede Profilierung; der obere setzt erst über dem Kämpfer oder, besser gesagt, dem Bogenzentrum an und verdirbt so die Rundform des großen und der kleinen Bogen.

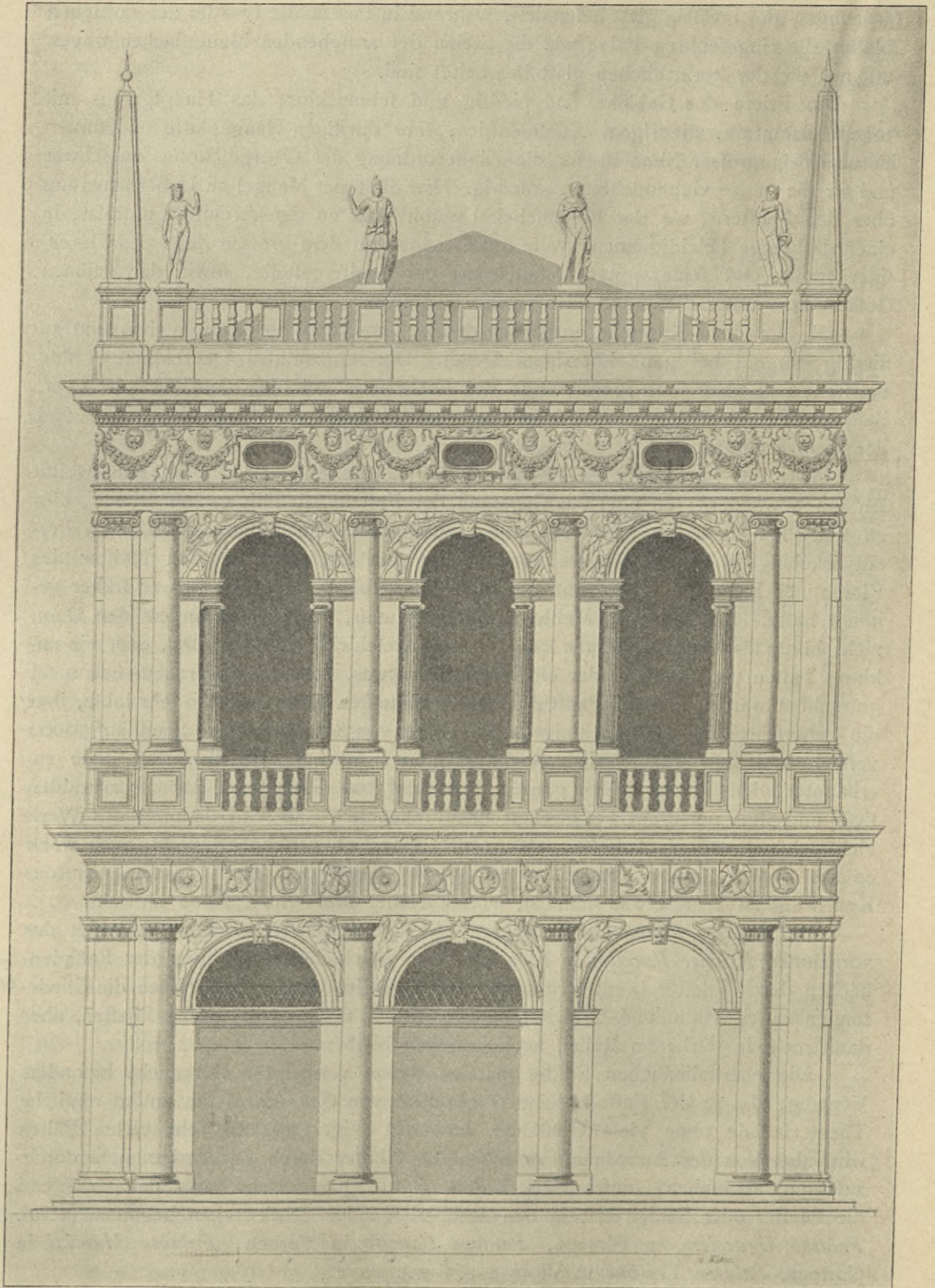
Wäre der Bau in Pienza 12 Jahre früher als derjenige in Florenz, dann wollte ich ihn bewundern; da aber das Gegenteil der Fall ist, so fällt es mir schwer, dies zu tun. Ich halte ihn mehr für eine ungeschickte Nachbildung als eine Weiterentwicklung seines Vorgängers, und nehme ich *Roffellino* für den Meister des Florentiner Baues an, dann hat der Mann das später verlernt, was er früher gekonnt hatte. Ich stelle des Meisters weitere Bauten, darunter besonders den Dom, nicht höher als jenen Palaß, die keine gröÙere Geschicklichkeit verraten, eher ein unklares Taften und Suchen oder ein Wagen an etwas, dem der Unternehmende nicht gewachsen war. Und wenn Papst *Pius* den Baumeister darob noch so sehr lobte, ihm die Uebersehreitung der genehmigten Baufumme von 8000 bis 19000 Scudi auf 50000 verzieh und ihm »unter allen Architekten des Jahrhunderts die erste Stelle zuerkannte«, dem Manne seinen ganzen Lohn und 100 Goldgulden darüber auszahlen lieÙ und ihm noch ein Festgewand dazu schenkte — so wird dadurch das Werk nicht schöner und nicht besser, als es ist. Das Lob verschönert nicht, auch wenn es aus hohem Munde kommt, so wenig wie durch den Tadel Unberufener das Kunstwerk an Wert etwas einbüÙt, worauf Kaiser *Marc-Aurel* schon hinweist.

Der *Palazzo Piccolomini* in Pienza bleibt ewig ein schwacher Abklatsch des vornehmen *Palazzo Rucellai* in Florenz! Der gleichmäÙigen Teilung der Fassadenflächen durch Pilaster in allen Stockwerken folgen in der Hochrenaissance die Gliederungen durch Halb- und Dreiviertelsäulen, wobei übrigens die durch Pilaster, aber dann meist in stärkerem Relief, noch bestehen bleiben.

Die oberitalienischen Städte machen davon vermehrten Gebrauch, besonders Venedig, das in der Fassade seiner Bibliothek von *San Marco* die antike römische Theaterfassade ohne viele Umstände verwertet (Fig. 143). In sehr vielen Fällen wird aber von der Anordnung *Alberti's*, die Pilaster durch das ErdgeschoÙ durchzuführen, abgesehen, dieses vielmehr als glatte Quaderfläche behandelt, während die Pilaster oder Säulen erst in den darüberliegenden Stockwerken beginnen (vergl. *Palazzo Ugucioni* in Florenz, *Palazzo Canossa* in Verona, *Palazzo Mancini* in Cortona, *Palazzo Trissino* in Vicenza u. s. w.).

Eine Steigerung erfährt das Motiv durch Kuppelung der Vertikalgliederungen, wenn zwei Säulen oder Pilaster hart nebeneinander gestellt werden und

Fig. 143.

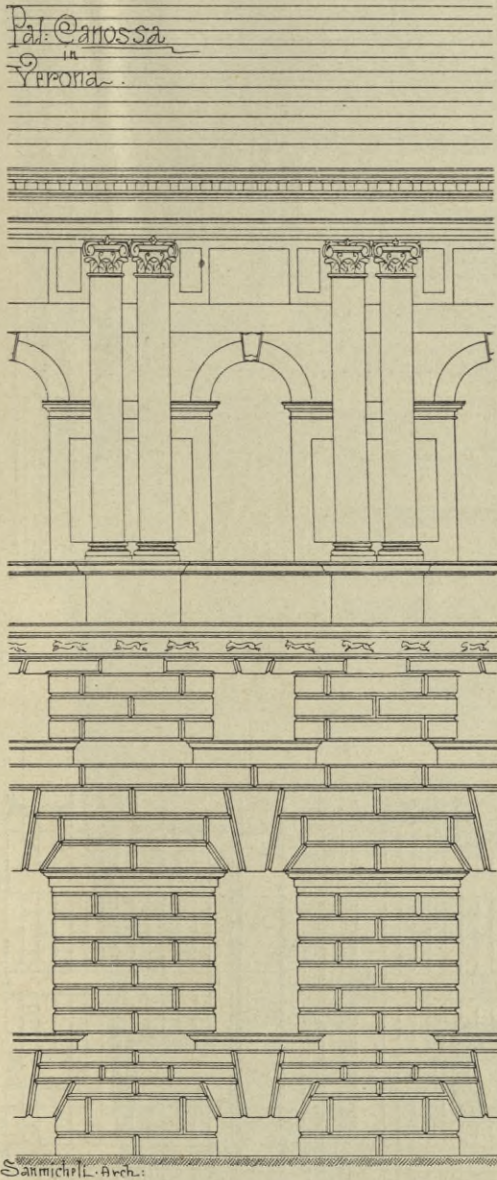


Bibliothek von *San Marco* zu Venedig.

die Pfeiler zwischen den Fenstern beleben, was dann grössere Achsenweiten voraussetzt.

Wieder ist es der von *Marotto di Zanobi-Folpi* erbaute *Palazzo Uguccioni* in Florenz, der als bedeutendes Beispiel für diese neue Anordnung angeführt werden

Fig. 144.



Vom Palazzo Canossa zu Verona.

voraussetzt. Nicht mit gekuppelten Pilastern haben wir es hier zu tun, sondern mit paarweise zusammengehörigen, aber weite Zwischenräume lassenden, an den Fensterpfeilern angebrachten Pilastern, die, in antik-römischer Weise auf Postamenten ruhend, den Stockwerksgurten mit den darunter liegenden Friesen den nötigen Halt geben (Fig. 146) — eines der wirkungsvollsten, grosartigsten Motive der neuen Kunst!

kann und mit diesem die ebenfalls genannten Paläste der Meister *Sanmicheli* und *Palladio*: *Canossa* in Verona und *Trissino* in Vicenza (Fig. 144 u. 145), wobei betont werden muss, dass in den beiden letztgenannten Fällen die Pilaster auf Postamente gesetzt sind und dass die Fortführung der Postamentgesimse die Fensterbankgurte bildet.

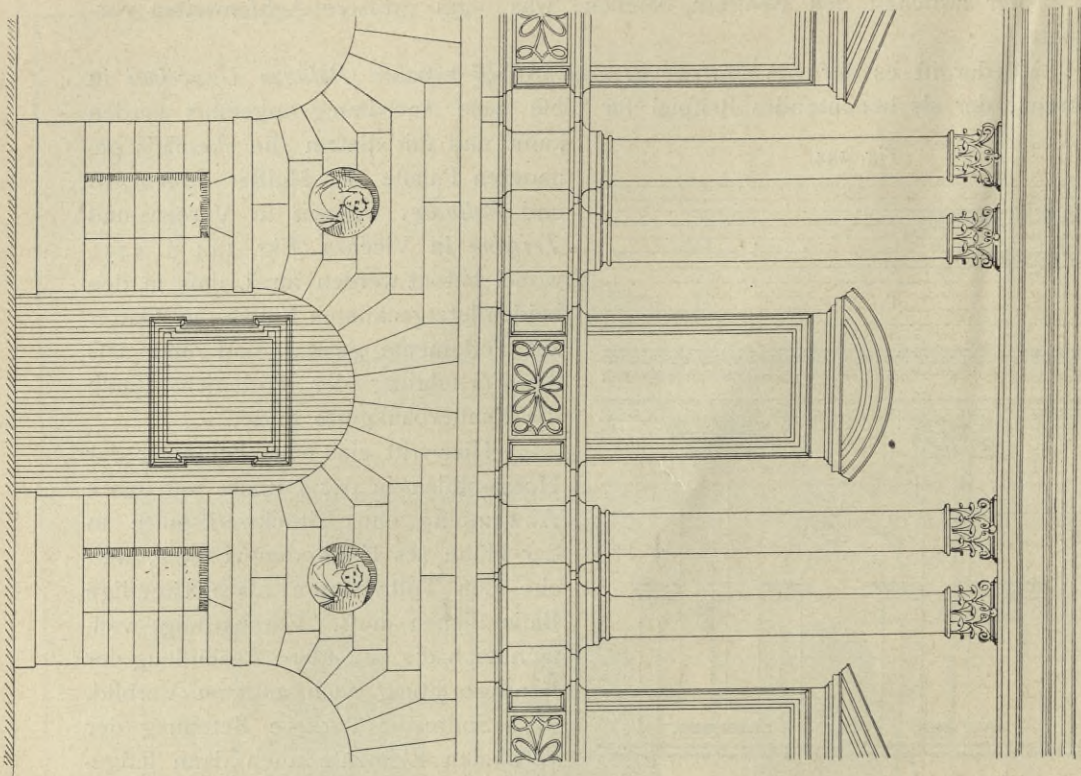
Hier tritt eine neue Betonung der Horizontalen in der Fassade auf durch Anwendung einer Stockwerksgurte in der Höhe des Fußbodengebälkes, welche den Postamenten als notwendige Basis dienen muss. Daraus folgt vielfach auch die besondere Ausbildung der Fensterbrüstung nach antikem Vorbild.

Sollte die stärkere Betonung der vertikalen Elemente auch dann festgehalten werden, wenn nur schmale Fensterpfeiler vorhanden waren, dann erledigte man die Frage durch eine dreifache Gliederung der Pilaster, indem man dem Vollpilaster zwei halbe angliederte, wie dies im obersten Geschoße der Hoffassade des *Palazzo Farnese* in Rom zum Ausdruck gebracht ist und wie es Fig. 199 beim Ladenhause in Rom zeigt.

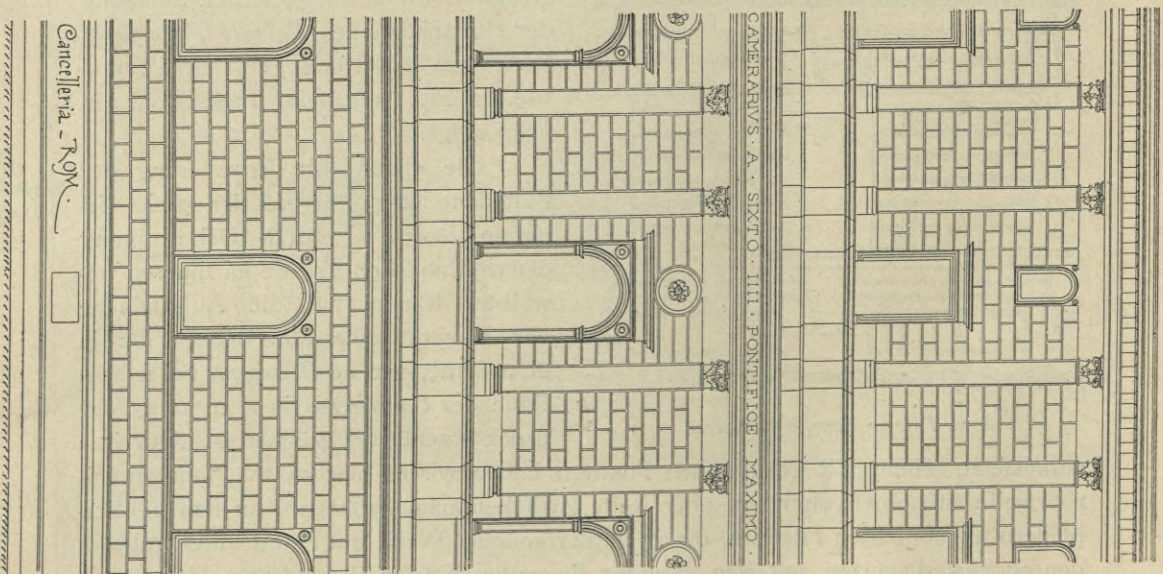
Die glanzvollste Erweiterung der Fassadenteilung gibt uns der große Urbinat *Bramante* durch Uebertragung der rhythmischen Travée im Inneren gewölbter Räume auf die Außenfläche der Mauern, eine Anordnung, die in dem Sinne, wie sie *Bramante* bei seinem Baue der *Cancellaria* in Rom zum Ausdruck brachte, die größten Achsenweiten

98.
Rhythmische
Travée.

Palazzo Massimo
von Palladio (Venedig)



Vom Palazzo Trissino zu Vicenza.

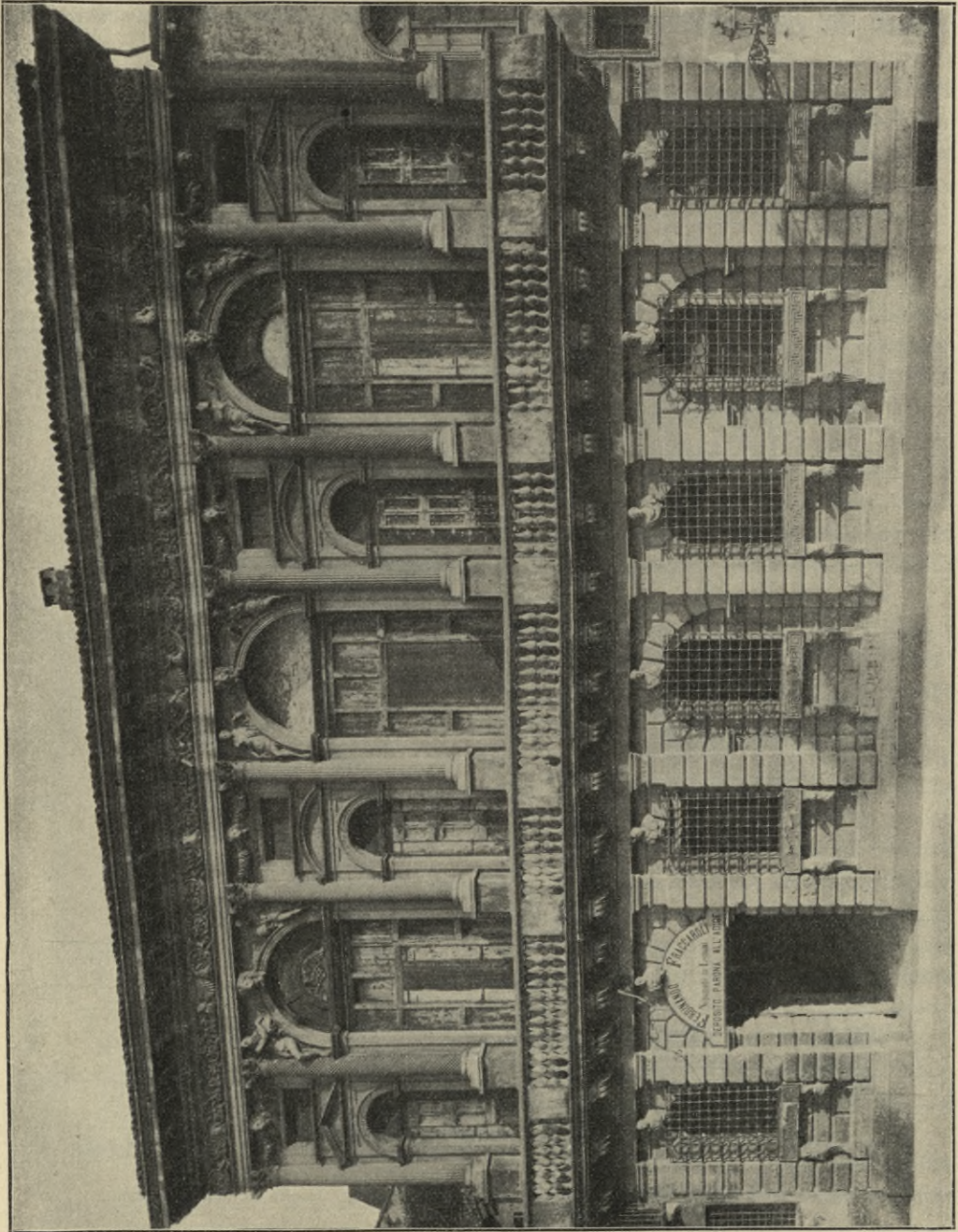


Cancelleria - Rom.

Von der Cancelleria zu Rom.

In grandiofer Weife hat dieses Fassadenmotiv einer der gewältigften Meifter der Nachblüte, *Michele Sanmicheli*, in Verona an feinem *Palazzo Bevilacqua* weiter entwickelt und glänzend entfaltet. Triumphbogenartig find die drei großen Fenster

Fig. 147.



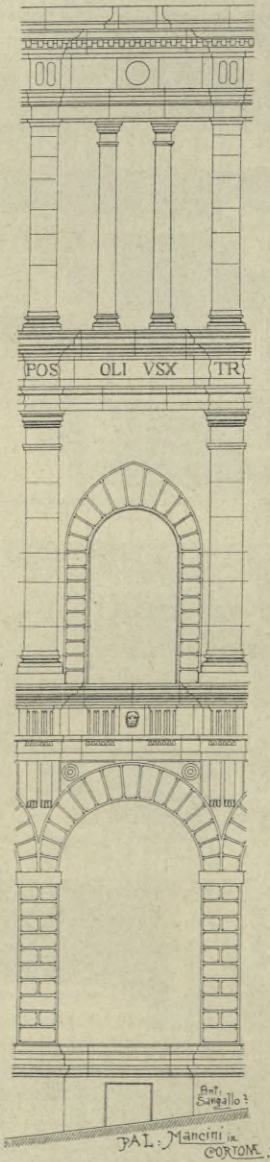
Palazzo Bevilacqua zu Verona.

des Obergefchoffes von Dreiviertelfäulen gefaft, die Bogenzwickel mit Figuren ausgefüllt und die fchmalen Räume zwischen den großen Fenftern, und Säulen, die *Bramante* ruhig wirkend liefs, find durch kleinere Fenfteröffnungen belebt — eines

der schönsten und originellsten Fassadenprunkstücke, das die italienische Renaissance hervorgebracht hat und das sich dem Besten, was zu allen Zeiten geleistet worden ist, würdig an die Seite stellen kann (Fig. 147).

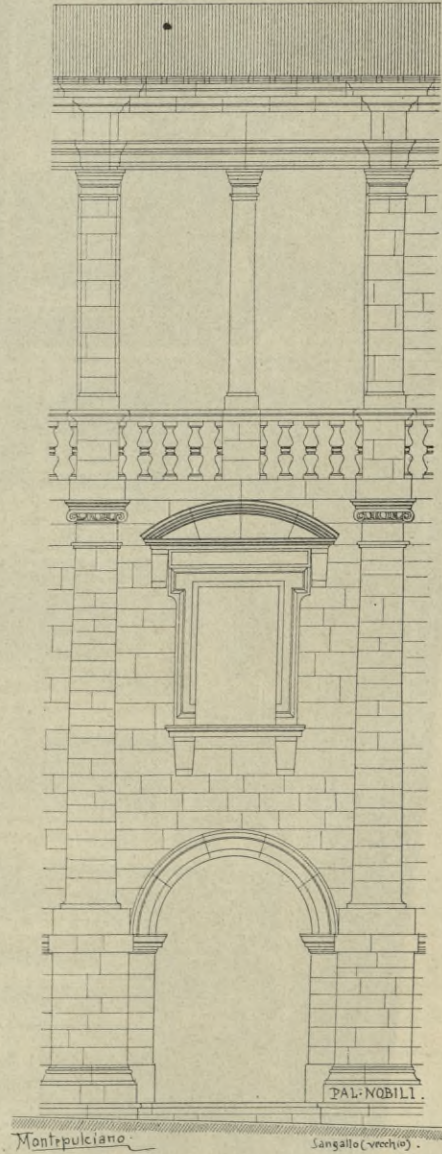
Wir wollen die Repräsentanten des Typus I, die Florentiner Ruftika- und Pilastrfassaden und ihre Weiterentwickelungen, nicht verlassen, ohne noch eines reizvollen

Fig. 148.



Vom Palazzo Mancini zu Cortona.

Fig. 149.



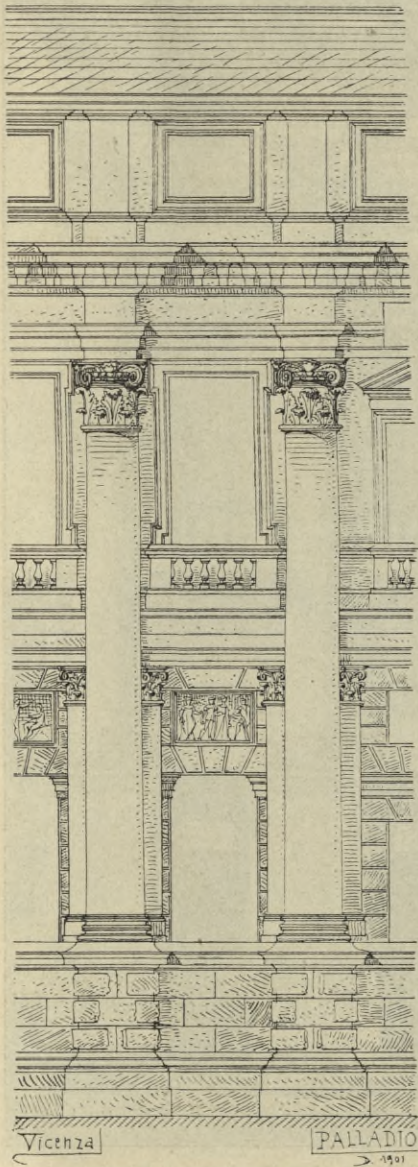
Vom Palazzo Nobili zu Montepulciano.

Beispiele zu gedenken: der mit Pilastrern im Mittelgeschoss geschmückten Fassade des *Palazzo Mancini* in Cortona (angeblich von *Antonio da Sangallo*), welche die Florentiner Loggia in die geschlossene Steinarchitektur mit einzubeziehen sucht, indem der Meister das oberste Geschoss ganz in eine Pfeiler- und Säulenstellung auflöst (Fig. 148).

Als Repräsentanten des Typus IV, der wegen des ihm innewohnenden Organismus und wegen seines Zusammenhanges mit den Beispielen, bei denen die Pilasterordnungen auf die einzelnen Stockwerke verteilt sind, besser an dieser Stelle vorgetragen wird, mögen die Bauten des großen Florentiners *Michelangelo*: die Fassaden des Senatspalastes und der Konservatorenpaläste in Rom, gelten.

99.
Beispiele
der großen
Ordnung.

Fig. 150.



Vom Palazzo Valmarana zu Vicenza.

Bei hohen Stockwerken wurden die Pilaster- oder Säulenordnungen übereinander wohl ertragen; bei niedrigen mußten sie ihrem antiken Vorbilde gegenüber kleinlich wirken. Die Klippe glaubte man dadurch umschiffen zu können, daß man sich an die pseudoperipterischen Bauten der Alten erinnerte und die Fassaden wieder als Ganzes auffaßte, die abgestuften Stockwerke fallen und das Gebäude, wie einst den Tempel, aus dem Sockel, dem Säulenbau und dem Gebälke bestehen ließ und das Füllmauerwerk mit Fenstern und Gurten zwischen die großen lotrechten Stützen einschob. Es ist wohl keine Frage, daß damit eine größere Wirkung erzielt wurde, aber auf Kosten des Organischen, das dabei vollends verwischt wurde.

Den ältesten Versuch in diesem Sinne dürfte wohl *Sangallo (vecchio)* am *Palazzo Nobili* in Montepulciano gemacht haben, wo er die jonischen Pilaster auf hohe Postamente hob und zwischen sie die große Rundbogenöffnung und das Rechteckfenster des Obergeschosses (Fig. 149) einfügte.

In bedeutendster Weise vollzog *Palladio* bei seinen Bauten in Vicenza diesen Gedanken an dem in Fig. 150 u. 151 dargestellten *Palazzo Valmarana* und an der sog. Bibliothek des alten Seminars. Leider stand dem Meister nicht immer echtes Material zur Verfügung, indem er manche seiner mächtigen Säulenstellungen aus Backsteinen aufmauern und mit Putz überziehen lassen mußte, was sich mit dem kühnen Wollen wenig vertrug.

Die ersten Beispiele des römischen Typus, von dem wir *Palazzo Farnese* als den größten Repräsentanten hingestellt haben, reichen auch

100.
Römischer
Typus.

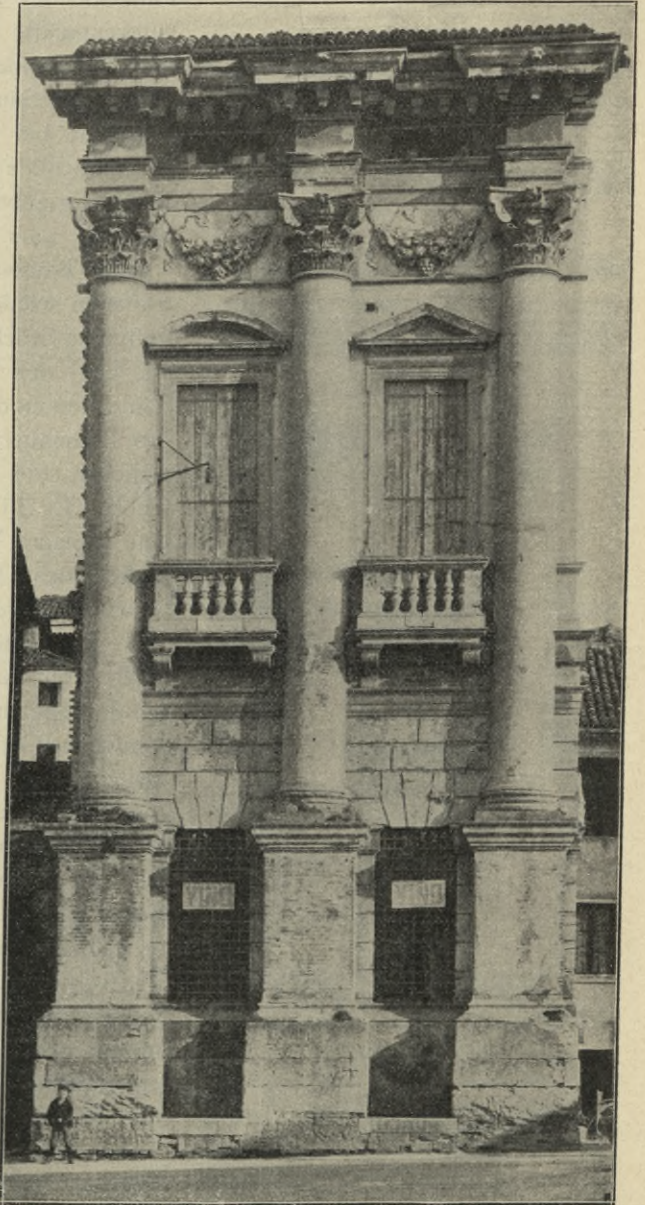
in den Beginn der Renaissancebewegung zurück, in diejenige Zeit, in der noch mittelalterliche und neue Motive nebeneinander auftreten und die am *Palazzo di Venezia* in Rom (Fig. 152 bis 154) ihren Vertreter haben. Weder eine Abstufung im aufsteigenden Mauerwerk, noch eine Vertikalgliederung ist hier ausgeführt. Mittelalterlich

ist die regelmässige Anordnung der Fenster; mittelalterlich ist noch das mächtige Hauptgesims von mit Bogen überspannten Konfolen und der Zinnenkranz über demselben, ebenso dem Sinne nach die durchgehende Fensterbankgurte und das steinerne Fensterkreuz im Rechteckfenster, während die Details, die breiten, schönen Umrahmungen mit den Wappenschilden und Inschriften, die Halbrundfenster mit und ohne Kämpfer den Stempel der neuen Weise tragen.

Das Aufgeben jeder Vertikalgliederung durch Pilaster, Säulen oder Lifenen ermöglichte eine grössere Freiheit und Beweglichkeit in der Anordnung der Fenster und gestattete auch freiere Bewegung in der Gestaltung des Grundrisses; dabei bleibt aber immer noch die italienisch-mittelalterliche, regelmässige Fensterachsfeneinteilung zu Recht bestehen. Der einzige, dafür aber auch kräftig betonte Vertikalismus in den Fassaden ist die Armierung der Gebäudeecken durch Quaderfichten, dabei aber niedriger Sockel, Durchführung der Fensterbankgurte mit darunterliegendem Fries oder Atragal oder auch in Verbindung mit einer kräftigen Stockwerksgurte, mehr oder weniger reiche steinerne Fenstergestelle, glatte Quader-, Backstein- oder Putzflächen der Fassadenmauern und ein stark dominierendes Hauptgesims mit Rücksicht auf die Gebäudehöhe im ganzen entworfen — dies sind die charakteristischen Merkmale, wie

sie übereinstimmend an den Palästen *Farnese* (Backsteinblendung), *Sciarra* (Putzfläche), *Ruspoli* und *Capranica*, alle in Rom, am *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz (Backsteinblendung), ferner an den Palästen *Pandolfini* (Putzflächen), *Bartolini* und *Larderel* (Quaderblendung) in Florenz, in Piacenza am Farnesischen Palaste und an vielen anderen dieser Gruppe, meist in grossem Mafsstabe, zur Ausführung gebracht worden sind.

Fig. 151.



Sog. Bibliothek des alten Seminars zu Vicenza.

Eine schöne Beigabe zu dem sonst einfachen System, von dem heute noch unsere bürgerliche Baukunst zehrt, ist u. a. am *Palazzo Pandolfini* und am *Palazzo Bartolini* (jetzt *Locanda del Nord*) in Florenz durchgeführt, d. i. die Verbindung der Fenstergesimse untereinander durch flache Bandgurten und Schaffung von viereckigen tieferen Nischen an den Fensterpfeilern des Obergeschosses und die Verwertung des schönen spätrömischen Motivs der Halbrundnische mit der Muschel in der Viertelkugel zwischen den Fenstern des I. Obergeschosses am *Palazzo Bartolini*.

Fig. 152.

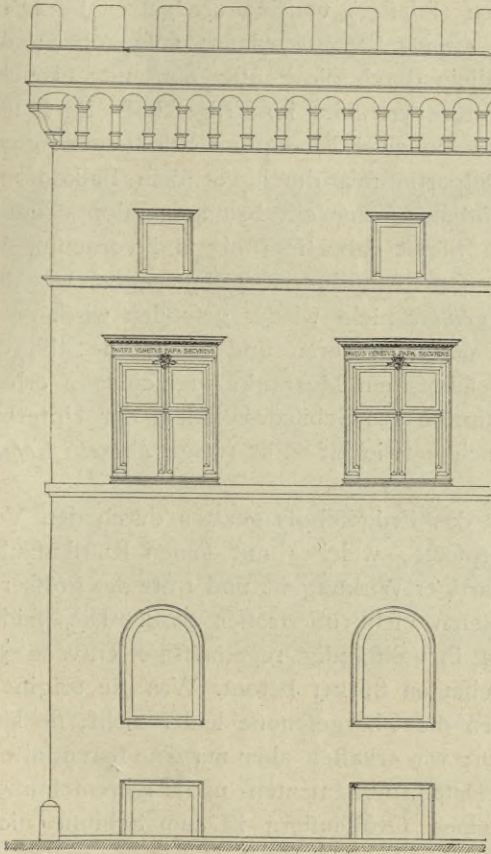


Fig. 153.

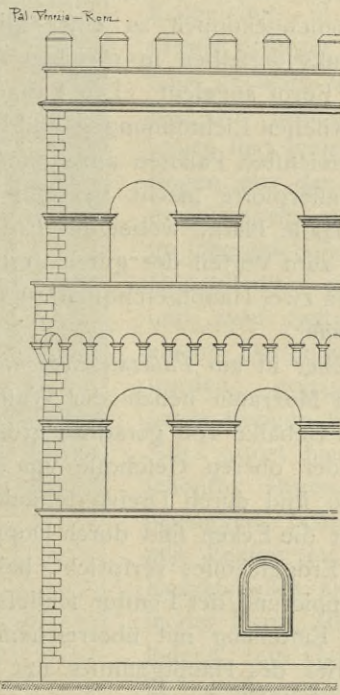


Fig. 154.



Vom *Palazzo di Venezia* zu Rom.

Die horizontalen Bänder und die aufstehenden Nischen am Baue halten sich das Gleichgewicht.

Die regelmäßige symmetrische Anordnung der Fenster, die gleichmäßige Durchbildung der Fassadenflächen, wo alles in eine Ebene gerückt ist, wo keine Gurte und kein Hauptgesims von der geraden, ununterbrochenen Linie abweicht, werden beim venezianischen Typus verlassen und machen einer bewegteren Form durch mehr oder weniger starkes Betonen einzelner Bauteile Platz, wobei der Renaissance anfänglich die Aufgabe zufällt, die im Mittelalter schon typisch gewordene Grundrissanlage und die sich daraus ergebende Fassadengestaltung bei gotischer Formenprache in diejenige der Renaissance zu übersetzen. Das Gerippe mit feinen

101.
Venezianischer
Typus.

Elementen bleibt bestehen; fein Ausputz ändert sich. Man vergleiche in diesem Sinne die beiden einfachen Paläste *Cavalli* (1400) und *Grimani San Polo* (1475—85) (Fig. 131 u. 132). Die dreiteilige Fassade zerfällt in eine Mittelpartie und symmetrisch zu dieser in zwei gleichartige Seitenteile, jeder mit zwei durch einen breiten Pfeiler getrennten Fenstern. Alle Teile sind durch ein gemeinsames, horizontales, etwas dürftiges Gesimse bekrönt mit dahinterliegendem flachem Dache. Die Mittelpartie enthält zu ebener Erde die »Wasserpforte« und rechts und links derselben ein mächtig großes, vergittertes Fenster, darüber einen durchgehenden, vor die Fassadenflucht nicht stark vortretenden Balkon mit drei-, bzw. fünfteiliger Loggia. Die drei Partien sind durch Vertikalfstreifen (Pilaster) voneinander getrennt. Diese Trennung finden wir aber am *Palazzo Corner-Spinelli* wieder aufgehoben; die Dreiteilung der Fassade wird einzig und allein durch die Fensteranordnung erreicht. Die Wasserpforte mit den vergitterten Fenstern verbleibt im Erdgeschoss, im I. und II. Obergeschoss werden in der Mittelachse die zwei Florentiner Rundbogendoppelfenster zusammengekuppelt zu einer Mittelpartie mit durchgehendem Balkon und rechts und links derselben in gleichen Abständen nur ein Rundbogendoppelfenster der gleichen Form angelegt. Die Fassade bleibt dabei so ruhig und vornehm, das Verhältnis zwischen Lichtöffnungen und Massen so mustergültig abgewogen, wie dies bei den allerreichsten Palästen am *Canal grande* nicht wieder gefunden wird.

Die Wasserpforte macht bei den Palästen späteren und reicheren Stils der dreibogigen Halle Platz, wobei das Erdgeschoss ein Mezzanin zugeschlagen erhält, nicht gerade zum Vorteil der guten Verhältnisse des Gebäudes, indem der Unterbau gegenüber den zwei Hauptgeschossen zu hoch entwickelt wirkt (vergl. *Palazzo Corner della Ca' grande*).

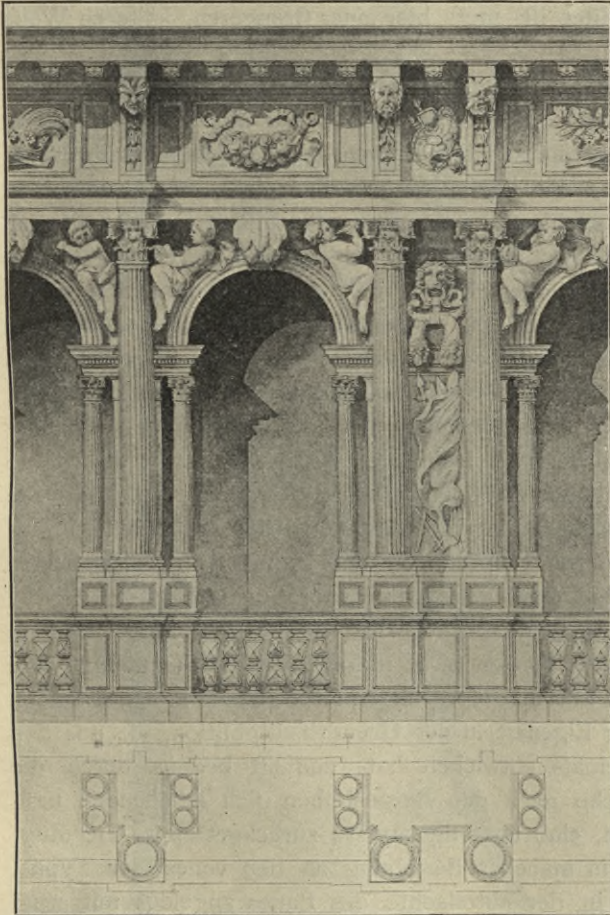
Glücklicher ist am *Palazzo Rezzonico* das Erdgeschoss geraten durch den Verzicht auf ein Mezzanin neben der Wasserpforte, welches mit feinen Rustikafäulen und geradem Gebälke von geradezu großartiger Wirkung ist und trotz des größeren Reichtums der oberen Geschosse von diesen nicht übertroffen wird. Die beiden Obergeschosse sind durch Dreiviertelfäulen in vollständig regelmässige Travéen geteilt, und nur die Ecken sind durch Doppelfäulen stärker betont. Was die originelle Anlage des Erdgeschosses verspricht, halten die Obergeschosse leider nicht; sie läßt auf eine Gruppierung der Fenster schließen; wir erhalten aber nur eine florentinische regelmässige Einteilung mit überreichem Detail, Ornamenten- und Figurenschmuck. Der hohe Fries des Hauptgesimses mit feinen Ovalfenstern ist zum Schlusse nicht gerade die beste Beigabe.

Die Prachtfassade *Longhena's* (1650) des *Palazzo Pesaro* in Venedig hält im Unterbau die Mitte zwischen den zwei vorgenannten, indem rechts und links der Wasserpforte zwei Halbgeschosse angebracht sind, die in der Gesamthöhe meisterhaft zu den beiden Obergeschossen gestimmt sind, wenn nur die Aufeinanderkuppelung der kleinen Fenster nicht wäre.

Schön ist die Wasserpforte mit den zwei mächtigen Bogentoren und der Halbrundnische dazwischen gestaltet; auch die Diamantquader der Mauerflächen geben dem Erdgeschoss den Charakter des Unnahbaren und Trotzigen. In den Obergeschossen ist durch den Wechsel von einfachen und gekuppelten Säulen eine Dreiteilung versucht, die aber nicht klar genug zum Ausdruck gebracht ist. Die Rundbogenfenster zwischen denselben mit den übermächtigen Schlusssteinen und den stark herausgearbeiteten Putten in den Bogenzwickeln, die Doppelstellung der Kleinfäulen

in den Fensterleibungen geben der Architektur etwas Zappeliges, und trotz des übergroßen Reichtumes fehlt eben die majestätische Ruhe und Gediegenheit, die sich im Erdgeschoß so machtvoll ausdrückt (Fig. 155). Gut für die Wirkung des Ganzen ist der Umstand, daß der Fries des Hauptgesimfes keinerlei Durchbrechungen hat, sondern festen, stark vortretenden Relieffschmuck. Ohne Bedenken dürfen wir den Palaß als eine der glänzendsten Leistungen auf diesem Gebiete des XVII. Jahrhunderts in Italien bezeichnen.

Fig. 155.



Vom Palazzo Pezaro zu Venedig.

Der besondern Erwähnung wert dürfte noch der *Palazzo Manzoni* in Venedig aus der Zeit der Lombardi (1500) sein; nur wenige Jahre älter als *Calergi*, unter Beibehaltung der gotischen Grundlage in den feinsten Formen der Renaissance erbaut, mit vielleicht etwas überschlanken Verhältnissen der Rundbogenfenster. Der hohe, mit Kandelabern, Festons und Adlern geschmückte, unter den Fenstern des mittleren Stockwerkes hinziehende Fries, so hoch als die Brüstung des Balkons, die fein verteilte Inkrustation mit viereckigen Platten und Rundstücken aus verschiedenfarbigem Marmor, die feinen Fensterumrahmungen, die Pilaster mit den schwungvollen, vielleicht etwas zu großen Kapitellen, die fünffachen Bogenstellungen der Mittelpartie und das elegante Hauptgesimse machen ihn zu einer der feinst empfundenen Schöpfungen am Canal grande.

Den hervorragenden Meister verrät noch der von *Sannicelli* erbaute *Palazzo Grimani* mit feiner Pilafter- und Säulengliederung durch alle drei Stockwerke, mit der vorgelegten, über die ganze Mittelpartie sich erstreckenden Freitreppe und dem Ruftikaquaderföckel, der, wie feines Zweckes bewußt, aus dem Wasser aufsteigt. Der Rhythmus in der Aufeinanderfolge der Fenster in den Obergeschossen — drei mächtige Bogenfenster mit zwei gerade überdeckten abwechselnd, durch Dreiviertel-säulen voneinander getrennt — erinnert an das, was der gleiche Meister in Verona am *Palazzo Bevilacqua* in so glanzvoller Weise erreicht hat. Was dort in überquellenderem Formenreichtum geleistet ist, muß hier einer strengeren, kälteren Weise weichen.

102.
Schlufs-
betrachtung.

Die nicht übermäßigen Höhenentwickelungen der Venezianer Paläste, ihre interessante Gruppierung der Fenster, das edle, helle Baumaterial in feiner vollendeten technischen Behandlung, das Emporwachsen der Bauten aus der stillen Wasserfläche, nirgends eine unweife Sparfamkeit, das feine und oft überreiche mit Ornamenten und Figuren durchsetzte Detail, beschienen von einer glänzenden Sonne und sich abhebend vom tiefblauen Himmel, die Bauten hin und wieder durch ein kleines Gärtchen mit frischem Grün, leuchtenden Blüten und goldenen Früchten unterbrochen — dies alles zusammen läßt bei den Zauberpalästen der Lagunenstadt den höchsten und bestrickendsten Phantasieeindruck walten, getragen von den Erinnerungen an große weltgeschichtliche Ereignisse, die sich auf diesem Boden abgespielt, an eine ruhmreiche Vergangenheit der Republik mit der wehmütigen Schlufsbetrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen. *Saxa loquuntur*; die Steine verkünden den Ruhm der alten Kunst Venedigs allen Spätergeborenen. Wo die Zungen Sterblicher schweigen, spricht die Architektur Worte der Ewigkeit!

103.
Paläste
in Genua.

»Im Engbau Genuas werden die Proportionen der Fassaden im allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Dekoration überlassen.«⁷⁷⁾

Ich möchte diesen Satz, angesichts der Paläste in der *Via nuova* und in anderen Strafen oder an öffentlichen Plätzen nicht unterschreiben; die meisten sind vielmehr nach ganz bestimmten und klar ausgesprochenen Grundfätzen in den Fassaden gegliedert, hervorgegangen aus der Eigenart in der Grundrissdisposition, die aus den lokalen Verhältnissen sich naturgemäß entwickelt hat, zumeist bedingt durch die terrassenförmig von der Meeresfläche nach den Bergeshöhen sich erhebenden Baugelände und die Lage der Strafen, eine über die andere zurückgetrept. Der Zug, der bei allen durchgeht, erinnert in mancher Beziehung an den venezianer Typus. Dort fahen wir die Wasserpforte in der Mittelachse des Baues angelegt mit zwei Seitenfenstern, und in Genua finden wir als Mittelpartie das unmittelbar an der Strafe, zu ebener Erde gelegene, nur wenig über den Bürgersteig erhobene Vestibül, das hier »zu einer der höchsten Aufgaben gedeiht« und in Verbindung mit dem Treppenbau als weiteres Element der Schönheit hinzutritt. Ein durchgehender Stufenbau verbindet das Vestibül mit dem höher gelegenen Hofe und dem Treppenbau, wodurch Beleuchtungseffekte und malerische Durchblicke nach dem Inneren des Baues geschaffen werden, wie sie kaum wieder vorkommen, selten erreicht, aber nirgends überboten worden sind (Fig. 156: Schnitt durch eine solche Anlage am Universitätsgebäude, und Fig. 157: Perspektive im *Palazzo Durazzo*).

⁷⁷⁾ Siehe: BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 200.

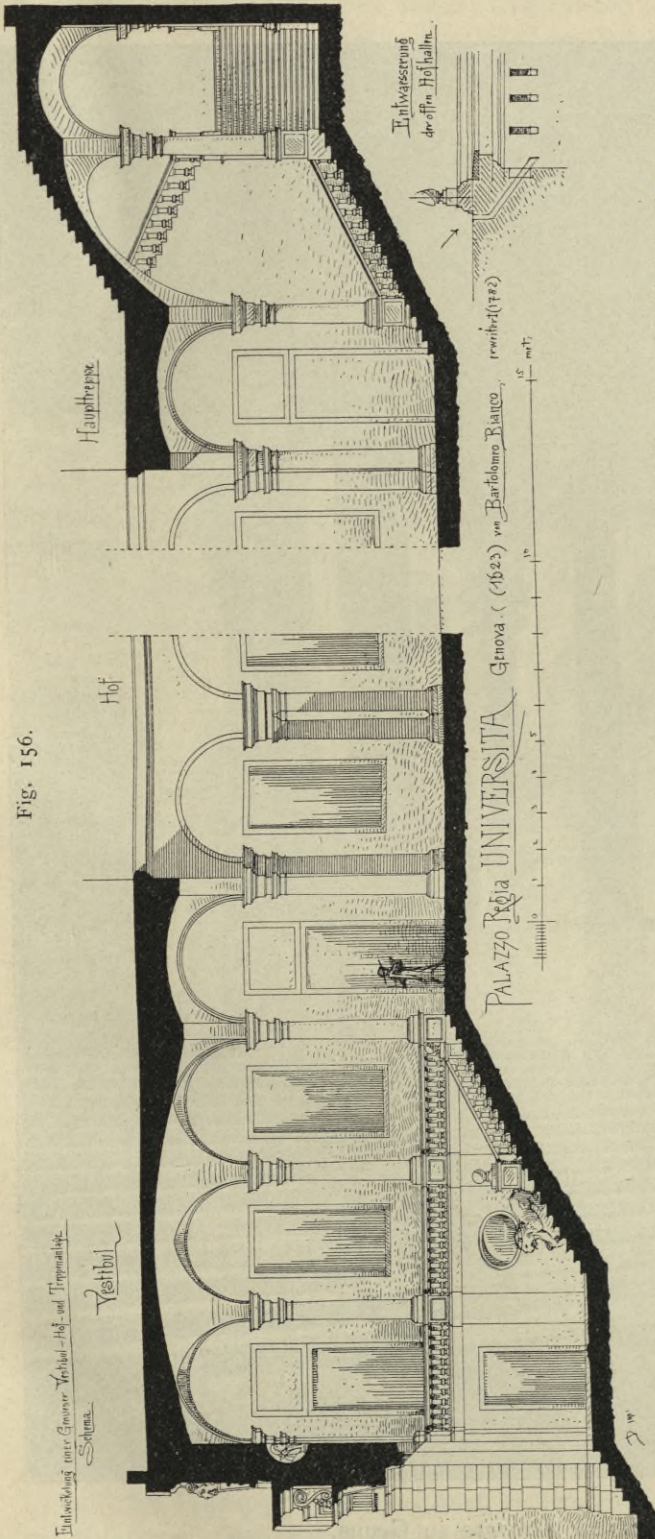


Fig. 156.

Charakteristisch ist weiter die Dreiteilung der Fassaden, das Zerlegen in zwei Seitenflügel und eine Mittelpartie von ganz gleichen Breiten, welche dem großen und kleinen *Palazzo Brignole* (*Durazzo-Brignole* mit den bewegten, balkontragen Hermentkaryatiden), der Universität, dem *Palazzo Durazzo* u. a. eigen ist.

So gut wie der beste Toskaner Palaft ist aber der *Palazzo Doria-Tursi* (jetzt *Municipio*) zu neun Achsen mit feinen seitlich angebauten, einstöckigen Bogenhallen entworfen und ebenso der *Palazzo Durazzo* in seinen einfach großartigen Formen und feithlichen Bogenhallen im Obergeschoffe. Umrisslinien und Verhältnisse der Bauteile zueinander sind hier so wohl und ernst erwogen als irgendwo.

Reizend muß in seinem ursprünglichen Zustande der *Palazzo Lercari* mit seiner Arkadenloggia im Obergeschoß gewirkt haben, wobei von einer Preisgabe der Proportionen wohl keine Rede sein kann, mit deren Abfindung hier aber mehr gerechnet werden mußte als bei den glatten Fassaden mittelalterlicher Städte.

Bei den Familienpaläften ist die zweigeschoßige Anlage, bei der über jedem großen Stockwerk ein Mezzanin angelegt ist, die normale, wobei über dem Hauptgesimse meist noch eine Balustrade oder Attika ausgeführt ist.

Alfo, Zerlegen der Fassade in drei gleiche Teile, bei einer nur wenig zurücktretenden Mittelpartie, Lage des Eingangs-

Fig. 157.



Vom Palazzo Durazzo zu Genua.

portals in der Mittelachse des Baues, Anordnung eines Halbgefchoffes über den großen Wohngefchoffen in beiden Stockwerken, Belebung der Fassadenflächen durch Pilaster, Schmücken derselben mit Stukk und Malerei — dies sind, kurz zusammengefaßt die Merkmale der Genueser Palastrfassaden, bei denen durchweg schöne und reiche Eingangsportale, die vielfach den einzigen ausdrucksvollen Schmuck einer Fassade bilden, zur Ausführung kamen.

Man glaubt oft, daß alles, was ein Bauherr an Geld für den Schmuck seines Hauses übrig hatte, er für ein kunstvolles Portal, ein hübsches Höfchen und eine schöne Treppe ausgab; insbesondere gilt dies für die hohen Zinspaläste im Gewirre enger Gässchen Genuas, wo übrigens jeder Schmuck einer Fassade in der Höhe zum Unfönn geworden wäre, was wohl Bauherr und Architekt zu würdigen wußten. Diese Portale sagen uns: die örtlichen Verhältnisse zwangen zur Verzichtleistung auf einen kunstvollen Aufbau des Aeußeren; wir wollen aber doch zeigen, daß wir unter anderen Verhältnissen auch anderes gekonnt hätten. Sinn, Mittel und Künstler hatten wir dafür; aber der gesunde Menschenverstand verbot uns, anders zu handeln, als wir gehandelt haben. In diesen Stadtteilen war das Preisgeben der abgewogenen Verhältnisse an den Fassaden allerdings selbstverständlich.

Der großartigste Repräsentant des Genueser Palastrstiles dürfte der erwähnte *Palazzo Doria-Turfi* (jetzt *Municipio*) sein, zu neun Achsen, zweigeschoßig mit zwei Mezzaninen aus weißem Marmor, grauem und rötlichem Muschelkalk von *Rocco Lugaro* für *Niccolo Grimaldi*, den Fürsten von Salerno, 1564 erbaut. Er ging 1593 in den Besitz der *Doria* über, kam dann in die Hände des Königs und später in diejenigen der Jesuiten, wobei er unter dem wechselnden Besitztum im Inneren vielfache Umbauten, namentlich einen solchen des Treppenhauses, nicht immer zu seinen Gunsten erfuhr.

Das Haupteingangsportal ist durch Säulen, Figuren- und Wappenschmuck besonders ausgezeichnet. Ueber hohem Untergeschoß, wie bei allen Palästen Genuas, bedingt durch die Tieflage des Eingangsvestibüls und die Hochlage des Hofes, erheben sich die zwei Obergeschoße, von denen jedes mit den zugehörigen Mezzaninen äußerlich in eines zusammengefaßt ist. Pilaster dorischer Ordnung mit Rustikaquadern gliedern das I. und das II. Obergeschoß; nur sind hier die Säulenschäfte statt der Rustika mit Kannelüren verziert — also auch hier die Abstufung des Ausdruckes der Elemente, d. i. die zierlichere Behandlung derselben nach oben.

Die 8½ m hohen, über 3 m weiten, dreibogigen Seitenhallen mit Terrassen geben dem Baue das Gepräge eines fürstlichen Schlosses.

Der beinahe ebenso mächtig und groß dastehende *Palazzo Durazzo-Pallavicini* mit feiner einfachen Architektur und feinen verputzten Fassadenflächen und meterhohem glattem Gurtgesimse, mit den dreibogigen Loggien im Obergeschoß ist ein Werk des *Bartolomeo Bianco* (1656). Im Inneren durch *Tagliafico* umgebaut, dem wir das eigenartig schöne und großartige Treppenhaus mit freitragenden Marmorstufen von 2,65 m Länge verdanken, sowie auch die Anlage der Verbindungstreppe zwischen Vestibül und Hof mit der vorgelegten Bogenstellung und den Figuren vor den beiden mittleren Säulen (Fig. 158: Grundriß). Das Treppenhaus ist mit einem kassettierten Tonnengewölbe überspannt, dessen beide Stirnmauern durchbrochen und mit halbrunden Glasfenstern geschlossen sind, durch welche der Raum mit ruhigem Lichte überfloßen wird. Die Stirnmauer unter dem einen Lichteinfall ist in eine

104.
Palazzo Doria-Turfi.

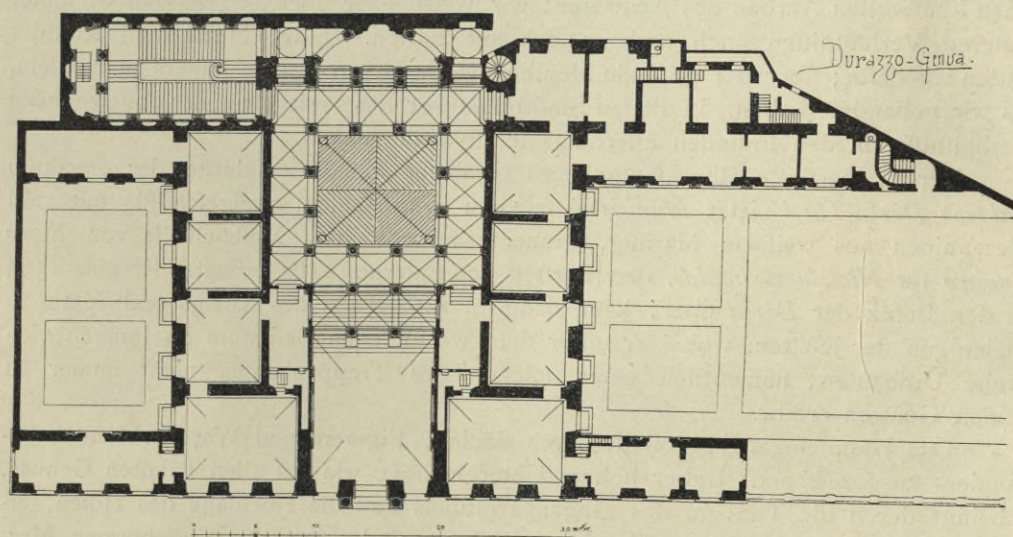
105.
Palazzo Durazzo-Pallavicini.

jonische Säulenstellung aufgelöst, die sich nach einer Flachnische zu einem wunderbar schönen architektonischen Bilde öffnet.

Eine technische Bemerkung sei noch gestattet. Die beiden offenen Loggien sind ohne sichtbare Verankerung der Gewölbe ausgeführt, weshalb letztere zwei durchgehende Parallelriffe rechts und links vom Scheitel aufweisen und die Säulen nach außen geneigt stehen.

106.
Palazzo Regia
Università. Der heutige *Palazzo Regia Università* ist ursprünglich nach den Plänen von *Bartolomeo Bianco* als Jesuitenkollegium 1623 gebaut und erst 1782 seiner jetzigen Bestimmung übergeben worden. Dieser Jesuitenbau (gleichwie die *Brera* in Mailand, die für die gleichen Zwecke von der gleichen Gesellschaft gebaut wurde) übertrifft an Großartigkeit der Hofanlage alle übrigen Paläste Genuas. Die Seitenhallen des Hofes

Fig. 158.



Grundriß des Palazzo Durazzo-Pallavicini zu Genua.

sind längs des Vestibüls bis zur Fassadenmauer durchgeführt, so daß das erstere auf drei Seiten von Hallen umfaßt wird, in dessen Mitte eine einläufige Treppe von 23 Stufen den Uebergang vom Vestibül zum Hallenboden vermittelt. Die Balustraden dieser Treppe sind nicht bis zur ersten Stufe herabgeführt; sie endigen schon am achten Tritt in Postamenten mit aufgelegten Kugeln, an die sich mächtige Marmorlöwen (Fig. 159), den Ausgang bewachend, anschließen. Mit diesem Bildhauerkunststück wird die Langweiligkeit des einsamen Laufes in bester Art aufgehoben. Der 13×23 m messende Hof, an dessen Schmalseite sich das Haupttreppenhaus öffnet, ist von gekuppelten Säulenstellungen eingeschlossen, die Architrave, Fries und Gebälke tragen, auf dem nach antiker Weise die ungegliederten Bogen aufsitzen.

Der Blick vom hohen Vestibül nach den $7\frac{1}{2}$ m hohen Hallen, mit dem Wald von weißen Marmor Säulen und dem schönen Treppenhaus im Hintergrund, gewährt den höchsten Reiz. Alles atmet Freiheit, Luft, Licht und Sonnenschein; freier hebt sich in diesem Tempel der Wissenschaft die Brust als in den wieder Mode gewordenen, dumpfen, klösterlich angehauchten Hallen neuzeitlicher Bauten gleicher Bestimmung. So großartig schön das Innere, so wenig glücklich ist das schwach und dürftig gestaltete Aeußere.

Zur Ausführung des Baues wäre noch zu bemerken, daß die Säulengänge um den Hof sämtlich ohne sichtbare Verankerung hergestellt sind; die Säulen stehen aus diesem Grunde 10 bis 15 cm aus dem Senkel, nach der Hofseite geneigt, was *Reinhardt*⁷⁸⁾ mit den Worten früher schon feststellte: »Die Ausführung des ganzen Baues

Fig. 159.



Von der Universität zu Genua.

ist flüchtig und ungenau und sind die Säulen des Hofes durch den Gewölbefschub zum großen Teil gegen den Hof geneigt.« Das Mauerwerk ist aus Bruchsteinen hergestellt; die Gewölbe sind aus Backsteinen, die großen Saaldecken in Wölbform aus Holz konstruiert und verputzt; die Säulen mit den darüber liegenden Gebälken sind, wie die Balustrade, aus weißem Marmor, ebenso auch die mit Schieferplatten abgedeckten Gefsimsgurten. Das Meteorwasser wird vom Boden der Umgänge durch kleine mit Blech ausgefüllte Mauerfchlitze nach dem Hofe abgeführt (Fig. 156).

Wegen der Eigenartigkeit der Treppenanlage dürfte noch der *Palazzo Balbi* (Fig. 160: Grundrifs) zu erwähnen sein, die durch die spätere Anlage der *Via nuovissima*, die in schräger Richtung auf die Gebäudeachse stößt, hervorgerufen und von *Gregorio Retondi* in so geistvoller Weise gelöst wurde. Der ursprüngliche Bau hatte seinen Haupteingang von der tiefer gelegenen *Via Lomellina* aus, und nach dem Durchbruch mußte dieser unter Beibehaltung des bestehenden nach der neuen Straße verlegt werden, wobei zwei Treppenaugänge entstanden, welche die Ueberbrückung des kleinen Hofes durch einen Treppenlauf zur Folge hatten, um das Obergefchofs von beiden Straßen aus erreichen zu können.

Als Beispiele gemalter Fassaden wären zu nennen: *Palazzo Spinola* mit Fresken und

107.
Palazzo Balbi.
108.
Paläste
mit gemalten
Fassaden und
Stukk-
verzierungen.

gemalten reichen Umrahmungen der einfachen steinernen Fenstergestelle, mit liegenden Figuren auf den Fenstergiebelverdachungen; dann *Palazzo Franzone* in Albaro mit einer aufgemalten Scheinarchitektur von Doppelpilastern mit vorgestellten Figuren. Von Palästen mit Stukkverzierungen sind *Palazzo Raggio* mit Hermerkaryatiden im Erdgefchofs und *Degli Imperiali* anzuführen⁷⁹⁾.

⁷⁸⁾ A. a. O., S. 3.

⁷⁹⁾ Eine Zusammenstellung der Genueser Palastbauten, Villen, öffentlicher Bauten und Kirchen findet sich in den Werken: *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens.* Anversa 1652.

GAUTHIER, M. P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et ses environs.* Paris 1830.

REINHARDT, R. *Palast-Architectur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert.* Genua. Berlin 1886.

Nicht zu vergessen sind die vielen kleinen Privathäuser mit zierlichen Portalen im Stil der lombardischen Renaissance, mit ihren reizvollen Höfchen und Treppenanlagen.

»Mailand hat eine Fülle trefflicher Bauten, doch keinen besonderen Palasttypus«; der römische Typus mit und ohne Anwendung der großen Ordnung ist der gangbarste. Von den alten Palästen der Frührenaissance ist nichts mehr vorhanden. Die Mediceerbank des *Filarete* ist verschwunden; der *Palazzo Marliani* wurde 1782 abgebrochen⁸⁰⁾. Von Privathäusern aus der genannten Zeit ist noch weniger vorhanden⁸¹⁾.

Und doch finden sich auch hier wieder Motive, die anderwärts nicht wiederkehren und wohl auf Mailänder Boden gewachsen sind; das sind Hermen — und Halbfiguren — Karyatiden an Stelle der Pilafter oder Dreiviertelsäulen.

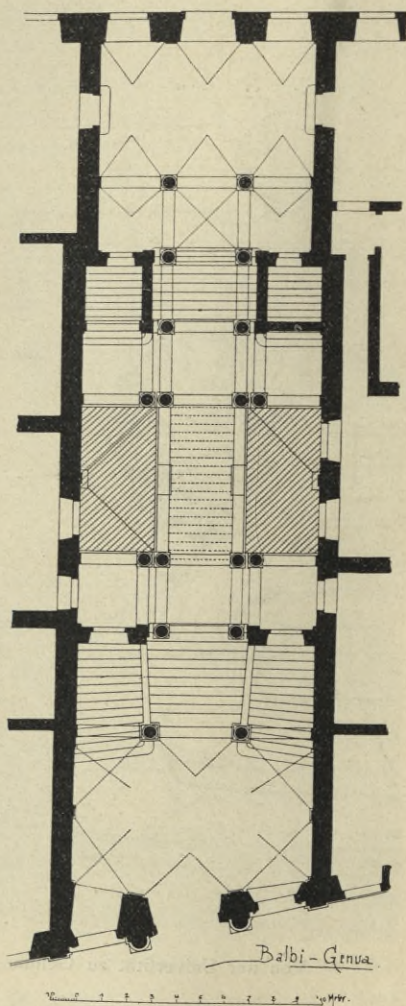
Die *Omenoni*, d. h. Riefen am Hause des Bildhauers *Lioni*, eine Aufstellung von acht bärtigen Halbfiguren mit vorgebeugtem Haupte und überschlagenen Armen, so groß wie das Untergeschoß des Palastes, sind Bildungen, die wir in anderen Städten vergeblich suchen werden. Sechs der Riefen tragen in Erhebung das Schickfal, zu dem sie verdammt sind; die zwei rechts und links des Portals stützen mit ihrem Rücken den vorgebauten Balkon. Der Oberteil besteht aus dem Wohngefchoß und einem Mezzanin und ist äußerlich zu einem Stockwerk zusammengefaßt, das durch jonische Halbsäulen gegliedert ist, die den Riefen im Erdgefchoß entsprechen. Zwischen den Säulen sind Halbrundnischen für Figurenschmuck angebracht. Interessant gebildet ist auch das kräftig ausladende Hauptgesimse mit der Attika (Fig. 161).

Hermenkaryatiden als Flächenteilung eines Stockwerkes (Köpfe mit sich nach unten verjüngenden Stelen) finden wir an dem von *Galeazzo Alessi* 1555 erbauten *Palazzo Marini*, jetzt *Municipio*, bei denen sich an der Hauptfassade die Köpfe zwischen die Konfolen des Hauptgesimses zwängen. Sie sind nicht weniger als $6\frac{1}{2}$ m hoch und an den Ecken der Rifaalite paarweise zusammengekuppelt. Weniger anspruchsvoll finden wir sie an den Pfeilern des Obergefchoßes in dem reizend dekorierten Hofe (Fig. 162 u. 163), wo die Köpfchen Volutenpolster haben, auf denen die Architrave lagern.

⁸⁰⁾ Eine Ansicht desselben nach einem alten Stiche ist zu finden in: MÜNTZ, E. *La renaissance en Italie et en France*. Paris 1885. S. 239. — Spitzbogenfenster in der Art derjenigen am *Spedale maggiore* zu Mailand zwischen korinthischen Pilaftern.

⁸¹⁾ Das interessante Projekt eines Palastes aus *Filarete's* Mailänder Zeit, ein dreigeschoßiger, von Wasser umspülter Bau, mit großer Mittelpartie und zwei Eckrifaliten, die mit dreibogigen Loggienaufbauten versehen sind, war wohl Projekt geblieben. Eine Zeichnung desselben ist zu finden in: MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la renaissance. I. Italie. Les Primitifs*. Paris 1889. S. 485.

Fig. 160.



Grundriß des Palazzo Balbi zu Genua.

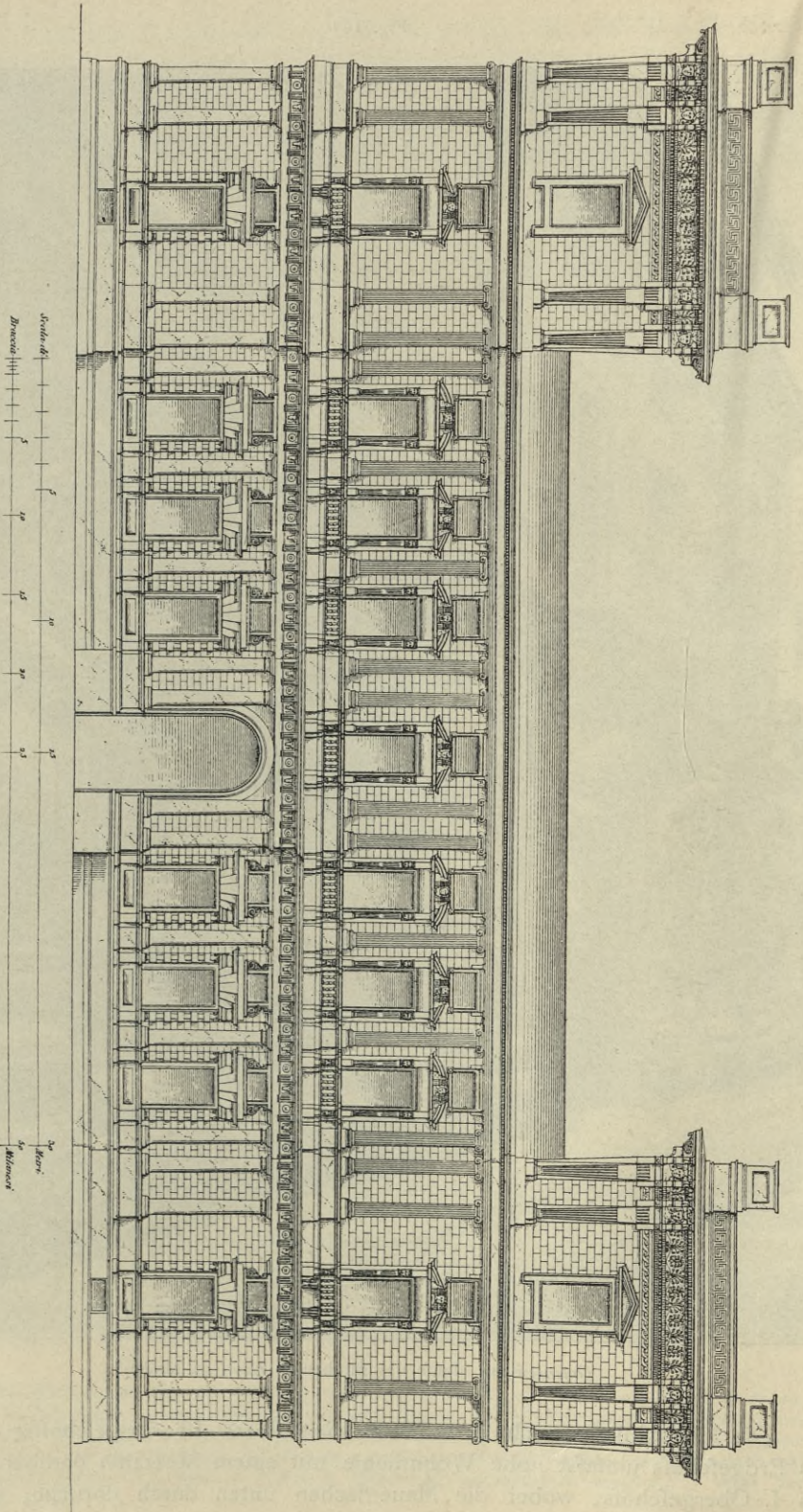
Fig. 161.



Omenoni am Hause des Bildhauers *Lioni* zu Mailand.

Die Hauptfassade nach dem Platze *San Fedele* ist dreigeschoffig ausgeführt; das Erdgeschofs umfaßt hohe Wohnräume mit einem Mezzanin darüber, gleichwie das I. Obergeschofs, wobei die Mauerflächen unten durch dorische, oben durch

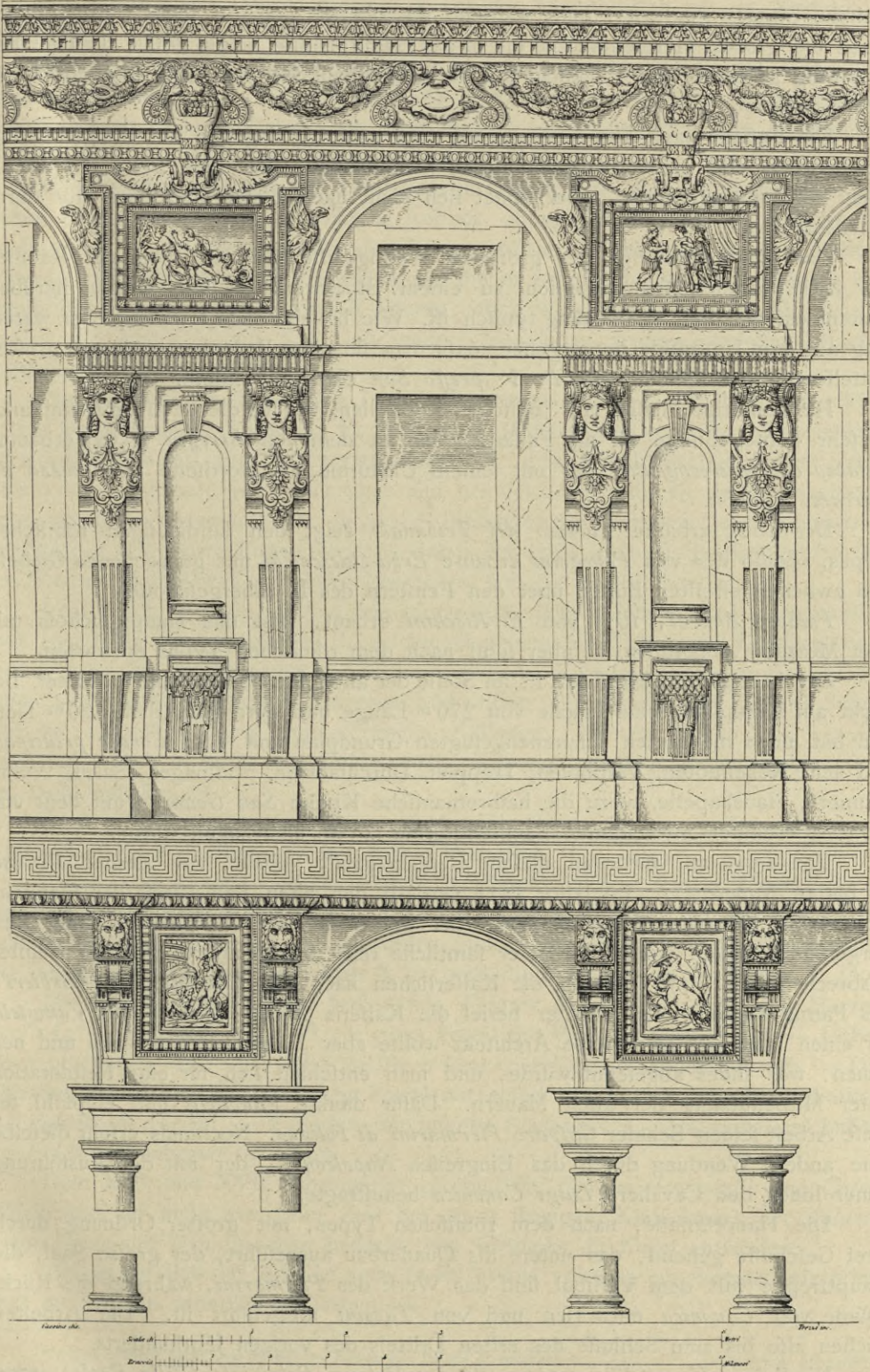
Fig. 162.



Palazzo Marini, jetzt Municipio, zu Mailand 82).

82) Fakt.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più colpite di Milano.* Mailand 1840.

Fig. 163.



Vom Hof des *Palazzo Marini*, jetzt *Municipio*, zu Mailand ⁸²).

jonische Stützen gegliedert sind, während das oberste Geschoss seine Vertikalteilung durch die großen Hermenpilaster bis in das Hauptgesimse hinein erhält. Das letztere ist kräftig gehalten, mit Rücksicht auf die ganze Bauhöhe entworfen und durch eine Attika bekrönt.

Die Fassade nach *San Giovanni alle Case rotte* hat dagegen nur dreigeschossige Eckpavillons und einen zweigeschossigen Zwischenbau. Die eine Seite des Prunkhofes liegt an der StraÙe, aber öffnet sich nicht nach dieser oder doch nur durch das Einfahrtstor.

Das Zusammenfassen der gröÙeren Wohngelasse mit den niedrigen Räumen des Zwischengeschosses äußerlich zu einem Stockwerk ist von Genua herübergenommen, wo diese Anordnung typisch ist. Wie beliebt diese Hermenpfeiler waren, mag aus dem Umstande hervorgehen, daß man sie ohne Bedenken auch am großen Mittelfenster der Kirche *della Be Vergero presso San Celso* anwendete.

Hermenartige Pilaster mit jonischen Kapitellen, wie sie die deutsche Renaissance so sehr liebte, finden wir als Fassadenteiler an dem von *Seregni* (1564) erbauten *Palazzo dei Giureconsulti*, der mit seinem Uhrturme die Nordseite der *Piazza de' Mercanti* schließt.

Der 1605 erbaute *Palazzo del Tribunale* zeigt den landläufigen römischen Typus, ebenso der von *Pellegrini* erbaute *Erba-Odescalchi* mit gebrochenen Giebeln und zwischengestellten Büsten über den Fenstern des II. Obergeschosses.

Palazzo Annoni, 1631 von *F. Ricchini* erbaut, faßt das Hauptgeschoss mit dem Mezzanin zusammen, ist aber sonst nach dem römischen Typus entworfen.

Der heutige *Palazzo Reale* ist an Stelle der alten Herrscherpaläste errichtet, bedeckt am Domplatze eine Fläche von 270 m Länge und durchschnittlich 120 m Tiefe und hat einen meisterlich zusammengefügtten Grundplan mit dem *Cortile principale* und acht Nebenhöfen, Vestibülen, Treppen, Durchfahrten, Stallungen, Sälen, Wohnzimmern, Hauskapelle, wozu die halbromanische Kirche *San Gottardo* mit dem von *Pecorari* erbauten interessanten Backsteinturme (1336) einbezogen wurde.

Von 1335 an wurde an diesem Residenzpalast gebaut, von *Azzone Visconti* an bis zu *Napoleon I.* Im Jahre 1573 verdarb den alten Bau zuerst der spanische Gouverneur *Guzmann Ponce de Leon*, der ihn nach dem Geschmacke seiner Zeit hergerichtet haben wollte, wobei er sämtliche reich ornamentierte gotische Fenster ausbrechen ließ. 1717 bauten die Kaiserlichen nach den Entwürfen *G. Barbieri's* aus Parma daran weiter. Später berief die Kaiserin *Maria Theresia* den *Vanvitelli* für einen Umbau. Der große Architekt wollte aber *Tabula rasa* machen und neu bauen, was indes abgelehnt wurde, und man entschied sich für eine Restauration unter Mitbenutzung der alten Mauern. Dafür dankte *Vanvitelli* und empfahl für diese Arbeit seinen Schüler *Gaspare Piermarini di Foligno*. Nochmals erfuhr dieselbe eine andere Wendung durch das Eingreifen *Napoleon I.*, der mit der Ausführung seiner Ideen den Cavaliere *Luigi Canonica* beauftragte.

Die Hauptfassade, nach dem römischen Typus, mit großer Ordnung durch zwei Geschosse gehend, das untere als Quaderbau ausgeführt, der große Saal, die Haupttreppe mit dem Vestibül sind das Werk des *Piermarini*, während die Rückfassade von *Canonica* entworfen und von *Tazzini* ausgeführt ist. Die Arbeiten reichen also bis zum Schlusse des ersten Drittels des vorigen Jahrhunderts.

Die Schule *Vanvitelli's* verrät auch der *Palazzo Belgiojoso (Villa Reale)*, 1790 von *L. Pollack* erbaut, der sich durch einen hübschen, stark akademisch angehauchten

Grundrifs auszeichnet. Die achteckige Form der Durchfahrten hat ihr Vorbild im Schlosse zu Caferta.

Der *Palazzo della Società detta del Giardino* wurde zu Ende des XVI. Jahrhunderts entweder von *Pellegrini* oder von *Seregni* nach römischem Typus erbaut. Bemerkenswert ist feine Anlage mit zwei Höfen, von denen der eine als Pfeiler-, der andere als Säulenhof ($\frac{3}{4}$ -Säulen) ausgeführt ist⁸³).

»Die schönsten Bauten der Herzoge vom Hause *Este* sind untergegangen; ihr Kastell ist als malerischer, imponanter Anblick ohne gleichen, kann aber nicht als Palaft gelten. — Die Privatpaläfte des Adels sind in Ferrara, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als die in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses *Este* im XV. und XVI. Jahrhundert liefs keine grofsen baulichen Machtaufserungen aufkommen⁸⁴.)«

Der für *Sigismonde von Este* (1493) begonnene *Palazzo de' Diamanti* gehört zu den bedeutenderen Ferraras. Er dient jetzt Museumszwecken. Sein eigenartiges Marmor-Quaderwerk mit Spitzpyramidchen auf den Ansichtsflächen eines jeden Steines, die dem Baue ein eigenartiges und bei der Gleichartigkeit der Steinbehandlung unruhiges Aussehen geben (ähnliche Bildungen an Veroneser und venezianer Paläften), ist mit feinen Fugen versetzt, dabei der rings umlaufende Kantenhieb bei den Steinen so fein wie geschliffen gearbeitet, wie die Kanten selbst.

Im Inneren sind die Decken bemerkenswert, vielfach sehr schön und eigenartig, aber zum Teile ihres figürlichen Bilderschmuckes beraubt. Der grofse Fünffensterfaal besitzt noch eine im Naturton des Holzes belassene Kassetendecke, der Eckfaal daneben eine solche mit bunten Malereien und reicher Vergoldung, die »*settima Sala*«, eine mit achteckigen und rautenförmigen Füllungen besetzte Decke, welche der Hauptfache nach in Grün und Gold bemalt, während die folgende in Weifs, Grün und Gold gehalten ist.

Auch der *Palazzo Schifa-noja* verfügt noch über eine sehr schöne, Blau und Gold gehaltene Kassetendecke mit hohem Wandfries (Fig. 164).

Durch eine äufserst zierliche Fassade zeichnet sich der *Palazzo Roverella* aus, der über feinem Marmorportal einen der wenigen grofsen Erker hat, die mir in der italienischen Renaissance bekannt geworden sind. (Die Gründe für die Aufräumung mit solchen aus dem Mittelalter siehe S. 125 und die Beschreibung des Erkers S. 270.)

Der architektonisch nicht bedeutende *Palazzo Schifa-noja* wurde von Herzog *Borso* 1470 ausgebaut und weist ein gutes Portal mit Wappen darüber auf. — Ueber einen prächtigen Hof, »der zehn Paläfte ersetze«, verfügt der *Palazzo Scrofa*. — Die schönsten Arabesken bei stattlichem Portal mit einem von Putten umgebenen Balkon hat *Palazzo de' Leoni*. — Fassaden mit offenen Säulenhallen (Strafsenhallen) haben die *Palazzi Bevilacqua* und *Zatti*.

Dem XVI. und XVII. Jahrhundert gehören die *Palazzi Bentivoglio* und *Costabili* an und der beste aus dieser Zeit bei etwas strengem Klassizismus, der *Palazzo Crispo*, ganz mit Denksprüchen bedeckt, von *Girolamo da Carpi* entworfen.

Als letzter Bau der *Este* sei noch *la Palazzina* erwähnt, ein ehemals reizendes, jetzt im Verfall befindliches Gartenhaus.

⁸³) Eine gröfsere Anzahl der öffentlichen Bauten und Paläfte ist enthalten in: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.

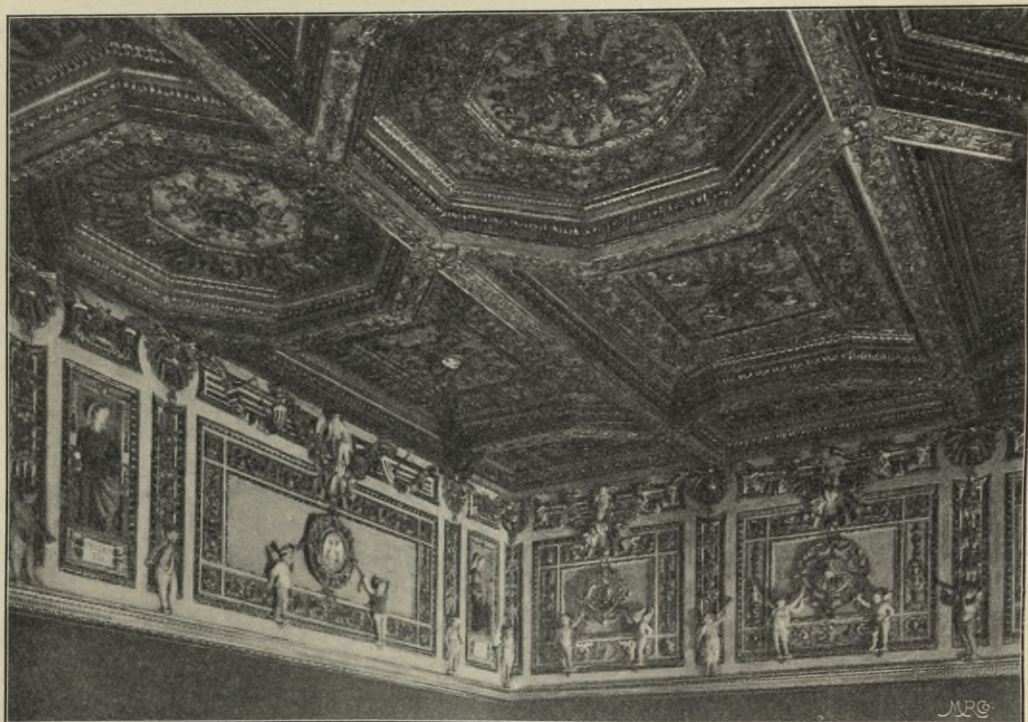
⁸⁴) Siehe: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone etc.* Bafel 1866. S. 212.

111.
Paläste zu
Padua und zu
Vicenza.

Padua wurde 1405 zur venezianischen Landstadt degradiert, was sich bei feinen Privatbauten empfindlich geltend machte; feine *Palazzi* sind daher weniger bedeutend.

In Vicenza dominieren die bereits besprochenen Paläste der großen Ordnung von *A. Palladio*. Die Bauten der Stadt aus der Zeit der frühen Renaissance lassen einen gut entwickelten Baufinn erkennen. Unter den Palästen *Palladio's* wäre *Palazzo Chiericati*, wegen seiner offenen und durch Architrave abgedeckten Säulenhallen im Unter- und Obergeschofs, besonders zu erwähnen. Verputzt und jetzt gelb

Fig. 164.



Decke im *Palazzo Schifanoia* zu Ferrara.

angestrichen, verliert er leider viel von seiner Wirkung. Für eine Grundrissanlage vergl. Fig. 165; *Palazzo del Conte Giuseppe di Porto* in Vicenza.

112.
Paläste
zu Bologna.

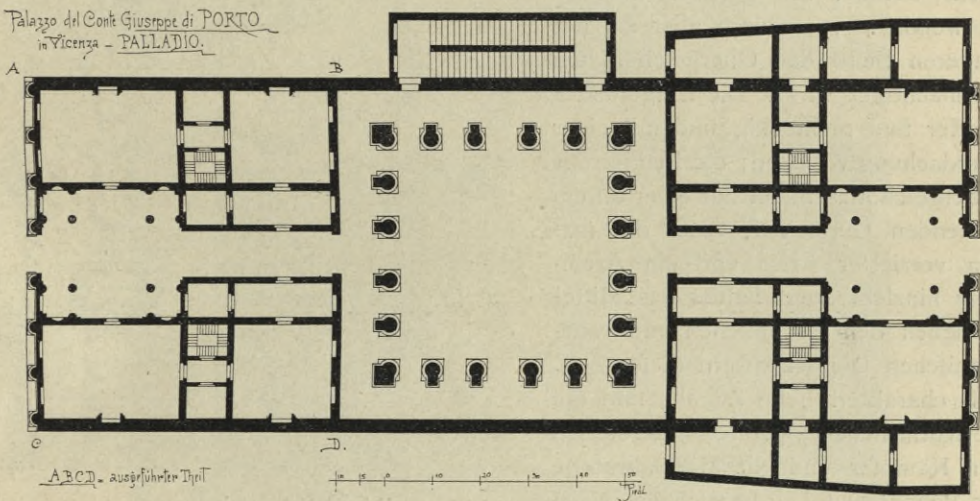
»Für Paläste der Frührenaissance, die hier noch über die ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts ausgedehnt werden müssen, ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche eine florentinische oder venezianische Entwicklung des Palastbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschosses zur Strafsenhalle. Letzterer Gebrauch, an sich sehr schön und für Sommer und Winter wohltätig, hat eben doch das Aufkommen jeder streng geschlossenen Komposition verhindert; es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird«⁸⁵). Doch auch hier keine Regel ohne Ausnahme, nicht alles ist aus Backsteinen, und nicht überall sind Strafsenhallen.

⁸⁵) Siehe: BURCKHARDT, a. a. O., S. 207.

Der von *Francesco Foffi di Dozza* in den Jahren 1492—94 erbaute *Palazzo del Podestà* hat eine neunachsigige, zweigeschoffige Fassade, die in den Verhältnissen wohl abgewogen ist. Das Erdgeschoss hat zwar Arkaden, aber mit vorgestellten korinthischen Säulen mit verkröpften Gebälken, tiefen Bogenleibungen mit Diamantquaderchen und ebenso gebildete kräftige Quadervorlagen an den Ecken. Ein abgeschlossenes Ganze ist bei diesem freistehenden Bauwerke gewiss geschaffen; seine bestimmt ausgesprochenen Endigungen mit den genannten mächtigen Eckquaderpfeilern schliessen die Unterstellung der Möglichkeit einer beliebigen weiteren Fortführung des Baues aus, die sich schon durch die Straßenzüge verboten hätte. Der Architekt war also angewiesen, mit dem gegebenen Platze zu rechnen.

Das zurücktretende Obergeschoss hat große Rundbogenfenster; die Wandflächen sind durch ornamentierte korinthische Rahmenpilaster belebt, die einen fein gegliederten

Fig. 165.

Grundriss des *Palazzo del Conte Giuseppe di Porto* zu Vicenza.

Architrav tragen. Der über ihm liegende hohe Fries ist durch kleine Rundfenster belebt; das Hauptgesimse fehlt und wird jetzt durch eine glatte Aufmauerung mit vorhängenden Sparren ersetzt.

Dieses Geschoss ist aus Backsteinen mit flachem Zierwerk, wie es die Natur des Materials gibt, hergestellt. Aber gerade dieser kräftig gegliederte Steinunterbau mit dem Motiv der vorgestellten Säulen und verkröpften Gebälken, in Verbindung mit dem feinen Backsteinbau des Obergeschosses und dem hohen Hauptgesimse mit den umrahmten Rundfensterchen im Fries, geben dem Palaste etwas bestimmt Eigenartiges, das weder in Toskana, noch in Venedig, noch in Rom wiedergefunden wird.

Dabei soll aber nicht verschwiegen werden, daß ursprünglich und von den ersten Baumeistern diese Art des Aufbaues nicht geplant war. Die vortretenden Säulen wurden im XVI. Jahrhundert erst zugefügt und erinnern an die verwandte Anlage am *Palazzo del Comune* in Brescia. Nach dem Entwürfe von 1492 waren Pfeiler mit angearbeiteten Säulen⁸⁶⁾ und einem durchlaufenden Fries vorgesehen,

⁸⁶⁾ »Soretto àa pilastri con colonne incastrate« bei Valeri, a. a. O., S. 110.

der bei dem Umbau der Arkaden verdorben wurde. Das Hauptgesims war nie ausgeführt, dürfte sich aber von dem anderer Bologneser Paläste aus dieser Zeit nicht unterscheiden haben. Die vortretenden Halbfäulen schmücken nach toskanischer Art eiserne Halter mit Ringen, von denen wir einen in Fig. 166 wiedergeben, der zur Zeit im *Museo civico* aufbewahrt ist.

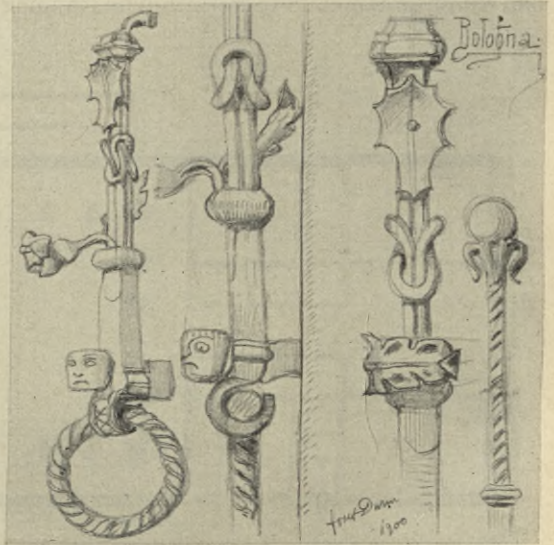
Der *Palazzo Bevilacqua* (1482 erbaut) entbehrt der Bogenstellungen an der StraÙe und der Verwendung von Backsteinen an der Vorderfassade. Nach Florentiner Art läuft der StraÙenfront entlang eine Sockelbank, die nur durch die beiden Eingangsportale unterbrochen wird, wovon das eine mit Pilastern, Gebälke und halbkreisförmigem Tympanon bereichert ist.

Das Erdgeschoß wird durch eine Fensterbankgurte in zwei Hälften geteilt und damit der Horizontalismus mehr betont, als gerade zwingend notwendig ist, wodurch aber auf der anderen Seite das Obergeschoß um so mächtiger wirkt. Die Erdgeschoßfenster sind rechteckig und mit einer Verdachung versehen; die Fenster des Obergeschoßes sitzen auf einer durchgehenden Gurte auf, unter der sich ein verzierter Fries und ein Architrav hinzieht, und halten das Mittel zwischen den toskanischen und venezianischen Doppelfenstern dieser Zeit. Als charakteristische Zugabe sind die verhältnismäßig großen Akroterien am Kämpfer und die Mittelakroterie im Bogenscheitel zu bezeichnen. Nach antik-römischer Art schließt der

Bau mit Architrav, verziertem Fries und einem schweren Konsolengesimse ab, das mit Rücksicht auf die ganze Gebäudehöhe entworfen, aber wie dasjenige des *Palazzo Riccardi* in Florenz zu derb ausgefallen ist. Die Mauerflächen bedecken fog. Diamantquader (die an Bauten von Verona und Ferrara [*Casa de' Diamanti*]), die im Ausdruck schwach abgestuft sind. Vornehm wirkt die hohe Fläche zwischen den Obergeschoßfenstern und dem Hauptgesimse, was so fein beobachtet ist, wie am *Palazzo Strozzi* und am *Palazzo Rucellai* in Florenz. Der über dem reichen Portal eingesetzte kleine Balkon mit einem zierlichen Schmiedeiseengeländer ist nicht die glücklichste, aber immerhin eine interessante Zugabe (Fig. 167).

Von großer Schönheit, wunderbar in feinem Ebenmaß, vollendet im Detail ist der ganz aus Backsteinen (mit Ausnahme der Säulen) hergestellte Hof (Fig. 168). Jetzt übertüncht, prangte er ursprünglich in den vollen Farben des Materials, die noch durch bunte Malereien erhöht wurden. Der Fries über den Arkaden des Obergeschoßes war z. B. mit Ornamenten grau in grau auf abwechselnd rotgelbem und schwarzem Grunde bemalt, wie die Entfernung der Tünche an einigen Stellen gezeigt hat. Auch der köstliche Muschelmedaillonfries aus roter Terrakotta dürfte wohl Goldfassungen und farbige Zugaben gehabt haben. Eine reizende Beigabe ist

Fig. 166.

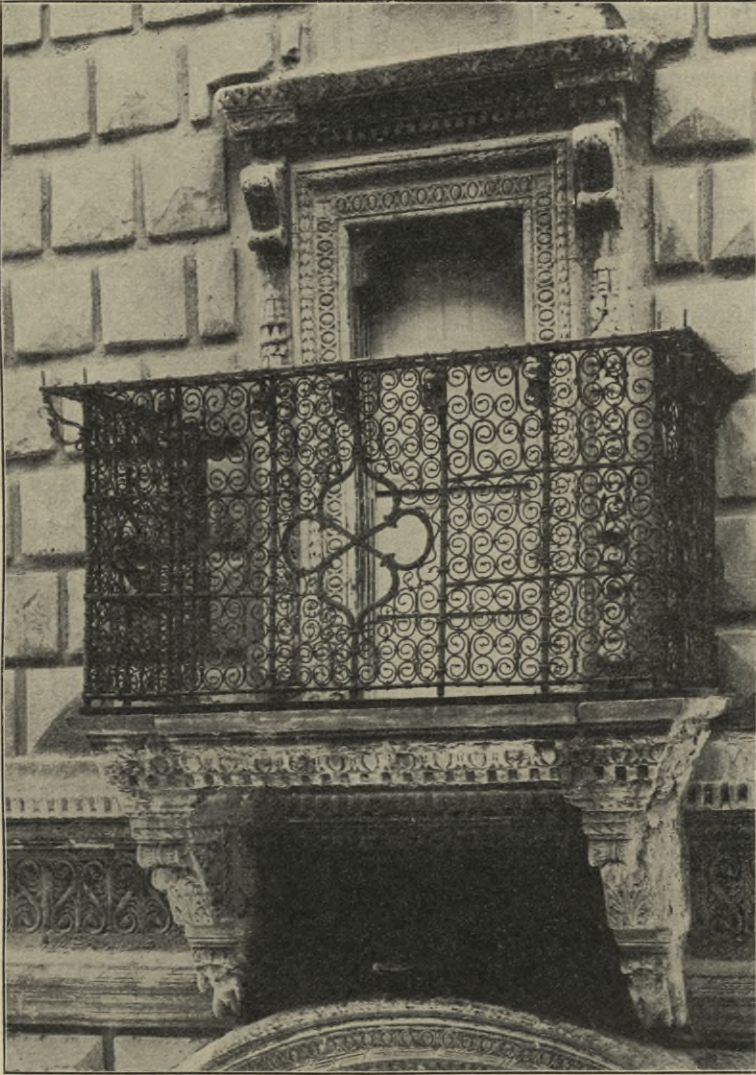


Eiserne Halter mit Ringen.

im Hofe noch der kleine laufende Brunnen: auf hohem, vierkantigem Pfeiler mit Volutenkapitell sitzt ein kleiner wasserpeiender Löwe, der den Wasserstrahl in das auf dem Boden stehende ausgehöhlte korinthische Kapitell ergießt.

Als Besonderheit ist noch anzuführen, daß die Archivolten im Hofe nicht unmittelbar auf den Kapitellen, sondern nach spätrömischer oder oströmischer Weise

Fig. 167.



Schmiedeeisernes Balkongeländer am *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

auf einem eingefhobenen Würfel auffitzen. Sämtliche Bogen und Gewölbe sind sichtbar verankert.

Aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (vollendet 1570) stammt die *Casa già Berò detta »dei Carracci«*, die wohl unter die Zahl der Paläste aufgenommen werden darf, aber an der StraÙe auch keine Säulenstellung zeigt. Der Bau ist ganz aus Backsteinen vom Bürgersteig bis zum Hauptgesimse und zeigt uns

den Bologneser Palasttypus unverfälscht: ein glatter, anlaufender, hoher Sockel ist wulftförmig abgeschlossen; über ihm kragen gemauerte Backsteinkonsolen ohne jedwedes Ornament aus der Mauer, die mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überspannt sind und reich geschmückte Archivolten zeigen; in der Flucht der letzteren erhebt sich das Fassadengemäuer mit einer Fensterbankgurte, auf der die halbkreisförmigen toskanischen

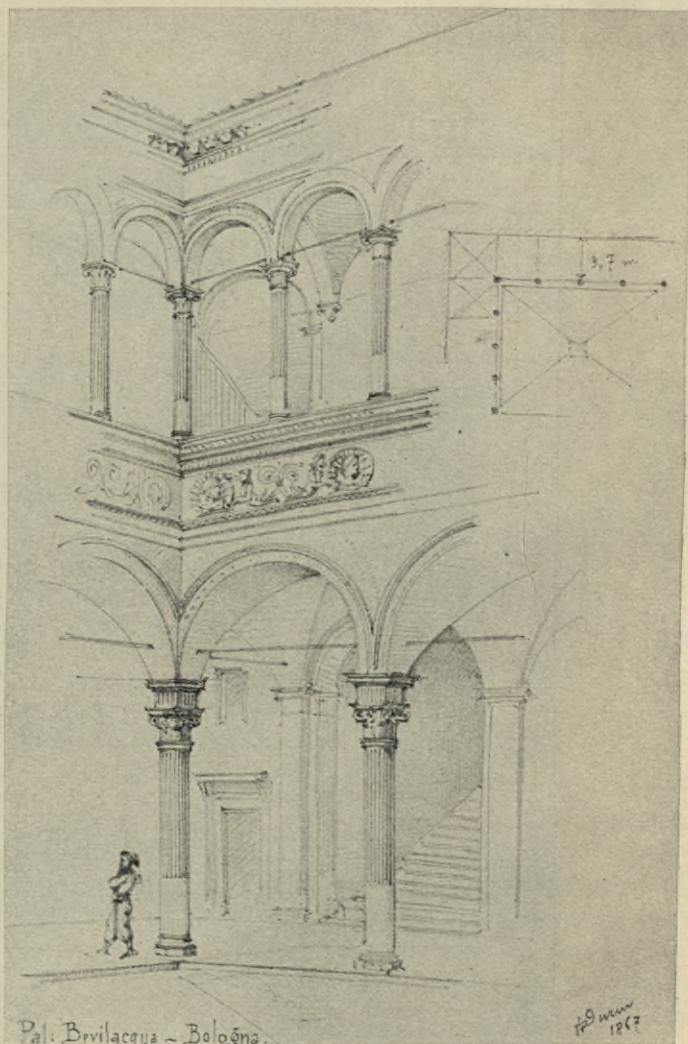
Doppelfenster sich erheben, mit ihren charakteristischen Rahmenpilastern und breiten ornamentierten Archivolten mit Kämpfer- und Scheitelakroterien. Das Motiv, ohne die Akroterien in Stein überferzt, hat auch *Vittoni* im Inneren seiner *Umiltà* in Pistoja zur Anwendung gebracht. Das Obergeschoß schließt ein Architrav, ein hoher, mit Rundöffnungen versehener und mit Malerei geschmückter Fries, dem ein mächtig ausladendes backsteinernes Konsolengefims folgt. Ein Backsteinbau, wuchtig im Ganzen, aber fein im Detail und ohne Scheu vor ganzen Farben vorgetragen (Fig. 193).

Wieder ohne Säulenstellung nach der StraÙe ist der in der Zeit von 1517–21 erbaute *Palazzo Fantuzzi* mit zwei Geschoßen und elf Fensterachsen, die Fenster gerade überdeckt mit horizontalen im I. und

mit Giebelverdachungen im II. Obergeschoß, mit doppeltem Konsolengefims endigend. Eine geschlossene Komposition von nicht schlechten Verhältnissen, aber einer unglücklichen Quadrierung des Mauerwerkes und der letzteres belebenden Dreiviertelfäulen (Fig. 107).

Eine abgerundete Komposition in Form eines »Arkadenpalastes« von bestimmter Länge zeigte der 1518 von *Formigine* erbaute *Palazzo Fiorefi*, der in seinem Bogengeschoß die Anordnung des *Palazzo del Podestà* und des *Municipio* in Brescia

Fig. 168.



Vom Hof im Palazzo Bevilacqua zu Bologna.

wiederholt, mit den vorgestellten Dreiviertelfäulen korinthischer Ordnung auf hohen Postamenten bei hochstrebenden Bogenstellungen. Das Obergeschoß ist gleichfalls durch Dreiviertelfäulen belebt und durch ein mächtiges antikes Hauptgesims, aus Architrav, Fries und Konfolengesims bestehend, abgeschlossen, über dem sich stark zurückliegend ein Attikageschoß erhebt. Die Fenster im Obergeschoß sind rechteckig mit Flachbogenverdachungen überdeckt, das Füllmauerwerk mit sichtbar gelassenen, roten Backsteinen ausgeführt. Ueber der mittleren der fünf Bogenstellungen ist ein Balkon wenig organisch eingeschoben, indem das Gurtgesims des Erdgeschoßes in die Seitenteile der Balkonbrüstung unvermittelt einschneidet und die Balkonplatte tiefer als jenes liegt. Die Hochführung des Untergeschoßes durch die gestelzten Arkaden gibt dem Palaste etwas Bedeutendes, was zum Teil auch in dem Umfande liegen mag, daß die Rundbogen zwischen den Säulen sich im Obergeschoß nicht wiederholen.

Der 1545 von *Agostino Bolognotto* gebaute *Palazzo Bischi* zeigt wieder eine geschlossene Gebäudemasse ohne Straßensarkaden mit derber Rustika am Sockel, den Portalfäulen nach Art der des *Anmanati* im *Pitti-Hofe* und Rustikaeinfassungen der Rechteckfenster des Erdgeschoßes, die wieder nach Bologneser Art sehr hoch gelegt sind (vergl. *Palazzo Bevilacqua* auf S. 176).

Der 1520 von *Battista di Pietro da Como* begonnene, aber erst 1540 und 1584 wieder aufgenommene und 1612 vollendete *Palazzo Albergati* steht unter dem Zeichen des *Palazzo Farnese* in Rom. Kräftige Quaderarmierungen fassen die Ecken desselben; auf einem anlaufenden, sehr hohen, glatten Backsteinsockel erheben sich zwei, durch kräftige, in Fensterbankhöhe angeordnete Gesimfungen (Architrav, Triglyphenfries und Gurte) voneinander getrennte Stockwerke, die mit einem römischen Konfolengesimse, mit kleinen, quadratischen Fenstern im Fries, abgeschlossen sind. Das Detail ist klassizistisch angehaucht; die großen Mauerflächen sind aus Backsteinen hergestellt, die wohl ursprünglich mit Putz überzogen waren.

Der *Palazzo della Zecca*, 1580 von *Scipione Dattari* gebaut, ist wieder keine durch Straßensarkaden benachteiligte Komposition. Die Fenster sind in allen Stockwerken mit Rustikaquadern eingefasst, die Ecken mit Quadern armiert und die Fassadenflächen verputzt; als Fünffensterpalast bleibt er eine etwas trocken-derbe Leistung.

Wieder ein Palastbau ohne Arkaden ist der *Palazzo del Tribunale già Ruini di Palladio* (1572) mit zwei 1584 angebauten Seitenflügeln. Die Mittelpartie trägt über einem Stockwerk in großer Ordnung einen antiken Giebel mit Wappen und Figuren.

Diese neun Beispiele mögen zeigen, daß der Palastbau in Bologna sich nicht durchweg in so engen Grenzen bewegte, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Auch der im Jahre 1491 von der Familie *Ghisilieri* erbaute, nachher in den Besitz der *Malvasia* übergegangene Palast, jetzt das weltbekannte *Hôtel Brün-Frank*, sei als letztes großartiges Beispiel eines Bologneser Backsteinpalastes ohne Arkaden erwähnt.

Im *Archivio di Stato* ist die Zeichnung eines Bologneser Renaissancepalastes erhalten, und bei *Malaguzzi-Valeri*⁸⁷⁾ wiedergegeben. Es ist ein zweigeschoßiger »Arkadenpalast« zu zehn Achsen, an der einen Ecke nach einer StraÙe sich öffnend, an der anderen angebaut. Das Erdgeschoß zeigt rundbogige, auf Säulen ruhende Arkaden, darüber horizontale Gesimfungen, auf denen Rundbogenfenster

⁸⁷⁾ A. a. O., S. 153.

113.
Bologneser
Normalpalast.

ohne zwischengestellte Säulchen ruhen, die aber die breiten Umrahmungen und die drei charakteristischen Akroterien haben; die Fensterflügel sind durch Sprossen in kleine Rechtecke geteilt; die Mauern sind über den Fenstern des Obergeschosses hochgeführt und mit einer durchlaufenden Gurte abgeschlossen, über der sich in einem Hohlkehlengefims halbrunde, unter Stichkappen sich öffnende Fenster befinden. Ein mächtig hohes Ziegeldach mit vier Schornsteinen mit Spitzhüten deckt den Bau, dessen Ecken mit Quadern armiert sind.

Im allgemeinen trifft dieses Schema zu; nur habe ich in Bologna diese Art von Gefimsen nicht als die am meisten übliche ausgeführt gesehen, die unter Beihilfe von Malerei, z. B. am Torgebäude der *Certosa* bei Pavia u. a. O. Oberitaliens, vorkommt (Fig. 212).

Normal bleiben für mich die Gefimse, die über dem Obergeschoss in Form eines Architravs, eines hohen mit kleinen Fenstern besetzten Frieses und eines Konfolen-gefimses ausgeführt sind, wie dies am *Palazzo del Podestà*, am *Palazzo Pallavicini* (1497—1528), am *Palazzo dei Carracci* (XV. Jahrhundert), am *Palazzo Salina-Amorini-Bolognini* (1525), am *Palazzo Ghislandi (ora Fava)*, von *Montarini* 1483 erbaut, und am *Palazzo Zucchini*, im XVI. Jahrhundert von *Terribilia* erbaut, zu sehen ist. Dies alles sind »Riemenfassaden«, die so lange ausgedehnt werden können, als sie wollen.

Unter diesen Palästen mit Bogenhallen darf aber doch dem *Palazzo Fava* sein Lob nicht vorenthalten werden. Er besitzt eine der am schönsten entwickelten Backsteinfassaden mit gut abgestuften Stockwerken und einem interessanten Hof. Die mächtige, auf einem von Kellerlichtern durchbrochenen Sockel ruhende Säulenhalle, die originellen Pfeiler derselben mit Pilastern und Halbfäulen, die nicht zu schlanken Verhältnisse, die schmucklosen, ernstesten, breiten Mauerflächen mit den schön detaillierten charakteristischen Doppelfenstern, darüber das niedrige Halbgeschoss mit den kleinen Halbrundfenstern und das wirkungsvoll abschließende korinthisierende Hauptgefims — dies alles sind Momente, die in ihrem Zusammenwirken dem Baue seine hohe Bedeutung dauernd sichern. Die mächtigen, der Höhe nach aus acht Schichten zusammengesetzten Prunkkonfolen, welche die Vorderwände des Obergeschosses tragen, sind gleichfalls interessante Beigaben, wenngleich die Ornamente auf jenen eines eleganten Linienflusses entbehren und in ihren Einzelheiten an solche der spätrömischen Kaiserzeit erinnern.

Und so dürfte sich der Normalpalast der Renaissance in Bologna als eine Verbindung des in der alten Handzeichnung gegebenen, mit den zuletzt erwähnten Gefimsen, erweisen. Der Bogengang ohne Ende im Erdgeschoss bleibt, darüber die Halbrundfenster mit den drei Akroterien, mit oder ohne zwischengestellte Säulchen und durch Medaillons gezierte Tympana, darüber das Gefims mit kreisrunden, viereckigen (quadratischen und rechteckigen), oder halbkreisförmigen Fenstern.

Als hochinteressante Beispiele der frühen Zeit, die sich nicht ganz in das Normale einfügen lassen, dürfte noch der *Palazzo Isolani* (1454), von *Pagno di Fiesole* erbaut, sein. Die Halle ist rundbogig überwölbt, und die Bogen ruhen auf Säulen; über der Fensterbankgurte erheben sich reich verzierte Spitzbogenfenster, durch Pilaster eingefasst, darüber der abschließende Architrav, ein Gefims mit Bogenfriesen auf Konfolen.

Ferner der *Palazzo Malaguti*, um 1496 erbaut, der im Erdgeschoss vom Bürgersteig aus beginnende Rahmenpilaster mit zwischengespannten flachen Spreng-

bogen zeigt nebst einem Füllmauerwerk, das nicht mehr ursprünglich ist. Das Obergeschoß ist durch Pilaster belebt, die den unteren entsprechen; darüber der Architrav, der Fries mit Rundfenstern, dann das Dachgefims, darüber eine Zinnenbekrönung, aber reicher und bedeutender wie diejenige des *Palazzo Venezia* in Rom.

Bemerkenswert ist noch der Balkon mit einem gedeckten Ueberbau.

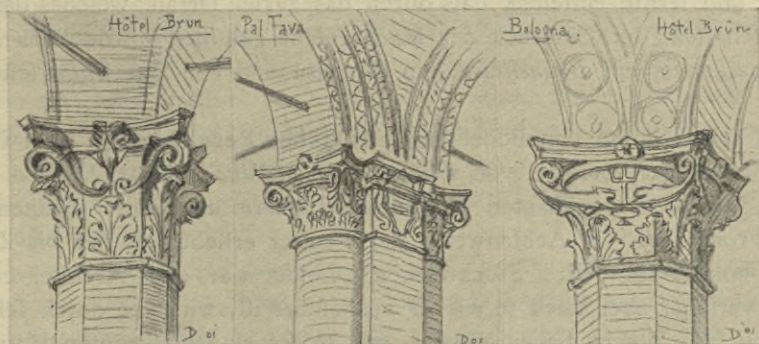
Statt der Bogen auf Säulen oder Pfeilern wird aber auch bei den Wandelgängen des Erdgeschoßes der horizontallagernde Architrav auf Säulen ausgeführt, wie der von *Palladio* inspirierte, von *Bartolomeo Triacchini* (1545–81) erbaute *Palazzo Sanguinetti*, già *Lambertini* zeigt⁸⁸⁾.

Als Freistützen der Bogenhallen kommen in Bologna neben den Säulen noch die vier- und achtseitigen Pfeiler, die Pfeiler mit Dreiviertelsäulen und die Pilaster mit nach zwei Seiten angeetzten Halbsäulen vor, wovon die Bogengänge des *Palazzo Ghislandi* ein interessantes Beispiel geben (Fig. 169 bis 171).

Fig. 169.

Fig. 170.

Fig. 171.



Pfeilerkapitelle zu Bologna.

Durch die Berufung des Florentiner Meisters *Giuliano da Majano* seitens des *Alfonso von Arragonien* faßte die Renaissance auch im Süden der Halbinsel Boden. Das Beste, was der Meister dort schuf, den Sommerpalast *Poggio Reale*, ist verschwunden und uns nur noch durch die Zeichnungen *Serlio's* und einen Grundplan in der Handzeichnungenammlung der Uffizien zu Florenz bekannt.

Neben *Giuliano* nahm auch der Neapolitaner *Andrea Ciccione* die neue Bauweise auf, und vor Ende des XV. Jahrhunderts sehen wir einen weiteren Meister, den *Gabriele d'Agnolo*, in derselben arbeiten; weiter wäre noch *Gianfrancesco Mormandi* zu nennen.

Von Palästen der frühen Zeit sind anzuführen: *Palazzo Colobrano* (1466) nach dem Florentiner Typus, der durch seine schöne Anlage geschätzte *Palazzo Gravina* mit mächtiger Rustika im Erdgeschoß, glatten Wänden und korinthischen Pilastern im Obergeschoß. (*Burckhardt* schildert diesen Palast als durch Umbau bedroht 1860.) Auch ist *Palazzo della Rocca* von *Mormandi* mit mächtiger, großer Einfahrt als hervorragendes Motiv beim Bau zu erwähnen, ferner der niedliche Palast *Alice* aus der gleichen Zeit.

Aus der späten Zeit der Renaissance wäre noch der von *Domenico Fontana*

115.
Paläste
in Neapel.

⁸⁸⁾ Für die Baugeschichte dieser Paläste und anderer Baudenkmale der Renaissance in Bologna vergl.: MALAGUZZI, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano.* 1899.

erbaute *Palazzo Reale* zu nennen; sonst stehen die neapolitanischen Palastrassaden alle sehr viel tiefer als die verwandten Bauten der gleichen Zeit in Rom.

Die Frührenaissance ist im Palastrbau nur wenig vertreten; um so mehr spielt der Barockstil eine Rolle, und was dessen Fassaden anbetrifft, »so ist das Gute an ihnen nicht neu und das Neue nicht gut«.

Und was bietet die ewige Roma? Sie schuf die rhythmische Travée und die große Ordnung an den Palastrfassaden; sie schuf die Hochrenaissance mit den vorzüglichsten, edelsten Palastrbauten der Welt! Mit ihr vollzog sich mit dem XVI. Jahrhundert ein neuer höchster Aufschwung der Renaissancekunst. Die vorhergegangene Periode machte es möglich, auch die schwierigsten konstruktiven Aufgaben zu lösen; das Handwerk war vorgebildet, und alle Hilfskünste waren so weit erzogen, der monumentale Sinn im Bauherrn und Baumeister entwickelt, daß jede herantretende Frage bis auf den Grund erschöpfend beantwortet werden konnte.

Die Architektur hatte einen Fortschritt in das Organische zu verzeichnen, ohne in das Trockene zu verfallen, und man richtete sein Augenmerk wieder auf das »Einfachgroße« und lernte einsehen, daß durch das zuviel Detail, welches das XV. Jahrhundert geschaffen, der Eindruck der Macht nicht gehoben würde, was die Meister der Frührenaissance, ein *Brunellesco*, ein *Cronaca* und ein *San Gallo* schon erkannt hatten ⁸⁹⁾.

Unter den Palästen von Bedeutung der frühen Renaissance in Rom ist in erster Linie der bereits besprochene, von *Giuliano da Majano* erbaute *Palazzo di Venezia* zu nennen, mit der eingebauten Kirche *San Marco* und ihrer schönen Vorhalle. Bei 128^m Front und 7^m Achsenweite der Fenster erhebt sich der bis Zinnenoberkante 26^m hohe Bau zu drei Stockwerken. Leider war dem Architekten hier der Quaderbau verfaßt; aber auch so wie er ausgeführt ist, wirkt er durch seine großen Abmessungen, die Wucht seiner Mauern und seines zinnenbekrönten Hauptgesimses, das von der unteren Leiste bis Oberkante der Zinnen 4 1/2^m Höhe mißt, bei einer Ausladung von 3/4^m. Das Gesims ist in seiner Höhenentwicklung mit Bezug auf die ganze Gebäudehöhe entworfen.

Keine Gliederung belebt die Mauerflächen; kein Ornament stört die herbe, großartige Einfachheit der Hauptfassade; nur bei den Fenstern des Hauptgeschosses, die 11^m über dem Bürgersteig auf einer durchlaufenden Gurte beginnen und welche die mittelalterlichen Fensterkreuze noch zeigen, sehen wir am Sturz ein kleines päpstliches Wappenschild mit Mitra und Schlüsseln, im Fries die sich bei allen Fenstern gleichmäßig wiederholende Inschrift »*Paulus Venetus Papa Secundus*« und an der Echinisleiste der Verdachung den antiken Eierstab. Den Glanzpunkt feinsten Frührenaissancedekoration bildet aber das edle, mit Säulen und Giebel geschmückte 9^m hohe Portal, das nicht genau in der Mittelachse des Baues liegt.

Unvollendet blieb der große Hof mit Pfeilern und vorgestellten Halbsäulen, das Fassadenmotiv des Kolosseums wiederholend, während der kleine Hof mit achteckigen Pfeilern im Erdgeschoss und jonischen Säulen im Obergeschoss zur Ausführung kam. Schon die Gotik in Toskana gebrauchte unverjüngte Achteckpfeiler als Freistützen, als der Vorrat an antiken Säulen sich seinem Ende zuneigte.

⁸⁹⁾ Ueber das Wesen der Hochrenaissance hat *Burckhardt* in seinem »Cicerone« (Ausgabe 1860, S. 299—302) auf 3 1/2 Seiten alles zusammengefaßt, was zu deren Verständnis gesagt werden kann. Wie eine Offenbarung klingen seine Worte; sie sollten immer und immer wieder gelesen und beherzigt werden, wie der Inhalt seines ganzen Büchleins; denn der Mann ist noch nicht geboren, der es besser macht als unser Baseler Meister. — »Kaviar für die Menge«, sagte einst *Gottfried Semper* — aber eine herzerquickende Kost für Architekten und die es werden wollen.

Nicht ganz so groß in den Massen wie der vorgenannte ist der *Palazzo della Cancelleria*, das vollendete Meisterwerk des großen *Bramante* (1444—1514), das hohe Lied der Hochrenaissance, wo all dasjenige verkörpert ist, was wir als Kriterium für diese Epoche angeführt haben, wo die rhythmische Travée und der Anlauf zur großen Ordnung so glänzend zum ersten Male an einer Fassade zum Ausdruck kam.

Bei $91\frac{1}{2}$ m Frontlänge und bei 6 m Achsenweite der Fenster und einer Bauhöhe von 25 m wirkt das Gebäude allein schon durch diese Abmessungen. Schön abgestuft sind die Stockwerke in der Höhe und im Ausdruck, und nur darüber ließe sich vielleicht rechten, daß das Hauptgesims bloß auf das oberste Stockwerk gestimmt ist und nicht auf die ganze Gebäudehöhe.

Von ausgefuchter Eleganz und Schönheit ist das Detail, das im Glanze des weißen Marmors bei den Fenstern von hervorragender Wirkung gewesen sein muß, ehe es die jetzige Patina hatte.

Ebenso wunderbar in den Verhältnissen, wie auch im Detail unvergleichlich schön ist der 20 m breite und 33 m lange Hof bei einer Höhe von 23,50 m. Die Höhen der Bogenhallen vermindern sich nach oben, und über ihnen erheben sich, durch einfache korinthische Pilaster gegliedert, die Umfassungsmauern des Ober- und Dachgeschosses, durch zwei Reihen kleiner Fenster übereinander belebt.

Das Hauptgesims im Hofe trägt die von *Bramante* beliebte Bildung mit glatten Konsolen zwischen Architrav und Hängeplatte und wirkt als Abschluss, wohl wegen der starken Durchbrechungen in den zwei unteren Geschossen, im ganzen kräftig. Von vollendetem Ebenmaß ist auch hier das Detail der Gesimse, an den Kapitellen und an den Schaftbändern der Pfeiler.

Die Travertinquader sind dem Kolosseum in Rom entnommen, die antiken Säulen der Basilika *San Lorenzo* in Damaso — wohl aus Begeisterung für die Bauten des Altertumes, die der Meister in feiner Art wiederbeleben half, aber ohne sie zu restaurieren! —

Ebenbürtig dem großen Vorbilde und fast gleichbedeutend mit der *Cancelleria* ist der 41 m lange und 21 m hohe *Palazzo Giraud*, bei 7 Achsen und $5\frac{1}{2}$ m Achsenweite. Sein Detail ist weniger fein empfunden, und das Mittelgeschoss erscheint zu wenig hervorgehoben, weil an ihm unterlassen ist, was an der *Cancelleria* so wirksam mitpricht: das Herabführen der Fenstergestelle bis auf die Stockwerksgurte, durch Anordnung von Fensterbrüstungen.

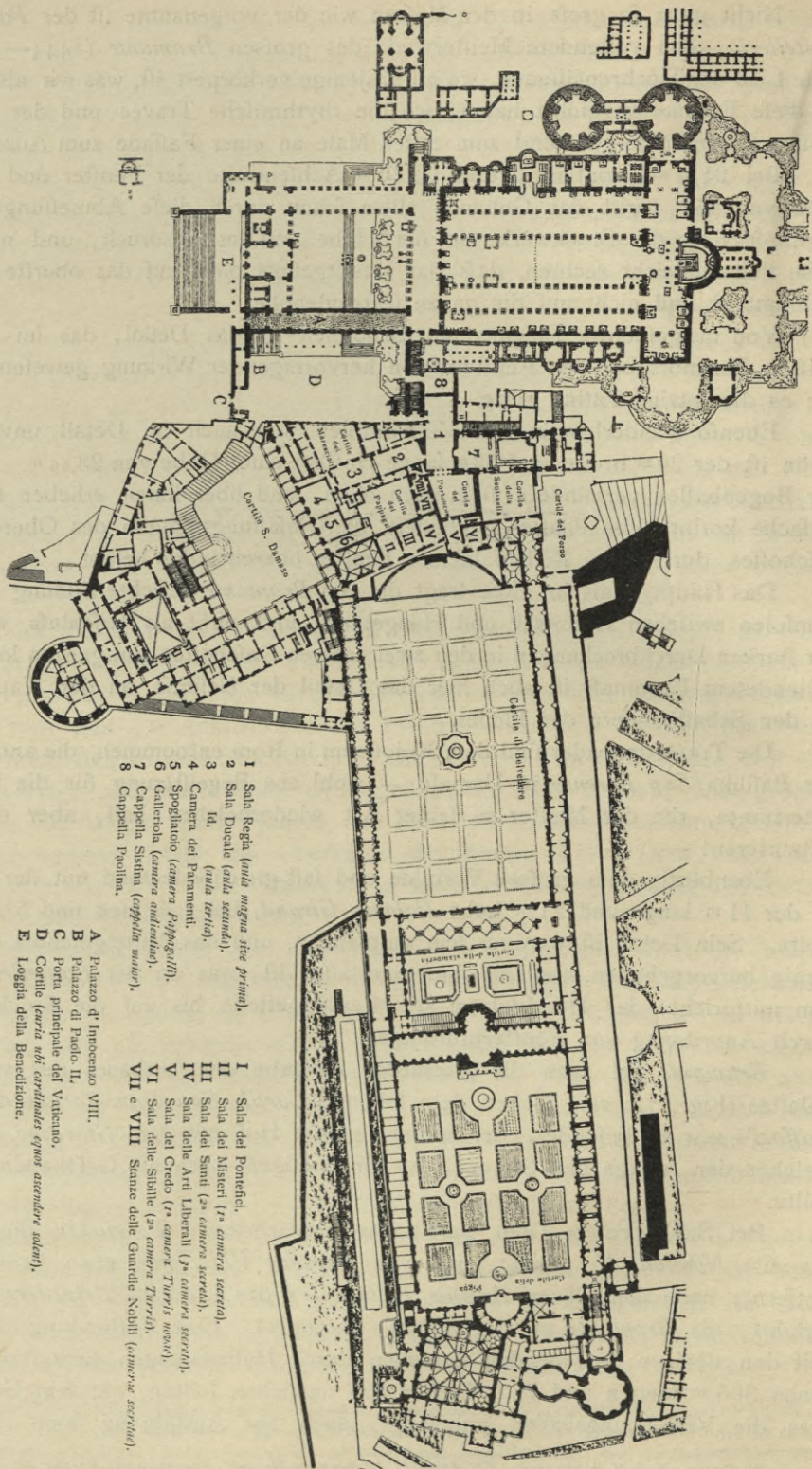
Bramante fiel auch die großartige Aufgabe des Ausbaues des vatikanischen Palastes (Fig. 172) zu. Neben dem schönen *Cortile San Damaso* mit den Loggien *Raffaels* war es besonders der hintere große Hof mit dem *Giardino della Pigna*, welcher der Anlage den Stempel des Großartigen, noch nie Gesehenen aufdrücken sollte.

Bei Sankt Peters Dom waren das *Appartamento Borgia*⁹⁰⁾, die Sixtinische Kapelle *Nikolaus V.* gebaut, und von *Innocenz VIII.* war, etwa $\frac{1}{3}$ km von jenen entfernt, nach den Plänen *Antonio Pallajuolo's* das Lufthaus *Belvedere* bereits ausgeführt, als *Bramante* an die Aufgabe herantrat. Eine Verbindung des letzteren mit den übrigen bestehenden Bauteilen durch Hallenanlagen herzustellen, welche einen 306 m langen und 75 m breiten Hof umziehen sollten, war sein Gedanke, der, was die Verbindungshallen anbelangt, auch zur Ausführung kam. Mit diesem

117.
Vatikanischer
Palast.

⁹⁰⁾ EHRLE, F. & E. STEVENSON. *Gli Affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano*. Rom 1897. — Grundriß: *Capo primo*, S. 10.

Fig. 172.



- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1 Sala Regia (<i>aula magna sive prima</i>). 2 Sala Ducale (<i>aula secunda</i>). 3 Id. (<i>aula tertia</i>). 4 Camera dei Parlamenti. 5 Spogliatoio (<i>camera Polignoli</i>). 6 Galleria (<i>camera andantino</i>). 7 Cappella Sistina (<i>cappella maior</i>). 8 Cappella Paolina. | <ol style="list-style-type: none"> I Sala dei Pontefici. II Sala dei Misteri (<i>1^a camera segreta</i>). III Sala dei Santi (<i>2^a camera segreta</i>). IV Sala delle Arti Liberali (<i>3^a camera segreta</i>). V Sala del Credo (<i>1^a camera Torrisi nuovo</i>). VI Sala delle Sibille (<i>2^a camera Torrisi</i>). VII e VIII Stanze delle Guardie Nobili (<i>omninoe segreta</i>). |
|--|---|

- | |
|---|
| <p>A Palazzo d' Innocenzo VIII.
 B Palazzo di Paolo II.
 C Porta principale del Vaticano.
 D Cortile (<i>curia nbi cardinalis quos ascendere solent</i>). E Loggia della Benedizione.</p> |
|---|

Vatikanischer Palaft zu Rom 91).

91) Nach dem in der vorhergehenden Fußnote genannten Werke, S. 183.

zusammenhängend war der erwähnte dreieitige Hof von *San Damafo* vorgesehen, dessen Anlage mit schönen Bogenhallen und offener Loggia im Obergeschoß entworfen, aber erst nach des Meisters Tod gebaut wurde.

Der tief gelegene Hof des *Belvedere* mit segmentförmigem Abschluß einer feiner Schmalseiten sollte durch eine Schaubühne mit zwischenliegender breiter Treppe und einem Streifen Garten dahinter, von dem höher gelegenen *Giardino della Fontana di Papa Giuglio III.*, geschieden werden, bei welcher Anlage zwei zweiläufige Treppen mit Plattenstufen den Uebergang zu vermitteln hatten. Das großartige Nischenmotiv an der anderen Schmalseite sollte den Abschluß der Anlage bilden, zusammen mit den beiderseitigen Verbindungskorridoren vom *Appartamento Borgia* bis zur Wohnung *Paul IV.* und der *Villa Innocenz VIII.* Dies ist auf einer Radierung aus dem Jahre 1565 (ein Turnier in jenem Hofe darstellend) zu erkennen, und was *Simil*⁹²⁾ in seinem Restaurationsprojekte des Hofes von *Bramante* gibt⁹³⁾, entspricht etwa den glühenden Worten in *Burckhardt's* »Cicerone«⁹⁴⁾ über die geplante Anlage: »Man denke sich die Querbauten der vatikanischen Bibliothek und des *Braccio nuovo* hinweg und an deren Stelle ungeheure doppelte Rampentreppen, die aus dem tiefer gelegenen unteren Hof in den genannten *Giardino* hinaufführen; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmäßiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, diejenige grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche *Bramante* ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backsteinbau mit mäsigem Sims- und Pilasterwerk, den *Bramante* teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde, so groß und reich er auch wäre. Wir meinen jene kolossale Nische mit Halbkuppel, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ist wohl tatsächlich nur eine Schlußdekoration; allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Baue sein«⁹⁵⁾.

Ein Gesamtbild der Anlage des vatikanischen Palastes ist in dem Prachtwerke über die Fresken des *Pinturicchio* im *Appartamento Borgia* (S. 10) gegeben, das wir in Fig. 172 einfügen. Dort wird von den Verfassern noch gesagt: »*Avendo noi l'intenzione di pubblicare fra breve ancora un secondo volume sulla Storia dei palazzi Vaticani, e di completare colle fonti anteriori e posteriori le indicazioni topografiche . . .*« Wir dürfen auf diese Gabe gespannt sein, angesichts des in Rede stehenden Werkes (vergl. S. 9 deselben).

Technisch von Belang ist noch die schöne, sanft ansteigende, stufenlose Wendeltreppe des *Bramante* in dem außen viereckigen Turme am *Belvedere*, deren innere Zargen in den verschiedenen Stockwerken durch je 8 dorische, jonische und korin-

⁹²⁾ A. a. O.

⁹³⁾ Vergl. Taf. I u. II der *Cour du Belvedere*. An 1503—90.

⁹⁴⁾ Ausgabe von 1860, S. 306.

⁹⁵⁾ Bei diesem Anlasse bemerke man den römischen Gebrauch großer Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. in Rom als Kaiserloge gegen den Zirkus diente. Man findet sie wieder an der jetzigen Vorderseite der *Diokletians-Thermen* u. f. w.; dann in christlicher Zeit am Palaste des *Theodorich* zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von *San Marco* in Venedig; in häufiger und sehr kolossaler Anwendung an den Bauten des Islam, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des *Giardino della Pigna* im Vatikan erhoben. (Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone etc. Basel 1860. S. 56, Fußnote.)

thische Säulen abgestützt sind, wobei zwischen den ansteigenden, architravartig ausgebildeten Zargen und den Säulenkapitellen dreieckige Polster eingeschoben sind zur Aufnahme und Auflagerung der ersteren — ein Meisterstück von bequemer Treppe im kreisrunden Innenraum von 8,88 m Durchmesser liegend, bei einem Lichtraum zwischen den Zargen von 3,86 m.

Zur leichteren Orientierung mögen noch die folgenden Notizen über die Entstehung der einzelnen Bauteile dienen:

Nicolaus V. (1450) beschloß, den vatikanischen Palast zum größten Schloß der Welt zu machen; aber nur ein kleiner Teil war bei seinem Tode vollendet.

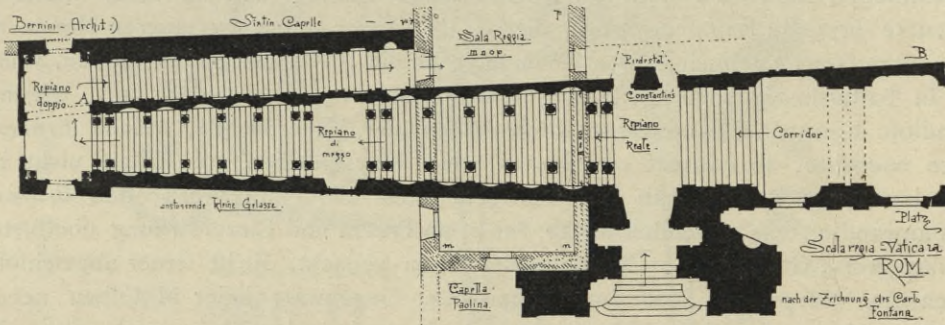
Sixtus IV. baute 1473 die Sixtinische Kapelle.

Innocenz VIII. erbaute 1490 das Gartenhaus Belvedere, das *Bramante* unter *Julius II.* mit dem Palast durch einen großen Hof verband unter Anschluß der Loggien um den Damafushof.

Paul III. ließ 1540 die *Paulin'sche* Kapelle errichten.

Sixtus V. erbaute die Bibliothek (1585—90), welche den von *Bramante* geschaffenen großen Hof in zwei Teile trennte: in den *Cortile Belvedere* und den *Giardino della Pigna*.

Fig. 173.



Scala Regia im Vatikan zu Rom.

Urban VIII. (1623—44) legte die *Scala Regia* (Fig. 173) nach den Entwürfen *Bernini's* an.

Pius VI. (1775—95) erbaute die *Sala a Croce greca*, die *Sala rotonda* und die *Sala delle Muse*.

Pius VII. (1800—20) ließ den *Braccio nuovo* ausführen, und

Pius IX. (1846—78) schloß die vierte Seite des Damafushofes.

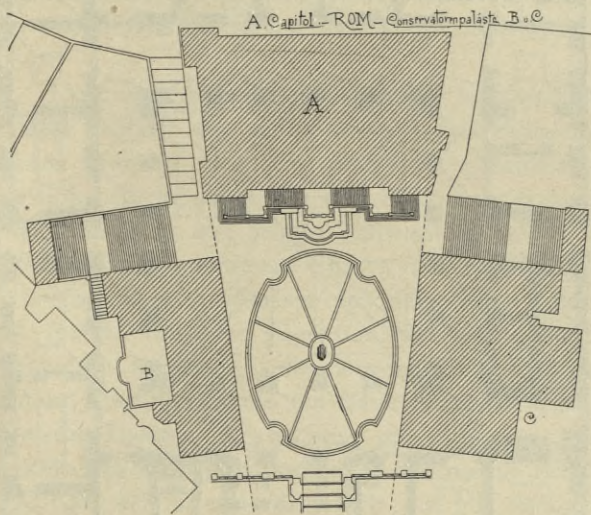
Der Palast bedeckt eine Bodenfläche von etwa 55 000 qm, von denen 25 000 qm auf die 20 Höfe entfallen, während die Zahl der Säle, Kapellen und Zimmer die Zahl von etwa 1000 erreicht.

Die zweite große Rolle spielen die kapitolinischen Bauten *Michelangelo's* auch noch in ihrer jetzigen Anordnung und Gestalt. *Burckhardt* glaubt, daß sie, so wie sie sind, nicht einem ursprünglichen Gedanken entsprossen, daß sie vielmehr, in Ermangelung eines Besseren, allmählich unter schwankender Benutzung der Entwürfe *Michelangelo's* zu stande gekommen sind. Dieser Meister legte wenigstens (1538) noch selbst die für die Wirkung des Ganzen so wesentlichen Flachtrepfen an; ihm gehört jedenfalls auch die Architektur des Senatorenpalastes mit der großen zweiseitigen Freitreppe, »welche mit dem Brunnen und den beiden Flufsgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet«. Die große Ordnung an der Fassade nach dem Platze über hohem Quadergeschoß, das kräftige Kranzgesims mit der figurengeschmückten Attika gestalten im Vereine mit der Treppenanlage den Palast zu einem hervorragenden Werke feiner Art.

Seine Ausführung besorgte 1592 *Girolamo Rainaldi*.

Die eigenartig gedachten und im richtigen Verhältnis zum Senatorenpalast gemachten, divergierend von der Aufgangstreppe aus angelegten beiden Konservatorenpaläste, im Geschmacke ihrer Zeit detailliert, sind sicher, wenn auch sehr viel später erst, nach *Buonarotti's* Plänen ausgeführt. Auch ihre Schrägstellung zum Senatorenpalaste dürfte auf feiner Angabe beruhen (Fig. 174: Grundrissanlage). Wie bei *St. Peter* öffnen sich die Kulissen, nach hinten die breitere Zwischenweite lassend. Nach moderner Theaterregel wäre das Umgekehrte das Richtigere, wie dies auch bei der *Scala Regia* im vatikanischen Palaste zum Ausdruck kam, wenn man eine bedeutendere Tiefenwirkung des Platzes haben wollte. Optische Gründe scheinen hier ebenfowenig wie bei *St. Peter* mitgesprochen zu haben; die Nachbargebäude, ihre Lage und Ausdehnung gaben da wie dort den Ausschlag!

Fig. 174.



Kapitolinische Paläste.

Interessant bleibt die Verwertung der großen Ordnung in Verbindung mit den auf Säulen ruhenden Gebälken des I. Obergeschosses und den reich mit Dreivierteläulen und Bogenverdachungen umrahmten und mit Muscheln besetzten Rechteckfenstern. Die auf Postamenten stehenden Pilaster treten stark hervor und sind von glatten Lifenentstreifen begleitet, die unter dem großen Architrav wieder durch ein Kopfband zusammengefaßt sind. Das Vermeiden einer Bogenstellung im Untergeschoß und das Einfügen der Architrave auf jonisierenden Säulen, zwischen den großen Pilastern, gibt den Fassaden etwas eigenartiges Neues. Hauptgesims und Attika sind der großen Ordnung entsprechend in der Höhe und Ausladung angenommen und so von selbst mit Rücksicht auf die Gesamthöhe des Baues entworfen. Als technisch bemerkenswert ist zu erwähnen, daß die auf den jonischen Säulen liegenden Architrave vielfach geborsten sind, wohl wegen zu starker und ungleicher Pressungen an ihren Enden.

Ein für die Folgezeit typisch gewordener Bau ist der *Palazzo Farnese* (Fig. 175). Kardinal *Farnese*, unter dem Namen *Paul III.* zum Papste geworden, wollte gegen 1530 durch *Antonio da Sangallo* seine Wohnung am *Campo di Fiore* erneuern lassen. Im Jahre 1534 waren die Fenster des Erdgeschosses und einige Säule nach dem Hofe ausgeführt, als *Alexander Farnese* zum Papste gewählt wurde. Unter Aenderungen, die der Titelwechsel mit sich brachte, wurde der Bau bis Gesimshöhe geführt, und trotzdem *Sangallo* alles bis dahin nach seinen Zeichnungen ausgeführt hatte,

Der eine der Konservatorenpaläste rechts wurde schon 1450 von *Nikolaus V.* gegründet, dann aber nach den Plänen *Michelangelo's* von *Boccapaduli* und *de' Cavalieri* 1564—68 umgebaut. Das sog. Kapitulinische Museum in dem Bau links wurde unter *Innocenz X.* angelegt.

119.
Palazzo
Farnese.

eröffnete der Papst gewordene Kardinal einen architektonischen Wettbewerb für die Gestaltung des Hauptgesimfes seines Palastes.

Ein gleicher Zug von Härte, ein gleicher Stofs in das Herz des Künstlers widerfuhr hier dem *Sangallo* wie einst dem großen *Brunellesco*, als man zur Belohnung und als Zeichen des Vertrauens für die gelungene Kuppelausführung zu einem Wettbewerb um die Laterne schritt! Dem armen *Sangallo* sicherte man aber vorher noch die Freiheit zu, nach dem Hefte eines anderen den Bau vollenden zu dürfen!

Am Wettbewerb beteiligten sich *Perin del Vaga*, *Fra Sebastiano del Piombo*, *Michelangelo* und *Vasari*. *Michelangelo* war dabei so anständig, seinen Entwurf nicht wie die anderen persönlich abzugeben, sondern liefs ihn durch *Vasari* überreichen, sich mit Unwohlsein entschuldigend.

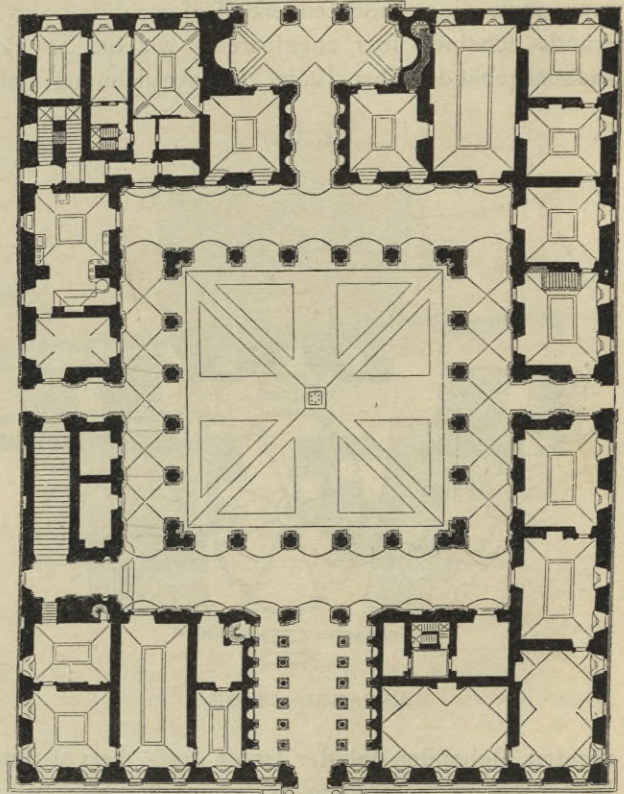
Der Papst lobte alle, gab aber der Arbeit des *Michelangelo* den Vorzug und beleidigte noch den alten *Sangallo* dadurch, dafs er einen gewissen *Melighino*, eine unterwürfige Kreatur, die kaum einen Begriff von einer Zeichnung hatte und ihr eigenes Geschäft als Bauführer bei *St. Peter* nicht richtig verstand, auf die gleiche Stufe mit den übrigen Konkurrenten stellte und sie dementsprechend honorieren liefs.

Dies geschah um die Zeit von 1544—45, kurz vor dem Tode des *Sangallo* (1546), der sich immer noch mit der Hoffnung trug, dafs der Papst seine Meinung ändern und ihm die Vollendung nach dem eigenen Entwurfe überlassen würde, weshalb er mit der Ausführung des Gesimfes zögerte. Er erhielt aber den bestimmten Befehl, endlich nach dem Entschiede des Papstes vorzugehen und fertigte daher ein Holzmodell in der Ausführungsgröfse (3,43 m) an, das am Baue aufgebracht wurde. Der Papst und ganz Rom besichtigten daselbe; der Beifall war ein allgemeiner, worauf *Michelangelo* mit der Ausführung betraut wurde.

Nach dem Tode *Sangallo's* blieb für die späteren Künstler noch zu vollenden übrig:

- 1) das Aufbringen des ganzen Hauptgesimfes;

Fig. 175.



0 5 10 20 Meter

Palazzo Farnese zu Rom ⁹⁶⁾.

⁹⁶⁾ Nach: HAUSER, A. Styl-Lehre der architektonischen Formen der Renaissance. 3. Aufl. Wien 1891 — und: LETAROUILLY, a. a. O.

- 2) die Vollendung des I. Obergeschoffes im Hofe;
- 3) die Ausführung des ganzen II. Obergeschoffes;
- 4) das Fortführen der Rückfassade von der halben Höhe des Erdgeschoffes an und der ganzen Mittelpartie vom Fußboden an;
- 5) die Ausführung der gefamten Innendekoration.

Paul III. wollte *Michelangelo* die Fortführung seines Palaftes übertragen, der sich aber mit Geschäftsüberhäufung und mit feinem Alter von 71 Jahren und damit, daß er zu wenig von Architektur verstehe, entschuldigte. *Vignola* scheint dann von 1547 an die Weiterführung ohne wesentliche Beihilfe und ohne die Oberaufsicht des greifen Meisters übernommen zu haben; er dürfte sogar durch seine Detaillierung am Ruhme für die Gestaltung des vielbewunderten Hauptgesimfes Anteil haben⁹⁷⁾. Nach dem Tode *Michelangelo's* (1564) verblieb sie ihm sicher allein, und 16 Jahre nach dem Tode *Vignola's* führte *Giacomo della Porta* das II. Obergeschoß aus, was inschriftlich beglaubigt ist (1589). Er vollendete um diese Zeit auch die Rückfassade.

Mehr als ein halbes Jahrhundert hat man an diesem Werke gebaut, das einheitlich geplant war und dem ein großes Talent, wie *Sangallo*, 16 Jahre seines Lebens widmete, der aber noch erleben mußte, daß andere, wenn auch Künstler von hoher Begabung, ihm den Platz streitig machten; dem aber erspart blieb, zu sehen, was jene aus seinem Entwurfe gemacht haben, bei dem sie an Stelle von Einheit und Harmonie an einigen Teilen Willkür und Mißklang setzten!

Nach dem Aussterben der männlichen Linie kam der Palaß 1731 an Parma, und später wurde er Eigentum des Königs von Neapel; 1874 mietete ihn die französische Regierung, die dort ihre Botschaft und ihr archäologisches Institut einrichtete. Die Werksteine am Baue stammen zum Teil vom Kolosseum und aus dem *Marcellus-Theater*. Beabsichtigt war einst von *Michelangelo*, nach dem Tiber einen zweiten Hof anzulegen und diesen durch eine Brücke mit der *Farnesina* zu verbinden.

Ewig schön und vorbildlich für alle späteren römischen Paläste blieben die dreischiffige Säulenhalle des Vestibüls (Fig. 175), die erste bequeme Haupttreppe, und der längliche Saal (Galerie) im I. Obergeschoß, den die *Carracci* mit ihren Schülern zu Anfang des XVII. Jahrhunderts mit vorzüglichen Fresken mythologischen Inhaltes schmückten.

Vor dem Palaße sind auf dem Platze noch die zwei Fontänen von *Vignola* zu erwähnen, mit den 5,57 m langen polierten grauen Granitwannen aus den *Caracalla-Thermen*. Und was uns an der Hauptfassade nach dem Platze immer fesseln wird, das sind die Würde, die Mächtigkeit der Baumasse und die großen Verhältnisse im Ganzen, die Festigkeit und der Geschmack im Detail! Vielen diente er als Vorbild; übertroffen hat ihn keiner von denen, die ihn zum Muster nahmen!

Die Vorderfassade weist in den oberen Teilen Bewegungen im Mauerwerk auf, die auf Konstruktionsfehler schließen lassen, die aber wohl weniger dem geschickten Konstrukteur *Sangallo* als dem *Michelangelo* und seinen Schülern zuzuschreiben sein werden, die es vielleicht unterlassen haben, durch Anker oder durch die Balkenlagen die Mauern der Vorderfassade mit der Hoffassade zu verbinden. Das Fassadenmauerwerk ist aus gut geformten Backsteinen, die in den Obergeschoßen unverputzt geblieben sind, ausgeführt.

⁹⁷⁾ Vergl.: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 264.

Wie die Paläfte von *Pitti*, *Strozzi*, *Rucellai* und die *Cancellaria*, so bleibt der *Palazzo Farnese* ein Markstein in der Geschichte der italienischen Paläfte, der späteren Phase der Renaissance.

120.
Einige andere
römische
Paläfte.

Als ein weiteres Werk des jüngeren *Antonio da Sangallo* ist *Palazzo Sacchetti* zu nennen, von ihm wahrscheinlich als eigenes Wohnhaus erbaut. »Vor allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimensionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigentümliches hat.« Nach dem Tode des Künstlers von Kardinal *Giovanni Pucci di Montepulciano* angekauft, ließ dieser durch *Nanni Bigio* den Bau vollenden und vergrößern, und erst später kam er in den Besitz der *Sacchetti*. Ausgeführt in sichtbarem Backsteinmauerwerk, das verputzt werden sollte, sind nur die Gurten, das Hauptgesims, das Eingangstor und die Fenstergestelle aus Travertin. Tor und Fenster sind horizontal überdeckt; das Erdgeschoss ist hoch und mit großen Fenstern besetzt; im Obergeschoss ist ein Wohnstock mit einem Mezzanin zu einem Ganzen zusammengefaßt und darüber wieder ein Hochgeschoss, mit antikisierendem Konfolengesimse abschließend, das für die Gebäudehöhe etwas zu fein geraten ist.

Der durch die Dekoration seiner Mauerflächen interessante *Palazzo Spada* zeigt einen regelmäßigen Grundriß mit dem Eingang nach einem an nur drei Seiten von Bogenhallen umgebenen Binnenhof und bei einem zweiten Hofe eine perspektivisch angelegte Säulenhalle. Bei derselben verjüngen sich, wie bei der *Scala Regia* im Vatikan, die Breite und der Abstand der Säulen voneinander nach der Tiefe zu. Auch bei der einläufigen Stocktreppe ist der Versuch gemacht, sie bedeutender erscheinen zu lassen, als sie tatsächlich ist.

Die Fassade zu 9 Fensterachsen hat ein hohes quadriertes Untergeschoss, darüber ein Hochgeschoss mit Mezzanin, durch Gurten in eines zusammengefaßt, und darüber nochmals ein Hochgeschoss mit krönendem, antikem Konfolengesimse. Die Steinarchitektur der Fassade ist streng; sie erhält aber ein heiteres Aussehen durch die Stukkornamente, mit welchen die Flächen der Obergeschosswände bedeckt sind. Fruchtgehänge, Medaillons, Chimären, liegende Figuren über den Fensterverdachungen, Schrifttafeln, Kandelaber und Wappen wechseln miteinander ab. Wie die Straßenfassaden, so sind auch die Hoffassaden behandelt; nur treten dort noch unter der Fensterbankgurte Figurenriefe, Halbbrunnischen mit Figuren und in schöner Weise nackte Männergestalten als Wappenhalter auf den Fensterpfeilern des I. Obergeschosses noch hinzu (siehe Fig. 49, S. 56).

Erbaut wurde dieser Palaß zur Zeit *Paul III.* durch den Kardinal *Capo di Ferro*, angeblich von einem Schüler *Daniele da Volterra's*, den *Giulio Mazzoni*; *Vafari* lobt sein Verdienst als Dekorateur. Der Palaß ging später an den Kardinal *Spada* über, der ihn 1632 durch *Borromini* restaurieren ließ, welcher in der Querachse des II. Hofes die perspektivische Kolonnade anlegte, die tatsächlich von überraschender Wirkung ist, so lange sich niemand in ihr bewegt. *Letarouilly* nennt diese Anlage ein knabenhaftes Spiel, unwürdig der wahren Kunst⁹⁸⁾. Man nimmt an, daß diese Anlage des *Borromini* den *Bernini* für seine *Scala Regia* begeistert habe, was aber nicht zutreffend ist.

Befonders wegen seiner Grundrißanlage auf unregelmäßigem Bauplatze sind noch die beiden zusammengebauten *Palazzi des Pietro* und *Angelo Massimi* (Fig. 176)

⁹⁸⁾ Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 529.

zu nennen, in ehemals enger und krummer StraÙe angelegt, die durch die sog. *Hausmannifazione* der Stadt Rom jetzt in eine breite umgewandelt ist, wodurch die einstige Wirkung der Paläfte viel eingebüÙt hat, besonders in Bezug auf ihre Mächtigkeit und die Wirkung des Details.

Der ursprüngliche Bau (1455) enthielt eine Druckerei; er wurde bei der Einnahme Roms durch den Connetable von Bourbon durch Brand zerstört und später

Fig. 176.



0 3 6 12 24 Meter

Palazzo Maffini zu Rom⁹⁹⁾.

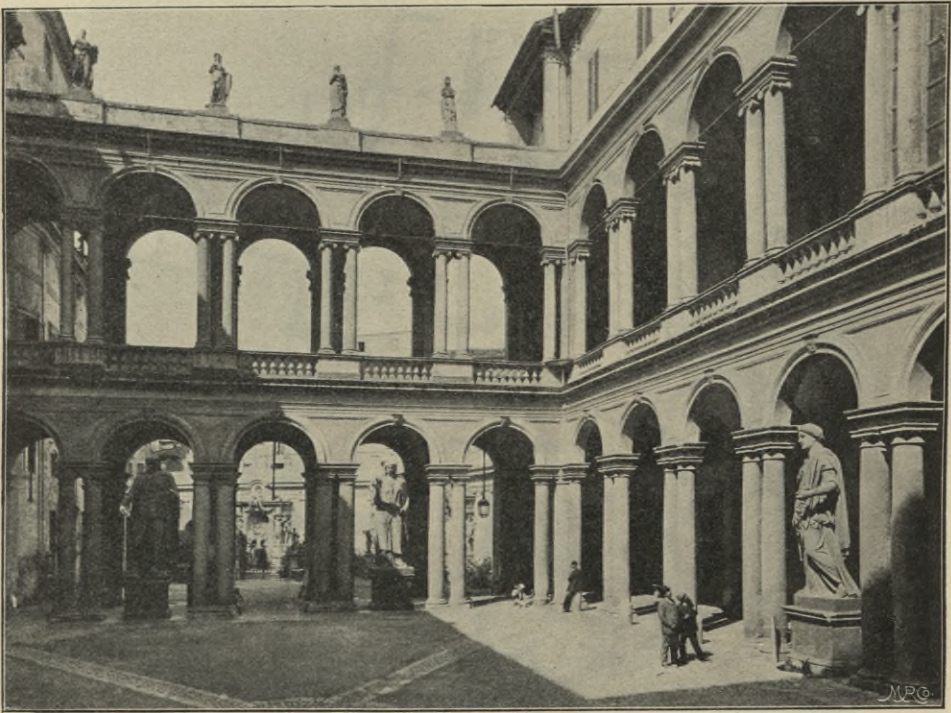
nach den Plänen *Baldassare Peruzzi's* (1532) wieder aufgebaut, der 1536 halb im Elend starb. Er hatte in Siena gelernt, sich auch in kleinen Verhältnissen zu bewegen, und in den Hausplänen für die beiden Brüder hat er das Erstaunlichste geleistet in der vollständigen Ausnutzung der Baufläche, ohne gegen die Gesetze der Schönheit und Zweckmäßigkeit zu verstoßen. Nicht leicht dürfte anderswo eine so

⁹⁹⁾ Fakf.-Rep. nach den in Fußnote 96 angegebenen Werken.

schwierige Aufgabe mit soviel Geschick gelöst worden sein, auch nicht zur Zeit der Herrschaft einer anderen Stilperiode; denn nur die Renaissance war im Stande, einem Bauprogramm von dieser Art den entsprechenden Ausdruck zu verleihen (Fig. 176).

Der Palast des *Pietro* hat die säulenge schmückte Eingangshalle; derjenige des *Angelo* ist einfach geblieben. Im unteren Stockwerk aus Travertin ausgeführt, hat man in den Obergeschossen das gewöhnlichste Material verwendet, Backsteine mit Putz und Stukk überzogen, und nur die zwei Säulen der Loggia sind hier aus Marmor. Eleganz und feines Gefühl, die in den Einzelheiten und in allen Teilen des Baues herrschen, mögen für den Mangel an Solidität der Dekoration entschuldigen,

Fig. 177.

Vom Hof des *Palazzo Borghese* zu Rom.

und es ist dem *Peruzzi* hoch anzurechnen, daß er, der Vergänglichkeit seines Materials bewußt, doch keinen Aufwand an Zeit und Können scheute, um sein Bestes zu geben.

Befonders die genannte Loggia ist es, die uns in diesem Sinne gefangen hält; ihre Decke ist ganz aus Eichenholz angefertigt, weiß bemalt und mit aufgesetzten Goldornamenten versehen, während der Bodenbelag aus roten und weißen Tonfliesen ausgeführt ist. Auf einem nur wenige Stufen hohen Sockel erheben sich im Erdgeschoss die Kolonnaden und rechts und links derselben Pilasterstellungen mit gleichen Gesimsungen darüber, ohne jede Verkröpfung. Ueber diesen baut sich das Hochgeschoss mit Rechteckfenstern, verkröpften Brüstungen und Konsolenverdachungen auf; dann folgen zwei Mezzaningeschosse mit liegenden Rechteckfenstern

und das abschließende Konfolengefims. Keine weiteren Gurtgefimsfe teilen die Fassade der Höhe nach, und die Fassadenflächen im ganzen sind nur durch eine gleichmäßige Quadrierung belebt¹⁰⁰).

Der Palazzo *Angelo Massimi* ist in seinem Aeußeren ganz schlicht gehalten, und nur der Hof mit feinen Bogenstellungen im Erdgeschoß und feinen gerade gedeckten Loggien im Obergeschoß bietet architektonisches Interesse, und kein geringwertiges.

Als weitere Beispiele wären noch der von *Giulio Romano* erbaute *Palazzo Maccarani* und *Palazzo Vidoni* von *Raffael* zu erwähnen.

Fig. 178.



Abchluss der Gartenanlage vom *Palazzo Barberini* zu Rom.

Bei ersterem tritt vermöge seiner freien Lage in einem Garten eine ungezwungenere Bildung des Grundriffes durch die vorgezogenen Flügelbauten auf. Der umbaute Hof fehlt bei diesem Palaste; an seiner Stelle ist ein grandioses zweischiffiges Vestibül mit einer Exedra vorhanden, in dem zwei mächtige Treppenanlagen nebst verschiedenen Nebentreppen den Verkehr nach den oberen Stockwerken vermitteln. Die anstossenden Gartenanlagen sind weitschichtig, gut eingeteilt und reich mit Wasser versehen. Das Prunkstück in denselben bildet die grofse Fontäne mit der Kolossalstatue des Apollo und einer prächtigen Pinie als Hintergrund, ein Bild, das vor vier Dezennien noch jeder nach Rom fahrende Kunstjünger zeichnete (Fig. 178).

¹⁰⁰) LETAROUILLY widmet diesem Palaste allein 19 Tafeln (280—298) seines grofsen Werkes mit Rücksicht auf das schöne Detail des Bauwerkes und die Mannigfaltigkeit der sich bei der interessanten Grundriffslösung ergebenden Bilder.

Die meisten der Barockpaläste sind »als grofse Herrenburgen des hohen Adels und seiner oberen und niederen Dienerschaft erbaut«. Sie fuchen ihren ganzen Stolz in grofsartigen und vermehrten Treppenanlagen, in Prunkhöfen mit reichen Perspektiven und Durchblicken nach Gartenanlagen.

Die besten Fassaden unter ihnen weisen der *Palazzo Sciarra* von *Flaminio Ponzio*, der *Palazzo Barberini* von *Maderna* und *Bernini*, der Quirinalpalast von *Ponzio*, der Lateranpalast von *Domenico Fontana* auf; ferner der *Palazzo Borghese* von *Martino Lunghi d. ä.* mit dem grofsartigen Hof mit Bogenstellungen auf Doppelfäulen (Fig. 177) und *Palazzo Mattei* von *Maderna*.

Der *Palazzo Barberini*, sowie derjenige von *Borghese* bedürfen noch einiger Worte.

Gegen 1624, kurz nach der Zeit, als *Urban VIII.* zum Pontifikat gelangte, begann der Kardinal *Camerlengo Francesco Barberini*, der Neffe des Papstes, den Bau, der 1630 vollendet wurde. *Carlo Maderna*, *Francesco Borromini* und *Luigi Bernini* leiteten die Arbeiten. Der älteste, *Maderna*, fertigte wohl die ersten Pläne an, dürfte sich aber an der Ausführung kaum beteiligt haben. Denn in diese teilten sich die beiden Rivalen *Borromini* und *Bernini*. Der erstere war ein Schüler und Verwandter *Maderna's*; den letzteren begünstigte aber der Papst, der anfänglich gern die beiden zusammenarbeiten lassen wollte, der aber bald einfah, daß er damit eine falsche Rechnung zu seinem Nachteil gemacht habe.

Er wies daher in der Folge jedem seine abgeschlossene Tätigkeit derart an, daß *Borromini* das Vestibül, die Rampe und die Rückfassade erhielt; die Hauptfassade mit den Vorbauten und die Seitenfassaden, also die größere Hälfte, wurden *Bernini* zugewiesen. Bei der Ausführung der beiden Haupttreppen wurde dem *Borromini* die Ovaltreppe und *Bernini* die größere geradläufige zugeteilt.

Das Vorbild *Bramante's* beim Belvedere im Vatikan reizte die späteren Architekten zu verwandten Lösungen.

Vierzig Jahre nach *Bramante's* Vorgang baute *Vignola* die kreisrunde, von Säulen abgestützte Wendeltreppe im Schlosse zu Caprarola, die einen Durchmesser von 9,75 m hat, während *Bramante* der feinigern nur 8,88 m gab. Im Jahre 1626 führte dann *Borromini* die feinige bei elliptischer Grundform des Treppenhausinneren aus, bei einer Länge der großen Achse von 9,20 m und der kleinen von 7,50 m, und schließlich kam *Ponzio* im *Palazzo Borghese* mit einer gleichfalls elliptischen Treppe von 8,00 m \times 7,00 m.

Die Protektion, welche *Bernini* genoss, gepaart mit seinen Erfolgen, trugen mit die Schuld an *Borromini's* tragischem Ende, der sich durch einen Degenstich selbst um das Leben brachte. Künstlerneid und zu spitzes Ehrgefühl trugen zu allen Zeiten keine guten Früchte!

Zum *Palazzo Borghese* mag noch ergänzend zugesetzt werden, daß der mächtige Bau seiner eigenartigen Grundriffsform wegen im Volksmund das *Clavicembalo di Borghese* genannt wurde. Er wurde (1590) durch den spanischen Kardinal *Dezza* nach den Entwürfen des älteren *Martino Lunghi* begonnen, dann durch den Kardinal *Borghese* angekauft, der als *Paul V.* den päpstlichen Stuhl bestieg, und in dessen Auftrag *Flaminio Ponzio* den Bau bis zur Ripetta verlängerte, während *Carlo Rainaldi* den Garten anlegte und mit den drei bizarren Wandbrunnen schmückte.

Von *Ponzio* rührt auch die eigenartige Anlage der Türen durch 10 Gelasse hindurch her, die trotz der gebrochenen Fassade eine Perspektive reichster Art ermöglichte und mit einer Aussicht auf die Berge und eine Fontäne, die an einem Nachbarhause jenseits der Verkehrsstraße angebracht war, endigte. Der große, schöne Hof mit den Doppelläden und dem Blick nach dem Garten wird immer ein Architekturbild von großartiger Wirkung bleiben (Fig. 177¹⁰¹).

Die Paläste in den drei Hauptstädten Siziliens, in Palermo, Catania und Messina, gehören beinahe durchweg der späteren Phase der italienischen Renaissance an, und die Fassaden bieten kaum etwas Neues. Die Grundrisse zeigen die umbaute Hofanlage mit und ohne Pfeiler- oder Säulenhallen.

¹⁰¹) Die Bauten der Renaissance in Rom sind enthalten in: LETAROUILLY, P. *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises etc. de la ville de Rome.* Paris 1860.

In Messina wäre *Palazzo Avarna* zu nennen, in Palermo die *Palazzi del Monte, de Cuto, Constantini, Comitino, Cattolica, Gerace* u. a. Aufschluss über diese gibt das unten genannte Werk¹⁰²⁾ mit sorgfältig ausgeführten Aufnahmen.

12. Kapitel.

Villen.

»Während jeder übrige Besitz Arbeiten und Gefahren, Furcht und Reue verschafft, gewährt die Villa großen und ehrenvollen Nutzen; die Villa bleibt dir stets treu und freundlich; bewohnst du sie zur rechten Zeit und mit Liebe, so wird sie dir nicht nur genügen, sondern Belohnung zu Belohnung fügen. Im Frühling macht sie dich durch das Grün der Bäume und den Gefang der Vögel fröhlich und hoffnungsvoll; im Herbst beut sie dir für geringe Anstrengung hundertfältige Frucht; das ganze Jahr läßt sie keine Melancholie in dir aufkommen. Sie ist der Sammelpunkt guter und ehrlicher Menschen: nichts geschieht hier heimlich, nichts betrügerisch; alle sehen alles; hier bedarf es keiner Richter und Zeugen; denn alle sind friedlich und gut gegeneinander. Hierher eile, um dem Stolz der Reichen und der Ehrlosigkeit der Schlechten zu entfliehen! Seliges Leben in der Villa, unbekanntes Glück!«

Nach *L. B. Alberti's Trattato del Governo della Famiglia.*

Gleichwie beim Palastbau ging Florenz auch beim Villenbau dem übrigen Italien voran. Dort erwachte zuerst wieder die Liebe der Gebildeten zum Landleben — ein Erbstück aus der antiken Zeit — schon vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts, als im Norden noch die Adeligen in ihren Bergschlössern, die vornehmen Mönchsorden in verschlossenen Klöstern, die reichen Bürger das ganze Jahr über in der Stadt wohnten.

»Um Florenz liegen viele Villen in kristallheller Luft, in heiterer Landschaft mit herrlicher Aussicht; da ist wenig Nebel, kein verderblicher Wind. Alles ist gut, auch das reine, gesunde Wasser, und von den zahllosen Bauten sind manche wie Fürstenpaläste, manche wie Schlösser anzuschauen, prachtvoll und kostbar.«

Man unterschied das Landhaus zu längerem Aufenthalte und zur Oekonomie, wo das Gut alles liefern sollte, und was man nicht selbst verzehren konnte, auf den Markt gebracht wurde; es war einstöckig und einfach gebaut. Dann das Lufthaus, die *Villa suburbana*, vor der Stadt oder in der Vorstadt gelegen, zu vorübergehendem oder nur ganz flüchtigem Aufenthalte dienend. Sie sollte einen heiteren und einladenden Eindruck machen, wobei ein wesentlicher Wert auf die Kunstform gelegt und die Lage an einem Abhange bevorzugt wurde. Das Extravagante und Grillenhafte galt bei dieser Gattung von Wohngebäuden als zulässig; auf dem Lande konnte manches gestattet werden, was man sich *in luogo civile e nobile* nicht erlaubte¹⁰³⁾.

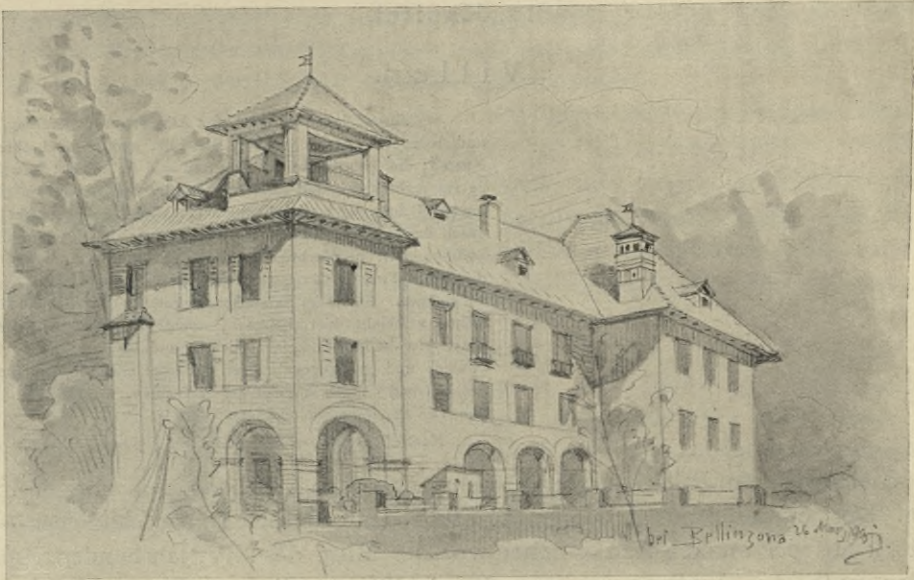
Villen mit äußeren Hallen wurden schöner als solche mit geschlossenen Fassaden erachtet, und als Ueberbleibsel des Schloßbaues wurde gern eine Turmanlage zugefügt. Die Symmetrie wurde dabei preisgegeben, »wobei übrigens die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als einem malerischen Element rechnete und von diesem immer nur so viel mitgegeben hat, als unvermeidlich war«. Und wie viel Besseres ist hier aus den natürlichen Bedingungen hervorgegangen als durch

¹⁰²⁾ HITTORF, T. & L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

¹⁰³⁾ Unferne neuzeitliche Baukunst ist darin weniger skrupulös.

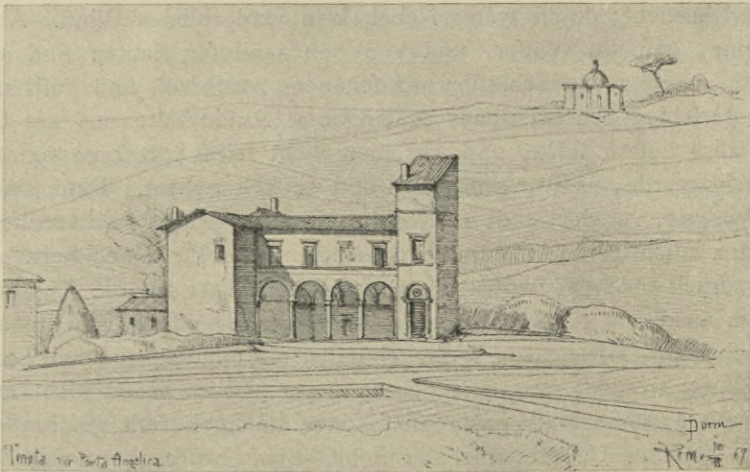
die moderne Sucht auf Kosten von Sinn und Verstand, sowie der logischen Entwicklung eines Grundplanes und der gefunden Konstruktion — malerisch um jeden Preis wirken zu wollen? Vieles von dem, was wir heute an alten Bauten als »malerisch« bewundern, ist durch Zubau entstanden und lag keineswegs in der

Fig. 179.



Landhaus bei Bellinzona.

Fig. 180.

Tenuta vor *Porta Angelica* bei Rom.

Abficht der ersten Baumeister; die Alten machten dann aus der Not eine Tugend, und wir schaffen uns ohne Tugend nur Not!

Eine grössere Bedeutung erhielt die Aufgabe durch eine zweistöckige Ausführung des Baues, wodurch ein grösseres Treppenhaus bedingt war; die Bedienung

wurde dann im Kellergeschoß untergebracht und die Vorräte in einem »verhehlten Obergeschoß mit Luken«.

Die Villenprojekte *Serlio's* zeigen meist abgeschlossene Einzelräume, die nur von einem mittleren Saal aus zugänglich sind. An dieser Anordnung eines Mittelsaales, öfters durch eine Kuppel im Aeußeren gekennzeichnet und durch Deckenlicht erhellt, halten auch *Palladio* und *Scamozzi* fest. Wird ein oblonger Saal ausgeführt, dann stehen darin an den Schmalwänden Büfett und Kamin einander gegenüber.

Beim Landhaus konnte die ökonomische Seite ganz herausgekehrt sein, wenn es dem zum Landwirt gewordenen Adeligen oder Bürger zum ständigen Aufenthalt diente und er eines städtischen Besitztumes entbehrte; es konnte aber auch der

124.
Anordnung
des
Landhauses.

Fig. 181.



Landhaus zu San Gervasio bei Fiefole.

Hauptfache nach für den Verwalter eingerichtet sein, unter dem Vorbehalt, einige wenige Gelasse für den Gutsbesitzer bei dessen etwaigem Besuche stets bereit zu halten, die dann eine bessere Ausstattung und einen bevorzugten Platz erhielten, oder aber bei ganz kleinen Verhältnissen dienten diese Landhäuser nur dem wirtschaftenden Pächter oder Bauer in Form schlichter, aber doch meist malerisch wirkender Gruppenbauten. Eigenartige Beschaffenheit des Bauplatzes, besondere Bedingungen für die Stellung einzelner Bauteile, bestimmte Höhenentwicklungen dieser, die Anordnung von Lichtöffnungen, Türen und Toren, wie sie gerade der Raum verlangte u. f. w., ergaben hier von selbst eine gewisse Vielgestaltigkeit des Aeußeren.

Je nach der Bodenbeschaffenheit und den klimatischen Verhältnissen eines Landstriches tragen diese Villen, Vignen oder Tenuten ihr besonderes Gepräge; sie sind an den Abhängen der Alpen anders gestaltet als im Arno- und Tibertal oder am Golf von Neapel.

Zeugnis hierfür geben das Landhaus bei Bellinzona und eine Tenuta vor *Porta*

Angelica bei Rom. Dort noch das hohe deutsche Ziegeldach, über mehrstöckigem, massigem Steinbau, hier das flache Dach mit offener Vorhalle, Turm (Fig. 179 u. 180) und zweigeschossigem Hochbau.

Den Aufbau einer offenen Loggia über dem Dach hat aber wieder das Landhaus an den Abhängen des Arnoteles mit dem oberitalienischen gemein; nur ist sie dort von gröfserer Ausdehnung und weniger geschlossen (Fig. 181).

Durch Lage, malerische Gruppierung, interessante Umrisslinie, einfache architektonische Formen ist das mäfsig grofse Landhaus bei San Gervasio eines jener typisch-schönen Beispiele, wie sie vor den Toren der italienischen grofsen Städte noch zu Hunderten gefunden werden. Nicht wenig tragen zur Wirkung die den Bau umgebenden Baupartien und die glücklicherweise nicht allzu gekünstelten Gartenanlagen bei, deren Reiz oft noch durch eine kleine Wasserkunst erhöht wird.

Die Villen der Grofsen und Reichen jener Zeit sind keine Villen in unserem Sinne, sondern Gartenpaläste in prachtvollen, mit Kunstwerken geschmückten Rasen- und Parkanlagen, durchzogen von Gewässern und Kaskaden, die mit kleinen Seen, Fischteichen und Grotten abwechseln, reiche Blumenbeete, Springbrunnen aus Marmor und Bronze, lauschige Ruhefitze bei diesen, mit schattigen Laubgängen; wohlgewählte Aussichtspunkte wechseln in schönster Mannigfaltigkeit miteinander ab. Das Innere der Bauten ist mit aller und jeder städtischen Annehmlichkeit und Bequemlichkeit ausgestattet und für ein Dasein bestimmt, das sich vom städtischen nur durch die Oertlichkeit und die gröfsere Ungezwungenheit des Lebens unterscheidet.

Das Beste der Florentiner Villen der Frührenaissance dürfte nach *Burckhardt* vor der spanischen Belagerung durch die freiwilligen Demolitionen von 1529 vernichtet worden sein, und was sonst aus dem XV. Jahrhundert noch vorhanden ist, zeigt nicht mehr das ursprüngliche Bild, ist verbaut und umgebaut.

Als erstes Beispiel sei die nach *Vasari's* Angaben von *Michelozzo* erbaute *Villa Careggi* genannt. Ausführender Baumeister soll *Maestro Lorenzo* gewesen sein. Die Kompositakapitelle im Hofe weisen auf das Jahr 1430; am grofsen Kamin im Obergeschofs steht die Jahreszahl 1462. Der Bau wurde 1530 durch Feuer zerstört, aber bald wieder in Stand gesetzt; 1779 verkauft, kam er nach verschiedenem Besitzwechsel in die Hände des Parlamentsmitgliedes *Segrè* in Rom. Das Aeusere wird in seiner Erscheinung der Hauptfache nach durch einen Wehrgang mit Zinnen gekennzeichnet, wodurch der Bau mehr das Aussehen einer mittelalterlichen Feste erhält. Die Steinhauerarbeiten beschränken sich auf das bescheidenste Mafs; die Mauerflächen sind verputzt und nur die Ecken mit einer Quaderarmierung versehen.

Man betritt die Villa vom Garten aus und gelangt zuerst in einen an zwei Seiten mit Hallen umgebenen, unregelmäfsigen Hof, von welchem aus eine schmucklose, geradläufige Treppe, mit einem Tonnengewölbe überspannt, nach dem Obergeschofs führt, das neben einer Anzahl mäfsig grofser Zimmer zwei Säle enthält, von denen der eine mit dem genannten grofsen Kamine noch seine alte Holzdecke hat. Der Grundplan ist unregelmäfsig mit zwei vorgezogenen schmalen Flügeln, die im Erdgeschofs in dreibogigen gewölbten Gartenhallen endigen, über deren einer die berühmte, an drei Seiten offene, von jonischen Säulen getragene Loggia sich befindet, in der *Lorenzo magnifico* seine akademischen Sitzungen abhielt. Die Decke dieser Loggia ist von *Pocetti* oder in seiner Weise mit Grotteskornamenten auf das zierlichste ausgemalt; die das Dach aufnehmenden Holzarchitrave sind durch 18 elegante jonische Säulchen abgestützt, deren Kapitelle, trotz der peristylen

125.

Villa

suburbana

mit Park- und

Garten-

anlagen.

126.

Villen der

Früh-

renaissance.

127.

Villa

Careggi.

Anlage der Säulen, fämtlich in den Volutenflächen parallel miteinander laufen. Befondere Eckkapitelle werden dadurch allerdings gefpart; aber schöner sieht die Sache dadurch nicht aus¹⁰⁴).

In der Richtung falsch verwendete jonifche Kapitelle zeigt auch der schon genannte Klosterhof von *Maria della Quercia* bei Bagnaja und der kleine Klosterhof in der *Certosa* bei Florenz.

Den von mir an Ort und Stelle geprüften Grundriß des Erdgefchoffes nach dem großen Werke über Toskana von *v. Geymüller* und *v. Stegmann*¹⁰⁵) gibt Fig. 182.

Die am Südabhange des fchroff abfallenden Fiefolaner Berges gelegene Villa des *Giovanni de Medici* ist mehr nur wegen ihrer schönen Lage und wegen des Uebereinanderstellens ihrer zwei Hauptteile, durch die Lage am Bergabhange

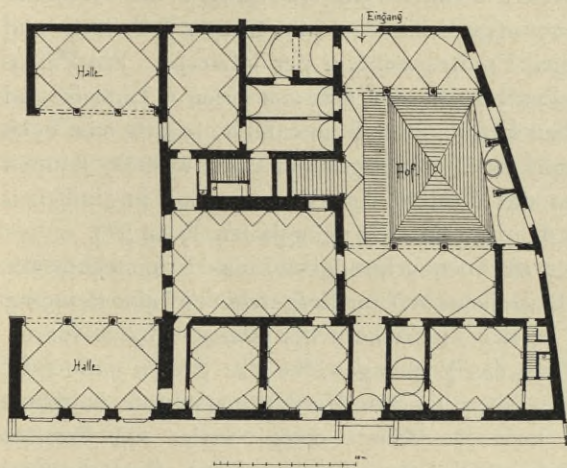
bedingt und wegen der sich an diesen Bau knüpfenden historischen Erinnerungen bemerkenswert. Sie wurde 1458—61 erbaut, 1671 von *Cofimo III.* verkauft, dann vielfachen Veränderungen unterworfen und ist jetzt im Besitze des Engländers *Spencer*.

Vollständig in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten ist die *Villa Reale*, früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano bei Florenz, von *Giuliano da Sangallo* (1445 bis 1516) erbaut. Auf einem quadratischen Kernbau von 42 m Seite, im Erdgefchofs von 4 m breiten, gewölbten Pfeilerhallen umgeben, erhebt sich das Hauptgefchofs in

128.
Villa des
Giovanni
de Medici.

129.
Villa Reale
in Poggio
a Cajano.

Fig. 182.



Villa Careggi bei Florenz.

der Mitte mit einer 10½ m breiten, 19½ m langen und 13 m hohen, mit einem Tonnengewölbe überspannten Halle, die von den zwei Stirnseiten Licht erhält und um welche sich dann die weiteren Räume gruppieren. Diese sind in zwei gegen die Mittelhalle vorspringenden, gleichgroßen Flügelbauten untergebracht, von denen der eine durch eine giebelgekrönte Säulenhalle mit 5 Interkolumnien geschmückt ist. Das Außere ist einfach gehalten; die Mauerflächen sind mit Putz überzogen und durch rechteckige Fenster belebt, dann durch ein weitausladendes Sparrengesimse abgeschlossen.

¹⁰⁴) Bei der genannten Villa ist noch ein Mißverständnis aufzuklären: In dem Werke »Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVII. Jahrhundert (Toskana)« von J. C. RASCHDORFF (Berlin 1888) ist auf Taf. 61 eine »Villa Careggi« abgebildet mit der Unterschrift: »Arch. unbekannt.« Es ist ein malerischer, sehr netter Bau von 27,5 × 13,3 m Größe, der im Erdgefchofs 4 Zimmer und eine offene Loggia enthält. Auf S. 18 ist zu dieser Tafel (61) ein Text gegeben, der offenbar nicht zur Abbildung paßt, wohl aber auf die von mir geschilderte echte *Villa Careggi*. Denn bei *Raschdorff* steht unter Berufung auf *A. v. Reumont*, »die Villa habe ragende Zinnen und einen inneren Hof im Viereck« — von alledem ist aber auf Taf. 61 nichts zu sehen. Auch ist im Texte der unbekannte Architekt der Tafel in den bekannten *Michelozzo* umgewandelt. Ich stelle dies eines korrekten Studiums wegen fest. Der Bau hat vor einigen Jahren bei dem bekannten Erben etwas gelitten; er wurde aber vom jetzigen Besitzer *Segré* wieder in stand gesetzt, der sich seines Schatzes bewußt ist und ihn pflegt und die wunderbaren Gartenanlagen in schönster Weise erhält, sein Areal fogar zu vergrößern sucht. Pietätvoll sind die Loggia und das Sterbezimmer *Cofimo des Aelteren* und des *Lorenzo magnifico* erhalten. Garten und Villa sind zur Zeit verschlossen; aber gern gewährt der kunstfinnige Besitzer dem sich vorstellenden Fachmanne den Einblick in seine Heiligtümer, doppelt geheiligt wegen der großen historischen Erinnerungen und der Großartigkeit und Schönheit der Gärten und der Landschaft, welche längs des Arno bis zur Domkuppel von Florenz überfchau werden kann.

¹⁰⁵) MICHELOZZO, Text, S. 27 u. 28.

Durch farbigen Schmuck ist die genannte Säulenhalle mit ihren interessanten jonifizierenden Kapitellen ausgezeichnet, indem der Terrakottafries weisse Kleinfiguren, mit gelben Gewändern auf blauem Grunde von den *Robbia's* ausgeführt, enthält und das Tonnengewölbe hinter der Säulenstellung eine Dekoration in weiss, blau und golden gefärbten Tonkacheln mit der gleichen, reliefierten Einteilung wie das Tonnengewölbchen bei der Sakristei von *San Spirito* in Florenz.

Etwas öde und im Mafsstab verfehlt wirkt der Schmuck des Giebelfeldes: das Mediceerwappen mit doppelten Bandschleifen, wogegen wieder diese ausgedehnte Villa im ganzen genommen in Verbindung mit den prächtigen Gartenanlagen und dem grosartigen Park, in dem Gelände zwischen Florenz und Prato, und wohl gerade wegen ihrer Einfachheit in der reichen Natur, von wunderbar schöner Wirkung ist.

Hier ist der wahre Begriff des »Malerischen«, der im wesentlichen doch auf Gegenfätzen beruht, noch nicht verkannt; nicht ist ein Wettbewerb des Architektonischen mit der Gottesnatur aufgenommen, mit Zacken, Gaupen, Spitzen und Türmen gegenüber dem unerfchöpflichen Formenreichtum der letzteren. Ein Villenragout, wie es die allernmodernste Baukunst zeigt, das sich aus Erkern, Giebeln und Türmchen der Häuser in mittelalterlichen Festungen zusammensetzt, kannte man noch nicht. Die Menschen, welche ausserhalb des Festungsgürtels leben wollten, fehlten sich nach Licht und Luft und konnten das Vorbild zum Wohnen nur in ähnlichen baulichen Schöpfungen erblicken, wie sie die antike Welt geboten hatte¹⁰⁶).

Der Grundrifs des Obergeschoffes ist noch ursprünglich, das Erdgeschoff mit dem Treppenhaus dagegen umgebaut. Bemerkenswert im Erdgeschoff ist eine steinerne Verbindungstreppe auf Konfolen, die zu den Gemächern der *Bianca Capelli* führte.

Als bemerkenswert wurde feinerzeit das Tonnengewölbe des Saales mit feinen reichen Kassaturen erachtet, das durch 4 oben liegende Verstärkungsgurten haltbarer gemacht worden war. Papst *Leo X.* liess die Wände dieses Saales mit Fresken schmücken, bei deren Ausführung *Andrea del Sarto*, *Francia Bigio*, *Puntormo* und *Allori* tätig waren¹⁰⁷).

Die farbigen Innendekorationen sind ein Werk des bereits genannten *Francia Bigio*; bei ihnen ist Weiss und Gold vorherrschend, Blau und Rot nur als Grund von Füllungen; bei den Eierstäben sind meist nur die Schalen vergoldet. Weithin sichtbar ist der mächtige mit Wehrgang und flachem, weitvorkragendem Sparrendach versehene Turm, der den einfachen grossen Bau und feine Terrassen überragt.

In der Nähe dieser Villa ist die *Villa Petraja* gelegen, gleichfalls ein einfacher Bau, der im XIV. Jahrhundert im Besitze der *Brunelleschi* war, 1575 für den Kardinal *Ferdinando de Medici* von *Buontalenti* erneuert und später ein bevorzugter Aufenthalt des Königs *Viktor Emanuel* wurde. Hier steht auch der Lieblingsbaum dieses Königs, die 400jährige Steineiche, zwischen deren Geäfte eine Treppe zu einem

¹⁰⁶) Reizend spricht sich in diesem Sinne der *Wagner*-Schüler *Leopold Bauer* im Texte zu seinen Skizzen, Entwürfen und Studien: »Eine Villa« (Wien 1899), S. 39 u. 40, aus: »Um des Himmels willen, warum haben Sie denn hier einen deutlichen Renaissancekasten hergebaut?« — »Ja, das ist doch malerisch,« wird er uns stereotyp entgegen, »es mufs doch ein Zusammenklängen des Gebäudes mit der Natur angestrebt werden; wie kann man das besser, als durch möglichst viele freie Endigungen?« Folgen wir weiter ins Atelier und nehmen die Reifsbretter mit den Fassaden zur Hand. »Dieser Giebel ist vom Pellerhaus in Nürnberg, das Motiv des Einganges ist einem alten Festungsthor von Würzburg entnommen, das Original dieses Türmchens steht in Rothenburg,« erklärt der Architekt weiter — »alles Architekturen ersten Ranges!« — u. f. w. Das Werkchen enthält manches Seltsame, aber auch viel Originelles und gut Gedachtes, und es empfiehlt sich, das man es liest neben anderen »Dokumenten deutscher Kunst« mit ihren tief sinnigen Sprüchen.

¹⁰⁷) *v. Geymüller* macht in seinem grossen Werke über Toskana darauf aufmerksam, das hier zum ersten Male die sog. »Baluster« in ausgedehnterem Mafse zur Anwendung gekommen seien, indem man sich in der Zeit vor *Giuliano da Sangallo* stets der Säulchen bedient habe.

Holzpodium emporführt. Aus der Zeit des Aufenthaltes des Königs stammt auch die Ueberdeckung des Binnenhofes mit einem Glaseisendach.

Ohne besonderen architektonischen Wert und Reiz ist die benachbarte *Villa Castello*, dafür aber mit um so schönerem Park. In dieser und der vorgenannten Villa befinden sich je ein prächtiger Brunnen aus weißem Marmor von *Tribolo* und Bronzefiguren von *Giovanni da Bologna*. Derjenige in Petraja zeigt als Hauptfigur das schöne nackte Mädchen, das sich die Haare ausringt, während in Castello noch eine Grotte bemerkenswert ist, die über einer marmornen mit Fischen geschmückten BrunnenSchale allerhand Tiergestalten aus Bronze zeigt¹⁰⁸⁾.

Anzuführen wäre auch noch die *Villa Poggio Imperiale* vor *Porta Romana* bei Florenz, die ihre jetzige Fassung im wesentlichen von der Gemahlin *Cosimo II.*, *Magdalena von Oesterreich*, erhielt. Das Aeußere ist auch hier einfach, das Innere zur Zeit nicht zugänglich, wegen eines darin befindlichen Mädchenpensionats.

Am westlichen Abhang eines Hügels auf Bellosguardo bei Florenz liegt die von *Baccio d'Agnolo* 1502 erbaute *Villa Borgherini*, im Grundrisse ein Rechteck von 36×27^m bildend, mit einem Binnenhof, der an zwei Seiten von $4,50^m$ tiefen gewölbten Säulenhallen umgeben ist, um den sich die Zimmer reihen, die alle mit Spiegelgewölben und einschneidenden Stiehkappen überwölbt sind.

Zu erwähnen sind weiter die *Villa Salviati* bei Florenz, durch Um- und Anbauten gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts aus einer kastellartigen Anlage entstanden. Im Grundplane hat diese einen vorgelegten Säulenhof, der an zwei Seiten von Mauern, an den zwei anderen von Gebäuden umschlossen ist¹⁰⁹⁾.

Etwa 8^{km} von Florenz entfernt liegt die 1534 von den *Dini* umgebaute *Villa dei Collazzi*, die nach einer Zeichnung *Michelangelo's*, aber nur zu zwei Drittel ausgebaut wurde. Sie bildet ein Rechteck von 55^m Länge und 37^m Breite mit vorgezogenen Seitenflügeln, zwischen welchen eine siebenbogige Säulenhalle, eine große Terrasse mit zweiläufiger Aufgangstreppe angelegt ist. Der zweigeschoffige Bau ist schlicht und streng in seiner Architektur, mit einfachen Fenstern, Quaderarmierungen an den Ecken, verputzten Mauerflächen, Sparrengesimsen und rotem Ziegeldach ausgeführt, wie bei allen vorgenannten Villen.

Eine anmutige Wirkung, hervorgerufen durch die offene, durch zwei Stockwerke gehende Säulenhalle, ist dem Baue nicht abzusprechen, der als vollendeter Typus der Florentiner Villen im XVI. Jahrhundert wohl angesehen werden kann¹¹⁰⁾.

Bei den Villen der Hoch- und Spätrenaissance und ihren Gärten tritt das echt malerische Motiv einfacher Gebäudemassen innerhalb reicher Garten- und Parkanlagen auf bevorzugtem Gelände in fruchtbarer Gegend, starre Mauerkörper, in Gegensatz zu den beweglichen und sich stets verändernden Umrissen mächtiger Baupartien gebracht, etwas zurück, wobei die Architektur gefälligere, reichere Formen annimmt, denen auch die Gartenanlagen folgen müssen.

Die erste Anregung zur künstlerischen Gestaltung der Gärten mag wohl *Bramante* mit dem großen vatikanischen Hofe gegeben haben, dessen verschiedene Höhenlage durch die Doppeltreppe mit Grotten ausgeglichen worden war. Die Anlage der Gärten in architektonischen Linien, die mit dem Gebäude in Harmonie stehen

¹⁰⁸⁾ Für die drei königlichen Villen *Poggio a Cajano*, *Petraja* und *Castello* sind unentgeltlich *Permessi* bei der *Amministrazione* im *Palazzo Pitti* zu Florenz zu erheben. Der Besuch ist lohnend und interessant und ohne großen Zeitaufwand auszuführen. Kein junger Architekt sollte den Besuch derselben veräumen.

¹⁰⁹⁾ Vergl.: GEYMÜLLER, v., a. a. O., Villen in Toscana, S. 5.

¹¹⁰⁾ Eine gute Veröffentlichung derselben siehe in: BELLOTTI, G. *Villa dei Collazzi a Giogoli*. Florenz 1893.

musfte, ward zum obersten Gefetz, und sie blieb ein Zweig der Baukunst und Sache der Architekten. Ein gegen Wind und Wetter geschützter, von Terrassen eingefasster, tiefliegender, mit Statuen, Vasen und Fontänen geschmückter Prunkgarten, der im nächsten Zusammenhang mit dem Baue stehen musfte, mit Balustraden eingefasst und durch Rampentreppen verbunden, die an sich einer reichsten architektonischen Ausbildung fähig waren, umgeben von bedeutender immergrüner Vegetation (Laub- und Nadelhölzern), verbunden mit der Aussicht auf Bergfernen, Dörfer, Städte, Meeresküsten, Täler oder Niederungen im Gelände in stilvoller Weise einbezogen, belebt durch ein stets in gerader Linie durchfließendes, zu Bässen sich erweiterndes und zu Kaskaden aufgespeichertes Gewässer — sind die unweigerlichen Bestandteile des italienischen Gartens, der nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künstlich nachahmen will, wie dies z. B. der »englische« versucht, »der vielmehr die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar machen will«.

Ein reichstes Beispiel dieser Art gibt wohl die *Villa d'Este* bei Tivoli, deren ewig schöne Anlagen schon 1549 von *Pirro Ligorio*, welcher auch für *Pius IV.* die *Villa Pia* in den vatikanischen Gärten (1560) errichtete, ausgeführt wurden, der eine kleinere Anlage aus der gleichen Zeit in dem schönen Garten des *Palazzo Colonna* in Rom an die Seite gestellt werden könnte.

Der Villengarten *d'Este* umfasst ein Gelände von 37062 qm bei 213 m Länge und 174 m Breite und zerfällt in einen unteren, der die drei Teiche in sich aufnimmt, und in einen oberen, der sich als mächtiges Terrassenwerk entwickelt und auf dessen oberstem Abfätze sich die palastartige Villa mit ihren Vor- und Nebenbauten, mit ihrem einfachen inneren Pfeilerhof erhebt. Nur die Südseite derselben, dem Garten zugekehrt, ist reich und interessant entwickelt.

Ein getreues Bild der ganzen Anlage ist in der unten genannten Zeitschrift¹¹¹⁾ wiedergegeben, wonach in Fig. 183 die Hauptansicht dargestellt ist.

Ein päpstliches Gartenhaus mit Vorpavillon bildet die von *Paul IV.* angefangene und von *Pius IV.* nach dem Entwurfe des *Pirro Ligorio* (1560) vollendete *Villa Pia* in den vatikanischen Gärten. Auf doppelt abgestuftem Gelände sich erhebend, zeigt sie in der Hauptachse eine Loggia mit Wasserkunst darunter; rechts und links derselben führen zwei geschwungene Rampentreppen nach zwei gewölbten Eingängen, welche auf einen ovalen Platz münden, an dessen Langseite das eigentliche Kasino mit Vestibül, einem oblongen Saale und zwei Nebenräumen mit dem angebauten Treppenhause steht. Die Räume im Obergeschoß sind weniger bedeutend und entsprechen im Plane denjenigen des Erdgeschoßes. Der eine Nebenraum, im Lichten 3,60 × 6,60 m messend, ist als Loggia über Dach geführt mit zwei und drei Bogenstellungen an den Schmal- und Langseiten.

Die Wasserkunst unter der vorderen Loggia ist mit Satyrenkaryatiden geschmückt, das Dach als flache Tonne gebildet, in welche zwei breite Giebel einschneiden. Die gewölbten Zugänge sind kleinen Tempeln nachgebildet; die Fassade des zweigeschoßigen Kasinos ist wie diejenige der anderen Zierbauten überreich mit Stukkaturen bedeckt. Die Räume im Inneren sind gleichfalls auf das reichste stukkirt und bemalt, wie dies die Schnitte und Details im unten angeführten Werke¹¹²⁾ geben.

Die für den Herzog *Francesco Maria della Rovere von Urbino* von *Girolamo*

111) Allg. Bauz. 1867, S. 2 u. Taf. 2, 3 u. 4. (Aufgenommen und gezeichnet von *Adolf Gnauth* und bis ins kleinste beschrieben von *E. PAULUS* in Stuttgart.)

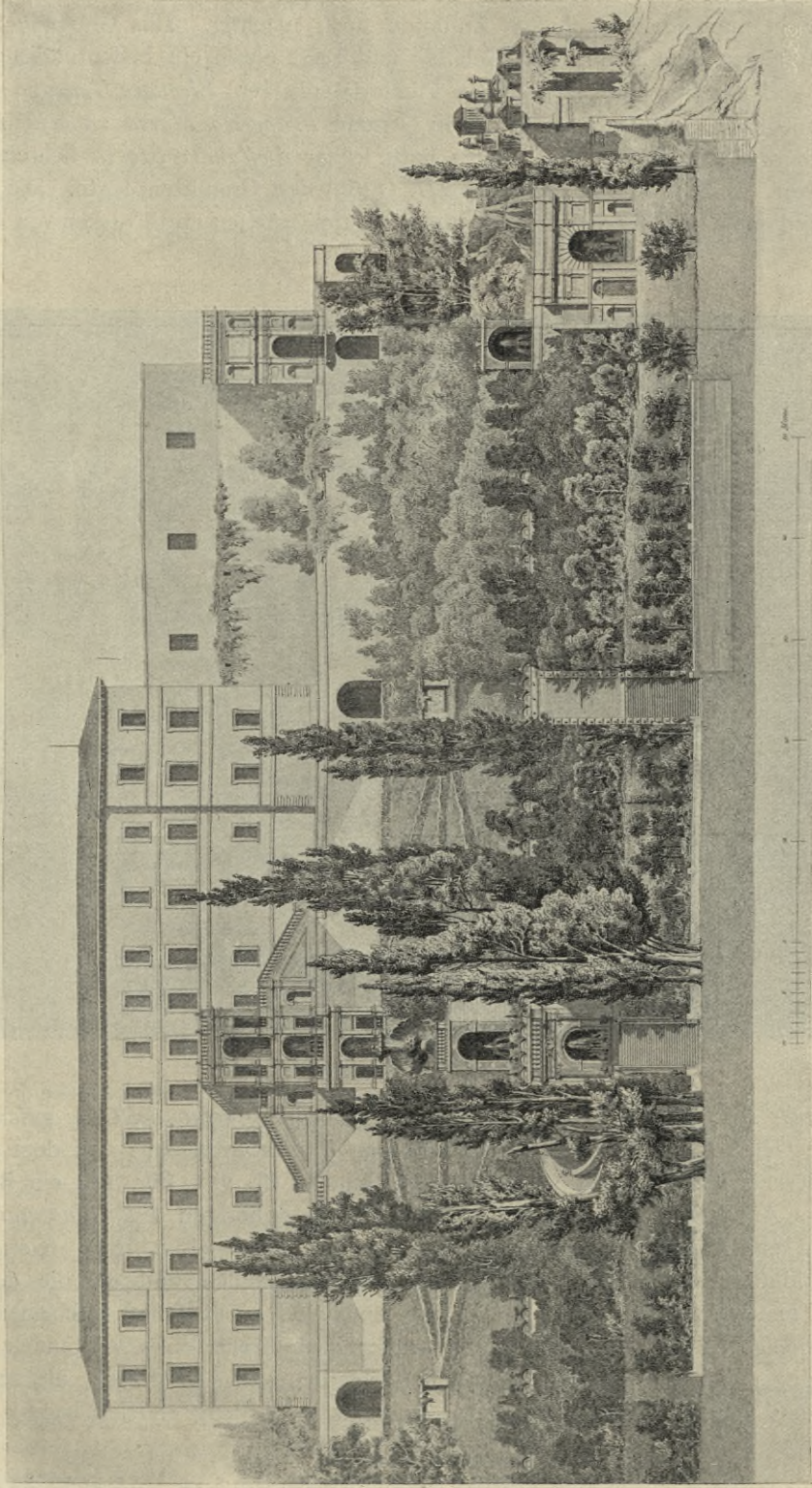
112) SIMIL, a. a. O.

132.
Villa d'Este
bei Tivoli.

133.
Villa Pia.

134.
Villa Monte
Imperiale
bei Pefaro.

Fig. 183.



Villa d'Este bei Tivoli 113.

Genga (1528 oder 1530) entworfene, aber nie vollendete *Villa Monte Imperiale* in Pefaro wirkt auch im ruinenhaften Zustande noch mächtig. Das Gebäude folgt in drei Abstufungen dem natürlichen Gelände und zeigt unten ein bedeutendes Hallengefchofs und darüber eine gefchlossene Pilafterfassade¹¹⁴). *Eleonore Gonzaga* liefs es nach der vorhandenen Infchrift für ihren Gemahl *Francesco Maria* »a bellis redeunti animi ejus causa« errichten. Vor diesem hatte früher *Alessandro Sforza* sich ein Landhaus erbaut, zu dem Kaiser *Friedrich III.* (1469) den Grundstein legte. Die oberen Räume find unter den *Rovere* mit Stukkaturen, Majolikafiefen und Fresken von *Camillo*

Fig. 184.

Großer Saal in der *Villa Albani* bei Pefaro.

Mantovano, den Brüdern *Doffi*, *Angelo Bronzino* und *Raffaelino del Colle* gefchmückt. Einzelne Gelaffe find in der Art des *Giovanni da Udine* bemalt; von dem grofsen Saale, der mit Landschaften und Putten gefchmückt ift, gibt Fig. 184 ein Bild.

Das Aeufere der jetzt dem *Principe Albani* gehörigen *Villa Imperiale* fteht in feinen einfachen Formen anmutig in der Landschaft (Fig. 185). Gerade die ruhigen Maffen, die grofsen und interessanten Umrifslinien find es, die den Bau wirklich malerifch in der Natur, in der ihn umgebenden Landschaft erfcheinen laffen und dasjenige zeigen, was ich unter »malerifcher Architektur« verstanden wiffen wollte, gegenüber der falchen Auffaffung vieler heutiger Architekten, die vergeffen haben, dafs man nur durch Gegenfätze eine folche Wirkung erzielen kann.

¹¹³) Fakf.-Repr. nach der in Fußnote 111 bezeichneten Aufnahme.

¹¹⁴) In *Burckhardt's* »Geschichte der Renaissance in Italien« (Stuttgart 1878. S. 230—231) findet sich eine Abbildung der Villa nach einer Zeichnung aus dem Archiv des *Municipio* in Pefaro mitgeteilt von *Herdle*.

Die ersten Anlagen zur *Villa Lante* in Bagnaja wurden von Kardinal *Rafaello Sanfoni Riario* 1477 gemacht. *Nicolo Ridolfi* aus Florenz, fünfter Kardinalbischof von Viterbo, liefs einen Teil der Gebäude errichten; sein Nachfolger, Bischof *Gualteri*, gab aber Haus und Garten in Miete. *Giovanni Francesco Gambara*, sechster Kardinalbischof, vollendete gegen 1564 den lieblichen Aufenthaltsort und liefs die Gebäude mit Malereien, meist von der Hand *Antonio Tempesta's*, schmücken. Kardinal *Alessandro Damasceno Peretti* oder *Montalto*, der Neffe *Sixtus' V.*, machte sich 1588 zum Eigentümer. Er baute das zweite Kasino und liefs mit

135.
Villa Lante
bei Bagnaja.

Fig. 185.



Villa Albani bei Pefaro.

grofsem Aufwande die Wasserleitungen und Gartenanlagen ausführen. Papst *Alexander VII.* gab die Befitzung an den Herzog von *Bommarzo* aus der Familie *Lante*, welcher sie bis zum heutigen Tage gehört und welche ihren Sommeraufenthalt jeweilig dort nimmt.

Ohne genügende Sicherheit wird angenommen, dafs *Vignola* der Meister dieser lieblichen Schöpfung sei, wohl aus dem Grunde, weil er das nicht sehr weit entfernt davon gelegene *Caprarola* erbaute. Die Annahme, welche *Percier* und *Fontaine* vertreten, nach der die Villa das Werk mehrerer geschickter Architekten sei, die zu verschiedenen Zeiten an der Vollendung arbeiteten, dürfte die richtigere sein¹¹⁵⁾.

Man betritt die Anlagen der *Villa Lante* durch einen hohen, säulengeschmückten Torbogen und zunächst den in tausendfältiger Farbenpracht einer üppigen südlichen Flora schimmernden Blumengarten, der in regelmäfsige, von Buchs eingefasste Felder,

¹¹⁵⁾ Vergl. die nicht in allen Teilen richtige Publikation: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (Paris 1809) und Fig. 186, welche nach einer photographischen Aufnahme die Gesamtanlage der Villa gibt.

durch fein bekiefte Wege getrennt, architektonifch eingeteilt ift. Die Mitte diefes Gartens, in der Längsachfe der Anlage, ziert eine reiche und originell aufgebaute Fontäne inmitten eines grofsen, quadratifchen, von Baluftraden eingefafsten Bassins (Fig. 186). Vier kleine, einander diametral gegenüberliegende Brücken führen über letzteres zu einem zweiten Rundbassin, aus deffen Mitte fich ein achteckiger Unterbau erhebt, auf dem eine überlebensgroße Figurengruppe fteht. Vier fchlanke, nackte Jünglinge, zwischen denen zwei Löwenpaare fitzen, halten das Wappen der *Montalto*, fünf Berge mit dem goldenen Sterne darüber (Fig. 187). Ungezwungen,

Fig. 186.

*Villa Lante* bei Bagnaja.

lebendig, schön in der Umrifslinie und den Ausladungen treten die Gefalten in eigener Weife zufammen und halten mit einer Hand die Platte mit den Wappenemblem; in der anderen tragen fie ein Büfchel Früchte oder Blumen; das Waffer fpringt zwischen den Gefalten vom Boden aus in vollem Strahl gegen die untere Fläche der Platte und aus den Spitzen des Sternes in feinen Strahlen über die Gruppe herab; die Löwen fpeien Waffer in das Rundbassin, in gleicher Weife die Köpfe am Fußgeftelle.

In dem durch die Brücken in vier Abteilungen getheilten grofsen quadratifchen Bassin befinden fich auf dem Wafferpiegel vier reizend gearbeitete Marmorfchiffchen mit rudern den Genien, die Schiffchen felbft mit Blumen, meift blühenden Oleandern, reich beladen. Die Postamente der Baluftrade tragen Vafen, Pinienzapfen, Obelifken u. f. w., der zugehörige Kleinfigurenfchmuck ift leider der Zeit erlegen.

Fig. 187.



Von der *Villa Lante* bei Bagnaja.

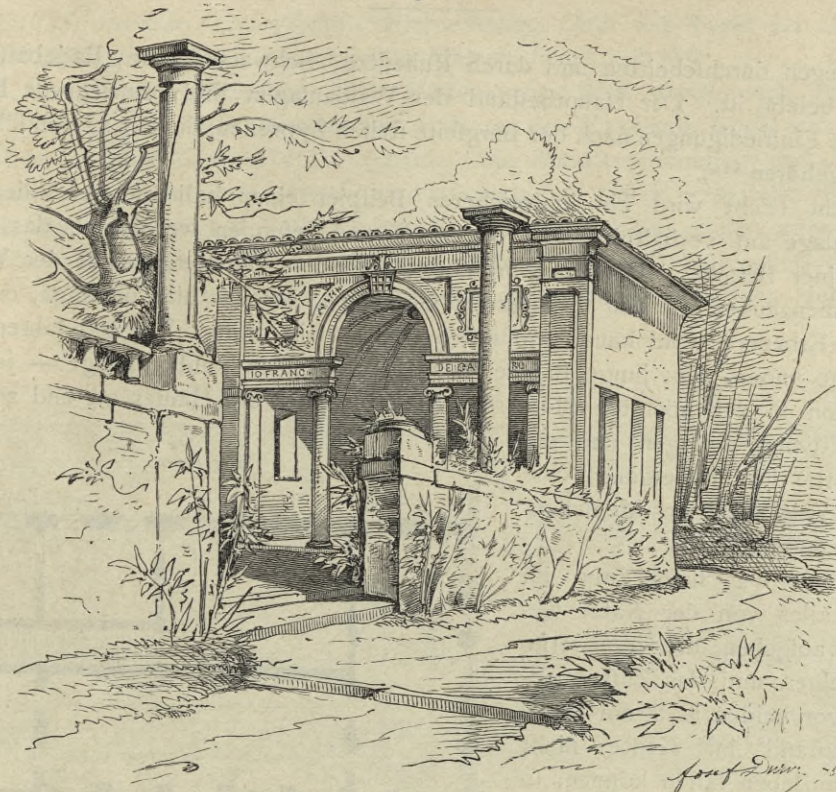
Gruppe und Unterfatz haben durch das Wasser einen tief bronzebraunen Ton angenommen, während die übrigen Architekturteile der Hauptfache nach weißgelb geblieben und stellenweise mit Moos überzogen sind; hierzu tritt der reiche farbige Blumenschmuck, treten die spiegelnden Wasserflächen, die Silberstrahlen der springenden Wasser — was zusammen einen entzückenden Anblick gewährt.

Den Zugang vom Blumengarten zur ersten Parkterrasse vermitteln zwei breite Steintreppen, welche längs der Tiefeite der beiden in der Architektur ganz gleich gehaltenen Wohnungspavillons (*Casini*) liegen und zwei schmale, mit Buchswänden umfäumte Wege, welche die grüne Rasenfläche der zwischen den Treppen liegenden Böschung im Zickzack durchschneiden. Die *Casini* zeigen zu ebener Erde nach dem Garten zu offene, dreibogige, gewölbte, reich und schön ausgemalte Hallen, wovon die nebenstehende Tafel ein Beispiel gibt, während das Stockwerk darüber durch eine Doppelpilasterstellung und Blendbogen mit Rechteckfenstern, die segmentförmige und dreieckige Verdachungen tragen, belebt ist; der Fries des Hauptgesimses hat kleine liegende Rechteckfenster; das Dach erhebt sich zeltartig und ist durch ein geschlossenes Belvedere gekrönt. Die Profilierungen der Architekturteile sind etwas flach und ungenau ausgeführt, die Fassaden ganz aus einem grauen Tuffsteine hergestellt.

Interessant und schön erhalten sind die hohen, luftigen Innenräume des Hauptgeschosses; Stukkdecken mit reichen Malereien, hohe reliefierte und gemalte Frieße, schmucke Wanddekorationen wechseln in der mannigfaltigsten Weise untereinander ab. Im Schatten mächtiger Platanen erheben sich dann von der ersten Terrasse rasch ansteigend die Wasserkünste, welche sich von einem Nymphäum aus, dem höchsten Punkte des Parkes, entwickeln. Zwischen zwei offenen Hallenbauten (Fig. 188) ist eine Halbrundnische aus Felsen gebildet, reich mit Schlinggewächsen und Sträuchern bewachsen, von der aus das Wasser, von überhängenden Baumästen beschattet, in ein größeres Sammelbecken fällt. Von diesem aus wird eine von Buchswänden und Sitzbänken eingefasste Schalenfontäne, welche ihren Strahl hoch in die Wipfel der Bäume wirft, gespeist. Von letzterer läuft das Wasser in gerader Linie in einen mit sich wiederholender, schneckenartig gewundener Einfassung gezierten Kanal, der in Gestalt eines Riefenkrebse (*Gámbero*) mit einer Flachschale zwischen feinen Scheren endigt und sein Wasser an die große, mit liegenden Flusgöttern gezierte halbrunde Fontäne abgibt (Fig. 189). Von dieser wird eine still fließende, 23 Schritte lange Vogeltränke gespeist, die, flach und muldenartig gebildet, zwischen zwei Reihen prächtiger alter Platanen stehend, wiederum einer tiefer gelegenen großen Rundfontäne mit reizenden Wasserkünsten ihr Wasser abgibt. Treppenanlagen zwischen den Wasserfängen verbinden das höher gelegene Gelände mit dem tieferen.

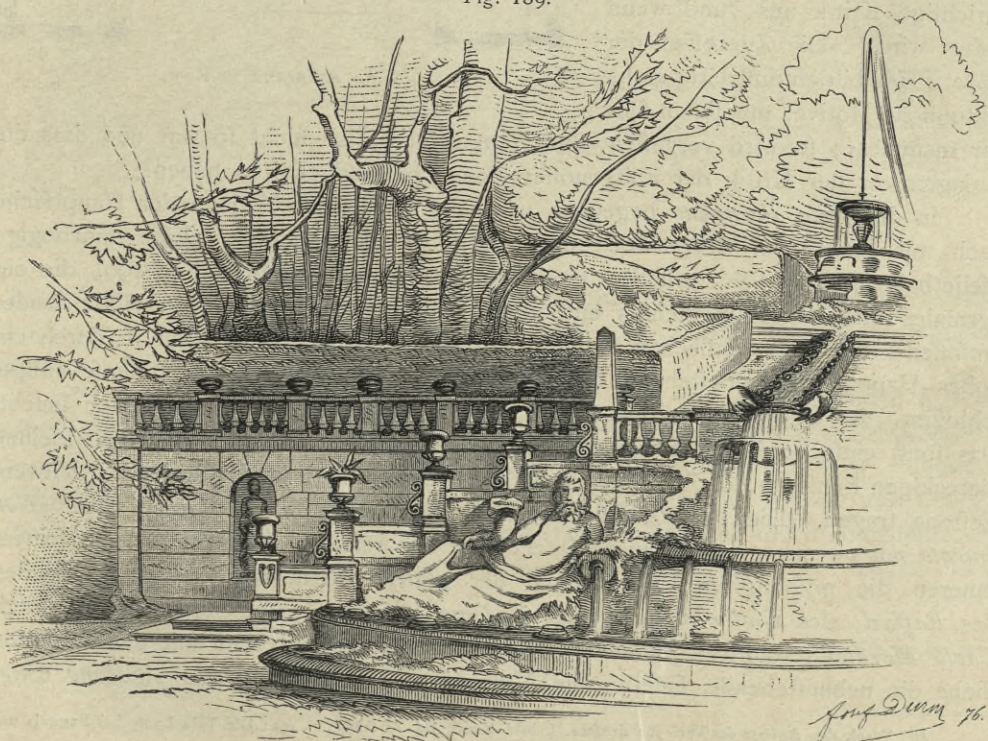
Diese Stelle ist das prächtigste Plätzchen des ganzen Parkes: gegen die Anhöhe die dichtbelaubten, majestätischen Bäume mit den weit herabhängenden, im Sonnenlicht smaragdgrün durchschimmernden Zweigen, und zwischen diesen nur kleine Felder tiefblauer Luft, darunter die durch glänzende Sonnenstrahlen magisch beleuchteten Wasserwerke; gegen die Ebene der Blick auf den Blumengarten mit seiner prächtigen Figurenfontäne, durch das Portal auf die malerischen, weißgrauen Häuser des Städtchens mit den flachen braunen Ziegeldächern und darüber hinweg nach der rötlichen Campagna mit *Monte fiascone* und dahinter der *Monte Argentario* mit feinen wundervollen Umrisslinien. Die mit so vielem Geschmack und Verständnis ausgeführten Anlagen sind von ausgedehntem Waldgebiete umgeben, das von schönen

Fig. 188.



Kasino.

Fig. 189.



Kaskade.

Vom Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.

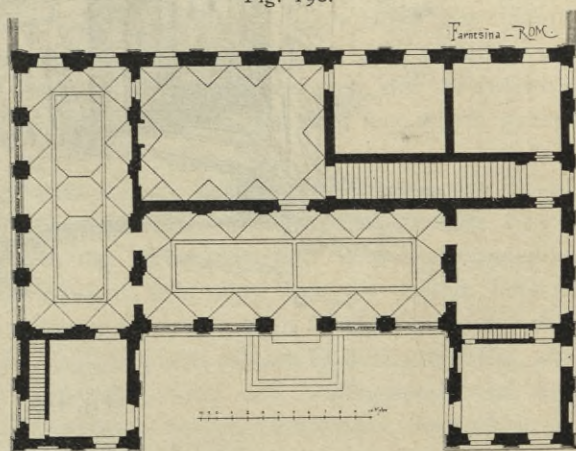
Spazierwegen durchschnitten und durch Ruhefitze, Schwanenteiche, Badebassins angenehm belebt ist. Der Hauptbestand der Waldanlagen sind immergrüne Eichen; gegen die Einfriedigungen nach der Bergseite stehen Zypressen, die mit zu den schönsten Italiens gehören¹¹⁶⁾.

Nicht leicht wird ein lehrreicheres Beispiel einer italienischen Villen- und Gartenanlage auf verhältnismäßig engem Raume gefunden werden als das hier in den Ciminer Bergen. Was uns Nordländer besonders anmutet, das ist der Waldes- und Blumenzauber mit den springenden Gewässern, der uns hier umfängt, der aber von den Erbauern wohl kaum empfunden worden sein dürfte. Vor 400 Jahren sahen die Dinge anders aus: junge Bäume, neue Häuser, alles wohl gepflegt — jetzt die Vegetation in der höchsten Blüte reifen Alters, aber die Häuser alt und zerfallen, die künstlichen Anlagen und die Kunstwerke im Niedergang, wie mit der Zeit alles, was Menschenhände schaffen!

Wenn wir heute nur im Genuß alles von der Natur Gebotenen aufgehen, die Kunstwerke totschweigen und das Zusammenwirken von beiden in ihrem einstigen Zustand im Geiste nicht wieder aufleben lassen können, so verkennen wir die Absichten der Künstler von damals und üben unrichtige Kritik aus, und wenn gefagt wird: »Die Zypressen der *Villa d'Este* bilden unftreitig architektonische Motive, mit ihnen siele gar manches«; so wird vergessen, daß dem ursprünglich nicht so war und daß die Anlagen vor der Kritik der Zeitgenossen dennoch standgehalten haben.

In der *Villa Farnesina* begegnen wir einer einfachsten Anlage der Hauptsache nach mit Hallen im Erdgeschoß und Sälen im Obergeschoß. Eine fünfbogige Pfeilerhalle spannt sich zwischen zwei stark vortretende Rivalite (Fig. 190), die ein normales und ein Halbgeschoß enthalten, während die Hallen die Höhe beider umfassen. Die Fassadenflächen sind durch Pilafter gegliedert; der Bau ist durch ein hohes Hauptgesimse, bestehend aus Architrav, Fries und Konfolengesimse, abgeschlossen, der Flügel nach dem Tiber zu durch ein Belvedere über Dach belebt. Das sonst einfache Außere war auf Bemalung berechnet. Der Fries ist von kleinen viereckigen Fenstern durchbrochen, zwischen welchen Putti und Kandelaber schwere Festons tragen. Die Fassade zeichnet sich durch Eleganz und Grazie aus. »*Non murato ma veramente nato*,« sagt *Vasari* über das reizende Bauwerk, das in seinem Inneren die prächtigsten Dekorationen der ganzen Renaissance birgt: Malereien des *Raffael*, des *Giulio Romano*, des *Sodoma* u. f. w., verschiedenes davon durch *Carlo Maratta* restauriert. Besonders schön sind die Hallendecken mit den Lünetten (siehe die nebenstehende Tafel). Die Villa wurde im Auftrag des *Agostino Chigi*

Fig. 190.



Villa Farnesina zu Rom.

136.
Villa
Farnesina
in Rom.

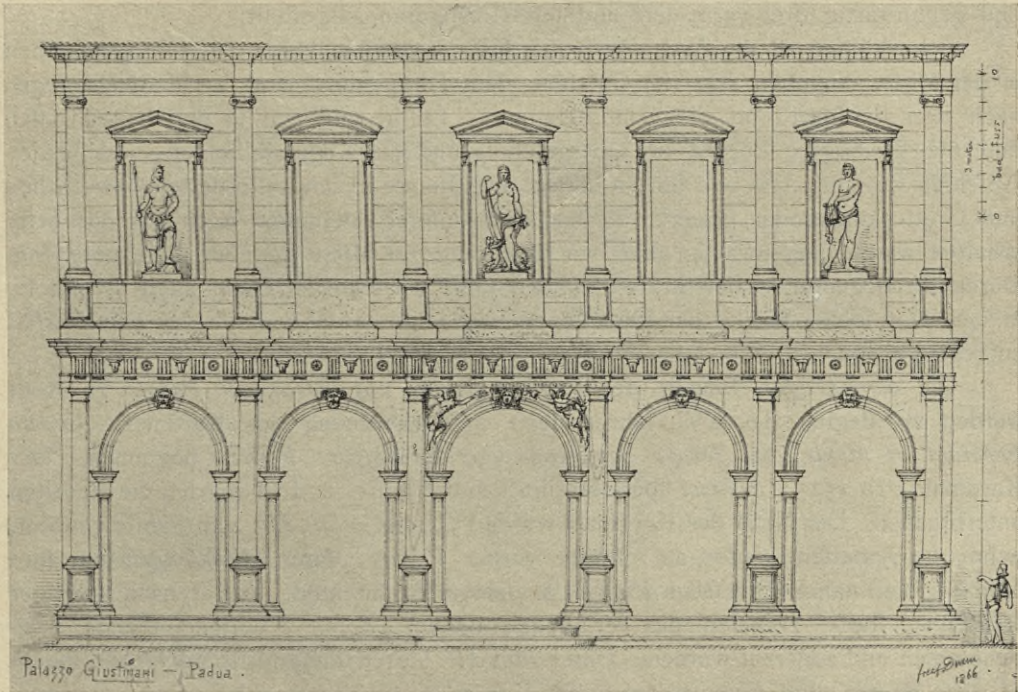
¹¹⁶⁾ Vergl. den Aufsatz des Verf. in: Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XI (1876), S. 292: Die Villa Lante bei Bagnaja und das Kloster *Maria della Quercia*.

von *Baldassare Peruzzi* 1509 gebaut. Hier empfing *Chigi* den Papst *Leo X.*, verschiedene Kardinäle und die berühmtesten Männer seiner Zeit¹¹⁷⁾.

Die unvollendet gebliebene *Villa Madama* bei Rom wurde nach den Entwürfen *Raffael's* von *Giulio Romano* im Auftrage des Kardinals *Giulio de' Medici*, des späteren Papstes *Clemens VII.*, erbaut. Die Stukkverzierungen und Fresken wurden nach 1520 von *Giulio Romano* und *Giovanni da Udine* hergestellt. So etwa stellt sich die Baugeschichte nach *Vasari*¹¹⁸⁾, der noch hinzuzufügen wäre: Nach *Leo X.* Tod (1521) blieb der Bau unvollendet liegen; Kardinal *Pompeo* liefs die Villa anzünden, und die im Mai 1527 eingäscherte *Villa Madama* begann *Antonio da*

^{137.}
Villa Madama
bei Rom.

Fig. 191.



Gartenhalle des *Palazzo Giustiniani* zu Padua.

Sangallo nach verändertem Entwürfe wieder herzustellen; sie blieb jedoch unvollendet. Vor 1530, als der Papst wieder freie Hand hatte, ist der Bau schwerlich begonnen worden. Papst *Clemens* starb 1534.

Fahn hat den Plan des *Antonio da Sangallo* unter den architektonischen Handzeichnungen zuerst wieder erkannt und darüber in den unten genannten Jahrbüchern¹¹⁹⁾ berichtet. *Redtenbacher* hat in der unten näher bezeichneten Zeitschrift¹²⁰⁾ zusammenfassend darüber berichtet und die beiden Pläne, denjenigen des *Raffael* und den des *Antonio da Sangallo*, nebeneinander gestellt und kommt zu der Schlussfolgerung, »dafs es schwer sei, eine Entscheidung darüber zu treffen, welcher von beiden Plänen

¹¹⁷⁾ Siehe den Gesamtplan in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 238 u. Pl. 100–102.

¹¹⁸⁾ Siehe: VASARI, G. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. Deutsch von L. SCHORN u. E. FÖRSTER. Bd. III, Abt. 1. Stuttgart u. Tübingen 1843. S. 179 ff.

¹¹⁹⁾ Jahrbücher der Kunstwissenschaft, Bd. II, S. 143.

¹²⁰⁾ Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XI (1876), S. 33–40.

der schönere sei. Beide haben ihre Vorzüge. *Raffael's* Plan ist ein genialer Wurf, klar und einfach disponiert. Was *Antonio da Sangallo* zum bestehenden Baustück auf Grund des Raffaelischen Planes hinzukomponierte oder an demselben abänderte, läßt uns einen praktisch erfahrenen Architekten von Rang erkennen, der alle Anerkennung verdient.« Wir verweisen auf diese genannten beiden Grundpläne mit dem Ausdruck des Bedauerns über den Niedergang dieser wunderbaren Schöpfung!¹²¹⁾

Im Hofe, bezw. im Garten des *Palazzo Giustiniani* in Padua stehen im rechten Winkel aufeinanderstossend ein Kasino und eine Gartenhalle, die wir in Fig. 191 u. 192 nach eigenen Aufnahmen wiedergeben — Bauten, die einst von *Falconetto* für *Luigi Cornaro* (1523) errichtet worden sind, durchaus vornehm und edel in der Gesamtercheinung und in den Einzelformen. Von den fünf Fenstern des Obergeschosses sind gegenwärtig drei vermauert und mit Gipsfiguren ausgestellt.

Sehr hübsch ist die Architektur des Kasino entwickelt mit dem Oktogonfächchen in der Mitte, umgeben von vier Gelassen, dem Treppenhaus und Verbindungsgängen nach drei Fenstern und dem Haupteingang. Luftig und gut in den Verhältnissen sind die dreibogige Loggia im Obergeschoss und die Bogenstellungen, welche den Abschluß zwischen Hof und Garten bilden. Das Innere ist mit kassettierten Gewölbchen und Grotteskmalereien geziert, die zur Zeit unserer Aufnahme noch auf das beste erhalten waren, gegenwärtig aber, wo die Räume in Miete gegeben sind, notleiden. Durch die Bogenhallen der Straßenseitigen führt ein schmaler Gang nach dem Hofe, in dem man solche Werke der Renaissance nicht vermutet¹²²⁾, die leider dem Verfall entgegengehen.

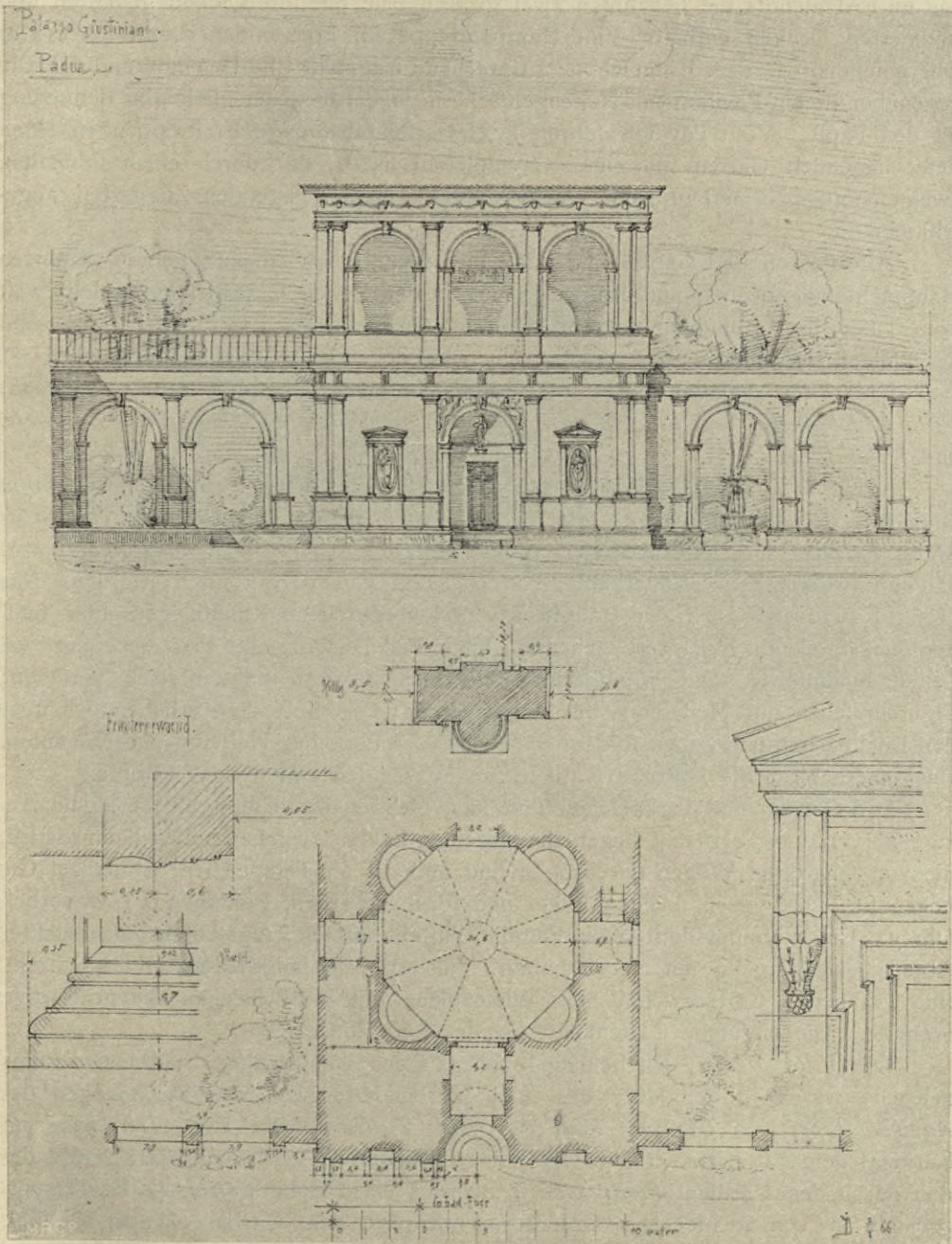
Die eigenartigen Bauten des Papstes *Julius* vor *Porta del Popolo* zu Rom wurden zu Beginn des XVI. Jahrhunderts auf Anordnung des Kardinals *Antonio Fabbiani di Monte* von *Jacopo Sanfovino* und *Baldassare Peruzzi* begonnen. Der Kardinal starb 1523; *Peruzzi* überlebte ihn kaum 3 Jahre, und so wurden die Arbeiten unterbrochen. Der Neffe des Kardinals wurde 1550 als *Julius III.* zum Papste gewählt, nahm die Arbeiten wieder auf, fragte vorher *Vasari*, dann *Michelangelo* um ihre Meinung und nahm schließlich *Vignola* zu seinem Architekten. Als er nach 5jähriger Regierung starb, zerfielen die verlassenen Bauten, deren Kunstgegenstände weggenommen und zerstreut wurden. Unter *Pius IV.* hörten diese Mißbräuche auf, indem er diese Bauten zum Aufenthaltsorte für Kardinäle, Gesandte und Fürsten bestimmte, ehe sie die Stadt betraten. Nach ihm unterhielt *Paul V.* die Anlagen. Sie gerieten wieder in Verfall, als die Kaiserlichen und die Spanier 1744 dort ein Spital einrichteten. *Clemens XIV.* ließ sie wieder ausbessern, und *Pius VI.* führte die Restaurationsarbeiten weiter fort. *Leo XII.* richtete, um die leer stehenden Bauten nutzbar zu machen, darin eine Veterinärfschule ein, die aber von *Pius VIII.* aufgehoben wurde.

¹²¹⁾ In BURCKHARDT'S »Geschichte der Renaissance in Italien« (Stuttgart 1878. S. 225) ist eine Berufung auf *Serlio* (Lib. III. Fol. 120, Fol. 131) gemacht und gesagt, »dafs diese echte Fassade samt Grundrifs, dem ausgeführten Baue weit überlegen sei; unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nische auf jeder Seite«. — Der Verweis auf Fol. 131 ist unrichtig und soll wohl 121 heißen, und der Text enthält eine Flüchtigkeit, indem es wohl heißen soll, dafs nur eine der beiden Schmalseiten eine Nische enthält. *Serlio* sagt aber selbst, dafs die zweite Nische von ihm der Symmetrie wegen angegeben worden sei, dafs nur die eine Nische zur Ausführung gekommen sei, da wo jene Schmalseite gegen den Berg stehe, dafs sie auf der anderen Seite unterblieben sei, wegen der Anlage von Zimmern (... *finisce in un monte, si come anco da parte della loggia segnata E, ma nell' altro capo della loggia notata F., non vi è mezo cerchio e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti: ma io per accompagnarla ce l'ho posto*...). Die übrigen Angaben über das Obergeschoss und die Nischen an den Fassaden stimmen mit denjenigen *Serlio's* überein. Die beiden von *Redtenbacher* publizierten Pläne *Raffael's* und *Antonio da Sangallo's* sind aber mit dem Plane *Serlio's* keineswegs in Uebereinstimmung und sind wohl *Serlio's* eigene Erfindung.

¹²²⁾ Vergl. auch die Veröffentlichung der beiden Bauten in: LASIUS, G. Die Baukunst in ihrer chronologischen und konstruktiven Entwicklung. Darmstadt (ohne Datum). Taf. G. a. VII.

Unter *Pius IX.* dienten, wie ich selbst erlebt, die Bauten den päpstlichen Dragonern als Kafernements (1866), und als diese den Platz verließen, war ein Schweizer

Fig. 192.



Kasino des *Palazzo Giustiniani* zu Padua.

Unteroffizier zum Wächter des Ganzen bestellt. Die italienische Regierung hat jetzt das *Museo etrusco* dort untergebracht und im Hofe den zweifelhaften etruskischen Holztempel mit Terrakottabekleidung errichten lassen.

Die Anlage gibt zunächst einen quadratischen Hof, früher Garten von 27 $\frac{1}{2}$ m Breite, an den sich einseitig eine gewölbte, halbkreisförmig geführte Halle anschliesst, welcher in etwas kapriziöser Weise ein Kasino nach der Straße vorgelegt ist und das im Erdgeschoss die bekannten zwei großen Säle mit ihren schön gemalten und stukkierten Decken enthält. Eine Rampentreppe im kreisrunden Raum führt zum Obergeschoss, das dem Erdgeschoss entsprechend eingeteilt ist. Der halbrunden Halle gegenüber ist ein Pavillon mit Nebengemächern angeordnet, zur alleinigen Benutzung für den Papst. Vom Pavillon führen zwei viertelkreisförmige Freitreppen in einen tiefer liegenden Garten mit einem Nymphäum hinab, der durch einen schmalen, zweigeschossigen Querbau nach einem weiteren, höher liegenden Ziergarten abgeschlossen ist.

Alle Bauten und Gärten sind auch hier symmetrisch zu einer gerade geführten Hauptachse angeordnet, und das Ganze mag in den Zeiten seines Glanzes, nicht weit vom Tiber, in Verbindung mit der *Vigne* an der Ecke der *Via di Ponte Molle* und der kleinen Votivkirche *San' Andrea*, einen köstlichen Ruhesitz abgegeben haben¹²³).

Unter den Anlagen bei Rom sind als Landvillen besonders hervorzuheben: *Villa Aldobrandini* und *Villa Mondragone*, und als *Villa suburbana*: *Villa Borghese*, und *Villa Medici*.

Die *Villa Borghese* wurde 1605 von *Paul V.* nach den Entwürfen von *Giovanni Vasanzio (Giovanni Fiamingo)* erbaut, die Gartenanlagen von *Domenico Savino di Monte Pulciano* angelegt und vom römischen Architekten *Girolamo Rainaldi* verschönert, während die Wasserkünste von *Giovanni Fontana* ausgeführt wurden. Das große Kasino hat nach der Hauptfront zwei vorgezogene Risalite mit einer fünf bogigen, durch ein Stockwerk gehenden Pfeilerhalle, zu der eine Freitreppe auf zwei Seiten hinanführt. Die Wandflächen sind mit Stukkornamenten reich versehen; Figurennischen und Medaillons beleben dieselben; zwei Belvedere erheben sich über den Dachflächen und geben so dem Baue den Charakter des Heiteren und Eleganten. Das Innere birgt die kostbare Antiken- und Gemäldefammlung des Fürsten.

Die Garten- und Parkanlagen sind hier nicht mehr gebunden; die axiale Anlage ist verlassen; zerstreut liegen die einzelnen Bauten zwischen hohen Baumpartien, die von schattigen Wegen durchzogen sind und die an Tempelchen, Stibadien, Gehegen für Tiere, Seen, kleinen Infeln und Idealbauwerken, Fontänen u. s. w. vorbeiführen. Ein Wohnpavillon für die Familie, ein mit antiken Fragmenten geschmückter Abteil, eine Kapelle mit Nebenräumen, Volièren, ein langgestreckter Hippodrom, eine Fasanerie, Gärtnerwohnungen, Wiesenpläne mit Wild beleben die großartige Szenerie. Die englische Gartenkunst begehrt hier Eintritt.

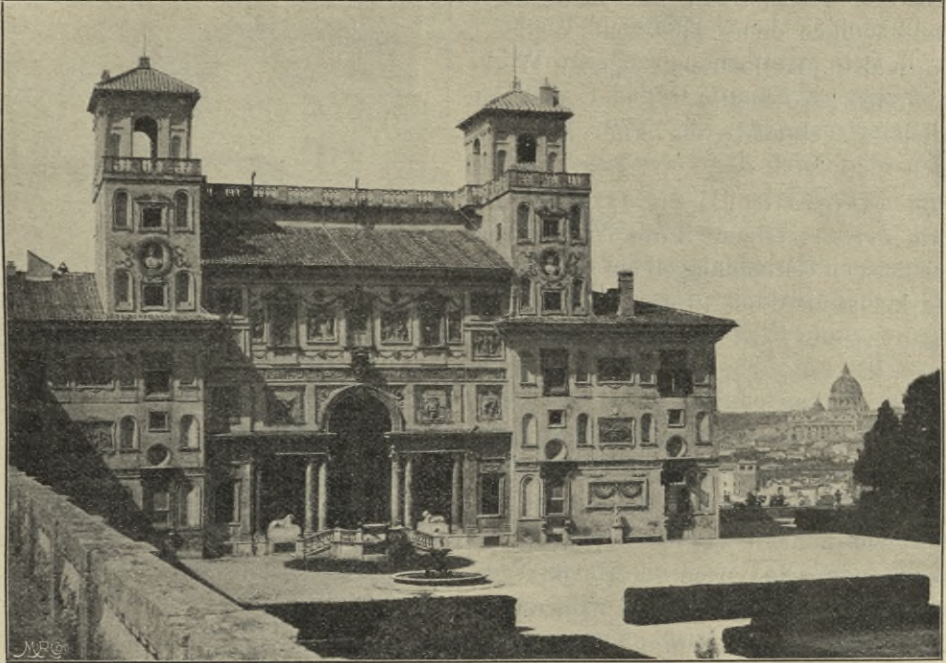
Die *Villa Medici*, auf beinahe ebenem Plane an der alten Stadtmauer Roms gelegen, wurde in der Mitte des XVI. Jahrhunderts nach den Zeichnungen des *Annibale Lippi* von *Giovanni Ricci di Monte Pulciano*, den *Fulius III.* 1551 zum Kardinal gemacht hatte, erbaut. Bereichert mit Antiken und vergrößert wurde der Bau durch den Kardinal *Ferdinando de Medici*, einen Sohn *Cosimo I.* Das Hauptgebäude ist von rechteckiger Grundform mit nach dem Garten offenem Vestibül, zwei kreisrunden Treppenhäusern und anliegenden Wohnräumen, bei dreischiffigem Eingang von der Straße aus. Im rechten Winkel darauf stößt die große Antikengalerie, einen Teil der Gartenanlagen umschließend. Nach der Straße zeigt das

¹²³) Eine ziemlich erschöpfende Veröffentlichung dieser Villa ist zu finden in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 421—470 und Pl. 199—221 — sowie: PERCIER & FONTAINE, a. a. O., Pl. 46—49.

Gebäude zwei Hochgeschosse, jedes mit einem Mezzanin, und hohe Aufbauten mit zwei Pavillons. Die Gartenfassade ist auf das reichste mit Reliefs geschmückt, welche im Verein mit dem malerischen Aufbau diese Villa wohl zum reizvollsten Beispiele dieser Gebäudegattung in der italienischen Renaissance machen (Fig. 193).

Die Villa *Mondragone* bei Frascati enthält neben dem großen Haupthofe zwei kleine Binnenhöfe, hat nach rückwärts das fog. Theater bei den Gartenanlagen, nach vorn die ausgedehnte Terrasse mit der von Drachen gehaltenen Schalenfontäne und der wundervollen Aussicht auf die römische Campagna. Unter der Terrasse sind Küche und Dienstgelasse angelegt. Ein Bild der Drachenfontäne gibt Fig. 194.

Fig. 193.



Villa Medici bei Rom.

Die Villa *Aldobrandini* bei Frascati wurde für den gleichnamigen Kardinal 1598 erbaut, das letzte Werk des *Giacomo della Porta*, das *Domenichino* vollendete. Sie ist die großartig schönste unter den regelmäßigen Anlagen mit mächtigen Rampentritten, Terrassen, Wasserfällen und Springbrunnen, halbrunden Nischenbauten mit schattigen, kühl gelegenen Sälen und Nebengemächern.

Weiter wäre noch zu erwähnen die Villa *Pamphily-Doria* mit ihrem symmetrisch angelegten Kasino mit vortretendem Mittelbau, gegen 1644 durch den Kardinal *Camillo Pamphily* nach den Zeichnungen *Alessandro Algardi's* mit langgestrecktem Blumenparterre und Fontänen angelegt und ausgeführt. Eine sehr geschickte Benutzung des Geländes ist hier hervorzuheben. Das Kasino ist drei Stockwerke hoch geführt.

Die nur noch in Ruinen erhaltene Villa *Sacchetti* hatte das imponierende Nischenmotiv an der Fassade und gehörte wohl einst zu den glänzenderen architektonischen Schöpfungen¹²⁴⁾.

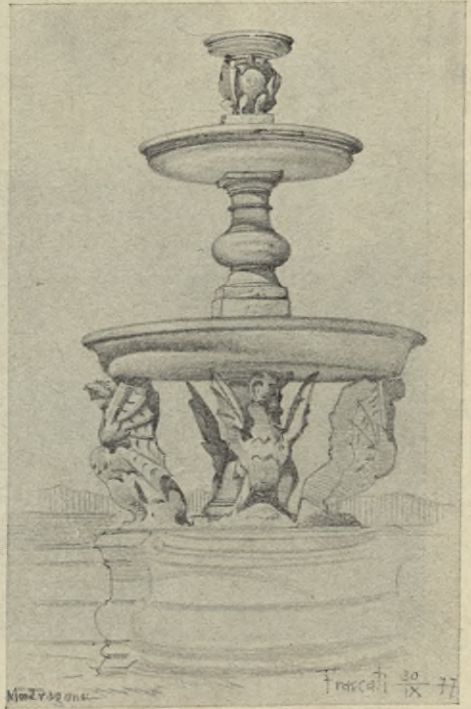
¹²⁴⁾ PERCIER & FONTAINE geben (a. a. O.) einen Restaurationsplan des Baues.

Zu den bedeutenderen Villen der Spätzeit gehört die (1746) von Kardinal *Alessandro Albani* mit Gartenanlagen von *Antonio Nolli*. Auf langgestrecktem, schmalen Plane erhebt sich in der Mitte eine große Pfeilerhalle mit einem Stockwerk darüber und dahinterliegenden Gemächern, an welche sich rechts und links einstöckige Hallen mit geschlossenen Rückwänden anschließen; am Ende derselben sind kleinere Räume zur Aufnahme von Kunstwerken angeordnet und bei diesen die reizende Tempelvorhalle mit den bekannten antiken Karyatiden. Links von der Hauptachse befindet sich ein Billardhaus, in der großen Achse ein Blumenparterre mit Fontänen, zu dem eine große Treppenanlage hinabführt, und am Schlusse desselben ein Kaffeehaus mit halb-kreisförmiger, offener Säulenhalle (Exedra). Prachtvolle Baupartien mit Laubgängen vervollständigen dieses kunstvolle Werk.

In dem mehrfach angezogenen Werke von *Percier & Fontaine*¹²⁵⁾ sind noch zur Darstellung gebracht: die *Villa Barberini* (gegen 1626 durch *Luigi Arrigucci* und *Domenico Castelli* erbaut); die 1570 von *Domenico Fontana* erbaute *Villa Negroni*, mit regelmäßigen Gartenanlagen auf eine Mittelachse komponiert mit großem dreieckigem Vorgarten; die *Villa Altieri*, die *Villa Bolognetti*, die *Villa Taverna*, die *Villa Muti*, die *Villa Colonna* und die *Farnesiana*. Die sog. Farnesischen Gärten waren mit ihren pavillonartigen Volières, unterirdischen Grotten, Rampentreppen und Sgraffitodekorationen der Mauern (1866—67) noch im besten Stande. Die Gärten wurden von *Napoleon III.* (1861), dann von der italienischen Regierung 1870 zu Ausgrabungszwecken auf dem Palatin angekauft.

Der bedeutendste uns erhaltene Villenbau aus der goldenen Zeit der Renaissance ist das große fürstliche Lufthaus der *Gonzaga*, der *Palazzo del Te* (*Tojetto*) in Mantua, 1525—35 von *Giulio Romano* erbaut, mit Wandgemälden und Grottesken geschmückt und von *Francesco Primaticcio* mit Reliefs und kunstvollen Ornamenten im Inneren versehen, wie sie schöner und formvollender kaum wieder zu finden sind. Der Bau bildet im Grundplan ein geschlossenes Quadrat von etwas über 200 m Seitenlänge; die ungleichmäßig tiefen Gelasse umschließen einen weiten Hofraum (Fig. 195). Die äußeren Fassaden sind in fast zu ernster Weise durch toskanische Pilaster gegliedert; die Gartenfront ist durch eine weite, dreibogige Halle, auf vierfach gekuppelten Säulen ruhend, in der Mitte geöffnet, an die Loggia der guten Zeit erinnernd. Als Putzbau ausgeführt, entbehrt das Detail einer feineren Durchbildung.

Fig. 194.



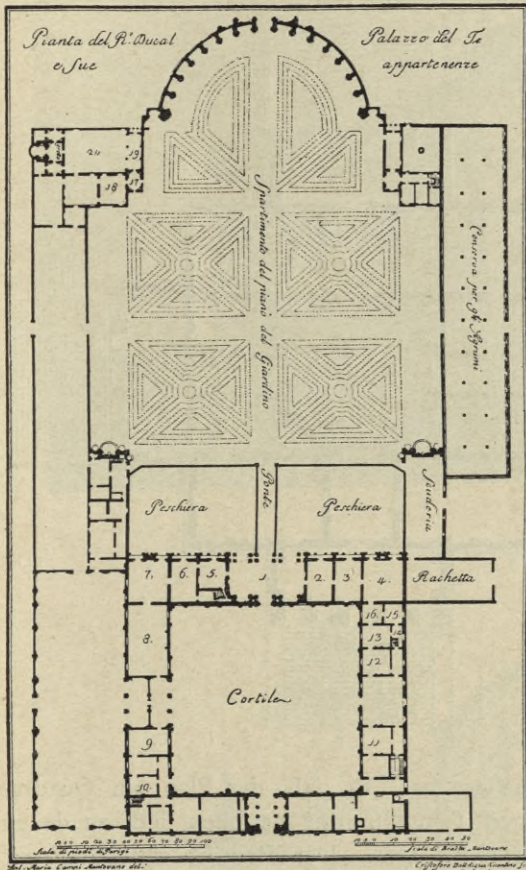
Drachfontäne unter der Terrasse der *Villa Mondragone* bei Frascati.

139.
Palazzo del Te
in Mantua.

125) *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.* 2. Aufl. Paris 1824.

Die von *Galeazzo Alessi* in und um Genua erbauten Villen (1512—72) gehören mit zum Besten, was an der ligurischen Küste geboten wird. Die Anlage der Villen und Gärten am Bergabhang bedingt auch hier deren Eigenart, wobei übrigens zwei Systeme nebeneinander laufen. Einmal liegt das Kasino, d. i. der eigentliche Villenbau, hart an der Zufahrtsstrasse, und es entwickeln sich dann die Anlagen nach der Bergeshöhe zu, oder das Kasino liegt hoch, am oberen Ende der Anlagen, und man steigt zu ihm durch letztere hinan.

Fig. 195.



Palazzo del Te zu Mantua 126).

ganz flachem Vorsprung ist auch hier gewahrt.

c) Eine interessante Anlage gibt die *Villa Sauli* mit einem an drei Seiten mit Säulenhallen umgebenen Vorhof vor dem Kasino, das durch eine dreibogige Loggia an der Eingangsfassade geöffnet ist.

d) Das Erstlingswerk des *Alessi* finden wir in der 1548 erbauten *Villa Cambiaso* in Albaro. Sie hat einen nahezu quadratischen Grundplan bei dreiteiliger Fassade, mit dreibogigem, offenem Vestibül zwischen den Eckrifaliten. Das Erdgeschoss ist durch Dreiviertel Säulen dörischer Ordnung gegliedert, das Obergeschoss durch korinthische Pilaster. Hochgeschosse mit Mezzaninen, Konsolengesimse und Attika

Als hervorragende Beispiele seien angeführt:

a) Die *Villa Paradiso* in San Francesco d'Albaro, um 1600 von *Vanone* erbaut, zeigt eine lang ansteigende Rampe vom Eingangsportal an der Strasse bis zum zweigeschossigen Kasino mit den üblichen Mezzaninen und mit Vestibülen nach zwei Seiten in der Mittelachse. Die Grundriffsform ist rechteckig und die Fassade in eine Mittelpartie mit zwei Rifaliten zerlegt; im Obergeschoss ist einerseits eine durch die ganze Tiefe des Baues führende Loggia angeordnet, andererseits eine zweite, die nur seine halbe Tiefe einnimmt. Das Aeusere zeigt reiche Detailformen und schließt mit einem Konsolengesimse und einer Attika darüber ab.

b) Die von *Alessi* 1560 erbaute *Villa Scaffi* zeigt die umgekehrte Anlage. Das Kasino von ähnlicher Grundform liegt zunächst der Zufahrtsstrasse, während, wie bei den römischen Villen, Rampen, Fontänen, Bassins, Terrassen mit Grotten, in einer Längsachse liegend, nach dem Berge ansteigend sich erheben. Die Dreiteiligkeit der Fassade bei

126) Fakf.-Repr. nach: *Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Te*. Mantua 1783.

sind die üblichen Beigaben, über welche die Genueser Villen nicht hinauskommen. In modernem Sinne sind sie im Aufbau weniger malerisch gestaltet als die toskanischen und römischen. Auch hier führen Rampen zum hochgelegenen Kasino hinan.

e) Von *Alessi* in der Zeit von 1560—72 rührt auch die *Villa Pallavicini delle Peschiere* her. Das Kasino mit vorgezogenen Seitenflügeln liegt hoch; Rampen und Grotten führen nach einem Tiefgarten hinab.

f) Auch die *Villa Franzone* in San Francesco d'Albaro, im XVII. Jahrhundert von *Borotto* gebaut, hat das hochgelegene Kasino nach der Meeresseite und den Tiefgarten nach der Landseite abgebaut¹²⁷⁾.

141.
Villen des
Palladio.

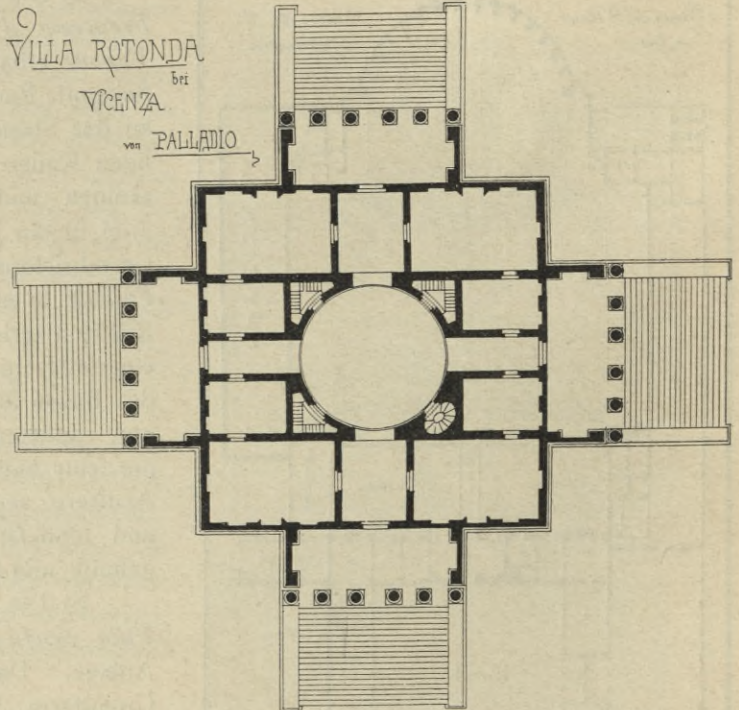
Palladio (1518 bis 1580) verkannte wohl bei seinen Villenbauten, die meist als große, regelmäßige Landitze, inmitten von Oekonomiebauten emporragend, zu nehmen sind, die ursprüngliche Kunstform der Villa, indem er nicht die Fassade als Loggia öffnete, vielmehr dieser stets eine Säulenhalle oder einen ganzen Tempelportikus mit Säulen, Gebälke und Giebel vorlegte. Seine berühmteste Villa, *la Rotonda* genannt, ist die für den Marchese *Capra* bei Vicenza erbaute, welche in der Mitte einen großen

Rundsaal, umgeben von Seitengemächern hat, so daß der Plan ein Quadrat ergibt, dessen vier Seiten mit sechsäuligen Tempelfronten versehen sind, zu denen mächtige Freitreppen hinanführen (Fig. 196 bis 198). Der Bau ist einstockig mit einem Mezzanin; die Form des Rundsaales kommt im Aeußeren zum Ausdruck (Fig. 198); der Saal selbst ist durch Zenithlicht erhellt.

Zu nennen sind hier weiter noch die Villen *Pisani* zu Bagnolo und zu Montagnana, die *Villa Violante Porto*, die *Villa Valmarana* mit sechsäuligen Tempelportiken in beiden Stockwerken, die oberste mit einem mächtigen Giebel überspannt, die *Villa Thiene*, *Pojana*, *Schio* u. a. m.¹²⁸⁾

Im dritten Abschnitt des unten genannten Werkes¹²⁹⁾ werden noch verschiedene,

Fig. 196.



¹²⁷⁾ Eine größere Anzahl der Genueser Villen ist veröffentlicht in: REINHARDT, R. Palast-Architektur in Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVIII. Jahrhundert. Genua. Berlin 1886 — und: GAUTHIER, P. *Les plus beaux édifices de la Ville de Gènes et de ses environs.* Paris 1830.

¹²⁸⁾ Veröffentlicht in: SCAMOZZI, O. B. *Les bâtiments et les dessins de André Palladio.* Bd. 2. 2. Aufl. Vicenza 1786. — Weitere Villen sind in Bd. 3 der gleichen Ausgabe zu finden.

¹²⁹⁾ FRANCESCHI, D. de. *I quattro Libri dell' Architettura di Andrea Palladio.* Venedig 1570. S. 51.

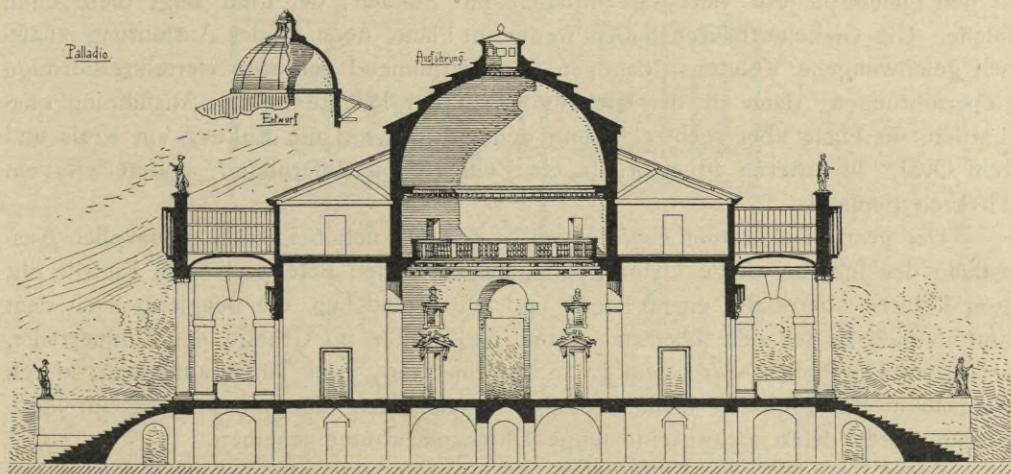
zum Teil ausgeführte, zum Teil angefangene und dann unvollendet gebliebene Villen oder aber nur Baupläne für solche mitgeteilt, die nie zur Ausführung gelangten. Dazu gehören u. a. die *Villa Foscari* an den Ufern der Brenta, die *Villa Antonini*

Fig. 197.



Schaubild.

Fig. 198.



Querchnitt.

Villa rotonda bei Vicenza.

im Friaul, die *Villa Trifino*, die *Villa Sarego* und die *Villa Maser* bei Treviso. Auch ein anderes, unten angeführtes Werk¹³⁰⁾ bringt die letztgenannte, für *Daniele Barbaro*

¹³⁰⁾ LOVISA A RIALTO. *L'architettura d'Andrea Palladio divise in quattro Libri*. Venedig 1711 (also etwas älter wie das vorher genannte Buch). — Bd. 2: *Dei disegni delle case di Villa di alcuni Nobili Venetiani* (Kap. XIV, S. 113).

ausgeführte *Villa Masera* (*Villa Masèr*) bei Treviso, die einschliesslich aller Ornamente, Kapitelle, Festons, Statuen u. f. w. aus Backsteinen hergestellt ist. Sie wurde in neuerer Zeit wieder in der unten angeführten Zeitschrift¹³¹⁾ von *Reinhart* beschrieben und ein Bild derselben beigegeben. Die Ansichten dieser Villa in den drei Publikationen sind nun so grundverschieden, dass man nicht weiss, was das kunstliebende Publikum mit solchen Gaben anfangen soll. Dazu kommt noch, dass *Auer* in seinem Aufsatz über *Palladio* in derselben Zeitschrift¹³²⁾ sagt, das Aeufere sei durch Dilettantenhände verdorben worden, während in der gleichen Zeitschrift¹³³⁾ *Janitschek* anlässlich der Besprechung der Fresken des *Paolo Veronese* in dieser Villa sagt, »die Wirkung des schönen Mittelbaues wird stark beeinträchtigt durch die Seitenflügel, deren Eckrifalite durch hässlich geschwungene Voluten entstellt werden. *Scamozzi* wird nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, da der Prospekt dieser Villa in der von *Palladio* selbst besorgten Ausgabe der ‚*Architettura*‘ in nichts von der Gestalt abweicht, welche sie noch heute besitzt«. Dabei verweist *Janitschek* auf Lib. II Cap. 14 (S. 51) der genannten Ausgabe, auf die sich auch *Jean Rossi* in seinem Texte zur *Villa Masera* bezieht!

So viel ist nun nach der Naturaufnahme in Fig. 199 sicher, dass *Reinhart* in seiner Abbildung etwas für die *Villa Masera* ausgibt, was allem gleicht, nur nicht diesem Bauwerk, dass aber auch *Janitschek* nicht recht hat, wenn er sagt, dass die Ausführung mit dem stimme, was *Palladio* in der von ihm selbst redigierten Ausgabe seines Buches von 1570 gibt. Die Mittelpartie deckt sich im allgemeinen in der Ausführung mit dem im Plane enthaltenen bis auf die Giebelstatuen und das schöne Figurenrelief im Tympanon. Erstere sind nicht vorhanden; dagegen findet sich statt der gezeichneten Wappenkartusche mit Bandschleifen ein Doppeladler mit nackten, liegenden und knieenden Figuren. Die Schlusssteine der seitlichen Bogenhallen tragen Köpfe; im Plane sind dagegen keine angegeben. Die Eckrifalite haben in den Quaderpfeilern viereckige Nischen mit Statuen; der Plan zeigt diese ohne solche. Die Giebelaufbauten haben weder im Plane, noch in der Ausführung »hässlich geschwungene Voluten«, dagegen übereinstimmend geformte viertelkreisförmige Ueberführungen; dann ist der Giebelunterbau der Rifalite in der Ausführung quadratisch, im Plane aber rechteckig und dementsprechend die Füllung ein Kreis und kein Oval. In ersteren ist einerseits ein Zeitgeist mit Ziffernband, andererseits ein Tierkreis gemalt!

Der grosse Dekorateur *Paolo Veronese* erlaubte sich bei seiner glanzvollen Ausmalung des Inneren einige kleine Spässe, indem er den Beschauer beim Eintritt mit zwei Figuren überrascht, einem Pagen und einem Mädchen, die neugierig nach dem Eintretenden zu schauen scheinen. Dann sind weiter im Grunde der Zimmerreihe, bei einem Durchblick von einem Ende zum anderen, zwei Türen aufgemalt, durch die man in das Freie zu blicken glaubt, durch deren eine ein Jüngling im Jagdkostüm, durch deren andere eine junge Dame einzutreten scheinen.

Einen Grundriss der Villa geben wir in Fig. 200 nach der in Fussnote 130 genannten Quelle.

Serlio gibt im VII. Buche seines schon angeführten Werkes¹³⁴⁾ 24 Beispiele von *Casa fuori della Città*, die neben Bekanntem mancherlei kapriziöse Vorschläge

¹³¹⁾ Zeitschr. f. bild. Kunst 1866, S. 61–64.

¹³²⁾ Bd. 17 (1882), S. 65 ff.

¹³³⁾ 1877, S. 364.

¹³⁴⁾ Venezianer Ausgabe 1584.

enthalten. Bald sind es vollständig geschlossene Anlagen mit einem Rund-, Oval- oder Oktogonalsaal in der Mitte, um den sich die verschiedenen Wohngelasse gruppieren. Bald ist die Form des griechischen Kreuzes gewählt oder die Form des lateinischen großen H oder I; dann umschließen wieder vier durch Mauern zusammen-

Fig. 199.

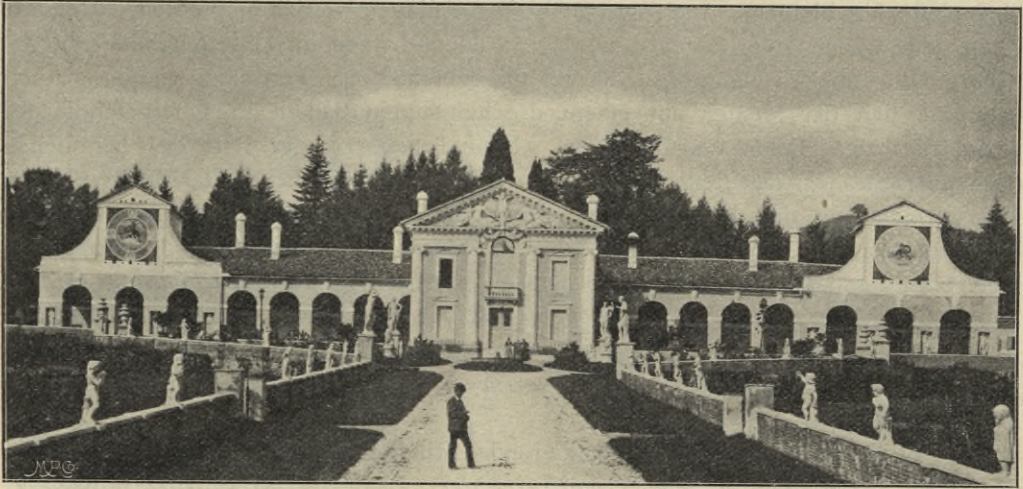
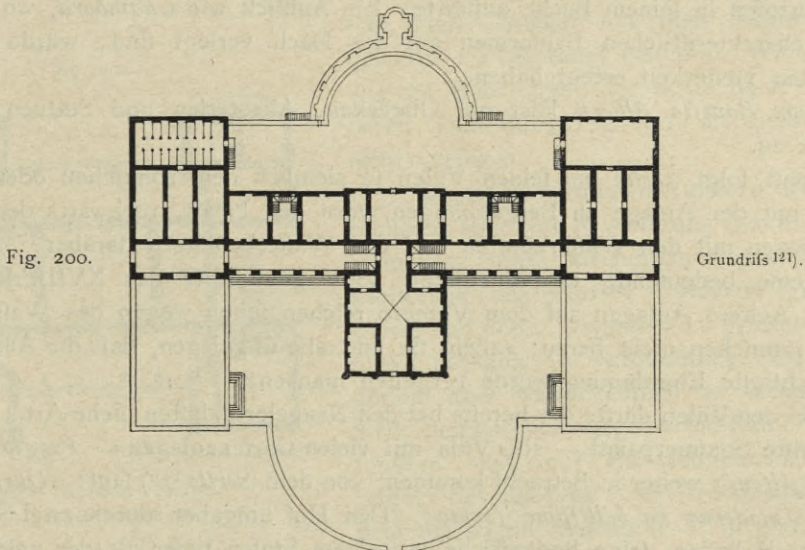


Schaubild.

*Villa Mafer bei Treviso.*

gezogene Winkelbauten einen quadratischen Garten oder Hof, in dessen Mitte ein Pavillon steht; oder es ist eine halbkreisförmige Hofanlage mit vorgezogenen Flügeln gewählt, an die sich im rechten Winkel die Wohnräume anschließen; dann kommt ein achteckiger Hof, um den sich geschlossen die Säle und Zimmer legen, wobei in gesuchter Weise bei den abgechrägten Seiten noch auffpringende Bauten

angelegt sind. Am feltfamften nimmt sich eine kreuzförmige Anlage aus mit vorgelegten kleinen Querbauten bei den Enden der Kreuzbalken.

Die Loggia behält bei vielen dieser Vorfchläge ihr altes Recht. Die Häuser find entweder nur einftöckig auf hohem Sockel gedacht, oder es ift ihnen noch ein Halbgefchofs beigegeben, oder nur einzelne Teile find hoch geführt, wie z. B. die Rifalite oder der Mittelbau oder beide Teile, während die zwifchenliegenden Gebäudemaffen blofs einftöckig bleiben. Auch zweigeftoffige Anlagen werden empfohlen, befonders wenn gefchloffene Höfe angenommen find; fie find dann im Untergefchofs von gewölbten Bogenhallen umzogen, die im Obergefchofs zu Terraffen werden. Auch begnügte fich der Meifter mit einem durchlaufenden Balkon im Obergefchofs des Hofes ftatt der Hallen und Terraffen. Einmal bevorzugt er ftatt des heimifchen flachen Daches¹³⁵⁾ das steile franzöfifche (nicht das gebrochene) Dach. Es ift eine Villa, welche aus drei Flügelbauten befteht, die an drei Seiten einen quadratifchen Hof umgeben, der vorn durch eine Mauer mit einem Eingangsportal abgefchloffen ift. Dort bringt er auch auf dem Dache grofse Lukarnen an (*finestre nelli tetti al costume di Franza. Nella Franca fi costumano li tetti sopra l'ultime cornici molto alti: dove fi fanno habitationi. Per la qual cosa bifognando dar luce à tai luoghi, fi fanno sopra le cornice alcune finestre dette »Lucarne«: e che piu e chi meno ornate, secondo li luoghi*¹³⁶⁾).

Auch das steile Zeldach auf flankierenden Rifaliten¹³⁷⁾ fucht er einzufchmuggeln (*alli angoli della quale vi sono le mostre di due toricelli*). Burckhardt¹³⁸⁾ bemerkt hierzu, dafs er mit dieser Beigabe feinen franzöfifchen Gönnern habe ein Kompliment machen wollen, wenn er die mit Renaissanceformen bekleideten gotifchen Dachfenster der Franzosen in feinem Buche anführte. Ein Anblick wie *Chambord*, wo die wichtigsten charakteriftifchen Bauformen auf das Dach verlegt find, würde damals in Italien nur Heiterkeit erregt haben.

Leon Battista Alberti läfst nur Obelifken, Akroterien und Statuen als Dachschmuck zu.

Sonft folgt *Serlio* bei feinen Villen fo ziemlich dem römifchen oder Genuer Prinzip mit der Anlage an Bergabhängen, vorn den Palaft, rückwärts den Hof und die Anlagen mit den Wafferkünften und den Wafferbehältern darüber¹³⁹⁾.

Keine bedeutende neapolitanifche Villa geht über das XVIII. Jahrhundert hinauf. Aeltere Anlagen auf dem Vomero reichen schon wegen des Waffermangels an die römifchen nicht heran; »allein fie find alle fo gelegen, dafs die Ausficht auch die prächtigfte Einrahmung würde vergessen machen«.

Bei den Villen dürfte der bereits bei den Neapeler Paläften (siehe Art. 115, S. 181) angestreifte Sommerpalaft — alfo Villa mit vielen Gartenanlagen — *Poggio Reale* des Königs *Alfonfo* weiter in Betracht kommen, von dem *Serlio*¹⁴⁰⁾ fagt: »*Questo palazzo per cosa moderna ha bellissima forma*«. Den Hof umgaben durch zwei Stockwerke gewölbte Arkaden; feine Bodenfläche lag einige Stufen tiefer als der untere Bogen gang, der fo das Ausfehen eines Bassins erhielt, zu dem ringsum durchlaufende Stufen hinabführen (Fig. 201: Grundriß nach *Serlio*). Hier afs und vergnügte fich der

135) In Kap. XXIV: *Della Casa vigesima quarta fuori della Città*.

136) Kap. XXIV, S. 80.

137) Lib. VII, S. 135.

138) A. a. O., S. 190.

139) Vergl. Lib. VII, S. 175, 165, 161.

140) In Lib. III, S. 121 ff.

König »con quelle Madame e Baroni«, die er geladen. Der Höhepunkt des Vergnügens war dann erreicht, wenn der König im Stufenbau einige Schleusen öffnen liefs, durch welche Wasser in den Hof eindrang: »dimodo che le Madame ed i Baroni rimanerono tutti nel acqua e così ad un tratto quando pareva il Re facea rimaner quel luogo asciutto, nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi, ne anco richiffimi letti appparati per chi volesse repofarsi.« — »O delitie Italiane come per la discordia vostra siete estinte«, ruft *Serlio* nach dieser Schilderung nicht ohne Wehmut aus. Die *Italia una* brachte aber diese Götterspiele auch nicht wieder zurück, indes auch die Konkordia nicht.

Fig. 201.

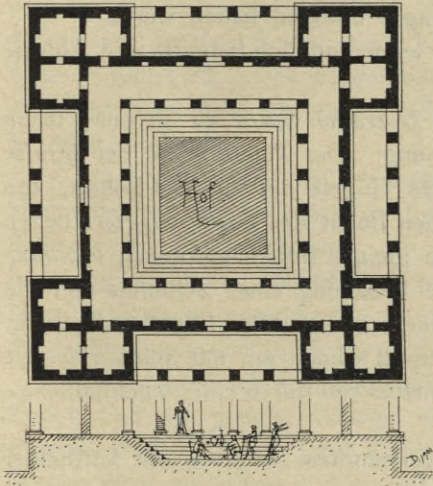
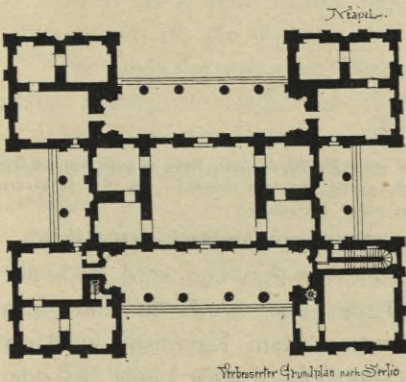
Poggio Reale bei Neapel. (nach *Serlio*)

Fig. 202.

Poggio Reale bei Neapel.
(Nach *Serlio*.)

Im Bilde gibt er uns noch die Ansicht des zweigeschossigen Aeusseren und einen Schnitt durch den Hof mit feinem Bassin und den zwei Bogenhallen übereinander.

Angeregt durch diesen leider verschwundenen Bau, gibt *Serlio* einen verbesserten Entwurf, in dem er an Stelle des Hofes einen Saal setzt mit vermehrten Nebengemächern und guter Treppenanlage. Das Aeusere machte er bewegter, indem er die 4 Eckrisalite mit belvedereartigen Aufbauten verfährt und die Wandflächen durch Pilaster belebt und nach Genueser Art über jedem Hochgeschoss ein Mezzanin einschob. Wir können uns die Wiedergabe des heute noch brauchbaren Grundrisses (Fig. 202) an dieser Stelle nicht verlagern.

Die etwas harmlosen Angaben des *Serlio* erfuhren aber eine Erweiterung durch die Bekanntgabe eines Grundplanes, der in der Bibliothek des Fürsten *Barberini* gefunden wurde und den *v. Geymüller* im grossen Werke über Toskana¹⁴¹⁾ veröffentlicht hat. Wir dürfen aber wahrscheinlich in diesem auch nicht den wirklich ausgeführten Bau erkennen, sondern wohl nur ein weitgehendes Idealprojekt des *Giuliano*. Der Grundgedanke mit dem umfäulten Stufenhofe ist in diesem, wie

in dem kleinen Projekte, wiederzufinden, aber nicht in quadratischer, sondern in rechteckiger Form; auch die 4 Eckpavillons sind gewahrt; sonst aber ist der Plan in einer Weise erweitert und grossartig gedacht, dass er mit zu einer der interessantesten Schöpfungen der Frührenaissance zählen dürfte. Die Eingangsfront beherrscht zwischen den vorgezogenen Eckrisaliten eine wenig vortretende, fünfäulige Mittelpartie, von der aus drei parallellaufende Hallen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, in den Stufenhof führen. Da der Eintritt an der einen Langseite erfolgen sollte, so

¹⁴¹⁾ Auf Bl. 3: *Giuliano da Sangallo, Disegno fatto per il Re di Napoli nell' anno 1488.*

erhielt, der perspektivischen Wirkung wegen, die gegenüberliegende eine viereckige Ausbuchtung, in deren Mitte eine Fontäne angeordnet ist. Hinter dieser liegt ein großer Prunkaal mit einem kuppelartigen Nebenraum und oblongen Nebensälen. Herrlich gedacht, wunderbar disponiert! Nicht weniger als 14 Treppenhäuser sollten in dieser weitschichtigen Anlage den Zugang zum Obergeschoß vermitteln, in dem noch eine Menge von bequem zugänglichen Nebengelassen mit und ohne Vorräume angebracht sind. Die langen Seitenfassaden sind wieder durch vortretende Mittelpartien unterbrochen, die zurückliegenden Teile durch Säulenhallen belebt, so daß ein Gesamtbild von unvergleichlicher Wirkung entsteht, das sich in Verbindung mit dem Inneren zu einem Kunstwerk allerersten Ranges erhoben haben würde.

Es ist ein Genuß, in diesem Grundplan zu lesen und sich Schnitte und Aufrisse dazu in der Phantasie zu ergänzen!

^{144.}
Villen in
Oberitalien.

In Oberitalien verdienen die Anlagen des *Giardino Giusti* zu Verona, schon ihrer wunderbaren Zypressen wegen, der Erwähnung. Der Palaß ist an der StraÙe gelegen; die Anlagen steigen am Abhange des Hügels auf bis zur hohen, das Etschtal beherrschenden Terrasse. In der westlichen Bucht des *Lago maggiore* liegen die aus flachen Glimmerschieferfelsen bestehenden kleinen Inseln, auf denen *Vitaliano Borromeo* († 1690) im Jahre 1671 sich durch die Erbauung eines Schlosses und die Anlage von Gärten einen Fürstensitz schuf, von einem zauberhaften Phantasieeindruck. Auf *Ifola bella* steigen die Anlagen in 10 Terrassen 32 m hoch an, mit Statuen besetzt und von Laub- und Grottengängen durchzogen, entzückend durch eine »hochfüdliche« Vegetation.

Auf *Ifola madre* tragen 7 Terrassen den verwandten Schmuck mit köstlichen Durchblicken auf die Dörfer am See.

13. Kapitel.

Wohnhäuser.

»Ein ganz armer Mensch ist froh, wenn er auch nur ein Dach findet. Jedenfalls genügt ihm ein Hüttchen von 10 × 12 Braccien Seitenlänge ohne innere Einteilung.«

FILARETE'S Tractat über die Baukunst, Lib. XII.

^{145.}
Haus des
Handwerkers.

Was *Filarete* hier sagt, galt schon geraume Zeit vor ihm und wird auch noch weiter gelten, solange es arme Teufel auf dieser Erde geben wird. In seiner Idealstadt »Sforzinda« will er aber auch dem Handwerker, dem Kaufmann und dem Künstler ein Heim gewähren und stellt für die Wohnhäuser solcher Leute besondere Bauprogramme auf, die hier folgen mögen:

a) Für das Haus eines Handwerkers genügt eine Bodenfläche von 30 × 50 *Braccien*, bei welcher die kleine Seite nach der StraÙe gekehrt sein muß. Von hier führt in der Mitte ein Gang durch das Erdgeschoß, an dem einerseits eine Werkstätte mit einem Magazin dahinter, andererseits die Eß- und die Schlafstube liegen soll. Auf dem schmalen Höfchen hinter dem Hause soll der Holz- und Hühnerstall an dem einen, die Küche mit dem gewölbten Keller darunter am anderen Ende sein. Will der Bau zweistöckig ausgeführt werden, dann werden im Obergeschoß nach vorn ein Saal mit einer Kammer angeordnet und gegen den Hof zwei weitere Gelasse. »Da jedoch bei dieser Anordnung 24 *Braccien* Tiefe nötig sind, so muß dieses

Stockwerk um 4 *Braccien* über das untere vortreten; dies geschieht gegen die Strafe hin, so daß die Werkstätte ein Vordach erhält.« Der Hofseite entlang laufe eine Galerie, auf der man Wäsche trocknen mag. Der Garten soll noch eine Tiefe von 20 *Braccien* erhalten.

Da *Filarete* sich über das Treppenhaus ausschweigt, so kann wohl angenommen werden, daß er der Ausbildung desselben kein großes Gewicht beilegt, was ja auch bei den kleinen Verhältnissen als gerechtfertigt erscheinen mag.

b) Das Haus des Kaufmannes denkt sich *Filarete* schon etwas bedeutender, indem er zunächst einen größeren Bauplatz von 50×150 *Braccien* zugesteht. Er verlangt für dieses einen Vorhof, der nach der Strafe durch einen Säulengang abgeschlossen, an zwei Seiten durch Flügelbauten und an der vierten durch das Wohnhaus begrenzt ist. Den Flügelbauten sollen je ein Säulengang für Warenauslagen vorgelegt werden, hinter denen Schreibtuben, Verkaufsräume, sowie Magazine sich befinden müssen.

146.
Haus des
Kaufmannes.

Eine Säulenhalle legt er auch dem Wohnhaus vor, durch das ein Mittelgang hindurchgeht, der auf einen zweiten Hof führt; letzterer ist nur durch eine Säulenhalle vom Garten getrennt. In diesem zweiten Hofe enthalten die Seitenflügel im Erdgeschoße Gefindestuben, Küchen, Backstuben und dergl., während nur das Hauptgebäude unterkellert ist, in dessen Erdgeschoße ein Saal und zwei Stuben für die Gäste angeordnet sind.

Im I. Obergeschoße befinden sich dann ein Saal mit je einem Gemach an seinen Enden und die gleiche Anlage im Geschoße darüber. Das I. Obergeschoße der Flügelbauten enthält je zwei Kammern. Die flache Decke des Säulenganges an der Strafe dient als Altan und ist mit duftenden Gewächsen besetzt. »Für Bequemlichkeiten aller Art ist zu sorgen,« womit wohl auch die Treppen gemeint sind, über die *Filarete* auch hier nichts sagt. Die Haupttüren und die Fenster sind im Verhältnis von 1 : 2, die übrigen von 1 : 1½ angenommen.

Der Gedanke mit dem Vorhof, den Auslagen für Waren, dem mit Blumen besetzten Altan, die Lage des Wohnhauses vom Strafsenverkehr etwas abgerückt, der Wechsel in der Höhe der einzelnen Bauteile — sind wohl reizende Dinge; daß aber je ein Kaufmann mittleren Schlages so gebaut haben dürfte, ist kaum anzunehmen.

Daß die großen Handelsherren und Fabrikanten sich damit nicht begnügten, wissen wir (vergl. die *Mediceer*, *Rucellai* u. a.), und daß die Kleinen bei den Großen zur Miete wohnten, gerade wie im klassischen Altertum und wie noch heute, wissen wir gleichfalls.

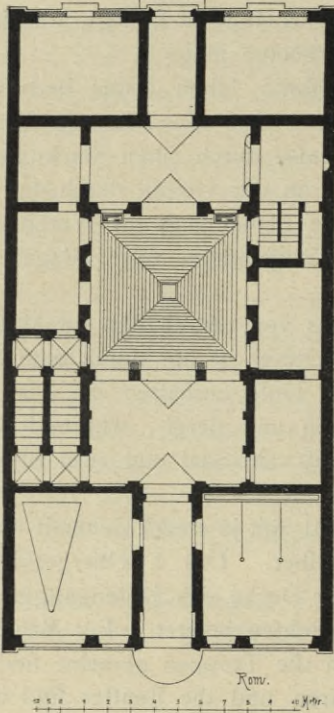
Wo irgend möglich, legte man beim Wohnhausbau wie beim Palastbau den antiken Hausplan zu Grunde, und dieselbe Findigkeit mit der auf zerstückeltem Bauplatze, z. B. in Pompeji, an dem Grundgedanken festgehalten wurde, zeigt sich auch in den Zeiten der Renaissance.

Ein Höfchen mit oder ohne gewölbte Umgänge, ein gutes Treppenhaus findet sich allenthalben wieder, wobei die Gelasse im Erdgeschoße nach der Strafe als Verkaufsläden vermietet oder zu Stallungen, Wagenremisen und dergl. in Gebrauch genommen wurden, wie dies die Grundrisse der Wohnhäuser in der *Via cinque Lune*, an der *Piazza Madama* und des *Palazzo del Bufalo* in Rom zeigen (Fig. 203 bis 205).

Ein Verzicht auf den Hof hat *Bramante* am fünfstöckigen Hause in der *Via*

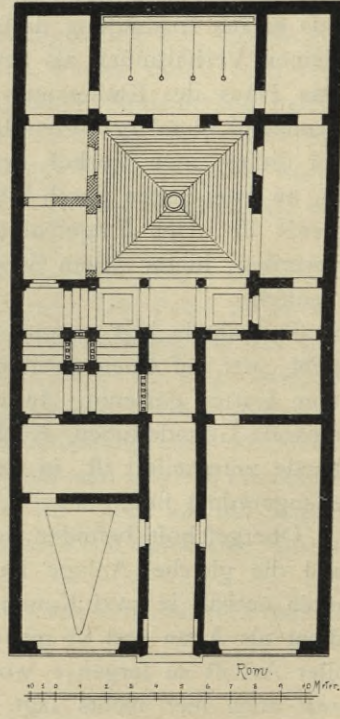
del Governo vecchio zu Rom (Fig. 206) geleistet, wo der Bauplatz zum äußersten ausgenutzt werden mußte und zu einem ungewöhnlich hochgeführten Stockwerksbau, im Verhältnis zu den Abmessungen des Grundriffes, die Veranlassung gab.

Fig. 203.



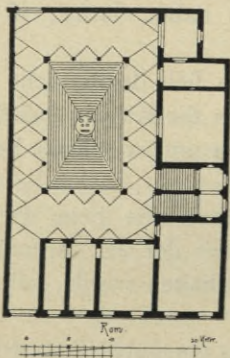
Haus an der *Via cinque Lune*
zu Rom.

Fig. 204.



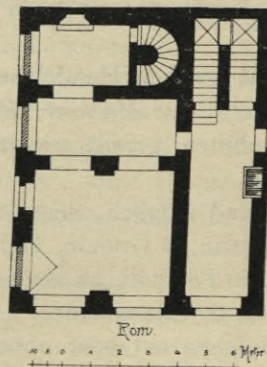
Haus an der *Piazza Madama*
zu Rom.

Fig. 205.



Palazzo del Bufalo
zu Rom.

Fig. 206.

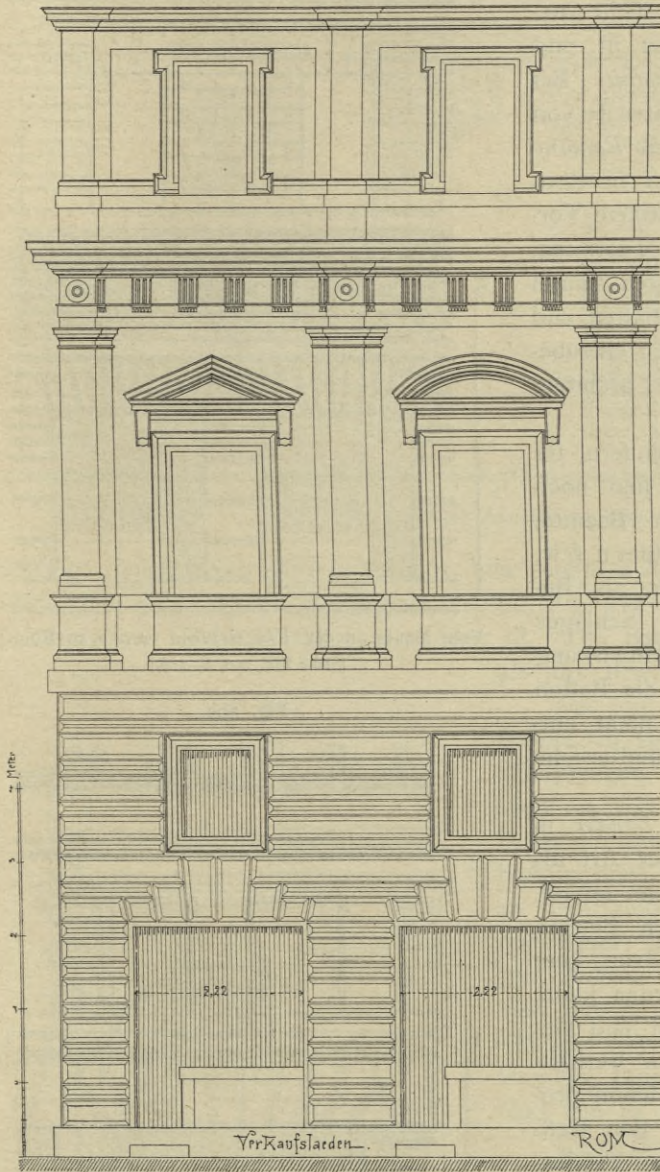


Haus an der *Via Governo vecchio*
zu Rom.

Das Kaufmannshaus oder, besser gesagt, das Wohnhaus mit Läden, fand seinen bestimmten architektonischen Ausdruck bei einigen römischen Palästen und Wohngebäuden, wobei den Läden beinahe durchweg ein Halbgeschofs beigegeben wurde,

das als Magazin oder als Mietwohnung für den Verkäufer diene, während im Stockwerk darüber erst der *Piano nobile*, d. h. die Herrschaftswohnung, anfang.

Fig. 207.



Vom Palazzo Costa zu Rom.

Ein edles Beispiel dieser Art gab *B. Peruzzi* in seinem *Palazzo Costa* in Rom (Fig. 207), bei dem die Ladenöffnungen noch die mäfsige Lichtweite von 2,22 m zeigen, bei geringer Höhenabmessung derselben; dabei wird immer der wagrechten Abdeckung durch scheinrechte Bogen der Vorzug gegeben — ganz nach antiker Art.

Eine verwandte Lösung zeigt ein Haus in der *Via del Governo vecchio*, gleichfalls in Rom, an dem die Ladenöffnungen aber breiter genommen sind (Fig. 208).

Das Bestreben, die Auslagen so breit wie möglich zu machen, ist in der Zeit wachsenden Wohlstandes bei zunehmender Tätigkeit der Händler und den vermehrten Bestrebungen, das kauflustige Publikum anzuziehen, schon vorhanden gewesen wie heutzutage und hat damals wie jetzt seinen eigenartigen Ausdruck an der Fassade gefunden. Ladenöffnungen von beinahe 4 m lichter Breite mit belasteten, scheinrechten Quaderbögen abgedeckt, sind auch

für unsere Zeit, in der man bei Ladenhäusern die Wohngeschosse auf »Stelzen« stellt und die größten Durchbrechungen im Fassadengemäuer in das Erdgeschoß verlegt, recht ansehnliche; aber sie sind noch annehmbar und verletzen nicht das statische Gefühl, weil sie stets durch kräftige Rustikaquaderpfeiler wieder unterbrochen sind und auch der oberen Begrenzung der Oeffnung der Charakter von Festigkeit und Derbheit innewohnt.

Was bei gut ausgeführten und richtig berechneten scheinrechten Bogen bis zu $3,65\text{ m}$ Spannweite gewagt werden kann, zeigt Fig. 209, wo der Scheitel durch in allen Stockwerken sich fortsetzende Fensterpfeiler belastet ist, und auch Fig. 210: *Palazzo Niccolini*. Bei der nur wenig geringeren Lichtweite von $3,50\text{ m}$ der Läden hielt es *Giulio Romano* an seinem *Palazzo Ciciaporci* in Rom (Fig. 211) für besser, nach antikem Vorbilde (Theater in Ferento, Taormina, Rom) den scheinrechten Bogen durch einen halbkreisförmigen zu entlasten und das Mezzaninfenster in letzteren einzubeziehen, als ein wirkungsvolles architektonisches Motiv.

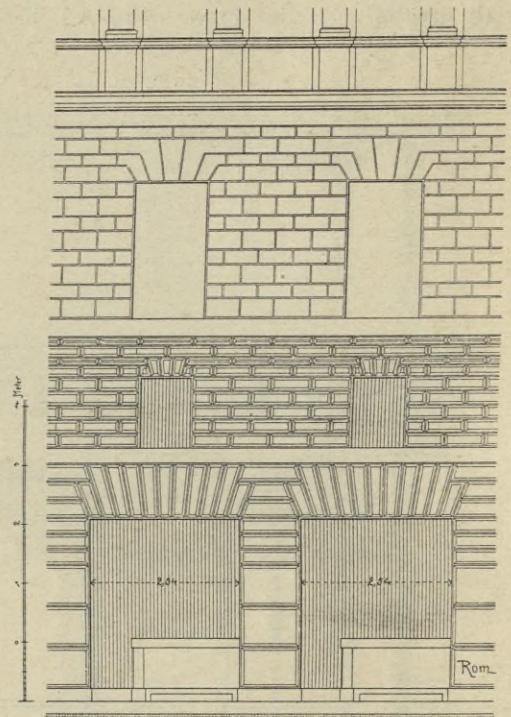
148.
Wohn- und
Miethäuser.

Außer den Geschäftshäusern für Handwerker und Kaufleute sind noch Wohn- oder Miethäuser für Beamte, Künstler, Gelehrte, kleine Rentner u. f. w. ausgeführt worden, entweder als Bedürfnisbauten gewöhnlichen Schlages oder als Kunstbauten unter Mitwirkung von Architekten, wobei sich die Besten des Faches diesen Arbeiten nicht entzogen haben und ihnen eine künstlerische Seite abzugewinnen suchten.

Das Haus des Notars *Sander* in Rom, wie die meisten dieser Art als Dreifensterhaus (von *Bramante*) erbaut, gibt Zeugnis dafür und den Beweis, daß auch ein Wohnhausbau zum monumentalen Kunstwerk werden kann, wenn man mit Ernst, Geist und Geschmack vorgeht. Die guten Verhältnisse der Fenster mit ihren schön profilierten Umrahmungen und den trefflichen Sgraffitofriesen unter den Fensterbankgurten, die fein abgewogenen Wechselwirkungen zwischen Oeffnungen und Massen schaffen hier eine mustergültige, anspruchslose, aber doch künstlerisch bedeutende Wohnhausfassade.

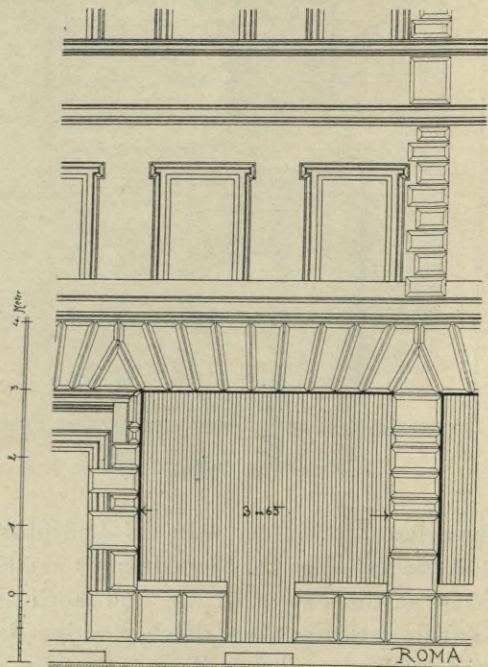
Reizvolle Beispiele solcher Dreifensterhäuser geben die mit etwas größerem Aufwande hergestellten Fassaden

Fig. 208.



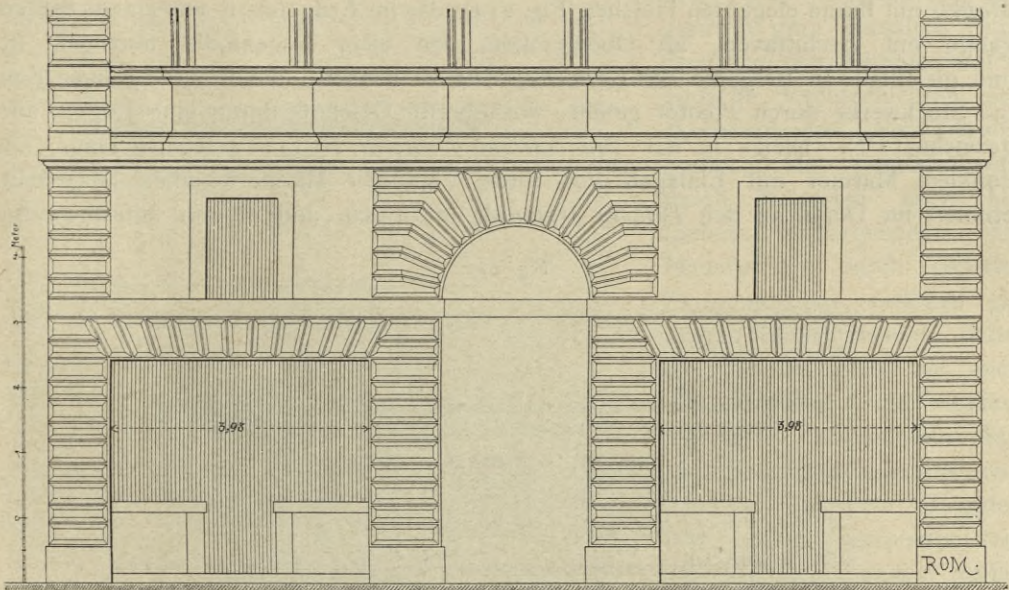
Vom Hause an der *Via Governo vecchio* zu Rom.
(Siehe Fig. 206, S. 226.)

Fig. 209.



Von einem Hause an der *Via Santa Lucia* zu Rom.

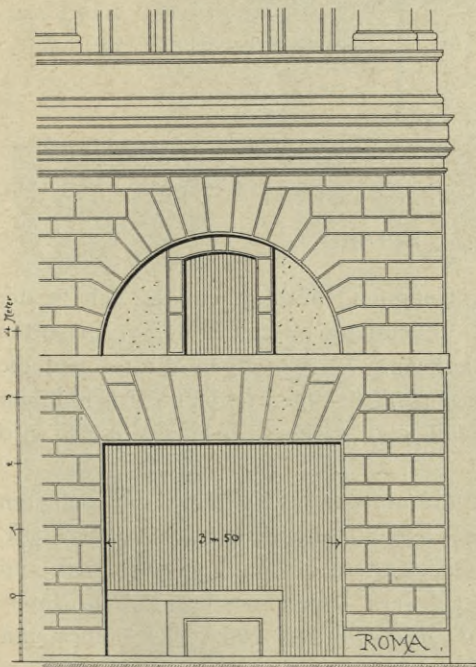
Fig. 210.



Vom Palazzo Niccolini zu Rom.

des fog. *Palazzo Serristori* in Florenz, von *Baccio d'Agnolo* erbaut, und diejenigen des *Cafino di Livio* von *Buontalenti* dafelbst (Fig. 212 u. 213), wobei der überreiche Schmuck der Frührenaissance vermieden ist. Die Bauten wollen nicht mehr fein als ihre Bewohner!

Fig. 211.



Vom Palazzo Ciciaporci zu Rom.

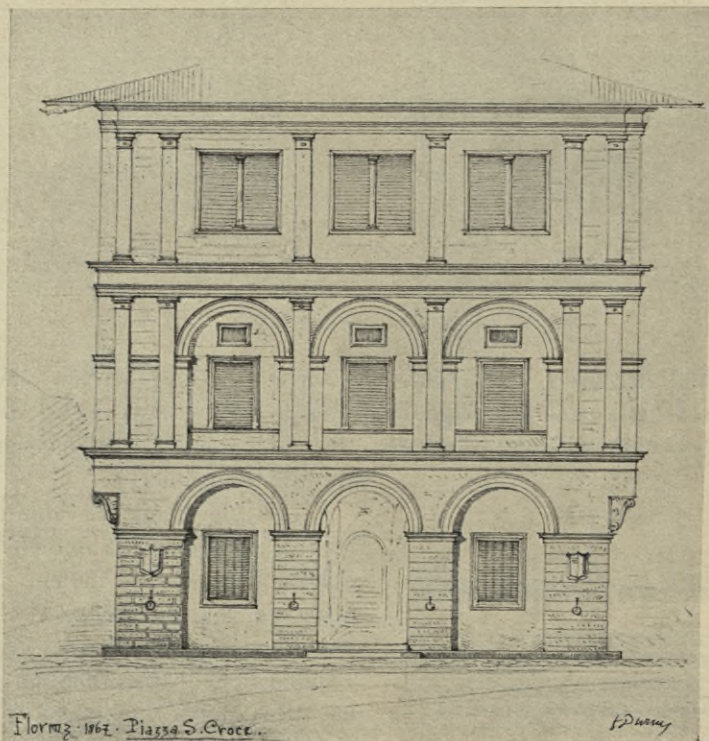
Das fog. Haus des *Palladio* in Vicenza rechne ich gleichfalls zu diesen glücklichen Schöpfungen. An diesem Orte müssen auch die von *Burckhardt*¹⁴²⁾ bezeichneten Häuschen erwähnt werden: das unweit der Basilika noch halbgotisch um 1481 erbaute, an dem Motto kenntliche: *Il n'est rose sans épine*; dann das Haus Nr. 1944 mit dem Motto: *Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit*; und Nr. 1276 »als ein merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend fein zu wollen«.

Unter Hinweis auf *Burckhardt's* »Cicerone« (Ausgabe 1860) wären noch anzuführen: in Padua (S. 223) die fog. *Casa di Tito Livio* (*Palazzo Cicogna*), ein kleines Gebäude; in Ferrara (S. 213) das einfache Haus des *Ariost* (*Strade Mirasole* Nr. 1208, Fig. 220); in Bologna (S. 203) das phantastisch schöne kleine Eckhaus Nr. 496,

142) In: Der Cicerone etc. 1. Ausg. Basel 1860. S. 224.

Via delle Grade und verschiedene an der *Piazza San Stefano*; in Bergamo die *Casa Maffeis* mit ihrem eleganten Höfchen (Fig. 214), das im Erdgeschoß von einem Säulengange mit Architraven, im Obergeschoß von einer Bogenhalle umzogen ist, und gleichfalls in Bergamo die *Casa Fogaccia* zu nennen, ein dreigeschoßiger Bau, die Stockwerke durch Pilaster geteilt, das oberste Gefchoß durch eine Loggia ausgezeichnet¹⁴³). Dieses in der *Via Gaetano Donizetti* Nr. 11 gelegene Haus, aus dunklem Marmor mit Einlagen von roten Veronefer Marmorscheiben hergestellt, erinnert im Detail an den *Palazzo comunale* in Brescia und ist von aufsergewöhn-

Fig. 212.

Vom fog. *Palazzo Serristori* zu Florenz.

licher Schönheit bei feinsten Profilierung der Gefimfungen. Seit einiger Zeit in der Restauration begriffen, dürfte es nach deren Vollendung zu einem der vornehmsten Privatbauten Oberitaliens gerechnet werden können. In der engen Straße sind die gewählten Palaftmotive für dieses Dreifensterhaus nicht unvorteilhaft. Auch dieser Bau will im kleinen Rahmen durchaus monumental wirken. Als Architekt wird *Pietro Isabello*, genannt *Albano*, bezeichnet.

Bergamo birgt in seiner Altstadt eine Fülle anregender Beispiele von kleineren Wohnhäufeln aller Gattungen und aller Phafen der italienischen Renaissancekunft. Reizendes bietet der Uebergangsstil mit Kleeblattfenstern in den Obergeschoßen und darunter hinziehenden, gemalten Friesen mit Laubwerk, Medaillons und Putten. Interessantes zeigen einige Häuser an der *Via dell' Arena*, in der Nähe des Domes, mit

¹⁴³) Diese Bergamasker Häuser, sowie die folgenden in Brescia und Mailand sind veröffentlicht in: PARAVICINI, T. V. Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Deutsch von R. KOPPEL. Dresden.

Fig. 213.



Casino di Livio zu Florenz.

verputzt, früher wohl die Holzgeschranke zeigend, das Beispiel eines Fachwerkbauers am Fusse der Alpen unter schweizerischem Einfluß gebaut, ohne jede Kunstform (siehe Fig. 127, S. 126). Dann das Innere solcher Häuser mit den reizenden Höfchen,

Fig. 214.



Hof in der Casa Maffei zu Bergamo.

vollständig bemalten Fassaden. Das Erdgeschofs mit grau in grau gemalten Quadern, in den Obergeschossen einfache Rechteckfenster auf durchlaufenden Fensterbankgurten, die Fensterrahmen durch Malereien noch besonders hervorgehoben, die Mauerpfeiler durch gemalte Figurennischen zwischen gemalten Säulen belebt, dabei die Figuren gelb wie auch die Kapitelle, die Säulenschäfte wie aus buntem Marmor bestehend behandelt und daneben gemalte Loggien mit reichen perspektivischen Durchblicken; weiter treffen wir Fachwerkhäuser auf einem feineren Erdgeschofs, die Außenwände der Obergeschosse auf vorkragenden Balken mit Sattelhölzern ruhend, in der Vorderfläche jetzt weiß

verputzt, früher wohl die Holzgeschranke zeigend, das Beispiel eines Fachwerkbauers am Fusse der Alpen unter schweizerischem Einfluß gebaut, ohne jede Kunstform (siehe Fig. 127, S. 126). Dann das Innere solcher Häuser mit den reizenden Höfchen, von Bogen- oder gerade gedeckten Säulenhallen im Unter- oder Obergeschofs umgeben, oft malerisch von rankendem Grün übersponnen, mit bunten Blumen geschmückt! Es sind Wohnstätten kleinen Stils, aber entzückend schön (Fig. 215 u. 216: Höfchen der Häuser Via Pignolo Nr. 72 u. 104 in Bergamo)!

Dieser äußere farbige Schmuck darf aber auch bei den Wohngebäuden in Vicenza nicht vergessen werden. Man lernt unter diesem Gesichtspunkt den Meister *Palladio* in seinen einfacheren

Schöpfungen erst recht würdigen und verstehen. Sein kleines Zweifensterhaus wirkt in der Zeichnung wohl etwas zu klassisch; aber man denke sich den Farbenschmuck dazu, den man noch nach den Spuren am Bau sich gut ergänzen kann: die Aedicula zwischen den korinthischen Pilastern des Obergeschosses faßte eine größere Figurenkomposition *al fresco* in bunten Farben gemalt, desgleichen das Rechteckfeld darüber im Attikagechofs, die kleinen Fenster neben demselben von Kartuschenwerk und Grotteskornamenten umgeben, der Brüstungsfries darunter gleichfalls mit Malereien geschmückt, wie auch die einfachen, großen Rechteckfenster mit Grotteskmalereien umgeben waren. Den gleichen vollständigen Schmuck der Fassadenflächen trugen einst nach den noch erhaltenen Spuren auch andere, uns jetzt trocken oder zu einfach erscheinende Paläste deselben Meisters in der Stadt, die nur mit diesem Schmuck richtig verstanden und beurteilt werden dürften.

In Brescia ist die dreigeschoffige *Casa Bolognini* mit schönem Portal, Rechteckfenstern und eigenartigen Spitzweck- und Kugelornamenten in der Fassadenfläche im II. Obergeschosse zu erwähnen, in Mailand ein Haus in der *Via Torino* mit hübschem Säulenhof und den für die mittelalterlichen Bauten der Lombardei charakteristischen breiten Fensterumrahmungen; die *Casa Salimbini* in der *Via Torino* daselbst mit dreigeschoffigem, interessantem Säulenhof, und schliesslich noch der von *Luini* schön gemalte Hof der *Casa Taverna*, von dem eine farbige Aufnahme im unten genannten Werke wiedergegeben ist¹⁴⁴).

Aber auch von den einfachsten Dutzendhäusern, wie sie in den Straßsen der toskanischen Städte, hart aneinanderstehend, stehen, sei in Fig. 217 noch ein Bild nach einer Handzeichnung in den Uffizien gegeben. Geschlossenes Erdgeschoss mit großem Tor und Mezzaninfenstern, einfache Fensterbankgurten, auf denen die Halbrundfenster aufsitzen, teilen die Fassade der Höhe nach; vortretende Sparrengefimse schliessen den Bau nach oben ab. An einem dieser Häuser hat sich der Hausbesitzer durch sein Familienwappen kenntlich gemacht.

Fig. 215.

Hof des Hauses Nr. 72 an der *Via Pignolo* zu Bergamo.

¹⁴⁴) GRUNER, B. *Specimens of ornamental art*. London 1850.

Und nun auch noch ein Wort über *Filarete's* »Haus der Tugend und des Lasters« und das Haus des Architekten *Onitoan Noliaver*¹⁴⁵⁾.

Wenn *Filarete* die Beschreibung feiner Häuser damit beginnen läßt: »Das Haus sollte eigentlich die vollständige Gestalt eines Berges haben; da es aber bewohnbar sein muß, so baut es sich in Stockwerken auf« — so kann dies genügen, und wenn er im Haufe des Lasters neben Bordellen, Kneipen, Garküchen, Spielhöhlen, Frauenzimmerwohnungen auch Räume für Polizeifoltdaten vorsieht, mit der Begründung, daß das Laster der Zügel bedarf und allzu arger Skandal mit Gefängnis und anderen Strafen gebüßt wird — so ist dies eine gute Maßnahme, und wenn sich über dem Haufe

Fig. 216.



Hof des Hauses Nr. 104 an der *Via Pignolo* zu Bergamo.

er nur $\frac{1}{3}$ des Platzes überbaute, das übrige als Garten liefs. Dem Haufe legte er eine vierbogige Säulenhalle vor; ein Mittelgang liefs rechts und links je ein Zimmer; der Gang selbst führte in einen umfäulten Hof mit Hallen, in dessen Hintergrund ein Gebäude von zwei Stockwerken mit einem Bodenraum lag. Das untere Geschofs enthielt zwei Zimmer, die durch einen Gang nach dem Garten getrennt waren; im Obergeschofs befand sich ein Saal und eine Kammer. Im Vordergebäude waren oben zwei Kammern und darüber ein großer Saal, der den ganzen Raum einnahm. Der Garten enthielt einen Weiher und war von Wirtschaftsgebäuden, Stallungen u. f. w. umgeben.

Und nun noch die kleine Eitelkeit: »Ueber der Tür und im Hofe hatte man

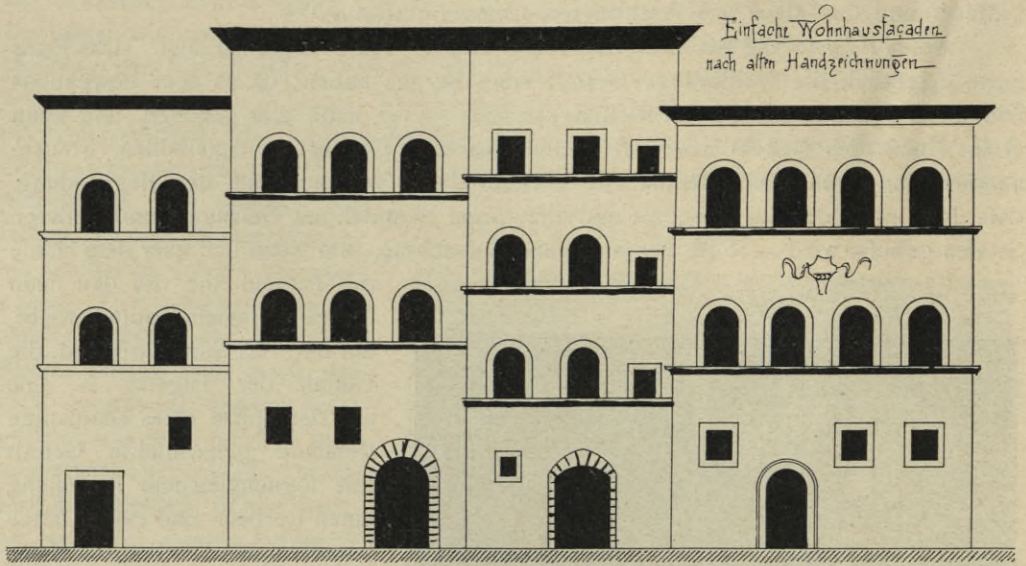
der Tugend eine von den neun Mufen getragene Kuppel erhebt, auf der, das Ganze krönend, die Gestalt der Tugend — eine auf der Spitze eines Diamanten stehende geharnifchte Gestalt mit sonnengleichem Angesicht, einen Lorbeer- und einen Dattelbaum in den Händen, zu ihren Füßen eine Honigquelle, aus der Bienen nippen — schwer zugänglich wie der Parnafs und verfehen mit einer sprudelnden helikonischen Quelle, so läßt dies wohl an Grofsartigkeit des Gedankens kaum etwas zu wünschen übrig (!?).

Im Bezirke des Hauses der Tugend und des Lasters hat aber auch fein eigenes, wunderbar geschmücktes Haus »des Erbauers aller großen Werke der Stadt« feinen Platz gefunden. In Bezug auf die Größe feines Künstlerheimes war er dagegen bescheiden, indem

150.
Filarete's
Haus der
Tugend und
des Lasters
und Haus
des *Onitoan*
Noliaver.

¹⁴⁵⁾ Durch Verketzen der Buchstaben im Namen *Antonio Averlino* gebildet. (Siehe XVIII, Buch des Tractats.)

Fig. 217.



dem *Onitoo* ein feines Bildnis nebst einer Inschrift zum Ruhme seiner Werke anzubringen erlaubt; dazu die von ihm erfundenen Allegorien der Tugend und des Lasters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und der geistigen Begabung.»

Im Altertum bezichtigte man den *Pheidias*, zum Dank für das Gelingen seines Götterbildes, des Golddiebstahles; dem *Apollodor* lief ein kaiserlicher Dilettant den Kopf abschlagen; im Mittelalter beforgte der Teufel den Künstler, der ein großes Werk vollendet hatte; in der Renaissance kerkerte man den *Sansovino* ein, strafte ihn mit Geld, entzog ihm seine Ehrenämter, weil ihm ein Stück Mauer einfiel; *Peruzzi* starb im Elend; *Borromini* brachte sich selbst um das Leben; *Palladio* kam trotz seiner vielen Bauten auf keinen grünen Zweig; *Tizian* wurde ein reicher Mann durch seinen Holzhandel, aber nicht durch seine Kunst — und *Filarete* wiegte sich in dem Gedanken hoher Ehrungen für das, was er im Geiste verbrochen, die noch keinem Künstler beschieden waren!

Raffael, *Bramante* und *Giulio Romano* hatten eigene Häuser in Rom und Mantua; ein bescheidenes Heim gründete sich *Palladio* in Vicenza (wenn es wahr

Fig. 218.

Haus des Salvator Rosa.

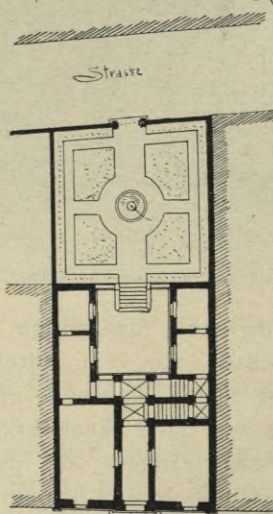
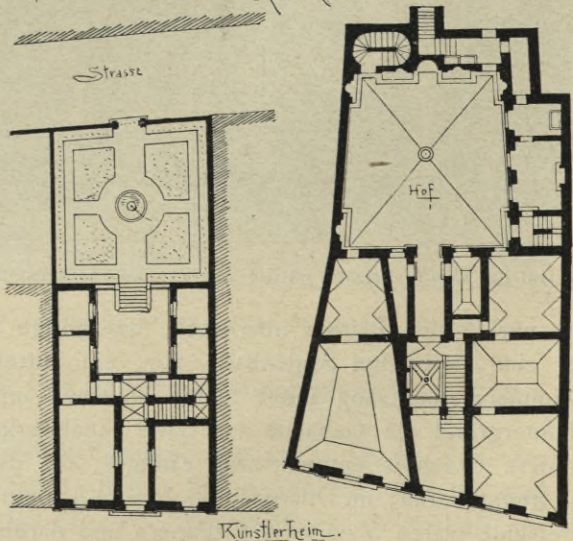


Fig. 219.

ROMA'S. Haus des Michelangelo.



Künstlerheim.

ist); *Salvator Rosa* bewohnte ein reizendes Häuschen in Rom (Fig. 218), und dasjenige, welches *Michelangelo* am Fusse des Kapitols (Fig. 219) inne hatte, war nach dem Plane nicht groß bemessen, und *Ariost* schrieb an sein Haus (Fig. 220):

„*Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parva meo sed tamen aere domus.*“

Fig. 220.



Haus des *Ariost* zu Ferrara.

Frau sollen je ein gefondertes Zimmer haben, um in Krankheitsfällen und dergl. sich nicht gegenseitig zu belästigen. Jedes dieser Zimmer soll einen besonderen Zugang haben und außerdem eine Verbindungstür von einem zum anderen, damit die Hausfrau mit dem Hausherrn unbeobachtet verkehren kann. Neben dem Zimmer der Frau wird ein Raum für Kleidungsstücke und neben demjenigen des Mannes

Zu wohl ist es keinem geworden.

Leon Battista Alberti spricht sich in seinem fünften Buche ¹⁴⁶⁾ auch über die Lage der Wohnräume im Hause aus, wobei er jedoch so vernünftig ist, daß er für die Anordnung derselben nach einer bestimmten Himmelsgegend keine allgemein gültige Regel aufstellt, sie vielmehr von der Beschaffenheit des Bodens und der Luft am Bauorte abhängig macht.

Nach einer längeren Abhandlung über Schornsteine verlangt er, es solle die Küche so liegen, daß sie den Gäften nicht sofort auffalle; sie dürfte aber auch nicht so liegen, daß beim Auftragen der Speisen diese zu kalt oder zu warm auf die Tafel kommen, auch nicht so, daß das Hantieren der Küchenmägde mit Bratpfannen und Näpfen beim Essen gehört werden kann. Das Zimmer der Hausfrau ist so in den Grundplan einzufügen, daß von ihm aus alles übersehen werden kann, was jeder im Hause macht. Mann und

151.
Lage der
Wohnräume.

¹⁴⁶⁾ Kap. XVII, S. 124: *De la Villa de Padroni e de le Persone nobili e di tutto le parti sue, e del luogo loro commodo.*

ein folcher für Bücher verlangt. Ist ein alt gewordener Vater der Familie im Haufe, fo foll ihm eine warme Stube mit einem Ofen (*Caminetto*) eingeräumt werden, und neben diefer befinde fich ein Raum für Wertfachen. In letzterem find auch die Söhne und im Zimmer für Kleidungsstücke die Mädchen (Töchter) unterzubringen und neben diefem ein Schlafzimmer für Kindsmägde oder Ammen. Fremdenzimmer find in der Nähe des Flurganges anzulegen und in ihrer Nähe ein Raum zum Ausruhen und zum Aufbewahren von Wertfachen. Ihre Lage nahe am Eingang ermöglicht den Gäften, Befuche zu empfangen, ohne Störungen im Haus hervorzurufen. Gegenüber den Fremdenzimmern find die Zimmer für die Jünglinge von 16 bis 17 Jahren zu legen oder wenigstens nicht weit von diefen, damit fie Freundschaft pflegen und fich bei den Fremden aufhalten können. Neben dem Zimmer der jungen Herren ist ein Raum für Waffen vorzusehen. Die Zimmer der Mägde und Diener dürfen nicht zu weit von den Herrschaftsräumen entfernt liegen, damit erftere jederzeit mit Dienstleistungen bei der Hand fein können; Pferdeknechte follten dagegen im Stalle fchlafen.

Diefe Gesichtspunkte gelten auch heute noch diesfeits und jenfeits der Alpen.

14. Kapitel.

Einzelheiten und innerer Ausbau.

Wenn auch gewisse Einzelheiten des Palaft-, Villen- und Wohnhausbaues in Kap. I und bei den genannten Gebäudegattungen angeftreift wurden und werden mußten, fo wird eine systematische Zusammenftellung derfelben doch nicht entbehrt werden können, befonders da für die Art ihrer künftlerischen Ausgestaltung in vielen Fällen das verwendete Material maßgebend ist: ob z. B. natürliche oder künstliche Bausteine, Terrakotta, Holz, Putz oder Stukk zur Ausführung gewählt wurden, was nur hier im Einzelfalle beachtet werden kann. Auch wird die Ableitung einzelner Stücke aus Werken vorangegangener Zeiten hier noch näher berücksichtigt werden können.

a) Sockel.

Eine befondere Basis in mehr oder minder entwickelter Form, Größe und Ausladung ist wohl zu allen Zeiten jedem Kunstbau zugestanden worden, sei es durch einen entwickelten Stufenbau, wie bei den griechischen Tempeln, oder durch einen dreigliedrigen Unterbau, wie ihn die römischen Tempel zeigen (Fig. 133 [S. 135]: *Maison carrée* in Nimes), oder aber durch leichtes Vortreten einer hochkantgestellten Plattenschicht, wie bei den Cellamauern der dorischen Tempel, ohne jede weitere Zutat von Profilen.

Diefer letzten Art folgte die Renaissance vorzugsweise da, wo enge Strafen eine kräftige Entwicklung des Sockels verboten oder wo die Eigenart des Materials Profilierungen hart am Fußboden unzulässig erscheinen liefs. So entbehren die Backsteinbauten Bolognas vielfach am Sockel jeder Kunstform; lotrecht erheben sich die Backsteinmauern bis zur ersten Fensterbankgurte (*Casa dei Carracci*), oder man

stellte aus natürlichen Steinen einen glatten Plattensockel her und brachte dadurch die künstlichen Steine außer Berührung mit dem Bürgersteig.

Beim *Palazzo Serristori* in Florenz beginnen die bossierten Mauerquader unmittelbar vom Bürgersteig aus; die Paläste *Torrigiani* und *Quaratesi* in Florenz, *Verospi* in Rom u. a. haben glatte und wenig ausladende Sockel; *Pandolfini* und *Pitti* zeigen eine Zweiteilung, d. h. über dem dem Boden entfeigenden Mauerwerk eine glatte oder profilierte Deckgurte; die Paläste *Strozzi* und *Guadagni* in Florenz, *Bevilacqua* in Bologna haben die genannten Banksockel; *Rucellai* in Florenz und *Piccolomini* in Pienza noch eine damit verbundene Rückwand, die durch eine besondere Gurte begrenzt wird.

Die antike römische Dreiteilung des Sockels nimmt erst *Bramante* in schönster Weise am Bau der *Cancellaria* und am *Palazzo Giraud* in Rom auf, die für die spätere Zeit vorbildlich geblieben ist. Sockelfuß, Rumpf und Sockeldeckel bilden zusammen den Sockel des Baues, die Dreiteilung desselben, durch Sockel, aufsteigendes Gemäuer und Dachgesimse, erstmals im kleinen Maßstab das betonend, was im großen am ganzen Baue ausgesprochen wird (vergl. Fig. 146, S. 154).

b) Gurtgesimse.

Fensterbankgurten und Stockwerksgurten teilen das aufsteigende Mauerwerk des Baues der Höhe nach in horizontaler Richtung, wobei die ersteren weniger kräftig und weniger stark ausladend gebildet zu werden pflegen. Die Florentiner Paläste und Wohnhäuser der Frührenaissance zeigen sämtlich nach mittelalterlicher Weise durchgehende Fensterbankgurten, wie antike Kämpfergesimse profiliert, auf denen die Fenstergestelle unmittelbar aufstehen. Sie geben an der Fassade die Höhe der Fensterbrüstungen an, die allerdings nicht immer der uns gewohnten Entfernung vom Fußboden entspricht; denn oft bringen erst in der Leibung angeordnete Trittstufen den Bewohner so weit, daß er auf die Straße hinabblicken kann.

153.
Zwei- und
dreiteilige
Sockel.

154.
Gestaltung.

Sollen die Geschoßhöhen von Fußboden zu Fußboden, also nicht von Fensterbank zu Fensterbank, im Äußereren gekennzeichnet werden, dann treten derbere Gesimfungen in der Höhe der Gebälke auf, oft in Begleitung von Fries und Astragal (Fig. 143 bis 145 u. a.). Aber auch beide Gesimfungen, wenn die Horizontale noch mehr betont werden soll, treten miteinander am Baue auf, wobei dann die Stockwerksgurte zur Unterlage für die Fensterbrüstung wird, die aus dem Sockel, der Brüstungsplatte und der durchgehenden, dann verkröpften Fensterbankgurte besteht.

Die Stockwerke werden aber auch noch durch eine weitere Art der Horizontalteilung gekennzeichnet, gleichgültig ob eine Vertikalteilung durch Pilaster der verschiedenen Ordnungen statthat oder nicht; wobei die antiken Gliederungen — durch Architrav, Fries und Deckgesimse — als Fensterbrüstungen an der Fassade hinziehen (z. B. *Palazzo Rucellai* und *Palazzo Larderel* in Florenz). Sind statt der Werksteine Backsteine zur Anwendung gebracht worden, dann verringern sich dem Material entsprechend die Ausladungen; die Kraft des Ausdrucks wird vermindert; die Verzierungsflucht tritt in den Vordergrund; auch werden die landläufigen antiken Gliederungen verlassen (vergl. *Palazzo Fava* in Bologna).

c) Hauptgesimse.

Den Abschluß eines jeden Baues bilden die Dach- oder Traufgesimse, deren Form, Größe und Ausladung in ästhetischer Beziehung wohl zunächst vom Ganzen

155.
Holzgesimse.

des Baues abhängen, die aber doch der Hauptsache nach durch das Material bedingt sind. Die älteste Form sind wohl die Holzgesimse, die durch die obersten Gebälke und die Dachsparren gebildet werden. Sie erfüllen am besten ihren Zweck, den unterliegenden Teilen des Baues gegen Sonne und Regen Schutz und Schirm zu gewähren. Technisch werden dabei die großen Ausladungen, oft mehr als 2^m über

Fig. 221.

Vom Brückenkopf der *Certosa* bei Pavia.

die Mauerflucht vorstehend, nicht durch Schrägbügen, wie beim mittelalterlichen Holzbau diesseits der Alpen, bewältigt, sondern durch mehrfach zusammengekuppelte Sattelhölzer (vergl. Fig. 59, S. 63) oder durch Konfölen.

Befchränkt wird die Ausladung der Traufgesimse bei Verwendung von Sand- oder Kalksteinen. Um nicht unverhältnismäßig dicke Mauern ausführen zu müssen, hat die Renaissance öfters zu sehr gekünstelten Mitteln gegriffen, um dennoch möglichst große Ausladungen herzustellen, wie dies in Art. 91 (S. 142) beim

Gefimse des *Palazzo Strozzi* ersichtlich gemacht wurde (vergl. Fig. 138, S. 144). In formaler Beziehung griff sie meist auf die antiken Konfolengefimse zurück, dabei das alte Verhältnis 1:1 der Höhe zur Ausladung berücksichtigend, die Konfolen bald in einfacher Form im Frieße, bald in reicher Form unter der kassettierten Hängeplatte verwendend. Die Korona wird dabei nach unten von Fries und Astragal begleitet

oder von Fries mit Architrav, je nach der Gliederung der Fassadenflächen.

Werden Backsteine zur Ausführung genommen, so gilt für die Traufgefimse das Gleiche, was in Art. 154 (S. 237) bei den Gurtgefimsen aus Backsteinen gefagt wurde. Die Ausladungen verringern sich; die Verzierungen mit reliefierten und farbigen Ornamenten sollen Ersatz für den Mangel an Energie bieten.

Beinahe an ägyptische Weise erinnern die großen Hohlkehlengefimse, die aus Holz, Rohr und Mörtel hergestellt sind, und deren monumentales Vorbild wohl an den Fassaden der altchristlichen Basiliken Roms zu suchen fein dürfte. In Verbindung mit Lünetten und farbigem Schmuck geben sie eine reizende dekorative Bekrönung des Baues ab, wie dies an vielen lombardischen Bauwerken, mit am schönsten am Brückenhaus der *Certosa* bei Pavia, zu sehen ist (Fig. 221).

157.
Backstein-
gefimse.

158.
Hohlkehlen-
gefimse.

159.
Vorgekragte
Stockwerke.

Fig. 222.



Von der *Casa dei Carracci* zu Bologna.

d) Vorkragen der oberen Stockwerke.

Das mittelalterliche, überkragte Stockwerk, wobei über die Konstruktion kein Wort weiter verloren wird, setzt den Fachwerkbau, dem man in Italien in den Städten erst recht keinerlei Beachtung schenkte, nicht unbedingt voraus. Schon im Mittelalter¹⁴⁷⁾ bediente man sich der mehr monumentalen Konstruktionsmittel, um noch eine verhältnismäßig breite Verkehrsstraße ohne Platzverlust für die Wohnung zu gewinnen, der zwingende Grund, der in den Städten mit wachsender Bevölkerung

¹⁴⁷⁾ Siehe Pifa, Florenz, Siena u. a. O.

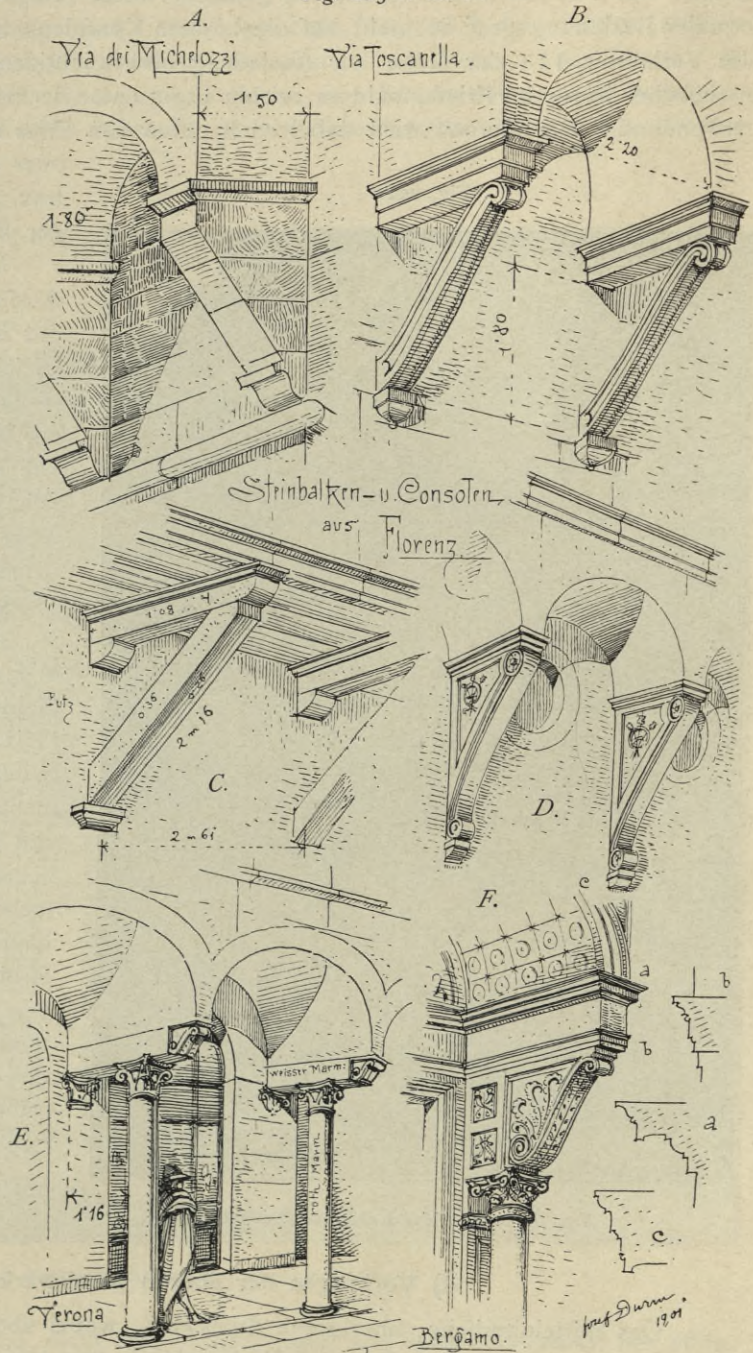
und enggezogenen Mauern zum überfetzten, hochgeführten Stockwerksbau trieb.

Dabei ruhen die vorgekragten Fassadenmauern auf Steinkonsolen, die durch Bogen überspannt waren, und man nahm entweder Backsteine oder Werksteine zu Hilfe, je nachdem der betreffende Ort das eine oder das andere Material vorzugsweise bot. So hat z. B. Bologna an seiner *Casa dei Carracci* unter Verwendung gewöhnlicher Backsteine, ohne jede Kunstform, Konsolen vorgemauert, die durch Steinkämpfer abgeschlossen und mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überspannt sind, welche an der Stirnseite reich profilierte und ornamentierte Archivolte haben; darüber beginnt dann das glatte Backsteinschichtenmauerwerk (Fig. 222).

Am gleichen Orte sind im Hofe des *Palazzo Fava* die Tonnen auf mächtige, reich verzierte Konsolen gesetzt, die eine durchlaufende Galerie (Balkon) tragen, die aber nicht (nach *Filarete*) zum Trocknen der Wäsche bestimmt ist.

In Florenz schloß man an die mittelalterliche Weise an, ersetzte nur bei den Tonnen die Spitzbogen durch die Rundbogenform oder konstruierte mit Quaderkonsolen. Sehr schön mit Vollkonsolen in künstlerischer Durchbildung (Volutenaufrollungen und Flachornamente in den Zwickeln; vergl. Fig. 223 D) ist die Ueber-

Fig. 223 A bis F.



Vorkragen der oberen Stockwerke.

kragung an der Fassade des Gasthofes »*Ginevra e Porta Rossa*« in der *Via Porta Rossa* in Florenz ausgeführt. Bei einem Hause in der *Via dei Michelozzi* bei *San Spirito* kragen die Konsolen für das Obergeschoß 1,50 m über die Flucht des Erdgeschoßes vor; sie sind aus 4 Quaderschichten gebildet, 1,80 m von Mitte zu Mitte entfernt und mit Rundbogentonnen überwölbt (Fig. 223 A). Wo die Konsolen bei größeren Ausladungen aus verhältnismäßig kleinen Steinen hergestellt sind, trifft man die Quader vielfach durchgedrückt; später wurden solche Konsolen durch sichtbare Eisenbänder mit dem kräftigen Mauerwerk des Untergeschoßes verbunden. An einigen einfachen Häusern der frühen Periode in der *Via del Mercantino* treffen wir auch die Konsolen mit Flach- oder Spitzbogen überspannt.

Eine vollständig in Stein überfetzte Holzkonstruktion, bei der die wagrechten Kragbalken architravartig gebildet und durch 2 m lange Steinstreben, auf Konsolen ruhend, abgestützt sind, bei der die Stützen 2,20 m auseinanderliegen und nur an den Enden verankerte Tonnengewölbe tragen, weist ein Haus in der *Via Toscanella* auf (Fig. 223 B). Ich führe nur diese wenigen bezeichnenden Beispiele an, obgleich sich in der Stadt noch viele gleichartige nachweisen lassen.

Das alte, große, bemalte Haus an der *Piazza Santa Croce* (*Palazzo Antella*), dessen Originalplan sich unter den Handzeichnungen in den Uffizien als ständiger Ausstellungsgegenstand befindet, zeigt eine Steinbalkenkonstruktion ohne Bogensprengung, d. h. eine solche mit wagrechten Unterbalken, wobei die Konsolen 2,61 m von Mitte zu Mitte liegen und Steinstreben von über 2 m Länge bei einem Querschnitt von 36×26 cm (Fig. 223 C) angewendet sind¹⁴⁸).

So hat sich vielleicht *Filarete* bei seinem Handwerkerhaus die Ueberkragung ausgeführt gedacht.

Eine weitere Art der Abstützung überkrager Stockwerke, die ein wirkungsvolles baukünstlerisches Motiv abgibt, findet sich an der einen Häuserreihe der *Piazza delle Erbe* in Verona, wo an Stelle der Streben lotrechte Freistützen in Form von Säulen angeordnet sind (Fig. 223 E u. F: Beispiel aus Bergamo).

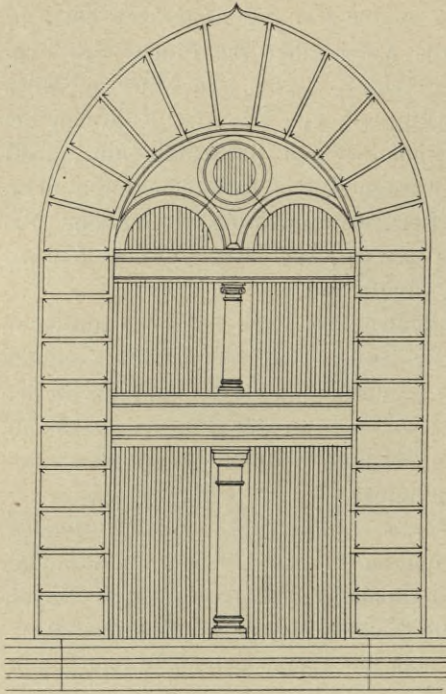
e) Fenster.

Was die antike Kunst an Fensterbildungen schuf, finden wir in der Renaissance unter gewissen Modifikationen wieder; auch was das Mittelalter hier Neues brachte, wurde angenommen, aber in die Formsprache der Renaissance überfetzt. Oft ist die Grundform noch romanisch und gotisch, das Detail aber antikisierend. Der gerade Sturz, der halbkreisförmige, wie auch der spitz- oder flachbogige Abschluß werden beibehalten; eine neue Form tritt kaum hinzu; Kleeblattbogen, Zackenbogen, Kiel-, Gardinen- oder geschnepte Bogen als innere Fensterlichtform bleiben dem Stil meist fremd. Doch ist auch hier keine Regel ohne Ausnahme: eine Art von Gardinenbogen findet sich am *Palazzo Montanari* in Vicenza, andere an den Portalen von *Sant' Agostino* in Montepulciano, an der *Confraternità* in Arezzo u. s. w.

Die Kuppelung einzelner Fenster, ihre Ueberspannung durch einen großen Bogen und das Zusammenfassen zu einem Ganzen werden ohne Bedenken aus der vorausgegangenen Kunstperiode übernommen, wie auch bei der wagrechten Ueberdeckung die Steinkreuze innerhalb des Rahmens (Rom und Florenz: *Palazzo Venezia* und *Palazzo Gondi*). Die Fenstergestelle haben im allgemeinen die Form eines auf-

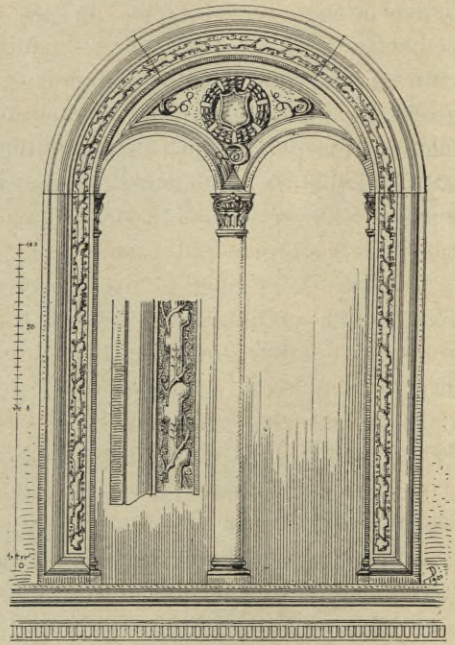
¹⁴⁸⁾ Ähnliche Konstruktionen mit geraden Steinbalken und Steinstreben an den Vorbauten des *Ponte vecchio* zu Florenz u. a. O.

Fig. 224.



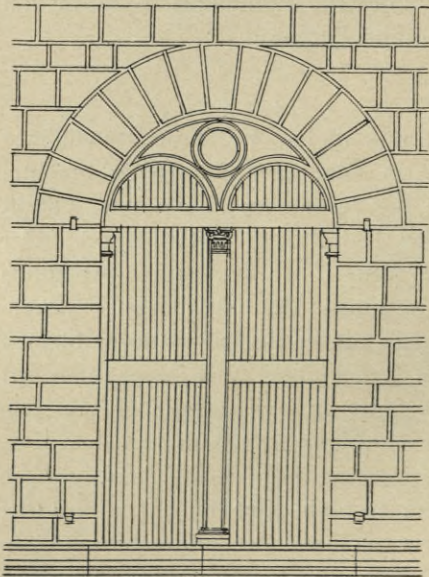
Von einem Palaft zu Arezzo.

Fig. 225.



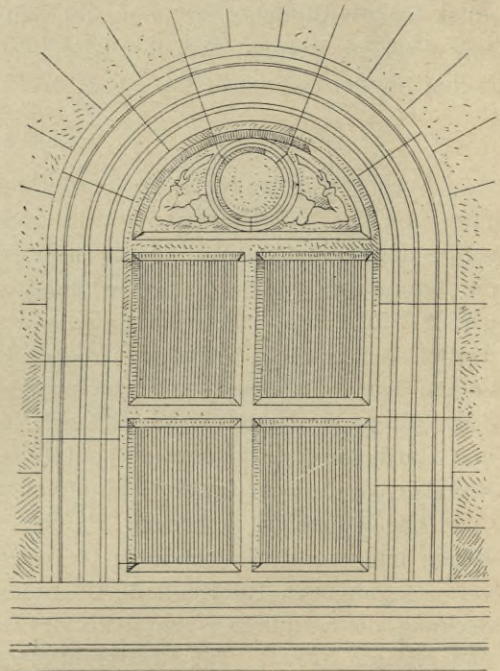
Vom Palazzo Quaratefi zu Florenz.

Fig. 226.



Vom Palazzo Piccolomini zu Pienza.

Fig. 227.



Vom Palazzo Gondi zu Florenz.

rechtstehenden Rechteckes, wobei jedoch Abweichungen nicht ausgeschlossen sind. Das Verhältnis der Breite zur Höhe im Lichten bewegt sich in den Grenzen von 0,5 : 1 bis 1 : 1 bis 1 : 1½ bis 1 : 2 und darüber.

Die Umrahmung der Fensteröffnungen geschieht in einfacher Weise durch ein ringsumgeführtes, gleichartig profiliertes Band, nach Art der antiken Architrave gegliedert (Erdgeschossfenster der Florentiner Paläste der Frührenaissance), oder der untere Teil des Rahmens wird durchgeschnitten und durch eine besondere Fensterbank (Bankgurte) ersetzt, wobei aber die Wiederkehr der Profile bestehen bleibt. Auch der Rahmen mit den fog. Ohren am Sturze bei verjüngten oder genau lotrecht aufsteigenden Gewänden nach antikem Vorbild bleibt in Uebung. Die Wiederholung der Ohren beim Gewändestand ist gleichfalls nicht ausgeschlossen.

Bereichert wird der Rahmen durch Fries und wagrechte Verdachung über dem Sturze, wozu noch ornamentale Dekorationen über der letzteren oder Aufsätze in dreieckiger oder flachbogiger Giebelform hinzutreten können. Mehr Ausdruck bekommt diese Zugabe durch Anordnung von Konfolen rechts und links des Sturzes, welche die Verdachung tragen und die vielfach eine bandartige Fortsetzung längs der Gewände finden. Reicher wird der Rahmen, wenn zu den Gewänden und Stürzen noch Pilaster, Halb- oder Dreiviertelsäulen oder vollkommene Freisäulen treten, die dann ein vollständiges antikes Gebälke mit oder ohne Giebelbildungen tragen.

Verkröpfte oder gebrochene Giebel gehören der Spätrenaissance und dem Barockstil an, die geschwungenen der Zeit der *Bernini* und *Borromini*. Verkröpfungen, die sich nur auf die Gebälke beschränken und den Giebel ungebrochen lassen, sind gleichfalls eine Bildung der späten Zeit, aber mit Muscheln oder Kartuschen ausgeziert, von guter Wirkung (vergl. die Fenster der Konservatorenpaläste in Rom). An Stelle der Pilaster treffen wir auch nach unten verjüngte Hermenpfeiler an, die Löwenköpfe (vergl. Fig. 232: Fenster des *Palazzo Cucoli*, *Via de' Servi* in Florenz, S. 248) und darüber verkröpfte Gebälke tragen, oder weibliche Köpfechen mit Brustansatz, wie dies in reizender Weise ein Fenster in der *Via Ginori* in Florenz zeigt.

Die halbkreisförmig geschlossenen Fenster der frühen Zeit entfernen sich in ihrer Rahmenbildung von der Antike; sie zeigen entweder die breiten Quadereinfassungen mit äußerer Spitzbogenform und der Schneppe im Scheitel, oder starke, profilierte und ornamentierte Bänder bilden den Rahmen (Fig. 224 u. 225). Die gekuppelten Fenster dieser Gattung haben entweder den gleichen kräftigen Quaderahmen, der mit Pfeilerchen und Architraven ausgestellt ist, über dem sich dann die kleinen Rundbogen mit durchbrochenen Füllungsplatten erheben, oder an Stelle der Teilungspfeiler treten schlanke Säulchen und schmale Leibungspilaster, welche Architrave und Bogen aufnehmen, wobei der umfassende Rahmen in das Quaderwerk verlegt ist (Fig. 226 u. 227). Eine schöne und reiche Bildung weist eine Doppelfensterische im Hofe von *San Pietro* in Perugia auf (Fig. 228), bei der die feinste antike Detailbildung zu ihrem vollen Rechte gelangt. Die Archivoltgliederung der Doppelfenster und des überspannenden Bogens ist vollständig bis auf die Fensterbank als Rahmen herabgeführt.

Die Anordnung der großen Bogenfenster an den Florentiner Palästen (*Strozzi*, *Riccardi*, *Rucellai*) ist bereits im Bilde gegeben und im Texte besprochen, so daß nur noch ein Hinweis auf das Detail erübrigt, bei dem in Fig. 224 bis 228 im größeren

161.
Umrahmungen.

162.
Schmuck.

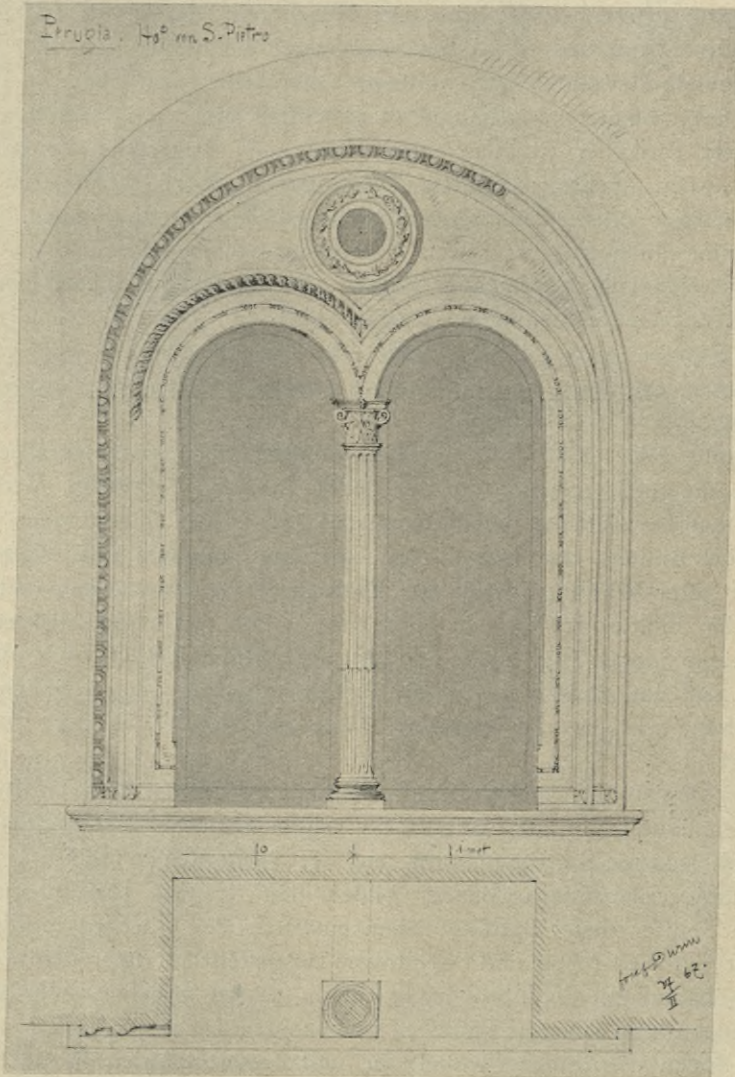
163.
Halbkreisförmig
geschlossene
und gekuppelte
Fenster.

Mafsstab gezeigt ist, in welcher Art die Bogengliederungen sich verschneiden und wie die Bogenzwickel ausgefüllt wurden, soweit sie nicht durchbrochen sind.

164.
Ausführung
in Backstein.

Schön sind diese Fenstermotive an den Backsteinbauten der Frührenaissance in der Lombardei und weiter südlich bis Bologna durchgebildet. Nicht leicht werden anderswo reizvollere und üppigere Details gefunden werden als hier, wo auch die

Fig. 228.



Hoffenster von *San Pietro* zu Perugia.

Behandlung der Grundform des Fensters eine Wandelung erfährt, indem die Mittelsütze einer freien Endigung in Konfolenform weicht. Eine charakteristische Eigentümlichkeit bleiben dabei die Kämpfer- und die Scheitelakroterien, manchmal zu groß im Mafsstab gegriffen, aber stets fein detailliert. Die *Casa Vecchiotti*, die *Casa Carracci*, die Paläste *Pallavicini* (jetzt *Felcini*), *Fava* und *Bevilacqua* in Bologna bieten entzückende Beispiele dieser übermütig verzierten Backsteinarchitekturen. Noch reicher aber haben

Filarete und seine Mitarbeiter oder Nachfolger am *Spedale maggiore* in Mailand ihre spitzbogigen Doppelfenster gebildet, unter Anwendung von Marmor und Terrakotta. Hier feiert die oberitalienische Backsteinarchitektur neben der Bologneser wahre Triumphe, was Komposition, Einzelformen und Technik anbelangt. Die prächtigen breiten Umrahmungen mit den im Weinlaub aufsteigenden Putten, den feinen begleitenden Perl- und Eierstäben, daneben die monumentale Ausfüllung der Bogenzwickel mit lebendig modellierten Büsten, der die Doppelbogen stützende, mächtig schlanke, marmorne Säulenschaft geben im Rahmen der Säulen- und Blendbogenstellungen der Fassaden ein köstliches Architekturbild ab.

Fig. 229.



Vom Palazzo Pucci zu Florenz.

Kaiferpalast in Spalato nachgewiesen werden kann und das *Sanfovino* an seiner Bibliothek in Venedig wohl mit dem vornehmsten Detail bekleidete, indem er den Bogen noch mit einem Schlusssteine verfuhr und die anliegenden Zwickel mit Figuren füllte nach dem Vorgange bei den römischen Triumphbogen.

Einfacher und zugleich wirkungsvoller hat *Palladio* das Motiv, allerdings nicht als Palaft- oder Wohnhausfenster, bei seiner Basilika in Vicenza verwertet, das dort in Bezug auf Grofsartigkeit der Wirkung die Art des *Sanfovino* weit übertrifft.

Eigenartig hat *Palladio* dieses Motiv auch umgebildet bei der *Villa Pojana*, wo ein grofser Quaderbogen dem inneren kleineren konzentrisch geführt ist und

zwickel mit lebendig modellierten Büsten, der die Doppelbogen stützende, mächtig schlanke, marmorne Säulenschaft geben im Rahmen der Säulen- und Blendbogenstellungen der Fassaden ein köstliches Architekturbild ab.

Eine noch glänzendere Wirkung wird aber erzielt, wenn auch diese gekuppelten Rundfenster rechteckig umrahmt werden durch ein von Pilastern oder Säulen getragenes Gebälke, wozu noch breite Giebelverdachungen hinzutreten können (vergl. *Scuola San Rocco* in Venedig).

Entschieden reizvoller entfalten sich die Fensterbildungen, wenn die Meister auf spätrömische Vorbilder zurückgriffen und diese mit ihrem abgeklärten Geschmacke und Schönheitsinn zu Prunkleistungen allerersten Ranges umstimmten, wenn sie zum dreifach gekuppelten Fenster griffen, dessen mittlerer Teil rundbogig, dessen Seitenteile mit Architraven wagrecht abgeschlossen waren (Fig. 229), ein Motiv, das jetzt noch am

165.
Umrahmung
der Kuppel-
fenster durch
Pilaster und
Gebälke.

166.
Fenster des
Sanfovino.

167.
Fenster des
Palladio.

die raumfüllenden Platten zwischen den beiden Bogen wieder durch schlichte Rundöffnungen durchbrochen sind.

Den gleichen Gedanken, nur in das Reichere überfetzt, finden wir bei den Saalfenstern im Obergeschofs des *Palazzo vecchio* in Florenz (Fig. 230) verwertet; nur sind dort zwischen die beiden Bogen statt der durchbrochenen Füllplatten speichenartig gestellte Konsolen eingefügt und auferdem die ganze Anordnung noch durch Kompositapilaster mit zugehörigen Gebälken umrahmt, womit ein dekorativer Apparat entfaltet ist, wie er, besonders auch in diesem grofsen Mafsstabe, nicht leicht wieder anderwärts getroffen werden wird (Fig. 230).

Fig. 230.

Befcheidener ist der Gedanke an einem Fenster des *Palazzo Pucci* in Florenz zum Ausdruck gebracht bei schöner Durchbildung des Details mit Wappenschlußstein und Kardinalshut, Kreuzstab und Spruchbändern in den Bogenzwickeln (Fig. 229).

Eine freiere Behandlung erfährt das Rundbogenfenster mit lotrechter und wagrechter Umrahmung am *Palazzo Puoti* in Verona, wohl spät, aber in nicht ungeschickter Weise. Bis zum Kämpfer sind beiderseits auf Konsolen und Postamenten stehende Hermenuntersätze angebracht, aus denen von den Hüften aufwärts nackte Gestalten hervorragen, die wohl eine verkröpfte Gurte über dem Haupte haben, aber sich mit dem Tragen dieser nicht abgeben, vielmehr Allotria treiben (Fig. 231), indem die männliche Figur nach der herausfordernden weiblichen durch die gespreizten Finger schaut und wo an einem anderen Fenster trotzige Männergestalten gegeneinander stehen, von denen die eine dem Beschauer den Rücken dreht. Weniger geschickt sind die Schlußsteine, die als übergroße vorgefetzte Köpfe ohne eine architektonische Vermittelung, wie am etruskischen Tore in Volterra, gebildet sind.

Als interessante Besonderheit ist noch das Fenster in der *Via de' Servi* in Florenz (Fig. 232) und das in dem früher offenen Torbogen des *Palazzo Pitti* eingestellte (Fig. 233) zu verzeichnen. (Vergl. Art. 162, S. 243.)

In besonderer Weise verarbeitet der große *Bramante* die Rundbogenfenster durch Umföhrung eines rechteckigen Rahmens entweder in ganz einfacher Form

Vom *Palazzo vecchio* zu Florenz.

168.
Fenster
des *Baccio*
d'Agnolo.

169.
Andere
Fenster.

170.
Fenster des
Bramante.

oder auf das reichste gegliedert. Die Gotik versuchte schon bei den lombardischen Bauten ähnliches und vor ihr die romanische Kunst; auch die Frührenaissance hatte das Bedürfnis (*Castello* in Ferrara und *Spedale maggiore* in Mailand), bei Bogenfenstern (Rund- und Spitzbogen) einen rechteckigen Rahmen herzustellen. Wir müssen aber im vorliegenden Falle noch weiter zurückgreifen. Es können zuweilen konstruk-

Fig. 231.



Vom Palazzo Pucoti zu Verona.

bekanntem Turme der Winde, ein Werk aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, wobei die Dreieckswinkel schon Füllroffetten tragen¹⁴⁹⁾, und ein weiteres Beispiel an der *Porta de' Borsari* in Verona, wo das vollendete »Bramante-Fenster« der *Cancellaria* in Rom vollständig vorgebildet ist, nur mit dem Unterschiede, daß in Verona das Detail entsetzlich roh ausgeführt ist. Ob zu *Bramante's* Zeit noch

konstruktive Gründe gewesen sein, welche die Meister veranlaßten, eine Form zu suchen, die eine bessere Verbandsschichtung zwischen den Bogensteinen und den Schichtquadern zuließ, als dies beim unmittelbaren Aufschneiden der wagrecht liegenden Steine auf die Quader der Rund-, Spitz- oder Flachbogen der Fall war. Ein solcher Steinschnitt ist und bleibt schlecht, der sich zu allen Zeiten, wo er verwendet wurde, gerächt hat. Man kommt über diesen hinweg durch den bekannten altrömischen Fugenschnitt der Bogensteine¹⁴⁹⁾ oder noch einfacher, wenn die umrahmende Ausgleichung von den Bogensteinen nach den Schichtquadern mit

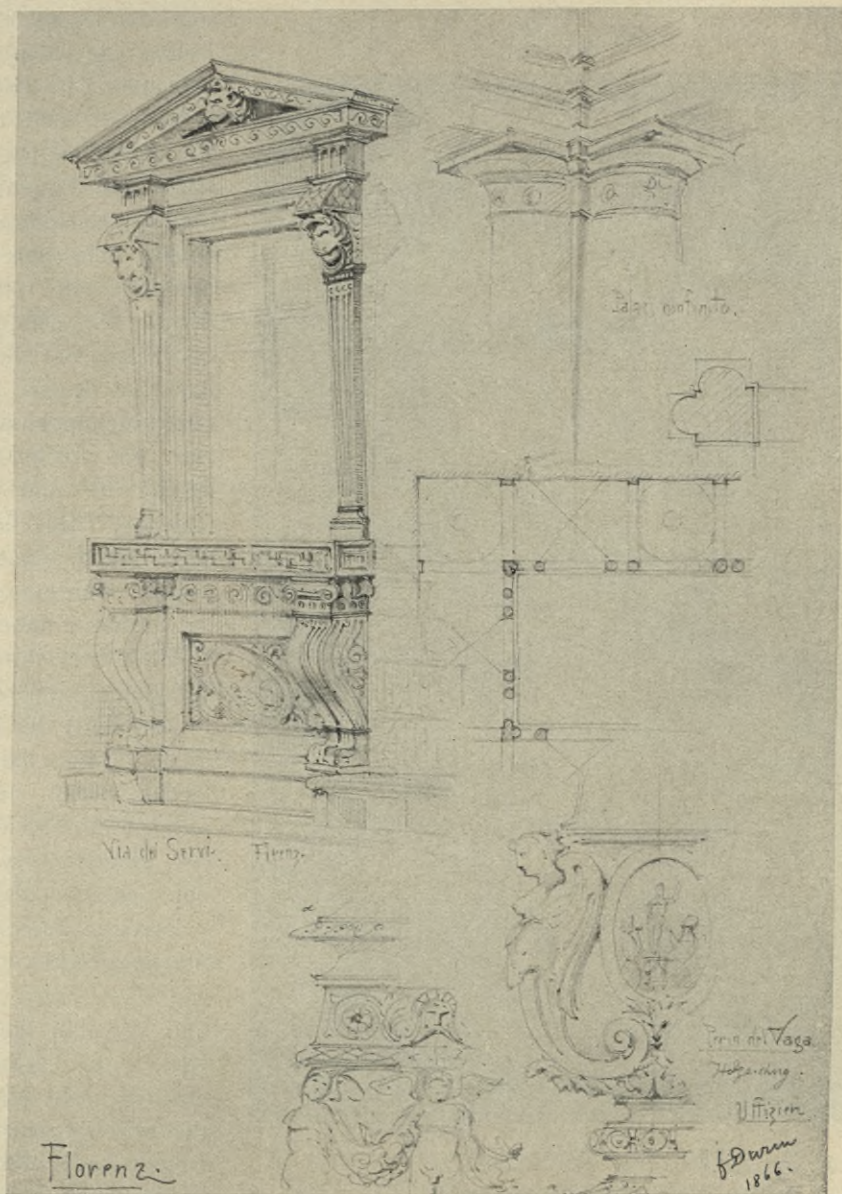
letzteren aus einem Stücke gearbeitet wird, wie *Bramante* es tat und vor ihm schon die Griechen und Römer getan haben. In Athen finden wir die umrahmten Bogen in der Nähe des

¹⁴⁹⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Art. 154, S. 123) dieses »Handbuches«.

¹⁵⁰⁾ Vergl. ebendaf., Bd. 1, 2. Aufl., Fig. 220 (S. 298) mit dem Hinweis auf *Bramante*.

Verwandtes in schönerer Form, aus einer besseren Epoche der antiken Kunst erhalten war, ist schwer zu sagen, aber mehr als wahrscheinlich (Fig. 234: *Porta de' Borsari* und Fig. 235: *Fenster der Cancelleria*).

Fig. 232.



Von einem Hause in der *Via de' Servi* zu Florenz.

Dafs das römische Altertum sich mit den Verschlüssen von Fenster- und Türöffnungen durch Stoffe, Holz- und Metallgitter, Holzläden u. dergl. nicht begnügte, dafs diesem die in hölzerne Futterrahmen schlagenden Holzfenstergestelle mit eingefetzten, und zwar nicht gerade kleinen Glascheiben in der Kaiserzeit geläufig

waren, ist bekannt, auch dafs damals Metallbefschläge zum Beweglichmachen und Feststellen der Fenster-, Tür- und Ladenflügel, als Scharnierbänder, Schlösser mit Riegelgetrieben, dafs weiter die gestemmte Schreinerarbeit, die Verzinkungen beim Zusammenfügen von Holzteilen, das Spunden, die Einschubleisten (technische Vor-

Fig. 233.



Vom Palazzo Pitti zu Florenz.

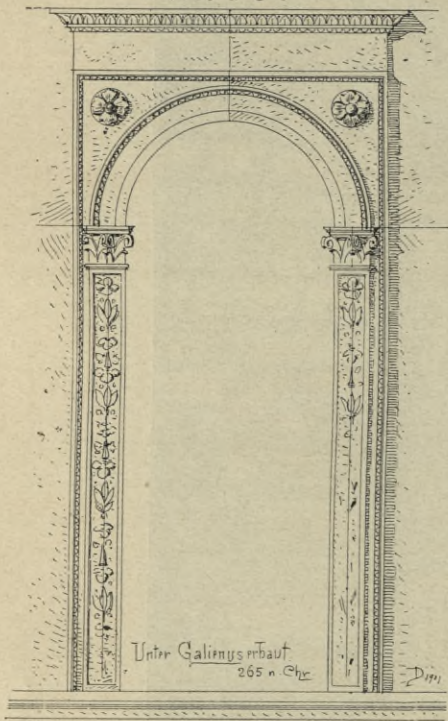
gänge, von welchen die Aegypter schon Gebrauch machten) ausgeführt wurden, kann wohl gleichfalls als bekannt vorausgesetzt werden¹⁵¹⁾.

Die Stürme der Völkerwanderung räumten auch mit diesen Errungenschaften der alten Welt auf, und eine spätere Zeit der Ruhe und Entwicklung konnte wieder

¹⁵¹⁾ Vergl. ebendaf., Bd. 2, Art. 212 (S. 225).

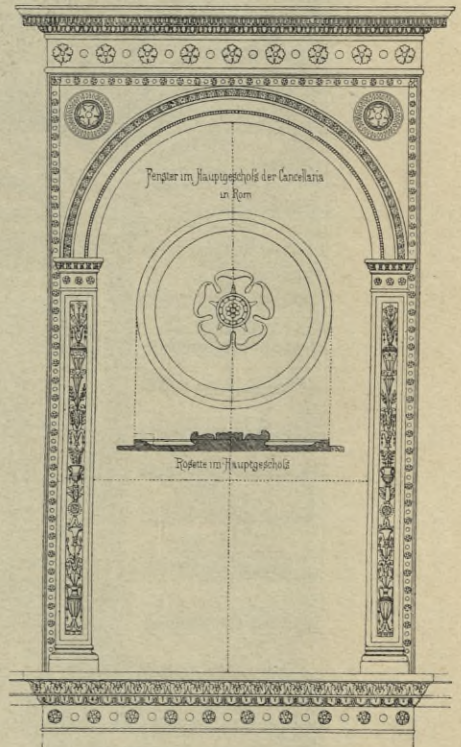
das »nacherfinden«, was die Alten schon erledigt hatten, und die Anfänge waren wieder so roh und die gleichen wie in längst vergangenen Zeiten. Zuerst äußere, dann innere Holzläden, die an Bändern auf Kloben gingen oder in Zapfen und Ringen (Pfannen), wie die alt-etruskischen Grabtüren, ein Verschluss durch vorgelegte Holzriegel oder durch Haken und Ringe oder Schubriegel mit Löchern, zweiteilige Läden, zusammengehalten durch Scharnierbänder oder Klobenbänder mit Gelenken — das sind etwa die Vorrichtungen, mit denen man sich gegen Hitze und Kälte, Regen und Sonnenschein über ein halbes Jahrtausend und mehr schützte; dabei gingen bei Bogenfenstern die Verschlüsse, wenn sie außen angebracht waren, überhaupt nur bis zum Kämpfer; der obere Teil zwischen den Bogenchenkeln blieb frei.

Fig. 234.



Porta de' Borsari zu Verona.

Fig. 235.



Fenster der Cancellaria zu Rom.

Mit diesen primitiven, mittelalterlichen Fensterverschlüssen, die sich alle als feste Holzverschlüsse mit oder ohne kleine Lichtöffnungen erweisen und welche die Zimmer dunkel ließen, wenn man sich gegen Regen und Kälte schützen wollte, begnügte sich auch die frühe Zeit der Renaissance in Italien.

Im angrenzenden Frankreich geben uns Rechnungen für Fenster im Schlosse zu Caen (1388), im *Hôtel Dieu* in Paris (1376) und im *Hôtel Karl VI.* (1380) die Gewißheit, daß auch hier keine anderen Verschlüsse im Gebrauch waren, und bei der Belagerung von Troyes (1429) werden noch solche erwähnt.

Fensteröffnungen, durch welche man Licht einlassen und sich doch gegen Wind und Wetter schützen wollte, wurden mit geölter Leinwand zugehängt oder die Leinwand in die hölzernen Rahmen oder in die Oeffnungen eingepafst. So ließen im

Jahre 1390 die Kartäuer in Dijon ihre Kapellenfenster mit geölter Leinwand verschließen, und im *Journal de la dépense du Roi Jean en Angleterre* (1359—60) werden für die Fenster im Zimmer des Königs Fensterholz, Nägel und Terebinthenöl zum Transparentmachen der Leinwand angeführt. 1380 liefs *Karl VI.* Geld auszahlen für gewachste Leinwand (*Toile cirée*) und Nägel für die Fenster im Zimmer des *Monseigneur d'Anjou*. Auch dünne Felle (*Peau de cuir*), durch Fette transparent gemacht, sind verrechnet.

Im XIV. Jahrhundert kannte die Bourgeoisie von Paris noch keine anderen Fensterverschlüsse als diejenigen mit geölter Leinwand. Nach den *Comptes du Roi René* waren im Schlosse zu Tarascon (1447), im *Palais d'Aix* (1448), in der *Maison de Pertuis* (1450), im Schlosse zu *Reculié* (1471) die gleichen Verhältnisse, d. h. die Verschlüsse der Fenster mit Oelleinwand. Für das Zimmer *Louis XI.* (1478—81) weisen die Rechnungen des gleichen Königs *René* (1479) Ausgaben für geöltes Papier zu Fensterverschlässen auf. Dies war eine Verbesserung in der Lichtzuführung; es war weniger solid, aber dafür durchsichtiger. Um Papier und Leinwand gegen den Wind zu schützen, durchzog man diese mit Harfen- und Bogenfäden. Diese Praxis wurde noch im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert geübt. Im Schlosse zu Fontainebleau wechselten noch 1639—42 Papier- und Glasfenster nebeneinander ab. Die Prinzessin von *Montpensier* meldete noch 1649, daß sie im Schlosse von St.-Germain ein großes, vergoldetes und bemaltes Zimmer habe, aber ohne Fensterverglafung! In Bordeaux wird noch 1735 die *Toile cirée* erwähnt und im Spital zu Lyon 1740 das geölte Papier.

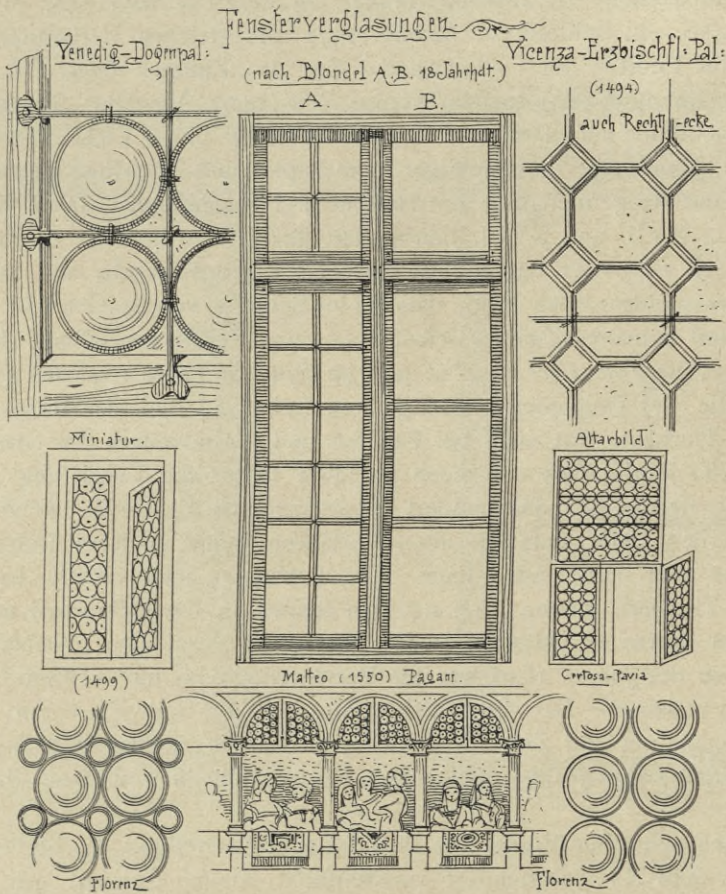
An Stelle der Oelpapiere, der geölten Leinwand und der dünn geschabten, eingefetteten Tierhäute trat auch bei Palästen und Wohnhäusern das Glas. Während im ganzen XV. Jahrhundert und noch 50 Jahre später die Verglafung nur spärlich auftrat, wurde sie im XVI. Jahrhundert (1550) ziemlich allgemein, wobei aber nicht vergeffen werden darf, daß die alten Verfahren indes noch in Uebung blieben. Dabei war sie aber immer noch teuer. Das Verlangen nach reinem, hellem Tageslicht in den Zimmern räumte auch mit den steinernen Fensterkreuzen auf, um dem Licht freieren Zutritt zu gestatten, wobei die bunte Verglafung gleichfalls fiel, und mit dem Ende des Jahres 1650 war die Verwendung von nur weißem Glase in den Wohnräumen vollzogen. Der vollen Verglafung geht die teilweise voran; den kleinen Scheiben folgen mit der Zeit die großen, d. h. die älteren Butzen und Rauten werden verdrängt durch die rechteckigen Sprossenscheiben mit und ohne Facetten (Fig. 236).

Im unten genannten Werke¹⁵²⁾ ist in farbiger Darstellung das Bild eines Schlafzimmers aus dem XV. Jahrhundert veröffentlicht, dessen Original sich im Louvre-Museum in Paris unter dem Titel »*L'annonciation*« befindet. Es zeigt ein gerade überdecktes Fenster ohne Steinkreuz, bei dem etwa $\frac{4}{5}$ des Fensterlichtes mit zweiteiligen, festen, benagelten Holzläden verschlossen sind; einer davon ist auch nach der Höhe geteilt, während das obere Fünftel des Fensters mit in Blei gefassten Rautenscheiben verglast ist (Fig. 237 f), das eine getreue, unanfechtbare Darstellung eines Fensterverschlusses aus der Zeit gibt, in der die volle Verglafung noch nicht eingeführt war. Diesen Fall dürfen wir uns dann auf die Bogenfenster übertragen, von denen wir gesagt haben, daß die Läden nur bis zum Kämpfer reichten und daß der obere Teil offen blieb, um später eine Verglafung aufzunehmen.

¹⁵²⁾ HAVARD, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII. siècle jusqu'à nos jours, ouvrage couronné par l'académie des beaux-arts.* Paris (ohne Datum). Tome I, Pl. 41.

In der Kathedrale von Reims befindet sich eine Tapissierie aus dem XV. Jahrhundert, die Geburt Christi darstellend, auf der Rautenverglasung dargestellt ist. Aus der gleichen Zeit stammt in der *Libreria* zu Siena ein Bild von *Pinturicchio* (1454 bis 1513), auf dem Butzen gemalt sind, und in dem Bilde: *Une leçon d'Anatomie d'après fascicules medicines de Jean Ketham* (Venedig 1493) sind wieder Butzen, wie auch auf dem Bilde des *Ambrogio Borgognone* († 1524) in der *Certosa* bei Pavia solche angegeben sind. Beide Arten dürften daher zeitlich nebeneinander geübt worden sein, als man sich von Leinwand, Papier und Tierfellen losfagte. Dabei

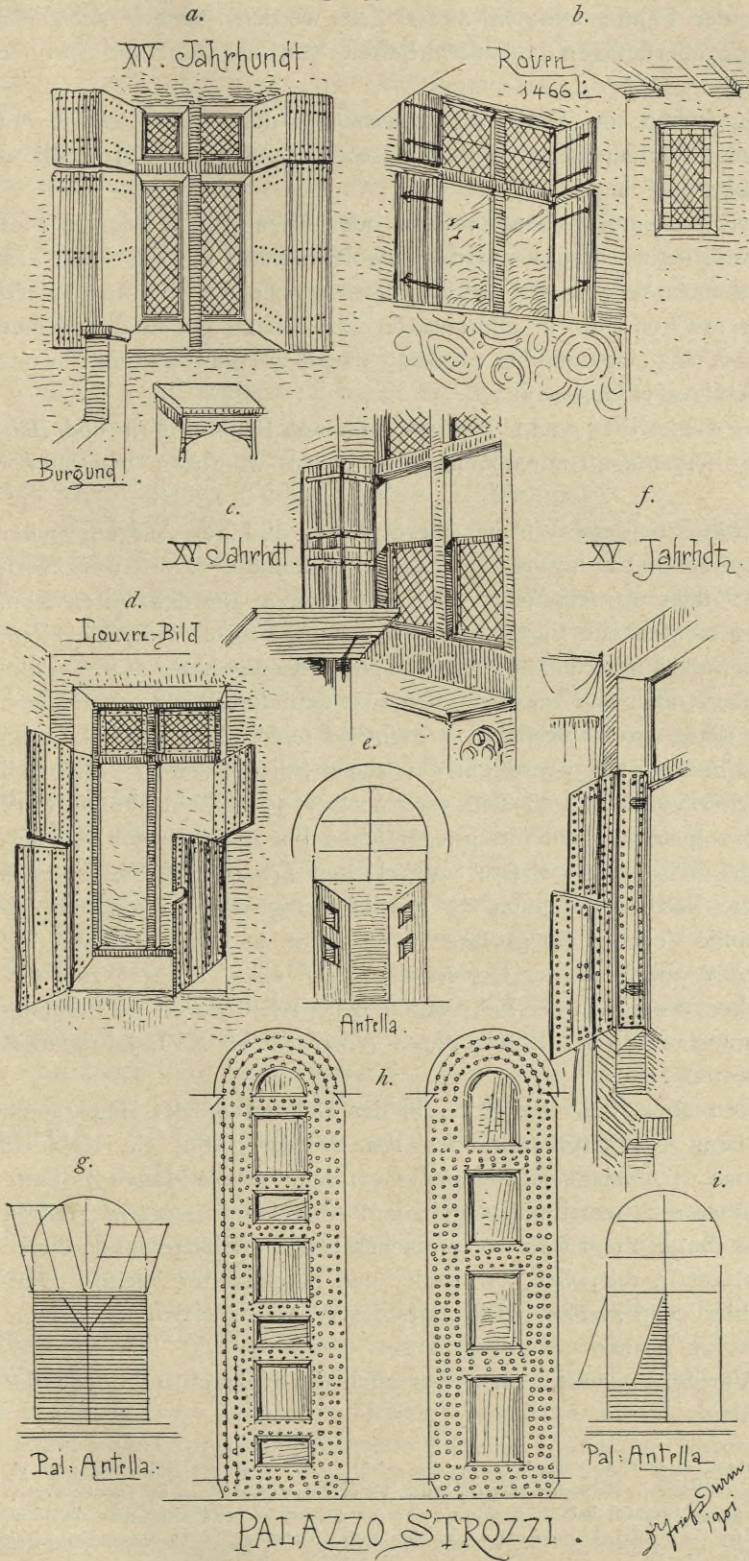
Fig. 236.



wollen aber die runden, kleingeschnittenen, in Blei gefassten Plangläser nicht mit den gegoffenen Butzen, mit dem Nabel im Mittelpunkt, verwechselt werden (vergl. die Butzen- und Rechteckverglasung von Fenstern am Dogenpalast zu Venedig, an Bauten in Vicenza und Florenz auf Fig. 236).

Die mittelalterlichen genagelten Läden als Fensterverschlüsse im ganzen finden sich aber noch in der Frührenaissance, wofür wir greifbare Belege haben, und zwar an einem der wichtigsten Monumente, am *Palazzo Strozzi* in Florenz. Dort sind im Obergeschoß noch zwei der alten Läden an der Rückseite des Palastes nach dem kleinen Platze hin erhalten. Sie sind aber nicht in der rohen gespundeten Art hergestellt oder aus einem Brettstück geschnitten, sondern nach antiker Art in Rahmen-

Fig. 237 a bis i.



PALAZZO STROZZI.

Fensterverschlüsse.

werk und Füllungen zerlegt, der eine der Höhe nach in fünf, der andere in drei Füllungen, wobei die Rahmen mit drei Reihen Eisennägeln benagelt sind (Fig. 237 *b*). Auf der Tafel 435 der öffentlich ausgestellten Handzeichnungen in den Uffizien weist die gemalte Darstellung des noch bestehenden *Palazzo Antella* in Florenz die alten Fensterverschlüsse auf, die zum Teil aus Klappfenstern zum Aufstellen (Fig. 237 *g* u. *i*), zum Teil aus Holzläden bestehen, aus denen kleine viereckige Löcher ausgeschnitten sind, um Tageslicht in das Innere einzulassen (Fig. 237 *e*).

Die in Blei gefassten bunten und hellen Glascheiben erhalten sich im XV. und XVI. Jahrhundert, mit und ohne Verbindung von Läden, in Form von Rund- und Rautengläsern, wie dies auf ungezählten Miniaturen und Holzschnitten dargestellt ist¹⁵³), weichen den größeren, in Holz-

¹⁵³) Z. B. in: LACROIX, P. *Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance*. Paris 1871. — Die betreffenden Bilder stammen zum Teil aus dem XV., einige auch aus dem XVI. Jahrhundert.

Prof. Duran
1901

sproffen liegenden, und in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts treten wir in die moderne Aera der Fenster ein; in dieser Zeit werden letztere auch von Steinrahmen und jedem überflüssigen Holzwerk befreit und die Zahl der Sproffen verringert (Fig. 236).

Maria von Medici machte im *Palais du Luxembourg* den ersten Versuch mit in Silberfläben gefassten Facettengläsern, die aber wegen ihrer großen Kostbarkeit keine allzu große Verbreitung fanden¹⁵⁴).

Diese rechteckigen weissen Scheiben, in Holz- oder Eisensproffen oder in Bleizügen liegend, behalten bei wechselnder Grösse die Herrschaft bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts, wo auch diese wieder noch grösseren Scheiben mit und zuletzt ohne Sproffen weichen mussten, die in allerneuester Zeit wieder gegen die kleinen Sproffenscheiben *Louis XVI.* eingetauscht werden, nachdem die moderne zweite Butzenscheibenlyrik auch ausgeklungen ist.

So wird das Alte wieder neu, und wer von unseren Baukünstlern und Bauherren jeden Wechsel heutzutage mitmachen will, denen wünschen wir Humor und Geld!

Die Grösse der Gläser bestimmte früher ihren Wert, und der Ausgangspunkt für die Herstellung grosser Gläser lag in der Spiegelfabrikation. Dort war zuerst das Bestreben, wieder Gläser zu schaffen, von denen *Seneca* aus dem alten Rom berichtete, dass sie die menschliche Figur in ihrer ganzen Grösse widerpiegelten.

Hierbei hatte Italien die Führerschaft übernommen; Venedig hatte das Monopol für die Fabrikation grosser Gläser und versorgte die ganze gebildete Welt mit solchen. Was man aber damals unter »groß« verstand, wird heute nicht mehr geschätzt. Im Inventar des Kardinal *Mazarin* (1653) wird ein Venezianer Spiegel von 27 × 22 Zoll angeführt, und ein solcher von 50 × 65 Zoll wird noch 1759 als ein Wunderwerk angesehen. Einige Jahre später werden die Spiegel schon bis zu 78 × 47 Zoll hergestellt, und der grösste in Rahmen gefasste Spiegel, den *Louis XIV.* befaß, maß nur 53 × 34 Zoll. Wie kostbar sie geschätzt wurden, mag das Vorkommnis beweisen, dass die Republik Venedig ein grosses Werk getan zu haben glaubte, als sie der *Maria von Medici* anlässlich der Geburt *Louis III.* einen Spiegel zum Geschenk machte. Welchen Wert man der Fabrikation beilegte, ist durch die Berufung von Arbeitern aus Murano um hohe Löhne durch *Henri II.* im XVI. Jahrhundert festgestellt.

Die Spiegel spielten aber auch eine Rolle in der Dekoration der Innenräume der Grossen und Reichen. So hatte *Katharina von Medici* (1589) ein Kabinett (*Cabinet des miroirs*), das 119 Spiegel aus Venedig enthielt. *Marie Antoinette* hatte in Trianon ein Badezimmer mit bemalten Spiegeln und ein Boudoir »*tout en glaces*«. Die späte Renaissance — Barocco und Rokoko — machen von den Spiegeldekorationen mit Vorliebe Gebrauch, oft in reizvoller, origineller und glücklichster Weise. Diesseits der Alpen wären hier die Favorite bei Raffatt, das Würzburger Schloß, Schloß in Pommersfelde u. f. w. zu nennen.

Mit der Art der Verglasung ändern sich aber auch die Holzkonstruktionen der Fenster und ihre Beschläge.

¹⁵⁴ Im Schlosse zu Mannheim waren solche, aber in Holzsproffen gefasst, noch vor wenigen Jahren vorhanden, die eine Grösse von 33 × 43 cm bei 2,50 cm breiten, ganz flachen Facetten hatten, die aber durch Unverstand bei einer Renovation zu Grunde gingen. — Im Schlosse zu Bruchsal sind die Rechteckscheiben ohne Facetten (wohl nicht mehr die alten) 36 × 26,50 cm groß und liegen an der Hauptfassade in Holzsproffen, nach dem grossen Treppenvestibül zu in vergoldeten Bleifassungen.

Die Rechnungen von Fontainebleau (1536—1639) sprechen von aufgehenden Flügeln und unterscheiden ein- und zweiflügelige (*Châssis à fiches* und *Châssis brisés*) und von 1691—92 auch von Schiebefenstern (*Châssis à coulisse*, heute à guillotine genannt); sie bringen aber auch feststehende und bewegliche im Gegensatz zueinander. Die Schiebefenster mit Sprossen wurden sowohl aus Eisen, als auch aus Holz ausgeführt. (Beim Stadthaus in Rouen wurden z. B. die Gläser in Eisenrahmen gesetzt.) Zu den Schiebefenstern und den in Scharnierbändern gehenden Fensterflügeln treten in Italien auch die ausstellbaren Klappflügel hinzu, wie dies am *Palazzo Antella* zu Florenz gezeigt wurde. Die beweglichen Flügel setzen aber Futterrahmen voraus, die übrigens schon bei Ladenverchlüssen mit verglastem festem Oberteil gebraucht wurden.

Mit den größeren Scheibefeldern gehen dann aber als Sicherheitsverchlüsse die inneren Läden Hand in Hand, die bei den gewöhnlich starken Umfassungsmauern sich gut in die Leibungen einfügten und eine künstlerische Ausbildung (Fig. 238) erhielten, wie die übrigen aus Holz angefertigten Ausstattungstücke und Konstruktionsteile eines Raumes (Türen, Lambris, Täfelungen).

Eine technische und formvollendete Ausführung erhielten die Fenster, Fensterläden und ihre Beschläge erst in der späten Zeit der Renaissance, in den Zeiten des Barocco und Rokoko, und zwar in einer Weise, von der das Mittelalter keine Ahnung hatte, besonders nachdem sie sich von ihm vollständig freigemacht hatte. Durchdacht bis in das kleinste, allen Eigentümlichkeiten der dabei in Rede stehenden Materialien Rechnung tragend, alle Möglichkeiten erwägend, erheben sich diese Neuerungen des inneren Ausbaues zu geradezu mustergültigen Leistungen und beherrschen denselben in Grund- und Einzelformen seit über 2½ Jahrhunderten bis zur Stunde. Und keine moderne Wohnung kann ihrer entraten, sie mag in einem Stil gehalten sein, in welchem sie wolle; denn kein Verständiger wird einer stilistischen Schrulle zuliebe auf die Fensterverchlüsse der mittelalterlichen Wohnungen zurückgreifen wollen, wenn er nicht an seine Freunde berichten wollte, wie einst Frau von Maintenon an den Duc de Noailles (1705): »*Si j'habite encore longtems la chambre du Roi, je deviendrai paralytique; il n'y a ni porte, ni fenêtre qui ferme. On y est battu d'un vent qui me fait souvenir des ouragans de l'Amérique.*« Es zeugt von einer erschreckenden Unkenntnis der Entwicklung der Dinge, von einer Verblendung und einem häßlichen Undank gegen die Antike und die Renaissance, wenn heute jemand drucken läßt: »In den Künsten und im Handwerk seien im Mittelalter fast alle Aufgaben gelöst worden, alle Typen geschaffen worden.«

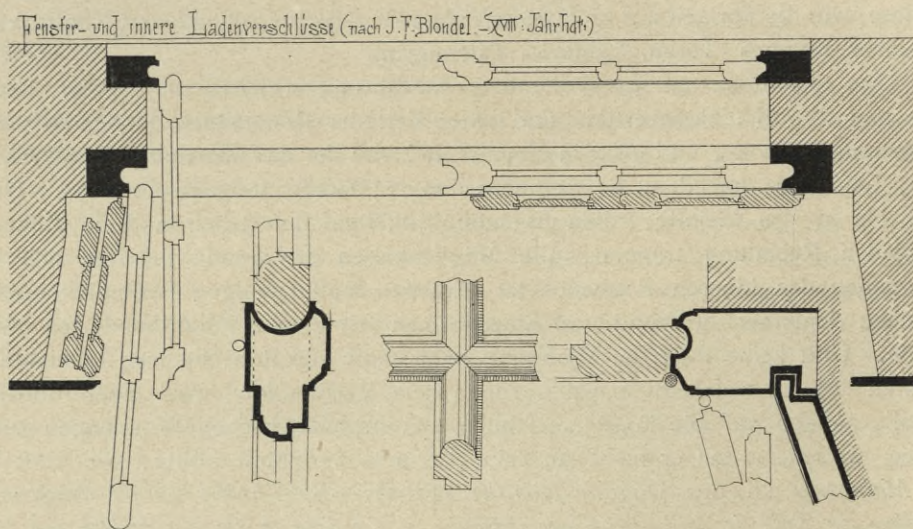
Die Leistenrahmen und Sprossen (wo letztere nicht aus Metall gemacht sind) wurden durchweg aus Hartholz (Lärchen oder Eichen) ausgeführt, die Läden nach antiker Art in gestemmter Arbeit, die Beschläge der Fenster und Läden aus Eisen oder Bronze (Messing).

Die beweglichen Flügel zeigen bei gewöhnlichen Bauten vielfach noch die Beschläge mit Winkelbändern (abgekröpfte Bänder) und Kloben, bei besseren Ausführungen aber durchweg die *Fiche*-Bänder oder die antiken Scharnierbänder unter Verwendung von Eisen oder Messing, wo dann nur die Hülfen sichtbar vortreten, während die Lappen im Holzwerk eingelassen und mit Stiften, deren kleine Köpfe oft blank hervortreten, sogar noch vergoldet sind, befestigt waren. Bei dünnen Hölzern sehen wir auch die Holzschrauben (seit 1650) zum Festmachen einzelner Beschlägteile verwendet. Sind die Flügel groß, so treten bei den *Fiche*-Bändern noch

die eingelassenen Winkel (fog. Scheinhaken) bei den Eckverbindungen der Rahmenhölzer auf¹⁵⁵⁾.

Das Feststellen der Flügelfenster und der Verschluss derselben wurde bei kleinen und einfachen Ausführungen durch Riegel (Vorreiber und Ruder) oder durch Treibstangen der verschiedensten Art (Espagnolettefangen- und Basküleverchluss) bewerkstelligt. Griffe und Schließskloben erhielten vielfach reiche ornamentale Ausbildung unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ebenso die Hülsen der *Fiche*-Bänder. Das Beschläge der Läden wurde meist durch Scharnierbänder und Basküle, deren Griffe auf der Rückseite als hängende, bewegliche Ringe ausgebildet sind, hergestellt, um möglichst wenig freien Raum zwischen der Leibungswand und den Läden zu lassen. Diese inneren Läden wurden in den Bereich der Gesamtdекoration des Raumes gezogen und dementsprechend bemalt, vergoldet und mit Ornamenten bedeckt.

Fig. 238.



174.
Vorfenster.

Um noch größere Sicherheit gegen Zugluft und starke Abkühlung der Scheibenflächen während der kalten Jahreszeit zu haben, griff man schon im XVIII. Jahrhundert¹⁵⁶⁾ zu beweglichen, nach innen aufschlagenden Vorfenstern (Winter- oder Doppelfenstern), wobei die Permanentfenster einen fog. Wolfsrachenverschluss, die Vorfenster einen Karniesverschluss erhielten (Fig. 238¹⁵⁷⁾.

f) Eingangstore.

175.
Haupteingangstore.

Die Haupteingangstore sind in ihrer Bildung den gleichen Abwandlungen vom einfachsten bis zum reichsten unterworfen wie die Fenster. Die Florentiner Paläste der Frührenaissance (*Strozzi, Riccardi, Pitti, Gondi*) zeigen in der Regel als Einfassung der Türöffnungen einfach profilierte, aber breite Umrahmungen, die oben halbkreisförmig abgeschlossen sind, bei einem Verhältnis der lichten Oeffnung von 1:2 bis 1:2 $\frac{1}{3}$, wobei jeglicher weiterer Schmuck vermieden ist. Am *Palazzo*

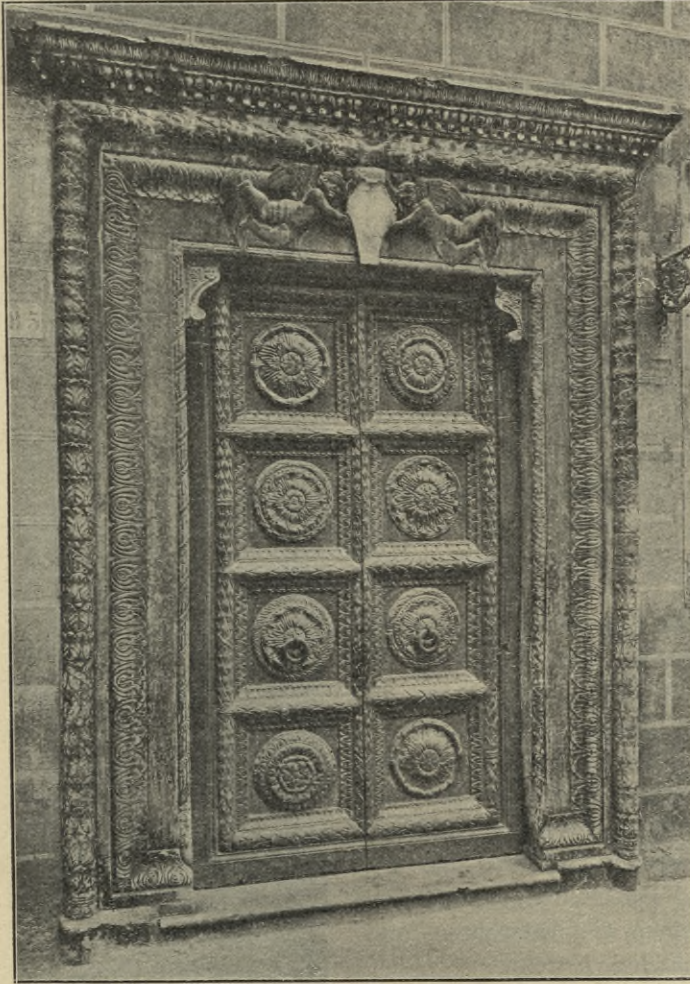
¹⁵⁵⁾ Gut erhaltene Beschläge dieser Art sind noch im Schlosse zu Bruchfal, wo alle Teile aus blankem Messing hergestellt sind, während das Holzwerk mit einem Oelfarbanstrich überzogen ist.

¹⁵⁶⁾ Siehe: BLONDEL, J. F., *Cours de l'architecture*. Paris 1777.

¹⁵⁷⁾ Nach: BLONDEL, a. a. O., Bd. VI, Pl. CXXXII, wo die Anordnung dieses dreifachen Verschlusses gegeben ist.

Rucellai sind die Tore wagrecht gedeckt; beim *Palazzo Vitelleschi* in Corneto (Uebergangsstil) ist das Eingangstor gleichfalls gerade geschlossen und durch einen auf Konfolen ruhenden Giebel bekrönt, dessen Bildung feines noch befangenen und keuschen Details wegen in Fig. 15 (S. 15) gegeben wurde. Dann folgen die reicheren, mit Ornamenten und Figuren überladenen Portale der lombardischen Frührenaissance, von Pilastern und antiken Gebälken umschlossen, wovon das jetzt im *Castel vecchio*

Fig. 239.



Vom erzbischoflichen Palaft zu Lucca.

zu Mailand befindliche Portal des alten Mediceerpalastes ein glänzendes Beispiel gibt (siehe Fig. 10, S. 12).

Auch ist die Fülle von kleinen Hausportalen in Genua nicht zu vergessen, die bald, wie *Bramante-Fenster*, zart und fein im Detail mit Figurenbildwerk ausgeziert sind, bald mit Pilastern oder kandelaberartigen Freistützen und zugehörigen Gebälken umzogen sind. In Lucca ist die schöne Eingangstür am erzbischoflichen Palaft (Fig. 239) als ein reizvolles Werk der Frührenaissance zu erwähnen.

Die Pilaster weichen wieder den Halb-, Dreiviertel- und ganzen Säulen (*Doria Turfi*, *Durazzo* in Genua, *Sciarra* in Rom u. f. w.), die einfachen Säulen den doppelten mit Figurenaufsätzen (*Palazzo Spinola* in Genua); Dreieck- und Segmentgiebel mit lie-

genden Figuren (*Palazzo Gambaro* in Genua) erheben sich über den geraden Gebälken, und zuletzt sind die Portalfäulen wieder nur Träger für die über dem Torweg angebrachten Balkone (*Palazzo Franzoni* in Albaro).

An Stelle der Säulen treten dann aber auch zunächst Hermenkaryatiden, entweder in gebundener Form, wie beim *Palazzo Cippola* in Brescia (Fig. 240), oder in freier, bewegter Weise am *Palazzo Durazzo-Brignole* (*Via nuovissima*) in Genua, mit Halbfiguren aus Konfolen herauswachsend, mit erhobenen Armen in gebückter Haltung Gebälkestücke tragend, auf denen der höher gelegene Balkon ruht.

Leidenschaftslos sind weibliche Hermerkaryatiden, mehr als frei vorgestellte Dekorationsstücke, an antike Vorbilder, dem Gedanken nach an die Figuren der *Incantada* in Salonichi erinnernd, am Gartenportal des erzbischoflichen Seminars in Mailand (Fig. 241) zur Anwendung gebracht. An Stelle der Hermen treten auch stämmige, muskulöse, balkontragende Vollfiguren, die auf hohen Postamenten rechts und links des Torweges am *Palazzo Barzellini* in Bologna stehen; als unbefähigte Gestalten, gleichsam als Wächter, sind sie am Portal des *Palazzo Rangoni* in Parma aufgestellt. (Siehe Fig. 112, S. 113.)

Großartig gestaltet sich der Torweg, wenn ihm eine Halle vorgelegt wird, die sich auf Säulen mit geradem Gebälke und einem Bogen in der Mitte öffnet, wie an einem Gebäude in Perugia (Fig. 242) oder beim *Mercato* am gleichen Orte, wo der Eingang in die Bogenhalle noch durch vorgestellte Säulen besonders ausgezeichnet wird (Fig. 243).

Mächtig wirkt das Motiv in das Große überfetzt beim Durchgang durch die Säulenhallen der Uffizien in Florenz mit dem dreifachen Fenster über dem Bogen und der dort angeordneten stehenden Figur, sowie den beiden liegenden Gestalten (Fig. 244). Zum Einfachen kehrt *Vignola* bei feinem Schloßportal in Caprarola zurück, das wir in Fig. 245 nach seiner Originalzeichnung wiedergeben, bei der zugleich der Türverschluss mit dem Oberlicht und feiner Verkremfung (Eisengitter) eingezeichnet ist.

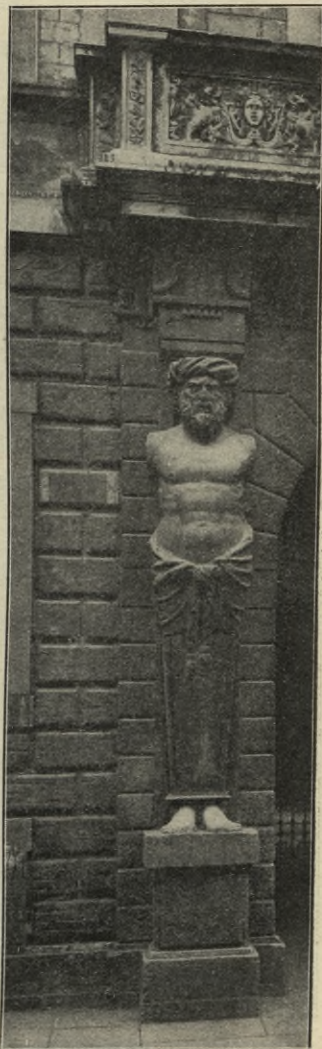
Als Verirrung muß die dekorative Ausstattung eines Portals bezeichnet werden, wie sie sich an der sog. *Porta Bombardiera* in Verona darstellt, wo die flankierenden Säulen als aufrechtstehende Kanonenläufe gebildet sind, die auf dem Kalbfell der Trommeln stehen und oben mit einer Platte abgedeckt sind, auf der Mörser als Balkonträger ruhen. Waffen, Trophäen, Helme, Pulverhörner, Trompeten bedecken die begleitenden Pilasterchäfte und Toreinfassungen, während die Balkonbrüstung aus kleinen Geschützrohren, mit Trophäenpostamenten abwechselnd, besteht.

Als Scherz muß das Tor der *Casa Zucchero* in Rom aber angesehen werden, das als weit »aufgerissenes Maul einer Teufelsratze gebildet ist, und eine klobige Nase als Schlussstein über den Rundbogen herabhängen läßt«.

Die aus Backsteinen ausgeführten Portale zeigen entweder die einfachen Gliederungen wie die Fenster, oder auch hier werden Pilaster und Gesimfungen aus Terrakotta in größeren Stücken hergestellt, worauf bereits hingewiesen wurde.

Die Tore nach der Strafe hatten wohl im Einklang mit den sonstigen baulichen Maßnahmen, die für die Sicherheit der Haus- oder Palastbewohner getroffen waren — als feste, wenig durchbrochene Erdgeschossmauern, hoch über den Bürger-

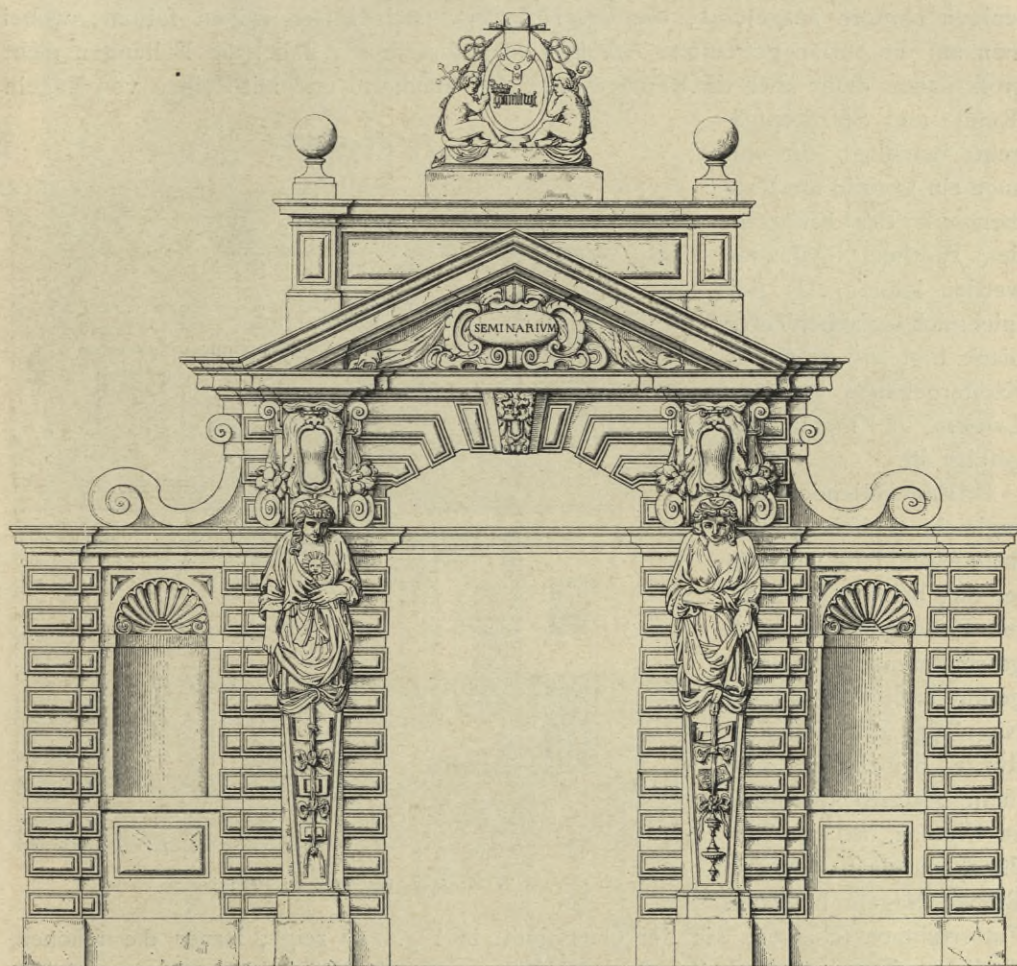
Fig. 240.



Vom Palazzo Cippola zu Brescia.

steigen beginnende Fensteranlagen (soweit es sich nicht um Ladenhäuser handelt), Beginn der Herrschaftswohnung im Obergeschoß, Vergitterung der Erdgeschoßfenster, Verschluss der Fenster durch starke mit Eisennägeln beschlagene Eichenholzladen u. f. w. — keine weitere künstlerische Ausgestaltung erfahren, besonders

Fig. 241.

Vom erzbischoflichen Seminar zu Mailand ¹⁵⁸⁾.

nicht in der ersten Zeit der Renaissance, wo man sich bei den unsicheren politischen Verhältnissen in den Städten der gleichen Schutzmaßnahmen bediente, wie sie das Mittelalter eingeführt hatte.

Wir finden zunächst gespundete starke Holzflügel, die durchweg mit Eisenblech überzogen waren, durch Nägel und Rosetten auf die Holzteile befestigt, mit denen

¹⁵⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.

dann durch Wechsel und Reihung ein gewisser Schmuck versucht wurde. Die Türflügel hingen an schweren Bändern und Kloben; die Verschlüsse wurden durch kunstlose Eisenriegel bewerkstelligt (Fig. 246 e: von einer Palafttür in Genua). Einlafß Begehrende mußten sich durch Anschlagen mit dem metallenen Türklopfer (Eifen oder Bronze) dem Pfortner von aufsen bemerklich machen¹⁵⁹⁾.

Nach Art der alten Fensterläden am *Palazzo Strozzi* waren wohl auch diejenigen Hoftore ausgeführt, die das Holzwerk nach aufsen zeigen follten, wobei man auf die antike gestemmte Arbeit wieder zurückgriff, dabei die Füllungen nicht groß nahm, dafür aber die Rahmenwerke fest zimmerte und mit Reihen von Nägeln (Rund- und Spitzkopfnägeln) beschlug, für die auch ein Vorbild am Rahmenwerk der Bronzetür des Pantheon gefunden werden kann. Als Beispiel solch einfacher Türen diene Fig. 246 a, die im Klostergebäude von *San Lorenzo* in Florenz ausgeführt ist.

Eine vollendete und zugleich typisch gewordene Ausbildung tritt später auf, bei der die glatten Füllungen mit reich geschnitzten Rosetten ausgefüllt sind, während die Nagelung der Rahmenstücke beibehalten wird (siehe *Palazzo Guadagni* zu Florenz, wo die Torflügel in einen mit drei Reihen Nägeln besetzten

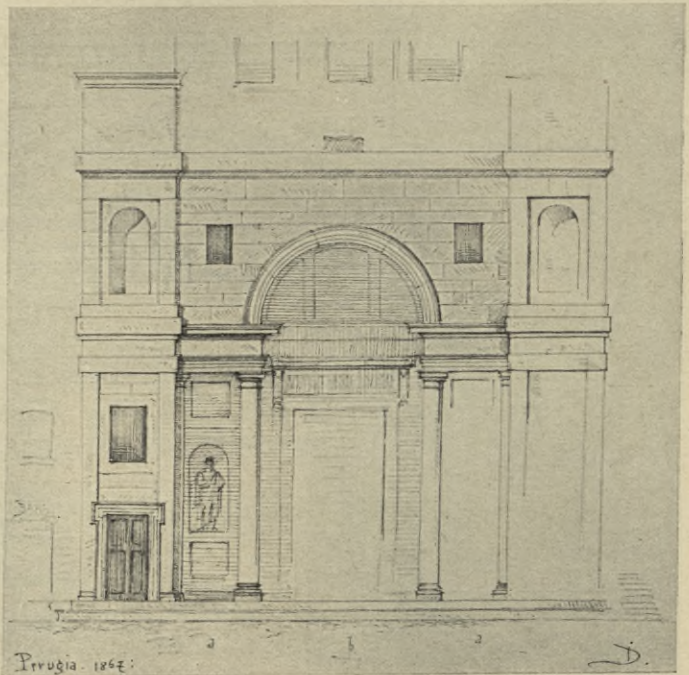
Futterraumen schlagen, wie der Querschnitt in Fig. 247 zeigt; ferner die schönen, ähnlichen Türen im Erdgeschoß der Uffizien, wo die Nägel birnenförmig gebildet sind und wo sich über den Türflügeln vergitterte Oberlichter befinden).

An Stelle der Rosetten sind an den Hoftüren des Palaftes in Pienza Spitzfüllungen eingefetzt, die oben eine Blume mit kleinen Halbmonden tragen, wobei die Nagelung der Rahmen aber noch bleibt.

Allein auch diese Art wird wieder umgestaltet; an ihre Stelle tritt das geschnitzte Rahmenwerk, wodurch die schönste Bildung der Renaissancetüren entsteht, von denen wir in Fig. 239 (S. 257) die am erzbischöflichen Palaft in Lucca als hervorragendes Beispiel wiedergeben. Diesen strengen Bildungen stehen in der späten Zeit die bizarren Formen des Barocco gegenüber, deren Beginn in den Hallentüren der Uffizien, welche das Mediceerwappen tragen, sich schon kundgibt.

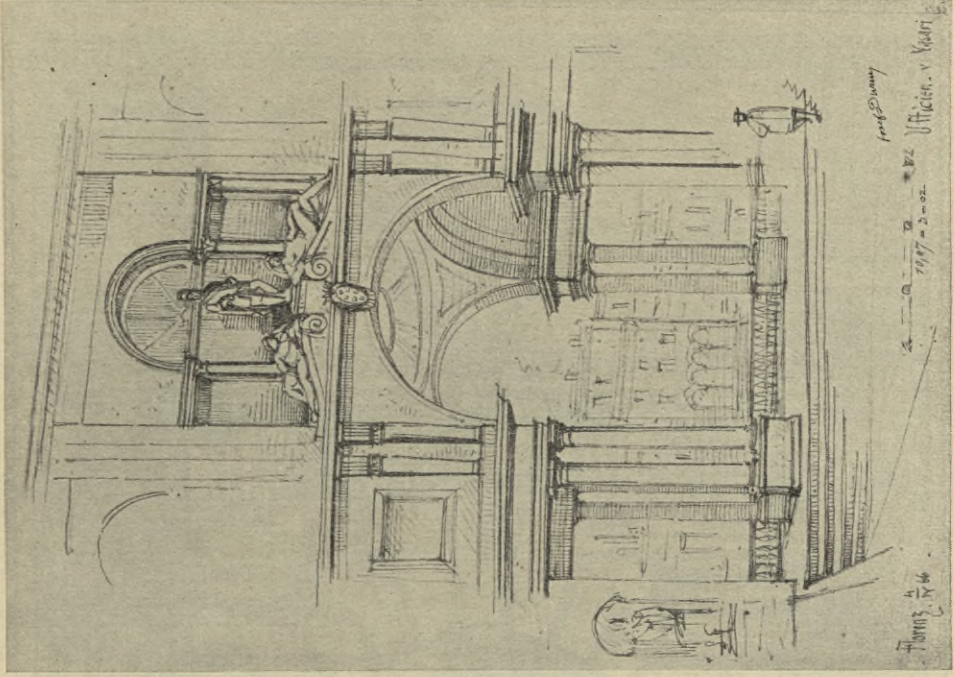
¹⁵⁹⁾ Mit Eifenblech beschlagene Torflügel finden sich noch am *Palazzo del Municipio*, am *Palazzo Franzoni* in Albaro und am *Palazzo Gambaro*, wofelbst noch in die großen Türflügel eine kleine Einlafstür eingefügt ist.

Fig. 242.



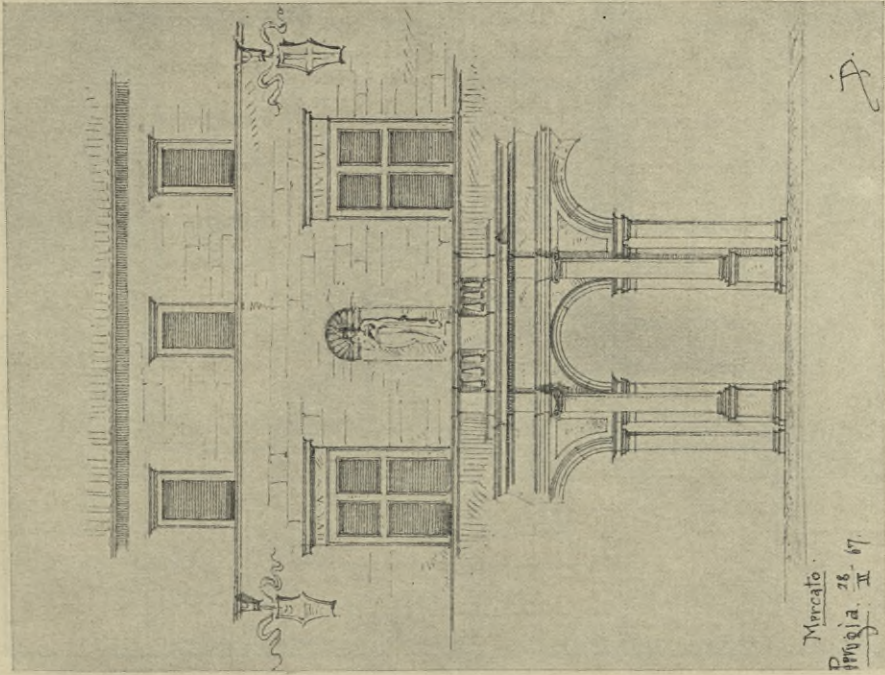
Von einem Gebäude zu Perugia.

Fig. 244.



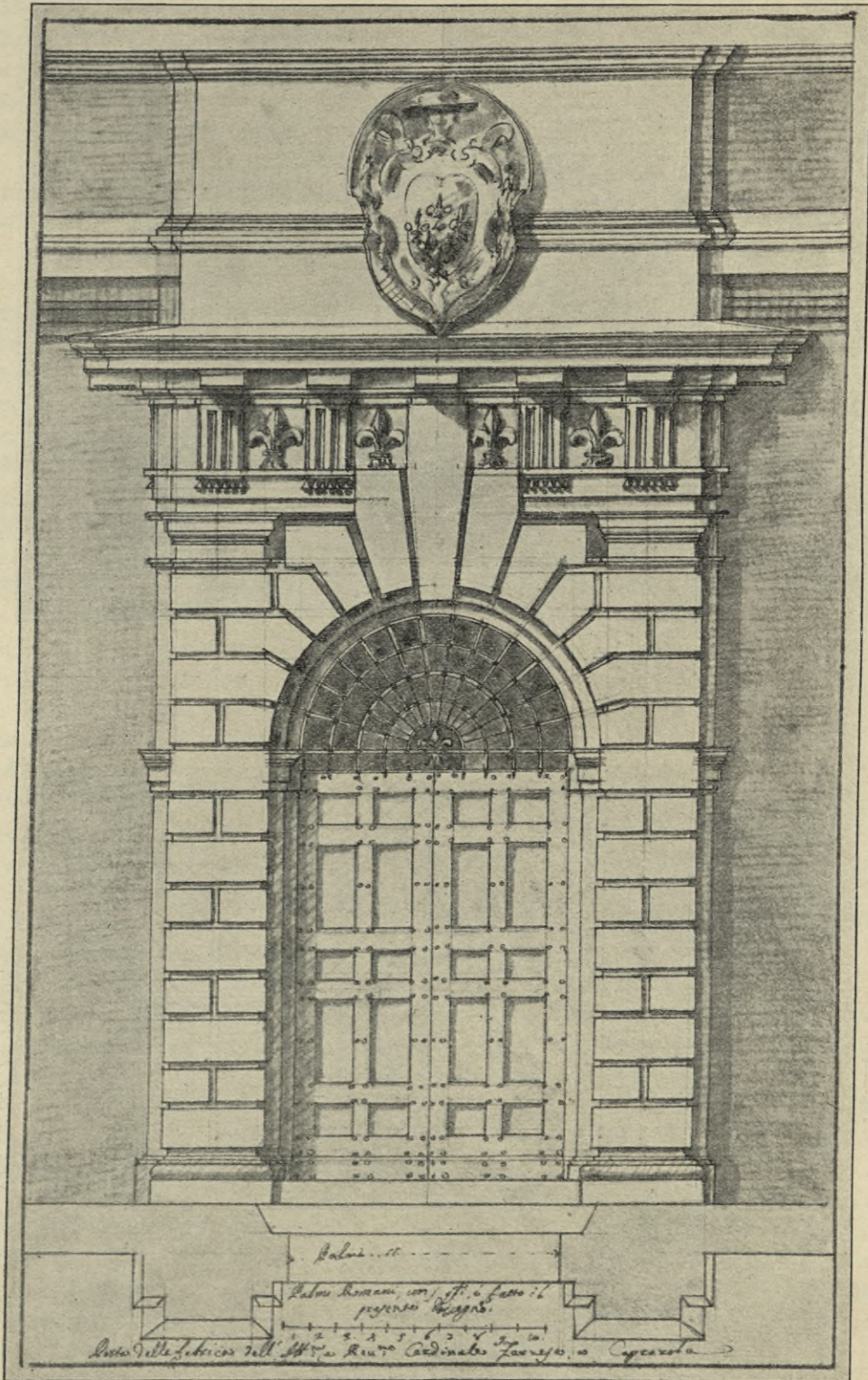
Von den Uffizien zu Florenz.

Fig. 243.



Vom Mercato zu Perugia.

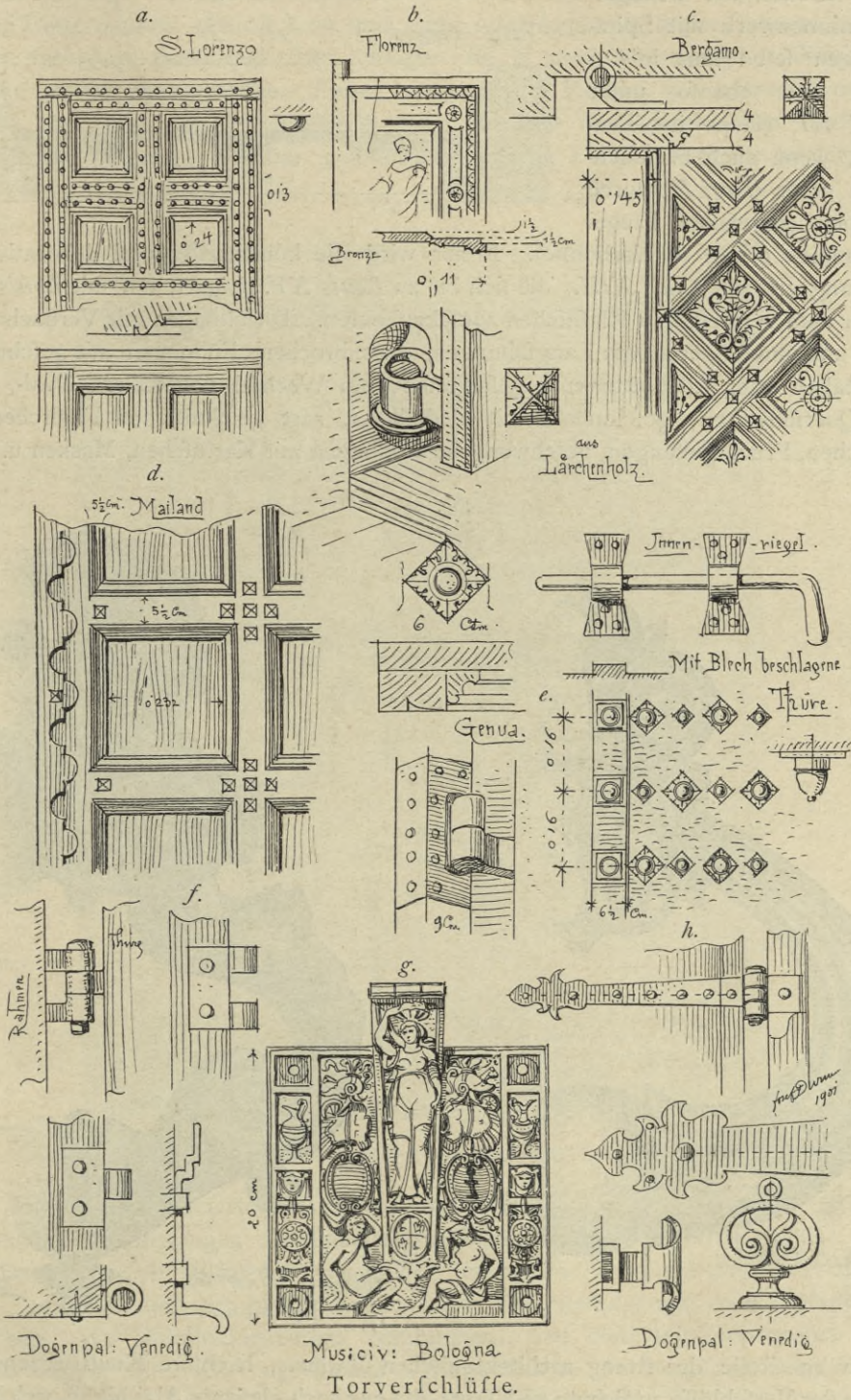
Fig. 245.



Schloßportal zu Caprarola.

Nach Vignola's Handzeichnung.

Fig. 246 a bis h.



Musiciv: Bologna
Torverschlüsse.

Die in Frankreich tätigen Italiener, welche die neue Bauweise dort einführten, blieben auch fern von der Heimat dem Grundsatz treu, nicht zu viel Ornamente an die Straßentore zu verschwenden. Unter François I. hielt man an dem sich winkel-

recht kreuzenden benagelten Rahmenwerk mit Spitzfüllungen fest (Haus in Orleans) und ebenso unter *Henri III.* (Haus in Toulouse), wenn auch zwischen hinein unter *Henri II.* durch Säulchen eingefasste Flügel

vorkommen (Haus in Narbonne). Freier wird die konstruktive und dekorative Behandlung erst mit *Louis XIII.*, die sich bis zu *Louis XV.* steigert, um mit *Louis XVI.* wieder zum vermeintlich Klassischen zurückzukehren. Türfüllungen mit Verdachungen, oben und unten gerundete Langfüllungen, durchbrochene Füllungen mit geschnitzten Holzstäben oder Eisengitterwerk geschlossen, ein Wechsel von Rund-, Oval-, Lang- und Querfüllungen, geschmückt mit Medaillons, zart geschnittenen Figürchen und Köpfchen, Fruchtgehängen, geschwungene Füllungen mit Kartuschen, Masken u. dergl.

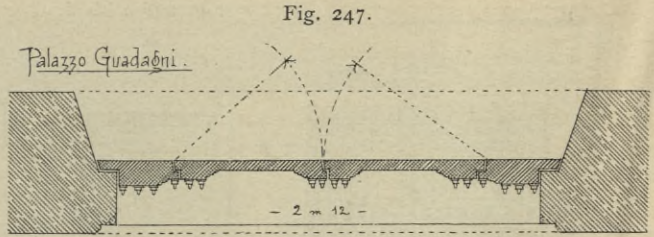
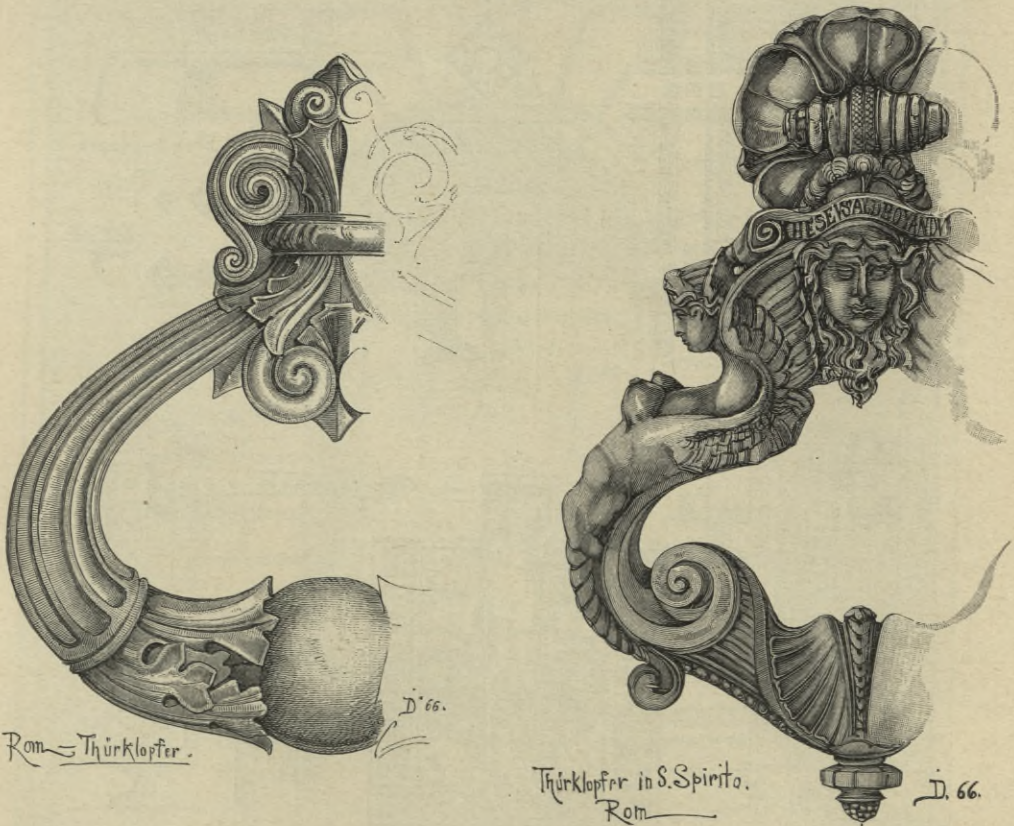


Fig. 248.



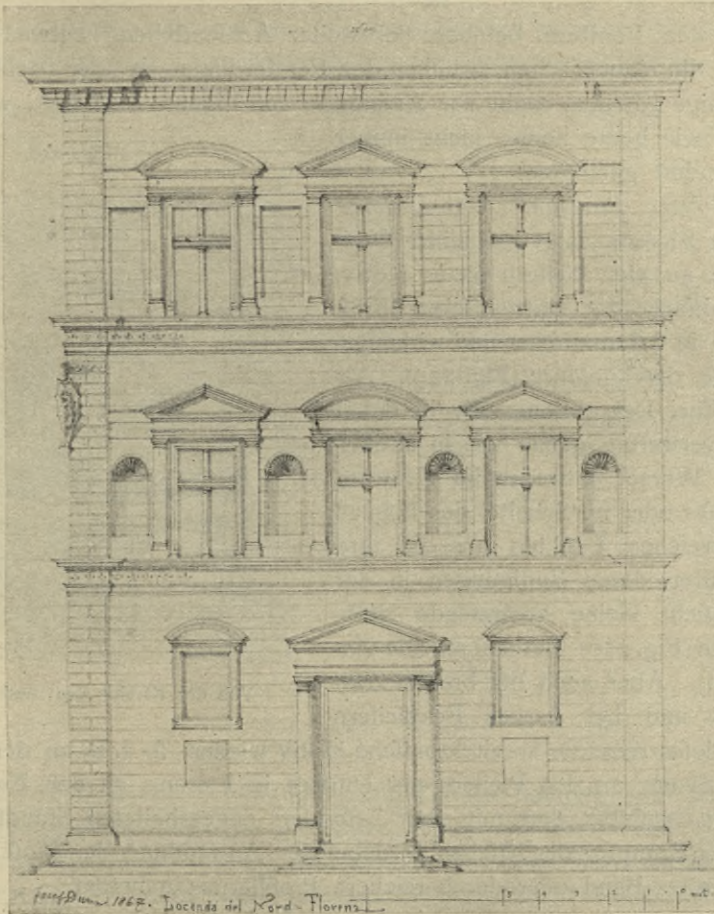
treten an Stelle der streng architektonischen Formen, leichtere Konstruktionen an Stelle der Verschlüsse zu Schutz und Trutz, die nur noch elegante Abschlüsse, welche den Eintretenden auf das gleichfalls zierliche Innere vorzubereiten haben, fein wollen¹⁶⁰⁾.

¹⁶⁰⁾ Siehe schöne Beispiele in: DALY, C. *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornements.* Paris 1869. Tome I u. II.

Die Türflügel schlagen bei den reicheren Ausführungen meist in besondere, hölzerne Futterahmen, die oft 5 cm und mehr oder sogar als breite Rahmen in das Türlicht springen; manchmal aber schlagen sie in noch altertümlicher Weise unmittelbar an das Steingewände. Dabei hängen sie in Kloben und kurzen Bändern; nirgends aber sind die Verschlusssteile oder die zum Beweglichmachen derselben erforderlichen Beschläge sichtbar gelassen; in keinem Falle treten die letzteren in

177.
Futterahmen
und
Beschläge.

Fig. 249.



Vom Palazzo Bartolini zu Florenz.

einer aufdringlich verzierten Kunstform auf, stören oder durchkreuzen gar die Flächen und Profilierungen der Tischlerarbeiten, auch der einfachsten nicht.

Das Holzwerk ist in der frühen Zeit im natürlichen Tone des Materials belassen, nur geölt und gefirnisset, in den Zeiten des Niederganges mit Oelfarbe angestrichen. Wo Metallbekleidungen vorkommen, sind diese selbstverständlich, des Rostens wegen, mit Farbe angestrichen. Ausgetriebene, schematische Verzierungen auf den Blechbekleidungen sind z. B. in Genua nachweisbar.

In allen Phasen des Stils bleibt der Türklopfer mit Vorliebe ein Gegenstand der künstlerischen Durchbildung, sei er aus dem unscheinbaren Eisen oder der wertvolleren Bronze hergestellt. Weibliche und männliche Götterfiguren, Tiergestalten

178.
Türklopfer.

(Neptun mit Seepferden oder Delphinen), phantastische Wefen, Masken und vegetabilische Ornamente wurden zu reizenden, ganz hervorragenden Gebilden der Kleinkunst vereinigt. Venedig, Verona und andere Städte beherbergen einen ganzen Schatz von solchen eigenartigen Erfindungen der Renaissancekunst. Wir geben zwei einfache Beispiele aus Rom, das eine von einem Privathaus, das andere vom *Spedale San Spirito* (Fig. 248).

g) Nischen.

179.
Gestaltung.

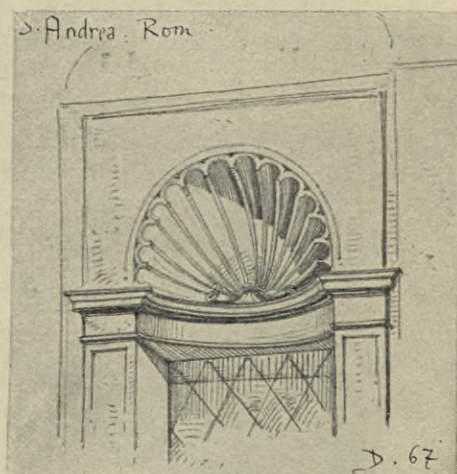
Neben den Fenstern beleben bei weiter Achsenstellung entweder viereckige Vertiefungen die Mauerflächen zwischen den Fensteröffnungen oder flachbogige bezw. halbkreisförmige Nischen, meist zur Aufnahme von Figuren bestimmt, welche letztere aber, gerade wie heute noch, nicht immer an ihren Standort gelangten.

Der *Palazzo Bartolini* (jetzt *Locanda del Nord*) in Florenz zeigt bei seiner Dreifensterfassade an vier Pfeilern dieses Motiv, das die Renaissance der spätrömischen Kunst entlehnte¹⁶¹⁾, in systematischer und wirkungsvollster Weise durchgeführt (Fig. 249). Als charakteristisches Dekorationsmotiv ist dabei die Muschel verwertet (genau wie in antiker Zeit), deren Wurzel entweder im Zentrum des Halbkreises oder im Scheitel des Bogens sitzt, von welchen Punkten aus sie ihre Rippen entfaltet, deren Endigungen in der geraden Ansicht kleine vortretende Halbkreise ergeben (Fig. 250: Muschel an *San Andrea* in Rom). Aber auch bei breiten Zwischenpfeilern und bei starken Eckpfeilern treffen wir dieses reizende architektonische Motiv wieder; so z. B. an der *Villa Santa Colomba* in Siena, an den Pfeilern der *Uffizien* in Florenz, an den Eckpfeilern des *Mercato nuovo* dafelbst, dort mit einer besonders angearbeiteten Standfläche für die Figuren. Der Kämpfer der Nischen wird bei der Anwendung der Muscheldekoration durch ein glattes Band oder durch reichere Profilierungen betont.

Andeutungsweise werden die viereckigen flachen Nischen auch bei den Fensterpfeilern des *Palazzo Pandolfini* versucht, während sie am *Palazzo Bartolini* stark vertieft, vielleicht zur Aufnahme von Zierwerk (Trophäen oder Ornamenten) bestimmt waren. Beim *Palazzo Pandolfini* haben sie mehr den Charakter von Rahmenwerk.

Der weiteren Belebung der Wandflächen durch Pilafter, Säulen und Karyatiden wurde bereits bei den Palästen und den Wohnhäusern gedacht, der Herstellung der Fafadenflächen aus Werkstücken, Bruchsteinen, Backsteinen, der Bekleidung mittels Majoliken, durch Putz und dessen Dekoration mit Sgraffito, Chiaroscuro- und Freskomalerei, der Belebung durch Stukkverzierungen, Mosaiken und Inkrustationen mit bunten oder kostbaren Marmorforten ist in Art. 37 bis 43 (S. 50 bis 57) Erwähnung getan worden, so daß wir hier nur noch des Zusammenhanges wegen darauf hinzuweisen brauchen.

Fig. 250.



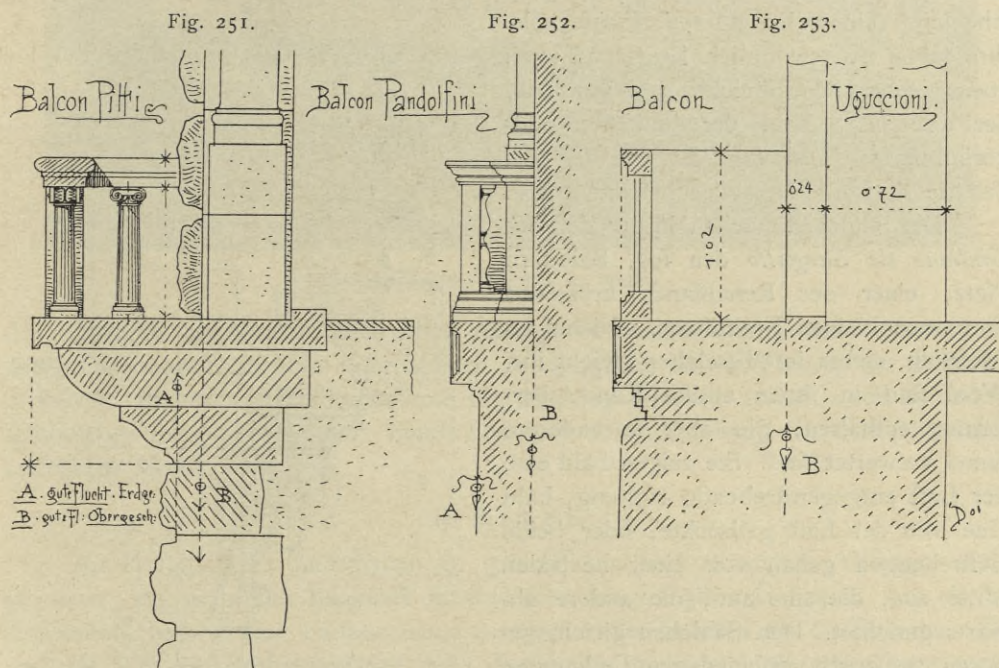
Von der Kirche *San Andrea* zu Rom.

161) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Art. 264, S. 267) dieses Handbuchs.

h) Balkone.

Die Balkone, welche den Renaissancefassaden ein weiteres Relief verleihen, ziehen sich entweder längs der ganzen Fassade eines Gebäudes hin, oder sie beschränken sich auf einzelne Partien oder auch nur auf Fenster desselben. *Palazzo Pitti* hat in beiden Obergeschossen die durchlaufenden Balkone, *Palazzo Uguccioni* einen solchen im I. Obergeschoss.

Konstruktiv sind diese Balkone gebildet durch Vorkragen von Gesimsstücken über die unteren Mauern und durch Zurücktreten des oberen Stockgemäuers, wodurch keine zu stark ausgesprochene Abgrenzung der einzelnen Stockwerke voneinander herbeigeführt wird. Man hatte so für das Benutzen der Balkone auch einen



größeren Grad von Sicherheit erzielt, indem ein Teil der Balkonplatten auf der festen Mauer des Untergeschosses ein Auflager hatte (Fig. 251). Noch ficherer wurde vorgegangen bei allerdings nur wenig ausladenden Balkonen am *Palazzo Pandolfini*, wo sie vollständig auf dem Mauerwerk ruhen (Fig. 252). Solche Anordnungen konnten nur bei dicken Mauern zur Ausführung gelangen; bei wenig starken mußte man zu den hängenden Balkonen greifen, wie sie im ganzen Süden allgemein und auch bei uns im Norden sich eingebürgert haben. Diese bestehen aus den durchschnittlich 90 bis 100 cm vorkragenden Steinplatten, den tragenden Konsolen und der Brüstung. Die Platten gehen meist in der Stärke und der Profilierung mit den Stockwerksgurten zusammen, sind auf der Unterseite glatt oder flach kassettiert (*Palazzo Labbia* in Venedig) und werden je nach der Ausdehnung des Balkons, von mindestens zweien oder einer Vielheit, von oft paarweise zusammengekuppelten Konsolen getragen (beim eben genannten *Palazzo Labbia* z. B. von 6 Stücken).

Die Balkonträger sind in ihrer Kunstform entweder auf eine vorausgegangene Holzkonstruktion zurückzuführen, auf staffelförmig vorkragende Balken, die vorn mit der gewohnten Volutenform abschließen, wie dies beim Dachgesims des *Bigallo*, des

180.
Balkone.181.
Balkonträger.

Vordaches am Dom in Pifa gezeigt wurde, oder sie sind als große Volutenkonfolen gebildet, von denen die späte Renaissance vorzugsweise Gebrauch macht (Fig. 254). Die Konfolen oder vorkragenden Gebälkstücke werden in wirkungsvoller Weise noch durch Säulen oder Karyatiden abgestützt, wenn die Balkone über den Einfahrtstoren angebracht sind, worauf bereits unten in Art. 175 (S. 257) hingewiesen wurde.

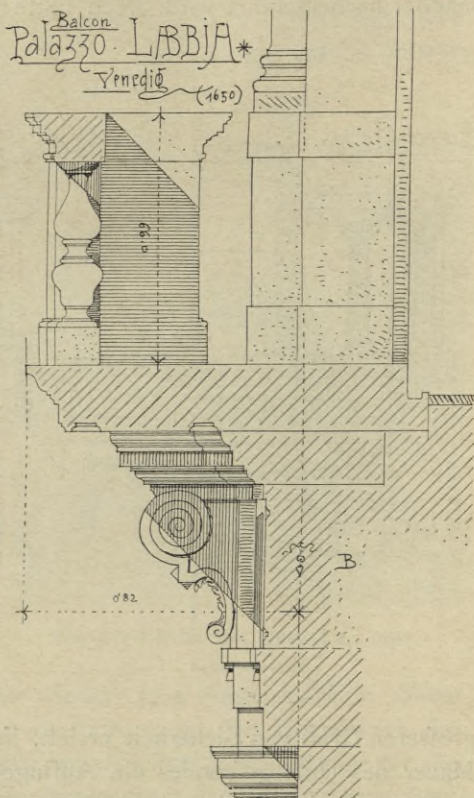
182.
Brüstungen
und Geländer.

Mittelalterlicher Tradition folgend, werden in der Frührenaissance die Brüstungen aus Stein und in Form von Kleinfäulen ausgeführt, die durch Eck- und Zwischenpostamente in bestimmter Reihung aufgestellt und durch einen profilierten, schweren Sockeldeckel ihren Abschluss erhalten; dabei stehen sie fast durchweg auf den Balkonplatten unmittelbar auf, ohne Zwischenlage eines besonderen Fußsockels. Ihre Höhe ist gewöhnlich 1,00 m und auch etwas mehr. Die Säulchen gehören bald der dorischen, bald der jonischen oder korinthischen Ordnung an, wobei die Schäfte glatt oder kanneliert behandelt sind.

Die Säulchen machen in der Zeit des *Giuliano da Sangallo* den sog. Baluftern Platz, einer der Renaissance ureigenen Form von kleinen Freistützen. Nichts im Altertum, nichts im Mittelalter gleicht ihr. Wohl sind in ihnen antike Kandelaberformen enthalten, die aber in anderem Sinne verwertet sind. Sie zeigen bald eine der Last entgegenstrebende Haltung, bald eine von der Last gedrückte, oder beide Bestrebungen gehen von einer neutralen Mitte aus, die eine auf-, die andere abwärts gerichtet. Den Säulchen gleich, gehören sie auch verschiedenen Ordnungen an. *D'Aviler* unterscheidet toskanische, dorische, jonische, korinthische und Komposita-Baluster; feine Landsleute teilen sie in solche »en *Prédouche*, *Cannèle*, à double *poir*, à *ceinture*, à *pans*, *Rustique*, en *Urne*, à *retours*, en *vases*« ein. Neben denjenigen mit kreisrundem Querschnitt kommen auch solche mit quadratischem oder rechteckigem vor; gedrückte und aufstrebende Formen werden an den Venezianer Bauten vielfach nebeneinander verwendet, ebenso solche, die in wenig glücklicher Weise mit Fratzen ausgeziert sind, beispielsweise am *Palazzo Pefaro* in Venedig, und neben der einfachen, glatten Behandlung der Oberfläche tritt dann, je nach der Beschaffenheit des Materials, die reichste Ornamentierung der einzelnen Teile der Baluster auf. An Stelle der architektonischen Stützen treten noch freie Gebilde zu gleichem Zwecke.

Durchbrochene Geländer zwischen den Steinpostamenten als Brüstungsfüllung weist der Balkon am *Palazzo Contarini* in Venedig auf, und eine Brüstung mit ornamentierten Platten, auf denen im starken Relief Wappen, Chimären, Medusenköpfe u. f. w. ausgemeißelt sind, zeigt der Balkon des *Palazzo Cippola* in Brescia

Fig. 254.



(Fig. 255). Der kleine Balkon an der *Cancelleria* in Rom hat gleichfalls geschlossene Steinplattenbrüstung mit ausgemeißelten Wappen und Ornamenten.

Ein Balkongeländer ganz aus Eifen und schöner Arbeit ist am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna vorhanden. (Siehe Fig. 167, S. 177.) Der Balkon, an der Ecke

Fig. 255.



Vom *Palazzo Cippola* zu Brescia.

des Gebäudes angebracht, mit Blick nach zwei Straßenseiten, unter Anwendung eines Diagonalträgers und einer kleinen Ausgangstür, ist am *Palazzo dei Diamanti* in Ferrara zu finden. Die Postamente der Brüstung erhalten vielfach noch besondere Bekrönungen, in Venedig z. B. durch hockende Miniaturlöwen, ein dem Mittelalter entlehntes Motiv.

i) Erker.

An Privathäusern sind Erker im griechischen und römischen Altertum nachgewiesen; die arabische Baukunst machte den ausgiebigsten Gebrauch von diesen Ausbauten, welche eine Fassade noch ausdrucksvoller beleben als die Balkone. Ob und wie weit die Frührenaissance diese Ausbauten anwendete, ist jetzt schwer mehr zu sagen; daß man für deren Beseitigung, wo sie vorhanden waren, sorgte, ist bereits mitgeteilt und der Grund dafür angegeben worden. Die Architektur großen Stils konnte wohl auch mit dieser Beigabe nicht allzuviel anfangen, die im späten deutschen Mittelalter und in der deutschen Renaissance so beliebt war und heutigen Tages in vermehrter, aber nicht immer verbesserter Auflage in allen historischen und auch nicht historischen Bauweisen wieder zu Ehren gekommen ist.

Bei kleineren Bauwerken und nicht allzu hohen Stockwerken wird der Erker am Aeußeren immer ein wirkungsvolles Dekorationsstück bleiben, und wie sich im gegebenen Falle auch die Meister in Italien geholfen haben würden, davon kann der bekannte hübsche Erker in Dijon (Fig. 256) ein Bild geben.

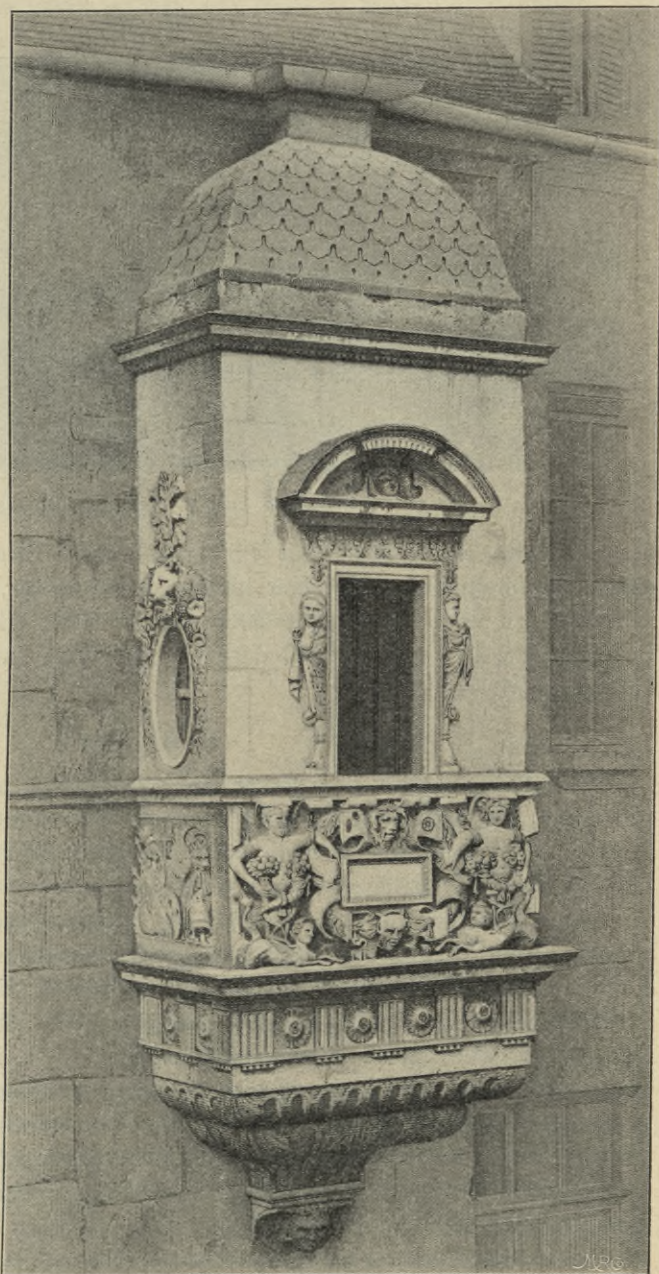
Als Erker aus der guten Zeit der Renaissance mag in Florenz ein mächtig großer, offener Vorbau gelten, der sich aber nicht frei aus der Fassade entwickelt, vielmehr in geschützter Lage, im einspringenden Winkel zweier Gebäude, angebracht ist. Auf vorkragenden Steinbalken erhebt sich, mit einer Balustrade an zwei Seiten, an der Ecke eine Säule, welche die von den Umfassungsmauern ausgehenden Holzarchitrave mit einer Kassettendecke aufnimmt. Eine kleine Tür in der Mauer vermittelt den Zugang

vom Hause nach dem Erker; über der Tür selbst prangt das aus Stein gemeißelte Mediceerwappen. Es ist ein bekanntes kleines Architekturstück, das sich wohl in den meisten Skizzenbüchern der Italien besuchenden Architekten findet, das in neuerer Zeit von *Gnauth* im unten genannten Werke¹⁶²⁾ bekannt gegeben wurde.

Zur Karnevalszeit wurden und werden wohl auch jetzt noch die Balkone der Paläste am Korso in Rom zu Erkern umgewandelt, indem über den Steinbalustraden der Balkone hübsche verglaste und überdachte Zimmerwerke aufgeführt werden, welche den Bewohnern und ihren Gästen einen geschützten Unterstand während der Dauer der Karnevalsbelustigungen auf der StraÙe bieten.

Diefen ähnlich sind auch die beiden noch erhaltenen überdeckten Balkone in Ferrara — am *Castello* und am *Palazzo Roverella*. Bei letzterem ist der Erker wohl kein ursprünglich geplantes Werk an der vornehmen, durch Pilafter gegliederten Backsteinfassade. In der ganzen Breite der Mauerfläche zwischen zwei Pilaftern ragt er in Form eines halben Achteckes über dem Haupteingangportal hervor, den schönen Terrakottafries und den Architrav zwischen dem I. und II. Obergeschoßs rückwärts durchschneidend. Er ist aus braungelb angestrichenem Holzwerk konstruiert; die Eckstützen sind als korinthisierende Pfeilerchen gebildet, die Zwischenräume mit großen Glasfenstern ausgestellt, der untere Abschluß karniesförmig zusammengezogen ohne jede Ornamentierung der Flächen und in der gleichen

Fig. 256.

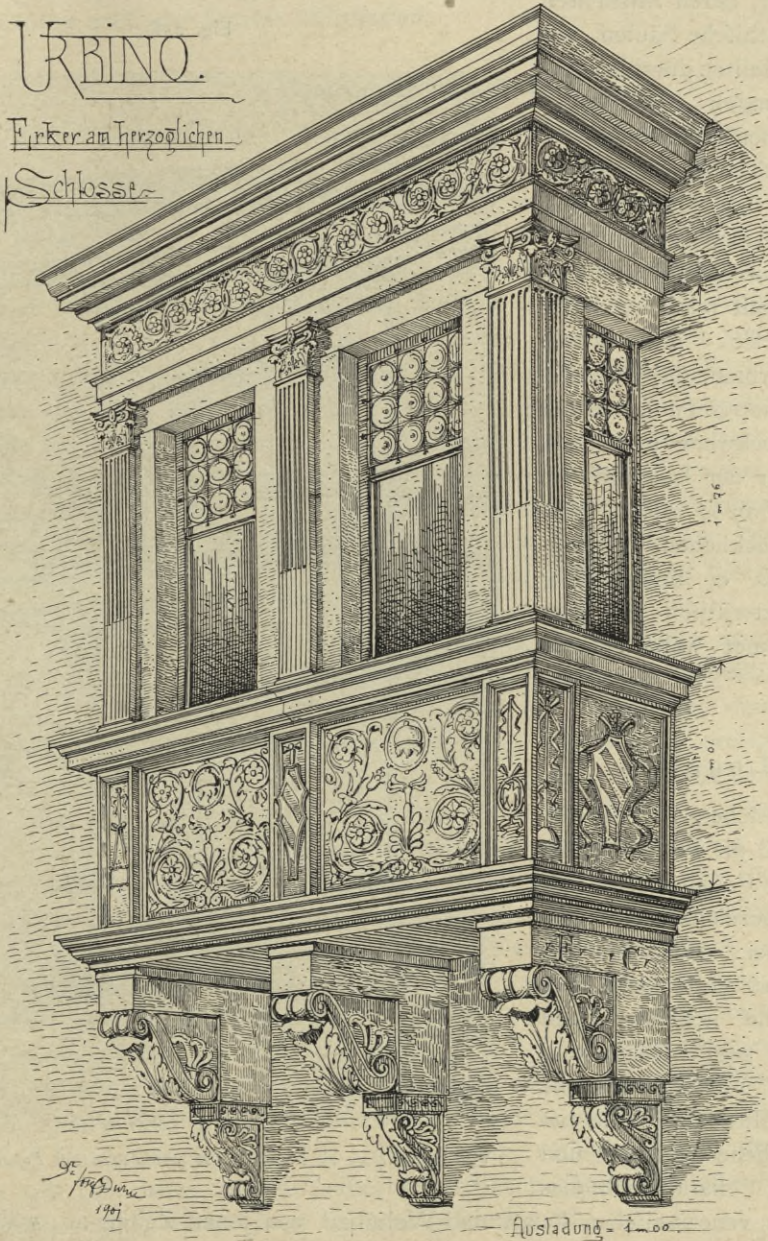


Erker zu Dijon.

162) RASCHDORFF, a. a. O.

Farbe wie die Holzteile angestrichen; das nicht sehr steil aufsteigende Zwiebeldach ist mit Metall glatt abgedeckt und schiefergrau angestrichen; auf seiner Spitze thront ein bronzefarbiger Adler mit gespreizten Flügeln. Der Ausbau scheint auf

Fig. 257.



Grund diesseits der Alpen empfangener Eindrücke entstanden zu sein; er könnte ebenfogut in Tirol oder in Nürnberg stehen¹⁶³). Ueber den Erker am Schlosß zu Ferrara siehe Art. 216 (S. 316)..

Nicht am Wohnhaus, sondern wieder am Fürstenschlosse find uns weitere Bei-

¹⁶³) Veröffentlicht in: MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la Renaissance. II. Italie, l'âge d'or.* Paris 1891. S. 423 (mit der unrichtigen Ortsangabe »Florenz« statt »Ferrara«).

spiele, und zwar am Herzogspalaste in Urbino, erhalten geblieben. Zwischen den Rundtürmen der einen Schmalfassade ist ein offener Erkerbau durch vier Geschosse angeordnet, der im Souterrain eine geschlossene Substruktion, in den darüber liegenden Stockwerken aber offene, durch halbkreisförmige Tonnengewölbe überspannte Vorbauten zeigt, deren Stirnseiten durch korinthische Säulen, mit zwischengestellten durchbrochenen Brüstungen geschmückt sind. Den obersten schließt über dem antikisierenden Hauptgesimse eine Volutenbekrönung mit einem Adler ab (Fig. 293).

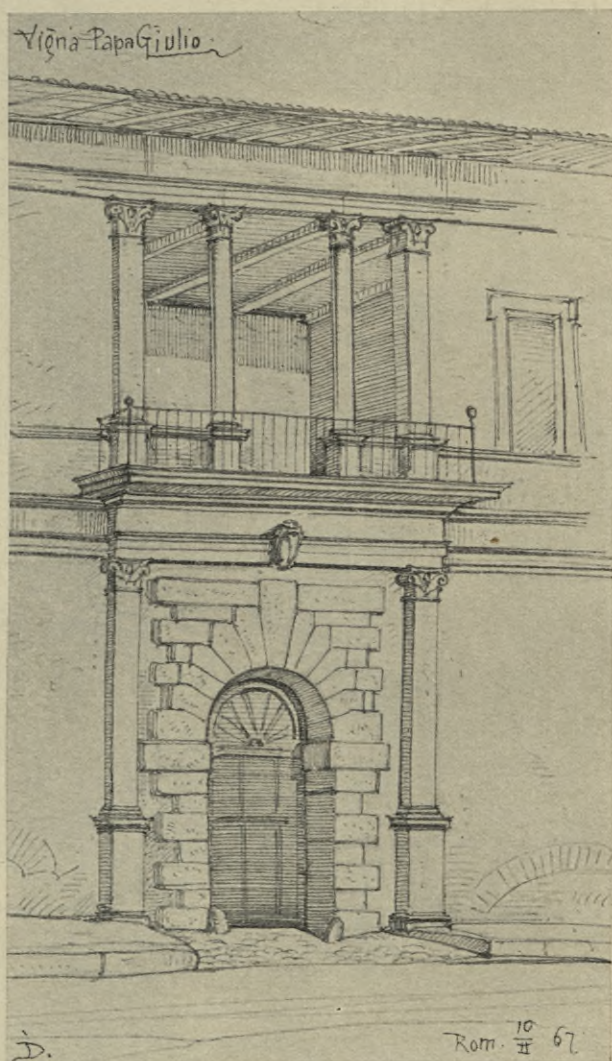
Ein auf Konsolen ruhender Erker mit reich verzierter Brüstung, Eck- und Mittelpilastern, ornamental durchgebildetem Hauptgesimse und nur für ein Stockwerk berechnet, ist auf einer der Langfassaden ausgeführt, mit so edlem Detail und so glücklichen Verhältnissen, daß er mustergültig und charakteristisch für den Stil bezeichnet werden kann (Fig. 257).

k) Loggien.

Zu gleichem Zwecke dienend, dürfte als weiteres architektonisches Fassadenmotiv die Loggia zu bezeichnen sein. Sie gewährt bei Ansammlungen von Personen größeren Raum, einen absolut sicheren Stand und Schutz gegen Regen und Sonne. In Venedig war sie schon im Mittelalter eine beliebte bauliche Anlage und bildet ein charakteristisches

Moment im venezianischen Palaß und Wohnbau von jenen Zeiten an, während der ganzen Dauer der Renaissance bis zur Stunde. Von Venedig dürfte sie ihren Weg nach dem übrigen Italien gemacht haben, die sich dann besonders bei den Villenbauten in Toskana und auch im südlicheren Italien einer bleibenden Beliebtheit erfreute, die aber auch bei den mächtigsten Palaßbauten, z. B. *Palazzo Farnese* in Rom, wiederkehrt. In bescheidener, aber ansprechender Weise ist eine solche an der *Vigna di Papa Giulio* vor *Porta del Popolo* in Rom ausgeführt (Fig. 258).

Fig. 258.



Von der *Vigna di Papa Giulio* vor *Porta del Popolo* zu Rom.

Die einem Stockwerk gleich durchgeführten offenen Loggien der toskanischen Paläste dürfen damit nicht verwechselt werden, indem dieselben schon vermöge ihrer Höhenlage mit der Bestimmung eines Balkons oder eines Aussichtsplatzes, um das Straßenleben genießen zu können, nichts zu tun haben.

Die hier gemeinte Loggia ist als Vor- und Verbindungssaal zwischen den besten Wohngelassen nach der Strafe aufzufassen.

1) Balustraden und Attiken.

Mit dem Hauptgesimse schließt sowohl bei öffentlichen, als auch bei Privatbauten die Fassade der Höhe nach nicht in allen Fällen ab; man suchte vielfach eine stärkere Betonung des Abschlusses nach oben, gleichsam ein Ausklingen der Massen herbeizuführen. *Fra Giocondo* hat dies bei seinem *Palazzo della Ragione* in Verona durch Aufstellen von Freiguren in bestimmten Intervallen versucht, was auch beim Mittelschiff-Hauptgesimse des Domes in Siena schon ausprobiert wurde. Die Anordnung sieht etwas dürrig aus. Durch das Aufsetzen einer Balustrade, bestehend aus Fußgesimse, Postamenten mit zwischengestellten Kleinfälchen oder Balustern und einer durchgehenden Deckleiste über dem Hauptgesimse, wird der Abschluss nach oben wirkungsvoller und bedeutender, der dann noch mehr erhöht wird durch das Aufstellen von Freiguren auf den Postamenten, wobei eine ähnliche Wirkung erzielt wird, wie sie die gotische Baukunst durch das Aufsetzen von Fialen erreicht hat. Man vergleiche in diesem Sinne den Abschluss am *Palazzo comunale* in Brescia, an der Basilika des *Palladio* in Vicenza, an der alten Bibliothek von *San Marco* in Venedig u. a.

185.
Balustraden.

Die geschlossene Attika des römischen Triumphbogens über dem Hauptgesimse bleibt aber immer der ausdrucksvollste Abschluss eines Monumentalbaues; er wird bedeutamer durch die Aufstellung von Figuren vor demselben, durch Anordnung von Reliefs und Inschrifttafeln. Seine Wirkung wird wieder preisgegeben durch Einsetzen von Fensteröffnungen, wenn es auch in noch so bescheidener Weise geschieht, und geschwächt, wo die Umrahmungen der Fenster zu stark zum Ausdruck gebracht sind. Ueber Gebühr wird der Abschluss betont, wenn mit oder hinter der Balustrade ein niedriges Wohngefchoß angeordnet wurde, wie dies bei den Palästen *Palladio's* vielfach der Fall ist, wobei die Baluster der festen Fensterwand weichen mußten (*Palazzo de Porti*, *Palazzo Valmarana* in Vicenza). Ein höher geführtes, zurücktretendes Attikagefchoß ist am *Palazzo del Monte* in Bologna ausgeführt. Auf einen Ueberbau anderer Art durch Mauerzinnen über dem Hauptgesimse wurde beim *Palazzo Venezia* in Rom (siehe Art. 100, S. 159) schon hingewiesen, der in energischer Weise auch am *Palazzo Malagutti* in Bologna durchgeführt ist, aber nicht aus ästhetischen oder wohnlich praktischen Gründen, vielmehr zum Zwecke der Verteidigung bei politischen Händeln in der Stadt. Eine Häufung dieser Abschlussmotive tritt ein, wenn auf die fensterlose Attika noch eine Balustrade gesetzt wird, wie dies bei der *Fontana Trevi* in Rom geschehen ist.

186.
Attiken.

m) Giebel und Belvedere.

Der antike Giebel wurde beim Wohnhaus in der guten Zeit der Renaissance kaum zum Ausdruck gebracht; erst die späten Meister wenden denselben, aber dann mit einem gewissen Fanatismus an. Beinahe keine der Villen des *Palladio*, auch

187.
Giebel.

feine Paläfte nicht, ist ohne einen solchen, und zwar nicht bloß über den Vorhallen, sondern über bestimmten Teilen des Baues, von Säulen getragen oder auch über der glatten Mauerfläche emporsteigend, zu denken. Der *Palazzo del Tribunale* in Bologna, das Schloß in Caferta, einige Bauten in Mailand, die Villa in Poggio a Cajano über der gefälten Vorhalle, der *Palazzo Contarini* in Venedig über der Loggia u. f. w. weisen solche, aber meist in sehr bescheidener Weise, auf.

Das Tympanon ist dann gemeinhin mit einem mächtigen Wappen mit Laubwerk und Bandschleifen geziert, während die drei Giebelspitzen (zwei Anfänger und der Scheitel), und dies besonders bei *Palladio*, durch Freifiguren betont sind.

Im allgemeinen behält sich der Kirchenbau den Giebel als ausdrucksvollstes Motiv vor.

In den Umrissen des Wohnbaues sprechen auch vielfach die über Dach geführten loggienartigen Aufbauten, die Loggetta, das Belvedere mit. Auf geschlossenem Unterbau, der aus dem Ziegeldach herausragt und von rechteckiger oder quadratischer Grundriffsform ist, stehen viereckige gemauerte Pfeiler, die mit schlichten Bogen oder mit Architraven überspannt sind und ein flaches Walmdach tragen, so ein von allen Seiten offenes Geläfs bildend, das als Ausichtsraum, vielfach auch als Trockenhalle oder zu Handierungen für die Haushaltung dient. Bei den Villen scheinen

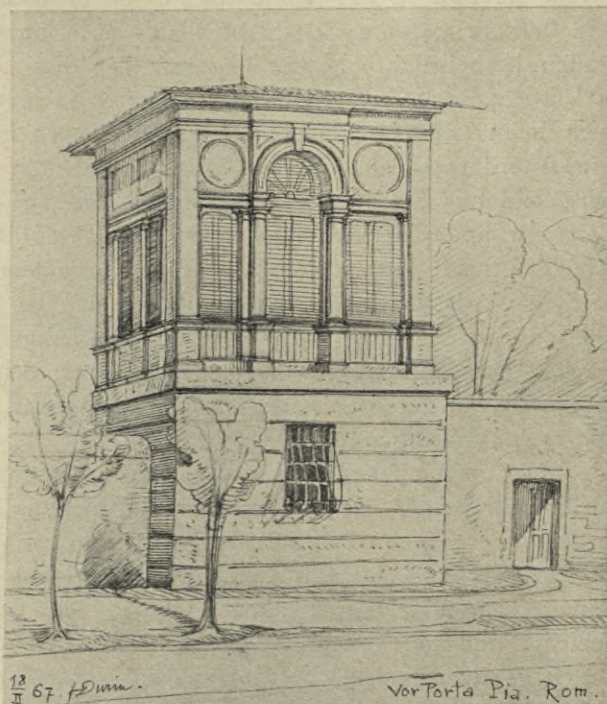
die Belvedere als unentbehrliche Zugabe betrachtet worden zu sein. Eine künstlerische Form zeigen sie bei der *Villa Lante* in Bagnaja, bei der *Villa Medici* in Rom u. f. w., eine schlichte Form bei den beiden ländlichen Villen in Bellinzona und *San Gervasio* bei Florenz (Fig. 179 u. 181).

Die Belvedere können aber auch den Abschluß der Einfriedigungsmauer eines Gartengeländes bilden, wie ein reizvolles Beispiel an der Straße vor *Porta Pia* in Rom zeigt (Fig. 259).

n) Schornsteine, Lukarnen, Dachgaupen und Dachdeckungen.

Eine weitere, aber künstlerisch zweifelhafte Zugabe bilden über Dach die Schornsteine. Sie sind und bleiben bei den flachen Dächern ein notwendiges Uebel und behalten am besten ihre rein zweckliche Form, mit der man sich auch in den weitaus meisten Fällen begnügte. Eine künstlerisch bedeutende Ausbildung, wie es der fran-

Fig. 259.



Belvedere an der Straße vor *Porta Pia* zu Rom.

zöfischen Renaissance gelungen ist, unter Beibehaltung der hohen mittelalterlichen Dächer, war den Italienern verfaßt, und was sie in dieser Richtung unternommen, war nicht viel wert. *Vignola* konstruierte einen Schornstein mit Hut in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom, den *Letarouilly*¹⁶⁴⁾ zum ersten Male bekannt gab; andere gab *Serlio*¹⁶⁵⁾ von viereckiger, achteckiger und runder Außenform, wo bald der Rauch an der Spitze, bald durch seitliche Schlitzte herausgeht; er sagt von ihnen besonders: »*sono al costume d'Italia*«. Von einem weiteren, etwas feltfam aufgebauten sagt er dagegen, er sei »*alla Francese anzi io non ne vidi mai simile*«. Wir geben in Fig. 260 einige von den ersteren. *Rubens* gibt in seinem Werke über die Paläfte Genuas (*Palazzo Spinola [Prefettura]*) Abbildungen von Schornsteinen über Dach, deren Schönheit gleichfalls als zweifelhaft bezeichnet werden muß. Auch von diesen sind die bemerkenswertesten Stücke in Fig. 261 dargestellt. Ein ganzes Büchlein über

Fig. 260.

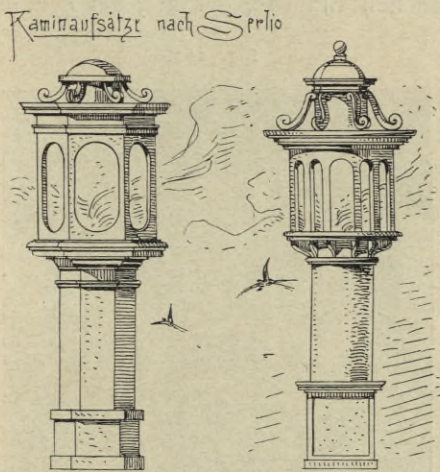
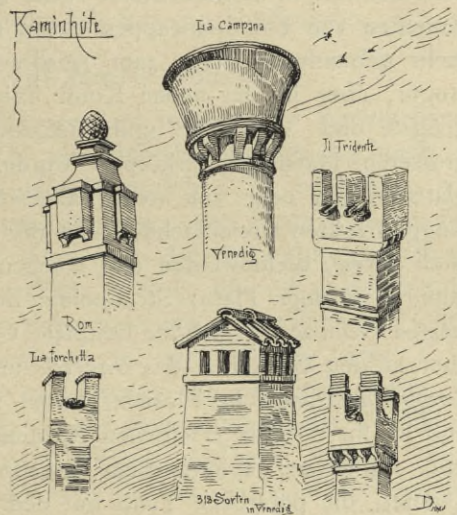


Fig. 261.



die Venezianer Schornsteine schrieb, unter Beigabe von 320 Zeichnungen des *Luigi Lanza*, *G. M. Urbani de Ghelthof*¹⁶⁶⁾. Je nach der Form werden unterschieden: *La Campana*, *Campana schiacciata*, *la Forchetta* e *il Tridente*, *le forme Classiche*, *le Mostruosità!* Gewiss eine hübsche Blumenlese, von der in Fig. 261 eine Auswahl getroffen ist.

Lukarnen und Dachgaupen werden im VII. Buche *Serlio's* verschiedentlich vorgetragen, aber stets nur in Verbindung mit steilen Dächern; daher zeigen diese durchweg den französischen Charakter¹⁶⁷⁾.

Die Dachgaupen haben ein quadratisches oder rechteckiges Fensterlicht; die Rahmen sind schlicht profiliert und tragen eine Spitzgiebelverdachung oder eine solche von Segmentform. Auch kreisrunde Fensterlichter in rechteckigem Rahmen mit Segmentverdachungen wurden ausgeführt¹⁶⁸⁾.

Das gewölbte, mit Mörtel überzogene Dach der kleinen Wohnbauten im Süden (Umgegend von Neapel, Capri u. f. w.), das flache antike, rote Ziegeldach mit Platten-

¹⁶⁴⁾ A. a. O., Textband, S. 454.

¹⁶⁵⁾ Im VII. Buche seines Architekturwerkes (S. 75).

¹⁶⁶⁾ 1892.

¹⁶⁷⁾ Ueber die Lukarnen ist das Nötige in Art. 124 (S. 222) gesagt worden.

¹⁶⁸⁾ Siehe: SERLIO, a. a. O., VII. Buch, S. 163.

190.
Lukarnen
und
Dachgaupen.

191.
Dachdeckung
und
Dachform.

und Hohlziegeln, die Bedeckung der geraden Dachflächen mit Bleitafeln (Venedig) und Kupferplatten, die Bedeckung der gewölbten Dachflächen mit den gleichen Materialien (Dom in Florenz, Pistoja, *St. Peter*, die Basilika in Vicenza u. f. w.); die mangelhafte Art der Wasserableitung, das Fehlen der Sammelrinnen bei Stein- und Holzgesimfen, das Abdecken weit ausladender Gurtgesimfe mit Ziegeln (Uffizien in Florenz) auf Mörtelbettung — wurden bereits behandelt und feien hier nur des Gesamtbildes wegen kurz wiederholt.

o) Wappenschmuck und Metalldekorationen.

192.
Wappen-
schmuck.

Eine dekorative Zugabe von Belang sind die mächtigen steinernen Wappenschilder vornehmer und fürstlicher Geschlechter an Wohn- und öffentlichen Bauten. Jeder war besorgt dafür, daß sein Name mit dem von ihm errichteten Bauwerke der Nachwelt in monumentaler Weise überliefert würde. Die Renaissance folgte beim Anheften von Familienwappen einem mittelalterlichen Brauche, der in jener Zeit in mehr gebundener Form zum Ausdruck gelangte, aber in der neuen Kunst freier aufgefaßt und verwertet und besonders in größerem Maßstabe verkörpert wurde. Die glattflächigen oder nur wenig abgewölbten, langgestreckten Dreieckschilder, mit der Spitze nach unten, verschwinden und machen biegsameren Formen Platz; Stechhelme mit zeretzten Helmzierden (schöne Beispiele von solchen an den Gewölben des *Bargello* und der *Loggia dei Lanzi* in Florenz) treten zurück und an ihrer Stelle erscheinen Kardinalshüte mit stilisierten, symmetrisch angeordneten Quasten, die päpstliche Tiara mit den mächtigen Schlüsseln von *St. Peter* oder offene Herzogskronen und die Mütze des Dogen der Republik Venedig. Die Eiform, welche reiches Kartuschenwerk umgibt, wird bei den Schilden die bevorzugte.

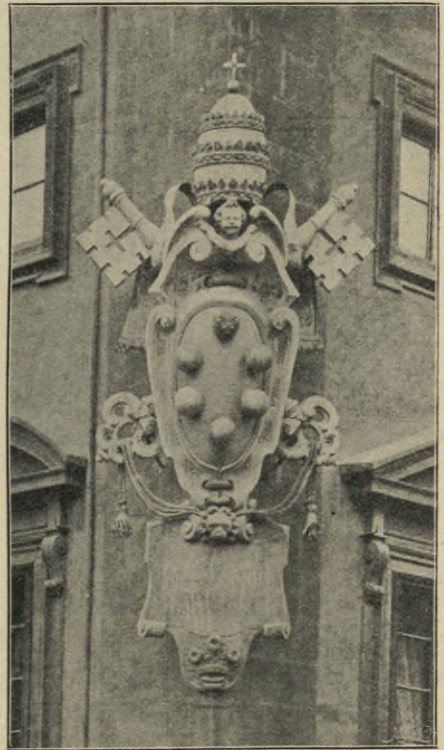
Scheinbar an großen Steinkonsolen (in Volutenform) aufgehängt mit fliegenden Band-schleifen zieren die Wappenschilder die Ecken oder die Wandflächen der Gebäude (vergl. in Fig. 262 das mächtige päpstliche Wappenschild an der Ecke des erzbischoflichen Palastes in Florenz).

193.
Metall-
dekorationen.

Als Dekorationen aus Metall, und zwar meist aus dem unscheinbaren Eisen, aber von Künstlerhänden zum Kunstwerk umgeschaffen, haben wir bei den Wohnbauten, besonders in Toskana, die Fackel- und Fahnenhalter, die Anbinderinge, die Halter zur Aufnahme von Fensterschutzvorrichtungen und die Laternen zu verzeichnen.

Die Laternen bildeten schon bei den gotischen Bauten und bei denjenigen des Uebergangsstils einen Bestandteil des kleinen Fassadenschmuckes, wie dies Fig. 263

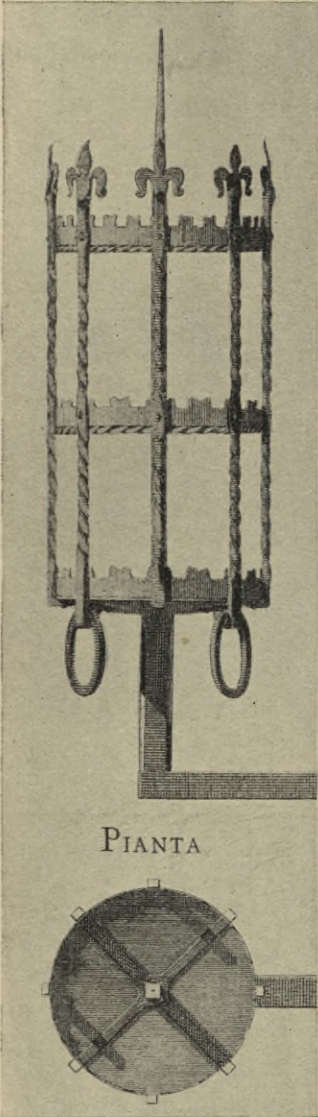
Fig. 262.



Vom erzbischoflichen Palast zu Florenz.

vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto zeigt. Was die emporblühende Zeit der Renaissance aus dieser gotischen Urform machte oder wie sie jene zum Kunstwerk umgestaltete, dies beweisen die in Art. 91 (S. 142) u. 93 (S. 148) erwähnten Laternen des *Palazzo Guadagni* und des *Palazzo Strozzi*. Von den letzteren

Fig. 263.



Vom *Palazzo Vitelleschi*
zu Corneto ¹⁶⁹⁾.

geben wir in Fig. 264 ein Bild und in Fig. 265 ein solches von einem Fahnenhalter mit Anbindering; letzteres kann als ein Meisterstück der Schmiedekunst bezeichnet werden, dem sich nur die verwandten Stücke in Siena an die Seite stellen können.

Etwas unbeholfener, aber nicht uninteressant, sind die Halter am *Palazzo del Podestà* in Bologna ausgefallen (siehe Fig. 166, S. 176). Von den Schutzvorrichtungen an den Fenstern des *Palazzo Vitelleschi* gibt die einschlägige Abbildung in dem in Fußnote 7 (S. 13) angeführten Werke eine Vorstellung.

p) Innerer Ausbau.

Die Türöffnungen im Inneren der Wohngebäude bilden durchweg ein aufrechtstehendes Rechteck im Verhältnis von durchschnittlich 1 : 2, bald etwas darüber, bald etwas darunter. Die Umrahmungen sind entweder glatt oder nach Art der Fenstergestelle gegliedert und profiliert, haben also die antikisierenden Architravgliederungen mit und ohne Ohren (mit Ohren z. B. der Türrahmen in der *Sala di Leone X.* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), von ziemlicher Breite, die oft bis $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ der lichten Weite der Türöffnung beträgt. Reicher gestaltet wird der Rahmen durch ähnliche Zutaten, wie sie bei den Fenstern erwähnt wurden, durch Konfolen mit geraden oder Giebelverdachungen, beide oft nur gemalt neben dem plastischen Rahmen (Tür an der Schmalseite der Loggien *Raffael's* im Vatikan) oder durch Säulen mit antikem Gebälke und Giebel umschlossen (*Sala de' Ducento* im *Palazzo vecchio* zu Florenz oder in kostbarster Weise in der *Anticamera* des Dogenpalastes in Venedig mit liegenden Figuren auf den Giebelsimsen. Die Umrahmungen sind dabei nicht immer aus dem gleichen Material wie die Türflügel, sondern oft aus den kostbarsten und farbenreichsten Marmorforten hergestellt (*Palazzo Pitti* in Florenz, *Anticamera* des Dogen-

^{194.}
Innere Türen.

palastes) und so auch bei Weglassung aller Gliederungen auf den Einfassungen von prächtigster Wirkung (*Palazzo Pitti* in Florenz).

Die Oeffnungen werden je nach der Größe der Lichtweite durch einflügelige oder zweiflügelige Türen geschlossen, die aus leichten und schweren Holzsorten hergestellt und in gestemmter Arbeit nach antiker Weise in Rahmen und Füllungen zer-

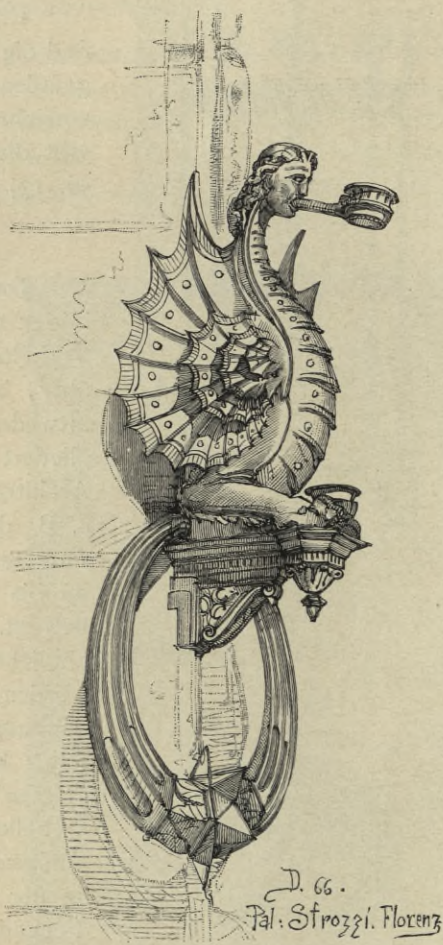
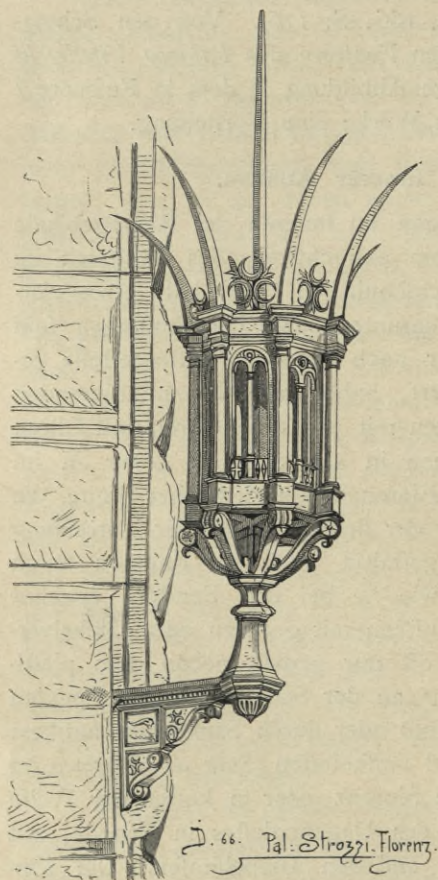
¹⁶⁹⁾ Fakt.-Repr. nach: BOFFI, L. *Il palazzo Vitelleschi in Corneto-Tarquiniæ*. Mailand 1886.

fallend ausgeführt sind. Die vorhergegangene Zeit weist bei Türen und Schreinen noch nicht eigentliches Tischlerwerk auf, vielmehr nur gespundetes Zimmerwerk, bei dem die meist mit Malereien gezierten Flächen durch Eisenbeschläge rücksichtslos durchschnitten sind. Im XIV. Jahrhundert erst tritt die eigentliche gestemmte Tischlerarbeit an Stelle der Spundung. Die Füllungen, die zwischen vorspringende Rahmen gespannt sind, erhalten dabei zunächst die Breite eines Brettes (18 bis 25 cm).

Serlio gibt im IV. Buche (Kap. X) feiner »Architektur« einflügelige, Vier-, Fünf-

Fig. 265.

Fig. 264.



Vom *Palazzo Strozzi* zu Florenz.

und Sechsfüllungstüren an, wie sie bis heute noch in Uebung geblieben sind, bei Flügeltüren die einzelnen Flügel zu drei bis fünf Füllungen. In beiden Fällen bewegen sich die Flügel in Scharnierbändern.

Als Material für reichere Türen wird Nufsbaum- und Kastanienholz vorgezogen, Birnbaum- und Zypressenholz mehr als Einlagen benutzt; doch sind für gewöhnliche Verhältnisse auch die Nadelhölzer (Lärchen) nicht ausgeschlossen.

Die Beschläge verschwinden im Holzwerk, und nur die Hülsen der Scharniere bleiben sichtbar; der Verschluss ist entweder gar nicht oder nur durch kleine Schlüssel-

Fig. 266.



Tür in den Loggien *Raffael's* im Vatikan zu Rom.

schilde kenntlich gemacht (Türen der vatikanischen Loggien, Saaltür im *Palazzo del Comune* in San Savino).

Sog. Verdoppelungen treten bei großen und kleineren Türen der Frührenaissance auf, wobei auf einem glatten gespundeten Getäfel sich durchkreuzende Querrahmen aufgesetzt sind und nach außen rechteckige, quadratische oder rautenförmige Füllungen bilden. Die letzteren zeigen dann meist die Befestigungsvorrichtungen, ferner auch in bestimmter Reihung aufgesetzte Eisenstifte, dazu glatte oder ornamentierte Füllungen, wie dies Fig. 246 dartut nach den Vorgängen bei einer kleinen Zellentür im Hofe von *Santa Croce* in Florenz, an den größeren Türen der *Colleoni-Kapelle* in Bergamo und der ehemaligen *Mediceerbank* in Mailand. Zu den größeren Türflügeln ist dann vorzugsweise das leichtere Lärchenholz genommen worden; dabei hängen die großen Türflügel in ganz einfachen, roh gearbeiteten Kloben oder gehen in Pfannen wie die antiken Stein- oder Metalltüren (Fig. 246). Die mittelgroßen Türen in den Prunkräumen des *Dogenpalastes* zu Venedig gehen zum Teil in Scharnierbändern mit Steckstiften; zum Teil sind sie auch noch mit halbgotifizierenden, eisernen Langbändern beschlagen, die dann aber vollständig vergoldet sind. Bei den lotrechten und wagrechten Riegelverschlüssen hat man sich bei den genannten Türen auf die einfachste Zweckform beschränkt und jede Verzierung weggelassen; nur die Aufziehknöpfe und Schlüsselgriffe zeigen eine künstlerische Durchbildung (Fig. 246).

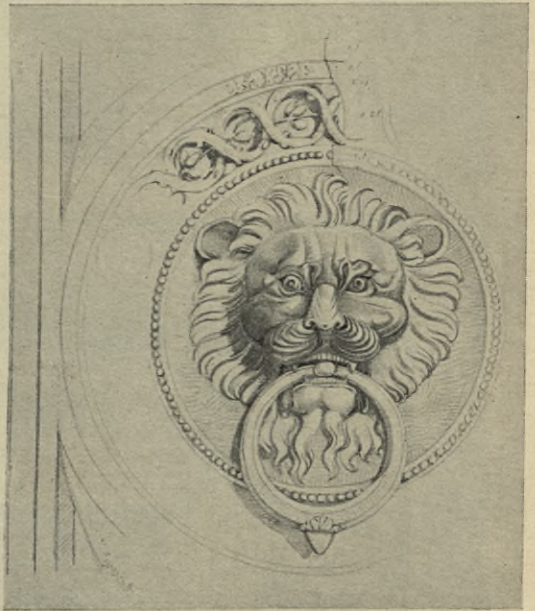
Die Türen bleiben bei einfacher

Bildung sowohl im Rahmenwerk, als auch in den Füllungen vollständig glatt, wobei die Uebergänge von einem Konstruktionsholz zum anderen durch Kehlstöße und Abplattungen vermittelt werden, oder bei reicheren Bildungen bleibt das Rahmenwerk glatt, und die Füllungen werden mit Schnitzwerk bedeckt (Loggien des Vatikan) oder beide Teile — Füllungen und Rahmenwerk — werden geschnitzt, die Kreuzungen mit Rosetten besetzt, wie dies die bereits erwähnte Palaßtür in Monte San Savino in prächtigster Weise zeigt¹⁷⁰⁾. Vornehmer und edler wird die Bildung, wenn Rahmen und Füllungen glatt bleiben und nur die Profilierungen beider ornamentiert werden unter Mitwirkung des Rosettenbesatzes. Als Beispiele diene die einfach edle Tür der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz, jeder Flügel mit drei gleichgroßen Füllungen aus Nufsbaumholz, und verschiedene Türen in den Stanzen *Raffaels* mit fünf und sechs Füllungen mit Mäanderzügen und Aftwerk in den Rahmen, Eierstäbe und Herzlaub auf den Karniesen, den Rund- und Viertelstäben (Fig. 266¹⁷¹⁾).

¹⁷⁰⁾ Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O.

¹⁷¹⁾ Vergl.: REDTENBACHER, R. Vorbilder für Tischlerarbeiten. Sammlung ausgewählter Bautischlerarbeiten der Renaissance in Italien. Abt. I. Karlsruhe 1875. — Leider ist bei dieser sonst getreuen Publikation alles das nicht angegeben

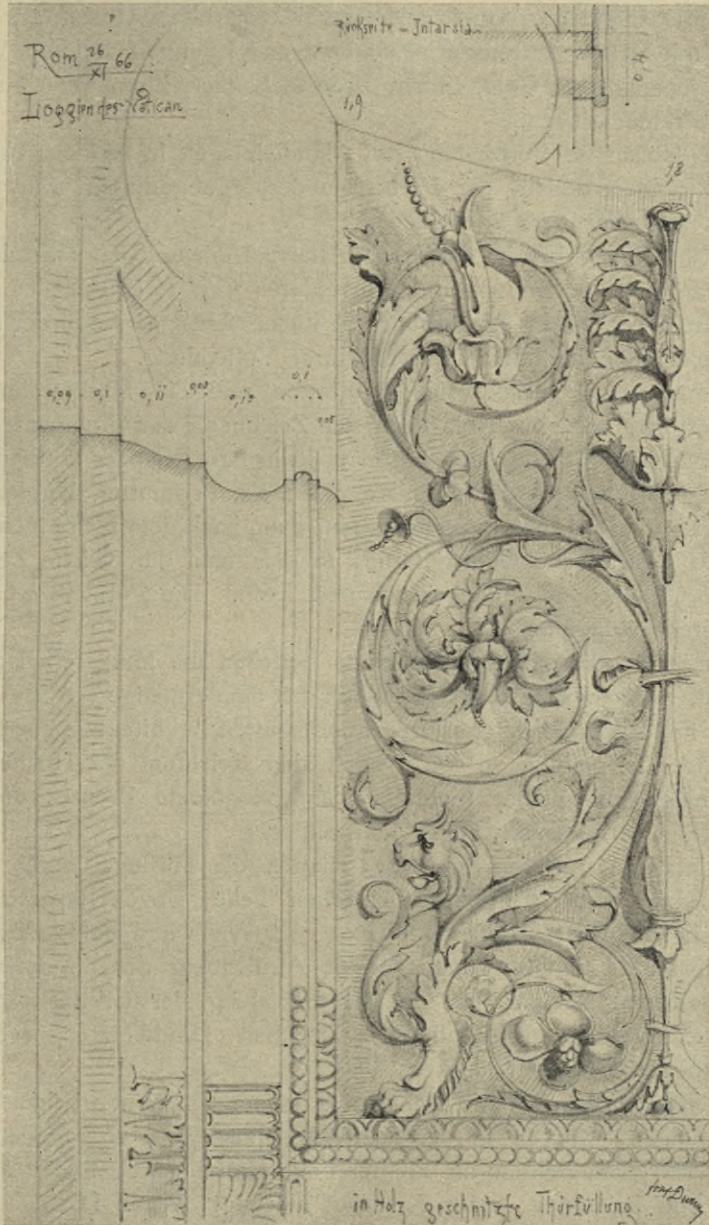
Fig. 267.



Von einer Tür in den Loggien *Raffaels* im Vatikan zu Rom.

Eine schöne Teilung erfahren die Flügeltüren durch eingesetzte Rundstücke, die mit Löwenköpfen, mit Klopfringen im Maule, verziert sind (Fig. 267), wie dies bei der Eingangstür an der einen Schmalseite der *Raffael'schen* Loggien gezeigt wurde

Fig. 268.



Von einer Tür in den Loggien *Raffael's* im Vatican zu Rom.

— einem Meisterstück des *Barile*, was Komposition und Schnitt der Ornamente an-

was man konstruktiv gern wissen möchte; nirgends eine Holzstärke, nirgends die Art der Verbindung, nirgends etwas darüber, wo und wie die Flügel ange schlagen sind!

belangt. Die an das Rundstück anschließende Langfüllung stellt Fig. 268 dar und die ganze Tür mit ihrer Umgebung Fig. 266.

Die Hölzer sind meist im Naturton belassen, geölt und gefirnist oder auch rotbraun, gelb oder dunkelbraun gebeizt und gewachst.

An Stelle des Reliefs tritt bei Rahmen und Füllungen in frühester Zeit die Intarsia, d. i. die eingelegte Arbeit mit verschiedenfarbigen Hölzern, wozu oft noch die Einlagen mit Metall, Perlmutter, Elfenbein und Ebenholz treten. Von Metallen kommen zur Verwendung: Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, wozu auch noch edle Gesteine hinzutreten können.

(Farbige Hölzer in Verbindung mit Metalleinlagen in kleinem Umfang, z. B. an den Rückwänden des in der Farbe wunderbar abgestuften, intarsierten Chorgestühles von *San Domenico* in Bologna.)

Diese Kunst geht bis in das hohe Altertum hinauf; sie kehrt im Mittelalter wieder; in Frankreich finden wir in den Inventaren *Karl V.* (1380), des *Duc de Berry* (1416) Möbelstücke in dieser Ausführung; in Italien sehen wir sie in der frühesten Zeit der Renaissance schon im höchsten Grade ihrer Vollendung.

Doch müssen wir hierbei die Inkrustation und die Marketerie auseinanderhalten. Bei ersterer wird das Holz nach der Zeichnung der Ornamente bis auf eine gewisse Tiefe ausgehöhlt und dann mit einer mehr oder weniger kostbaren Masse ausgefüllt; bei der zweiten werden Furniere von Holz, Perlmutter, Kupfer u. s. w. aufeinandergelegt und gleichzeitig ausgeschnitten, dann nach dem Plane ineinandergefügt. Man erhält so Intarsia und Gegenintarsia, so daß man die gleiche Zeichnung hell auf dunklem Grunde und umgekehrt haben kann. Die Furniere werden auf die Konstruktionssteile aufgesetzt¹⁷²).

Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts bestehen die Marketerien aus geometrischen Mustern, meist schwarzweiß ausgeführt; seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts werden aber mit Hilfe gebeizter Hölzer Landschaften, architektonische Interieurs und historische Bilder hergestellt, zu denen noch aller Reichtum der Holzschnitzerei und der Metalleinlagen hinzutritt. (Schildpatt und vergoldete Bronze, die sog. Boule-Möbel. *André Charles Boule*, XVII. Jahrhundert.)

Einen letzten Grad von Schmuck erhalten die Türflügel durch Bemalung in verschiedenen Farben bei Vergoldung einzelner Teile, wovon Barocco und Rokoko gern Gebrauch machen (Holzfarbe und Gold oder Weiß und Gold, aber auch grüne, rote und schwarze Lackfarbenüberzüge mit Auflichtung der Ornamente in Gold). Die Hochrenaissance bedient sich in der Bemalung der Grotteskornamente, der Blumenbukette, figürlicher Kompositionen, Stillleben, Landschaften, welche die meist grofs gehaltenen Füllungen bedecken.

Die Konstruktionssteile sind sinngemäß zusammengefügt, behandelt und verziert. Verirrungen, wie sie in der deutschen Renaissance vorkommen, treffen wir nicht, wo z. B. Schlagleisten als Pilastr oder Halbfäulen gebildet sind, die statt festzustehen und zu tragen, einen Kreislauf machen! Wenn Deckleisten überhaupt bei den Flügeltüren angebracht sind, werden sie ohne Hervorhebung eines Oben oder Unten gebildet (vergl. die Türen bei den vatikanischen Loggien).

¹⁷²) Zeichnungen von Intarsien in Naturgröße finden sich in: GRUNER, L. *Specimens of ornamental art.* London 1850 — und in: TEIRICH, V. *Ornamente aus der Blüthezeit der italienischen Renaissance.* Wien 1873. (Der begleitende Text über das Vorkommen und die Geschichte der Intarsia in Italien bis zum XVII. Jahrhundert gibt interessante Aufschlüsse. Auch die Ausführung über die Technik der Intarsia ist klar. Die Furniere werden zu 1,8 mm und die Blindhölzer zu 35 mm Stärke angegeben.)

An die Türen schließt sich das Täfelwerk der Wände an, das bis zur Decke hochgeführt sein kann oder nur einen Teil derselben bis auf eine gewisse Höhe bedeckt, bis zur Oberkante der Fensterbank oder nur ganz niedrig in den Zimmern herumgeführt ist. Brust- und Fußlambris ist bei uns die gang und gäbe Bezeichnung der beiden letzten Arten des Getäfels, *Lambris aux murs*, auch *Boiserie* bei den Franzosen, Paneel in Norddeutschland genannt. Dieses Getäfel bildet, soweit es nicht bis zur Decke reicht (*Lambris de hauteur*) oder bis zur Mitte (*Lambris d'appui*) gemeinhin den Sockel für die aufsteigende Wanddekoration. Die Teilung der Wohnzimmerwände in Sockel, aufsteigende Fläche mit oder ohne Einteilung in Felder und Fries mit Abschlußgesimse ist so alt wie die Baukunst selbst. Alle Völker des Altertumes verfahren nach dem gleichen Gesetze und nach ihm das Mittelalter und die Renaissance, wie auch die allerneueste Zeit noch daran festhält. Nur wurde nicht immer nach dem gleichen Grundgedanken bei der Ausführung des Täfelwerkes verfahren. Die Alten, auch die Byzantiner, Araber und die Meister der romanischen Baukunst, faßten es als teppichartige Flächendekoration auf, oder bei der Zerlegung in Rahmen und Füllungen, d. h. bei der Aufnahme der gestemmtten Arbeit verfahren sie nach dem Gesetze, das *Semper*¹⁷³⁾ in die Worte kleidet: »Das Rahmwerk und das Stabwerk sollen die Täfelung, d. h. die Füllung niemals überwuchern; letztere soll die Hauptsache, eigentliches Motiv bleiben und sich dementsprechend teppichartig und reich entwickeln; die einfassenden struktiven Elemente sollen ihr dienen, nicht sie beherrschen.«

An diesem Grundsatze hielt auch in der ersten Periode noch die Gotik fest, indem sie die richtigen Grenzen des Struktiven nicht überschritt; darüber hinaus verfiel sie bei der Wandbekleidung in die öde Form des Stabwerkes.

Die Renaissance brach mit dieser Schablone und kehrte zur alten künstlerischen Art zurück, indem sie bei dieser Innendekoration dem Bildhauer und Maler die Mitwirkung wieder einräumte. Daran hielt sie, wie bereits gesagt, auch bei den auf der gleichen Grundlage konstruierten Türen fest.

Gleichwie bei diesen wurden Rahmen und Füllungen in kostbaren Hölzern mit Marketerien, Malereien und Vergoldungen bedeckt oder im Naturton des Holzes belassen oder mit Glattstrichen von bestimmter Farbe versehen. Hiernach verfahren die in Frankreich beschäftigten italienischen Meister (*Serlio*, *Primaticcio* u. a.), ebenso die einheimischen (Schlösser in Fontainebleau, St.-Germain, Anet, Gaillon).

Das ganze XVII. Jahrhundert huldigte in Frankreich der Mode, die Lambris mit Vergoldungen und Malereien auszuführen. Marschall *Richelieu* ließ die Felder mit Obszönitäten bemalen (*des figures fort immodestes en bas-relief au milieu de chaque panneau*) — das unwürdige Ende eines sonst guten Dekorationsmittels.

Im Jahre 1751 treten an Stelle der Holzlambri von hinten bemalte Gläser, alle Arten von echten und nachgeahmten Marmoren. Mit der Aufnahme der Gobelins als Wand schmuck mußten die Täfelungen überhaupt weichen oder zum Brust- und niedrigen Fußlambris herabsinken.

Der Grundgedanke, das Getäfel mit großen Füllungen herzustellen, ist in den Repräsentationsräumen des Dogenpalastes zu Venedig (in der *Sala del Collegio*, *Sala del Senato*, *Sala del maggior Consiglio* und in der *Anticamera*) zum Ausdruck gebracht. Dort trennen meist Pilaster die glatten, roten Felder des Holzwerkes, deren Zierglieder durch Vergoldung reicher gemacht sind. Die größte Einfachheit herrscht

¹⁷³⁾ A. a. O., Bd. 2, S. 235.

Fig. 269.

Von der *Tribuna* des *Cambio* zu Perugia.

in der Tischlerarbeit, im Getäfel dieser Räume, das mit einfachen Sitzen versehen ist, über denen die höchste dekorative Prachtentfaltung, die je geschaffen worden ist, sich entwickelt. Gerade dieser Gegensatz zwischen dem einfachen Unterbau und dem glänzenden Ueberbau läßt vielleicht den letzteren um so wirkungsvoller und

grofsartiger erscheinen. Aehnliches finden wir in der *Sala de' Dugento* des *Palazzo vecchio* in Florenz. Welch andere Zeit als die der Renaissance hätte folches zu schaffen vermocht? Welch andere Kunst verfügte je über diesen Reichtum an Ausdrucksmitteln und über folche Meister?

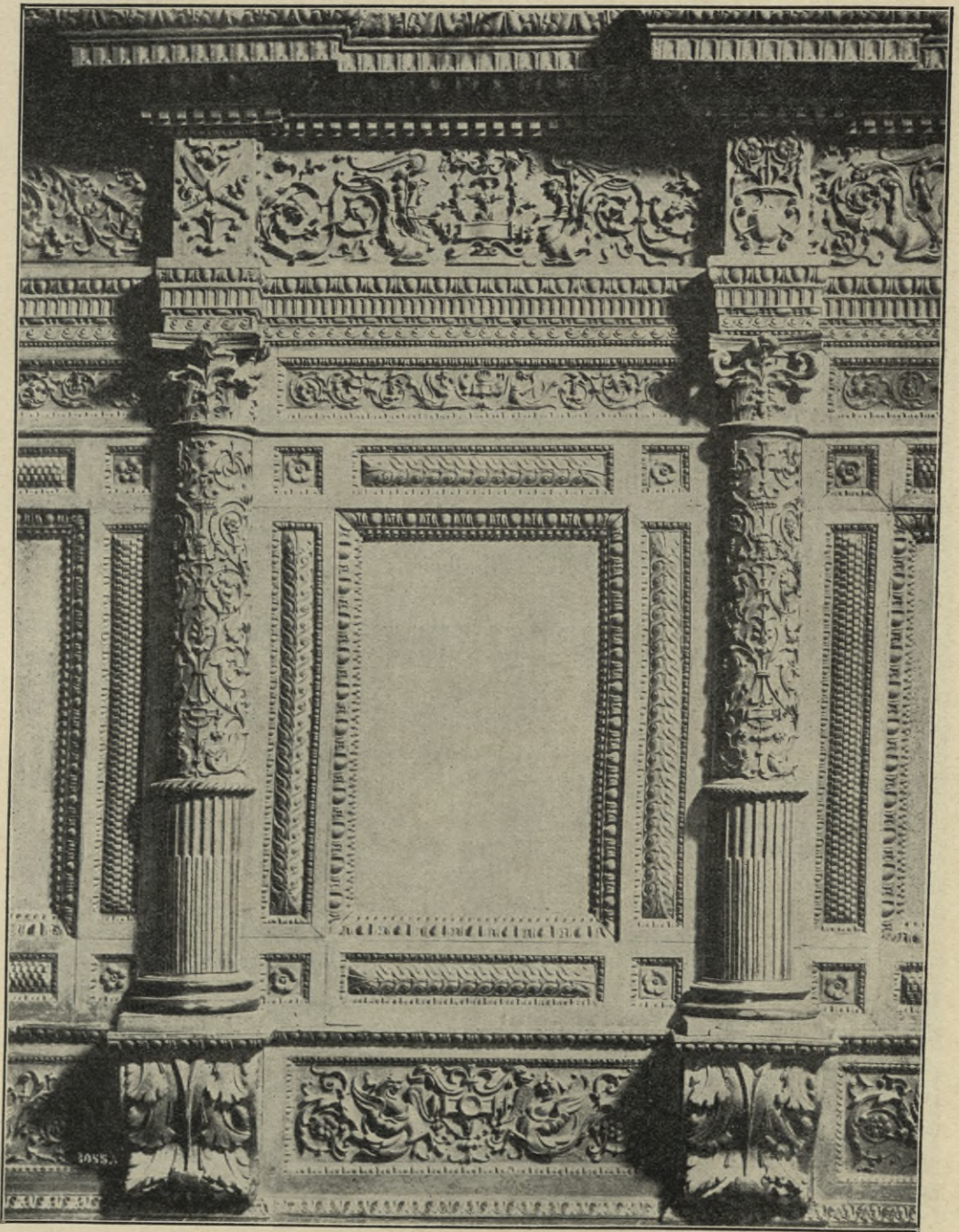
Als eine Leistung hohen Stils darf die Ausstattung des Arbeitszimmers eines Fürsten, des *Herzogs von Urbino*, bezeichnet werden, bei der das Getäfel die vollendetsten und reichsten Intarsien aufzuweisen hat. Diefes reihen sich das Stuhlwerk, das Pult, die Türen und die *Tribuna* des *Cambio* in Perugia (Fig. 269), von *Domenico del Taffo* (1490—93), *A. Bencivieni da Mercatello* und *A. Mafi* (1562) angefertigt, an, die den stimmungsvollen, mäfsig grofsen, gewölbten Raum mit den Deckenmalereien des *Perugino* (1499) füllen. »Keine Behörde der Welt fitzt fo schön, wie einft die Herren Wechselrichter der Hauptftadt von Umbrien,« fagt *Burckhardt* und wohl mit Recht.

Dem XVI. Jahrhundert gehört ein mehr architektonifches als dekoratives grofses Stuhlwerk, von dem noch 8 Felder im grofsen Saale des *Palazzo Pretorio* in Pistoja vorhanden find, an, eine treffliche Arbeit, die aber ursprünglich nicht für diesen Platz bestimmt war, vielmehr im Chor der *Sapienza* gestanden hat, laut einer Beifchrift, die am Gestühl angebracht ift. Die überreich verzierten, auf Konfolen ruhenden Säulen, die überladenen Gefimfe, die reich gefchnitzten Friefe mit Rahmen kontrastieren eigenartig zu den glatten Füllungen, die wohl auch einft anders gestaltet waren, ehe das Werk den Platz wechselte (Fig. 270).

In den Wohnräumen waren die Wandflächen glatt abgeputzt, bemalt und stukkiert, mit Teppichen behangen oder mit Ledertapeten bezogen, bei eleganten Räumen, besonders in der späteren Zeit, mit Stoffen, Geweben aller Art und schliesslich mit bemaltem oder bedrucktem Papier bedeckt. Einige Gelasse des *Castello* in Mailand zeigen noch die mittelalterliche Weife der Flächenbehandlung, z. B. Muster, die wie aneinandergereihte rote Oblaten, mit Wappenzeichen gefchmückt, aussehen und gleichmäfsig über Wände und gewölbte Decken weggestrichen find u. dergl. mehr. Das wieder zugänglich gemachte *Appartamento Borgia* im Vatikan gibt uns ein verläßliches Bild von Wandflächendekorationen auf glattem Putz. In der *Sala dei Misteri* find die Wände in Felder eingeteilt, die bis auf den Boden herabgehen (die Wände entbehren also der Sockel), welche durch Pilafter mit Füllungen von bunten Grottesken auf Goldgrund abgeteilt find. Die Felder selbst find mit goldenen Linienführungen auf blauem und grünlichem Grunde wohl bemalt gewesen und auch in diesem Sinne restauriert worden. In der *Sala dei Santi* bildet ein hohes Getäfel mit vorgestellten Sitztruhnen den Wandföckel; daselbe ift in zwei Reihen Quadratfüllungen übereinander geteilt, deren Grund abwechselnd mit Ornamenten und Architekturen gefchmückt ift; darüber ift bis zum Deckengefimfe ein Teppichmuster gemalt. In der *Sala delle Arti liberali* ift eine eigenartige Feldereinteilung mit bunten geometrischen Figuren, Rundstücken in Friefen mit Verschlingungen, wie wir fie bei den altchristlichen Mosaikböden in Kirchen wiederfinden, ausgeführt, und in der grofsen *Sala dei Pontefici* find neben Feldern mit Teppichmustern Wandgemälde mit Arabeskenrahmen angebracht. In der *Sala del Credo* kommen dann wieder Feldereinteilungen mit geometrisch bemusterten Teppichen, in deren Mitte ein Rundstück mit dem päpstlichen Wappen fitzt, vor.

Wandbilder *al fresco* (1481), durch Pilafter oder Arabeskenbordüren, die meist grau in grau oder braun in braun mit Goldverzierungen gemalt find, denen etwa

Fig. 270.

Stuhlwerk im großen Saale des *Palazzo Pretorio* zu Pistoja.

10 Jahre später die Bordüren mit Grottesken weichen (*Appartamento Borgia*, 1493), voneinander getrennt oder umrahmt, folgen diesen linear verzierten oder geblumten Teppichen. In vollendeter Weise ist solcher Wandschmuck im Mittelsaale der königlichen *Villa Poggio a Cajano*, in der *Sala de' Dugento* (oder *Ducento* = Senat der

200 in Florenz) des *Palazzo vecchio* und ebendafelbst in der *Sala dell' Udiensa* über gemaltem, marmoriertem, hohem Felderfocckel, auf hellem Grunde reizende Grotteskornamente die ganzen Wandflächen bedeckend, im *Quartiere di Leone X.* durchgeführt. An Stelle der figürlichen Kompositionen treten zuweilen auch Städtebilder und Landschaften (*Palazzo vecchio*). In Venedig und Verona (*Vigna Bocca-Trezza*) find an Stelle der grofsen Figurenbilder, unmittelbar unter den Deckenbalken an-

Fig. 271.



Gobelin.

fangende, 2^m hohe, bunte Figurenfrieze auf dunklem Grunde, die den ganzen Raum umziehen, untergebracht, wobei die Wandflächen mit einem einfarbigen Glattsfrich versehen sind. In einem Zimmer der *Casa Vasari* in Arrezzo find die Wandflächen der Höhe nach in zwei gleiche Teile geteilt, der untere mit Getäfel bekleidet, der obere mit Landschaften in gemalten, von Festons umzogenen Rahmen geschmückt; die allegorischen Figuren erscheinen dabei mehr als Beiwerk.

Mit der Aufdeckung der *Titus-Thermen* tritt die Verbindung von Stukk und Malerei auf, wofür als schönstes Beispiel die Wandflächen der vatikanischen Loggien angeführt werden können. Als Zimmerschmuck, bei dem die Bilder mit architektonischen, stark profilierten Stukkrahmen umzogen, die Bekleidungen der Fenster-

nischen gleichfalls architektonisch profiliert, mit Giebeln, Wappen, Kartuschen, liegenden Figürchen, Fruchtgehängen, Medaillons und Büsten geziert sind, sei die *Sala di Leone X.* im *Quartiere di Leone X.* des *Palazzo vecchio* in Florenz erwähnt.

Die bemalten Wände fielen, als die Gobelins allgemein Mode wurden, die bald alle anderen Dekorationsweisen verdrängten, wo es die Mittel erlaubten und wo man die Mode mitmachen konnte oder wollte; und es ist nicht zu leugnen, daß Säle und Wohnräume erst durch die Anwendung derselben etwas Warmes und Heimliches bekamen, was ihnen den großen Erfolg von vornherein sicherte (Fig. 271). Es waren Gewebe aus Garn (Zwirn), Wolle, gemischt mit Gold und Seide; die ältesten wurden in Arras hergestellt, weshalb sie in Italien den Namen *Arrazzi* führten. Schon 1380 wird im Inventar *Charles V.* ein Schlachtenbild erwähnt — »*ung grand drap de l'œuvre d'Arras*« —; in den Rechnungen der Priorin des *Hôtel Dieu* in Paris (1395) werden Fabrikate von Arras aufgeführt, und was man im XIV. Jahrhundert *Drap d'Arras* nannte, war nichts anderes als *Tapisserie de haute lice*. Im Inventar der Bastille von 1420 werden eine Bettdecke auf schwarzem Grunde, Tapissereien aus Arras von Wolle, andere von Seide und Gold genannt.

Die Fabrikation ging durch die Belagerung und die graufame Behandlung der Stadt durch *Louis XI.* zu Grunde, und Ende des XVI. Jahrhunderts hatte sich in Arras die Tapissiererei ausgelebt.

Zwei Flamänder *de Commans* und *de la Planche* führten sie 1625 in Frankreich ein, und durch ein Edikt von 1667 wurde die Fabrikation in Staatsbetrieb genommen.

Die Tapeten *Raffael's* (1515—16), für den unteren, bilderlosen Teil der Wände in der *Sixtina* bestimmt, wurden in Brüssel ausgeführt in Wolle, Seide und Gold. Kopien dieser *Arrazzi* schmückten bis 1859 die Wände der *Stanze dell' Imperatrice* im *Corte Reale* zu Mantua (gegenwärtig in Wien).

Die eingangs erwähnten Tapeten aus gepresstem, bemaltem und vergoldetem Leder, dieses unverwüfliche Material, verschwanden gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aus den höflichen Kreisen, hielten sich aber in den bürgerlichen oder denjenigen des niederen Adels noch bis in das XVII. und sogar XVIII. Jahrhundert; 1659 und 1765 werden sie dort noch erwähnt.

Im Inventar der *Katharina von Medici* (1589) werden noch rote, grüne, blaue, orange- und wechselfarbige Ledertapeten angeführt, auch schwarze mit Silber, zu denen Abteilungsfreifen gehörten, die mit Devifen, Namensschiffren, Wappen geschmückt waren.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurden die Wände auch mit Brokat, Damast von verschiedenen Farben, Samt, Taffet, Satin u. s. w. überzogen und dabei Brokat mit Gold-, Silber- und Seidengrund, Florentiner Brokat, Brokatello aus China und aus Flandern, Lyon und Venedig erwähnt.

Die grünen Damaste wurden von den Magistratspersonen, die gelben von Künstlern und Schauspielern bevorzugt und hielten sich bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Um die Mitte dieses Jahrhunderts wurde aus dem Orient die gemalte Leinwand eingeführt, die sich bis beinahe zur Zeit der französischen Revolution hielt. Nebenher liefen noch die gemalten Papiere, die in Frankreich so schön wie die importierten orientalischen gefertigt wurden und bis 1675 zurückreichen.

Mit dem XIX. Jahrhundert hörte der schöne Luxus der Stoffbezüge der Wände

auf und machte allgemein dem bedruckten Papier Platz. »*Les conditions nouvelles de notre vie sociale, l'incertitude de nos installations et de nos goûts, les transformations continues que subissent nos demeures et nos fortunes, expliquent suffisamment la haute faveur, dont il jouit*«, sagt Havard¹⁷⁴⁾, wobei auch wir die Unsicherheit in Sachen des guten Geschmackses heutigentags beklagen.

Für die Decken der Wohn- und Repräsentationsräume gelten zwei durch die Verschiedenheit des Materials gegebene Grundformen: horizontal lagernde Holzbalkendecken und gewölbte Steindecken. Bei den ersteren wurde in der frühen Zeit noch an der schmucklosen, mittelalterlichen Art festgehalten, wo Balken an Balken in kleinen Zwischenräumen von Wand zu Wand oder von Unterzug zu Unterzug gelegt sind, je nach der Gröfse, bezw. Tiefe der Gelasse. Die Balken lagen daher ebenso oft parallel zur Fensterwand als winkelrecht zu dieser. Bei vielen der Veronefer und Venezianer Palastdecken ist der Raum zwischen den klein dimensionierten Balken nicht gröfser als die Balkenbreite. Die Balken selbst sind mit Brettern überlegt, deren Fugen durch Leistchen abgedeckt sind; solche Leistchen sind auch längs der Balken durchgeführt, so dafs sich kleine, flache Kassetten bilden. Den Uebergang von der Decke zur Wand bilden reich geschnitzte Holzgesimse, aus Sima, Viertelstab, Zahnschnittleisten und Karnies bestehend, unter denen dann, wie im vorhergehenden Artikel gefagt, ein Bilderfries oder die glatten Wandfelder sich hinziehen. Diese Holzdecken waren meist noch in halbmittelalterlicher Weise mit ganzen Farben bemalt, die glatten Holzflächen einfarbig rötlichbraun, oft auch mit bunten Flachornamenten bedeckt, in blauer, gelber, roter, weifser, schwarzer und grüner Farbe. In einem zweifenstrigen Saale eines Florentiner Hauses von 5,80^m Tiefe ist die Decke durch einen 0,18^m breiten Unterzug in zwei Felder geteilt; die 0,09^m × 0,09^m messenden Bälkchen liegen auf dem Unterzug und den Scheidemauern 2,65^m frei, sind mit Brettern überlegt und die Fugen durch rechteckige glatte Lättchen gedeckt, worauf ein Estrich von Mörtel mit Plättchen als Fußboden für den oberen Raum aufgebracht ist. Mit den 4½^{cm} breiten Fugenleisten ist dann eine Art Kassettenierung der Deckenfelder bewirkt.

Diesen einfachsten Bildungen folgten dann die grofs kassettierten Decken aus durchgehenden Balken, mit winkelrecht eingeschobenen Zwischenhölzern angefertigt und mit Schnitzwerk reich bedeckt, eine Art der Deckenbildung, »in deren Pracht die Renaissance keine Schranken kennt«. Schöne Beispiele solcher reicher Holzdecken, mit quadratischen Kassetten und Rosetten im Grunde, bei reichster geschnitzter Ziergliederung und Rosettenbefatz auf den Kreuzungen, finden sich in der mehrfach genannten *Sala de' Ducento* und in anderen Räumen des *Palazzo vecchio*, weiter im *Palazzo Gondi* und einfachere und leichtere im *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

Bei doppelter Betonung der Balkenlagen und der diese kreuzenden Stäbe erreichen die Decken einen höheren Grad von Reichtum, indem grofse und kleine Felder, aber immer noch konstruktiv richtig, miteinander abwechseln. Ein klassisches Beispiel dieser Art ist eine aus Tannenholz hergestellte, bunt bemalte Decke im grofsen Saale des *Palazzo Massimo* zu Rom¹⁷⁵⁾ mit weifsen Rosetten auf tiefblauem Grunde und begleitenden bunten Ornamenten.

Die aus der Konstruktion hervorgegangenen Deckenteilungen wurden aber mit der Zeit verlassen, und freiere treten an ihre Stelle; sechs- und achteckige Kassetten

¹⁷⁴⁾ HAVARD, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris 1890.

¹⁷⁵⁾ Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III.

reihen sich aneinander und spannen sich wie ein Teppich freischwebend über den Raum. Quadratische und spiefseckige Kleinfüllungen schieben sich zwischen die Polygone, die selbst wieder Rundformen verschiedener Art weichen müssen. Zu beliebigen Gesamtbildern werden die geometrischen Figuren zusammengestellt.

Im IV. Buche seiner »Architektur« (Kap. XII: »*De i Cielii piani di legname e de gli ornamenti suoi*«) gibt *Serlio* auf 12 Druckseiten eine gröfsere Anzahl von Motiven für solche Decken, von der einfachsten bis zur reichsten Art, und führt dabei aus: Die Alten hatten solche »*Lacunarii*« genannt; die heutigen Römer nennen sie »*Palchi*«; in Florenz, Bologna und der ganzen Romagna sage man »*Tasselli*« zu denselben, und in Venedig nenne man sie »*Travamenti*« und »*Soffitadi*«. Auch in diesen freien Formen hat *Peruzzi* einige Decken im *Palazzo Massimi* zu Rom in reizvollster Weise ausgeführt, die durch Farbe und Vergoldung (Weifs und Gold, der Grund der Achteckkassetten blau, der quadratischen rot und der Langfüllungen grün) einen Höhepunkt von Pracht erreichten. Diese schweren Kassettendecken sind durchweg auf stark farbig dekorierte Wände berechnet, deren wohl reichste aus dem XV. Jahrhundert in der *Sala de' Gigli* des *Palazzo vecchio* zu Florenz erhalten ist. Im Naturton des Holzes belassen, ohne jede Beigabe einer bunten Farbe, ist die Holzdecke in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz, mit ihrem zum Teil kapriziösen und unruhigen Detail. Farblos ist auch die Prachtdecke in der *Badia* zu Florenz, die als Kirchendecke hier nur dieses Umstandes wegen erwähnt werden soll. Bei den Decken der Frührenaissance in Palasträumen ist die Dekoration mehr reich und spielend, weshalb der Zierat überwiegt. Reizvolle Beispiele dieser Art sind die Decken in der *Sala de' Bufti* und *Camera a letto* im Dogenpalast zu Venedig: Gold auf Blau, in grösster Pracht ausgeführt — wobei die Rosette an Stelle der Kassette tritt. Eine gemalte Kassettendecke der guten Zeit ist im Obergeschofs der *Scuola del Santo* in Padua zu finden.

Zuerst in den Räumen des Dogenpalastes zu Venedig tritt an Stelle dieser immer noch architektonisch wirkenden Holzdecken eine andere, neue Auffassung, indem grosartige Konfigurationen von geschnitzten, oft höchst barocken Goldrahmen an der Decke gebildet werden, vermittels welcher »eine naturalistische Illusion« erstrebt wird, indem dem Beschauer zugemutet ist, die innerhalb der Goldrahmen ausgeführten, gemalten Geschichten als wirkliche Vorgänge anzusehen. So sind aber nur die grosen Hauptfelder ausgeführt, während die Malereien in den Nebefeldern grau in grau, braun in braun, bronze- oder kupferfarbig behandelt sind.

Die Gewährung von solchen Ruhepunkten in der sonst farbenprächtig verlaufenden Dekoration innerhalb der wichtigen und reichen Goldrahmen ist wohl überlegt und erhöht jedenfalls die Gesamtwirkung dieser Prunkdecken, die doch zu den vollendetsten ihrer Zeit gehören.

Vergoldete Schnitzwerke in eigenartiger Einteilung bilden die übermächtigen Rahmen, welche Meisterwerke der Malerei ersten Ranges, Schöpfungen eines *Paolo Veronese*, umschliessen, deren Zauber sich kein Mensch — er sei künstlerisch veranlagt oder nicht — entschlagen kann, und dennoch möchte ich den Satz *Burckhardt's* unterschreiben: »Das stattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten, vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohlthuende, reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der raffaelischen Zeit sich eher finden lassen.«

Die gewölbten Decken bewegen sich zumeist in den Formen der Mulden- und Spiegelgewölbe, mit und ohne Lünetten, die der Renaissance am geläufigsten sind. Aber auch dem Tonnengewölbe wird bei Hallen und hohen Sälen (*Poggio a Cajano*) noch die Berechtigung zugestanden, und wo, z. B. bei Loggien, Kreuzgewölbe genommen werden (*Palazzo Doria* in Genua), geschah es nur unter Ausmerzung der Grate derselben, um freie Verfügung über die Auszierung des Feldes zu haben. Nur der Uebergangsstil und die früheste Periode lassen das Kreuzgewölbe nach mittelalterlicher Weise zu Recht bestehen und dekorieren es auch nach mittelalterlicher Art, indem sie Trennungsrippen und Kappen für sich behandeln, wobei letztere mit Medaillons und Grotteskenwerk geschmückt werden. Die Gewölbefelder werden bei Mulden- und Spiegelgewölben durch Kämpfergesimse nach unten abgeschlossen; sie trennen die lotrechte Wand vom ansteigenden Gewölbe, das nach dem Spiegel der Decke überleitet. Der letztere wird entweder durch einen geometrischen oder in der Barockzeit durch einen bewegten Rahmen eingefchlossen.

An der Decke wiederholt sich in tiefergehenderer und geistvollerer Weise das, was wir bei den Wanddekorationen schon geltend gemacht haben: die Verbindung von Stukko und Malerei, und die dekorative Kunst der Renaissance schwingt sich hier mit zu den größten Leistungen auf. Je nach der Zeit und den Mitteln, bald einfach hell oder in zwei Tönen geftrichen, dann sich emporhebend zum reichsten Farbenzauber unter Zuhilfenahme von Vergoldungen.

Auch hierbei zuerst strengere architektonische Einteilung, dann freiestes Walten der Malerei, wie bei den *Pocetti's* in den Uffizienkorridoren zu Florenz, in der Halle der *Villa Carreggi* u. dergl. mehr.

Genua besitzt in den Räumen des *Palazzo Doria* und in vielen anderen Beispiele prächtigster Art. Das *Appartamento Borgia* im Vatikan weist in feinen Sälen Muftergültiges auf. Die *Farnesina* und die Loggien und die *Villa Madama* in Rom u. f. w. bieten das Vornehmste, was der menschliche Genius je auf diesem Gebiete geschaffen.

Die späte Zeit begnügt sich in den Palasträumen meist mit einer hellen Färbung oder mit der natürlichen Farbe des Stukko und bringt in der Mitte ein großes, buntes Oel- oder Freskobilid an, wie dies in prächtiger Weise *Tiepolo* im großen Saale des *Palazzo Canossa* in Verona betätigte. Aus der Barockzeit verdienen die von *Pietro da Cortona* und *Giulio Parigi* (1596–1669) ausgeführten Decken im Obergeschofs des *Palazzo Pitti* zu Florenz alles Lob mit ihren Stukki und Bildern in reichster Goldfassung; durch sie werden die von ihnen bedeckten Säle zu Prunkräumen großen Stils gestaltet.

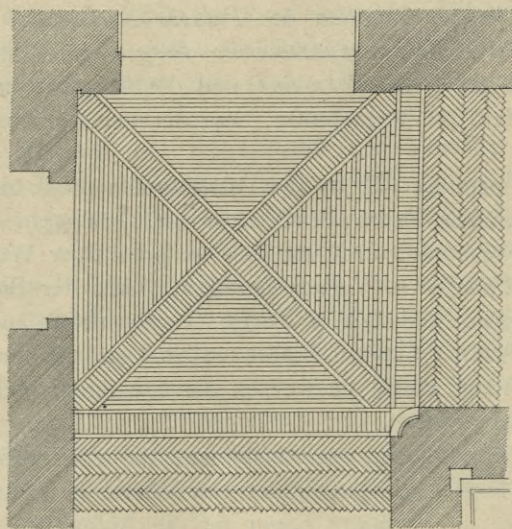
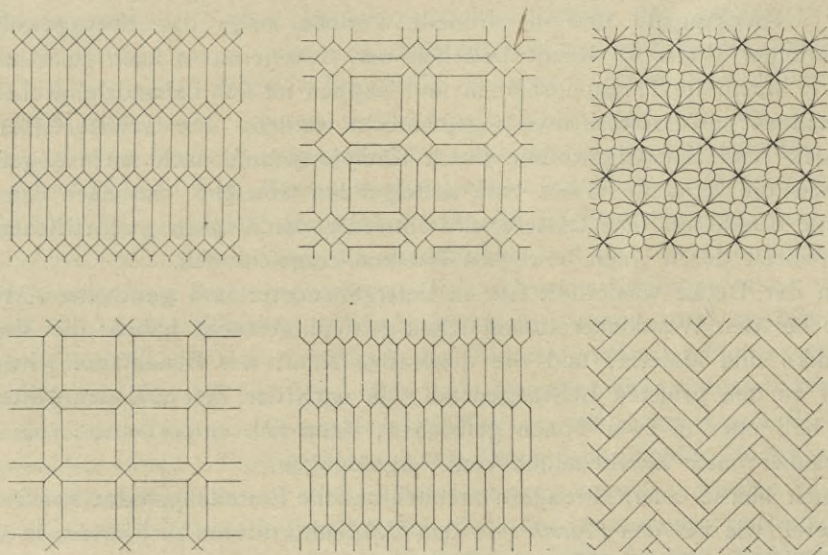
Ueber den Decken liegen die Fußböden, die auf massiven Wölbungen durch Ausmauern der Zwickel und Glattftriche aus Mörtel hergestellt sein können, oder es werden besondere unabhängige Lager für die Aufnahme der Böden zugerichtet, oder Decken und Fußboden sind eines, wie dies bei den aus Holzbalken konstruierten meist der Fall ist.

Die Deckungen werden in einfachster und billigster Weise als Estriche und Terrazzi hergestellt oder bei reichen Bauten aus Marmorplatten, Mosaiken, gebrannten gewöhnlichen oder Formziegeln, glasierten Ziegeln, in alter Zeit aus Dielen und in späterer wieder aus Holz, aber in Form von Parketten ausgeführt.

Boden in »*Terrazzo alla Veneziana*« in bunten Flachmustern sind beispielsweise im *Palazzo del Te* in Mantua zu finden. Wo Bodenmosaikien angewendet sind, wieder-

holen sie die bekannten Ornamente der altchristlichen und der Kosmatenzeit. Wo Marmorplatten gebraucht wurden, bediente man sich solcher von 2 bis 3 verschiedenen Farben in einfacher Flächenabwechslung. Am häufigsten verwendete man in der Zeit der Frührenaissance in den Privat- und auch Palaßbauten die gewöhnlichen

Fig. 272.



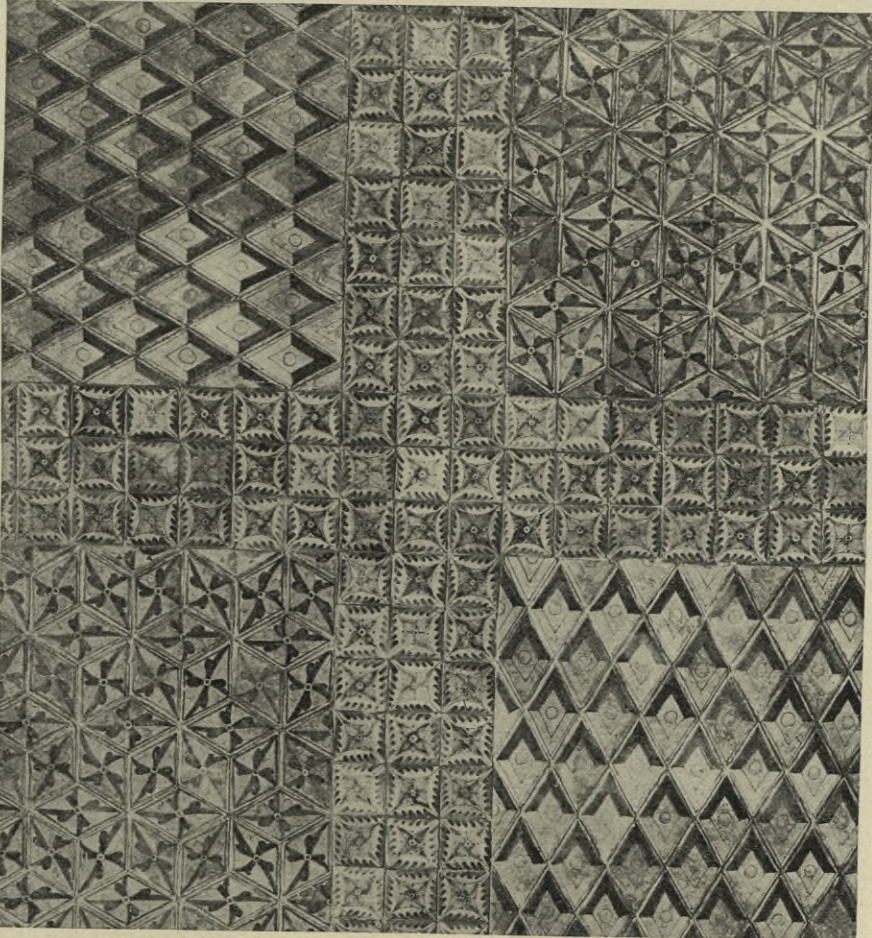
Thonfliesenböden aus dem Herzogspalast in Urbino.

gebrannten roten Mauerziegel und legte diese in verschiedenen Zeichnungen hochkantig oder flach gut ausgefugt in ein Mörtelbett.

Die beliebteste Art war die ähren- oder fischgrätenförmige Stellung der Steine, die überall, auch in Kirchen, Kapellen und in Klöstern, wiederkehrt (*à guisa di spinapesce, opus spicatum*). Wir finden sie im *Appartamento Borgia* des Vatikans, im

Herzogspalast von Urbino, in der *Villa Papa Giulio* zu Rom u. f. w. wieder, wo auch Einteilungen durch Frieße in drei- und viereckige Felder vorkommen, in denen dann die Steine parallel zu den Wandseiten gelegt sind. Neben dieser normalen Ware treten aber auch Formziegel auf von großer und kleiner Quadratform und neben diesen langgestreckte Sechseckziegel, die zusammen in verschiedenartigen Zeichnungen verlegt werden (Fig. 272).

Fig. 273.

Tonfliesenboden im *Appartamento Borgia* im Vatikan zu Rom.

Ein Ziegelboden in zwei Farben, aus hellgelbem und kräftigrotem gebranntem Ton, die Zeichnung der Decke, aber selbstverständlich in das Flache übersetzt, wiederholend, ist in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz ausgeführt. Man wollte hier jeden Luxus vermeiden, der den Blick von den Bauformen hätte abziehen können.

Einen größeren Farbenreiz und Reichtum gewährten wieder die glasierten Ziegel, die uns aber wegen ihrer geringen Haltbarkeit nur in spärlichen Resten überkommen sind. In den Loggien des Vatikan sind die Spuren der Glasur nur noch an den Plättchen, die hart an den Umfassungswänden liegen, zu erkennen. Im *Appartamento Borgia*, aus der Zeit *Alexander VI.*, sind in drei Sälen die alten Platten noch aufgefunden und bei der Restauration ergänzt worden, die wir in

Fig. 273¹⁷⁶⁾ wiedergeben. Auch diese sind nur einfach in der Zeichnung. In einem kleinen Zimmer des *Quartiere di Leone X.* zu Florenz, gelegt in Sechseck- und Achteckplatten, dann in der *Villa Imperiale* bei Pefaro, in der *Libreria* zu Siena sind noch alte Stücke erhalten. In größerer Anzahl finden sie sich in vielen Kapellen Venedigs, in Siena, Rom, Parma¹⁷⁷⁾, Florenz u. a. O., datiert aus den Zeiten von 1458, 1471, 1482, 1504 und 1510.

Bunte Fliesen fertigten auch die *Robbia* in Florenz für die vatikanischen Loggien in Rom an. In Neapel, besonders aber in ganz Sizilien, bilden in den besseren Wohnungen die glasierten bunten Tonfliesen bis auf den heutigen Tag einen gefuchten, schönen und dauerhaften, gegen die Aufnahme von Staub und Ungeziefer ficherer Bodenbelag.

In Genua treffen wir die glasierten Fliesen vielfach als Wandbekleidungen in den schmalen Treppenhäusern bürgerlicher Wohnungen verwendet, mit orientalischen Zeichnungen schön und stilgerecht entworfen, in trefflicher Farbgebung, Teppichmuster nachahmend, als Nachbildungen der spanischen *Azulejós* ausgeführt.

Schon im XIV. Jahrhundert werden in Frankreich und somit wohl auch in Italien neben den Tonfliesen Holzdielenböden (*Planches*) ausgeführt; aber erst im XVII. Jahrhundert werden sie in der Gestalt der heutigen Parkette allgemein und ersetzen in allen eleganten Wohnungen die Plattenböden¹⁷⁸⁾. »*Ses foeurs estoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyoient depuis les pieds jusqu'à la tête*«, sagt Perrault in seiner Erzählung vom Aſchenbrödel. Wenn man nicht alles haben kann, muß man sich mit Parketten und einem modernen Namen begnügen, schreibt *M^{me} de Sévigné*. 1692 gibt das »*Livre Commode*« eine Musterkarte von Parketten heraus, und im XVIII. Jahrhundert (1782) werden parkettierte Wohnungen zum Vermieten ausgeſchrieben. In den *Comptes des bastiments du Roy* sind von einem Ebenisten *Parquets de bois* für den großen Pavillon der Tuileries angeführt (1679).

Serlio sagt im Kap. XXVI seines VII. Buches über Architektur: »*Li Camini veramente sono di grande Ornamento alle habitationi*« und gibt 4 Beispiele von solchen und als erstes eines in korinthischer Art, ein zweites in dorischer Bastardform, ein drittes in rein dorischer und ein viertes in gemischter toskanischer Weise mit Rustika.

¹⁷⁶⁾ Nach der Tafel (ohne Nummer) in dem schon genannten Werke über das *Appartamento Borgia*.

¹⁷⁷⁾ »*Mattoni di Majolica da un pavimento costruito nel monastero di San Paolo dei Benedetti Badessa dal 1471—1482*« sind im Museum in Parma vielfach zu finden. Diese aus der Zeit der frühen Renaissance stammenden Stücke sind meist blau und weiß gefärbt und tragen als Zeichnung bald ein weibliches, bald ein männliches Porträt, dann aber auch bunte Blumen auf weißem Grunde, auch ganze Figürchen. Als Bekleidung sind mit Putten verzierte Majolikaplaten bei einem Wandbogen im ehemaligen *Monastero di San Paolo* (XVI. Jahrhundert) verwendet gewesen. Auch diese werden jetzt im gleichen Museum aufbewahrt.

¹⁷⁸⁾ Zur Zeit der Herrschaft der Renaissance in Frankreich waren italienische Künstler und Handwerker in großer Zahl tätig und in den höchsten Stellungen verwendet (*Primateccio*). Die urkundlichen Nachrichten über gewisse Einrichtungen und technische Vorgänge in Italien sind weniger erschlossen, als dies in Frankreich der Fall ist. Wir berufen uns daher manchmal auf französische Quellen, in der Annahme, daß deren Inhalt auch für die verwandten Fälle in Italien maßgebend sein dürfte. Abgesehen davon, daß in den Museen des Louvre, von Cluny, in Troyes, Grenoble, Auxerre u. f. w. Beispiele von Tonfliesen genugsam vorhanden sind, wissen wir, daß solche vom VIII. Jahrhundert an in Frankreich im Gebrauche waren und daß »inkrustierte« Tonplatten die glatten Stücke im XIV. Jahrhundert ersetzten, die noch bis in das XV. Jahrhundert in Uebung blieben. Das Verfahren dabei war folgendes: »*On se servit de carreaux dont la surface supérieure, d'abord estampée, était ensuite remplie, dans les dessins de l'estampage, de terre colorée d'une autre façon, le tout revêtu d'un vernis plombifère*«. Diese inkrustierten Plattenbeläge verschwinden und machen gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts in Frankreich den gemalten Platz. Dort sind es Holländer, welche das Verfahren in das Land bringen.

Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne traf im Jahre 1391 mit zwei »*ouvriers de quarriens pains et jolis*« ein Abkommen für die Lieferung solcher Platten. Die beiden »*ouvriers*« waren ein gewisser *Jehan de Monſtier d'Ypres* und ein *Jehan le voleur*.

In Rouen wurden 1542 die *Carrelages en faïence* genannt und diese Platten in Paris im Hôtel Soiffon (1581) ausgeführt; auch *Katharina von Medici* bezog solche. Der Wechsel vollzog sich in Italien wie in Frankreich, also ziemlich um die gleiche Zeit!

Im IV. Buche stellt er einige phantasievollere Kompositionen von Kaminen dar. Er gibt auch an, daß in Frankreich die Rauchabzüge (*le gole*) fämtlich lotrecht emporgeführt würden und mehreren Kaminen zugleich dienten, weshalb es sich empfehle, diese bis zur Decke zu schmücken. In den Sälen müßten sie noch durch die Pracht ihrer Erscheinung wirken. In diesem Sinne als festes Prunkstück im Raume zu

Fig. 274.

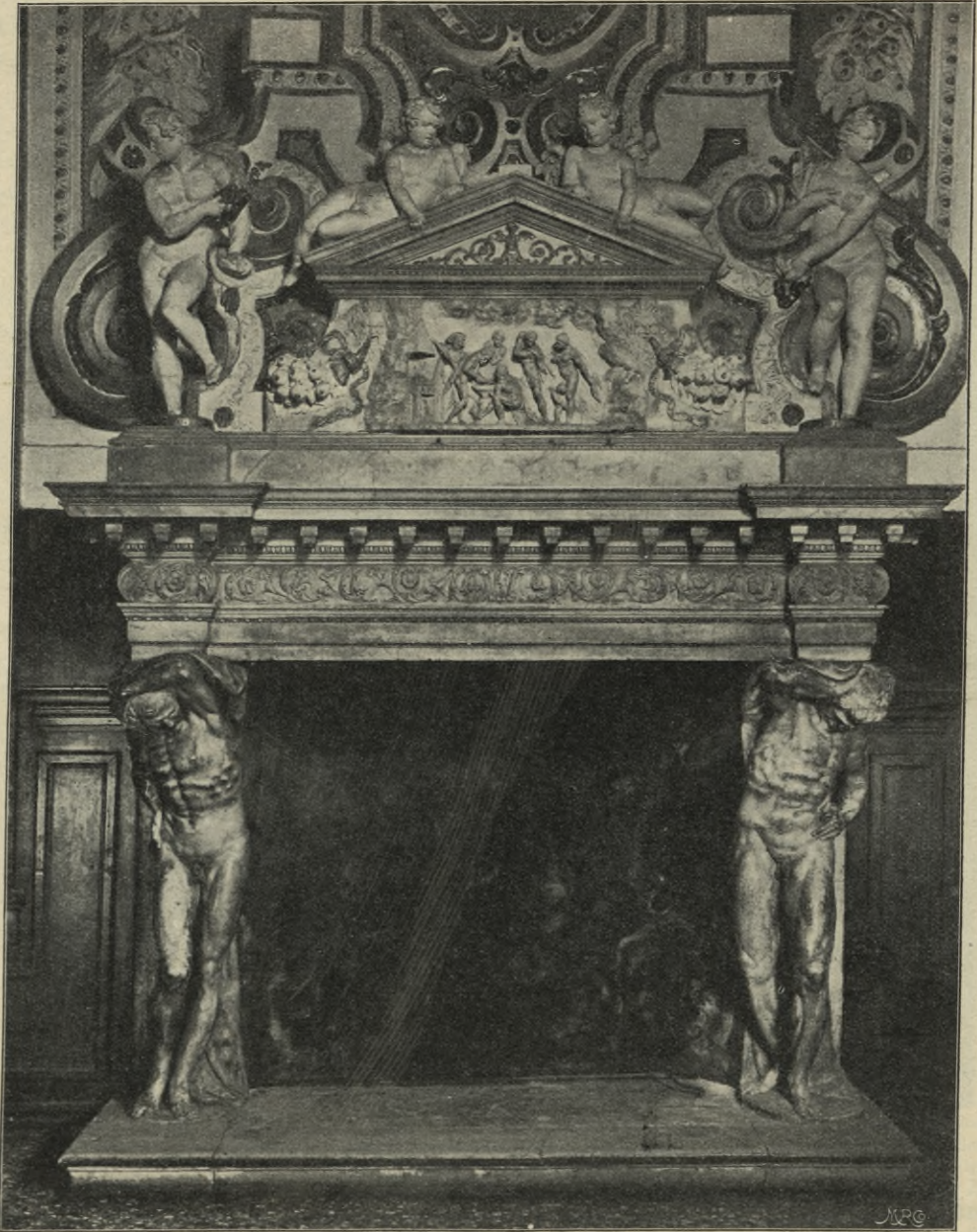
Kamin aus dem *Palazzo Borgherini* zu Florenz.(Jetzt im *Museo nazionale [Bargello]* zu Florenz.)

erscheinen, sind sie auch allenthalben aufgefaßt worden, von der frühen Zeit der Renaissance an bis zum Niedergang derselben.

Im *Palazzo Gondi* in Florenz erhebt sich in strengem Stil der Prachtkamin etwas über 2 m hoch zwischen zwei einfachen Türen an der Scheidewand eines Saales mit kassettierter Holzdecke. Zwei reich ornamentierte Baluster flankieren die Kaminöffnung und nehmen einen hohen Fries mit Najaden und Tritonen in mäfsig starkem

Relief auf, den ein Deckgesimse abschließt, an dessen Ecken kleine, antike Freigürchen stehen, zwischen welchen das große Wappenschild der *Gondi* mit dem gebogenen Arm und dem Streitkolben in der Faust, aufgehängt ist. Als reizendes

Fig. 275.

Kamin im *Anticollegio* des Dogenpalastes zu Venedig.

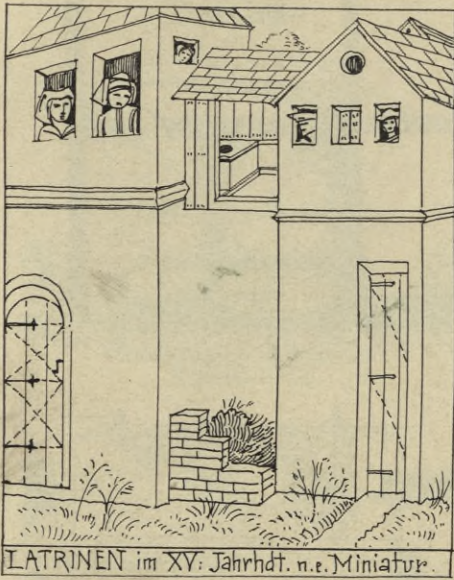
Beispiel darf auch der kleine Kamin in der *Casa Vasari* in Arezzo erwähnt werden, mit Volutenrahmen und Triglyphenfries, und als größtes Florentiner Prunkstück der Kamin des *Palazzo Borgherini*, jetzt im *Museo nazionale (Bargello)* zu Florenz be-

findlich, nach dem verwandten Grundgedanken wie der *Gondi*-Kamin aufgebaut, nur daß statt der Baluster hier korinthisierende Säulchen mit reich ornamentierten Schäften aufgestellt sind, die ein volles Gebälk tragen, unter dem der schöne Figurenfries in Hochrelief hinläuft. Sphingen krönen die Ecken; sitzende Putten halten das Familienwappen (Fig. 274).

Streng schöne Kamine finden sich noch im Palaste zu Urbino¹⁷⁹⁾ mit erhaltenem polychromem Schmucke, wobei die Frieße besonders bemerkenswert sind, in denen sich Putten mit vergoldeten Haaren und Flügeln von azurblauem Grunde abheben, während die Ornamente blau und golden gehalten und die übrigen Architekturteile weiß gelassen sind.

Einfachere Kamine sind im *Palazzo del Te* in Mantua zu finden.

Fig. 276.



Ein mächtig großer, dunkler Kamin, dessen Sims von weißen Marmorkonfölen mit vorgestellten Figürchen getragen wird, darüber ein hoher Volutenaufbau mit weißem reliefiertem Marmormedaillon in der Mitte, von zwei Marmorfigürchen flankiert, über dem Medaillon ein großer Adler zwischen Füllhörnern, Fruchtkränzen und Bandschleifen, aus der Spitze eine gekrönte Engelfigur herauswachsend, die einen Kronenreif über das Ganze hält, das bis zu dem 5 m vom Fußboden entfernten Kämpfer des Spiegelgewölbes reicht, ist im großen Saale des *Palazzo Doria* zu Genua erhalten, den aber die Marmorkamine im Dogenpalast zu Venedig an Pracht noch weit übertreffen. Beim größten derselben im *Anticollegio*, einem Werke des *Tiziano Aspetti* nach dem Entwürfe des *Scamozzi*, ist nur der untere Teil bis zum Sims aus Marmor, der darüber fort-

geführte aber aus weißem Stukk mit Vergoldungen hergestellt. Konfölen auf Kandelabern, gebückt stehende Atlanten tragen bei anderen die hochgeführten Kaminfime (Fig. 275).

Aborte im Haufe waren im Altertume ausgeführt. Sie verschwanden und kamen wieder und werden zur Notwendigkeit, wo die Reinlichkeit in den Städten gesetzlichen Bestimmungen unterworfen ist.

Nach einem Miniaturbildchen des *Decamerone* aus dem XV. Jahrhundert (Fig. 276) waren Aborte zur Zeit der Frührenaissance bei Landhäufern, wenigstens in Form eines gedeckten Bretterverchlages mit darunter befindlicher offener Ablagerungsstätte, untergebracht. Zur Zeit der Pest (1533) wurden Polizeibefehle ausgegeben, nach welchen Hausbesitzer, in deren Anwesen keine Aborte vorhanden waren, solche unverzüglich herzustellen hatten — ein Beweis, daß im XVI. Jahrhundert die Hausaborte noch nicht überall ortsüblich waren.

Die Paläste der Frührenaissance zeigen solche von geringem Aussehen (*Palazzi Strozzi* und *Giugni* zu Florenz, *Palazzo Piccolomini* in Pienza), aber immer bei richtiger

¹⁷⁹⁾ Veröffentlicht in: ARNOLD, F. Der herzogliche Palaft in Urbino. Leipzig 1857. Taf. 42-47.

Lage an den Fensterwänden. Sie dürften wohl kaum von den Herrschaften gebraucht worden sein; denn man wird sich in Italien wie in Frankreich der tragbaren Aborte (Leib- oder Nachtfühle) bedient haben, wie heute noch vielfach in Süditalien und Sizilien. Im Inventar des *Hôtel de Quatremares* (1334) ist ein solcher aufgenommen gewesen, und unter dem Namen »Garderobe« kommen derartige Aborte 1540 vor. Im XVII. Jahrhundert bleiben sie unter gleichem Namen in Gebrauch, und im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts machen sie in Frankreich und später wohl auch in Italien den »*Lieux à l'Angloise*«, den festen Aborten mit Wasserspülung, Platz, die dann groß und geräumig eingerichtet und in der Nähe des Badezimmers untergebracht sind¹⁸⁰⁾.

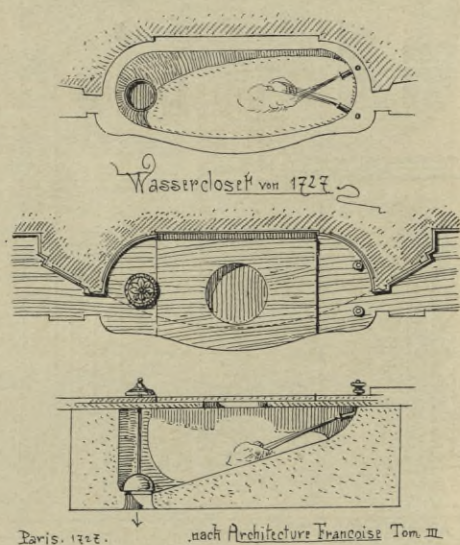
Die Tänzerin *M^{lle} Deschamps* ließ sich einen solchen Abort, ganz mit Spiegeln dekoriert, einrichten, und (1760) wird es beim Vermieten von Wohnungen in Paris besonders betont, daß auch eine Sitzgelegenheit — eine Garderobe oder *Lieu à l'Anglais* — vorhanden sei. Diese »moderne«, aber bald 200 Jahre alte Einrichtung machte nach ihrer Benennung den Weg vom hohen Norden nach dem Süden.

In dem großen vierbändigen unten genannten Werke¹⁸¹⁾ ist eine Einrichtung »pour un Cabinet d'aisance ou lieu de commodité, dont le siège est en niche« gezeichnet, welche die Konstruktion des englischen Spülabortes vollständig klar gibt und die sich im wesentlichen mit demjenigen deckt, was wir als Erfindung unserer Tage zu bezeichnen pflegen (Fig. 277).

Von der künstlerischen Ausgestaltung eines Hausbades gibt uns *Gruner*¹⁸²⁾ in farbiger Darstellung unter dem Titel »Bad des Kardinals *Bibienna* im Vatikan« ein Bild, aus dem wir ersehen, daß auch hier die Kunst der Renaissance voll einsetzte. Ueber quadratischem, mit Nischen versehenem Räume von mässiiger Größe erhebt sich ein Kreuzgewölbe, das, wie die Wände, mit bunter Grotteskmalerei von außergewöhnlicher Schönheit geschmückt ist. Die Halbrundnischen sind teppichartig ausgemalt, und eine derselben nimmt die ornamentierte Marmorwanne auf. Ein farbenprächtiger und doch behaglicher Raum! Die Entwurfskizzen zur Dekoration lieferte auch kein anderer als *Raffael* selbst.

Von *Vasari*¹⁷⁸⁾ werden außerdem noch die *Stufa* in der *Villa Lante* zu Rom erwähnt, die *Giulio Romano* mit Bildern — den Liebschaften der Götter — schmückte, dann das Badgemach, mit einer Kuppel überdeckt, von *G. Aleffi* in der *Villa Grimaldi* zu Bisagno bei Genua ausgeführt. In dem Werke von *P. P. Rubens* über die Genuer Paläste ist eine Hausbadeanlage angegeben, die aus einem größeren Zimmer, einem

Fig. 277.



180) Siehe: BLONDEL, J. F. & M. PATTE. *Cours d'architecture*. Paris 1777. Vol. V, Pl. LX.

181) *L'architecture françoise ou recueil des plans, elevations, coupes et profiles des églises, palais, hôtels et maisons etc. . . de France*. Bd. III. Paris 1727.

182) A. a. O.

183) A. a. O., X u. XIII.

Vorzimmer, einem gewölbten achteckigen Warmbad und aus einem gleichfalls gewölbten Kaltbad besteht. Die Wände beider sind mit Nischen geschmückt und dürfen wohl als reich dekoriert und mit Marmor ausgekleidet angenommen werden. (Siehe Fig. 278 u. 279, worin auch die Ausstattung einer Palastrüche mit Backofen, Vorratskammern nebst Eßzimmer für Dienerschaft, alles im Sockelgeschofs untergebracht, dargestellt sind.) Das schöne Badezimmer mit dem auf Säulen ruhenden Kuppelgewölbchen im *Palazzo Pitti* zu Florenz ist neueren Datums.

Fig. 278.

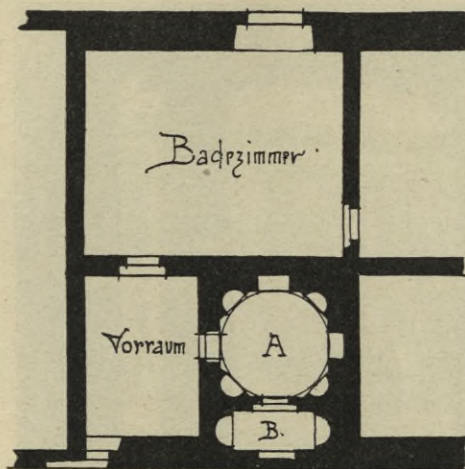
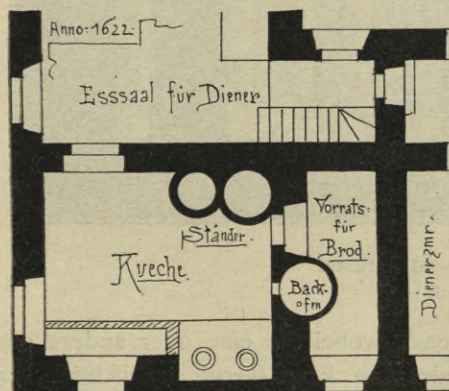
A. Warmbad. B. Kaltbad.
Rubens—Genua.

Fig. 279.



Palazzo I in Genua nach Rubens (Fig. 53) W.

erweitern, wie dies beim *Palazzo Spada* in Rom (siehe Art. 120, S. 190) gezeigt wurde, oder eine Seite wurde durch Nischen mit Brunnen- und Blumenanlagen abgeschlossen, um so den Blick nach der Tiefe weiter zu gestalten. Größere Höfe wurden oft durch zwischengeschobene Säulenhallen getrennt, um sie bedeutender erscheinen zu lassen. (Vergl. *Palazzo Montecatini*, *Palazzo Bossi* und *Angelo Massimi*, *Palazzo Panfili* in Rom und den wunderbar schönen, mächtig großen Hof in der *Certosa* bei Pisa, wo in der Mitte der Querhalle ein Ziehbrunnen angelegt ist. Auch der *Palazzo dell' Collegio Helvetico* zu Mailand darf hier nicht vergessen werden.

Nach antikem Vorbild sind beim Wohnbau, wie erwähnt und worauf in besonderen Fällen hingewiesen wurde, die Zimmer um einen offenen Hof gruppiert. Je nachdem es der Bauplatz und die Verhältnisse der Bauenden erlaubten, finden wir den Hof durch einfache, von Fensteröffnungen durchbrochenen Mauern umschlossen oder, zur größeren Bequemlichkeit des Verkehres im Haufe, um noch einen besonderen Eingang für jeden der untereinander verbundenen Räume gewinnen zu können, sind Pfeiler- oder Säulenhallen entweder an nur einer Seite oder an zweien und dreien oder an allen vier Seiten des Hofes herumgeführt. Als Beispiele dafür mögen erwähnt werden: als Bau ohne Hallen das kleine Haus, welches *Michelangelo* in Rom bewohnte; mit einer Halle an einer Seite das Kafino der *Villa Cesi*; mit Hallen an zwei Seiten der *Palazzo de Romanis* und *Palazzo Patrizi*; mit drei Seitenhallen der *Palazzo Lante* und *Palazzo di Firenze* und *Palazzo Vicolo dell' oro*; mit vier Seitenhallen der *Palazzo Farnese*, *Palazzo Sciarra*, *Palazzo Negroni*, *Palazzo Borghese*, *Palazzo della Cancelleria*, *Palazzo Sora* u. f. w., alle in Rom, sowie auch ein großer Teil der Florentiner, Genueser und Mailänder Paläste. Kleinere Höfe suchte man durch Anbauten oder perspektivisch angelegte Kolonnaden scheinbar zu

Die Freistützen der Korridore oder Hallen sind nach antiker Art durch horizontale Architrave und Gebälke überspannt, wie beim Hofe von *San Stefano* zu Venedig und in demjenigen des eben genannten *Collegio Helvetico* zu Mailand (Fig. 280), eine Art, die *Alberti* als die vornehmere erklärte, oder es sind Gewölbe und Bogenstellungen verwendet, die auf Pfeilern oder Säulen ruhen. Dabei sind die Hallen in ein und demselben Hofe nicht immer von gleicher Tiefe; oft wechseln vier verschiedene Tiefenabmessungen

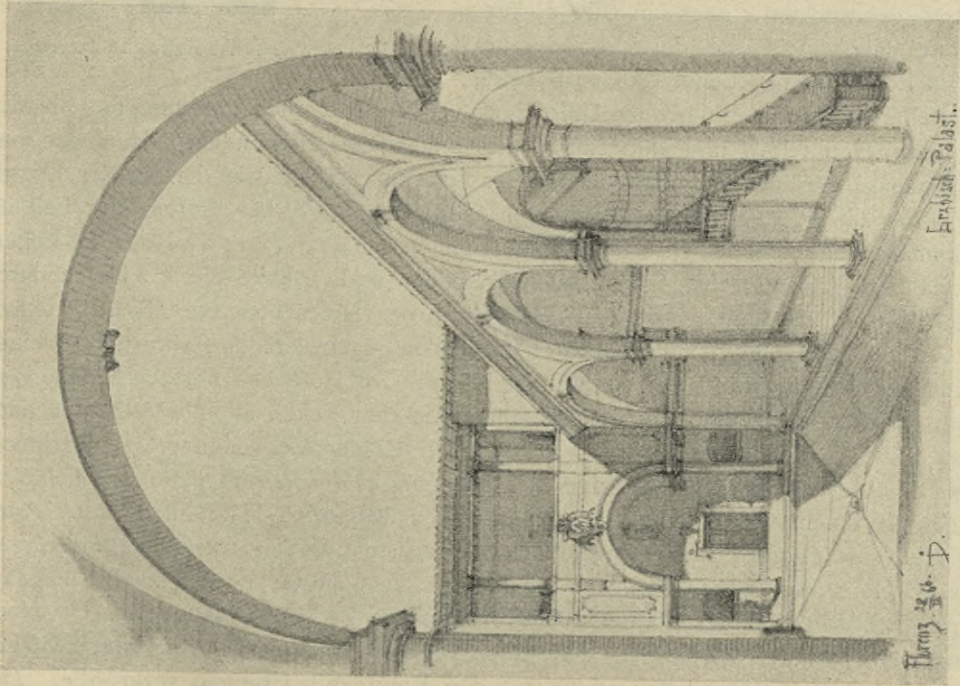
Fig. 280.



Vom *Collegio Helvetico* zu Mailand.
(Jetzt Archivgebäude.)

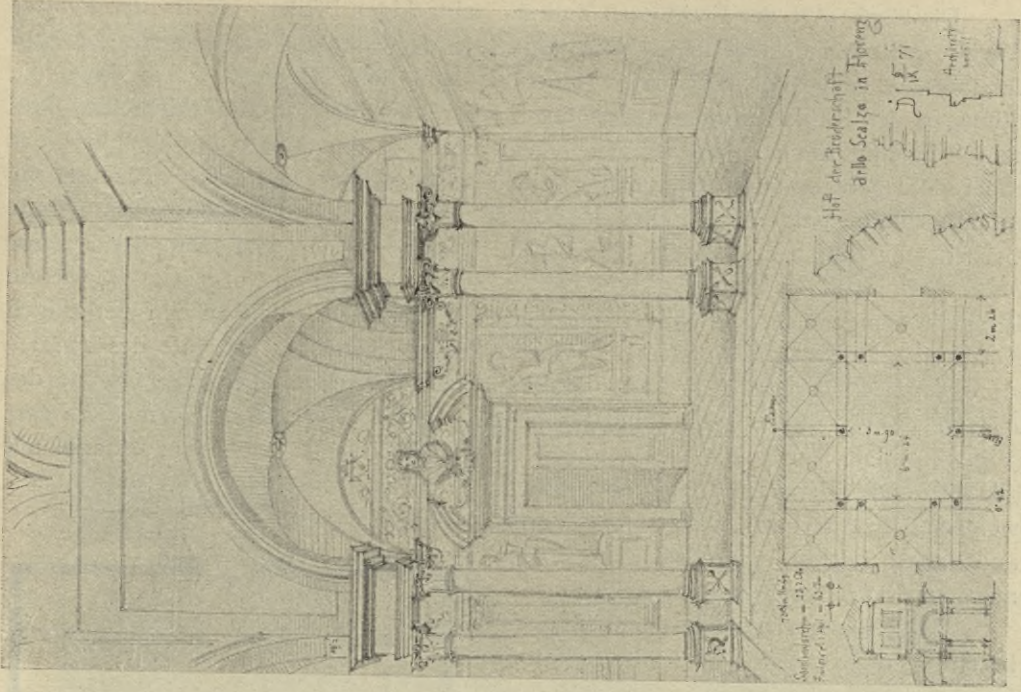
miteinander ab (vergl. *Palazzo Giugni* in Florenz), wobei die eine oder andere der Hallen zur Aufnahme der Stocktreppe verwendet sein kann (vergl. erzbischöflicher Palaß und *Palazzo Gondi* in Florenz, sowie Fig. 281). Bei engen Verhältnissen, wie z. B. am *Palazzo Serristori* in Florenz, nimmt die Stocktreppe den ganzen Hofraum, an drei Seiten denselben umziehend, ein. Gerade Architrave und Bogen wechseln zuweilen über den Freistützen der Hallen miteinander in bestimmten Abständen ab, wie dies in Art. 167 (S. 245) beim sog. *Palladio-Fenster* gezeigt und beim Höfchen des *Palazzo Linotte* in Rom und dem reizenden Scalzohöfchen in Florenz (Fig. 282) ausgeführt ist. Bei größeren Anlagen wird dieser Wechsel durch eine Kuppelung der Freistützen hervorgerufen, z. B. im Hofe des *Palazzo Borghese* zu Rom (Fig. 177), der *Brera* in Mailand, der Universität in Genua und des *Palazzo Non finito* in Florenz u. f. w. (Fig. 283.)

Fig. 281.



Vom erzbischoflichen Palast zu Florenz.

Fig. 282.



Hof der Bruderschaft *dello Scalzo* zu Florenz.

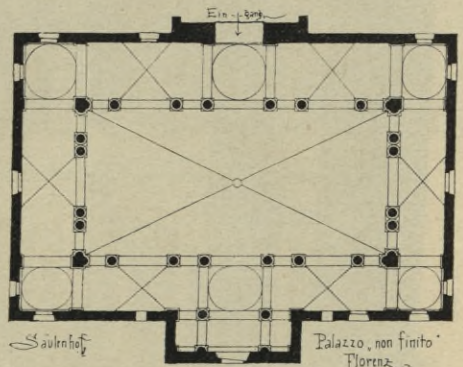
203.
Freistützen.

Die älteste Art der Freistützen sind die achteckigen Pfeiler, wie sie der *Palazzo Venezia* zu Rom in einem seiner Höfe zeigt, wie der Spitalhof *Giovanni dei Genovesi* daselbst und einige der Bologneser Hallen sie aufweisen. Interessant sind dabei die Lösungen der Kapitellbildungen, besonders wo es sich um die korinthisierende Ordnung handelt. Einmal wird der Kelch achteckig wie der Schaft durchgeführt; das andere Mal geht er am Rande in die volle Kreisform über, und demgemäß sind die Akanthosblätter bald an die Ecken des Kelches gesetzt; bald bedecken sie die gerade Vorderfläche deselben. (Vergl. Fig. 169 u. 171 [S. 181] aus dem Hofe des *Palazzo Hôtel Brün* in Bologna und Fig. 170 vom *Palazzo Fava* daselbst, wo gezeigt ist, wie die Kapitellbildungen sich vollzogen, wenn zwei Halbfäulen sich seitlich an den viereckigen Kernpfeiler anlehnen.) Einfache rechteckige Pfeiler treffen wir im Hofe des *Palazzo de Romanis*, Pfeiler mit vorgelegten Halbfäulen im Hofe des *Palazzo Venezia* und des *Palazzo Farnese*, solche durch Pilaster belebt im Hofe von *Santa Maria della pace* (Fig. 284 u. 285) in Rom. Diesen folgen dann die Säulen, je nach dem Material mit glatten und verzierten Schaftoberflächen, welche das Altertum, soweit sein Vorrat an solchen reichte, abgeben mußte, ehe man zur Beschaffung von neuen griff.

204.
Eckstützen.

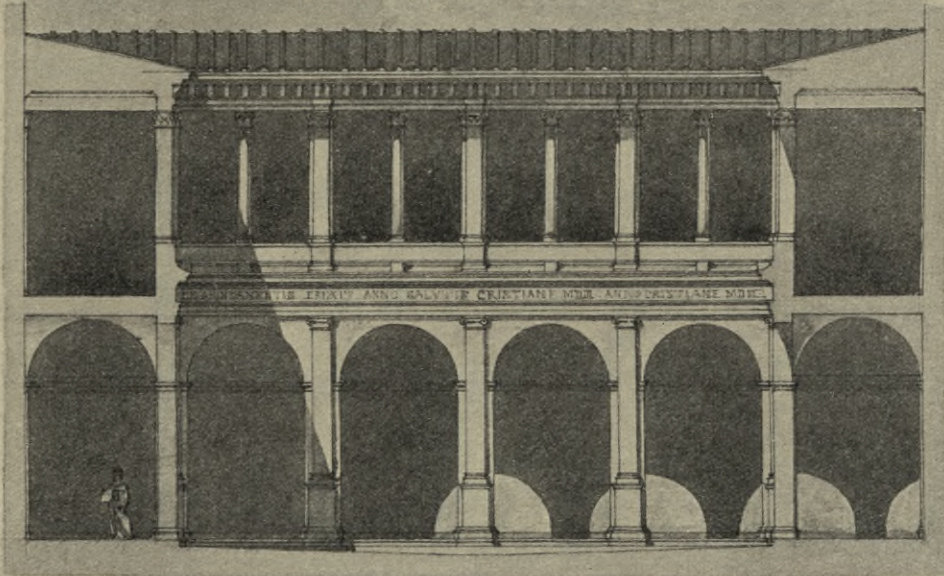
Bei den viereckigen Pfeiler- und Säulenhöfen ist die Bildung der Eckstützen stets Gegenstand eines eingehenden Studiums oder Nachdenkens gewesen, da jeder Meister von Belang etwas anderes versuchte. Diejenigen der Frührenaissance, welche Achteckpfeiler oder Säulen anwendeten, stellten wie die Alten die gleichen Stützen, die sie an den Seiten gebrauchten, auch in die Ecken. Da sie dabei meist die dorische oder korinthische Ordnung benutzten und beide Kapitellformen peripterisch ohne Umbildung verwendet werden konnten, so löste sich die Frage von selbst, und kam einmal die jonische zur Anwendung, dann war man naiv genug, die Polster sämtlich nach einer Seite zu richten, wie dies in der Loggia der *Villa Careggi* und in dem oblongen Hof der *Certosa* bei Florenz der Fall ist. *Bramante* wollte bei seinen hohen Hoffassaden in der *Cancellaria* zu Rom die Ecken, für das Auge wenigstens, fester aussehend haben und ersetzte die Eckfäulen durch Winkelpfeiler. Seltsam geriet dem Architekten des Hofes von *San Pietro in vincoli* zu Rom die Ecklösung, indem er zwei Halbfäulen gegeneinander stellte und so einen herzförmigen Querschnitt der Eckstützen bekam. Im Hofe des *Palazzo Borghese* zu Rom ordnete der Meister einen Viereckpfeiler in den Ecken an mit Vollfäulen nach zwei Seiten. Weniger einfach wurde der Fall bei der Verwendung von Rechteckpfeilern mit vorgelegten Halbfäulen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, wo sich *Sangallo* mit einem vortretenden Eckpfeiler und anstoßenden Halbfäulen half. Auch im Hofe des *Collegio Romano* wurde eine eigenartige Lösung versucht, und *Cigoli* hat im Hofe des *Palazzo Non finito* zu Florenz auch die Herzform gewählt, sie aber durch das Vortreten der Pilaster etwas erträglicher gemacht. Interessant ist dabei, wie er sich bei der Verjüngung der Säulen half, indem er eine Pfeilerkante zwischen den Kapitellen vortreten ließ und sie mit den Kapitellgliederungen verkröpfte. *Pal-*

Fig. 283.



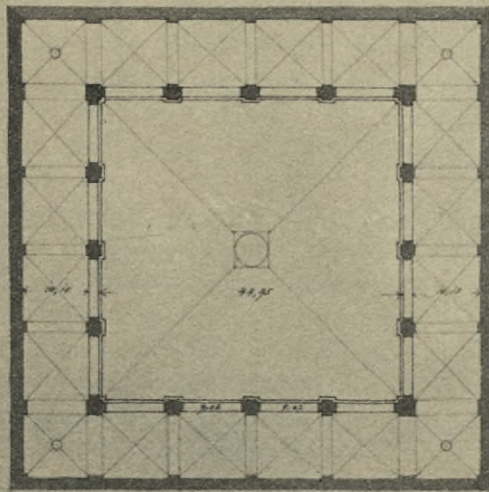
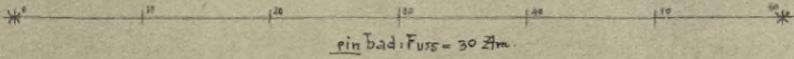
Hof des Palazzo Non finito zu Florenz.

Fig. 284.



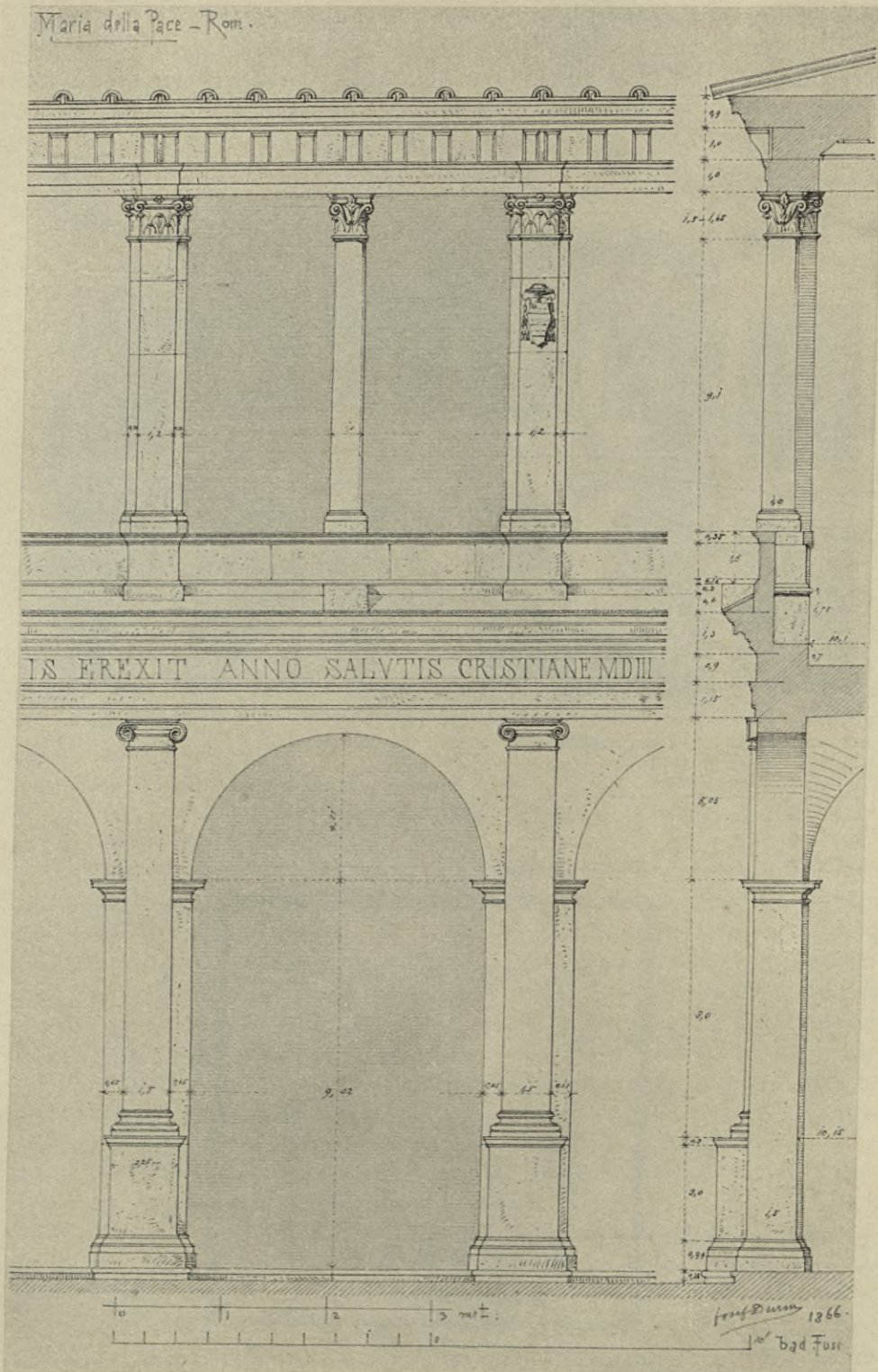
Maria della pace. Rom.

Josef Duran
1866



Hof der Kirche *Santa Maria della pace* zu Rom.

Fig. 285.

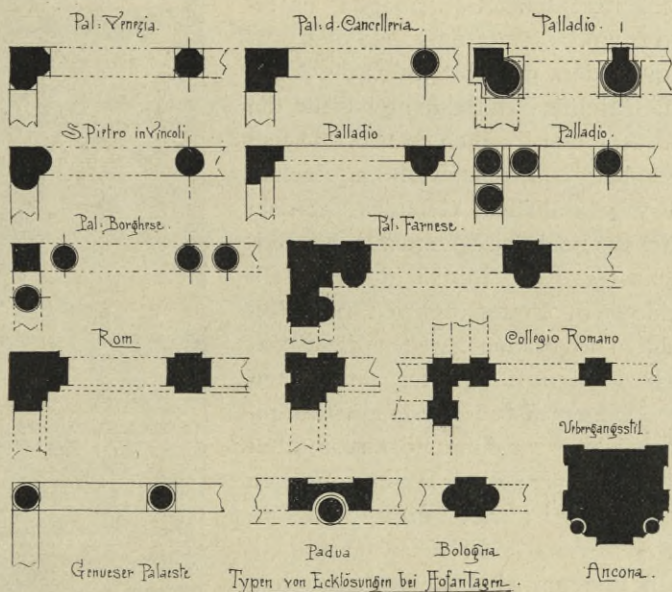


Vom Hof der Kirche Santa Maria della pace zu Rom.

ladio verstärkte die Abstützung der Ecken dadurch, daß er in einem Falle drei Säulen im Winkel zusammenstellte; ein andermal, bei Verwendung von Pfeilern mit Halbfäulen, legte er in der Ecke einen auspringenden Pfeiler ein, dem er die gleiche Ausladung gab wie den vorgelegten Halbfäulen.

Scamozzi verwendete in den Ecken gleichfalls Pfeiler, stellte aber neben denselben nur an der Schmalseite des Hofes Säulen auf und half sich über die ungleichen Interkolumnien der Säulen im Hofe dadurch weg, daß er bei der Ueberdeckung Architrave wählte. Diese gestatteten unter allen Umständen eine größere Freiheit in der Bewegung als bei der Anwendung von Bogen. (Für die angeführten Beispiele siehe Fig. 286.)

Fig. 286.



Die Art der Eckstützen hatte aber wieder Eigentümlichkeiten bei den Archivolten im Gefolge, indem nur bei winkelförmigen Eckpfeilern, wie es *Bramante* tat, eine klassische Lösung der Archivolthanfätze, ohne Verflümmelung, möglich war. Alle toskanischen Säulenhöfe zeigen, wo Eckfäulen zur Anwendung kamen, eine solche beim Zusammentreffen der Archivoltpprofile. Beim Zusammenstoß der Bogenprofile auf den Zwischenfäulen hielt man sich mehr an Lösungen, wie sie am *Diokletians-Palaste* in Spalato und an spätromischen Bauten in Syrien vorkommen, als an Bildungen der Blütezeit. Am Rektorenpalast in Ragusa half man sich in halbmittelalterlicher Weise dadurch, daß man die Profile auf eine Schräge auflaufen ließ, was zwar nicht nach Meister *Michelozzo* aussieht, aber füglich doch angenommen werden kann. Auch bei der Profilierung der Archivolte wird verschiedentlich auf diejenige der spätromischen Weise¹⁸⁴⁾ zurückgegriffen, indem man jene als Frucht- und Blumenfchnüre ausbildete oder Flächenornamente in Form von Rankengeschlingen auflegte (Bogen in der *Maddalena de' Pazzi* u. a. zu Florenz).

Die Bogenzwickel zwischen den Archivolten und Gefimfen wurden dann entweder einfach umrahmt (vergl. den erzbischöflichen Palast in Florenz), oder sie wurden

¹⁸⁴⁾ Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 237, S. 262) dieses »Handbuches«.

mit Medaillons ausgefetzt, welche Rosetten tragen, wie im zweiten Hofe von *Santa Croce* in Florenz, während die hierdurch weiter entstandenen kleinen Zwickel mit Putten und Ornamenten gefüllt wurden. Statt der Rosetten kommen auch Figurenmedaillons, wie z. B. im Hofe des *Spedale maggiore* zu Mailand (Fig. 287), vor.

206.
Architraven.

Traten an Stelle der Bogen die Architrave, so mußten diese bei größerer Legweite besonders konstruiert werden, und die Renaissance griff hier, wie die Alten, zum scheinrechten Bogen. Kräftig ausgebildet treffen wir diese Konstruktionsweise im Hofe des *Palazzo Maffei* zu Verona, wo die antiken Architravgliederungen mit Triglyphen in origineller Weise durch einen scheinrechten Ruftikabogen unterbrochen sind (Fig. 79).

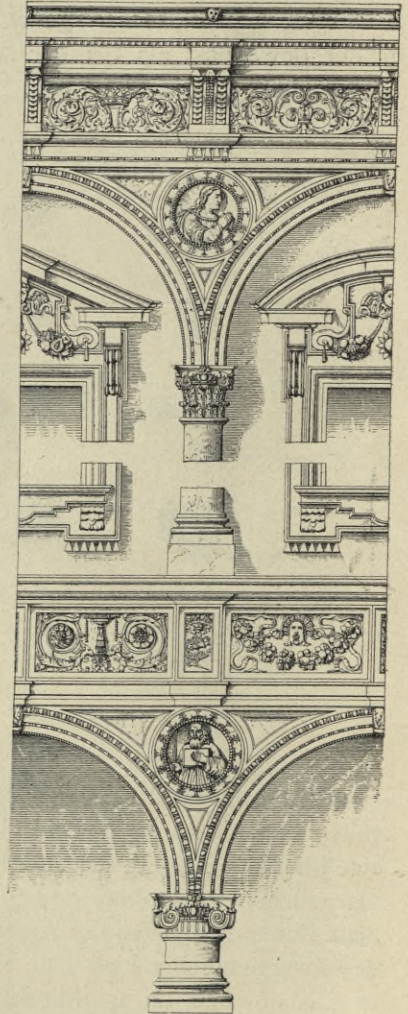
207.
Backsteinbogen.

Formal ganz anders gestalteten sich die Arkaturen, sobald Backsteine das Baumaterial für die Bogen bildeten. Auf den Flächen entwickelte sich dann die ganze lustige Formenwelt in flachen figürlichen und vegetabilischen Gebilden, wie sie der oberitalienischen Backsteinarchitektur bis südlich nach Bologna eigen ist. Putten, die an Rebzweigen emporklettern, Puttenköpfchen mit Flügeln u. dergl. füllen in breiten Streifen die Stirnseiten der durch wenige Zierglieder umfäumten Bogen, die durch eingepresste Flachornamente geschmückt oder bei der Ausführung aus glatten Keilsteinen mit einem verzierten Bogen umzogen sein konnten (*Certosa* bei Pavia, Ferrara, Faenza, Bologna).

Die großen Bogenzwickel werden auch hier mit Medaillons figürlichen Inhaltes ausgeschmückt, die kleinen mit gemalten oder plastischen Ornamenten oder wieder mit Figürchen. Bei den breiten Archivolten des großen Hofes der *Certosa* bei Pavia ist das Zusammentreffen derselben durch Vorsetzen von auf Konsolen stehenden Einzelfigürchen maskiert (Fig. 288) und die Ausführung durch Verwendung der Polychromie noch reicher gestaltet. Eine eigenartige Dekoration der Bogenzwickel wird bewirkt, wenn Hausteine, Putz und glasierte Terrakotten miteinander derart abwechseln, daß die Freistützen, Bogen und horizontalen Gesimfungen aus Hausteinen, die Zwickel verputzt und die Putzflächen mit glasierten Terrakotten der *Robbia* ausgefüllt sind, wie dies in so glänzender Weise an den Bogenhallen des großen Hofes der *Certosa* bei Florenz, bei den Hallen des Findelhauses daselbst, beim *Spedale del Ceppo* in Pistoja u. a. O. betätigt ist.

Als architektonische Leistung ersten Ranges sind aber weiter bei den Höfen Aufbau und Form der sie umgebenden Stockwerke zu verzeichnen, bei dem in

Fig. 287.



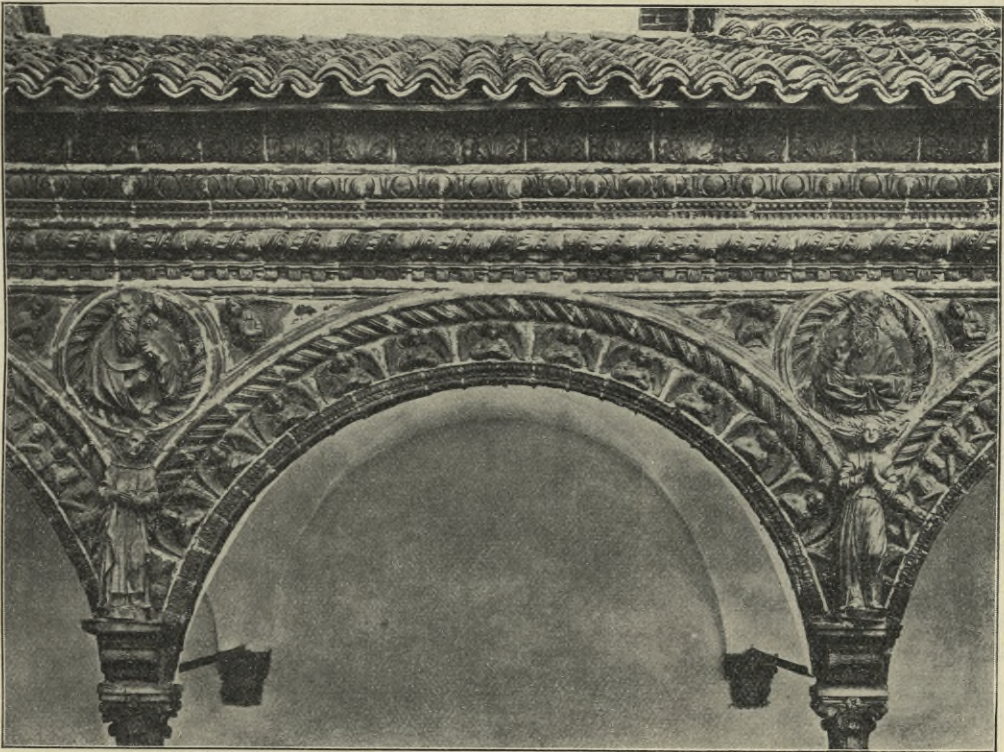
Vom *Spedale maggiore* zu Mailand 185).

185) Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.

208.
Hoffassaden.

den wenigsten Fällen schablonenartig das in den Obergeschossen wiederholt ist, was im Erdgeschoss angelegt wurde. Ueber dem Bogen mit anstoßendem geradem Gebälke des Erdgeschosses des erzbischöflichen Palaftes in Florenz erhebt sich, beispielsweise, im Obergeschoss eine Säulenstellung mit geradem Gebälke. Aehnliches finden wir beim genannten *Palazetto Linotte* in Rom, und am bedeutendsten ist dieser Gedanke im Hofe von *Maria della Pace* in Rom zum Ausdruck gebracht, wo über den Pilasterpfeilern des Erdgeschosses sich mit Pilastern besetzte Pfeiler erheben, zwischen denen Säulchen aufgestellt sind (Fig. 284). Nicht leicht wird für eine Hofarchitektur ein reizvolleres und zugleich so monumental wirkendes Motiv gefunden

Fig. 288.

Von der *Certosa* bei Pavia.

werden können, das nebenbei noch ein so fein abgewogenes und gestimmtes Detail trägt (Fig. 285). Auch bei bescheidenerem Aufbau, über weit gespannten, gedrückten Bogen, eine Halle mit geradem Gebälke, wie im zweiten Hofe von *Santa Croce* in Florenz, ist liebenswürdig gedacht und ebenso detailliert (siehe Fig. 56, S. 61).

Die Auflösung der Arkaturen im Obergeschoss in doppelte Kleinbogenstellungen über weiten Bogen des Untergeschosses, getrennt durch einen reichen, breiten Ornamentenfries, wie im *Palazzo Bevilacqua* in Bologna, ist ein folgerichtig architektonischer Gedanke, der dort reizend zum Ausdruck gebracht ist (Fig. 168, S. 178). Auch die Verbindung von Fries und Balustrade zwischen den Bogenstellungen der beiden Geschosse, von denen die untere kräftig und schwer, die obere leicht und zierlich gehalten ist, erscheint als ein interessanter Versuch.

Elegant und doch mächtig wirkt der von vier Fassaden umschlossene Hof der *Cancellaria* zu Rom mit den zwei gleichartigen, aber in den Säulenhöhen abgestuften Bogenhallen übereinander und den darüber hochgeführten, durch kleine Fenster belebten zwei Halbgeschossen, die durch Grofpilaster zu einem Geschosse nach außen zusammengezogen sind. Die Verhältnisse zwischen den Abmessungen der Hoffläche und der Höhe der sie begrenzenden Fassaden gehören zum vortrefflichsten, was je geschaffen wurde.

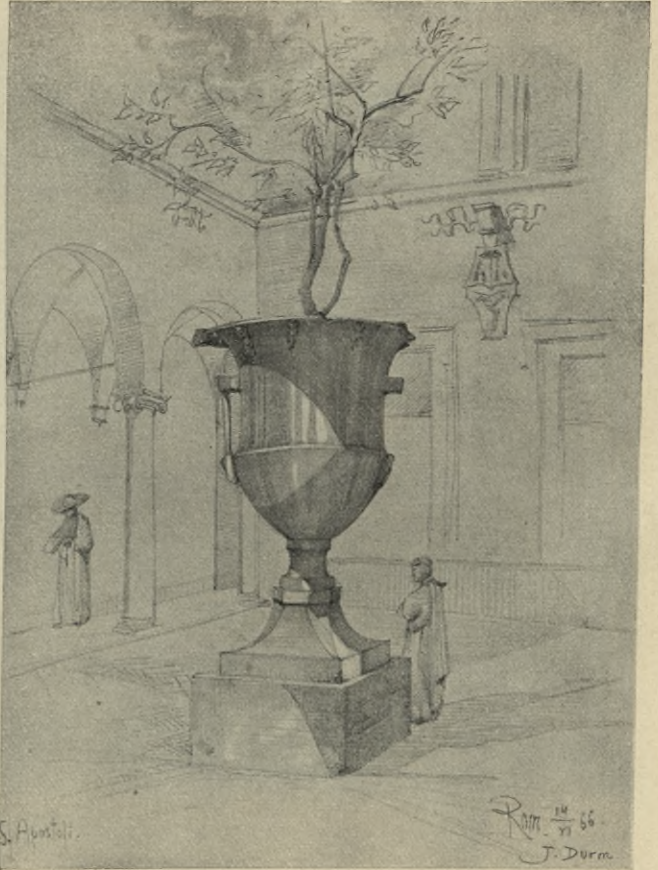
Ebenso großartig, nur noch mächtiger ist die Wirkung des Hofes des *Palazzo Farnese* zu Rom mit den Pfeilerhallen im Unter- und Mittelgeschoss, bei geschlossenem, nur durch Fenster und dreifach gegliederte Pilaster belebten Wänden eines Obergeschosses. In diesen von hohen Stockwerksfassaden umgebenen, bedeutend wirkenden Hofanlagen sowohl, als in den kleinen zierlichen Höfchen voll Poesie und Anmut steht die Renaissancebaukunst einzig und unübertroffen da, wo sie einem uralten Gedanken, hervorgerufen durch veränderte Lebensverhältnisse, neue Form gab. Der mittelalterliche Hof des *Castello der Visconti* in Pavia könnte hier, was Ebenmaß und Reichtum der Einzelformen anbelangt, zum Vergleiche herangezogen werden.

Blumen- und Pflanzenanlagen innerhalb der Palastrhöfe erscheinen ausgeschloffen, da sich nur geplattete und gepflasterte Bodenflächen mit einem Gefälle nach der Mitte zur Ableitung der Meteorwasser finden.

Ein Schmuck durch Statuen, Vasen, Topfpflanzen, Brunnen (Fig. 289: Hof von *Santi Apostoli* in Rom; vergl. ferner Hof des Dogenpalastes mit den Bronze-Putealen des *Alfonso Alberghati* [1559] und des *Nicolo de Conti* [1556], Hof des *Palazzo vecchio*, des *Palazzo Gondi* in Florenz, des *Palazzo Borghese* zu Rom u. f. w.) tritt an die Stelle der genannten Anlagen.

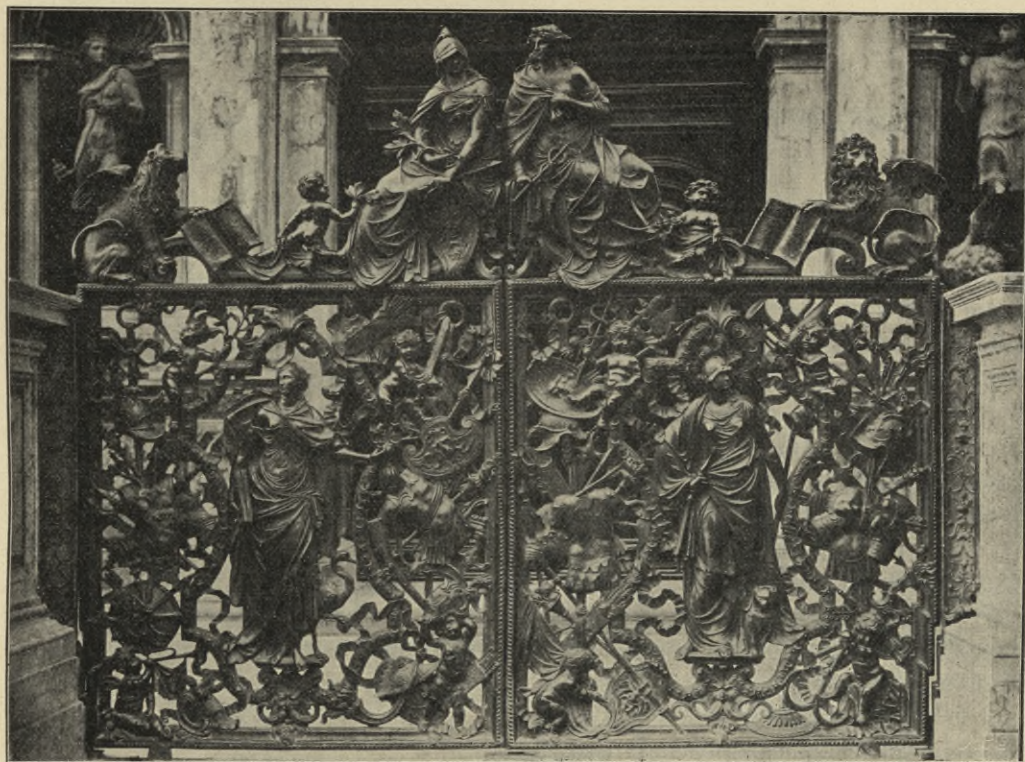
Metallene Gittertore als Abschlüsse der Hofarkaden oder der Zugänge von Bogenhallen sind wohl zu treffen; sie gehören aber dann meist nicht der guten Zeit an, oder sie entbehren jeder Kunstform. Das Beste, was hier noch erhalten ist, findet

Fig. 289.

Vom Hof der Kirche *Santi Apostoli* zu Rom.

sich in den Kirchen als Kapellenabschlüsse in Bronze und Eisen. (*Maria in Organo* in Verona hat köstliche kleine, 1,00 m hohe Gittertürchen aus dem XVII. Jahrhundert, die der Beachtung wert sind, was Schönheit der Komposition und Zierlichkeit der Arbeit anbelangt. Andere finden sich in Florenz, Bologna und Rom u. f. w.)

Fig. 290.



Abchlussgitter der *Loggetta* am *Campanile* von *San Marco* zu Venedig.

(Unter den Trümmern des am 14. Juli 1902 eingestürzten *Campanile* begraben, aber beinahe unverfehrt wieder hervorgeholt.)

Der prächtigste Abschluss wird aber immer derjenige an der *Loggetta* beim *Campanile* auf der *Piazzetta* in Venedig sein, das mit Figuren und Waffentrophäen geschmückte Werk des *Antonio Gai* (Fig. 290). Ein anderes, einfacheres Stabgeländer mit Spitzen, Bündeln und Schnörkeln befindet sich am Haupteingang des Arsenals in Venedig.

C. Oeffentliche Bauten.

15. Kapitel.

Schlofsbauten.

210.
Fürstliche
Schlösser.

Leon Battista Alberti beginnt sein V. Buch (Kap. 1) über die Architektur mit der Ueberschrift: »*De le Fortezze e de le Habitazioni che hanno a servire per i Re e per i Signori e de le loro differentie e parti*«, und so soll auch hier der Anfang mit den *Casa de Re* gemacht werden. *Alberti* meint, ein Gewaltherrscher habe seine Stadt nicht nur gegen äussere Feinde, sondern auch gegen unruhige Elemente im Inneren zu schützen, dementsprechend zu befestigen und auch danach seinen Wohnsitz einzurichten. Ein angefamter Herrscher könne letzteren inmitten der Stadt nehmen und ihn palastartig gestalten; ein neuer tue besser daran, ihn festungsartig anzulegen; doch brauche dabei der Bau nicht wie ein Gefängnis auszusehen.

Die Herzöge von Mailand umgaben ihr *Castello* mit Wall und Graben, umzogen es mit Mauern und Türmen; die *Visconti* in Pavia schützten das ihrige durch vier wuchtige Ecktürme; die Herzöge von *Este* sperrten ihr *Castello* in Ferrara durch breite Wassergräben von der Strasse ab; andere, wie der Herzog von *Urbino*, nutzten die natürliche, schwer zugängliche Lage des Platzes zu ihrem Vorteil aus, und erst in der spätesten Zeit der Renaissance sah man bei den Anlagen der Fürstentümer von Massnahmen zu Schutz und Trutz ab.

211.
Palazzo Ducale
in Urbino.

Ein Graf von *Montefeltro* war es, der 1213 von Kaiser *Friedrich II.* mit *Urbino* belehnt wurde und sich nicht ohne Widerstand der Urbinaten dort seine Herrscherwohnung baute, auf einer höheren, Städtchen und Gegend beherrschenden Kuppe und wohl zuerst auf kleiner Fläche, unregelmässig im Burgenstil der damaligen Zeit. Mit *Friedrich von Urbino*, der 1437 zur Regierung gelangte, stieg des Hauses Glanz, und der hochgebildete, unternehmende Fürst, der als besonderer Freund der Architektur bezeichnet wird, wollte sich nicht mehr mit der Väter Heim begnügen und suchte nach einem Baumeister, der seine Absichten in seinem Sinne verwirklichen könnte und den er in der Person des *Luciano* aus Laurana in Dalmatien auch gefunden zu haben glaubte. Was ausgeführt wurde, geschah unter Benutzung des alten Baues und stellt sich daher nicht als einheitliches Ganze dar. Um dem Baue eine grössere Ausdehnung geben zu können, musste künstlich Platz geschaffen werden durch Auffüllung und mächtige Substruktionen, welche diesen Massen einen Halt zu gewähren hatten. Die Unregelmässigkeit des Geländes und die genannte Art der Vergrößerung ermöglichten die Anlagen von grossen Kellern und Vorratsräumen, das Unterbringen von Küchen, Badestuben u. f. w. ohne weiteres unterhalb des Erdgeschosses, für dessen Räume nach damaliger Uebung die gleiche Fussbodenhöhe verlangt wurde. Das Erdgeschoss hatte die Geschäftsräume, auch die grosse Bibliothek des Herzogs auf-

zunehmen, während das Obergeschoß — der *Piano nobile* — die eigentlichen Wohn-
gelasse für den Herrscher barg. Alle gruppierten sich um einen quadratischen Hof;
eine geradläufige, große Haupttreppe verband die beiden Geschosse miteinander,
und neben diesen ermöglichten, mit Rücksicht auf die ausgedehnte Anlage, einige
Diensttreppen (zum Teil Wendeltreppen) den Verkehr im Hause. Die mittelalterliche
Wendeltreppe mußte hier schon, der Neuerung der Renaissancebaukunst gemäß, der
geradläufigen Podesttreppe weichen (Fig. 292: Grundplan).

Fig. 291.

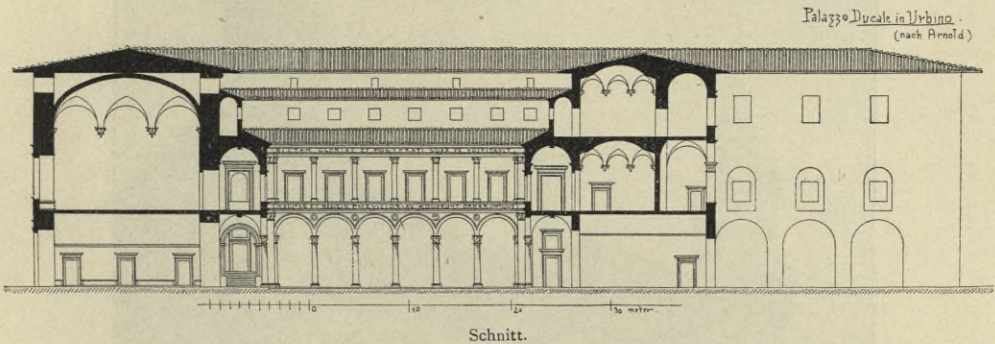
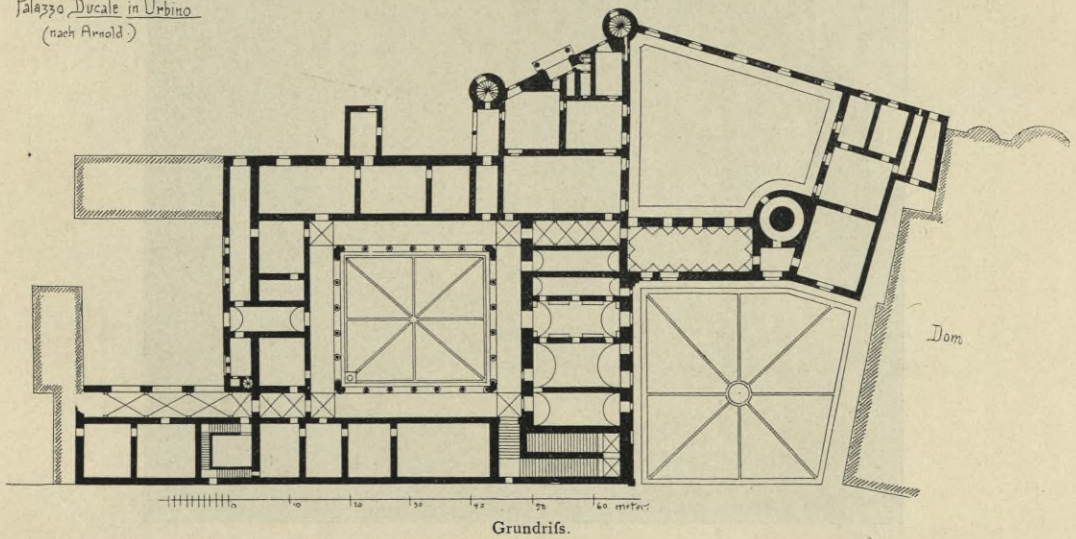


Fig. 292.

Palazzo Ducale in Urbino
(nach Arnold)



Palazzo Ducale zu Urbino.

Im Obergeschoß entwickelte sich der höchste Glanz der Dekoration und jener
Grad von Behaglichkeit, den man in jener Zeit beanspruchte. Dabei blieb das
Aeußere einfach; es stellt sich als Ziegelrohbau aus rotbraunen Steinen dar, solid
und gut ausgeführt, alle Räume und Gänge gewölbt. Ein Zinnenkranz, wie an der
Villa Careggi bei Florenz, am *Palazzo Venezia* in Rom, an verschiedenen Bologneser
Palästen schloß einft den Bau nach oben ab. Pilaster, Säulen, Gurten und Gesimse
sind aus Travertin ausgeführt, und allem Anschein nach sollten auch die Fassaden-
flächen mit Travertinplatten verkleidet werden.

Architektonisch am bedeutendsten ist der Hof mit feinen schönen Säulenhallen im Erdgeschofs und den geschlossenen Korridoren im Geschoffe darüber, wo einfache gerade Fenster mit Verdachungen und zwischengestellten Pilaftern die Wandflächen beleben (Fig. 291: Querschnitt). Vornehm in den Verhältnissen und auf das schönste detailliert bleibt der Hof eine Perle der Frührenaissance in Italien, den Meister *Luciano*

Fig. 293.

*Palazzo Ducale zu Urbino.*

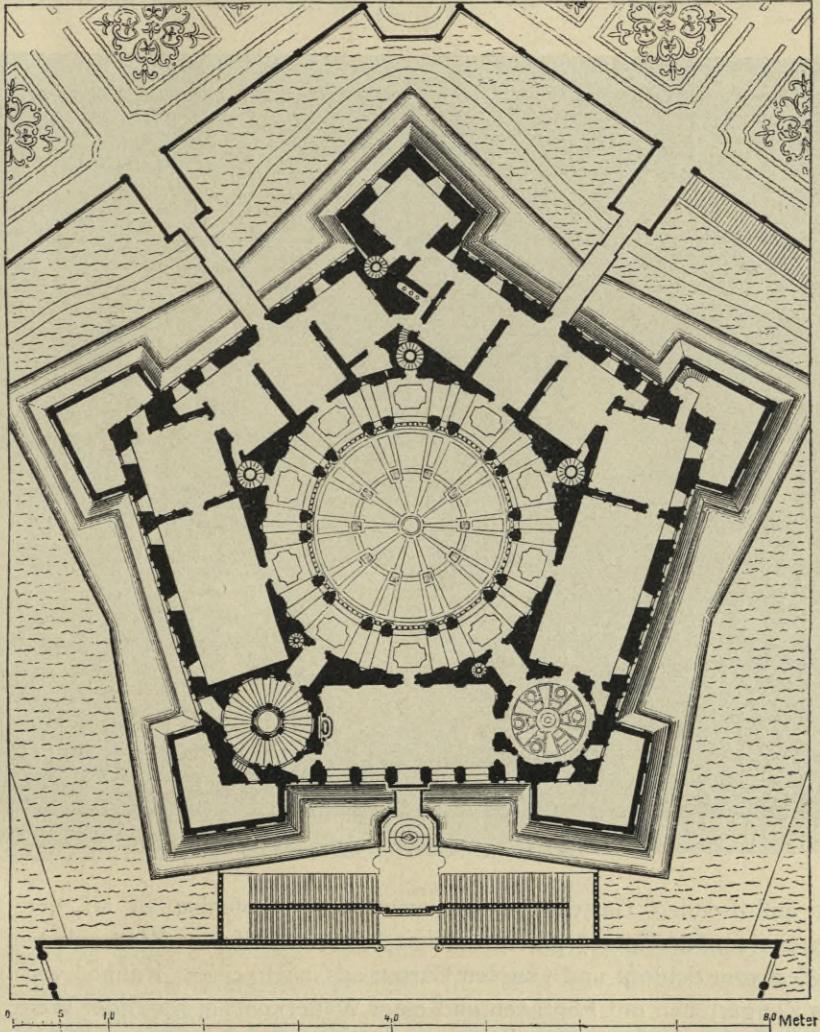
vielleicht noch selbst angab und ausführte oder aber erst sein Nachfolger *Baccio Pintelli*. (*Vafari* schreibt den Bau dem *Francesco di Georgio da Siena* zu.)

Im Inneren fällt der riesengroße, einfach gehaltene Saal von 34,00 m Länge, 14,60 m Breite und 13,70 m Höhe auf. Schön ist das Motiv im Grundriss mit der durch alle Stockwerke geführten Loggia und den Fenstern rechts und links derselben, zwischen den zwei kreisrunden Treppentürmchen, und dann noch die eine seitliche grössere Loggia (Fig. 293: Ansicht).

Auch der monumentale Erker, der in Fig. 257 (S. 271) im Bilde gegeben

wurde, sei hier nochmals erwähnt und darauf hingewiesen, daß er gewissermaßen ein Werk einzig in seiner Art ist, daß es zeigt, wie die Meister der Frührenaissance ein solches Motiv künstlerisch verarbeiteten. Die Schönheit der bunt — blau und golden — gefassten Marmorkamine, Fenster- und Türumrahmungen, der reichen Kassetendecken mit dem klassisch vollendeten Zierat lassen ahnen, wie prächtig das Innere gewesen sein muß und welche Freude und welchen Genuß Besteller und Künstler noch

Fig. 294.



Schloß zu Caprarola 186).

an einer reichen, fein durchgeführten Ornamentik, an gut studierten schönen Profilierungen hatten, den sich der moderne Mensch vielfach versagen muß.

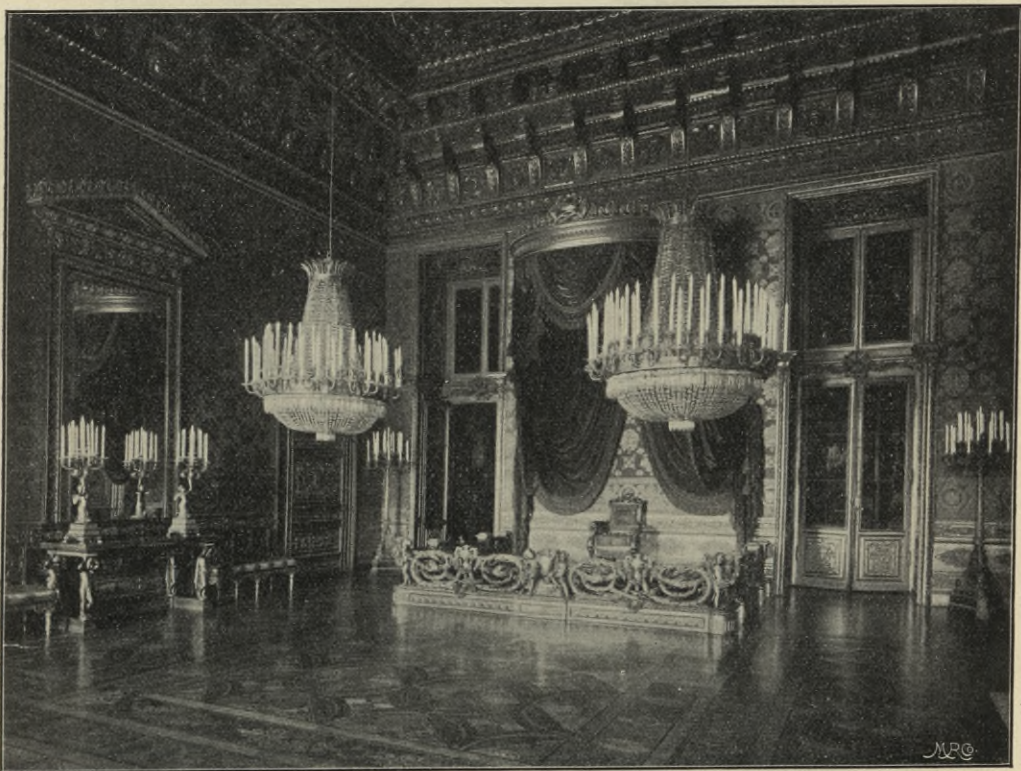
Ein zweites Schloß auf Bergeshöhen, unter Verwendung neuer fortifikatorischer Anlagen, ist das von *Jacopo Barozzi da Vignola* (1547—59) erbaute Farnesische an einem Abhange des Monte Cimino bei Caprarola, in der Nähe von Viterbo gelegen, das *Taddeo* und *Federico Zuccari* im Inneren so glanzvoll schmückten, daß sie selbst darüber berichten: »*Che nè in Italia, nè fuora niun principe ha appartamenti*

212.
Schloß
in Caprarola.

più adorni di pittura con più grazia di questi. »Sie fagen's ja felbst, und wahr muß es fein«; aber nicht alle glauben es und finden in den vatikanischen Loggien noch den reineren Hauch einer keuschen Kunst. Hauptstücke der Dekoration find hier das *Quartiere dei Prelati* mit *Stuchi e pitture* reich ausgestattet, der *Piano nobile* und die *Scala regia*.

Auf einem Plateau, das in der Form Aehnlichkeit mit demjenigen von Tirynt hat, erhebt sich das fünfeckig von Wassergräben umzogene Schlofs, durch drei Brücken

Fig. 295.



Thronaal im Palazzo Reale zu Turin.

mit den anstossenden Gartengeländen verbunden. Stufenbauten an der schmalen vorderen Spitze des Platzes führen zu ihm hinan. Zwischen Baumanlagen geht ein breiter Weg vom Schlofs und von den Gärten aus nach einem Kasino, vor und hinter welchem Ziergärtchen mit Fontänen und einer Wasserkunst in reizender Weise angelegt find. Das System der römischen Villen, nach einer grossen Längsachse die Gartenanlagen und Bauten zu legen, kehrt hier wieder (Fig. 294).

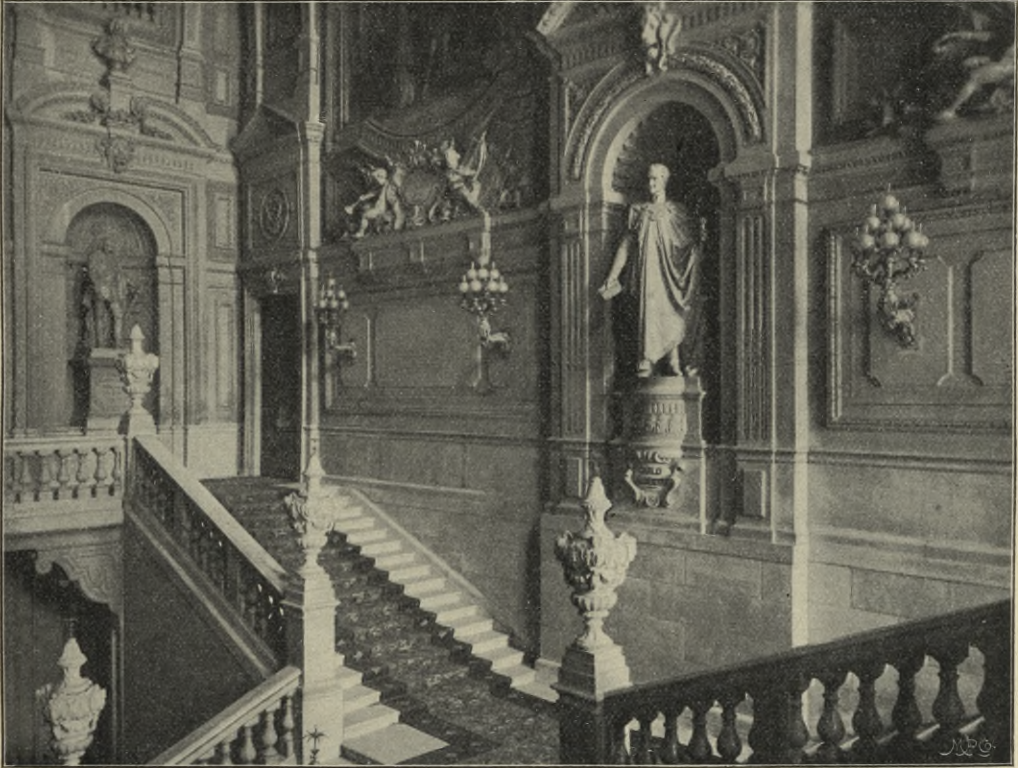
Eigenartig und schön bleibt die umfäulte, kreisrunde Hofanlage mit den sechs verschiedenen grossen Wendeltreppen und der Haupttreppe, der *Scala regia*, welcher die *Bramante-Treppe* im Belvedere des Vatikan als Vorbild diente, das in den römischen Palästen der *Barberini* und *Borghese* wiederkehrt. Der Stufenbau entbehrt einer gewissen Grofsartigkeit nicht; die Fassaden dagegen wirken etwas trocken, haben aber gutes Detail. Weit besser als das Aeusserere ist die Hofarchitektur gestaltet: unten Rustika, oben Doppelftellung von Pfeilern mit vorgelegten jonischen Halbfäulen

und über diesen eine umlaufende Terrasse mit Balustrade bei zurückgesetztem Stockwerke. Die Wirkung des Hofbaues ist dadurch eine vortreffliche geworden¹⁸⁶⁾.

Ein weiterer »Fürstensitz der Renaissance«, das Schloß des Fürsten *Alberto Pio* in Carpi, ist wie dasjenige in Urbino keine einheitliche Schöpfung. Ein quadratischer, von Säulengängen umzogener Hof, der unvollständig mit tieferen Gelassen umbaut ist und nur im Erdgeschofs die gewölbten Hallen zeigt, bildet den Angelpunkt der Anlage. Die zwei Stockwerke über letzteren sind durch Pilaster gegliedert, mit gerade überdeckten Fenstern belebt und geben zusammen ein wirkungsvolles Architektur-

213.
Schloß
in Carpi.

Fig. 296.



Scalone im Palazzo Reale zu Turin.

bild ab. Das äußere Obergeschofs mit feiner Kleinpilasterstellung, zwischen der Halbrundnischen mit Fenstern wechseln, ist durch ein hohes Gesims abgeschlossen und gibt den Straßenseitigen eine reiche Bekrönung¹⁸⁷⁾.

Der *Palazzo Reale* in Mailand wurde 1772 an Stelle des *Palazzo di Corte*, des Schloßes der *Visconti* und *Sforza*, erbaut. Weitere Einzelheiten über den Bau wurden bereits in Art. 109 (S. 172) gegeben. Pläne und historische Angaben sind in dem unten genannten Werke¹⁸⁷⁾ zu finden.

Der *Palazzo Reale* in Neapel wurde gleichfalls schon in Art. 115 (S. 181)

214.
Einige
andere Schlösser.

¹⁸⁶⁾ Vergl. auch: MACCARI, E. *Il palazzo di Caprarola*. Berlin (ohne Jahreszahl) — und: PERCIER & FONTAINE, a. a. O. (wo auch das schöne einfache Kasino zur Darstellung gelangt ist).

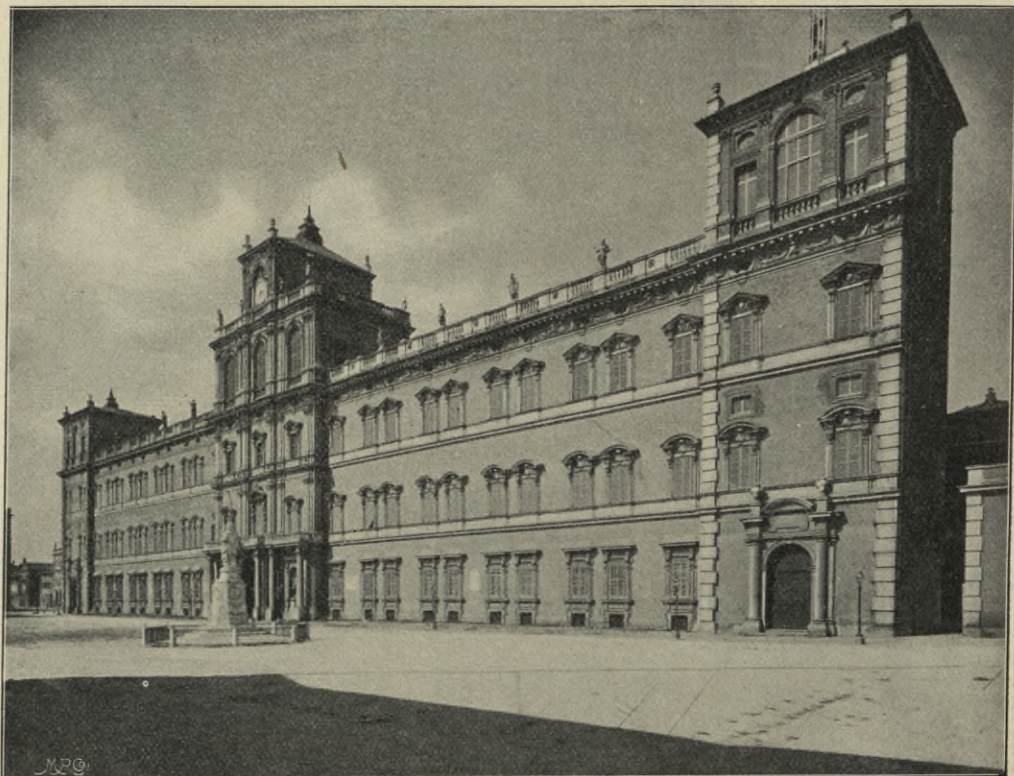
¹⁸⁷⁾ Eine erschöpfende Veröffentlichung dieses Baues, besonders nach der historischen Seite, ist gegeben in: SEMPER, H. Schultze & Barth. Dresden 1882.

angeführt. Von *Domenico Fontana* 1600 begonnen, wurde er nach dem Brande 1837—41 wieder hergestellt. Die 169 m lange Vorderseite ist in den verschiedenen Stockwerken durch die drei Ordnungen — die dorische, jonische und komposite — belebt. Die große Staatstreppe wurde 1651 erbaut; bemerkenswert ist noch die Beigabe eines kleinen Theaters, eines Charakteristikums für die Paläste des Hochbarocco und des Rokoko. *Palazzo Capo di Monte* wurde unter *Karl III.* 1738 begonnen, aber erst 1839 vollendet, kann daher hier kaum in Betracht kommen.

In Turin ist der von *Wilhelm von Montferrat* im XIII. Jahrhundert erbaute

215.
Schlösser in
Turin.

Fig. 297.



Schlöss zu Modena.

Palazzo Madama zu erwähnen, welcher im XV. Jahrhundert unter *Ludovico d'Acaja* erneuert wurde; 1718 erhielt er nach *Fuvara's* Plan die prächtige Doppelstreppe und an der Westseite die Marmorfäulensfassade.

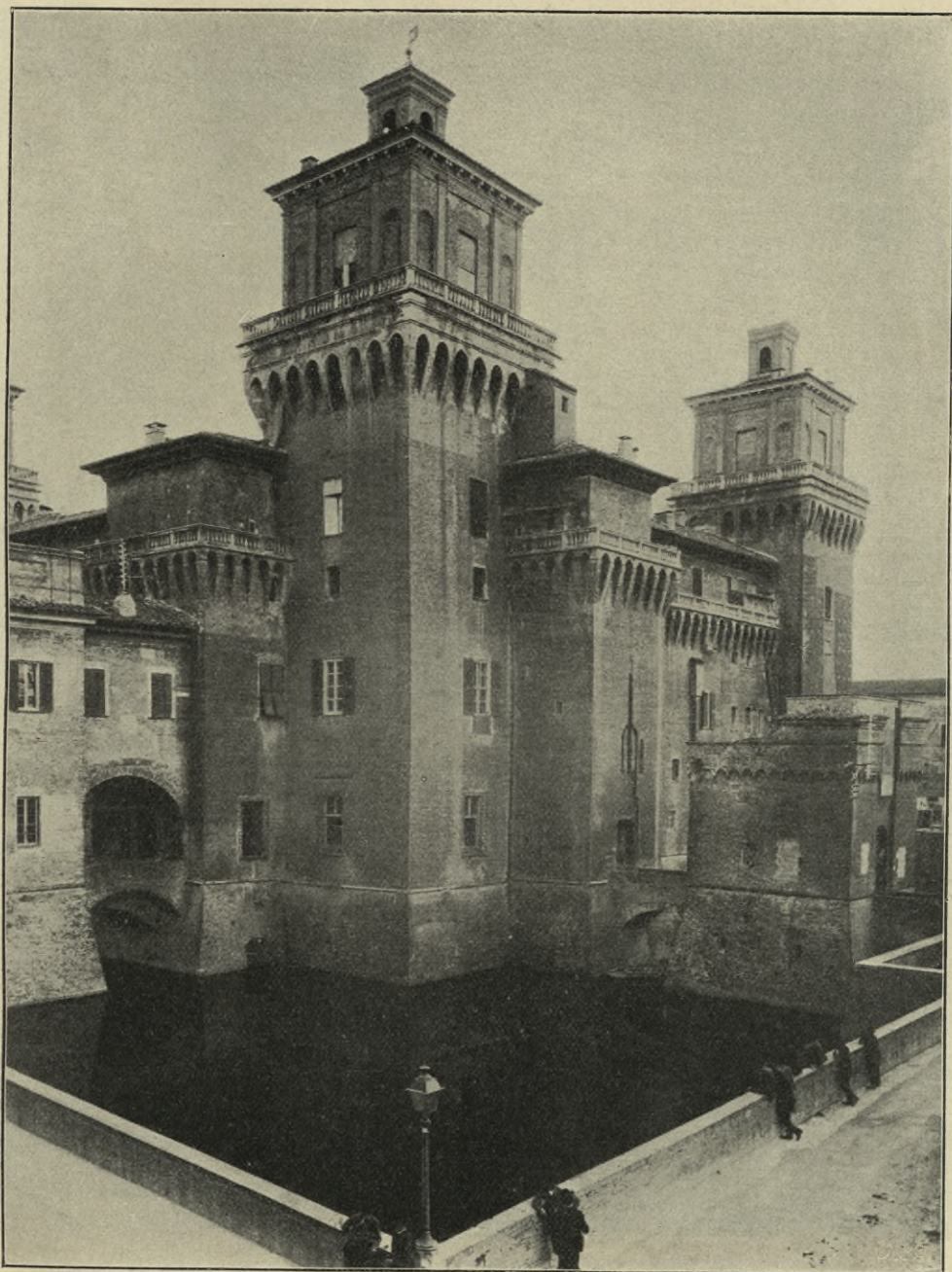
Der (1646) begonnene *Palazzo Reale* ist als einfacher Backsteinbau ausgeführt und enthält die schönen königlichen Gemächer mit der königlichen Rüstkammer (Fig. 295 u. 296: Thronsaal und *Scalone*).

Von *Guarini* wurde 1680 der *Palazzo Carignano* mit feiner merkwürdigen Backsteinfassade erbaut, der aber bis zum Jahre 1871 unvollendet blieb. Interessant ist das ovale Vorhaus mit um dieses herumgeführter Doppelstreppe.

Eine französische Arbeit ist das Schloß *del Valentino* bei Turin, mit feinen steilen Dächern und dem *Cour d'honneur*¹⁸⁸⁾.

¹⁸⁸⁾ Näheres über die Turiner Paläste siehe in: GURLITT, C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 453 ff.

Fig. 298.

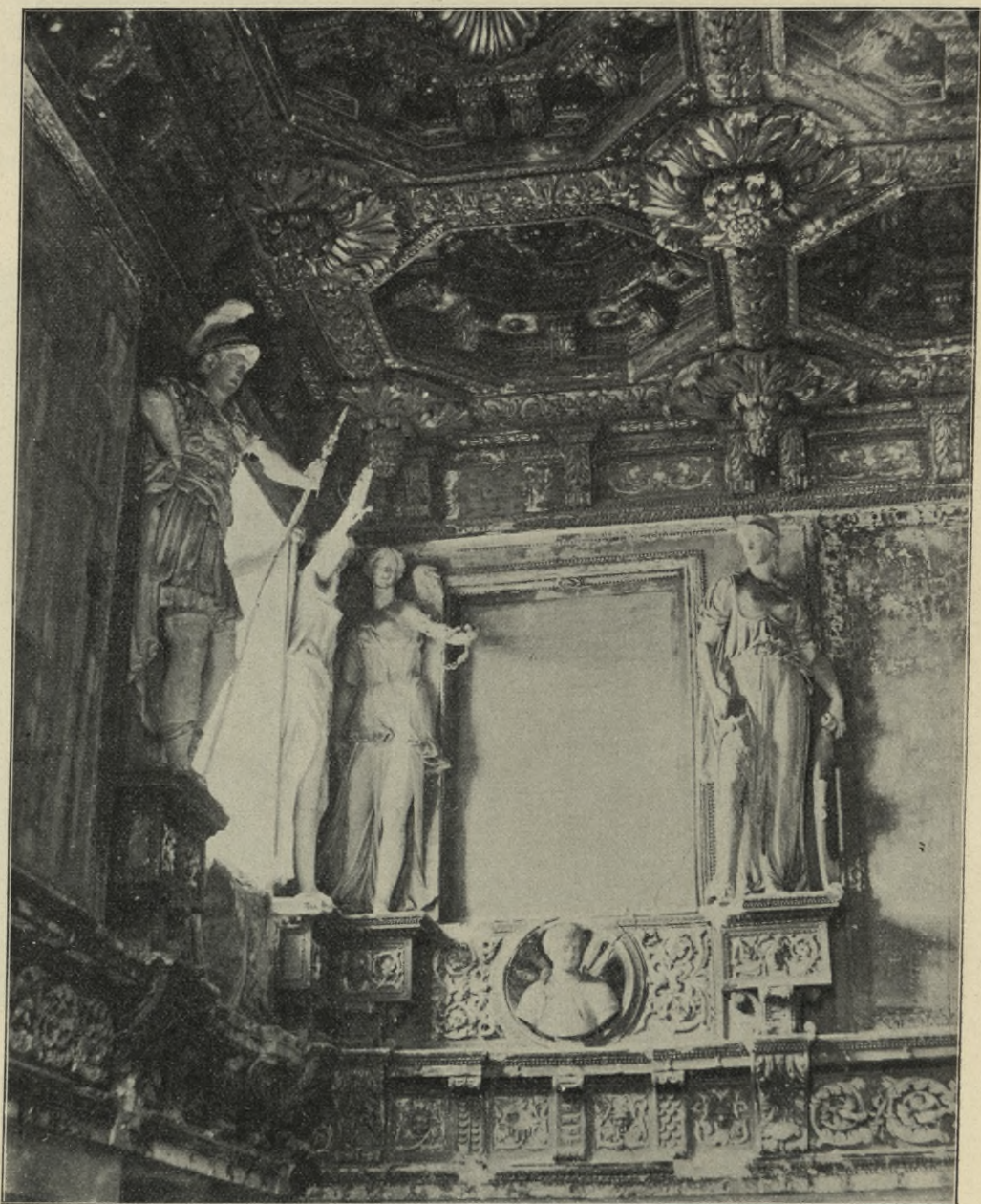
Schloß der *Este* zu Ferrara.

Von den *Farnese* wurde in Parma die ausgedehnte Gebäudegruppe des *Palazzo del Pilota* begonnen, die aber unvollendet blieb.

Berühmt wurde dieser Herrnsitz durch sein Theater, das von dem *Palladio*-Schüler *Alcotti* 1618—28 erbaut wurde, über welches bei den Theaterbauten weiter berichtet ist.

216.
Paläste
in Parma,
Modena,
Ferrara und
Mantua.

Fig. 299.



Sala dei Marchesi im Corte Reale zu Mantua.

Unter *Franz I.* wurde (1634) durch den Römer *Avanzini* der *Palazzo Ducale* in Modena gebaut, der eine der gewaltigsten Fassaden dieser Stilepoche aufzuweisen hat. Von bedeutender Wirkung ist der Arkadenhof mit zwei übereinander liegenden Gefchoffen und abschließender Terrasse (Fig. 297).

Vom Schlofs der *Este* in Ferrara kann mit Recht gesagt werden: »Ihr Kastell ist als malerischer, impofanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaft

gelten« — und gerade deswegen wohl einer der interessantesten Schloßbauten in ganz Italien. Das Kastell ist als fog. »Wasserfchloß« aus roten Backsteinen ausgeführt, zu dem durch gefonderte Torbauten (Brückenköpfe) zum Teil Zug-, zum Teil gewölbte Steinbrücken führen. Viereckige massive Türme mit Galerien auf hohen schmucklosen Bogengefimsen, wie solche in Florenz und Siena in Uebung waren, mit belvedereartigen Aufbauten, flankieren den Schloßbau (Fig. 298).

In das Innere gelangt man von der Strafse auf drei Zugängen. Der Hauptzugang führt durch eine dreifchiffige, mit durchgehenden, auf Säulen ruhenden Ton-

Fig. 300.

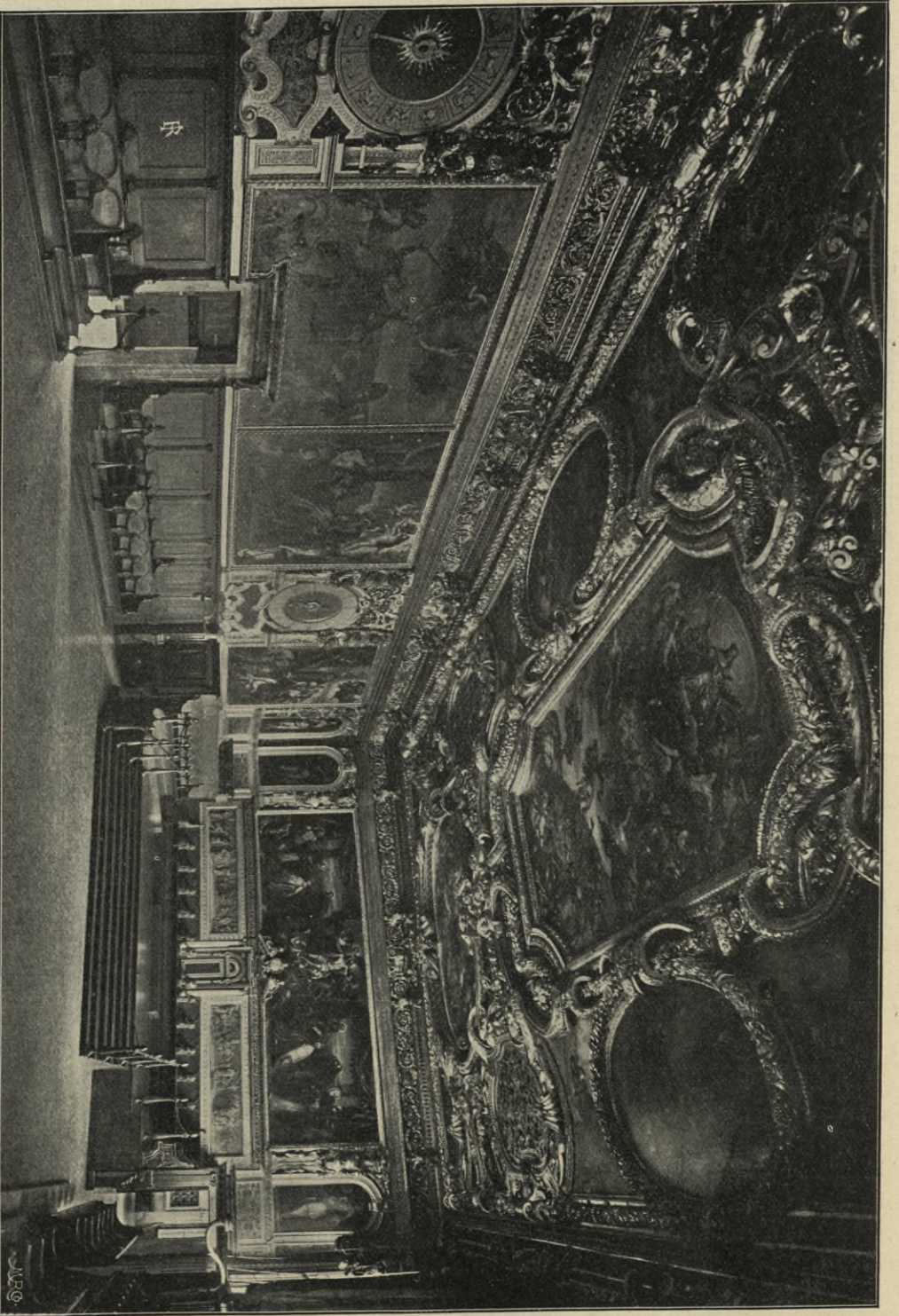
Von der Decke im *Palazzo Imperiale* zu Mantua.

Steinplatten konstruiert sind, welche die nach der Tiefe aus zwei Teilen bestehenden dünnen Bodenplatten tragen.

Auch der gedeckte, durch die ganze Breite des Brückenkopfes laufende Balkon ist noch anzuführen, der auf ähnlich schmalen Trägern ruht; der Ueberbau desselben besteht aus Holzpföstchen, Schwellen und Pfetten, deren Zwischenweiten durch Fenster geschlossen sind. Ein zwiebelförmiges Metaldach, ähnlich wie dasjenige am *Palazzo Roverella* gebildet, überdeckt den Balkon in seiner ganzen Ausdehnung.

Das herzogliche Schloß der *Gonzaga*, jetzt *Corte Reale* in Mantua, für *Friedrich II. von Gonzaga* 1302 erbaut, von *Giulio Romano* verändert und ausgemalt, enthält eine Fülle interessanter und prächtig dekoriertes Räume, von denen besonders der Speise-

nengewölben überspannte Wachehalle, aus dieser über eine schmale Zugbrücke hinweg in einen gewölbten Korridor und durch letzteren in den großen, schmucklosen Hof. Das Innere hält zur Zeit nicht mehr das, was das Aeußere verspricht; es dient zu Verwaltungszwecken und hat künstlerisch wenig Bemerkenswertes. Nur die *Sala del consiglio* enthält Fresken von *Doffo Doffi*, eben solche die anstossende *Sala di Napoli*, die Ringkämpfe darstellen. Besser als diese sind die Kinderfrieße in der folgenden *Sala dell' Aurora*, welcher Raum als der schönste im Baue bezeichnet werden kann. Am Aeußeren sind die aus weißen Marmorplatten hergestellten, durchlaufenden Altane insofern bemerkenswert, als ihre Träger aus drei übereinander liegenden, vorn volutenartig gebildeten, kaum 20 cm dicken



Saal (*Sala del Senato*, auch *Sala dei Pregadi* genannt) im Dogenpalast zu Venedig.

faal, die *Sala dello Zodiaco*, deren Decke mit Sternbildern auf dunkelblauem Grund unter Anwendung von Gold bemalt ist, die *Sala degli Specchi*, einige Räume mit Labyrinthzeichnungen an den Decken in Blau und Gold, das kleine Kabinett der *Isabella d'Este* mit fein ornamentierter blau-goldener Decke zu nennen sind — die mit ihren kostbaren Holz-, Stukk- und Marmorarbeiten bleibende Vorbilder für Architekten, Maler und Dekorateure geworden sind (Fig. 299: *Sala dei Marchesi*).

Hier schließt sich das jetzt als Archiv dienende *Castello di Corte* an, mit feinen kostbaren Wand- und Deckenmalereien des großen *Mantegna*, von deren Charakter und fester Zeichnung Fig. 300 eine kleine Probe gibt, die einen grau in grau gemalten Gewölbezwickel mit dem Medaillonporträt eines römischen Kaisers, umgeben von Kranz und Bandschleifen aufweist, an den sich weitere Zwickel mit mythologischen Szenen anschließen, während im Scheitel der Decke eine fog. Illusionsmalerei, an eine Brüstung sich anlehrende, laufende Mädchen und Amoretten, angeordnet ist. Eine Fülle des Herrlichsten ist hier erhalten und zum Studium geboten für den mit feiner Empfindung und mit Sinn für das wahrhaft Schöne ausgestatteten Künstler; er findet hier das, was an das Beste heranreicht, das Menschengesicht auf dem Gebiete der monumentalen Dekorationskunst je geschaffen.

Der *Palazzo Ducale* in Venedig auf der Rivoaltinsel wurde vom Dogen *Partecipazio* (809) gleichfalls als Schloß mit Graben, Zugbrücke und drei durch Mauern verbundenen Türmen erbaut, mit der Wohnung des Dogen im östlichen Flügel gegen den engen Kanal zu. Erstmals 976, dann wieder 1105 durch Brand stark beschädigt, wurde er 1173, 1301, 1309, 1340 erweitert und vergrößert, wobei die Türme fielen und die Gräben zugeworfen wurden. Unter dem Dogen *Foscari* wurde 1424 der Palaß wieder erweitert und die schöne *Porta della Carta* (1439) begonnen, das reizvolle Beispiel des Ueberganges der Spätgotik zur Renaissance.

Die Architekten des südlichen Flügels sollen *Pietro Bafeggio* und *Filippo Calendario* gewesen sein; diejenigen des westlichen waren *Giovanni Buon* und seine Söhne *Pantaleone* und *Bartolomeo*.

Der prächtige Hof wurde 1485 von *A. Rizzo* begonnen, im XVI. Jahrhundert von *P. Lombardo* und *Antonio Scarpagnino* fortgeführt, jedoch von ihnen nur zum Teil vollendet. Die kleine, an die Markuskirche anstoßende Fassade in der Nordostecke wird dem *Guglielmo Bergamasco* (1520) zugeschrieben, während die fertige Fassade des Ostflügels von *Rizzo* ist.

Im Jahre 1577 wurden zwei Flügel durch Brand beinahe vernichtet, worauf 15 Architekten, um ihre Meinung befragt, für einen Neubau stimmten, mit Ausnahme des Palaßarchitekten *Antonio de Ponte*, welcher die Restauration ohne Erneuerung der Grundmauern vorzunehmen versprach und sie auch demgemäß ausführte. Eine letzte fachgemäße Restauration erfuhren die mit rötlichen und weißen Marmorplatten bekleideten Fassaden und einige Hofpfeiler in den Jahren 1873—89, unter mehrfacher Erneuerung des ornamentalen Schmuckes.

Die Riefentreppe, welche offen durch den Hof geführt ist und mit den zwei Kolossalstatuen des Neptun und des Mars (beide von *Sanfovino* 1483) geschmückt ist, wurde als Prachtzugang zum I. Obergeschoß von *Antonio Rizzo* aus Verona gebaut, wie auch die prächtige Fassade und der zierliche Vorbau bei derselben.

Die Fassade mit der Uhr ist von *Bartolomeo Monopola* (1589—1609) ausgeführt. Die Treppe im Inneren, die *Scala d'oro*, mit ihren prächtig stukkerten

217.
Dogenpalaß
in
Venedig.

Tonnengewölben führt nach dem Geschoße mit den großen Repräsentationsräumen und Sitzungssälen, dem Senatsaal, dem Saal des großen Rates u. s. w. Fig. 301¹⁸⁹⁾.

Also auch hier kein Bau aus einem Gusse, kein einheitliches Werk, nach und nach die einzelnen Teile unter besonderen Verhältnissen oder Vorbedingungen entstanden, fortgeführt im wechselnden Geschmache der Zeit. Unbekümmert ob das neu Hinzugefügte zum Alten stimmte, eines an das andere gefügt, wie es das Bedürfnis verlangte, steht diese Wohnstätte der Präsidenten und des gesetzgebenden Körpers der Republik Venedig, über welche die Stürme der Zeit seit über 1000 Jahren (809—1901) weggeraft sind, noch unerschüttert da, ein Denkmal der Baukunst, dessen Steine feine Geschichte erzählen, in der sich Kapitel an Kapitel reihen, und wenn auch jedes Blatt darin mit anderen Lettern beschrieben ist, doch nicht das Gepräge des widersinnig Zusammengetragenen haben. Von kleinen Anfängen zur höchsten Macht- und Prachtentfaltung, stört keine der angeschlagenen Ausdrucksweisen den großartigen Phantasieeindruck und keine die andere, weil sie von gleich hoch entwickelten Menschen, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, geschaffen wurden und Schönheitspole einer Bauweise sich mit denjenigen einer anderen wohl vertragen; denn nur Stümperwerke der einen vertragen sich nicht mit dem Guten der anderen. Jede Periode gibt ihr Bestes und trägt es mit dem Grad von Selbstbewußtsein vor, der einer Zeit hohen Könnens eigen ist.

Dieser republikanische Herrscheritz mit feinen historischen Erinnerungen überragt alles, was Italien sonst an Bauten, gleichen oder verwandten Zwecken dienend, geschaffen hat für alle Zeiten. Kein Gewaltherrscher hat es je verstanden, seinen Bausteinen den Grad geistigen Lebens einzuflößen, den Venedigs Edle den ihrigen in so hohem Maße zu geben wußten.

Oede und trocken erscheint uns dagegen das mächtigste, von einem Architekten von Geist und Geschmack aufgebaute Schloß des Königs beider Sizilien: das Schloß in Caferta bei Capua. Meister *Luigi Vanvitelli* entwarf den Plan; am 20. Januar 1752 wurde der Grundstein gelegt und am 19. Juni des gleichen Jahres mit den Fundamenten begonnen.

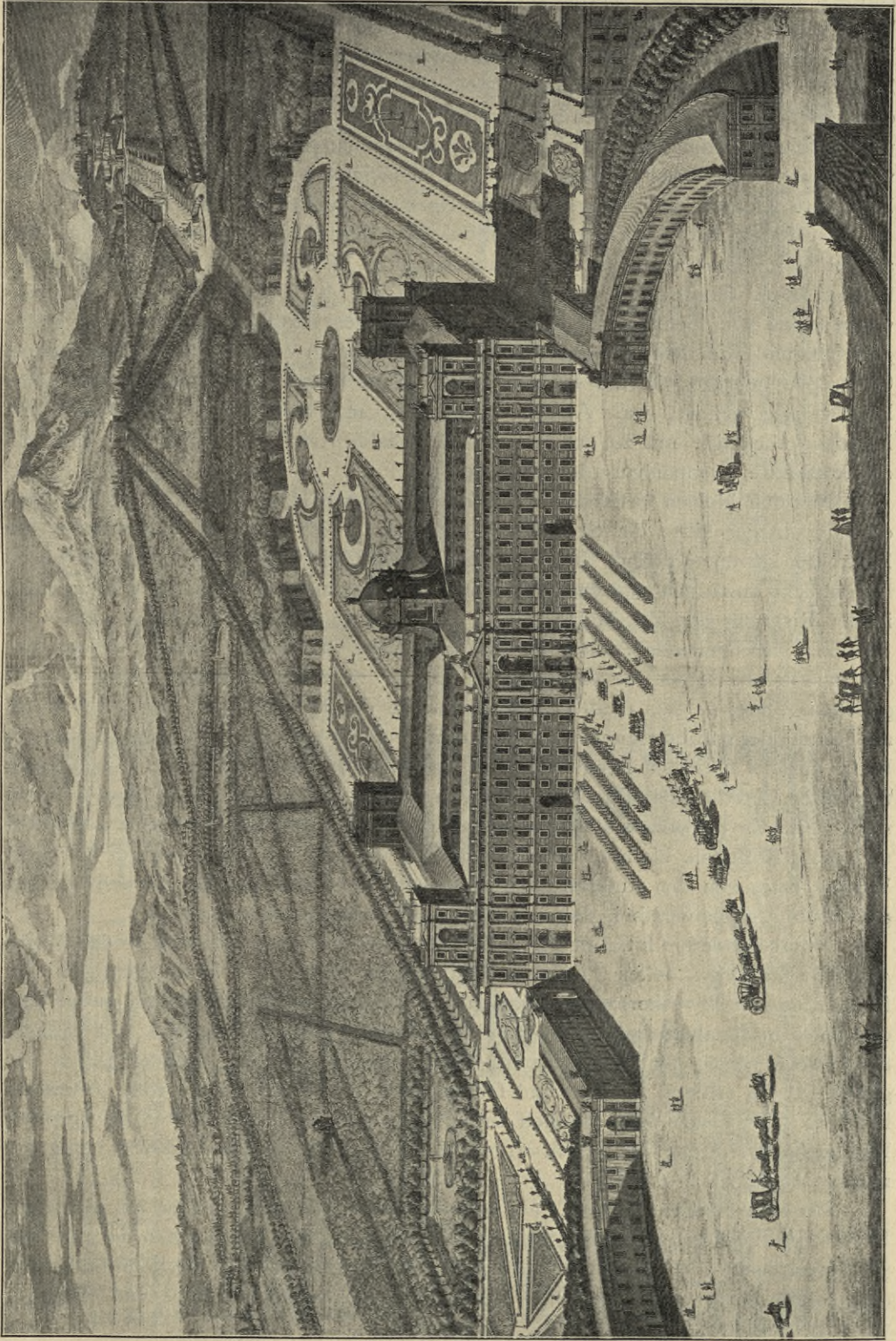
Es ist »das Potsdam oder Versailles von Neapel« und mit feinem Vorhofe, dem Ziergarten, den geschützten Laubgängen, den weiten, von Bäumen eingefassten Alleen mit ihren Fontänen, Zierbäumen und großartigen, mit Marmorfiguren besetzten Wasserfällen und Bassins, die sich eine Stunde weit nach einer Anhöhe ziehen, eine Verquickung der römischen Villen- und der französischen Schloßanlagen auf weit ausgedehntem ebenem Gelände.

Im Aufbau, nicht im Grundriss klingt das mittelalterliche Kastell mit den vier Türmen an den Ecken der Anlage durch, während die Mitte durch einen nicht vollständig motivierten und außerdem nicht bedeutend genug gestalteten Kuppelbau ausgezeichnet ist. Den Mittelrisalit schmückt der seit *Palladio* wieder in Übung gekommene antike Giebel (Fig. 302).

Die Wohn- und Repräsentationsräume des Schlosses liegen um einen großen rechteckigen Hof, der wieder durch zwei sich kreuzende Quertrakte in vier kleine Höfe zerlegt ist, die durch den Kuppelbau im Kreuzungspunkte und durch Durchfahrten in den Quertrakten miteinander verbunden sind. Die Ecken und die Mittelpartien sind durch wenig vortretende Risalite ausgezeichnet; die Wohngelasse stehen

¹⁸⁹⁾ Vergl. den offiziellen Führer durch den Dogenpalast in Venedig von *Antonio della Rovere* mit dem Grundplan der Anlage und Fig. 301.

Fig. 302.



Schlofs zu Caferta 1900).

fämtlich in unmittelbarer Verbindung miteinander, sind aber nicht mehr nach alter Weise durch luftige Korridore von aufsen zugänglich gemacht, indem ihnen in der Breite der alten Wandelgänge kleine Vorzimmer oder Nebengemächer vorgelegt sind. Zwischen diese schieben sich vielfach kleine Wendeltreppen, die einzelnen Räume in den verschiedenen Stockwerken miteinander verbindend. Auch zweifelhaft beleuchtete und gelüftete Mittelgänge werden nach dem Geschmacke der damaligen Zeit nicht verschmäh't. Trotz aller akademischen Regelmäßigkeit wird aus diesen Gründen eine bestimmte Klarheit der Anlage doch an einzelnen Punkten vermisst.

Großartig sind die vorderen Vestibüle bei den Eingängen an der Haupt- und an der Gartenfront angelegt, von denen aus man überdeck nach den kleinen Höfen blicken kann. Dreischiffige Bogenhallen führen von denselben zum großen Treppen-vestibül, das vom Schnittpunkt *D* (Fig. 304) aus, den Ausblick nach den vier Höfen gestattet und von dem aus man zu der aus kostbarem Marmorgestein hergestellten Galatreppe gelangt, die nur bis zum *Piano Reale* führt. Die bequeme, dreiläufige Podesttreppe gehört, was Anlage, Abmessung und Behandlung der Wände mit Marmor anbelangt, mit zu den vornehmsten dieser Art. Wir haben hier vielleicht das kostbarste Treppenhaus der Welt vor uns.

Für den kleinen Verkehr sind neben den großen Haupteingängen noch Nebeneingänge in der Mitte der Seitenflügel angeordnet, die mit den Durchfahrten der Hoftrakte korrespondieren. In der Richtung der Achsen *NN* ergeben sich reiche Durchblicke durch den ganzen weiten Bau, allerdings nicht so großartig wie derjenige in der Richtung der Mittelachse.

Auf durchgehende Achsen ist im *Piano Reale* das größte Gewicht gelegt, wie die punktierten Linien im Grundplane zeigen. Alle Türöffnungen liegen in der gleichen Achse, so daß man von einem Punkte der Eckfalons aus den Blick durch alle Räume der ganzen Haupt- und Seitenfront hindurch hat. Ein tatsächlich großartiges Bild, das bei festlicher Benutzung und Beleuchtung aller Räume zusammen einen feenhaften Eindruck gewährt haben mag und auch bei Tageserhellung seine Wirkung nicht verfehlt. Der Blick in der Richtung der Mittelachse *EDC*, durch das Vestibül und die 6 Mittelfäle hindurch genommen, ist gleichfalls von imponierender Wirkung. Würdig liegt, von den Aufsenfronten abgerückt, die Schloßkapelle vor dem großen gewölbten Treppenvestibül, von der Galatreppe unmittelbar erreichbar.

Von besonderem Interesse ist die Beigabe eines größeren Theaters — des *Teatro domestico di corte*, dessen Decke und 40 Logen (außer der königlichen) im Zuschauerraum durch 12 korinthische Säulen aus afrikanischem Marmor getragen werden, die aus dem Serapistempel in Pozzuoli entnommen sind. Wieder ein Akt tatsächlicher Begeisterung für das Altertum. Man nahm das Schöne, weil es gerade gut genug für die eigenen Zwecke und für die neue Kunst war. Der große *Bramante* handelte schon nach dem gleichen Grundsätze wie der letzte Meister der großen Kunstperiode. (Siehe die beiden Grundrisse in Fig. 303 u. 304 und das unten genannte Werk¹⁹⁰⁾.

Bei den Palästen sowohl, als auch bei den Schlössern fehlen als besondere Bauten oder auch in unmittelbarem Zusammenhang mit den Wohnbauten die Marfälle (*Scuderia*) nicht. Sie wurden von den Architekten nicht als einfache Bedürfnisbauten ausgeführt; ihnen wurde gleichfalls der Stempel der Großräumigkeit und eines ge-

¹⁹⁰⁾ VANITELLI, B. *Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta*. Neapel 1756.

¹⁹¹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Fig. 303.

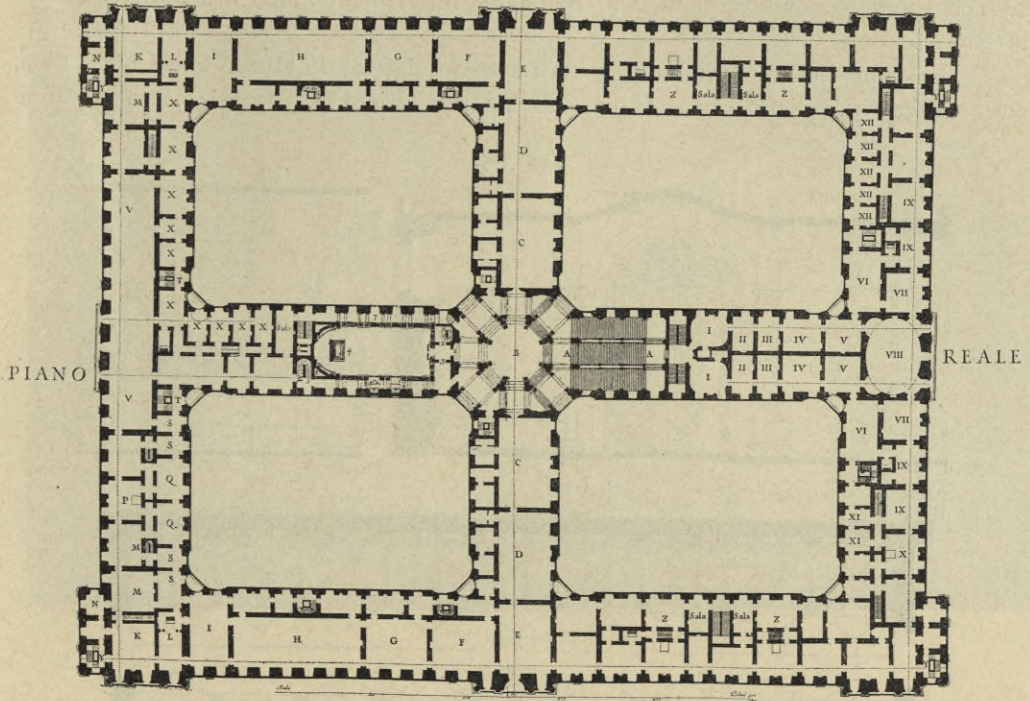
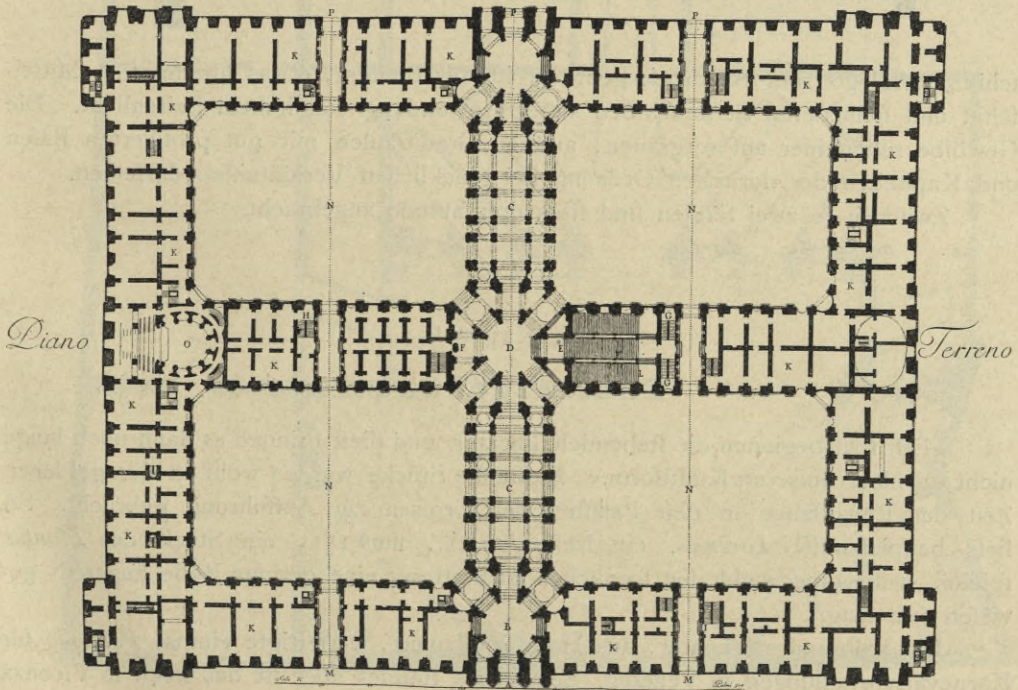


Fig. 304.

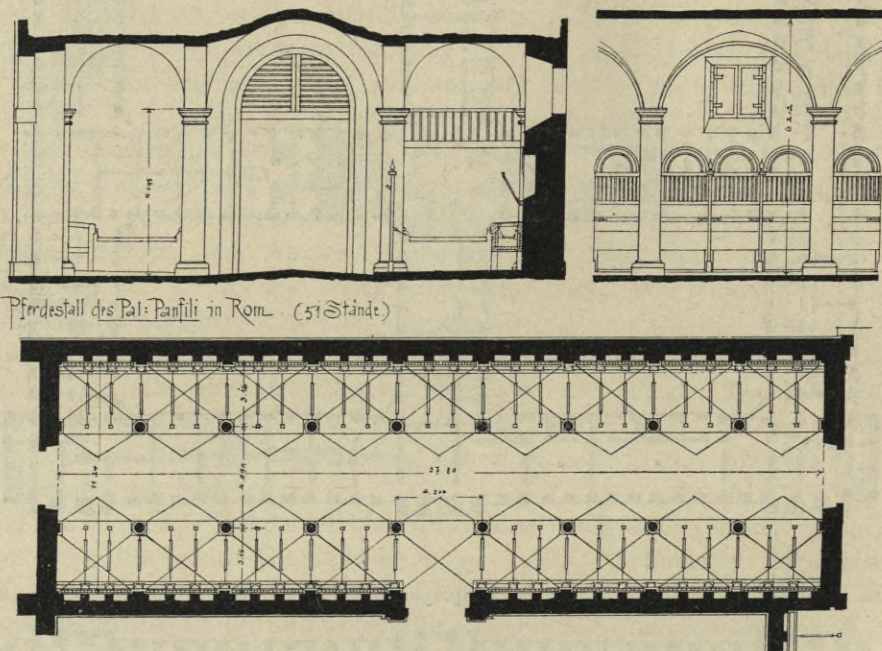


Schlofs zu Caferta¹⁹¹⁾.

wissen Luxus aufgedrückt, und die ersten Meister verächmähnten die Lösung einer an sich spröden Aufgabe nicht, wie *Bramante* mit seinem Stalle des *Palazzo Panfili* in Rom bewiesen hat¹⁹²⁾.

Die klimatischen Verhältniſſe geſtatteten, wenigſtens in Mittel- und Unteritalien, eine beſſere räumliche Entwicklung im Inneren, wie Fig. 305 zeigt, wo die drei-

Fig. 305.



Pferdestall des Pal. Panfili in Rom. (51 Stände.)

schiffige Anlage zum Ausdruck gebracht ist mit breitem, etwas überhöhtem Mittelschiff und schmalern Seitenschiffen unter Anwendung von hohem Seitenlicht. Die Gewölbe ruhen hier auf rotgrauen, antiken Granitsäulen mit gut profilierten Baſen und Kapitellen der dorischen Ordnung bei glücklichen Verhältniſſen derselben.

Zwischen je zwei Säulen sind stets drei Stände angebracht.

16. Kapitel.

Theatergebäude.

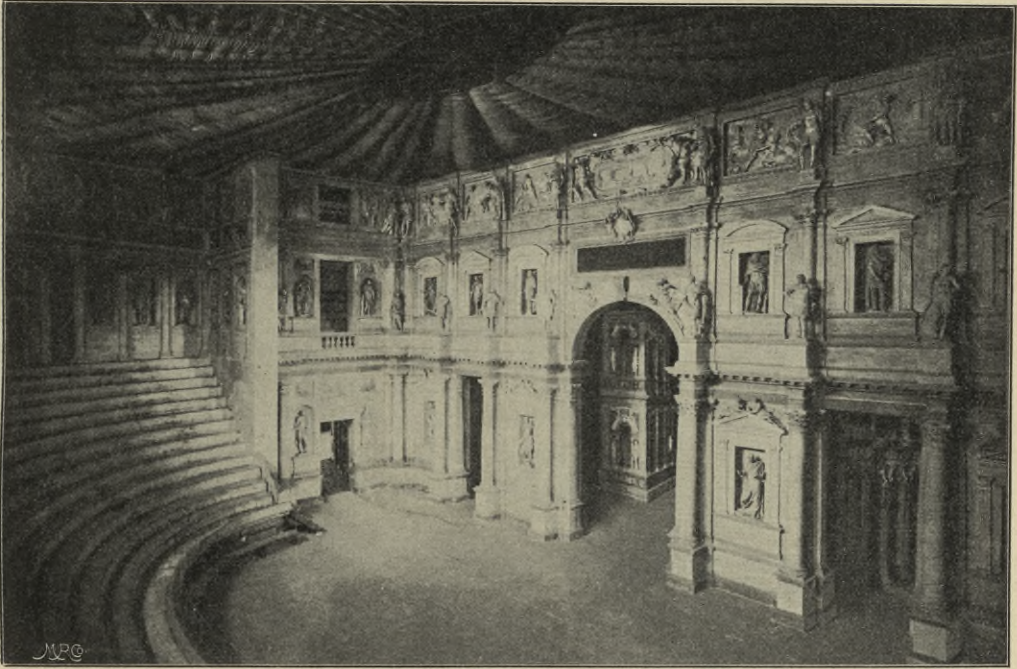
220.
Teatro
Olimpico in
Vicenza.

»Erst spät beginnen die stehenden Theater, und diese bringen es dann noch lange nicht zu einer äußeren Kunstform.« Klassische Stücke wurden wohl in der goldenen Zeit der Renaissance in den Palästen der Großen zur Aufführung gebracht. So ließ beispielsweise *Lorenzo*, ein Neffe *Leo X.*, um 1515 ein Stück des *Plautus* spielen, wobei aber wohl der scenischen Ausstattung eine geringe Rolle zugeteilt gewesen sein mag.

Ein halbrundes Theater, aus Holz konstruiert, verfertigte einmal *Palladio* für Karnevals Vorstellungen in Venedig. Sein erstes stabiles aber ist das noch in Vicenza

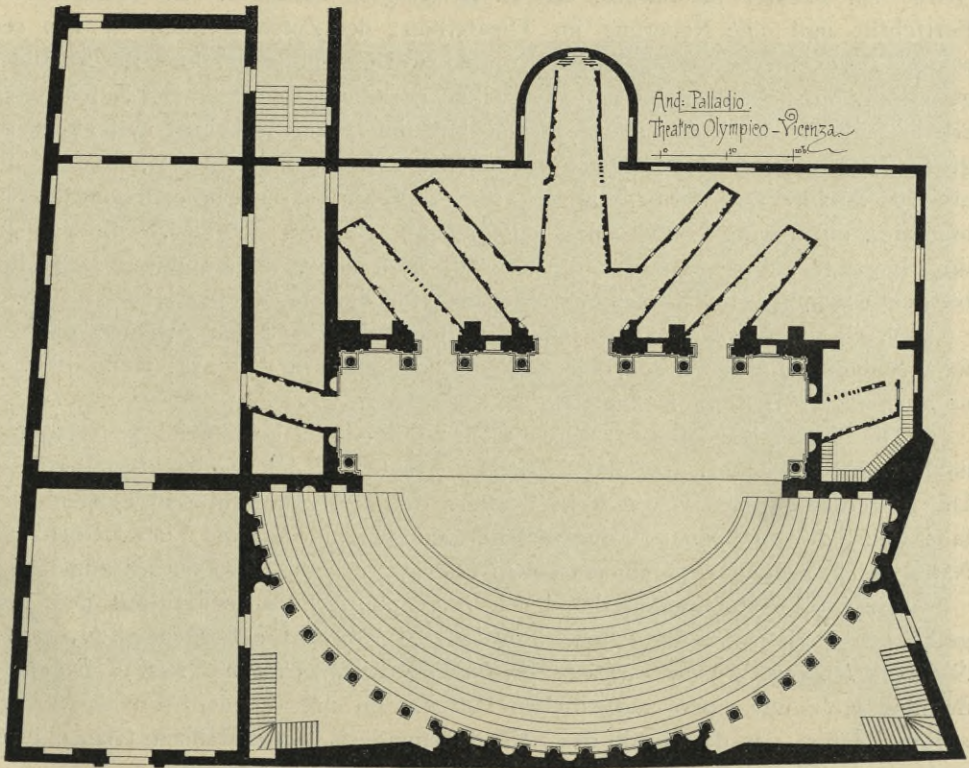
¹⁹²⁾ Vergl.: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 195.

Fig. 306.



Innenansicht.

Fig. 307.



Grundriss.

Teatro Olimpico zu Vicenza.

erhaltene *Teatro Olimpico* (1584), dem übrigens zwei sehr schöne, mit grossem Aufwand erbaute Theater, ein ovales und ein rundes, in Venedig (1580) vorangegangen sind. Das Theater, in feinem Aeusseren formlos, zeigt im Inneren den amphitheatralisch sich erhebenden Zuschauerraum in der Grundform einer halben Ellipse, der Hälfte eines römischen Amphitheaters vergleichbar und wie bei diesem mit einer Säulenhalle bei der obersten Sitzreihe abschliessend. Das antike Theater und auch das Amphitheater waren nach dem Gefagten vorbildlich für diesen Bestandteil des modernen Theaters, den eine freie Arena oder Orchestra umschloß, dem die rechteckige, wenig tiefe Scene mit reich gegliedertem, festem architektonischem Hintergrunde folgte, derjenigen der kleinasiatischen, griechisch-römischen Theater vergleichbar¹⁹³).

Ein mittlerer grosser Eingang, rechts und links deselben je ein kleiner und ein eben solcher an den Schmalseiten der Scene gewähren Einblicke in die Strassen einer Stadt, mit den mannigfaltigsten Häusern besetzt; alles aus Holz gezimmert, ausgeschnitten, perspektivisch sich verjüngend und in einem gemalten Hintergrunde endigend, bietet das Ganze ein niedliches, dabei aber schönes und reiches Bild eines stehenden Hintergrundes (Fig. 306 u. 307).

Sind Zuschauerraum, Orchester und Scene den Alten entlehnt, so ist doch der Gedanke, mit der Scene ein Städtebild zu geben, originell und neu und wohl als eine Erweiterung dessen anzusehen, was die Alten nur in verkürzter Weise gaben. »Nirgends die Täufchung in unserem heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes.«

Der begabte Schüler *Palladio's*, *Giambattista Aleotti*, entwarf 34 Jahre später (1618) ein Theater für Parma, das *E. Bentivoglio* ausführte. Es bedeutet einen Fortschritt und eine Neuerung im Theaterbau; der Zuschauerraum ist von rechteckiger Form, in die eine halbrunde, durch zwei Geschoffe geführte Bogenhalle eingefügt ist, die sich bis nahe zum Proscenium geradlinig fortsetzt. Der Zuschauerraum erhält dadurch die Form eines offenen Hufeisens; die Sitzreihen umschliessen ein grosses Parterre, an dessen einer Schmalseite sich die Scene öffnet, diesmal nicht als feste Architektur, vielmehr als eine reich umrahmte Triumphpforte oder ein monumentaler, mit Figuren und Säulen geschmückter Rahmen gebildet, durch den man die Vorgänge auf der Hauptbühne sich abspielen sieht, welche durch zwei Hinterbühnen erweitert wird — der Grundgedanke für die meisten heutigen Theater.

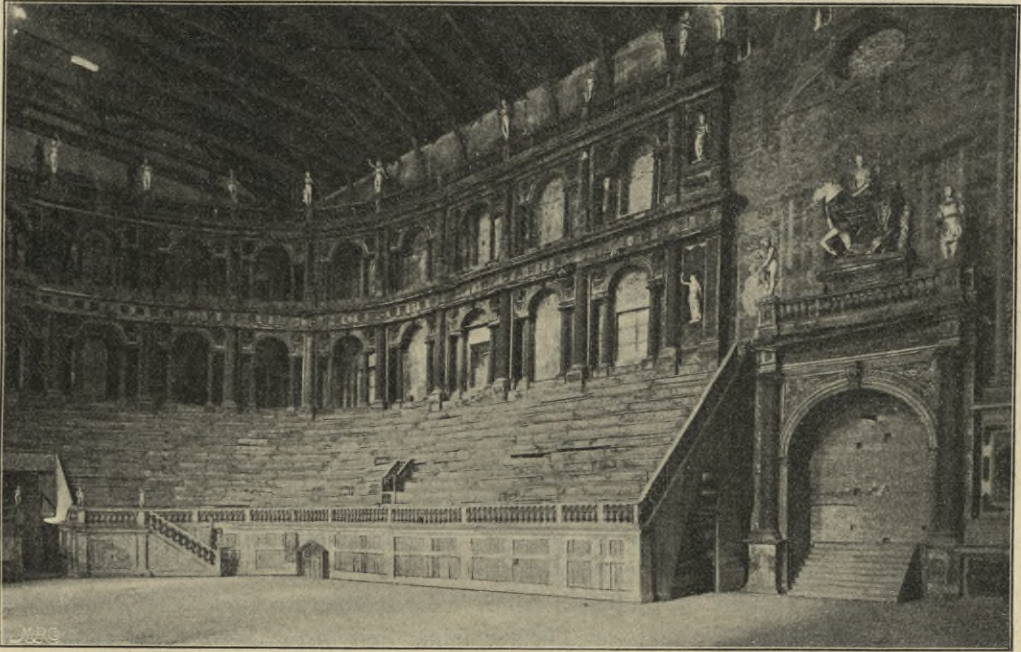
Wohl aus Verehrung für seinen Meister gab *Aleotti* den Arkaden seines Zuschauerraumes die Form der Bogenhallen der Basilika in Vicenza; vielleicht wufste er auch nichts Besseres zu bieten.

Die hohen Bogenhallen waren früher polychrom behandelt, der Hauptfache nach weifs und gold, wie die Farbenreste noch auf den Architekturteilen zeigen. Die hölzernen Statuen waren weifs bemalt, die Triglyphen in den Friesen gleichfalls weifs, die Metopen rot, die Säulen rötlich marmoriert; die Reiterstatuen in der Nähe des Prosceniums waren aus einem Holzgerippe mit Stukkauftrag angefertigt.

Ein im Theater aufgestellter Stich zeigt uns das Proscenium mit dem herabgelassenen Vorhang und die Jahreszahl 1618. Ein dort geborgenes »*Frammento di soffito del Teatro Farnese dipinto di Lionello Spadi (Secolo XVIII)*« besteht aus dünnem Holz mit einem aufgemalten Putten. Im anstossenden Museum sind zwei »Muranolüster« aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts — aus weissem Glas mit roten und grünen Blumen — die einst das genannte Theater schmückten.

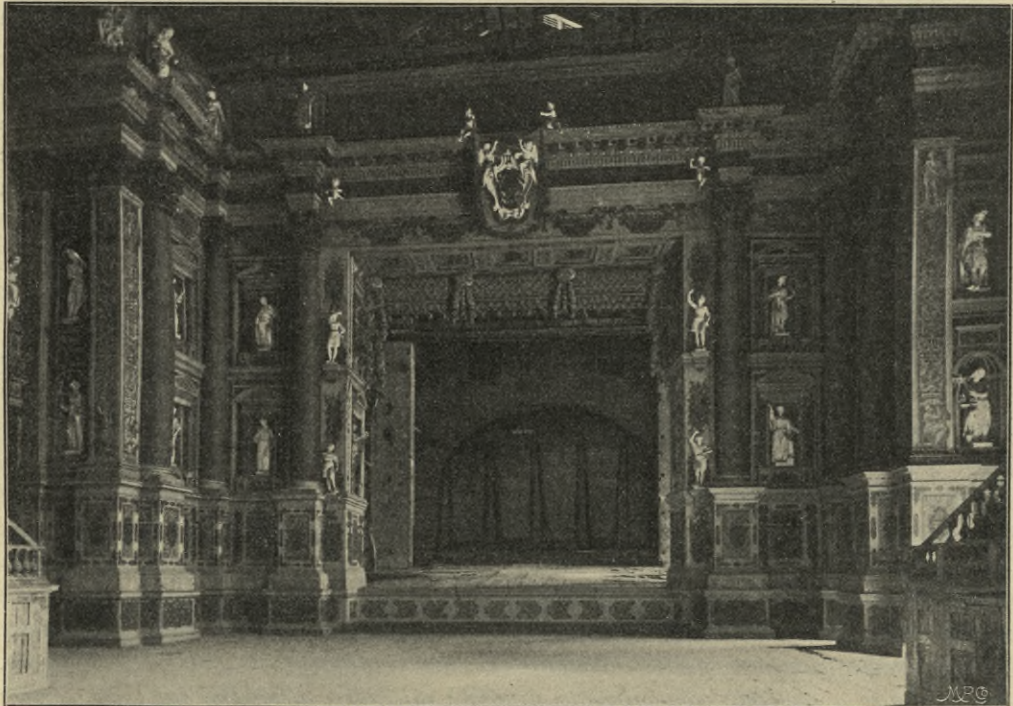
¹⁹³ Siehe das Theater zu Aspendos in Teil II, Band I (Taf. bei S. 224; 2. Aufl.: Fig. 234, S. 327) dieses »Handbuchs«.

Fig. 308.



Zuschauerraum.

Fig. 309.



Blick gegen das Proscenium.

Teatro Farnese zu Parma.

Der zur Zeit uns anghnende offene Dachstuhl über dem Theaterraum war nach diesen Fundstücken nicht der raumbegrenzende Abschluß nach oben, auch nicht ein ausgepanntes Velum — eine reich bemalte Holzdecke mußte den fachgemäßen Abschluß gebildet haben. Der architektonische Aufbau, die farbige, goldglänzende Architektur deselben, im Schimmer einer reichen Kerzenbeleuchtung, tausendfältig reflektiert von den Facetten der Glaslüfterbehänge, der Raum, gefüllt von einer vornehmen, in Samt und Seide, Gold und Silber blinkenden Gesellschaft von Damen und Herren, mußte von blendender Wirkung gewesen sein.

Einst die Bewunderung der ganzen vornehmen Welt erregend, ist dieses Theater jetzt in bedauerlichen Verfall geraten (Fig. 308: Ansicht des Zuschauerraumes und Fig. 309: Blick gegen das Proscenium).

Diese architektonische Arbeit hätte wohl ein besseres Schicksal verdient und wäre aus historischen und künstlerischen Gründen der Erhaltung sicher wert gewesen — auch hier das Los des Schönen auf der Erde! Politische Wirren, Aufhören der Zweckbestimmung und daraus hervorgegangene Interessenlosigkeit mögen neben Geldmangel den Anstoß zum Verfall des Werkes gegeben haben. — Nicht alles kann von den Spätergeborenen gehalten werden, es sähe sonst noch feltamer auf der Welt aus, und nur der Lebende hat recht!

Serlio (1584) macht im II. Buche seines Werkes über Architektur¹⁹⁴⁾ besondere Angaben mit Zeichnungen über das Theater seiner Zeit (*delle Scene e de' Teatri che à nostri tempi si costumano*). Er behandelt zuerst das Längenprofil deselben, indem er das stark ansteigende Amphitheater (Zuschauerraum) gibt, dann ein Parterre und vor diesem eine erhöhte Scene mit ansteigender Bühne und Hintergrund (Fig. 310). Er will das Spielpodium in der Augenhöhe und zunächst ein Stück weit wagrecht, dann leicht ansteigend haben, bis zur Abschlußwand, von welcher der gemalte Hintergrund aufgestellt ist, und gibt dafür Verhältniszahlen an.

Die schmale Fläche der erhöhten Bühne, wird von *Serlio* als »*Piazza della Scena*« bezeichnet; die etwas erhöhte Fläche *F* ist für die Sitze der Vornehmen bestimmt. Die ersten Reihen des Stufenbaues gehören den vornehmen Damen und die folgenden den weniger vornehmen Herren. Es folgt ein Gürtelgang, wie beim antiken Theater; dann kommen weitere Reihen für noch weniger Vornehme (*li men nobili*), hierauf ein zweiter Gürtelgang mit weiteren Sitzen für Geringere und zuletzt die Fläche *K*, für die *Misera plebs contribuens* bestimmt. Im »*Trattato sopra la Scena*« beschreibt er die Hintergründe und führt dabei aus:

... lo apparato di una scena, dove si vede in piccol spatio fatto dall' arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi tempj, diversi casamenti e da presso, e di lontano spatiose piazze ornate di varij edificij, drittissime e lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramide, obelischi, e mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezani e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, li quali sono così artificiosamente ordinati, che rappresentano tante gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi e cose simili. Quindi si vede la cornuta e lucida Luna, levarsi pian piano e essersi inalzata, che gli occhi de gli spettatori non l'han veduta muoversi: in alcune altra si vede il levare del Sole e il suo girare e nel finire della comedia tramontar poi tale artificio che molti spettatori di tal cosa stupiscono. Con l'artificio à qualche buon proposito si vederà discendere alcun Dio dal Cielo, correre

¹⁹⁴⁾ Bl. 47—52 der venezianischen Ausgabe.

qualche pianeta per l'aria. Venir poi su la scena diversi intermedij ricchiffamente ornati, livree di varie sorti con habiti strani, si per morefche, come per musiche. Talbor si vede strani animali, entro de' quali son huomini e fanciulli atteggiando, saltando e correndo cosi bene, che non è senza maraviglia e riguardanti, le quai tutte cose dan tanto di contentezza all' occhio e all'animo . . . u. f. w.

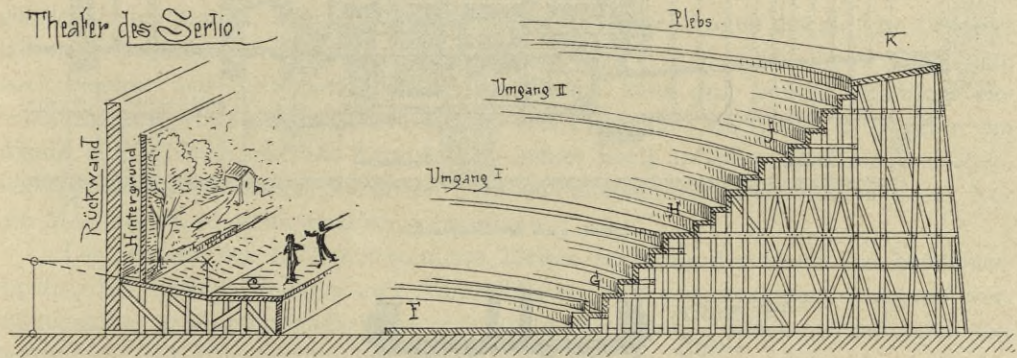
Wir sehen, es ist für alles geforgt, was das Auge ergötzen kann.

Serlio unterscheidet drei Arten von Scenerien: *La Scene Comica, la Tragica, la Satirica*. Die erste verlange eine Darstellung von Privatgebäuden, wie sie für kleine Geschäftsleute, Advokaten, Kleinhändler und ähnliche Personen passen, wobei aber die *Casa della ruffiana*, ein Wirtshaus und ein Tempel nicht fehlen dürfen.

Die tragische Scene will dagegen Paläste und Königschlösser, öffentliche Bauten, die satirische aber Berge, Hügel, Felsen, einige Bauernhäuser, Blumen und Bäume.

Sein letzter Abschnitt behandelt die *Lumi artificiali della Scena*, wobei er sich in Rezepten ergeht, und z. B. sagt, was man nehmen muß, um einen saphirfarbenen

Fig. 310.



Himmel herzustellen, wie man Farben transparent macht, wie man mit einem neuen, blanken Rasierbecken Lichtstrahlen wirft, wie man mit brennendem Kampfer ein »belifissimo lume e odorifero« macht, wie man donnert und blitzt (indem man eine Steinkugel rollen und *polvere di vernice* [pulverisiertes Kolophonium?] durch ein Licht bläht u. f. w.). Ein Gutes verlangt er aber: für die Beleuchtung der Bühne reines Deckenlicht statt des zweifelhaft wirkenden modernen Rampenlichtes!

Buontalenti führte bei seinem Theater hinter den Uffizien in Florenz eine weitere Neuerung ein, indem er dem Parterre eine Steigung gab, wie *Serlio* seinem Bühnenboden; er verfuhr es auch mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und studiert wurde¹⁹⁵).

Die Einrichtung des Zuschauerraumes näherte sich derjenigen des heutigen Theaters, indem um ein ovales Parterre Logen mit zentral auf daselbe gerichteten Scheidewänden angelegt waren.

Mit dem Auftreten der *Bibienna* gelangte der Theaterbau und seine scenische Ausstattung zur höchsten künstlerischen Vollendung; sie wurden nach aller Herren Ländern berufen und arbeiteten in Dresden, München, Bayreuth (1747); *Antonio Galli*

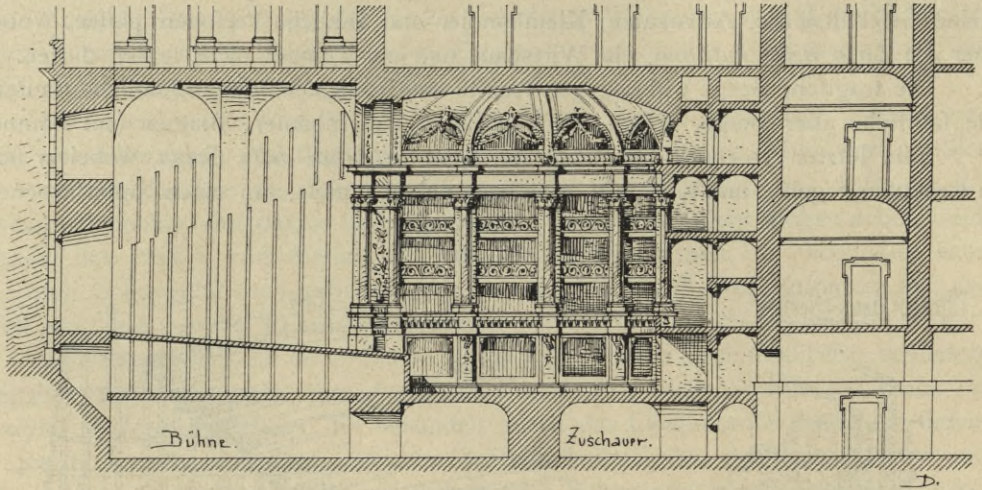
223.
Theater
des
Buontalenti.

224.
Theater
der
Bibienna.

¹⁹⁵ GURLITT weist in seiner »Geschichte des Barocktheaters in Italien« (Stuttgart 1887) auf eine eingehende Beschreibung der Dekorationen dieses Theaters durch *Baldinucci* (S. 47) hin — ferner auf: FURTTENBACH, S. *Architectura civilis*, S. 22—23. — Weiteres über Theater berichtet noch GURLITT a. a. O., S. 491—500.

Bibienna, der in Mailand (1774) starb, war in Siena, Pistoja, Bologna tätig; in Mantua baute *Ferdinando Bibiena* (1735) das Theater, das *A. Galluzzi* vollendete, bei welchem der Einbau ganz aus Holz ausgeführt wurde. Ein schönes Werk über die »*Architettura e Prospettiva*« gab *Giuseppe Galli Bibiena* als *Ingegnere Teatrale ed Architetto* (1740) heraus, wo er sich bei den prächtigen Kompositionen als *Architectus theatralis Primarius (inv. et del.)* unterzeichnet.

Fig. 311.



Schnitt nach der Hauptachse.

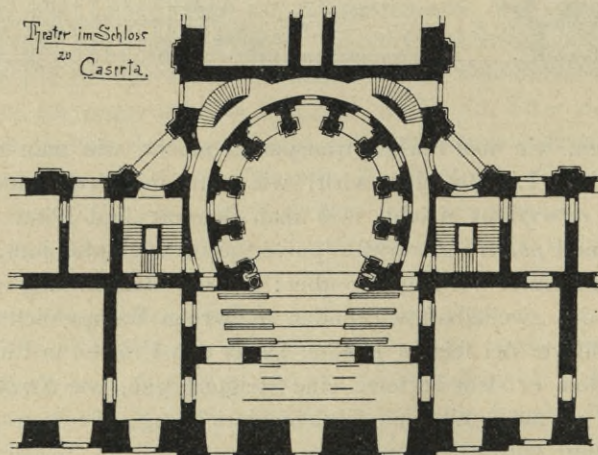


Fig. 312.

Grundriss.

Theater im Schloß zu Caferta.

225.
San Carlo-
Theater
in Neapel.

Um diese Zeit (1737) lieferte auch *Madrano* die Pläne für das größte Theater Italiens, für *San Carlo* in Neapel, das *Angelo Carafale* ausführte. Es brannte 1816 im Inneren aus, wurde aber, wie es früher war, wiederhergestellt.

226.
Theater im
Schloß von
Caferta.

Als jüngstes sei das *Teatro domestico di Corte* im Schloße zu Caferta noch erwähnt (vergl. den Gesamtplan in Fig. 304 [S. 325] und die Detailpläne in Fig. 311 u. 312). *Vanvitelli* ist dabei auf das ebene oder Saalparkett wieder zurückgegangen, nahm aber die erhöhte und steigende Bühne an, mit Verfenkungen, Kulissen und

Soffittenvorrichtungen. Ein Proscenium mit korinthischen Doppelfäulen faßt die Schauöffnung ein, an welche sich ringsum Parterrelogen anschließen, über denen die genannten Säulen aus Roffo Africano beginnen. Zwischen den Postamenten derselben läuft ein Balkon, und darüber sind zwischen den Säulenschäften zwei Logenreihen übereinander eingespant, wie bei vielen unserer modernsten Theater diesseits der Alpen. Die Säulen sind durch Halbkreisbogen überspannt, die über dem Gebälke beginnen und hinter sich wieder Logen bergen. Von den verkröpften Gebälken aus laufen Rippen nach dem Mittelpunkt der gewölbten Decke, die von Stichkappen über den Halbkreisöffnungen durchdrungen wird (Fig. 311).

Das Amphitheater ist hier aufgegeben und macht übereinander liegenden Logen Platz, wodurch alle Zuschauer möglichst gleichweit von der Scene untergebracht sind, wobei sich aber der Mißstand ergibt, daß die Zuschauer auf den oberen Galerien oder Logen die Schauspieler und die Scenerien bloß aus der Vogelperspektive genießen können und nur einen zweifelhaften Genuß vom Gebotenen haben. (Vergl. Schnitt und Grundriß in Fig. 311 u. 312.) Hat danach seit 150 Jahren die Theaterarchitektur über die *Bibiena* und *Vanvitelli* hinaus wesentliche Fortschritte gemacht? Ich glaube, kaum! Wir vermengen die Einrichtungen des antiken Theaters mit dem Logenbau des Renaissancetheaters — das ist wohl alles — und wenn man auch Donner und Blitz naturgetreuer nachahmen kann und bessere künstliche Beleuchtungsverhältnisse und höhere Grade von Helligkeit im Haufe zu erzielen imstande ist, so bleibt uns das Rampenlicht immer noch anhaften, und was wir allenfalls in der Anlage Neues geschaffen, geht auf Kosten des guten Geschmacks. Nur die Maschinerie ist vollkommener geworden!

Die Meister des XVI. Jahrhunderts hielten noch an der Form des Zuschauer-raumes des antiken Theaters und Amphitheaters fest und brachten daher auf verhältnismäßig großer Bodenfläche unverhältnismäßig wenig Zuschauer, aber unter den besten Seh- und Hörverhältnissen, unter; diejenigen des XVIII. Jahrhunderts schufen die Neuerung der lotrecht übereinander gebauten Logen bei Ausbildung einer festen, reich dekorierten Decke des Zuschauerraumes. Sie brachten auf kleiner Bodenfläche viele Zuschauer unter, ermöglichten das gute Hören und Sehen im Haufe, wobei man aber die Geschmacklosigkeit mit in den Kauf nehmen muß, daß alle höher sitzenden Zuschauer die Vorgänge nur in der Horizontalprojektion genießen können, was unter Umständen zur Lächerlichkeit werden kann (z. B. Nymphen und Rheintöchter im Spiele der Wellen!).

Berühmt wegen feiner Dekoration war auch das von *Genga* erbaute Theater in Urbino, in welchem die erste italienische Komödie, die *Calandra* des Kardinals *Bibbiena*, des Freundes *Leo X.*, aufgeführt wurde.

227.
Andere
Theater.

17. Kapitel.

Univerfitäten, Museen und Bibliotheken.

Die ältesten großen Lehranstalten dürften wohl zu Alexandria das Museion (280 vor Chr.), die Philosophenschulen in Athen, die hohen Schulen in Lyon, Nîmes, Konstantinopel, Cordova und Syrakus gewesen sein. Auf dem italienischen Festlande sind die ersten Univerfitäten nach heutigem Sprachgebrauch, jedoch noch nicht mit

228.
Univerfitäten.

allen Fakultäten ausgestattet (sie beschränkten sich meist auf Rechtswissenschaft und Medizin), im XI. Jahrhundert in Ravenna, Bologna, Salerno zu finden. In Neapel wurde eine solche durch *Friedrich II.* 1224 gestiftet, die 1780 umgestaltet und in dem 1605 erbauten Jesuitenkollegium untergebracht wurde. Im XII. Jahrhundert erhielt zuerst die Pariser Universität eine feste korporative Verfassung, die Ausgangspunkt und Muster für alle späteren des Abendlandes wurde.

Andere wurden in Padua, Pisa, Ferrara (1402 wieder aufgerichtet), Parma, Turin (1404 gestiftet), Genua u. s. w. gegründet, die früher schon eine große Zufuhr von ausländischen Studierenden erhielten. Ihnen schlossen sich die verschiedenen Jesuitenkollegien in Rom, Mailand, Genua und Neapel, was Größe der Einrichtung anbelangt, würdig an; an Großartigkeit und Schönheit in baulicher Beziehung übertrafen aber die letzteren alles vorher Geschaffene. Alle gingen aus Kloster- und Domschulen hervor und sind Erzeugnisse des späten Mittelalters oder der frühen Renaissance. Demgemäß schlossen sich die Baulichkeiten der neuen Anstalten an die Klosterbauten an, wo sich die Unterrichtsräume um einen ruhig gelegenen, abgeschlossenen Hof gruppierten, eine Einrichtung, an der aus Zweckmäßigkeitsgründen festgehalten wurde. Konvikte sowohl, als auch Gruppen von Hörsälen wurden so am besten untergebracht. Hier sind es in der Folge besonders die Jesuitenkollegien, wo die Höfe zu wahren Schulhöfen werden, deren hohe Hallen deutlicher die Bestimmung der hinter ihnen liegenden Räume angeben als die niedrigen Bogengänge der Klosterhöfe, die mehr den Mönchszellen entsprechen.

Dem leitenden Gedanken, nach antikem Grundsatze (an dem auch die arabischen Baumeister; vergl. die Gelehrtenschulen in Kairo, festhielten) die Lehr- und Lernräume um einen großen, von luftigen Hallen umgebenen Hof zu gruppieren und dem Baue einen palastartigen Charakter zu verleihen, wurde in schönster Weise Ausdruck verliehen. Die Wissenschaft sollte vornehm wohnen, in hellen Räumen sich sonnen — nicht »im verfluchten, dumpfen Mauerloch«, verloren in Rauch und Moder, umgeben »von Tiergeripp und Totenbein« haufen.

Die Architekten der Renaissance haben es verstanden, diesen Höfen ein großartiges Gepräge zu verleihen bei ausgefuchter Schönheit der Einzelformen und der Dekoration. Ein bleibendes Denkzeichen durften sich dort auch die Studierenden setzen, die einst in jenen Hochschulen eine akademische Würde erlangt hatten, durch Aufzeichnung ihrer Namen und Wappen an den Wänden, unter denen sich auch diejenigen mancher Deutschen befinden! Oft auch sind es »Landsmannschaften«, die sich kommenden Geschlechtern bekannt geben wollten — Anfänge des späteren, heute noch geltenden Korporationswesens!

An die Klosterhöfe des *Brunellesco* erinnert der aus dem XV. Jahrhundert stammende Hof der Universität Pisa. Von vollendeter Schönheit ist der 1552 von *Sanfovino* gebaute Hof mit Doppelhallen und geradem Gebälke der Universität in Padua (Fig. 313). So wunderbar schön der Säulenhof dieser Universität auch im ganzen wirkt, so unzweifelhaft auch die Konzeption dem *Sanfovino* zugeschrieben werden kann, so wenig möchte ich den Meister für das Detail, besonders im Obergeschoß, verantwortlich machen; die Ornamente sind mir dort etwas zu roh.

Die alten Hörsäle sind sämtlich eng, die Subellien in ihnen steil ansteigend im halben Achteck herumgeführt und in 8 bis 9 Stufen übereinander amphitheatralisch aufgestellt. Der Dozent stand an der Fensterwand — vor dem Pfeiler zwischen zwei großen Fensteröffnungen; die Zeichen- oder Rechentafel lag dabei wagrecht

vor ihm auf dem Tisch — und so ist es heute dort noch der Brauch! Das Zimmer *Galilei's* ist mehr als einfach; es enthält jetzt die Ehrengaben der ausländischen Studenten (auch der deutschen), welche beim Jubiläum der Universität niedergelegt wurden. Die *Aula magna* ist ein großer heller Raum, modern bestuhlt; die Wände sind in einem gelbgemusterten Tone gehalten, von dem sich die bunt bemalten Wappenschilder studentischer Korporationen wirkungsvoll abheben, ähnlich wie bei den Wänden der Säle und Korridore des *Archiginnasio* in Bologna.

Fig. 313.



Vom Hof der Universität zu Padua.

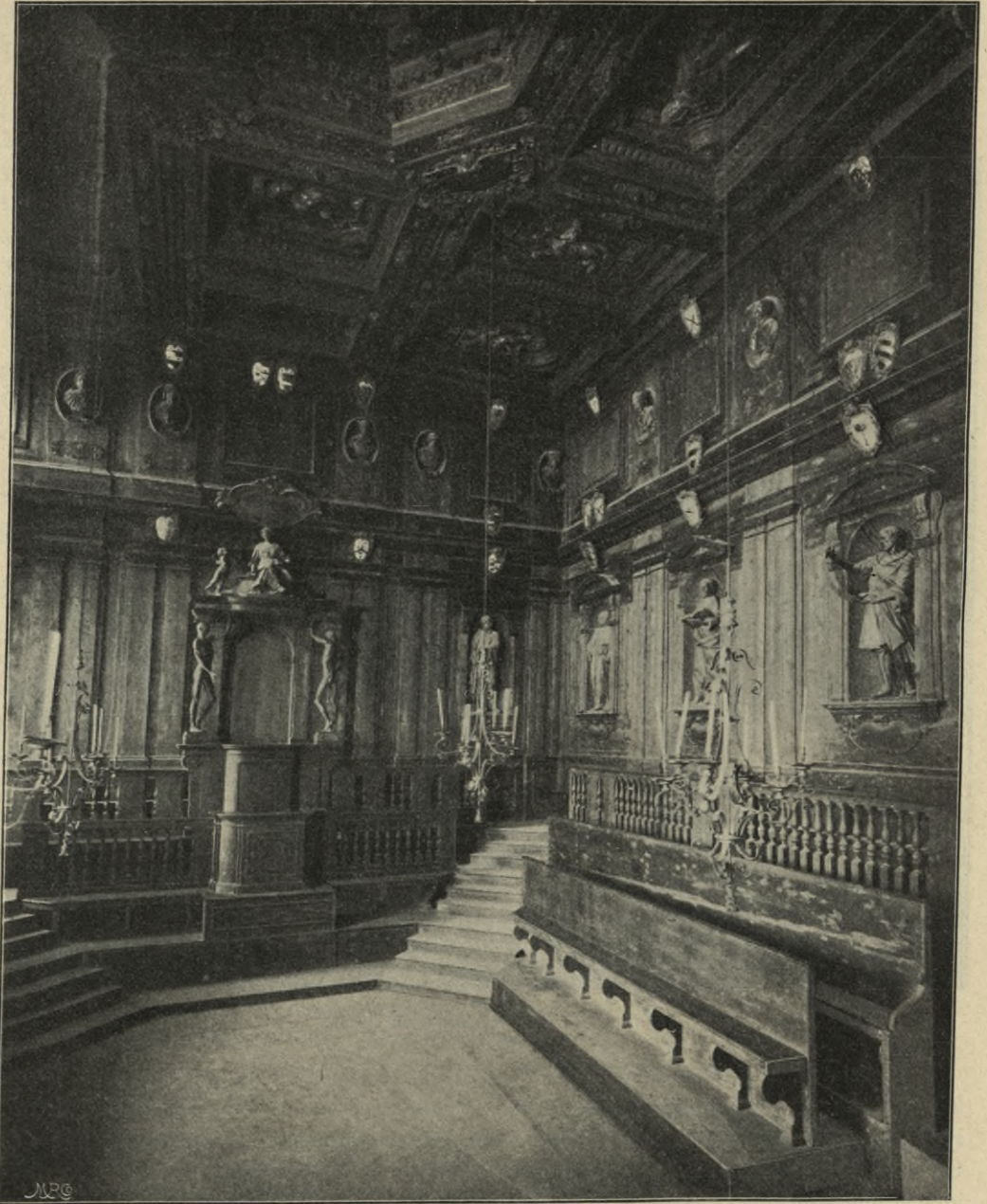
Letzteres, mit feiner anmutigen Hofanlage, wurde als Sitz der Universität von *Terribilia* 1562 erbaut, aber nach ihrer Verlegung (1803) in den *Palazzo Cellesi* (mit Hof von *Triacchini*) für die Kommunalbibliothek eingerichtet. Nach dem Plane des Genuer Architekten *Ricca* wurde 1713 der schöne Spätrenaissancehof der Universität in Turin erbaut.

Als Jesuitenkolleg wurde unter *Ottavio Farnese* im XVI. Jahrhundert von *Galeazzo Alessi* die Universität in Parma ausgeführt.

Gleichfalls als Jesuitenkollegien wurden im XVII. Jahrhundert die heutige Universität in Genua (wie bereits gesagt) und die *Brera* in Mailand mit ihren unvergleichlich schönen und großartigen Höfen und Treppenaufgängen erbaut. Als

früheſtes Beiſpiel folcher darf das von *Ammanati* entworfene *Collegio Romano*, als groſſartigſtes die *Sapienza* zu Rom mit ihrem majeſtätischen Hofe angeführt wer-

Fig. 314.

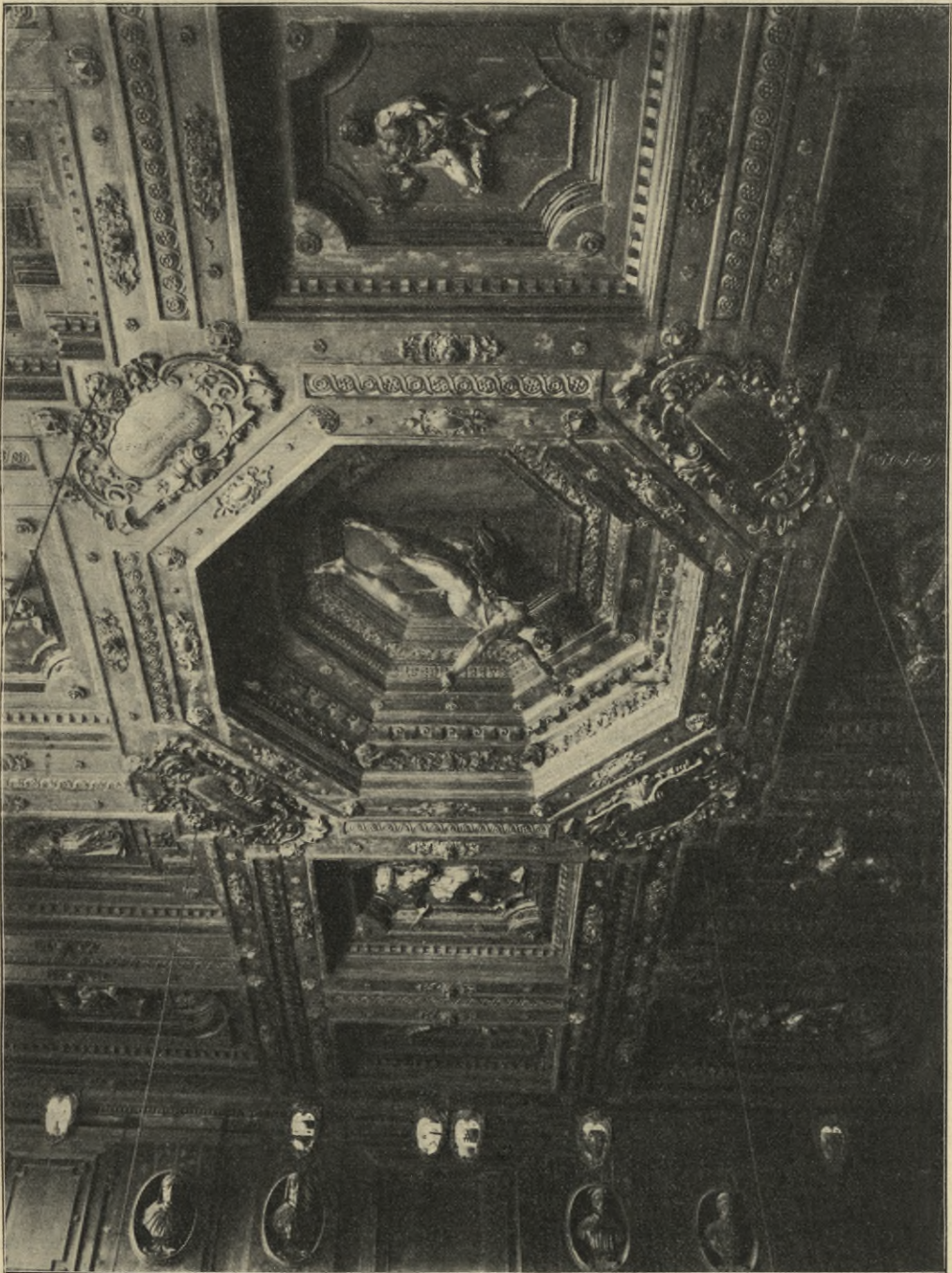


Anatomisches Theater der Univerſität zu Bologna.

den ¹⁹⁶⁾. Letztere enthält zwei langgeſtreckte Flügelbauten mit durchgehenden Bogenhallen, die an der einen Schmalseite durch eine Mauer mit einer inneren Halle ver-

¹⁹⁶⁾ Beide veröffentlicht in: LETAROUILLY, P. *Édifices de Rome moderne* etc. Paris 1860.

Fig. 315.



Decke im anatomischen Theater der Univerität zu Bologna.

bunden sind, auf welche von jedem Flügel aus sich eine geradläufige doppelarmige Podesttreppe öffnet, während an der anderen Schmalseite sich eine Kuppelkirche mit vorgelegter Exedra einschleibt. Diese vier Gebäudetrakte umschließen den einfachen,

grofsartigen Hof, für den einft *Michelangelo* dem Papft *Leo X.* die Pläne lieferte. Der Bau geriet nach dem Tode *Leo's* ins Stocken, wurde unter *Gregor XIII.* (1575) wieder aufgenommen und erft beinahe 100 Jahre fpäter (1660) unter *Alexander VII.* vollendet, der dem Baue die Auffchrift gab: »*Initium Sapientiae Timor Domini.*«

Man lehrte hier unentgeltlich Rechtswiffenfchaft, Theologie, Medizin, Archäologie, orientalifche Sprachen und andere Zweige der Wiffenfchaft. Eine Schule der fchönen Künfte wurde in den Sälen zu ebener Erde eingerichtet; in den Räumen des III. Obergefchoffes wurde von *Pius VII.* und *Leo XII.* eine »Ingenieurſchule« organisiert, die, wenn ſie beim Antritt der Regierung *Pius VII.* (1800—23) in das Leben trat, um des Jahrhunderts Wende ihre Zentenarfeier hätte halten können!

Die Säle haben durchgängig eine Tiefe von 10,50 m bei einer lichten Höhe von 5,80 m im Erdgefchofs, ſind verſchieden lang (bis zu 18,50 m) und haben Seitenlicht von den Strafsen her, gewöhnlich zwei Fenster auf 10,50 m Raumlänge. Die Flurgänge meſſen in der Breite 3,50 und in der Höhe 5,80 m; nirgends iſt alſo an den Abmeſſungen geſpart, grofsräumig und luftig jeder Schulſaal angelegt. Zu ebener Erde und mit amphitheatraliſch aufgebauten Sitzreihen ſind die Säle für Perſpektive und für Anatomie eingerichtet, für welch letztere wohl der intereſſante, mit Holz getäfelte, älteſte Saal für anatomifche Vorleſungen in Bologna, in der Art der Einrichtung wenigſtens, als Vorbild gedient haben mochte (Fig. 314 u. 315).

229. Muſeen.
Muſeen für Statuen, Gemälde und Erzeugniſſe der Kleinkunſt und des Kunſtgewerbes ſind in der erſten Zeit der Renaissance als ſelbſtändige Bauten zum Aufſtellen der genannten Gegenſtände nicht ausgeführt worden.

Die Grofsen Italiens waren wohl kunſtverſtändige Sammler, die beſonderen Wert auf die Erwerbung von Antiken legten; ſie ſtellten ſie aber in ihren geräumigen und prächtigen Wohn- und Geſellſchaftsräumen auf. Sie traten in intimere Beziehungen zu den Kunſtwerken; ſie liebten ſie und wollten den Genufs des täglichen Umganges mit ihnen nicht entbehren; ſie wollten aber auch mit dieſen Beſitztümern nach auſen glänzen, durch ſie andere unterrichten und ihren Geſchmack veredeln.

Die Anfänge des Sammelns von Kunſtgegenſtänden, die aus ihrem urſprünglichen Zuſammenhang geriffen worden waren oder deren Beſitz beſonders begehrenswert erſchien, geht auch in die antike Zeit zurück. Schon *Ptolemäos Philadelphos* (284—246 vor Chr.) legte in ſeinem Palaſte in Alexandrien neben der Bibliothek ein Muſeum für Kunſtgegenſtände an, und dieſer Zug vererbte ſich auch auf die Grofsen und Machthaber der italieniſchen Halbinſel, der ſich dort bis zur Zeit der gewaltigen politiſchen Umwälzungen erhielt und ſich dann verlor; er wurde aber ſeit dem Ende des Mittelalters aufs neue geweckt und beim Beginne der Renaissance wieder auf das höchſte gepflegt. Was wir jetzt in Italien, in Mailand, Venedig, Verona, Bologna, Florenz, Rom, Neapel und Palermo u. a. O., als Kunſtmuſeen haben, ſind zum geringſten Teil Bauten, die für den beſtimmten Zweck errichtet wurden.

230.
Bargello
in Florenz.

Der *Bargello*, das jetzige Muſeum für italieniſche Kultur- und Kunſtgeſchichte des Mittelalters und der Renaissance, war urſprünglich als Wohnſitz für den *Capitano del popolo* und dann für den höchſten Richter (*Podestà*) 1255—66 gebaut; hierauf wurde er Sitz des Polizeihauptmannes (*Bargello*) und Gefängnis (1574—1782), und erſt in der Zeit der *Italia una* wurde er als Muſeum eingerichtet. Die Aufſtellung der Kunſtgegenſtände war von der früheren Zweckbeſtimmung des Baues abhängig; ſie iſt aber trotzdem geſchickt gemacht.

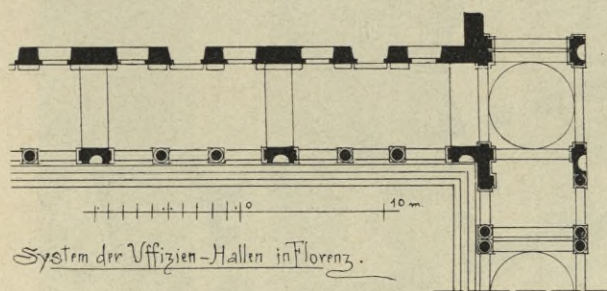
Die Uffizien (*Palazzo degli Uffizi*) mit ihren prächtigen Säulenhallen (Fig. 316), 1560–74 von *Vasari* zu Verwaltungszwecken erbaut, enthalten jetzt im Obergeschoß die berühmte Gemäldesammlung und in den anderen die Nationalbibliothek, das Zentralarchiv für Toskana und die Post. Die an der Süd-, Ost- und Westseite des langgestreckten Baues hinziehenden, an malerischen Durchblicken nach dem Signorenplatz und dem Arno so reichen, jetzt verglasten Loggien und ihre anstossenden Gelasse beherbergen die herrlichsten, von den Mediceern angeammelten und von den Lothringern vermehrten Werke der Kunst. Auch in diesen herrscht nicht immer das beste Licht, sind nicht immer die besten Raumverhältnisse zu verzeichnen, und nur die fog. von *Buontalenti* und *Pocetti* dekorierte *Tribuna* dürfte der einzige Saal sein, welcher mit Rücksicht auf seine Bestimmung ausgeführt wurde.

Mäßige Höhenverhältnisse, die Wände mit rotem Damast ausgeschlagen, die Kuppelflächen mit Perlmuttermuscheln bedeckt, das Deckenlicht nicht groß — aber das Ganze vorbildlich und stimmungsvoll! — Ebenfalls vorbildlich und von

eigenartiger Schönheit sind die Grotteskmalereien auf weißem Grunde an den Decken der großen Hallen¹⁹⁷⁾ von *Pocetti* (1580).

So liegen die Verhältnisse auch in Venedig, Verona und Mailand; in alten Bruderschaftsgebäuden und Palästen, ehemaligen Jesuitenkollegien sind die Kunstwerke aufgestapelt

Fig. 316.



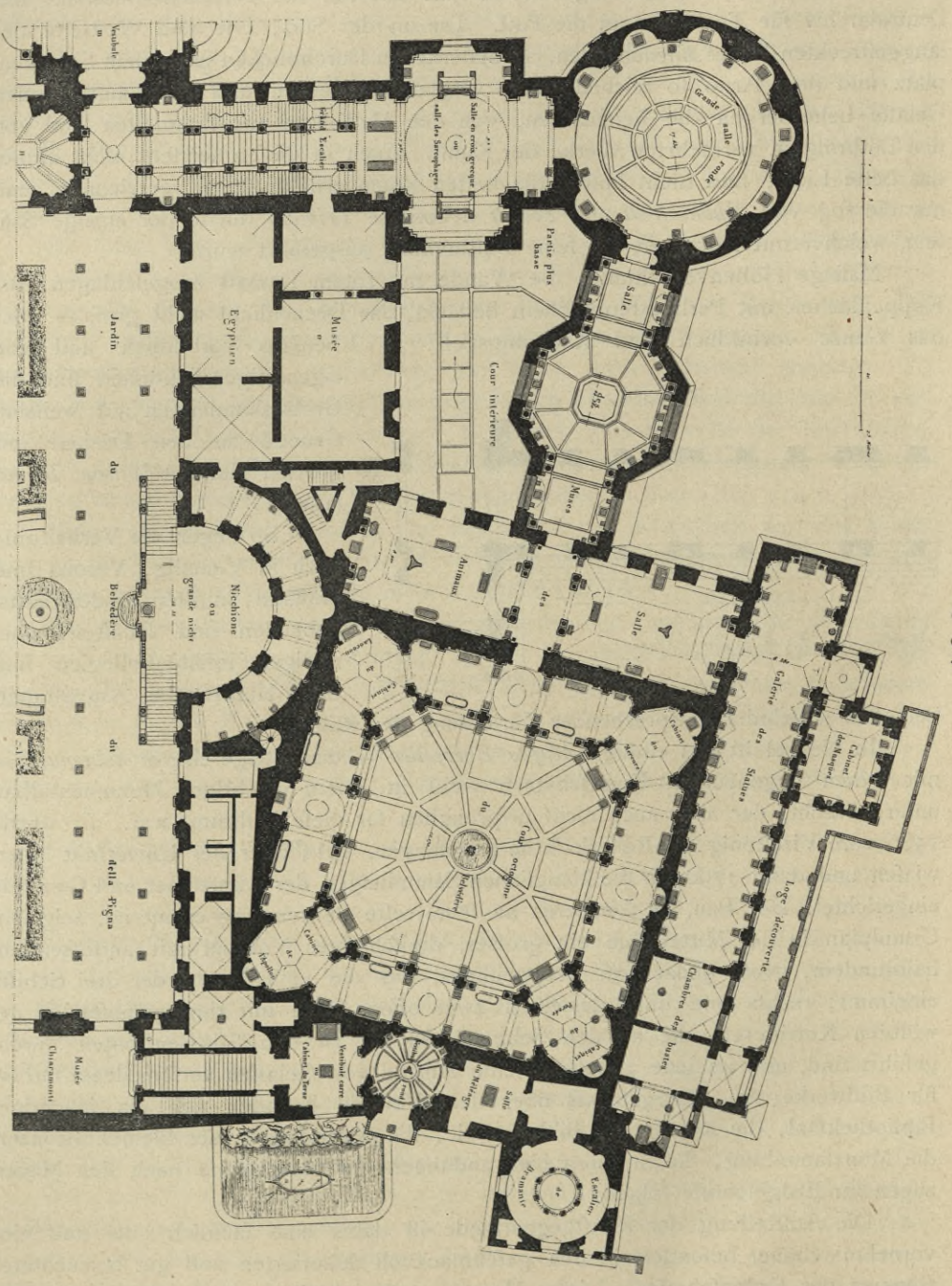
bei oft wechselnder entsprechender Zurichtung der Räume.

In Neapel ist das einstige *Museo Borbonico* — das jetzige *Museo nazionale* — mit seinen ungeheuren Kunstschätzen wohl in einem mächtigen Monumentalbau untergebracht, der aber auch nicht ursprünglich für diese bestimmt war. Er wurde 1586 vom Vizekönig als Reiterkaferne angefangen, 1615 aber der Universität überwiesen und dann 1790 für die königlichen Sammlungen der Altertümer und Gemälde eingerichtet. Der Bau, im Aeußeren an seine erste Bestimmung erinnernd, zeigt im Grundplan in der Mittelachse ein großes, dreischiffiges Vestibül mit anstossendem halbrundem, groß gedachtem Treppenhaus, das die volle Breite der drei Schiffe einnimmt; rechts und links desselben zwei offene Höfe mit ringsumlaufenden gewölbten Korridoren, die an den Schmalseiten bis zu den Straßenseiten durchgeführt sind, und an jene anstossend eine Anzahl von Gelassen verschiedener Größe für Bildwerke; im Obergeschoß über dem Vestibül befinden sich ein mächtiger Bibliotheksaal, die Räume der Bildergalerie, die Sammlungen der kleinen Bronzen, die Münzsammlung, die in ihren Umwandlungen der Hauptfäche nach den Mauerzügen im Erdgeschoße folgen.

Die Aufstellung der Kunstgegenstände ist dabei eine fachlich gute und eine vornehm schöne, besonders in den geschmackvoll dekorierten und gut beleuchteten Räumen des Erdgeschoßes. Dieser Monumentalbau bleibt zwar eine trockene, akademische Leistung; aber er ist für ein Museum, das nicht mit festen Beständen rechnen kann und darf, nicht unzweckmäßig.

¹⁹⁷⁾ Eine derselben in farbiger Darstellung ist wiedergegeben in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 47 u. 48.

Fig. 317.



Grundriss der vatikanischen Sammlungen zu Rom 1985).

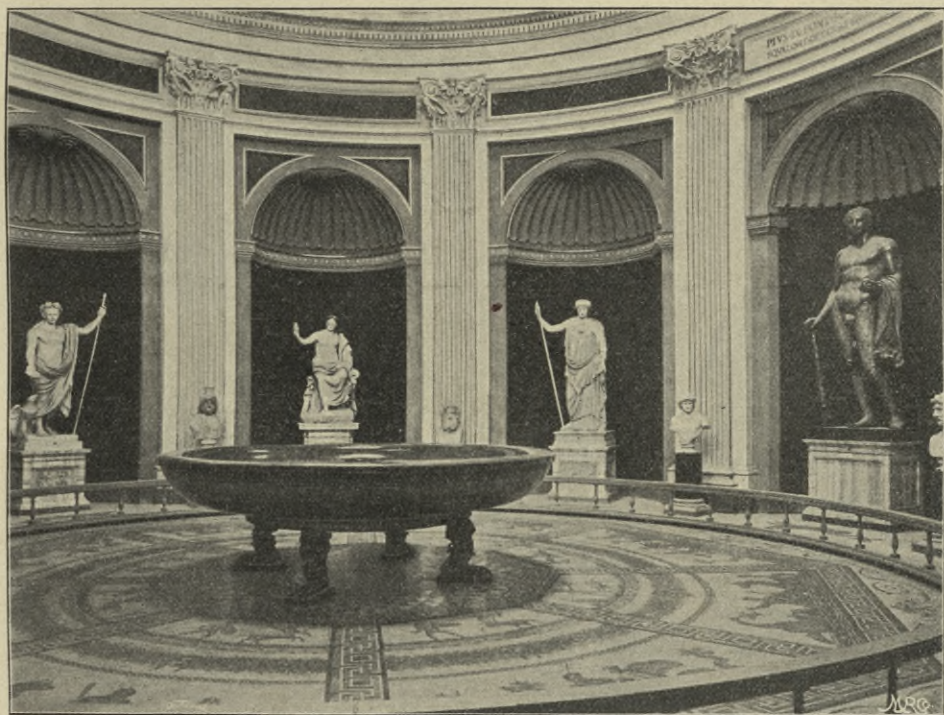
Anders liegen die Dinge in Rom, wenn auch dort alte Klosterbauten und Paläste als Museen nicht ausgefloffen sind (Konfervatorenpaläfte, Thermenmuseen, Lateranmuseen u. f. w.).

233-
Museen in
Rom.

Hier sind es zunächst die vatikanischen Museumsbauten, die aus kleineren Anfängen sich im Laufe der Zeit zu selbständigen, für den Zweck hergestellten Baulichkeiten entwickelt haben und tonangebend für das übrige gebildete Europa geworden sind.

Den Anfang machten die Päpste *Julius II.*, *Leo X.*, *Clemens VII.* und *Paul III.* mit dem durch *Bramante* unter *Julius II.* erbauten Belvedere. Da aber das Gute

Fig. 318.



Rundsaal der vatikanischen Skulpturenfassungen zu Rom.

in der Welt nirgends einen geraden Verlauf zu nehmen pflegt, so wurden auch die Bestrebungen dieser kunstfinnigen Herren eingedämmt. *Pius V.* (1566—72) entfernte diese Sammlungen, verschenkte einiges von ihrem Inhalte, und erst *Clemens XIV.* († 1774) entschied sich wieder für die Beibehaltung und Erweiterung derselben. So entstanden dann unter *Clemens* und *Pius VI.* das von *Visconti* angeordnete *Museo Pio-Clementino*, unter *Pius VI.* (1775—95) die *Sala a croce greca*, die *Sala rotonda*, der achteckige Prachtsaal *delle Muse* mit den beiden quadratischen Anbauten, alle nach dem Entwurfe *Simonetti's* (Fig. 317).

Es gliederten sich der runde Kuppelsaal *della Biga*, die *Sala dei Candelabri* und *degli Animali* dem *Cortile del Belvedere* an; dem ursprünglich quadratischen Hofe mit abgesehrägten Ecken wurde 1775 die innere Säulenhalle zugefügt; 1803

108) Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. *Le vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris 1882. Vol. I, Pl. 2.

wurden die Eckhallen deselben zu Kabinetten umgebaut. *Pius VII.* (1800—23) legte das *Museo Chiaramonti* an und liefs 1821 durch *Raffael Stern* den *Braccio nuovo* einfügen mit seinen 14 antiken Cipollin-, Alabaster- und ägyptischen Granitfäulen. *Gregor XVI.* (1831) reihte noch das ägyptische und etruskische Museum an; *Pius IX.* und *Leo XIII.* blieben gleichfalls nicht untätig in der Vervollkommnung und Ausschmückung der vatikanischen Museen, die ihren Weltruf zu festigen bestimmt waren.

Die Anordnung von Deckenlicht und hohem Seitenlicht in den Sälen ist bei diesen neuen Museumsbauten zur Aufnahme flaturischer Werke folgerichtig durch-

Fig. 319.



Braccio nuovo in den vatikanischen Sammlungen zu Rom.

geführt und für alle späteren verwandten Ausstellungsräume maßgebend geblieben. Die Aufstellung der Skulpturen im großen Rundsaal (Fig. 318), im Saale der Mufen und im *Braccio nuovo* (Fig. 319) ist eine mustergültige und vorbildliche und wird es zunächst auch bleiben, solange man für die schönen Gebilde der Kunst auch eine schöne und würdige Behausung verlangt!

Der Zweck der Museen ist im vorletzten Jahrhundert schon ein anderer geworden. Die Intimität zwischen Besitzer und Kunstwerk hatte aufgehört; man wollte das mühevoll und oft mit großen Kosten Errungene nicht mehr allein genießen; man wollte es zu Nutz und Frommen der Gebildeten und der großen Menge des Volkes verwerten; man liefs alle an der großen Tafel Platz nehmen, welche der

göttlichen Kost theilhaftig werden wollten. Dieser große kosmopolitische Zug konnte nur in jener aufgeklärten Zeit der Renaissance entstehen, der fruchtbringend weiterwirken sollte bis auf unsere Tage!

Schon das alte Aegypten besaß große Bücherfammlungen (Papyrusrollen), die bis in das XIX. Jahrhundert vor Chr. zurückreichen. Die Peisistratiden in Athen sollen solche besessen haben; in Form von gebrannten Tontafeln mit Keilschrift bedeckt, wurden Bibliotheksbestände im Palaste des Königs *Affurbanipal* aus dem

234-
Bibliotheken.

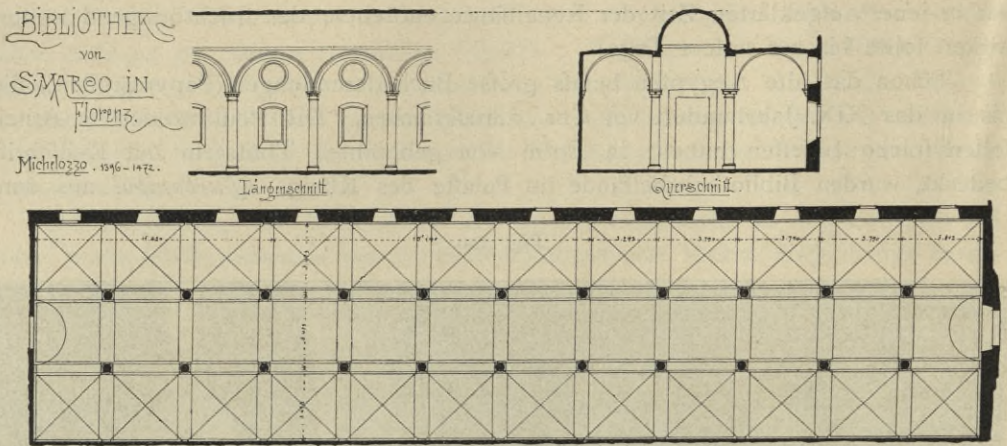
Fig. 320.



Biblioteca Malatestina in Cesena.

VII. Jahrhundert vor Chr. festgestellt. Bibliotheken für Lehrzwecke und zum allgemeinen Gebrauch, die älteren mit Werken auf Holztafeln, sind aus der voralexandrinischen Zeit bekannt geworden. Aus der alexandrinischen sind die Prachtbibliothek des Museums in Alexandrien, die vor dem großen Brande 700,000 Rollen besessen hatte, und die Pergamenische zu erwähnen. Diese waren feuerfester gebaut, von Säulenhallen umgeben, wegen des Morgenlichtes nach Osten gekehrt; zum Schutze der Augen waren Fußböden aus grünlichem Marmor beliebt; die Magazine waren eng mit bis zur Decke reichenden Gerüsten besetzt, die vielfach aus kostbaren Stoffen (Goldelfenbein) hergestellt waren. Eine erste öffentliche Bibliothek größten Stils war von *Cäsar* in Rom geplant. *Augustus* hatte eine solche

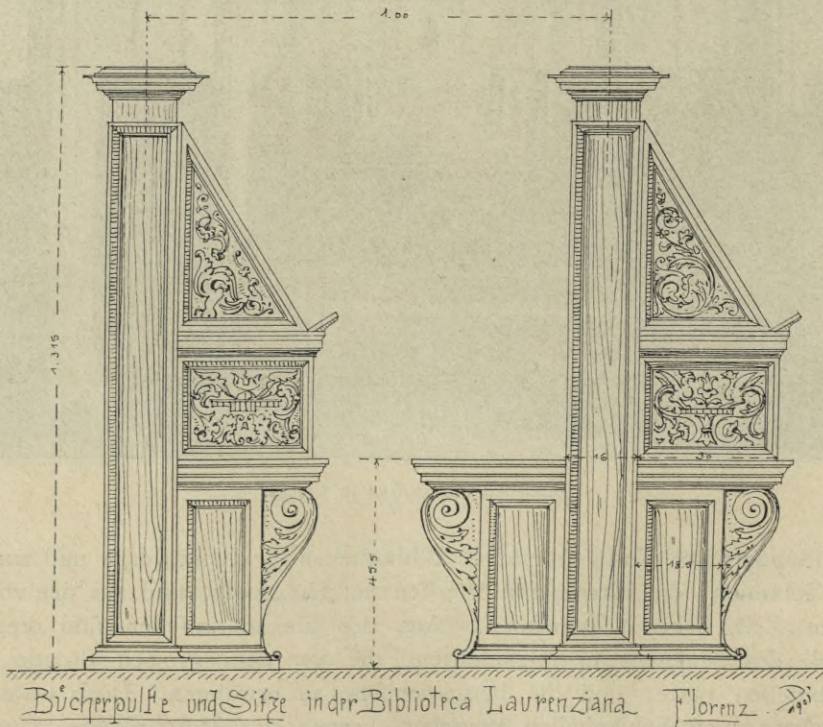
Fig. 321.



auf dem Palatin eingerichtet; im IV. christlichen Jahrhundert waren in Rom 29 öffentliche Bibliotheken¹⁹⁹⁾.

Von diesen Schätzen ging die Mehrzahl in der Zeit der Völkerwanderung zu Grunde; den Klöstern fiel dann die Aufgabe zu, den Rest noch zusammenzuhalten,

Fig. 322.



wofür die Klosterbibliotheken zu Monte Cassino, Korvei, Fulda, St. Gallen (Abt *Gosbert* 816—36) Zeugnis geben. Nach der Aufhebung der Klöster gingen diese

¹⁹⁹⁾ Vergl. PAULY's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neu bearb. von G. WISSOWA. Stuttgart 1896—1900. III. Bibliotheken, S. 403—424 — sowie: CLARK, J. W. *The care of books*. Cambridge 1901.

Büchereien, die in Kriegszeiten noch weitere Verluste erlitten, in staatlichen oder städtischen Besitz über.

In Italien rief zur Zeit der frühen Renaissance Papst *Nikolaus V.* (1447—55) die vatikanische Bibliothek in das Leben. In Florenz wurde 1444 von *Cosimo dem Alten* eine Bibliothek gestiftet, die von den Mediceern ständig vermehrt wurde: die *Biblioteca Laurenziana*. Man sah bei diesen Sammlungen weniger auf den inneren Wert, um so mehr aber auf die äußere Pracht der Werke, ihre schöne Schrift, ihren Schmuck mit Miniaturen und auf ihre kostbaren Fassungen.

Fig. 323.



Glasmalerei aus dem *Bargello* zu Florenz.

Ein- oder mehrschiffige Hallen und Säle zeigen die älteren Anlagen, in denen Pulte für die Folianten, die an Ketten angeschlossen waren, und Sitze für die Leser aufgestellt wurden.

Eines der frühesten Bibliothekgebäude, die *Biblioteca Malatestina* in Cesena, wurde im Jahre 1452 für *Domenico Malatesta* von *Matteo Nuzio* erbaut, ein dreischiffiger langgestreckter Raum, mit Kreuz- und Tonnengewölben überspannt, das Mittelschiff für den Verkehr freigelassen und nur die beiden Seitenschiffe mit Pulten für die 4000 Handschriften bestellt. Der in 11 Joche abgeteilte Raum hat an den beiden Langseiten Fenster und somit reichliche Tagesbeleuchtung (Fig. 320).

Dieser verwandt ist die von *Michelozzo* erbaute Bibliothek von *San Marco* in Florenz, deren Grundplan und Schnitte in Fig. 321 wiedergegeben sind.

235.
Laurenziana
in Florenz.

Diesen mag als bedeutendere architektonische Leistung die *Laurenziana* in Florenz, (1524) nach den Entwürfen *Michelangelo's* begonnen und von *Vasari* und *Ammanati* vollendet, mit ihrer kapriziösen Vorhalle und Aufgangstreppe folgen.

Der Raum ist auch hier langgestreckt, aber einschiffig von 11,00 m Breite und 47,50 m Länge; er erhält von zwei Seiten Licht durch rechteckige, buntverglaste Fenster, die 2,40 m über dem Fußboden beginnen, bei einer Achsenweite von 3,00 m. Die Saalwände sind durch Pilaster geteilt und oberhalb der Fenster durch rechteckige Nischen belebt. Die Decke ist als eine reich in Holz geschnitzte und im Naturton belassene Kassettendecke gebildet, deren Zeichnung sich auf dem Fußboden in

Fig. 324.



Von der vatikanischen Bibliothek zu Rom.

braunroten und gelblichen Backsteinfliesen, von *Tribolo* ausgeführt, wiederholt. Die Glasmalereien sind als Grottesken auf durchsichtigem weißem Glasgrund ausgeführt und brechen so das Tageslicht nur wenig²⁰⁰⁾.

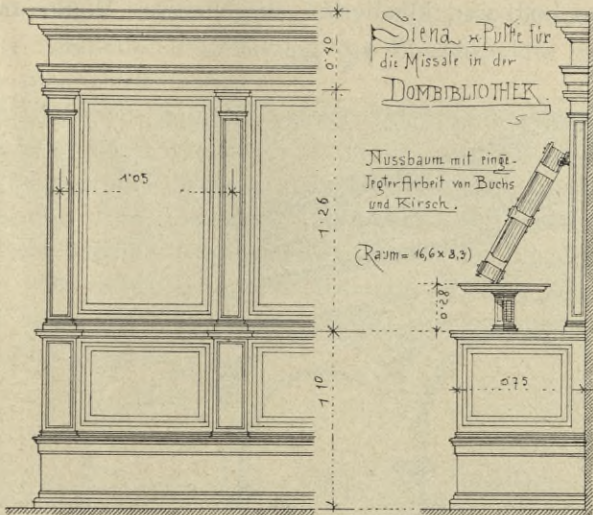
Das schön geschnitzte Stuhlwerk mit den Lesepulten (Fig. 322) und feiner feiner Ornamentik ist von *Battista Cinque* und *Ciapino* entworfen; die Zeichnungen der Glasfenster werden dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben. (Vergl. Fig. 323, worin die verwandte Komposition eines Glasfensters aus dem *Bargello*-Museum wiedergegeben ist.)

Die *Biblioteca Apostolica Vaticana*, wie erwähnt von *Nikolaus V.* gegründet, erfreute sich nach dem Tode dieses Papstes nicht der gleichen sorgfältigen Pflege; sie wurde vielmehr vernachlässigt und erst unter *Sixtus IV.* wieder aufgenommen, von *Sixtus V.* weitergeführt, der durch *Domenico Fontana* (1588) das jetzige Ge-

236.
Vatikanische
Bibliothek
in Rom.

²⁰⁰⁾ Eine gute Aufnahme des Saales mit feinem Vorraum siehe in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 31-37.

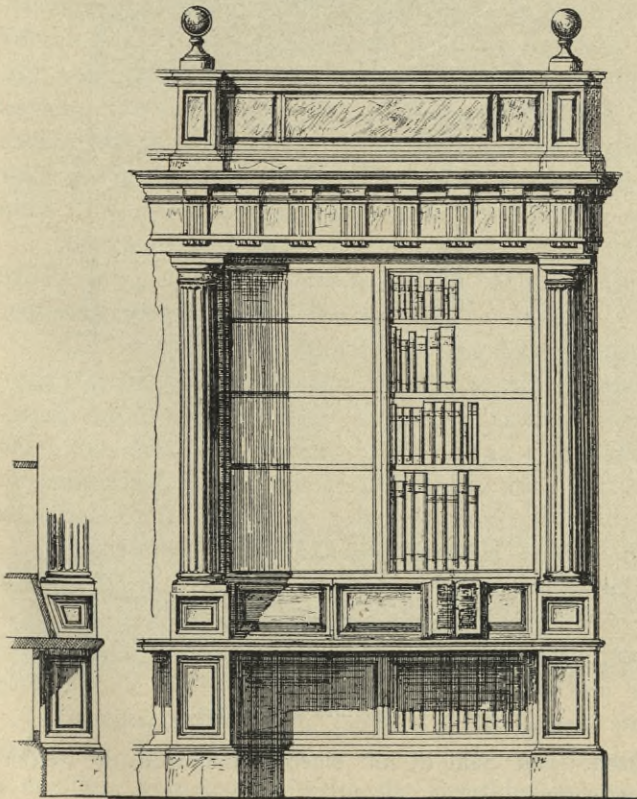
Fig. 325.



ausführen. Reichgechnitzte Tische mit kostbaren Marmorplatten und Vasen schmücken diesen herrlichsten der Bibliotheksräume (Fig. 324).

Uebertroffen an Schönheit und künstlerischem Gehalte wird aber dieser Raum

Fig. 326.



Bibliothekschrank im Eskorial zu Madrid.

bäude, das den großen Hof des *Bramante* durchschneidet, ausführen liefs. Der große Saal, in welchem sich an den Wänden und um die Pfeiler 46 niedrige Schränke, für die Aufnahme der Handschriften bestimmt, hinziehen, ist 70,80 m lang und 15,60 m breit, 9,00 m hoch, mit Gewölben überspannt, die auf 6 massiven Pfeilern ruhen. Der prächtig ausgestattete Raum weist an Decken und Wänden Male-rien aus dem XVII. Jahr-hundert auf; den schönen Mar-morfußboden liefs *Pius IX.*

noch durch die Dombibliothek in Siena (*Sala Piccolominea*, auch *Libreria* genannt), im Auftrage des nachmaligen Papstes *Pius III.* 1495 erbaut und 1503—7 von *Pinturicchio* mit Fresken geschmückt. Die Decke ist als Muldengewölbe mit Stichkappen gebildet und außerordentlich wirkungsvoll mit Grotteskornamenten, in vollen Farben gehalten, bemalt. Der untere Teil der Wände ist mit einer 2,76 m hohen Täfelung bekleidet und mit 75 cm vorstehenden Ti-schen bestellt, auf denen die mit kostbaren Miniaturen ver-sehenen Chorbücher liegen (Fig. 325²⁰¹).

Einen Wandel in der Anlage der Bibliotheksein-richtungen schuf die Erfindung der Buchdruckerkunst und mit

237.
Dombibliothek
in Siena
und andere
Bibliotheken.

238.
Andere
Bibliotheken.

²⁰¹) Ein gutes Bild des Innenraumes gibt Taf. 5 des Werkes: KÖHLER, H. Poly-chrome Meisterwerke etc. Leipzig 1870.

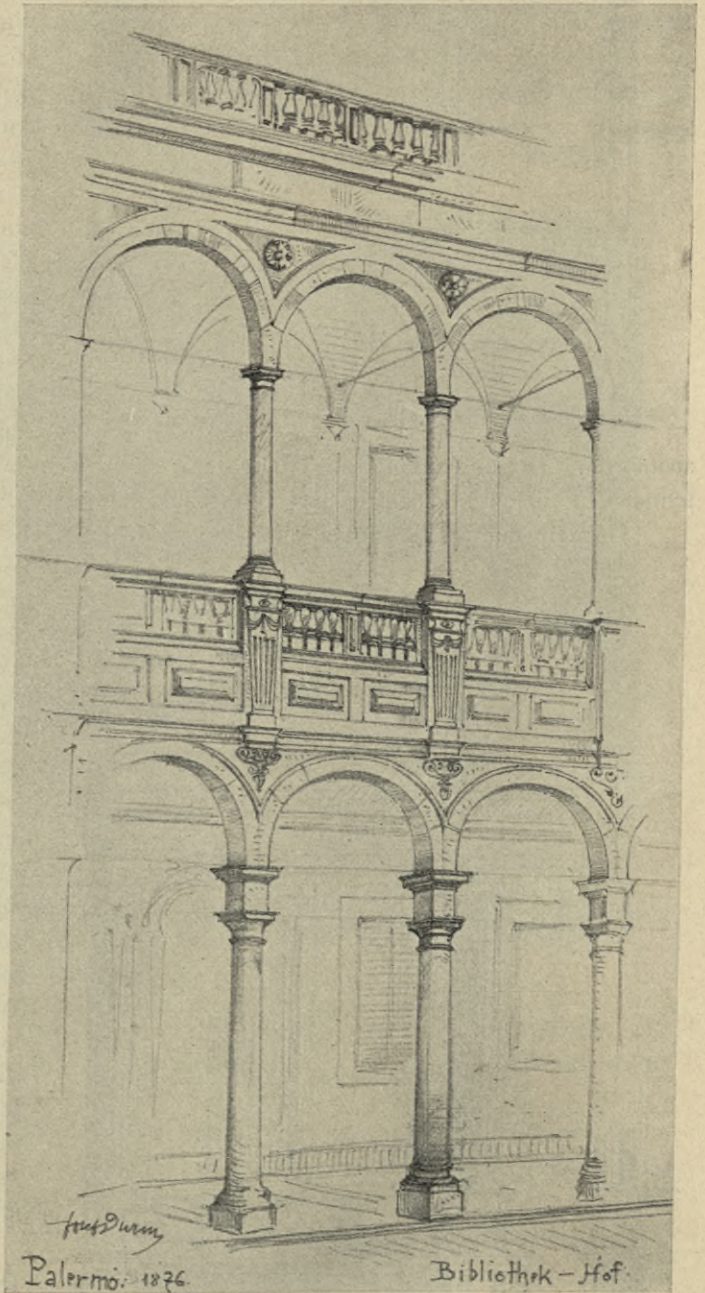
ihr die Massenproduktion der Druckwerke, die eine andere Art der Aufstellung verlangte. An Stelle der Auslagen kostbarer, künstlerisch ausgestatteter Werke trat die Aufstapelung der Drucke in längs der Wände aufgestellten, bis zur Decke reichenden Kästen, die durch Umgänge in Stockwerke geteilt sind. In besonderen, reicher geschnitzten Schränken finden wir die Bücher in der Bibliothek *Philipp II.* von Spanien im Eskorial (Fig. 326) aufgestellt (1563—84), wobei die Unterfätze Folianten aufnehmen, über welchen Auflagepulte angebracht sind; über letzteren befinden sich die mit dori- schen Säulen geschmückten Bücherkisten mit ihren verschieden hohen Schäften.

So war auch die Einrichtung in der Bibliothek des Herzogs von *Urbino*: »*Le scanzie de' libri sono acostate alle mura*« — die Bücher- gestelle sind an die Mauer gerückt.

Die Ambrosiani- sche Bibliothek in Mailand, 1603—9 von Kardinal *Borromeo* eingerichtet, zeigt ebenfalls die Aufstellung auf Gerüsten längs der Wände mit einer ringsumlaufenden, über den untersten 8 Schaftreihen angebrachten Galerie, zu der kleine Wendeltreppen emporführen. Der Saal ist mit einem stukkier- ten, in Felder eingeteilten Tonnengewölbe überspannt.

Bemerkenswert sind die meisten Staats- und Stadtbibliotheken der italienischen

Fig. 327.



Von der Bibliothek zu Palermo.

Städte, die nirgends fehlen und fämtlich ein der letztgenannten Aufstellungsart verwandtes System zeigen. Die nüchterne moderne Magazinierung, bei der meist jede künstlerische Gestaltung der Büchergerüste ausgeschlossen ist, wird man kaum an einem Orte finden.

Was wir heute in unseren Magazinbibliotheken haben, ist meist nur eine Verquickung des älteren und des neuen italienischen Systems, wo die Büchergerüste an Stelle der Pulte treten, unter Beibehaltung des Mittelganges und der Aufstellung, wie wir sie in *San Marco* in Florenz, in Cefena und in der *Laurenziana* kennen gelernt haben. Auch hier sind wieder die Renaissancemenschen unsere Lehrmeister.

Der Bibliothekbau in Palermo sei noch wegen seines grosartigen Hofes mit der originellen Gliederung zwischen den zwei übereinanderstehenden Bogenstellungen erwähnt (Fig. 327).

18. Kapitel.

Verwaltungsgebäude.

Ein weiteres Glied in der Kette der öffentlichen Monumentalbauten bilden die Dienstgebäude mit ihren Arbeitsräumen für die hohen staatlichen und städtischen Verwaltungen. Auch hier wurde nicht mit den Mitteln gekargt; die einschlägigen Bauten sind von dem gleichen künstlerischen Hauche durchweht wie die höheren Zwecken dienenden. Die Macht und das Ansehen des Staates sollte auch in diesen Werken zum Ausdruck gelangen, was die Republik Venedig wieder am besten beforcht hat, indem sie gegen Ende des XV. Jahrhunderts von *Bartolomeo Buono* aus Bergamo die sog. »alten Prokurazien« erbauen liess, die den Eindruck eines »glänzenden, fröhlichen Daseins« widerspiegeln. Sie dienten als Amtswohnungen für die Prokuratoren von *San Marco* und enthielten die verschiedensten Geschäftsräume derselben, von denen im Inneren jetzt nichts mehr zu erkennen ist.

Als städtische Bureaus und Warenhalle dienten auch die *Fabbriche vecchie* beim Rialto, 1520 von *Scarpagnino* erbaut, denen später *Sanfovino* die reichen mit Pilastern geschmückten *Fabbriche nuove* hinzufügte.

Ein Warenhaus mit Bureaus der deutschen Kaufleute, der *Fondaco de' Tedeschi*, wurde ²⁰²⁾ nach dem Brande von 1505 auf Staatskosten von *Fra Giocondo da Verona* (1506) wieder hergestellt und war in seiner Aussenseite einfach gehalten, aber dafür von *Tizian* und seinen Schülern an den Fassadenflächen mit Malereien geschmückt worden, die jetzt verschwunden sind. »Wohlerhalten würde der Bau eines der ersten Gebäude Italiens geworden sein.«

Die glänzendste Aussenseite hat der höchste staatliche Verwaltungsbau, der Dogenpalast, in seiner Hoffassade von *Antonio Bregno* und *Antonio Scarpagnino* (siehe Art. 217, S. 321) erfahren.

Einfach und ernst erscheinen dagegen die Uffizien in Florenz, die etwa 80 Jahre später als die Prokurazien zu gleichen Zwecken von *Vasari* erbaut wurden.

Zwischen den prächtig heiteren Architekturen der Venezianer Meister und den ernstesten der Toskaner steht die *Cancelleria* des *Bramante* in Rom, wo am Bauwerk in edelster, vornehmster Weise die Zweckbestimmung zum Ausdruck gebracht ist,

239.
Gebäude
für
Verwaltung
etc.

202) Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone etc. Basel 1860.

befonders im ausdrucksvollen Säulenhof. (Siehe Art. 202, S. 299, fowie die Pläne im unten genannten Werke ²⁰³⁾.

Auch die schöne, leider nicht mehr existierende Mediceerbank des *Filarete* in Mailand muß hier noch erwähnt werden, der stattlich ernste Palaßt mit Rustika-Erdgeschofs, dem schönen Eingangsportal (siehe Fig. 10, S. 12), den gotifizierenden 12 Fenstern im Obergeschofs und dem antikifizierenden Konfolengefimfe (siehe Fig. 9, S. 11).

19. Kapitel.

Rathäuser.

240.
Rathäuser.

Die Rathäuser der Renaissance, bald *Palazzo del Consiglio*, *Palazzo della Ragione*, *Palazzo prefettizio* oder *Palazzo prefettura*, bald *Palazzo Comunale* oder *del Comune*, *Municipio* u. f. w. genannt, schliesen sich in ihren Bestandteilen und der Anordnung der Räume mehr oder weniger an die mittelalterlichen Vorbilder an. Grofse Verkehrshallen, entsprechende Treppenhäuser, Verfamlungs- und Sitzungssäle, kleine Arbeitsräume, Hauskapellen, Wohngelasse, weite, gewölbte, nach der Strafe oder nach Binnenhöfen sich öffnende Korridore, die den Zugang zu den einzelnen Räumen vermitteln, regelmäfsige Anordnung der Fenster bei meist bedeutenden Achsenweiten an den Fassaden sind die charakteristischen Merkmale dieser Ratspaläfte. Bald einfach trotzig aussehend, bald in kostbaren Materialien, in Farben und Vergoldung schimmernd, treten sie in die Erscheinung.

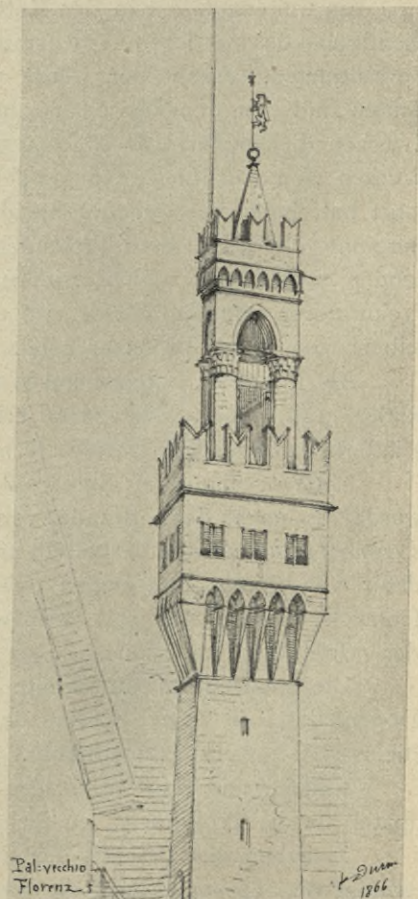
Die mittelalterlichen Vorbilder in Florenz und Siena, dort ein burgartiges Gebilde, hier ein Backsteinbau, sind mit Wehrgang und Zinnen versehen, meist noch mit 94, bzw. 102^m hohen viereckigen Türmen bewehrt (Fig. 328) — Anordnungen, die auch fonst bei den gleichen Bauten aus der gleichen Zeit (Bologna, Vicenza u. a.) wiederkehren.

241.
*Palazzo
publico* in
Pienza.

Diese wirkungsvollen Zutaten hatten als Beobachtungs- und später als Signal- oder Uhrtürme (Siena) einen Zweck und Sinn, die in der Frührenaissance in gleicher Weise noch beibehalten wurden, wie das Beispiel in Fig. 329 von dem kleinen, um 1450 erbauten *Palazzo publico* in Pienza zeigt.

Die offene Halle zu ebener Erde, das mächtiger entwickelte Obergeschofs mit feinen Doppelrundfenstern, der malerisch an die Seite

Fig. 328.



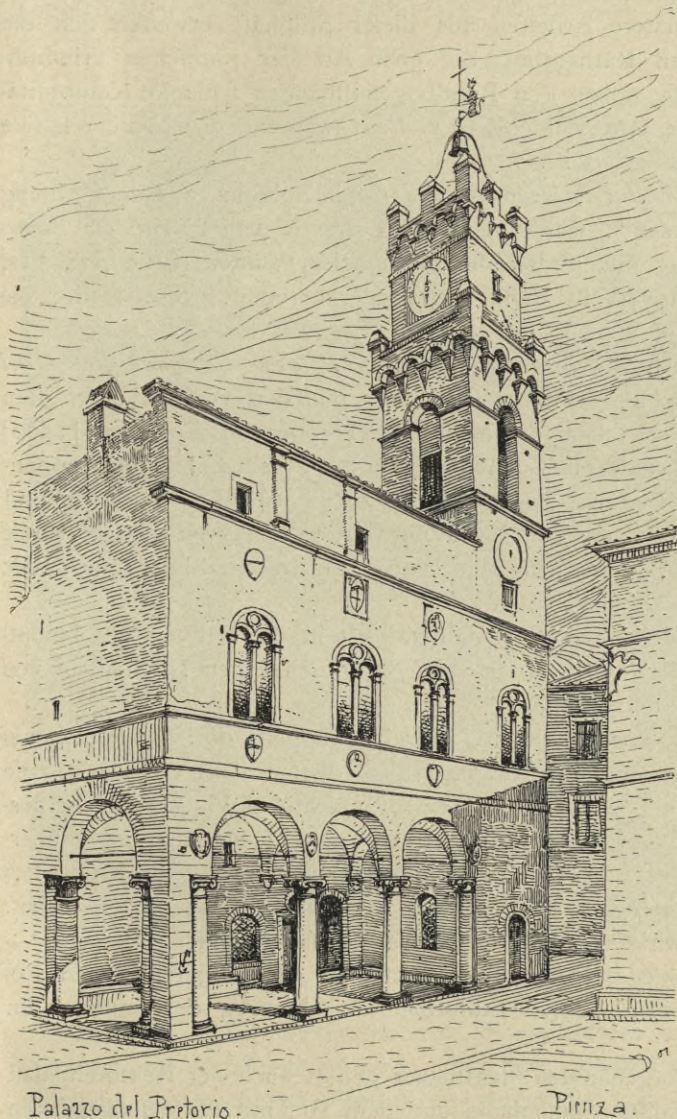
Vom Palazzo vecchio zu Florenz.

²⁰³⁾ LETAROUILLY, a. a. O., Bd. I, Taf. 79 bis 90.

gerückte, nicht sehr hohe Turm mit dem zinnenbekrönten Aufsatz geben dem Ganzen ein charakteristisches Aussehen, in dem zwei Strömungen noch miteinander kämpfen. Die Zinnen des Turmes sind am Verwaltungs- und Wohnbau bereits aufgegeben, dessen Architektur schon klassische Ruhe atmet, während das Türmchen noch trotzig

auf den Platz nieder schaut (Fig. 329).

Fig. 329.



Palazzo del Pretorio.

Pienza.

Vom Palazzo publico zu Pienza.

Mit mittelalterlichem Beiwerk, dabei aber den Stempel der Frührenaissance unverkennbar zeigend, ist noch der *Palazzo prefettizio* in Pesaro behaftet, der in seinen Hauptteilen von dem 1508 verstorbenen Herzog *Guidobaldo* von Urbino erbaut wurde.

242.
*Palazzo
prefettizio
in Pesaro.*

Seine Bogenhalle hat nach der Seitenstrasse noch die Spitzbogenform; die Ornamente haben vielfach gotischen Charakter; aber an der Hauptfassade ruht die Rundbogenhalle auf Rustika- Pfeilern, über welcher im Obergeschoß 5 kolossale Fenster, ohne Rücksicht auf die Achsen der Arkaden, angeordnet sind. Die Fensteröffnungen sind mit korinthischen Pilastern eingefasst; der Fries über denselben ist mit Palmetten verziert, und auf den Verdachungen stehen je zwei Putten mit Girlanden, Wappenschildern und Bandschleifen. Das Mittelfenster ist mit einem Balkon versehen. Ein steinernes

Kranzgefims ohne Konsolen mit riesigem Eierstab wirkt wie der ganze Bau durch seine GröÙe. Das Prachtstück im Inneren ist ein großer Saal von $16,20 \times 40,20$ m GröÙe mit einer gemalten und geschnitzten Kassettendecke, mit Achteckkassetten zwischen Rauten, deren große Rosetten sich von blauem Grunde abheben²⁰⁴).

²⁰⁴) Eine skizzenhafte Abbildung der Fassade ist zu finden in: LEBKE, W. Zur italienischen Kunstgeschichte. Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 5 (1879), S. 355 ff.

243.
Palazzo del
Comune
in Ancona.

Eine Mischung der Formen, wie am Rathaus in Pefaro, findet sich auch am *Palazzo del Comune* in Ancona, von *Francesco di Giorgio* 1470 erbaut, wo der Hof von spitzbogigen Arkaden mit antikisierenden Archivolten umgeben ist, die auf mächtigen Pfeilern ruhen, bei welchen nach mittelalterlicher Weise Eckfäulchen eingestellt sind, während Pilafter mit Palmettenkapitellen die Pfeilerflächen beleben und sich als Arbeiten der Frührenaissance ergeben (vergl. den Querschnitt des Pfeilers in Fig. 286, S. 305). Als weitere Arbeiten aus dieser Stilphase erweisen sich die beiden Zufahrtsportale in den Rathauhof, die nach Art der römischen Triumphbogen gebildet sind, indem sie neben den Rundbogenöffnungen schlanke Kompositafäulen zeigen und das eine die Jahreszahl MCCC trägt, während das obere reichere von *Matteo da Ancona* 1493 datiert ist.

244.
Palazzo del
Podestà
und Palazzo
Comunale
in Bologna.

Das jetzige Stadthaus, früher *Palazzo del Podestà*, in Bologna, aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammend, wurde nach dem Brande von *Fieravante Fieravanti* 1425 zum Teil erneuert und ist bei den Bologneser Palästen (siehe Art. 112, S. 175) erwähnt. Bemerkenswert ist darin die wiederkehrende große Halle, die sog. *Sala del Re Enzo*.

Der gleichfalls aus dem Mittelalter stammende *Palazzo Comunale* oder *del Governo* (1293 begonnen, bis in die allerneueste Zeit mit den verschiedenartigsten Um- und Einrichtungsbauten versehen, der auch eine Treppe von *Bramante* [1509] enthält) ist ein mächtiges Gebäude mit Galerien, Sälen mit Fresken, Höfen, Treppenanlagen und statuarischem Schmuck, nach dem Platze mit Spitzbogenarkaden und Zinnenbekrönung versehen und an der Ecke mit einem schweren Uhrturm mit barocker Endigung bewehrt, wie auch dem vorgenannten Stadthaus noch der schwere mittelalterliche Turm beigegeben ist.

Als wichtigster Bestandteil aus der Renaissancezeit ist die Fassung des Haupteinganges zu bezeichnen, der von *Galeazzo Alessi*, durch einen Nischenbau von *D. Tibaldi* (1581) bereichert, herrührt²⁰⁵.

Das rundbogige Eingangstor flankieren je zwei gekuppelte dorische Säulen auf Postamenten, die ein Triglyphengefisse tragen; über diesem läuft eine Balustrade hin, aus der gekuppelte jonische Säulen mit einem mächtigen Flachgiebel hervortreten. Inmitten der so im Obergeschoß gebildeten Aedícula ist eine rundbogig überspannte Flachnische angeordnet, in welcher die segnende, sitzende Bronzefigur des Papstes *Gregor XIII.* (*Buoncampagni* aus Bologna) von *Manganti* ausgeführt, thront. Unter der Figur prangt in wirkungsvoller Weise das große päpstliche Wappen — im ganzen ein ebenso schöner als mächtiger Portalbau der vorgeschrittenen Renaissance, der aber trotz seiner anderen Stilformen die Wirkung der Fassaden im ganzen nicht beeinträchtigt.

245.
Rektoren-
palast
in Ragusa.

In die Kategorie der vorgenannten Stadthäuser gehört auch der Rektorenpalast in Ragusa mit seiner interessanten Säulenhalle und dem Hof mit der offenliegenden Treppe, die aber erst 1667 hinzugefügt wurde. Der Bau selbst wurde 1388 angelegt; 1435 zerstörte ihn eine Pulverexplosion; 1462 wurde er von einer gleichen Katastrophe heimgesucht. 1464 wurde *Michelozzo* zu einem Gutachten über seine Wiederherstellung berufen; mit ihm kam ein Dalmatiner Landeskind, *Giorgio Orfini*, der dann wohl den Bau wieder in Ordnung zu bringen hatte, da es sich damals wahrscheinlich nur um Ausbesserungen handeln konnte²⁰⁶.

²⁰⁵) Vergl. MALAGUZZI-VALERI, a. a. O., S. 210 und Fig. 73.

²⁰⁶) Siehe auch: BERLEPSCH, H. E. & F. WEYSSER. Bauten in und um Ragusa. Zeitschr. f. Bauw. 1894, S. 217 ff.

Mit den mittelalterlichen Reminifzenzen bricht *Fra Giocondo* (1435—1517) bei feinem *Palazzo del Consiglio* zu Verona.

246.
*Palazzo del
Consiglio
in Verona.*

Das Werk atmet heitere Ruhe und Fröhlichkeit; alles finstere dumpfe Wesen ist daraus verbannt. Eine tiefe Loggia mit Marmorfäulen und Rundbogen, die auf korinthisierenden Kapitellen unmittelbar aufsitzen, bildet das Erdgeschoss, das nur 5 Stufen über den Gehweg erhoben ist und nach diesem durch eine Balustrade abgeschlossen wird; über demselben erhebt sich ein durch Pilaster gegliedertes

Fig. 330.



Loggia del Consiglio zu Padua.

Obergeschoss mit prächtig schönen Doppelfenstern, das durch ein antikisierendes Hauptgesims abgeschlossen wird, über dem, ohne Einfügung einer Balustrade, den Pilastern entsprechende Freifiguren aufgestellt sind. Gesimgliederungen, Pilasterfüllungen, Kapitelle sind vergoldet, die Wandflächen in Felder eingeteilt und bunt bemalt bei edelster Bildung aller Einzelheiten (siehe Fig. 48, S. 55). Im vollen Sonnenschein, bei blauer Luft — ein wunderbares Architekturbild, das der vorausgegangenen Kunstpoche und den es umgebenden Bauwerken unter Lachen den Fehdehandschuh hinwirft! Das Innere, stark umgebaut, enthält noch einige schöne Marmortüren.

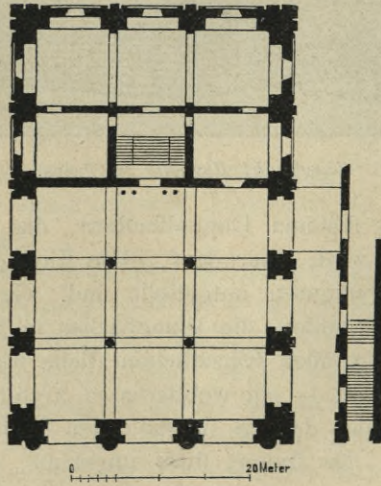
207) Fakt.-Repr. nach: HAUSER, A. *Styl-Lehre der architektonischen Formen der Renaissance*. 2. Aufl. Wien 1899. S. 35 (Fig. 25).

Fig. 331.



Vorderansicht.

Fig. 332.



Grundriss 207.

Palazzo comunale zu Brescia.

Auf gleicher Höhe steht die von *Biagio Rosselli* erbaute köstliche *Loggia del Consiglio* in Padua, ein Frührenaissancewerk edelster Art (Fig. 330), aus weißem Kalkstein ausgeführt. Auf hohem Sockel ruht die Säulenhalle, zu der eine mächtige Freitreppe hinanführt. Die Fenster des Obergeschosses sind zu zweien und dreien

247.
*Loggia del
Consiglio
in Padua.*

Fig. 333.



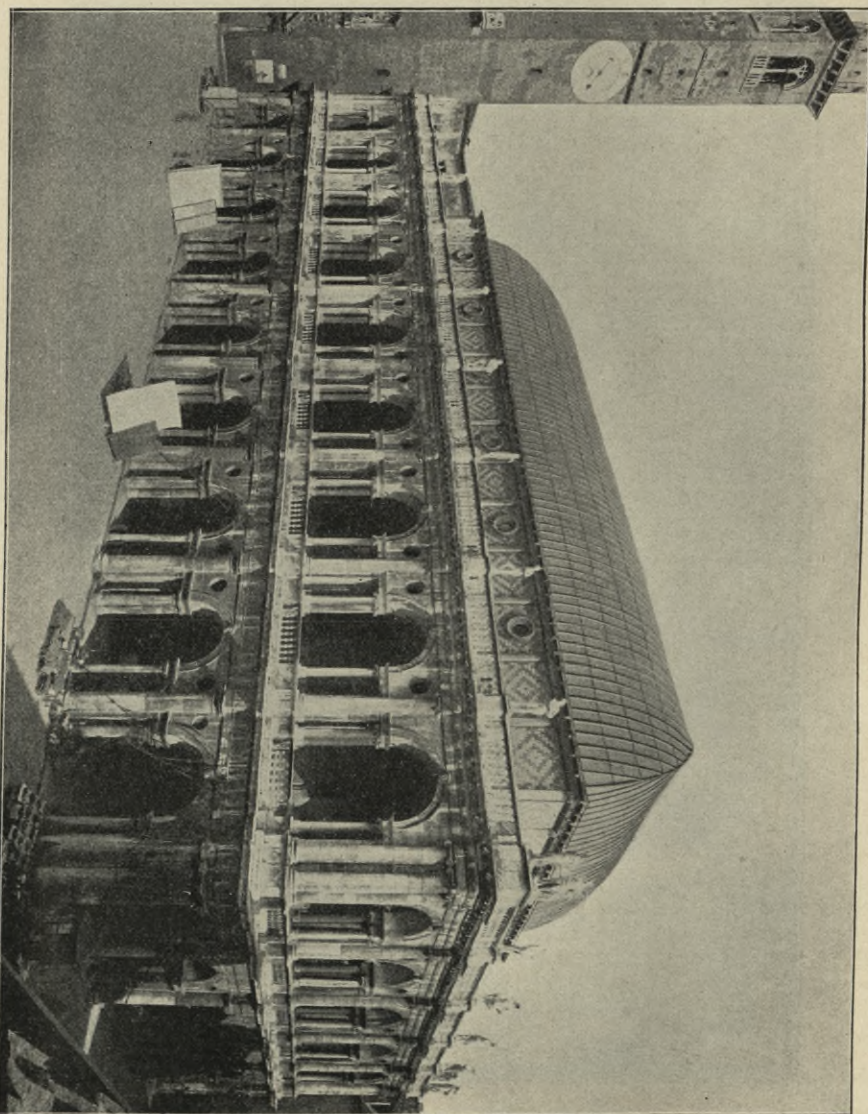
Vom *Palazzo comunale* zu Brescia.

gekuppelt, lassen über den Fenstern ruhige, breite Mauerflächen und eine hohe Mauerung bei etwas dürtigem Hauptgesimfe.

Von gleichfalls edler Gesamterscheinung ist der von *Formentone* 1503 begonnene *Palazzo comunale* in Brescia, »*la loggia*« genannt. Der von allen Seiten freistehende Bau wird im Erdgeschofs in zwei ungleiche Hälften geteilt, deren gröfsere eine von 4 Säulen getragene, mit 9 Kreuzgewölben überspannte, mächtig wirkende Halle

248.
*Palazzo
comunale
in Brescia.*

einnimmt (Fig. 331). Eigenartig eingebaute korinthisierende Wandfäulen gliedern die kräftigen Pfeiler, welche das Obergefchofs aufnehmen, während die anstossenden Rundbogenzwickel tiefe Medaillons mit eingestellten Büsten römischer Kaiser beleben. Die Wandflächen des Obergefchofs sind mit gerade überdeckten Fenstern, die durch Pilaster mit reich ornamentierten Gebälken umrahmt sind, besetzt und der Höhe



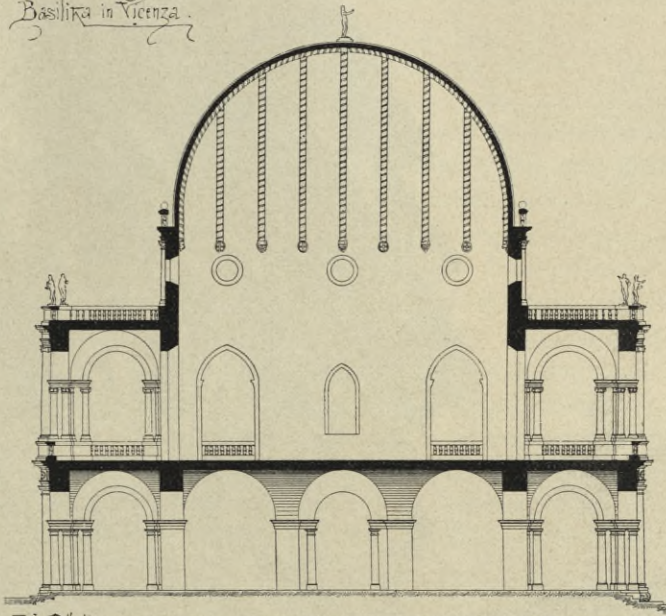
Sog. Basilika zu Vicenza.

Fig. 334.

nach durch Felder mit Scheibenmedaillons aus dunklem Marmor — während alle übrigen Teile des Gebäudes aus weissem angefertigt sind — und durch Pilaster geteilt; ein antikes Gebälke mit reichem Fries schliesst dasselbe nach oben ab, welches überdies noch durch eine Balustrade mit vorgestellten Amphorenträgern als Wasserspeier gekrönt wird. Das Aeusere ist mehr gefällig schön als ernst. Die Fenster im Obergefchofs werden dem *Palladio* und der Fries dem *Sanfovino* zugeschrieben; die

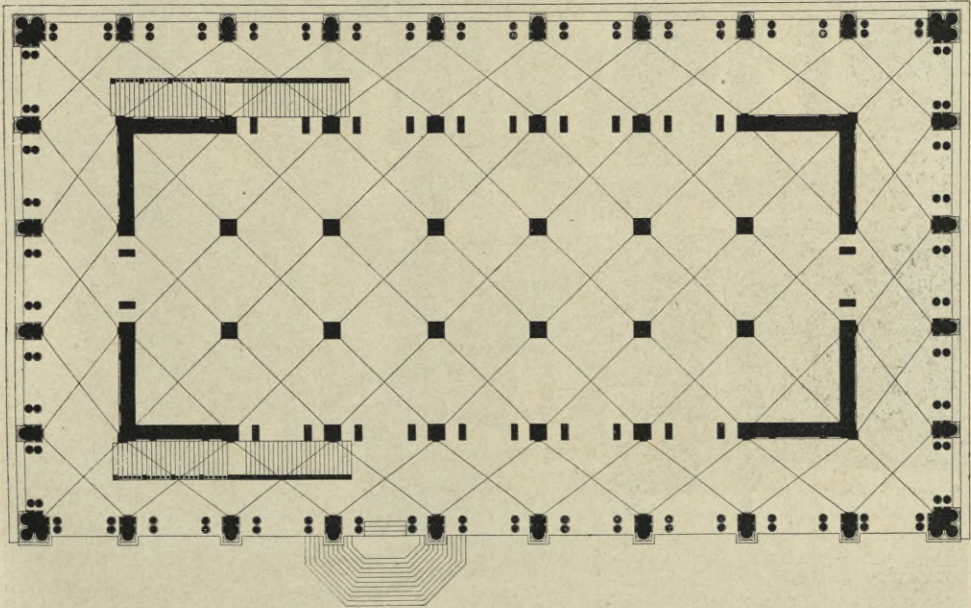
Fig. 335.

Basilika in Vicenza.



Querschnitt.

Fig. 336.



Grundriss.

Sog. Basilika zu Vicenza.

Fig. 337.



Sog. Basilika und *Municipio* zu Vicenza.

Balufrade dagegen ist modern, wie auch der hinter letzterer vorstehende, unvollendete Oktogonbau eine unpassende spätere Zutat ist (Fig. 331 u. 333).

Im Jahre 1575 zerstörte ein Brand den großen Saal und das gewölbte, mit Blei gedeckte Dach, wobei auch wertvolle, dem *Tizian* zugeschriebene Bilder zu Grunde gingen. *Vanvitelli* verdarb 1769 das Aeußere mit feinem Aufbau (Fig. 331), und jetzt 1902 will man wieder Hand an den Bau legen und durch Umbau das wunderbare Werk zerstören, statt es pietätvoll zu erhalten!

Als ausgeprochenes, herberes Werk der italienischen Frührenaissance (XV. Jahrhundert) ist noch der *Palazzo Pretorio* in Lucca von *Matteo Civitale* (?) zu nennen, der an der Vorderseite eine Halle mit 4 Rundbogenöffnungen zeigt, die auf Säulen ruhen; hierauf folgt das Obergeschoß mit toskanischen Doppelfenstern, bei durchbrochenen oberen Rundfüllungen, über welchem ein Halbgewölbe mit kleinen Rechteckfenstern und ein korinthisches Konsolengefüße angeordnet sind.

Die sog. Basilika in Vicenza und der dieser gegenüberliegende *Palazzo del Capitano* (jetzt *Municipio*) dürfen hier wohl noch als die prächtigsten Kommunalbauten eingefügt werden. Der Kern der ersteren, ehemals *Palazzo della Ragione*, mit dem anstossenden 82,00 m hohen, schmalen, roten Backsteinturm hat noch eine Spitzbogenarchitektur und wurde erst 1549 mit den wunderbaren, aus weißem Marmor ausgeführten Bogenhallen des *Palladio* umzogen. Der Grundplan (Fig. 336) enthält zu ebener Erde innerhalb der 4 Mauern eine mit Kreuzgewölben überspannte innere Halle, deren Decke von 12 Pfeilern getragen wird. Die Treppen zum Obergeschoß liegen frei innerhalb der Umgänge und führen zu dem mächtigen, einschiffigen Saale, der mit einem muldenförmigen aus Bohlenbogen konstruierten Dache (Fig. 335) überdeckt ist; letzteres ist durch in der Höhe doppelt angeordnete Eisenanker zusammengehalten, die in Fig. 335, um die Form des Daches und der auffallenden Binder besser zu zeigen, weggelassen sind²⁰⁸).

Das Aeußere gehört aber jedenfalls zu den glanzvollsten Leistungen der späteren Renaissance, zugleich das Hauptwerk *Palladio's* (Fig. 334), solid und im dauerhaftesten, vornehmsten Material ausgeführt unter Verwendung großer Steinstücke, wie die Keilsteine der Bogen, die alle Durchbinder sind, ebenso die Architrave, zu denen nur ganze Platten genommen wurden, beweisen. Nicht leicht wird ein großartigeres und schöneres Architekturbild (Fig. 337) irgendwo auf Gottes weiter Erde wieder gefunden werden, als wenn man aus der Seitenstrasse heraus, an welche das *Municipio* stößt, den Blick über den Platz nach der Basilika schweifen läßt, das noch mächtiger einwirkt bei sinkender Sonne, wo Turm und Dach in Glut getaucht erscheinen, während die weißgrauen Architekturen der Basilika mit einem bläulichen Schimmer sich bedecken und Ruhe und Schweigen auf dem Platze herrscht!

249.
Palazzo
Pretorio
in Lucca.

250.
Basilika und
Municipio
in Vicenza.

²⁰⁸) Auch im sog. *Salone* des mittelalterlichen *Palazzo della Ragione* — als „*Furis Basilica*“ 1172—1219 in Padua gebaut, die einen Saal von 83 × 28 m Bodenfläche bei 24,00 m Höhe hat, der aber erst 1420 hinzukam — sind die ähnlichen, aus 3 Bohlenflürken zusammengefügte Binder der Höhe nach gleichfalls zweimal verankert, wobei die Zugtangen zweimal aufgehängt sind. Die Längsverbindungen werden in beiden Fällen durch die innen sichtbar auftretenden Bretter der Dachschalung bewirkt; der Seitenschub ist durch die genannten, an den Bohlenpaaren angebrachten eisernen Zugtangen unmittelbar aufgehoben.

20. Kapitel.

Spitäler und Armenhäuser.

251.
Spitäler.

»Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Aufsenseite«, sagt *Sabellicus* von einem Venezianer Lazarett, und dieser Satz gilt für die meisten Hofspitäler Italiens.

Wie Kirchen und Paläste wurden auch diese Bauten mit »schönheitsfroher Renaissancekunst« bedacht, wobei aber die Größe und Zweckmäßigkeit nicht außer acht gelassen wurden, welche heute noch unsere Bewunderung erregen. Wer freilich an jene Bauten und ihre Einrichtungen den Maßstab anlegen will, den unsere heutigen Mediziner diesseits der Alpen geschaffen haben, der tut einen Mißgriff; er geht aber auch fehl, wenn er glaubt, daß die Italiener des XX. Jahrhunderts sich das Gute unserer Einrichtungen nicht anzueignen verständen.

Diese Monumente der Frömmigkeit und des Edelfinnes der Bürger und der Machthaber in Italien gehen in das XIII. Jahrhundert zurück, aus welcher Zeit die beim Beginne der Renaissance in hohem Ansehen stehenden Spitäler *Maria della Scala* in Siena und das 1285 in Florenz gestiftete von *Maria nuova* stammen. Beide Anstalten follten durch den Bau des »*Spedale maggiore* in Mailand« übertroffen werden.

252.
*Spedale
maggiore*
in Mailand.

Filarete gibt über letzteres in seinem Traktate über die Baukunst²⁰⁹⁾ ausführliche Auskunft, indem er einen Bericht an seinen Fürsten mit den Worten einleitet: »Ich will Euch eines aufführen, wie ich in Mailand eines gebaut habe, und Euch dessen Anordnung mitteilen: Nachdem der Platz bestimmt war, wurde die Ausdehnung des Baues auf 400 × 160 Braccien festgestellt, der schön und zum Dienste der kranken Männer und Weiber, auch der unehelich geborenen Kinder tauglich sein follte.« Weiter wurde ein besonderer Nachdruck auf die Bequemlichkeit und Säuberung der Aborte gelegt, welcher Anforderung durch die Lage des Stadtgrabens, der dem Bauplatz entlang floß, entsprochen werden konnte, der auch zur Aufnahme alles im Spital entstehenden Unrates benutzt werden follte.

Filarete bespricht dann die Einzelmasse seines Planes, seine Fundamente und Kanäle innerhalb derselben²¹⁰⁾, hierauf das Erdgeschofs, die Lage der Kellerfohle, die er 1 Braccie höher legt als diejenige der Wasserläufe, welche die Aborte spülen, dann diese selbst — zwischen je 2 Betten ein Türchen, das in das Gewölbe führt, wo die Kranken ihre Sitzgelegenheit mit der Oeffnung finden, durch die jeder Unrat in den Kanal geht, wo das Wasser läuft. In letzterem spült und entfernt das Wasser alles, und kein Geruch kann sich verbreiten, weil diese Aborte zunächst noch die weitere vorzügliche Einrichtung haben, daß sie immer verschlossen, durch das Wasser gespült und gefäubert werden, und weil ferner alle 10 Braccien voneinander je zwei Luftschächte angebracht sind, die durch bestimmte Pfeiler in die Höhe geführt werden. Sollten diese Aborte je einmal übel riechen, so lüften sie sich durch diese Schächte, die bis über die Dächer reichen. Sie fassen aber auch noch das Regenwasser von den letztern auf, das sie in die Spülkanäle leiten.

Dann kommt die Anlage der äußeren und inneren Treppen, hierauf die Anordnung der Nebenräume als Verbandstuben, Apotheken, Badestuben u. dergl., ferner diejenigen der Krankensäle, des Haupthofes zwischen der Männer- und Frauenabteilung, des Leichengewölbes, der Wohnung der Geistlichen, der Spitalkirche, die Anlage

209) Herausg. von W. v. OTTINGEN. Wien 1890. S. 332 ff.

210) Siehe ebendaf. S. 338.

der Männer- und Frauenabteilung, der Wirtschaftsräume u. f. w. Nichts ist übersehen, nichts vergessen; über alles ist nachgedacht; der Architekt verliert sich nicht in den Fassaden; er legt besonderen Wert auf die Zweckmäßigkeit und die technischen Einzelheiten.

Dem gedachten Traktat sind eine Grundrisskizze und eine Fassadenzeichnung beigegeben, die wir nach *v. Oettingen's* Schrift in Fig. 338 u. 339 wiedergeben.

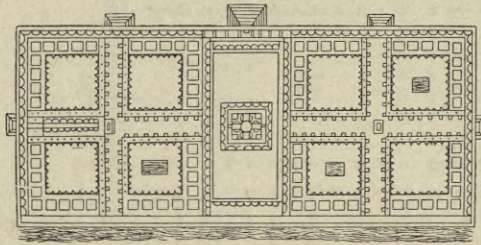
Von *Filarete's* Plan wurde aber nur der rechte Flügel und dieser nur in vereinfachter Form ausgeführt. Der Grundstein wurde unter großen Feierlichkeiten am 4. April 1457 gelegt, der Bau von *Filarete* selbst bis 1465 weitergeführt, zu welcher Zeit er den Intrigen seiner Mailänder Werkmeister und Kollegen weichen mußte.

Fig. 338.



Schaufseite.

Fig. 339.



Grundriss.

Spedale maggiore in Mailand ²¹¹⁾.

»*Fo ci sono malveduto*«, schrieb er zu jener Zeit, anlässlich der ihm widerfahrenen Behandlung. Nach seinem Weggang wurde der Bau von *Solari* und anderen lombardischen Baumeistern geleitet. Von *Ricchini* (1624) wurde der prächtige, von Renaissancebogenhallen umgebene Haupthof vollendet (vergl. die Einzelheiten in Fig. 287 [S. 306]); *Carlo Buzzi* und *Giorgio Rossini* übernahmen nach *Ricchini* die Fortführung des Werkes und brachten es 1806 zu Ende.

Drei und ein halbes Jahrhundert wurde somit daran gearbeitet. Bei seiner Außenarchitektur, die nach dem Vorgetragenen eines einheitlichen Charakters entbehrt, bleiben aber immer die bereits genannten Spitzbogendoppelfenster, welche die interessante Verbindung von gotischen und antikisierenden Formen zeigen (vergl. Fig. 8, S. 10), die aus tieferer Terrakotta hergestellten Umrahmungen mit ihren aufsteigenden Weinreben und in diesen emporkletternden Putten ein Ruhmestitel des *Filarete* und der erwachenden Renaissance ²¹²⁾.

²¹¹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

²¹²⁾ FERDINANDO CASSINA gibt in dem Werke »*Le fabbriche più cospicue di Milano*« (Mailand 1844) die Pläne der heutigen Anlage mit dem Vermerk, daß sie in Bezug auf Grobsartigkeit des Gedankens und des Reichtums der Ausführung in Europa an erster Stelle genannt werden müßten.

Spedale San Spirito zu Rom 219).

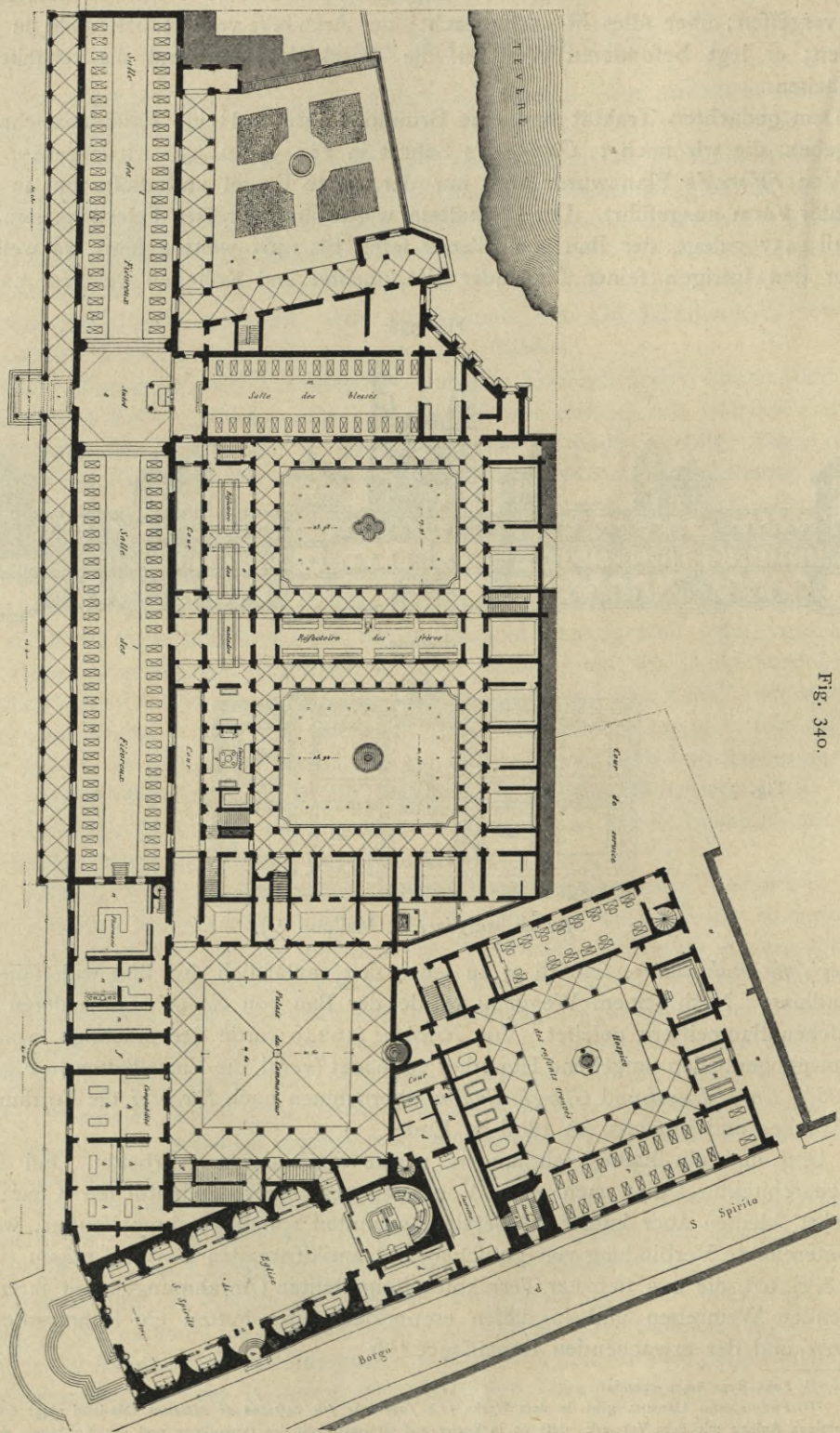


Fig. 340.

Neun teilweise von Säulenhallen umzogene Binnenhöfe sind mit der Zeit, wie im Plane *Filarete's*, zur Ausführung gelangt, umgeben von den verschiedenen Anstaltsbauten, die eine räumliche Absonderung der verschiedenen Kranken ermöglichen und so groß bemessen sind, daß den einzelnen Baulichkeiten Luft und Licht in reichlichem Maße zugeführt werden kann. Daselbe gilt auch von den mächtigen Krankensälen, bei denen die Betten sämtlich weit gestellt sind und wo der einzelne Kranke über einen Luftraum verfügt wie in keinem anderen Spital der Welt²¹⁴⁾.

Der von *Filarete* in Aussicht genommen gewesene kirchliche Kuppelbau mit vier minarettartigen Flankentürmchen, inmitten des großen Mittelhofes, das hoch-

Fig. 341.



Vom Spedale degli Innocenti zu Florenz.

ragende Denkmal christlicher Religion, unterblieb und mußte einer mächtigen Hospitalkapelle weichen, welche teilweise die Mittelpartie einer Seite des großen *Ricchini-Hofes* einnimmt.

Als eine Gründung aus der Zeit *Innocenz III.* sei das 1198 gestiftete *Spedale San Spirito* in Rom genannt, das durch *Sixtus IV.* 1471 und nach ihm von *Innocenz VIII.* durch Neubau zum bedeutendsten Spital Roms erhoben wurde. Ein großer Teil der Bauten wurde durch *Baccio Pintelli* hergestellt, vielleicht auch durch

^{253.}
*Spedale
San Spirito
in Rom.*

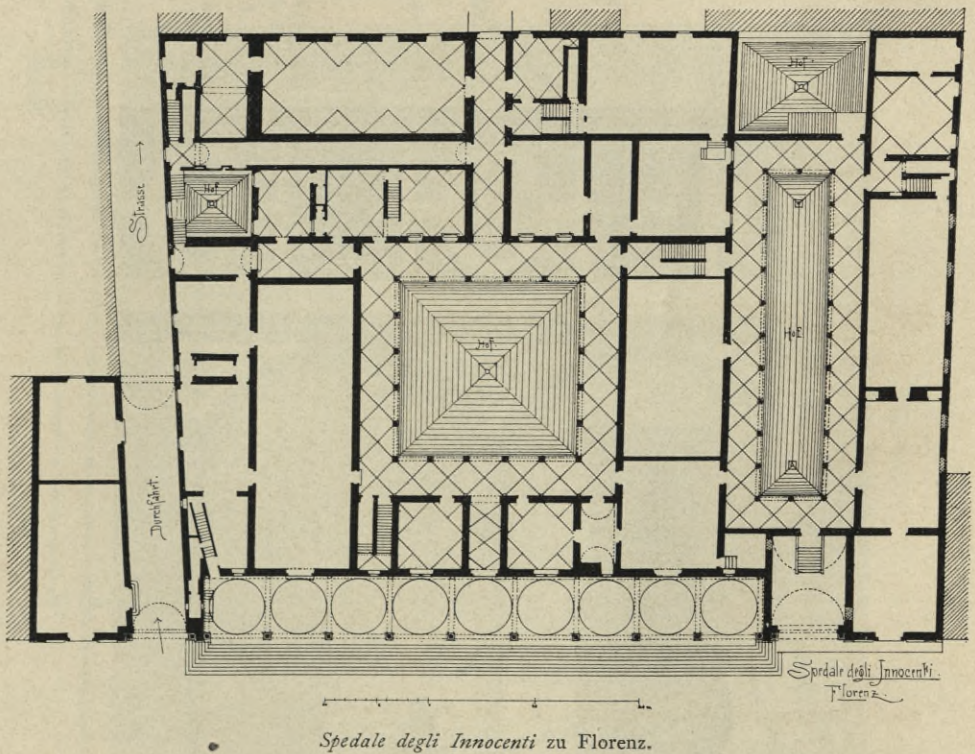
²¹³⁾ Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, a. a. O. Bd. III, Pl. 256.

²¹⁴⁾ Vergl. die Grundrisse und Schnitte in dem in Fußnote 212 genannten Werke.

Pallajuolo, andere Teile von *Antonio da Sangallo* und durch *Fuga*. Ein Altar inmitten des großen Saales ist von *Palladio*.

Der Bau enthält jetzt einen mächtigen, einschiffigen Saal für Fieberkranke, einen winkelrecht daraufftosenden für Verletzte, Räume für chirurgische Operationen, weitere große und kleine Gelasse für verschiedene Kranke, zusammen 12 Säle mit 1680 Betten; dann ein anatomisches Museum, eine Bibliothek, Apotheke, Instrumentenzimmer u. f. w. und in einem Anbau das Hospiz für Findelkinder und einen weiteren für die mit ansteckenden Krankheiten Behafteten; diese Räume können 800 und 500 Pflöglinge aufnehmen (Fig. 340).

Fig. 342.



254.
Sonstige
Spitäler.

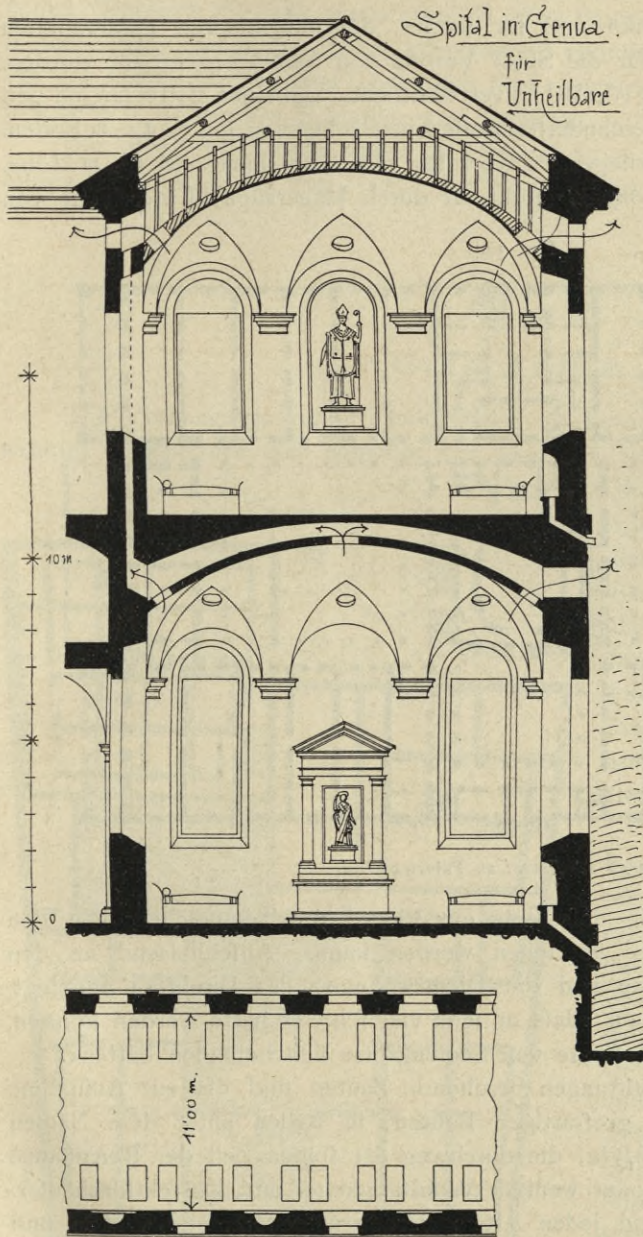
Eine andere Anlage in Rom erscheint noch wegen der außerordentlichen Einfachheit des Baues erwähnenswert: das aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammende Spital *San Giovanni de' Genovesi*, von dem vornehmen Genuesen *Maria Duce Cigala* gegründet. Manches ist auch in diesem Spital mit der Zeit verbaut worden; doch ist der Hof unberührt geblieben.

Als eine vorwiegend architektonische Leistung darf das *Spedale degli Innocenti* in Florenz bezeichnet werden, das auf Kosten der Seidenwirkerzunft von *Brunellesco* 1419 begonnen und 1427 von *Francesco della Luna* weitergeführt, aber erst 1451 vollendet wurde. Seine weite luftige Säulenhalle auf hohem Stufenbau nach dem Platze, aus dem graugrünen Mancigno-Sandstein angefertigt, mit den reizenden Terrakottamedaillons der *Robbia* als Schmuck der Bogenzwickel, mit dem niedrigen Obergeschoß und feinen einfachen spitzgiebeligen Rechteckfenstern und verputzten Mauerflächen bleibt eine unantastbare Leistung der Florentiner Frührenaissance. Von

der architektonischen Durchbildung des quadratischen Binnenhofes gibt Fig. 341 Aufschluss, während Fig. 342 ein Bild der gesamten Grundrissanordnung gibt.

Florenz weist in diesem Bau eines der ersten Findelhäuser auf, wogegen die

Fig. 343.



Vorstadt Pile von Ragufa den Anspruch macht, das darin eines der ersten Findelhäuser in Europa (1432) errichtet worden sei.

Eine grössere Krankenhausanlage ist das 1420 auf Kosten eines gelehrten Juristen unter der Leitung des Architekten *A. Orfolino* erbaute Spital für Unheilbare in Genua, *Pammatone* genannt, mit seinem 20×36 m messenden Hofe und seinen Krankensälen von 95 m Länge bei 11 m Höhe. Durch das in weissem Marmor aufgeführte Portal führt der Weg in das Innere durch ein großartig angelegtes Vestibül in einen überraschend schönen Hof. Zuerst nur für Frauen bestimmt, wurde es durch Hinzufügen eines weiteren Baukörpers für Männer erweitert. Interessant ist bei den Krankensälen die Art der Abführung von Unreinlichkeiten und der Ventilation (Fig. 343). Letztere wird nach einem eigenartigen System bewirkt, indem zwischen der Decke des Saales und dem Fußboden des Obergeschosses ein Hohlraum gelassen ist, der mit Abzugschloten versehen und durch kleine Fenster erhellt wird, um eine wirksame Durchlüf-

tung des Hohlraumes zu ermöglichen. Nach dem letzteren sind vom Saale aus Oeffnungen mit von unten regelbaren Klappen angebracht, durch welche der Austritt der Abluft aus dem Saale, ohne die Fenster öffnen zu müssen, erfolgen kann.

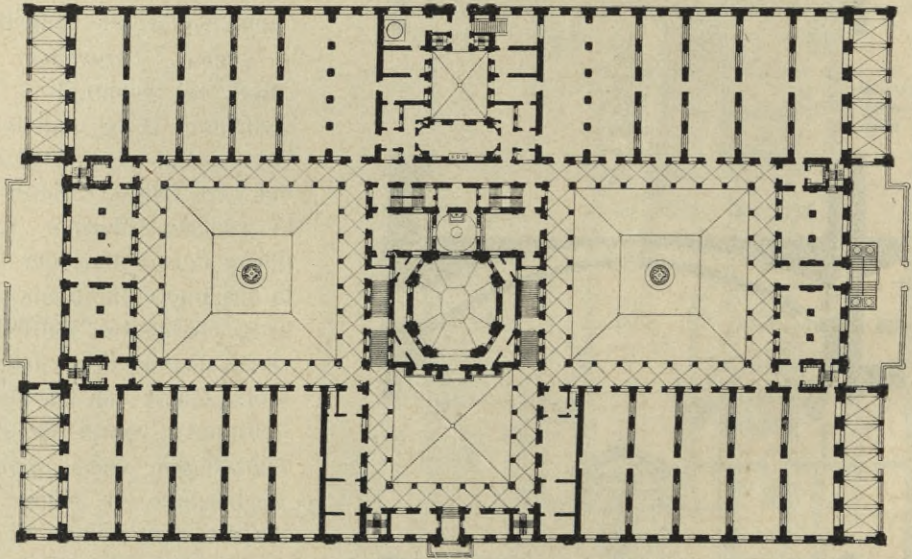
Zum Schlusse und zur Bekräftigung des Ausspruches des *Sabellicus* sei nochmals des *Spedale del Ceppo* in Pistoja gedacht, dessen Gründung auch in die Zeit von

1277 zurückreicht, das aber erneuert und mit dem prächtigen Vorbau geschmückt wurde, mit der luftigen Halle und ihrem ewig schönen, bunten Majolikafries von den *Robbia* (1525—35), die sieben Werke der Barmherzigkeit darstellend. Kann es eine erhebendere Aufsenseite geben, einen beziehungsreicheren Schmuck für ein Spital als diesen Fries?

^{255.}
Lazaretto für
Pestkranke
in Verona.

Ein Lazarett für Pestkranke und für solche, die mit anderen epidemischen Krankheiten behaftet sind, ist für die Stadt Verona von *Sannicheli* erbaut worden. Sein Plan ist im unten genannten Werke²¹⁵⁾ veröffentlicht. Um einen 240 m langen und 109 m breiten Hof sind kleine, aneinanderstoßende Einzelzellen von $4,57 \times 4,57$ m Bodenfläche angeordnet mit einem vorliegenden Korridor von 3,43 m Tiefe und 4,90 m Höhe. Der Hof, in dessen Mitte ein *Tempietto* steht, ist durch Mauerzüge in vier Teile von

Fig. 344.



Albergo de' Poveri zu Palermo²¹⁶⁾.

unregelmäßiger Form geteilt, so daß stets ein Viertel des Tempelchens von den Zellenbewohnern eines Hofteiles übersehen werden kann. Anschließend an den Zellenbau sind Verwaltungsräume und die Dienstwohnung des Direktors angelegt.

Vafari sagt von diesem Bau, »daß er sehr viel schöner hätte werden können, wenn unter den Gründern mehr Leute von Seelengröße sich befunden hätten«.

^{256.}
Armenhäuser.

Andere auf wohlthätigen Stiftungen beruhende Bauten sind die zur Aufnahme von Armen bestimmten, meist großartigen Bauten, in Italien unter dem Namen *Albergo de' Poveri* bekannten Asyle, die durchweg der späten Zeit der Renaissance angehören. Es sind alle mehr oder weniger Wohlthätigkeits- und Korrektionshäuser. Arme beiderlei Geschlechtes und jeden Alters werden aufgenommen; Waisen und Findelkinder lernen ein Handwerk; Männer und Frauen werden zu Arbeiten aller Art angehalten; die Wohlthätigkeit öffnet eine Zufluchtsstätte für Schwache; die Gerechtigkeit schafft Räume zur Befragung der Schuldigen.

²¹⁵⁾ RONZANI, F. & J. LUCIOLLI. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sannicelle, architecte Veronais*. Neue Ausg. von L. DIANOUX. Genua 1878. Taf. 58—60.

²¹⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: HITTORFF, J. J. u. L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835.

Eine der bemerkenswertesten und größten Anlagen als Asyl für Arme besitzt Genua in seinem *Albergo de' Poveri*. Dieser Bau wurde 1654 nach den Plänen *Antonio Corradi's* begonnen, aber erst durch *Baptista Ghio* vollendet. Er hat 165×145 m Frontlänge und umfaßt 4 Höfe und große Doppeltreppen. Den Mittelpunkt bildet eine Kirche, wie dies auch beim großen *Albergo de' Poveri* in Palermo der Fall ist, dessen Grundriß Fig. 344 wiedergibt²¹⁷⁾. Das Bauwerk wurde 1746 von dem Architekten *Orazio Turatto* begonnen, aber niemals vollendet. Ein umfäultes Atrium liegt vor der Anstaltskirche; zwei Säulenhöfe sind rechts und links derselben angelegt, an welche sich Arbeitsfäle, Schlaffäle und Speisefäle mit ihrem Zubehör anschließen.

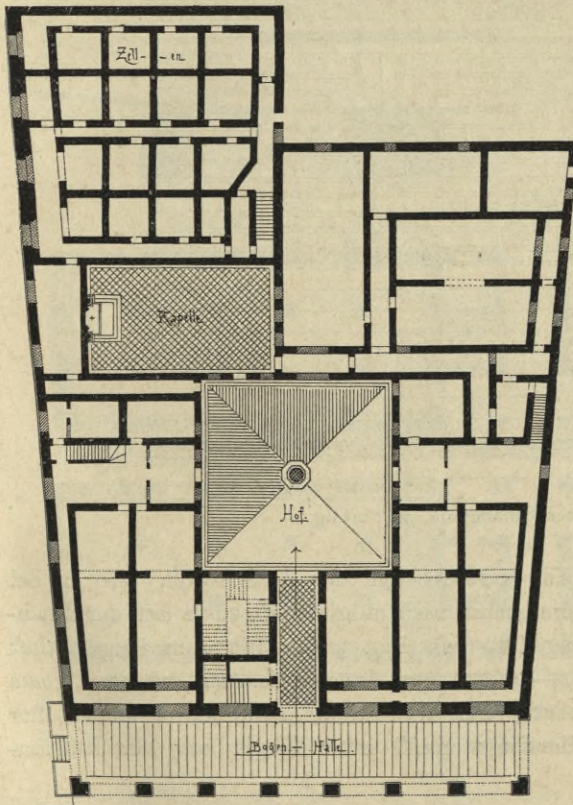
Zu gleichem Zwecke wurde in Mailand 1759 die *Casa di lavoro* vom Architekten *Crocec* und von *Fuga* 1751 der *Reclusio* oder *Seraglio* in Neapel gebaut.

21. Kapitel.

Gefängnisse.

Die Verhängung von Freiheitsstrafen für bestimmte Vergehen ist eine Maßnahme, welche erst der neueren Zeit angehört und in der zweiten Hälfte des

Fig. 345.



Gefängnisse zu Venedig.

^{257.}
Carceri
in Rom und
Venedig.

XVI. Jahrhunderts aufkam, wohl von England, Holland und dem deutschen Norden ausgehend. In Rom baute *Innocenz X.* die unter dem Namen *Carceri nuovi* bekannten Gefängnisse für Einzelhaft für junge Strolche u. dergl. in den Jahren 1644—55 und *Clemens XI.* am gleichen Orte 1704 ein sog. Besserungshaus.

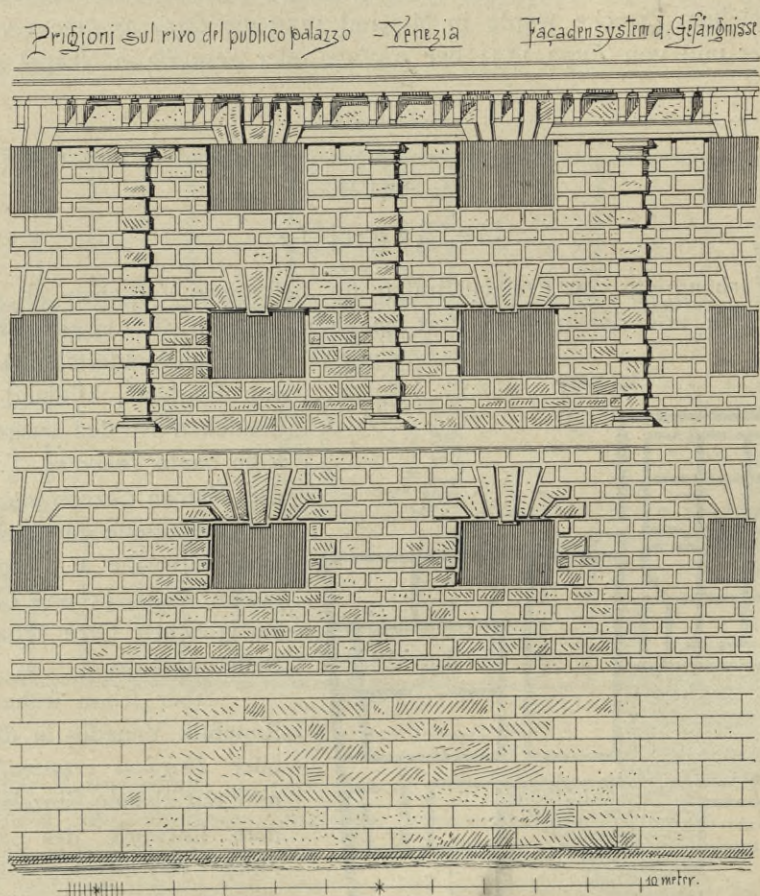
Aber schon früher liefs die Republik Venedig in den *Carceri* oder *Prigioni criminali* Gefängnisse mit kleinen Einzelzellen nach dem Entwurfe des *Antonio da Ponte* 1589 erbauen, die als Gefängnisse für gewöhnliche Verbrecher noch heute im Gebrauch sind und von denen *John Howard* 1780 in seinem Werke über das Gefängniswesen sagte, dafs sie die festesten seien, die er je gesehen, kein Fieber und keine nennenswerte Unordnung seien darin nach-

²¹⁷⁾ Nach: HITTORFF, J. J. & L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835. — Der Genueser Bau ist veröffentlicht in: GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la Ville de Gènes et de ses environs*. Paris 1830.

zuweisen. Und *Thomaso Temenza* schreibt in der Lebensgeschichte des *da Ponte*, in ganz Europa sei kein so bequemes, stark und prächtig gebautes Gefängnis mehr. Es ist aus istrischen Kalksteinen hergestellt, hat kleine, langgestreckte Fenster mit doppelten Eisengittern und faßt, ausschließlich der ungefunden Zellen, die kein Licht und keine Ventilation haben, 400 Sträflinge.

Bemerkenswert ist, daß die Zellen nicht an die Umfassungswände des Baues gelegt sind, sondern daß dort ein schmaler Gang sich hinzieht, von dem aus man

Fig. 346.



Fassadensystem der Gefängnisse zu Venedig.

erst in die Zellen gelangen kann. Ein Verkehr mit der Außenwelt, wie er bei unferen modernen Zellengefängnissen immerhin noch möglich ist, auch bei der Hochlage ihrer Fenster, erscheint hier ausgeschlossen (Fig. 345). Mit dem Dogenpalast sind diese Gefängnisse durch den (1595—1605) von *Antonio Contino* erbauten *Ponte dei Sospiri* verbunden. Ihre so eigenartig charakteristische Architektur ist für den Gefängnisbau bis auf unsere Zeit, allerdings meist unter Weglassung der Rustikapilaster (Fig. 346), typisch geworden.

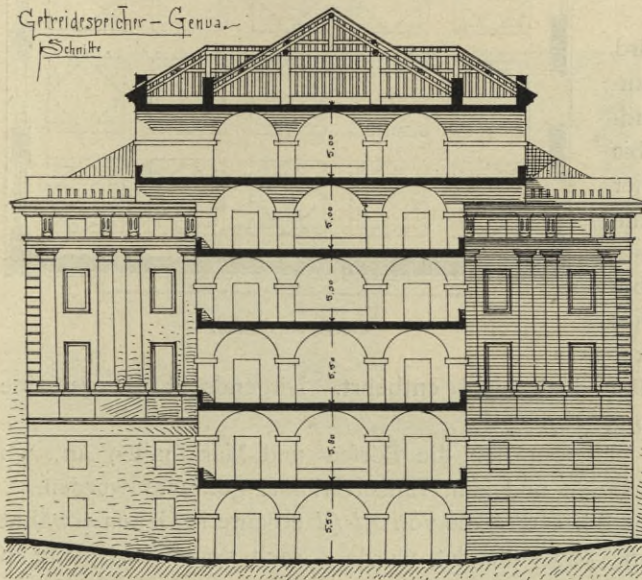
22. Kapitel.

Getreidespeicher, Börsen, Markthallen und Loggien.

Getreidespeicher waren im Altertum schon im Gebrauch²¹⁸⁾. Sie erhielten sich im Mittelalter und auch in der Zeit der Renaissance in den großen Handelsemporien.

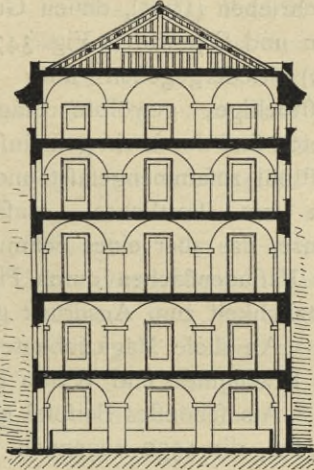
258.
Getreide-
speicher.

Fig. 347.



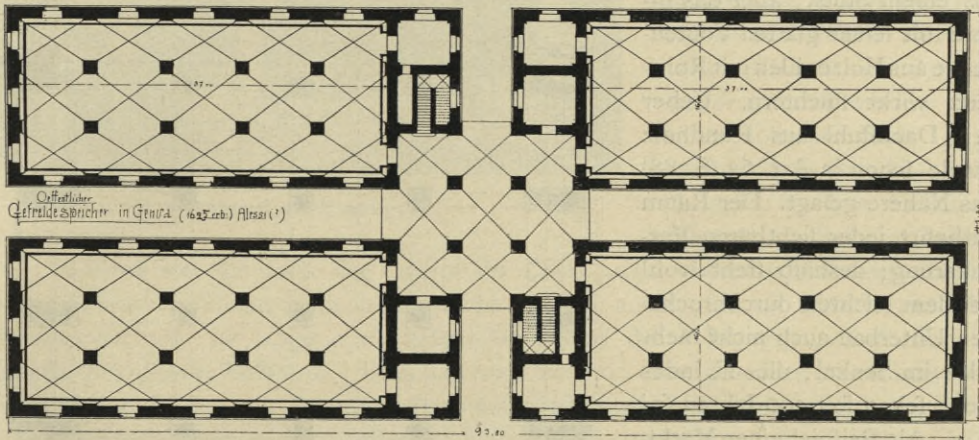
Querschnitt nach der Hauptachse.

Fig. 348.



Querschnitt durch ein Magazin.

Fig. 349.



Grundriß.

Getreidespeicher zu Genua²¹⁹⁾.

In Florenz wurde an Stelle der Kirche *San Michele in Orto* 1284 eine offene Kornhalle erbaut und dafür 1336—1412 das jetzige Gebäude *Or San Michele* errichtet, bei

²¹⁸⁾ Siehe Teil II, Band 2 (Fig. 298 u. 299) dieses Handbuchs.

²¹⁹⁾ Nach: GAUTHIER, a. a. O.

dem nur das Untergeschoß kirchlichen Zwecken dient, während die oberen Gelasse bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Getreidespeicher benutzt wurden. Von der Renaissancekunst blieb dieser Bau nicht unberührt, indem ihn *Donatello* (1413), *Ghiberti* (1414), *Verrocchio* (1483) und *Giovanni da Bologna* (1602) mit Statuen schmückten.

Dem *Galeazzo Alessi* wird ein solcher Nutzbau in Genua zugeschrieben (1625), dessen Grundplan und Schnitte in Fig. 347 bis 349) wiedergegeben sind. Vier fünfstöckige, gewölbte Magazinbauten sind durch ein gemeinsames Vestibül zusammengefaßt und bilden ein stattliches, einfaches Ganze, das aber eines Schmuckes der Fassadenflächen durch Pilaster doch nicht entbehrt. Nirgends ist die gemeine Nützlichkeit zum Ausdruck gebracht!

259.
Börfen.

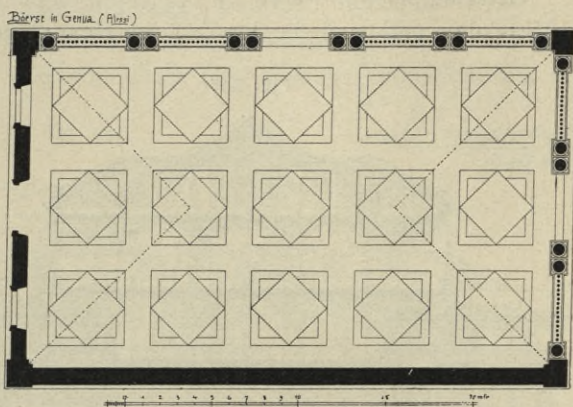
An diese Magazinbauten schliesen sich die Börfen- und Markthallen an, wo die Erzeugnisse und Waren gehandelt und zum Einzelverkaufe gebracht wurden.

Als schönstes Beispiel einer Börfe mag die von *Alessi* erbaute in Genua erwähnt werden, die 1570 begonnen und 1596 vollendet wurde. Nach dem Grundplane in Fig. 350 ein einschiffiger Raum, der von drei Seiten durch Bogen und Fenster Licht erhält und nur an einer Seite eine geschlossene Wand hat. Das Außere hat vornehme Verhältnisse, das *Alessi* eigentümliche schöne Detail, und weisse Marmorsäulen aus einem Stück; aber das Innere mit feiner glatten Voutendecke aus Holzbohlen mit Rohrputz wirkt nüchtern. Ueber den Dachstuhl aus Rundholz wurde schon in Art. 63 (S. 88) das Nähere gefagt. Der Raum entbehrt jeder sichtbaren Verankerung; deshalb steht wohl bei dem leichten durchbrochenen Unterbau auch nicht mehr alles im Senkel; dies ist indes wohl schon seit 300 Jahren so!

Als Beispiel einer Markthalle mag der fog. *Mercato nuovo* in Florenz dienen, dessen Grundriß Fig. 351 gibt.

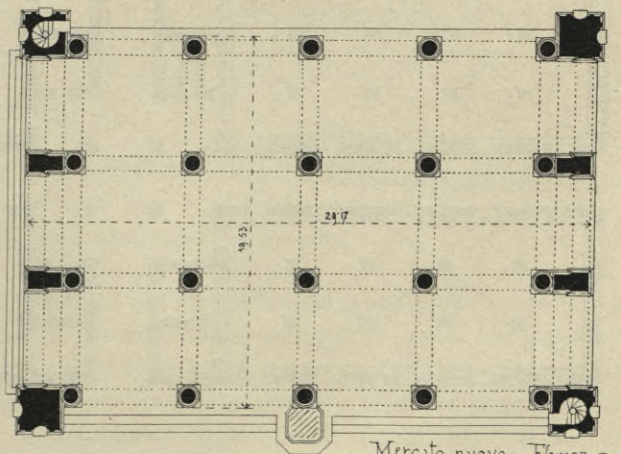
Zwanzig Sandsteinfäulen tragen die von 12 Gewölben gebildete Decke. Einen festen Halt bekommt die Anlage durch 4 kräftige Eckpfeiler und 4 Zwischenpfeiler an den Schmalseiten. Erstere sind durch Nischen belebt, wie bei den Pfeilern der Uffizien-

Fig. 350.



Börse zu Genua.

Fig. 351.



Mercato nuovo zu Florenz.

260.
Markthallen.

hallen; sie tragen, wie diese, moderne Statuen berühmter Florentiner. Die Halle ist das wohlgelungene Werk des *Bernardo Tasso*; der Bronzebeer ist eine treffliche Nachbildung des antiken Marmorebers von *Tacca* in der Uffiziengalerie.

Bauten eigener Art, für welche wohl die in Art. 5 (S. 16 u. 17) genannte *Loggia dei Lanzi* in Florenz den Ausgangspunkt abgab, sind die offenen, gewölbten Loggien, die im XV. Jahrhundert üblich geworden sind; darin pflegten bei feierlichen Gelegen-

261.
Loggien.

heiten Korporationen oder einzelne Familien sich zu versammeln und Aufwartungen anzunehmen.

Das große Vorbild — die *Loggia dei Lanzi* — welche in den Formen der Gotik schon den Geist der kommenden Renaissance zeigt, war ursprünglich als *Loggia dei Signori* zum Schauplatz für feierliche Handlungen vor dem Volke bestimmt und wurde erst später der Aufenthaltsort der vom Großherzog *Cosimo I.* angeworbenen deutschen Landsknechte. 1356 wurde der Bau nach den Entwürfen des *Orcagna* beschlossen, aber erst 1376 ausgeführt, wobei *Benci di Cione* und *Simone di Francesco Talenti* als Ausführende genannt werden. Florenz soll im Jahre 1478 außer dieser über 20 solcher Loggien — hier Familienloggien — besessen haben.

Fig. 352.



Arsenal zu Venedig.

In Siena war die nach der *Loggia dei Lanzi* 1417, aber nur einbogig erbaute, in ihren unteren Teilen noch halbgotische Loggia am *Casino de' Nobili*, Sitz des Handelsgerichtes, die *Loggia del Papa*, aber laut der Widmunginschrift für die Familie *Piccolomini* bestimmt. Dieselbe zeigt sich als eine gewölbte Bogenhalle auf korinthischen Säulen mit dürftigen Archivoltgliederungen, stichbogenförmigen Quergerurten, glattem, nüchternem Ueberbau über der Bogenstellung mit einzeiliger, halb verlorener Widmunginschrift, ein Werk des *Antonio Federighi*²²⁰).

Nun mögen noch weiter, wenn auch nicht ganz hierher gehörig, in Florenz die von *Giulio Parigi* 1619 erbaute *Loggia del Grano* und die an die Werke

²²⁰) Eine Aufnahme der *Loggia del Papa* befindet sich: GEYMÜLLER, a. a. O., Bl. 2. — In: MÜNTZ, E. *La Renaissance en France et en Italie* (Paris 1885), S. 395 wird die Loggia am *Casino de' Nobili* als *Loggia del Papa* und als von A. FEDERIGHI erbaut angegeben — eine etwas starke Verwechslung mit der wirklichen Papstloggia!

Brunellesco's erinnernde *Loggia di San Paolo*, an *Piazza Santa Maria novella* ²²¹), mit ihren geometrischen Sgraffitozeichnungen und Terrakottamedaillons, ihrem Ueberbau und dem weit vortretenden Sparrengesimse erwähnt werden; dann in Monte San Savino die von *Antonio da Sangallo il vecchio* erbaute *Loggia del Mercato*, eine fünf bogige Halle mit Architravunterfätzen über den korinthischen Kapitellen, mit einem abschließenden Zahnschnitthauptgesimse und der mit liegenden, seitlich ausgerundeten Fenstern versehenen Attika über letzterem ²²²).

23. Kapitel.

Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arsenale und Gasthöfe.

Zur Herstellung von Kriegsmaterial wurden in Italien schon im XII. Jahrhundert besondere Werkstätten gegründet, die wohl alle mehr oder weniger Nützlichkeitsbauten gewesen sind, wovon auch die Renaissancezeit nicht abging. Zur Aufbewahrung des Materials waren aber feste und solide Bauten nötig, wie dies auch in antiker Zeit schon für erforderlich erachtet wurde ²²³).

Anlagen, welche uns über die Ausführung solcher Aufgaben zur Zeit der Renaissance noch Aufschluss geben können, dürften diejenigen in Venedig sein, die von 1104 bis heute noch nicht zum Stillstand gekommen sind und an denen besonders vom XIV. bis XIX. Jahrhundert stets weiter gebaut wurde. Die Werkstätten- und Verwaltungsgebäude, mit Türmen und zinnenbekrönten Mauern bewehrt, faßten zur Blütezeit der Renaissance 16000 Arbeiter.

Aus dunkelroten Backsteinen, von weißen Kalksteinen

²²¹) Siehe: GEYMÜLLER v., a. a. O., Bl. 21.

²²²) Siehe ebendaf., Bl. 18 a.

²²³) Siehe Teil II, Bd. 1, 2. Aufl. (Fig. 97 [S. 127] u. 123 [S. 161]) dieses »Handbuches«.

Fig. 353.



Springbrunnen auf dem St. Petersplatz zu Rom.

durchsetzt, erheben sich Mauern und Türme; zu dem von ihnen eingeschlossenen Gebiet führt das schöne, aus weißem Marmor hergestellte, mit dem Wappen der Republik bekrönte Frührenaissanceportal (1460), welchem ein mit Marmorfiguren geschmückter, durch Eisengitter abgeschlossener kleiner Platz vorgelegt ist (Fig. 352). Die vier berühmten Löwen, welche vom Piräus 1687 herübergebracht wurden, sind als mächtige Siegeszeichen der Republik rechts und links des Portals aufgestellt; sie erinnern zugleich an die unselige Zerstörung des größten hellenischen Architekturwerkes, des Parthenon²²²⁾.

Bezüglich der Gasthöfe und Vergnügungsfstätten können wir nur auf die von *Burckhardt* angegebenen schriftstellerischen Zeugnisse verweisen, da wir Greifbareres hinzuzufügen nicht im Stande sind. Papst *Nikolaus V.* (1447—55) soll bei den

Bädern von Viterbo Kurgebäude von fürstlicher Ausstattung, großer Schönheit und Bequemlich-

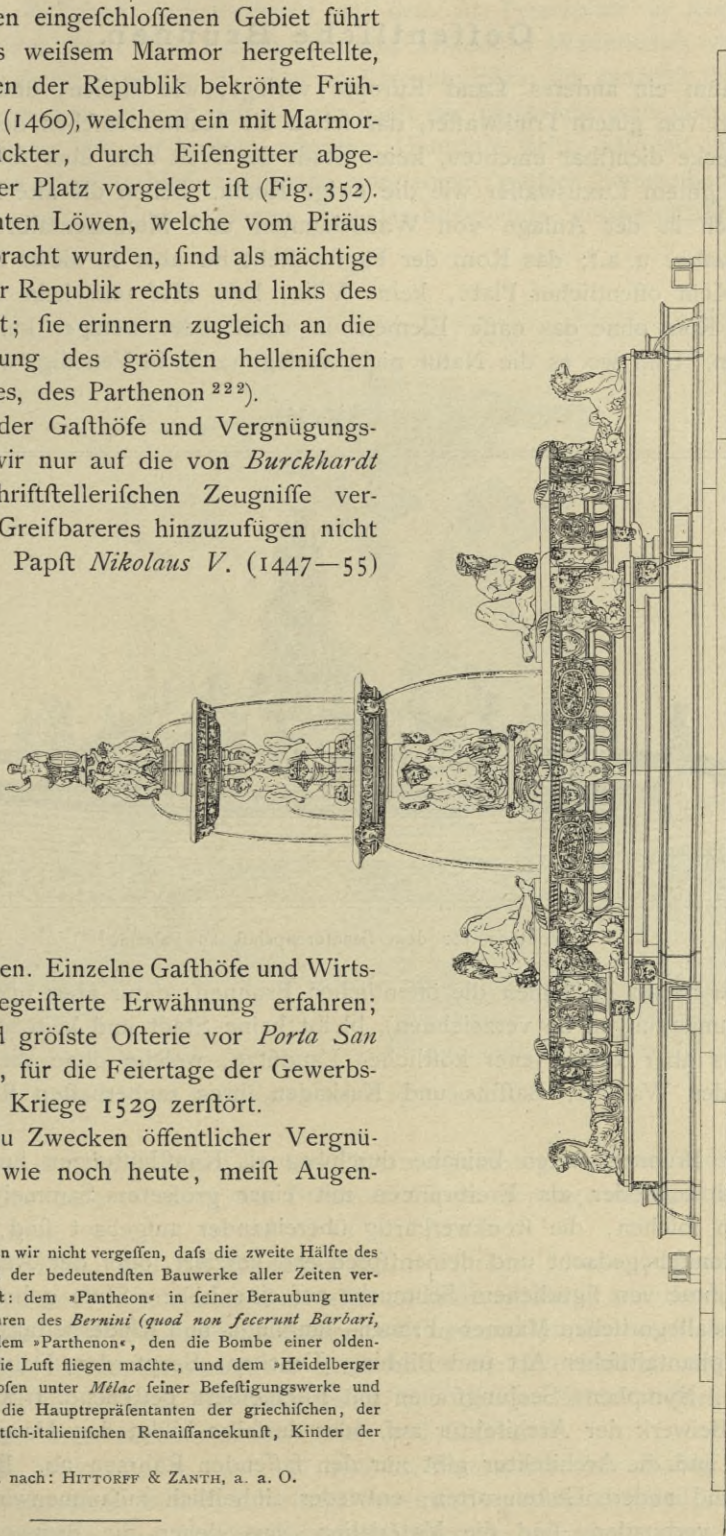
keit errichtet haben. Einzelne Gasthöfe und Wirtschaftshäuser haben begeisterte Erwähnung erfahren; die schönste und größte Osterie vor *Porta San Gallo* zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, wurde im Kriege 1529 zerstört.

Gebäude zu Zwecken öffentlicher Vergnügungen waren, wie noch heute, meist Augenblicksbauten.

²²⁴⁾ Dabei wollen wir nicht vergessen, daß die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts drei der bedeutendsten Bauwerke aller Zeiten verhängnisvoll geworden ist: dem »Pantheon« in seiner Beraubung unter Aufsetzung der sog. Ohren des *Bernini* (*quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*), dem »Parthenon«, den die Bombe einer oldenburgischen Batterie in die Luft fliegen machte, und dem »Heidelberger Schloß«, das die Franzosen unter *Méac* seiner Befestigungswerke und Dächer beraubten — die Hauptrepräsentanten der griechischen, der römischen und der deutsch-italienischen Renaissancekunst, Kinder der gleichen Mutter!

²²⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: HITTORFF & ZANTH, a. a. O.

Fig. 354.



Fontäne auf dem Cathedralplatz zu Messina 225).

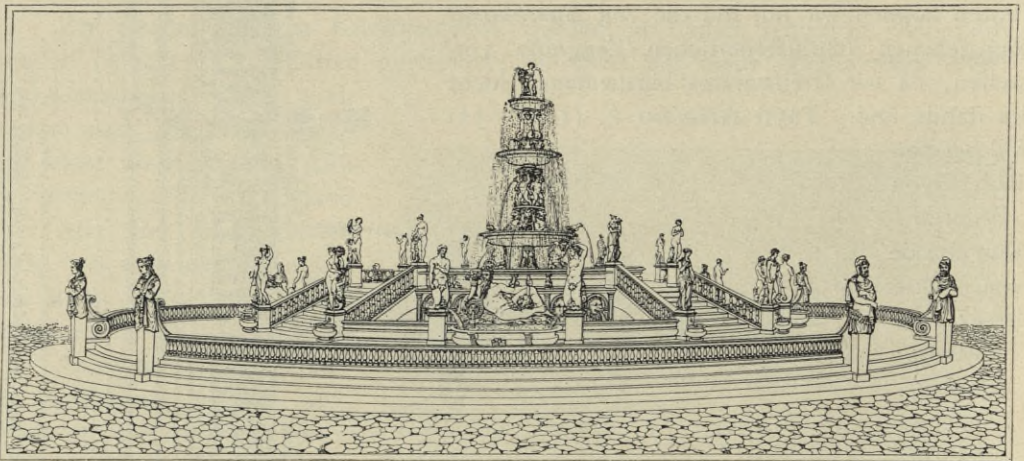
24. Kapitel.

Oeffentliche Brunnen.

264.
Oeffentliche
Brunnen.

Kaum ein anderes Land Europas verfügt, wie Italien, über einen solchen Reichtum von gutem Trinkwasser, das schon die Kulturmenschen der alten Welt für ihre Zwecke dienstbar machten, keine Stadt der Welt aber über solche Mengen von zugleich gutem Luxuswasser wie die ewige Roma. Schon die alte kaiserliche Stadt gefiel sich in der Anlage von Wasserkünften und Monumentalbrunnen aller Art (*Meta sudans* u. a.); das Rom der Päpste steht ihr aber in dieser Beziehung kaum nach. Kein öffentlicher Platz, keine Villa, kein Hof und kein Gärtchen sind in und um Rom ohne das nasse Element in mehr oder weniger kunstvoller Fassung zu finden. Und wo es die Natur nicht verfagt (z. B. in Venedig, wo nur Zisternen-

Fig. 355.

Fontäne vor dem Senatorenpalast zu Palermo²²⁵⁾.

wasser zu haben ist, fehlen die öffentlichen Brunnen; dafür aber sind schön gefasste Zisternenmündungen zu verzeichnen), bleibt keine Stadt und kein Städtchen zurück, besonders aber keiner jener köstlichen Landsitze, welche ohne die Belebung von springenden Wassern, Bassins und Kaskaden ihres zauberhaften Reizes entbehren würden.

265.
Freibrunnen.

Die Brunnen treten beinahe durchweg als Kunstleistungen hohen Ranges auf und sind entweder als Freibrunnen mit einer größeren Sammelschale oder aus mehreren solchen, die stockwerkartig übereinander aufgebaut sind, gebildet, rein architektonisch gedacht und dementsprechend verziert, oder der Aufbau wird unter Zuhilfenahme von figürlichem Schmucke auf eine höhere Stufe gehoben. Das Figürliche, aus allegorischen Männer-, Frauen-, Jünglings- und Kindergestalten, aus Seetieren von oft phantastischer Art und Bildung (Drachen, Seepferden, Delphinen u. dergl.), Tritonen, Nymphen, Seejungfrauen mit Fischleibern bestehend, tritt dann entweder nur als Beiwerk der Architektur auf, oder dasselbe bildet den Hauptbestandteil des Werkes, und die Architektur gibt nur den fassenden Rahmen ab. Bronze, Marmor, Granit und andere Gesteinsarten, entweder einheitlich zusammenwirkend oder miteinander verbunden, sind die Materialien, aus denen die Brunnen gebildet sind.

Als vollendet schöne Beispiele von rein architektonischer Auffassung können die beiden 14,00 m hohen Springbrunnen auf dem St. Petersplatz in Rom gelten (Fig. 353) mit ihrer vortrefflich berechneten und wirkenden Wasserkunst, von denen der eine von *Maderna* entworfen ist. Der »geschuppte Pilz«, der zunächst die zurückfallenden Wassermassen auffängt, leitet diese nach der nicht sehr weit über ihn vortretenden Schale ab, die auf kräftig gebautem Unterfatz steht, während ihr Wasser und das von den Hochstrahlen abfallende von einem grossen Sammelbecken, das sich mit feinen kräftigen Umwandungen über das anliegende Straßenspflaster erhebt,

Fig. 356.



Tartarughe-Brunnen zu Rom.

aufgenommen wird. Der mächtig große Platz mit feinen gewaltigen Architekturen vertrug hier keine andere Lösung der Brunnenfrage als diejenige mit durchweg architektonischen Mitteln.

Ein kleiner Platz, wie der Signorenplatz in Florenz, konnte sich mit anderen Hilfsmitteln bequemen; man mußte die Plastik zu Hilfe nehmen, und der Verfertiger des dortigen, nach ihm benannten »*Ammanati*-Brunnens« tat dies in so ausgiebiger Weise, daß bei diesem Beispiele der Architektur die Mitwirkung verfaßt blieb. Andere Verhältnisse, andere Ausdrucksweise; mit diesem Satze wußten sich die Renaissancemeister stets abzufinden mit Glück und Geschick!

Das große Marmorbassin, wie auf dem St. Petersplatz sich mächtig über das Straßenspflaster erhebend, bildet den einzig bedeutenden Architekturteil, aus dessen Mitte sich der große weiße Marmor-Neptun (*il biancone*) auf einem von Seepferden

gezogenen Gespann erhebt, während auf dem Rande des Beckens vier aus Bronze angefertigte Meergottheiten mit je zwei Tritonen (Schule des *Giovanni da Bologna*, 1575) angeordnet sind. Die Wasserkunst ist aber den römischen Brunnen gegenüber eine dürftige, die nicht immer, zum großen Teil mit Rücksicht auf die Erhaltung der Marmorwerke, in Tätigkeit ist.

Eine noch ausgiebigere Rolle spielt das figurliche Element bei den großen, ganz aus weißem Marmor hergestellten Brunnenanlagen in Messina und Palermo, die

Fig. 357.

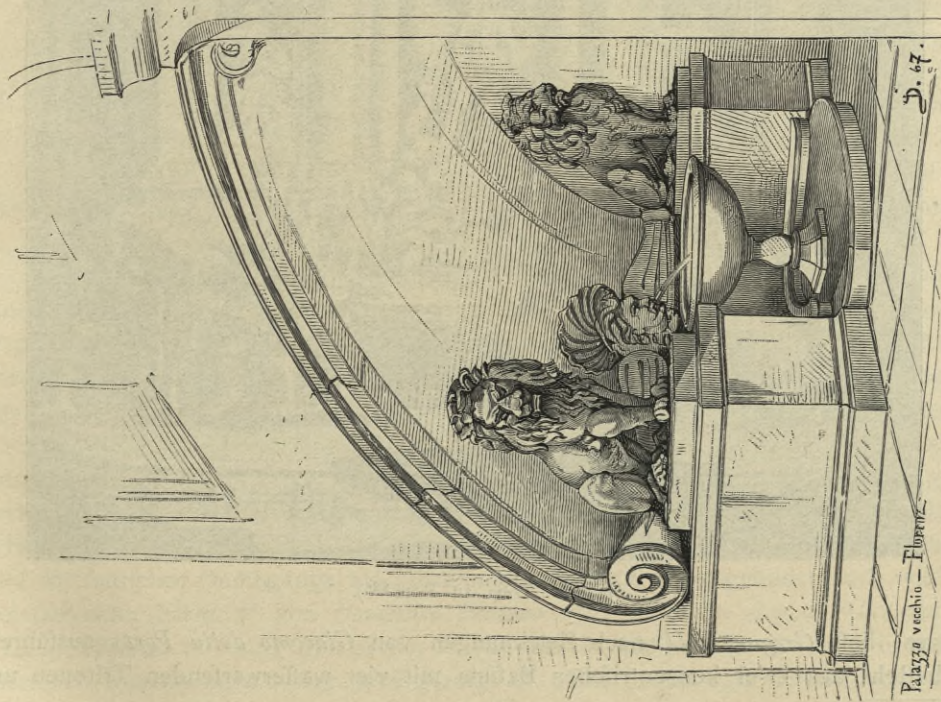


Neptunbrunnen zu Bologna.

am erstgenannten Orte auf dem Platz bei der Kathedrale, am letztgenannten auf dem nicht großen Platz vor dem Senatorenpalast zur Aufstellung gebracht sind. *Montorfoli* war der Künstler des 8 m hohen Brunnens in Messina (1547—51); zwei Florentiner *Camilliani* und *Vagherino* (1550) schufen denjenigen in Palermo, der ursprünglich für den Garten einer Villa bestimmt war (Fig. 354 u. 355).

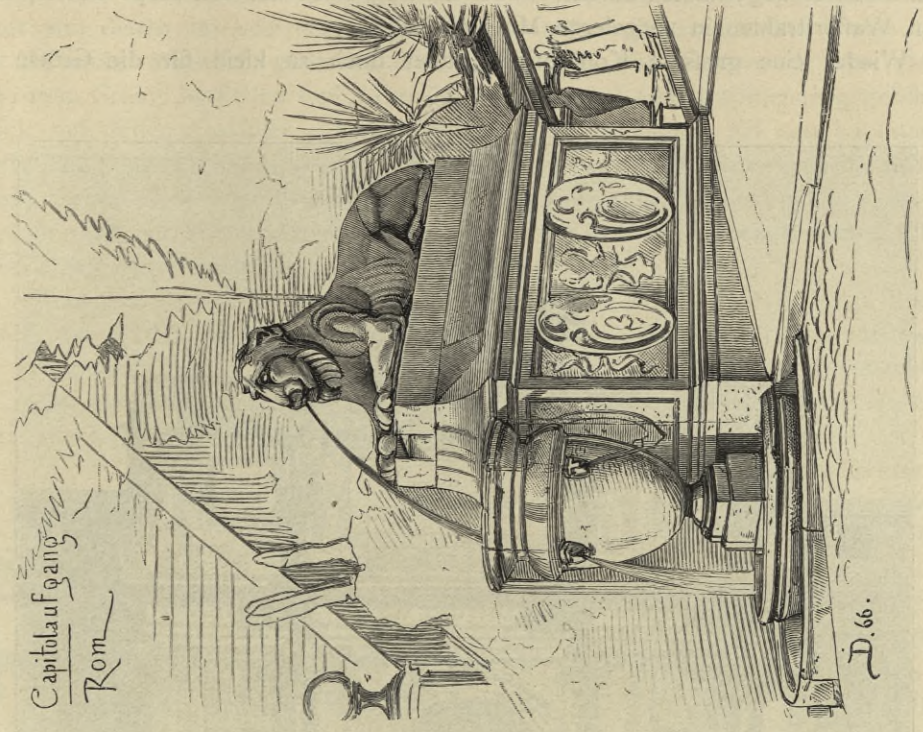
Befcheiden gegenüber dieser Massenentfaltung von Figuren, aber reizend wirkend, darf der fog. *Tartarughe*-Brunnen in Rom bezeichnet werden (Fig. 356), etwas versteckt auf kleinem Platze errichtet, ein Werk des *Taddeo Landini* (1585). Vier nackte Jünglinge aus Bronze heben je eine Schildkröte über den Rand einer von

Fig. 358.



Vom Palazzo vecchio zu Florenz.

Fig. 359.



Von der Capitolstreppe zu Rom.

einem Baluster abgestützten Schale, wobei sie Delphinen auf den Kopf treten; diese speien Wasserstrahlen in vorgelegte Muschelschalen.

Wieder eine grössere Komposition, aber doch zu klein für die Grösse des

Fig. 360.



Fontana Trevi zu Rom ²²⁶⁾.

Platzes, liess Gregor XIII. nach Zeichnungen von Giacomo della Porta ausführen; sie besteht aus zwei konzentrischen Bassins mit vier wasserwerfenden Tritonen und

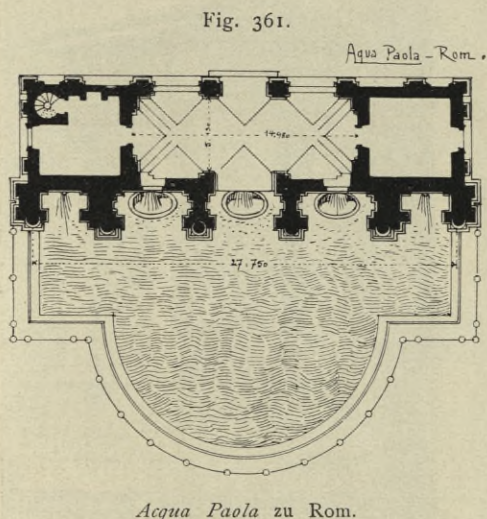
²²⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: D'Espouv, H. *Fragments d'architecture du moyen age et de la renaissance*. Paris o. J. Pl. 97.

Masken und einem fünften Kolossaltriton, der auf einem wasserspeienden Delphin reitet und diesen am Schwanz hält. Besser wirkt auf dem gleichen Platze neben ihr die mehr malerisch gedachte Obeliskfontäne, die *Innocenz X.* von *Bernini* aus rotem Granit herstellen liefs. Der Obelisk steht auf einem höhlenartig gebildeten Block, auf dessen Ausläufer 4 Kolossalfiguren (Ganges, Donau, Nil und Laplatastrom darstellend), aus weifsem Marmor ausgeführt, sitzen. Der »Nil« verhüllt sich den Kopf, damit er die vom Nebenbuhler *Borromini* erbaute Kirchenfassade von *San' Agnese* nicht immer anfehen müsse. Künstlerwitze — Künstlerrache! aber als Komposition im ganzen geschickt und packend.

Einfacher als auf *Piazza Navona* hat *Bernini* seine Aufgabe beim *Tritone*-Brunnen gelöst, wo 4 Delphine eine Muschel tragen, der ein blasender Tritone entsteigt — ein originelles Phantastiefstück, mehr kunstgewerblich als monumental gedacht²²⁷).

Als eines der wirkungsvollsten Werke auf diesem Gebiete darf wohl der Neptunbrunnen in Bologna bezeichnet werden, eine vortreffliche Leistung der Spätrenaissance, bei dem die Architektur und die Plastik sich um die Palme streiten (Fig. 357); die erstere wird dem Palermitaner *Tom. Laurati* zugeschrieben, der 2,50 m hohe Bronzeneptun und die Putten dem *Giovanni da Bologna* (1564—66).

All den kleinen und großen einschlägigen Leistungen eine Würdigung zu teil werden zu lassen, würde hier zu weit führen, besonders wenn die Brunnen in den Villenanlagen, z. B. im *Giardino Boboli* in Florenz, in *Poggio a Cajano*, in *Petraja* bei Florenz, in der *Villa Borghese* in Rom, in Neapel und in vielen anderen Orten, die Brunnen in den Klosterhöfen und Klostergärten, darunter auch Ziehbrunnen, wie derjenige zwischen Hof und



Garten der Jesuitenkirche zu Rom, im Klosterhofe von *Monte Cassino*, *San Spirito* zu Rom und hundert anderen Plätzen noch herangezogen würden.

Zwei kleiner Brunnenaufstellungen sei aber doch noch gedacht: der hübschen Anlage unter dem Treppenlauf beim Durchgang nach dem Hofe im *Palazzo vecchio* (Fig. 358) zu Florenz und bei der Kapitilstreppe in Rom, die aber in der von mir 1866 gezeichneten Art (Fig. 359) nicht mehr in Tätigkeit ist. Eine spätere Zeit hat die beiden ägyptischen Löwen zur Untätigkeit verdammt und ihnen die Wasserurnen entzogen.

An Stelle der Freibrunnen treten an die Häusermauern angebaute, große architektonische Prunkstücke, nach Art der antiken Triumphbogen gefaltet. Der ganze architektonische Aufwand derselben ist dabei in großartigem Maßstab wiederholt; er erfährt sogar noch eine Bereicherung dadurch, daß die mittlere Durchfahrtsöffnung und die seitlichen Durchgänge als Nischen mit Vollfiguren ausgebildet sind, wie dies bei der unter *Sixtus V.* von *Domenico Fontana* 1587 erbauten *Acqua Felice* auf der *Piazza Termini* in wenig glücklicher Weise, um so schöner aber bei der früher gepriesenen *Fontana Trevi* (Fig. 360) gezeigt ist. Der großartige, dekorative Aufbau

266.
Architek-
tonische
Wand-
brunnen.

²²⁷) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. 3, Pl. 278.

erhebt sich auf künstlich zugehauenen Travertinfelsen, über welche die Gewässer wie kleine Giefsbäche nach dem grofsen, tiefliegenden Sammelbassin abstürzen — in mond hellen Sommernächten ein Anblick, der einen unauslöfchlichen Eindruck und ein zauberhaftes Erinnern hinterläfst!

Als offene Loggia gedacht ist der verwandte architektonische Aufbau bei der über die gröfsten Wassermengen verfügenden *Acqua Paola*, die 1612 von *Giovanni Fontana* unter *Paul V.* ausgeführt wurde. Ueber den Durchläffen der in ein Sammelbassin von beinahe 28 m Breite sich ergiefsenden Wasserströme erhebt sich zwischen zwei niedriger gehaltenen Eckpavillons eine dreibogige Loggia, die mit einer grofsen, hermengefchmückten Attika bekrönt ist und eine gewaltige Inschrifttafel mit einem Wappenaufsatz trägt. Die Gesamtanlage gibt Fig. 361.

Fig. 362.



Colleoni-Denkmal zu Venedig.

25. Kapitel.

Denkmäler.

Von der Aufstellung öffentlicher Denkmäler in Form von Fufs- und Reiterstandbildern, aus festem Gestein oder Metall ausgeführt, machte das Altertum und besonders die spätrömische Kaiserzeit bis zum Uebermass Gebrauch. Die Sitte wurde im Cinquecento erneuert, und der grofse Meister *Donatello* war es, der seit dem Altertum in Italien das erste grofse Reiterdenkmal in Bronzegufs wieder ausführte zu Ehren des Befehlshabers des Landheeres der Republik Venedig: *Gattamelata* in Padua (1438—41). Der Erzgufs wurde 1453 vollendet und steht auf einem einfachen steinernen Unterbau.

Ein zweites Monument lies einige Jahre später die gleiche Republik Venedig, ihren Feldherrn ehrend, dem *Bartolomeo Colleoni* († 1475) errichten, das *Andrea Verocchio* († 1488) modellierte und nach seinem Tode von *Alessandro Leopardi* gegossen wurde, von dem auch das hohe Marmorpostament herrührt (1490—95). *Burckhardt* bezeichnet es als das grofsartigste Reitermonument der Welt; »Rofs und Reiter sind niemals wieder so aus einem Gufs gedacht, so individuell und so mächtig zugleich« ausgeführt worden als hier (Fig. 362). Und das im Jahre 1860 gefällte Urteil hat auch im Jahre 1902 angesichts der Massenproduktion von Reiterstandbildern, für mich wenigstens, immer noch seine Geltung. Das Standbild war früher, nach dem Vorgange in antiker Zeit, ganz vergoldet, wovon die Spuren am Bauche des Pferdes und an geschützten Stellen der Rüstung noch heute zu sehen sind. Ob es im Gold-

glanze einft schöner wirkte? Die Frage wird nach dem Zeitgefchmack verſchieden beantwortet werden können. Ob *Verocchio* das Poftament in der mehr kunftgewerblichen Faſſung des *Leopardi* zugelaffen haben würde, dürfte zu bezweifeln fein. Daſ es nicht mitten auf dem Platze aufgeſtellt wurde, fondern den dieſen umgebenden Architekturen nahegerückt iſt, zeugt von Ueberlegenheit und von gutem Geſchmack.

Die übertrieben hohe Aufftellung des Reiters dürfte zu tadeln fein, und

Fig. 363.



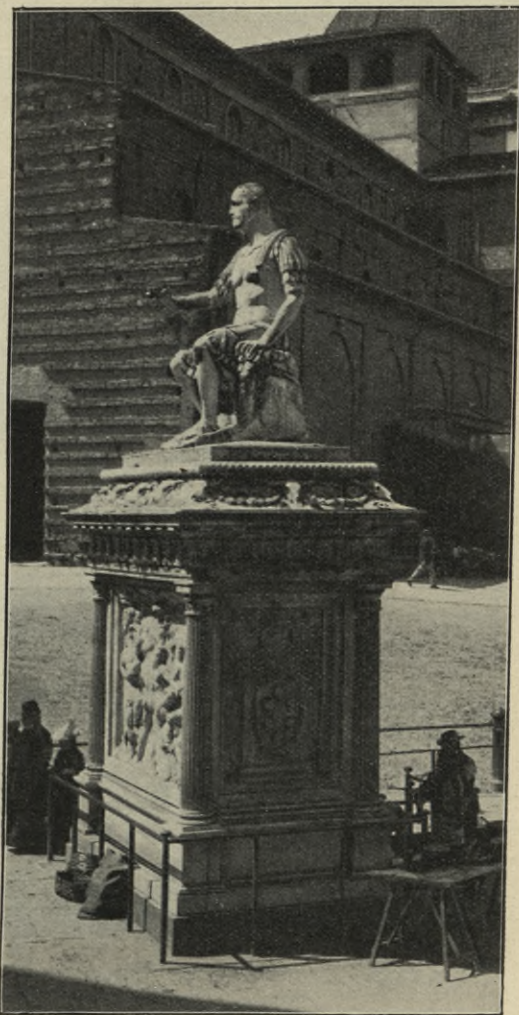
Denkmal *Mark Aurel's* zu Rom.

Michelangelo, welcher das Poſtament und die Aufftellung für das antike Reiterſtandbild des *Mark Aurel* beſorgte, hat mit ſeinem höher entwickelten Kunſtgefühl ſicher das Richtige getroffen (Fig. 363). Beide Aufftellungsarten fordern zum Vergleich heraus, wobei der groſſe Florentiner recht behalten dürfte. Die zwei etwas zahmen Reiterſtandbilder des *Cofimo I.* und des *Ferdinando I. de' Medici* auf der *Piazza della Signoria* und der *Piazza Santiffima Annunziata* in Florenz von *Giovanni da Bologna*, auf niedrigen Marmorpoſtamenten mit Bronzefchilden, halten den Vergleich mit den vorgenannten Monumenten in Padua, Venedig und Rom nicht aus.

Die Entwurfszeichnung (jetzt im Louvre-Muſeum) des *Mantegna* für ein Standbild des *Virgil* auf niedrigem Fußgeſtell, das zwei Putten beleben, dürfte vielleicht der älteſte Vorſchlag in der Renaissancezeit für eine Einzelfigur fein. Als ſitzende

Figur ist das aus weißem Marmor gemeißelte Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* († 1526) auf der *Piazza San Lorenzo* in Florenz zu nennen, von *Baccio Bandinelli* ausgeführt (Fig. 364), auf breitem, reichgegliedertem Marmorpedestal, die Architektur des *Leopardi* am *Colleoni*-Monument in Venedig nachahmend. Die figürlichen Darstellungen am Sockel der genannten Denkmäler beschränken sich auf Reliefbilder; als größeres Beiwerk sprechen sie sich an dem interessanten Marmorstandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno aus, wo 4 aus Bronze gegoffene, gefesselte Mohren am Fußgestell angebracht sind als ausdrucksvollster plastischer Schmuck des Unterbaues, der in dieser Form nähere Beziehungen zwischen ihm und dem Standbild herstellt. Letzteres ist ein Werk des *Giovanni dell' Opera*, das weit übertroffen wird von den 4 türkischen Sklaven (*i quattro mori*) des *Pietro Tacca* (Fig. 365).

Fig. 364.

Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* zu Florenz.

Überall, wo in der Bildung des Fußgestelles einer monumentalen Einfachheit vor einer mehr kunstgewerblichen Durchbildung der Vorzug gegeben wurde, ist die Aufgabe in höherer künstlerischer Weise gelöst und bleibend schön ausgefallen.

Mit einem weiteren monumentalen Platzschmuck beschäftigten sich mit Vorliebe die römischen Päpste durch Wiederaufrichten der alten ägyptischen Obelisken.

St. Petersplatz, die Plätze beim Lateran, bei *Maria maggiore* sind damit versehen worden; auf der *Piazza del Popolo*, auf der *Piazza Navona* ragen diese Siegeszeichen der alten Roma über Aegypten, jetzt Siegeszeichen des Christentums über das Heidentum, in die Luft, bekrönt mit bronzenem Kreuze! Der größte derselben vor dem Lateran, aus dem ägyptischen Theben stammend, war einst im *Circus maximus* aufgestellt. Aus rotem Granit gearbeitet, ist er wohl mit 32,33 m der größte Monolith oder Baustein der Welt. Er lag in drei Stücke geborsten da (Fig. 366), und es galt neben seiner Wiederaufrichtung auch die Zusammenfügung zu einem Ganzen zu vollziehen. *Domenico Fontana*, der auf dem St. Petersplatz die Aufstellung eines Obelisken so glücklich vollführte (siehe Fig. 41 u. 42, S. 44 u. 45), wurde von *Sixtus V.* auch mit dieser rein technischen Aufgabe betraut, die er mit gleichem Geschick und Glück im August 1588 löste. Die Basis des Obelisken hat 2,91 m untere Seitenlänge und 1,81 m obere, und

269.
Antike
Obelisken
als
Platzschmuck.

Fig. 365.

Denkmal *Ferdinand I.* zu Livorno.

diesen Massen entsprechend wurden die Fundamente mit 3,67^m Breite angelegt bei einer Tiefe von 8,47^m und ganz aus Travertinquadern geschichtet. Die drei Stücke wurden in geistvoller Weise durch doppelschwalbenschwanzförmige Dübel aus dem gleichen Material miteinander verbunden. Zuerst wurden die Standflächen genau abgerichtet, dann in Kreuzform die Furchen für die Schwalbenschwänze ausgehauen und diese selbst, aus 4 Teilen angefertigt, unter Bleiverfremung eingefügt (Fig. 367). Die Gesamthöhe des Werkes beträgt vom Boden bis zur Spitze 45,49^m und das Gewicht 491435 kg.

Als Platzschmuck mögen schließlich noch die Flaggenmaste erwähnt werden, wo solche eine Kunstform erfahren haben, wie dies auf der *Piazza San Marco* in Venedig der Fall ist. Von *Alessandro Leopardi* (1505) modelliert, ragen aus reich dekorierten, bronzenen Fußgestellen die rot angestrichenen Holzmaße mit ihren wehenden Wimpeln hervor und bilden so ein vollendetes Kunstwerk (Fig. 368).

270.
Flaggenmaste
als
Platzschmuck.

26. Kapitel.

Stadttore und Brücken.

»Schmeichelnd locke das Tor den Wilden herein zum Gefetze;
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger heraus!«

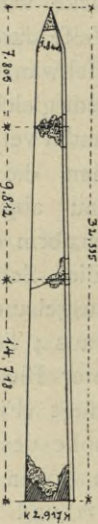
Schiller.

Bei den mittelalterlichen Toren dürften diese Worte *Schiller's* nicht gerade als zutreffend bezeichnet werden; denn sie treten als Bestandteile der Stadtbefestigung in trotziger, hochgeführter Form, als finster dreinschauende Turmbauten auf. Nichts

271.
Stadttore.

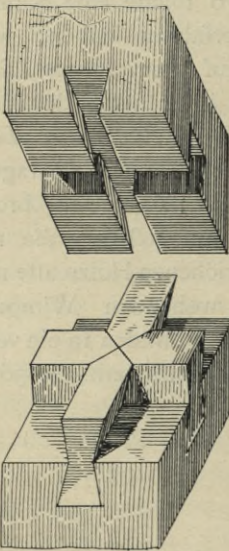
Anlockendes, nichts Anziehendes — demjenigen Verderben drohend, der sich ihm in feindlicher Absicht nähert. Die äußere Form der Tore oder, besser der Tortürme, ändert sich mit der Einführung der Schusswaffen und der schweren Geschütze; der

Fig. 366.



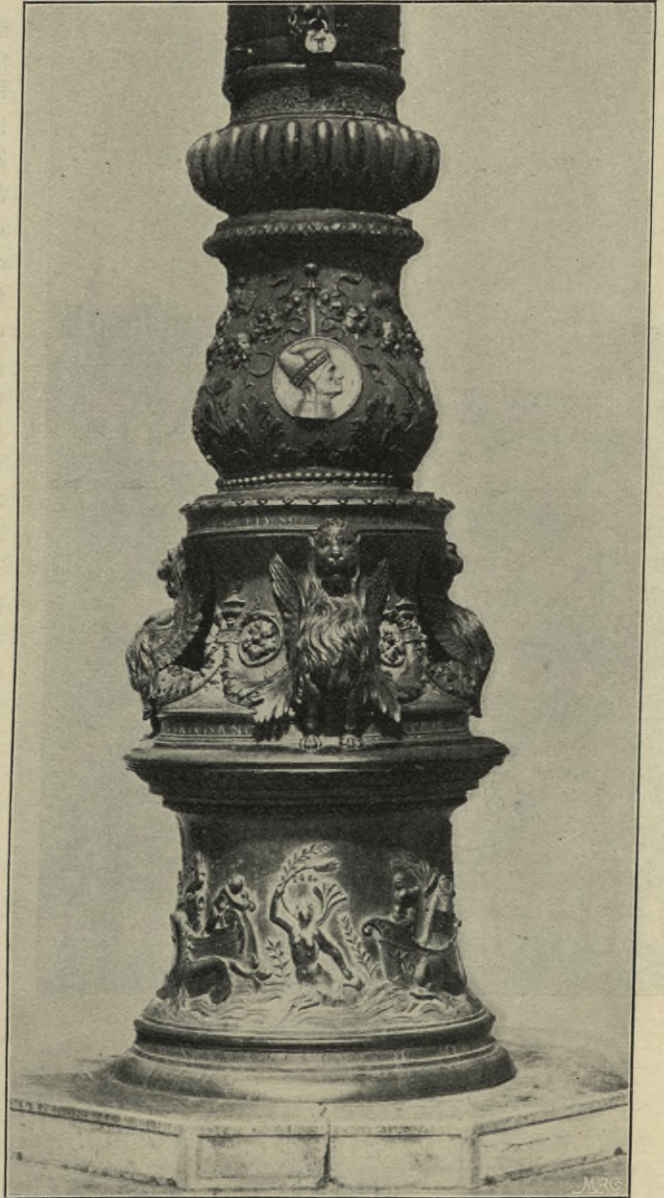
Dom. Fontana. 1588. err.
Obelisk vor dem Lateran
zu Rom.

Fig. 367.



Obelisk vor dem Lateran — ROM.

Fig. 368.

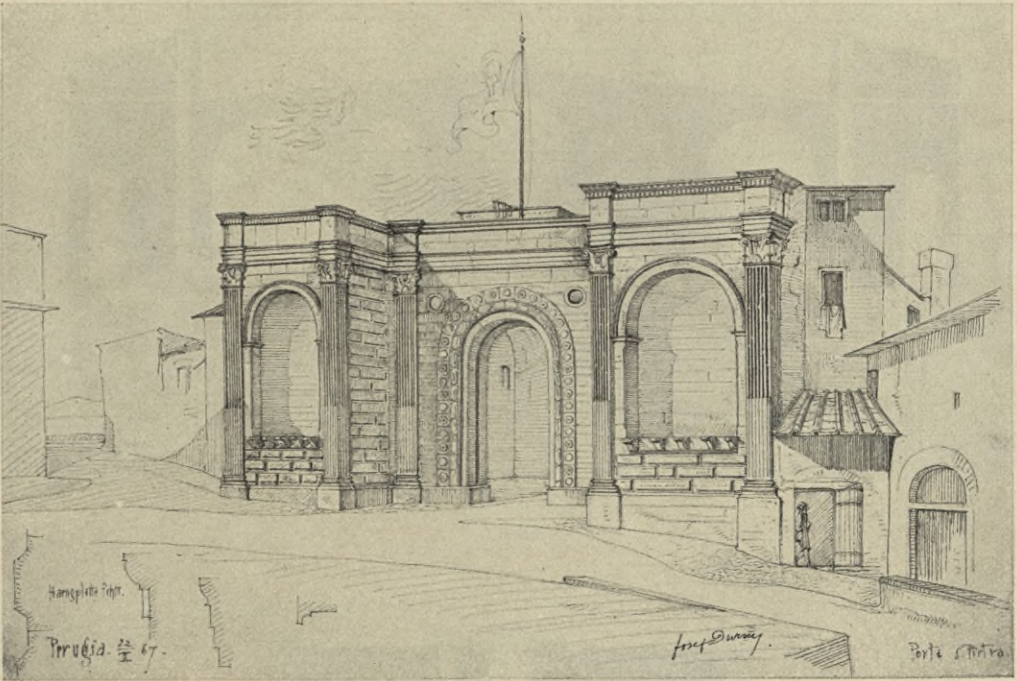


Fuß der Flaggenmasse auf dem St. Markusplatz zu Venedig.

Turm wird aufgegeben; die hochragenden Teile verschwinden, und als breit gelagerte Baumasse tritt uns das Tor der Renaissance entgegen; mit Pilastern und Säulen geschmückt »schmeichelnd lockt es herein«.

Auf diesen Satz stimmt die von *Agoftino d'Antonio di Duccio* erbaute *Porta San Pietro* in Perugia (1473), die leider in ihren oberen Teilen unvollendet geblieben ist (Fig. 369). In den gleich gedrückten Verhältniffen gestaltet der berühmte Fefungsbaumeifter *Michele Sanmicheli* feine Stadt- und Fefungstore in Norditalien und Dalmatien, wie Grundrißs und Schnitt der *Porta nuova* in Verona in Fig. 370 u. 371 zeigen und wie die äußere Anficht des fchönen Tores zu Zara zu erkennen gibt (Fig. 372). Nicht leicht wird eine fo charakteriftifche Form und Detail-

Fig. 369.



Porta San Pietro zu Perugia.

bildung eines fo ernften Zweckbaues erfunden werden können, als dies bei der fog. *Porta Stuppa* in Verona und beim Tore in Zara der Fall ift. Die Verteidigungsfähigkeit des Torbaues ift wie bei den antiken Toren nach außen etwas verfleiert; denn das Innere und der Grundrißs der *Porta nuova* belehren uns eines anderen und zeigen, daß wir es nicht mit einem bloßen Dekorationsstück zu tun haben.

Auch *Serlio* betritt in feinen Entwürfen zu Toren für eine befeftigte Stadt den gleichen Weg (Fig. 373), wenn er die Ruftikaordnung an der Außenfeite annimmt; er läßt es aber dabei nicht bewenden, indem er eine Gefchützbaftion über dem Hauptgefimfe hinzufügt.

In Rom wären von bestehenden Beifpielen anzuführen: die *Porta del Popolo* (1561 von *Vignola*, die Innenfeite 1655 von *Bernini* erbaut, aber 1878 erweitert), die *Porta Pia* (1564 nach *Michelangelo's* kapriziöfem Plane begonnen), wie auch die von *Antonio da Sangallo d. J.* angefangene *Porta di San Spirito*²²⁸⁾ u. f. w.

²²⁸⁾ Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 181.

Eine Neuerung zeigt die unter *Karl V.* durch den Architekten *Gasparo Guercia* (1584) erbaute *Porta nuova* in Palermo, deren Unterbau einem römischen Triumphbogen gleicht; über letzterem ist ein Zwischengeschloß mit Medaillons, darüber eine fünfbojige Loggia mit einer Terrasse angeordnet, über der ein hohes, glasiertes, far-

Fig. 370.

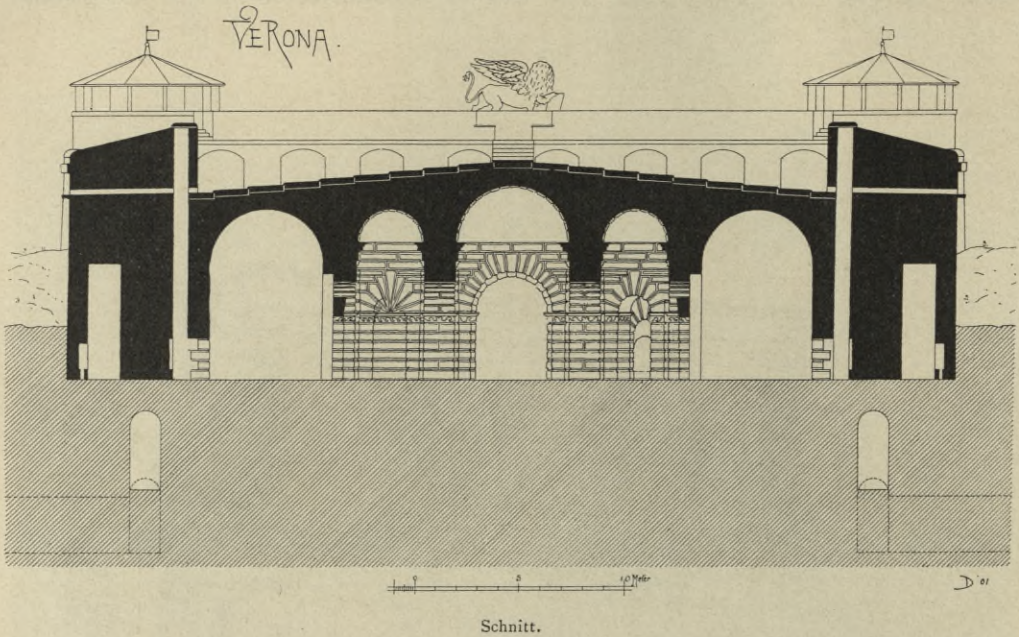
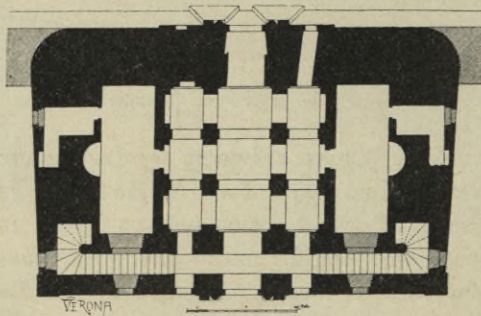


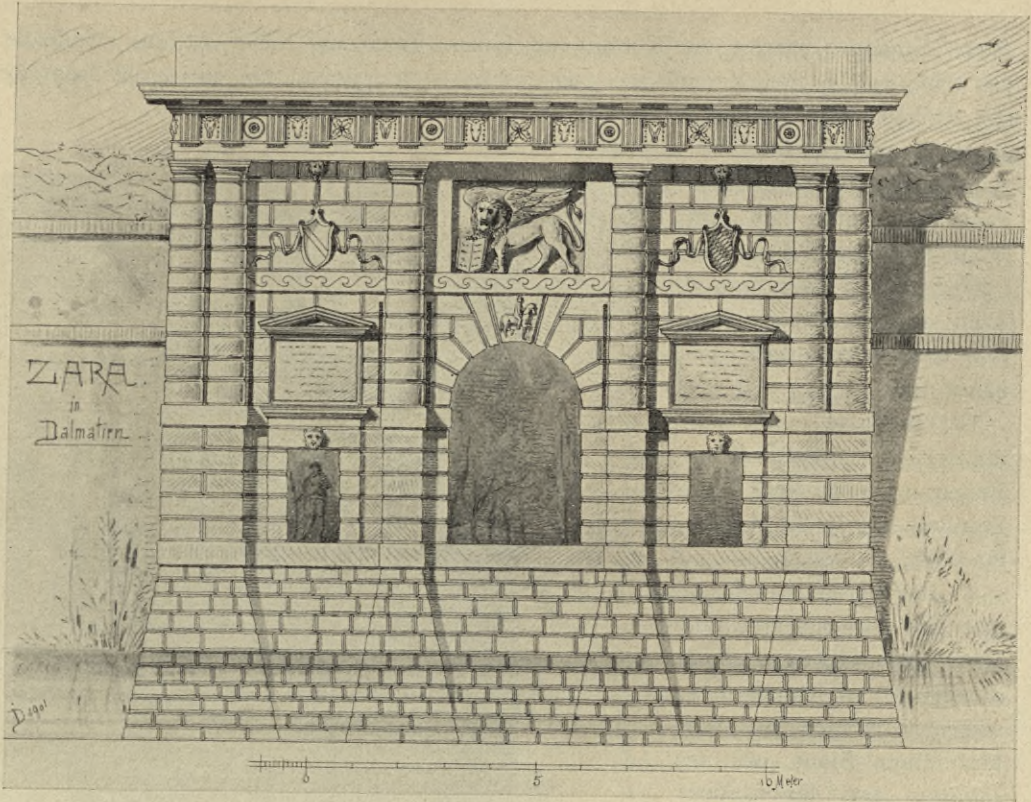
Fig. 371.

*Porta nuova* zu Verona.

biges Ziegeldach sich erhebt, das eine Laterne trägt (Fig. 374). Der obere Teil wurde durch Blitzschlag zerstört, aber 1668 vollständig wieder hergestellt.

An zwischen vorhandene alte Türme eingespannten Toren prächtigster Art sind zu nennen: das Triumphtor des *Alfons I. von Aragonien* (Fig. 375) in dem 1283 erbauten *Castel nuovo* zu Neapel, zu Ehren seines Einzuges in die Stadt, im Jahre 1442 errichtet, ein Werk des Mailänder Architekten *Pietro da Martino*. Ferner am gleichen Orte die von *Giulio da Majano* einige Jahrzehnte später (1484) errichtete

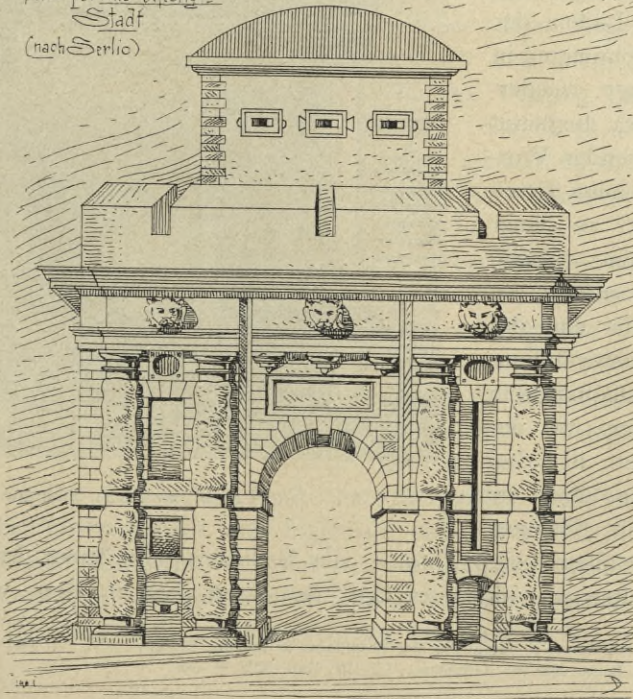
Fig. 372.



Stadtthor zu Zara.

Fig. 373.

Thor für eine befestigte
Stadt
(nach Serlio)



Porta Capuana; letztere ein Torbau mit hohem Fries und hoher Attika, »vielleicht das schönste Tor der Renaissance«; es wurde 1535 erneuert und an der Außenseite mit Reliefs von *Giovanni da Nola* geschmückt.

Als freistehender Bau ganz aus später Zeit, im Sinne der antiken Triumphbogen, mag die von *Giadot* 1745 erbaute *Porta Trionfale* in Florenz noch genannt sein.

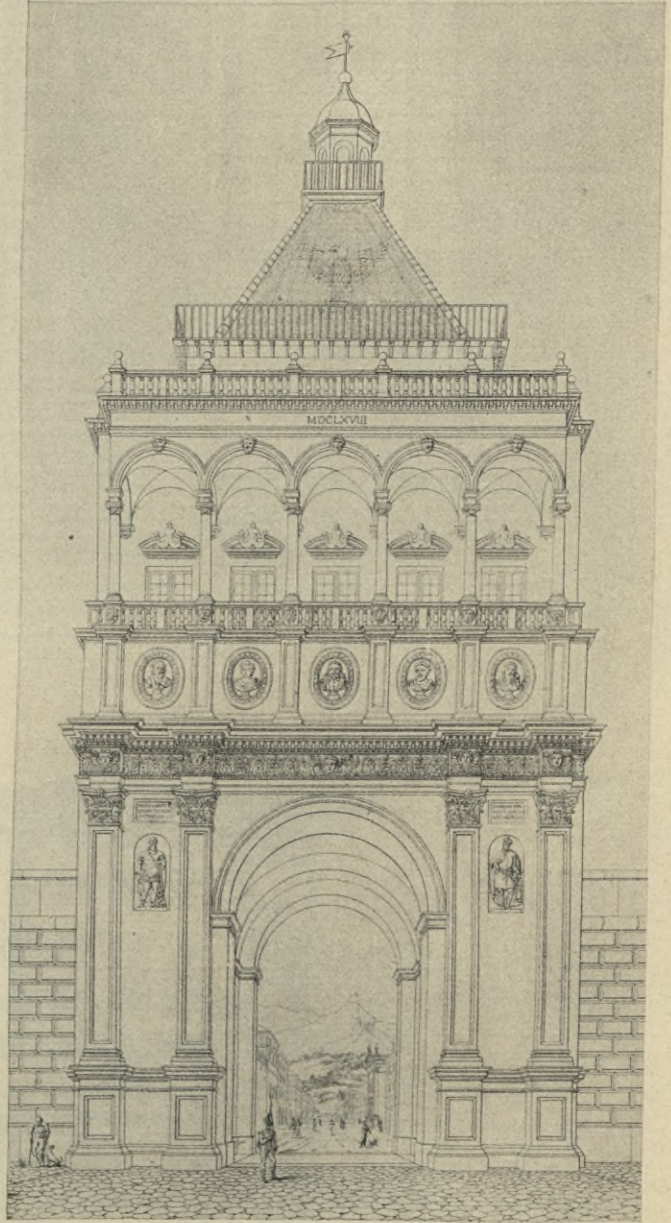
273.
Brücken.

»Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540—84 geschaffen«²²⁹⁾.

Die antike Kunst hat aber hier vorgearbeitet, und ohne den prächtigen *Ponte d' Augusto* in Rimini u. a. wären Lösungen in rein klassischem Sinne, wie sie *Palladio* uns hinterlassen, wohl kaum zu stande gekommen. Sein Bestes gibt er in dem Entwurfe zu einer dreibogigen Brücke mit Vorbauten und Läden, der nach seinen Zeichnungen in Fig. 376 u. 377 wiedergegeben ist. Er begleitet ihn²³⁰⁾ mit folgenden Worten: »Nach meinem Urteil ist der Entwurf zu dieser Brücke sehr schön — *bellissima è la inventione del Ponte*. Sie ist für eine der vornehmsten Städte Italiens geeignet; sie muß mitten in der Stadt liegen, wo der Fluß sehr breit ist; drei Straßen müssen über sie führen, die mit Bottegen und großen Trafiken besetzt sind.«

Zur Rechtfertigung seiner Anlage ruft er das Zeugnis der Alten an, indem er sagt, der *Ponte Elio* in Rom war mit Loggien

Fig. 374.



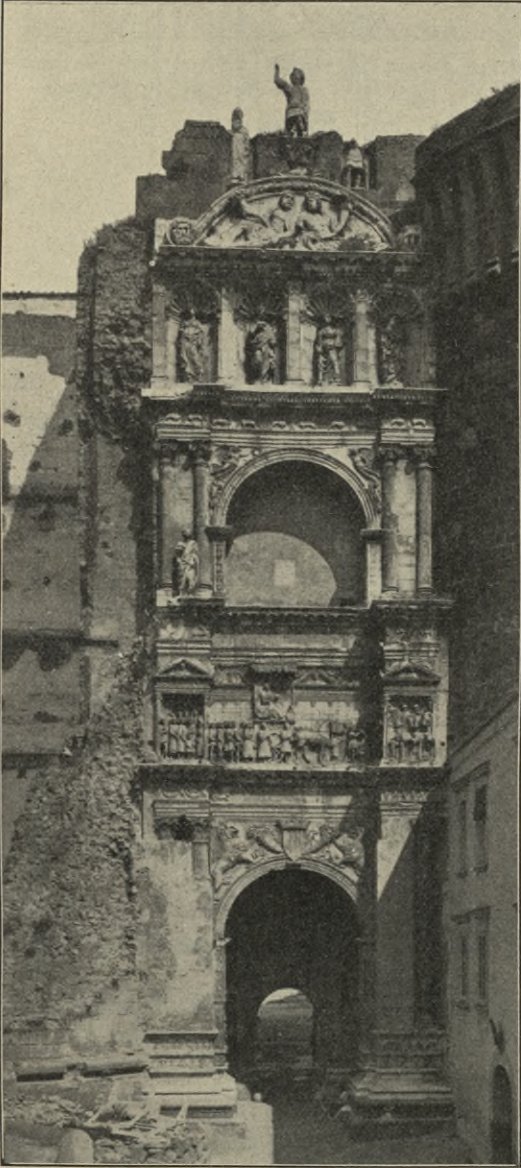
Porta nuova zu Palermo.

²²⁹⁾ Siehe BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. S. 209.

²³⁰⁾ In seinem Buche über die Architektur, Lib. III, Kap. XIII, S. 25.

bedeckt, mit einem Bronzegeländer versehen und mit Statuen und anderen Ornamenten ausgeziert. Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert auch von

Fig. 375.



Triumphthor Alfons I. von Aragonien zu Neapel.

Von der Antike sich freimachend, hat *Ammanati* den *Ponte della Trinità* über den Arno in Florenz gebaut, eine Ingenieur- und eine Kunstleistung von hohem Werte. »Die Formen der Bogen sind mit freier Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt«, und mit feinem Gefühl für Linien sind bei der Wölbung statt der harten Stichbogen die weichen Formen des Korbbogens gewählt.

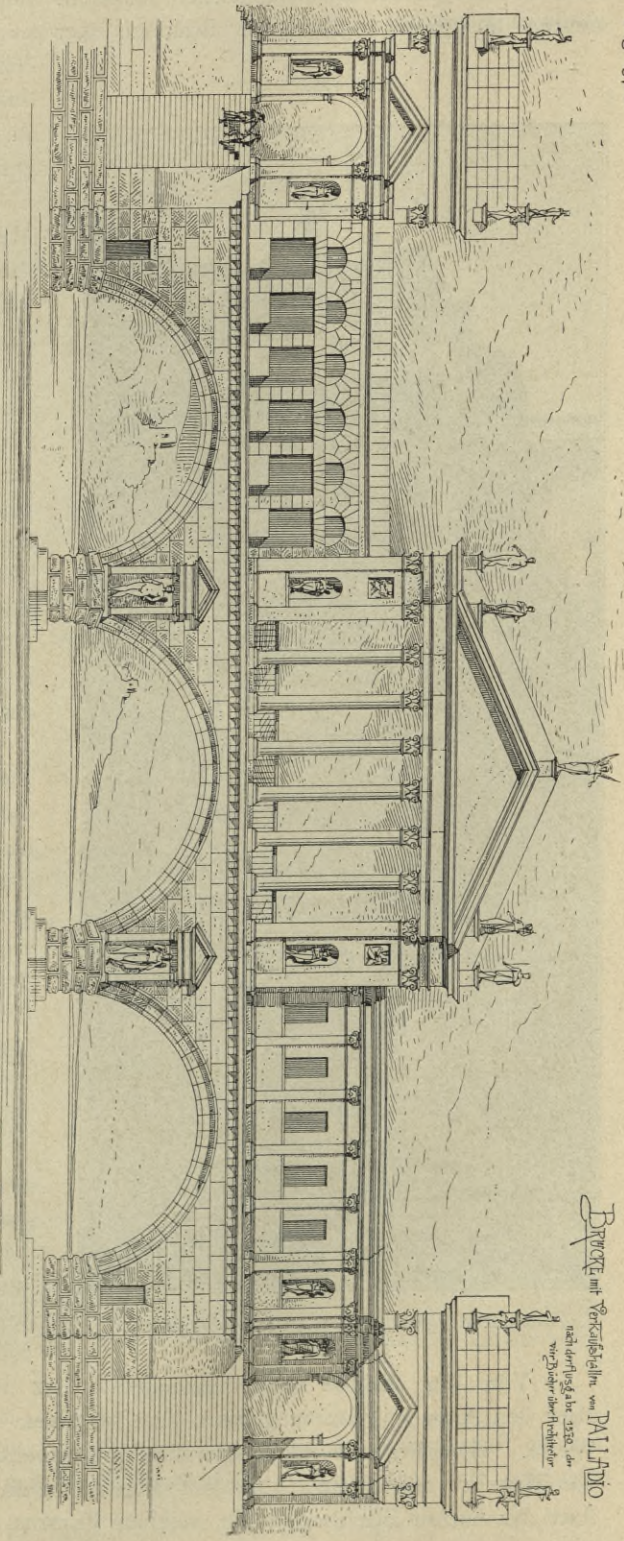
Alberti verlangt, der auf Befehl *Nikolaus V.* über der Engelsbrücke zu Rom gleichfalls ein Dach ausgeführt haben soll.

In der Galerie des Schlosses in Parma ist ein Bild (Nr. 283) des *Faustino Mofetto* (Sec. XVII), das eine »*Riconstruzione ideale di Castel Sant' Angelo e del suo ponte*« gibt und die fünfboige Brücke mit einem Hallenbau, den in der Mitte eine Flachkuppel krönt, zeigt — eine in ihrer Art schöne und interessante Lösung, wie sie sich vielleicht *Palladio* gedacht haben mag. Ein anderes Bild (Nr. 284) von *Canaletto* gibt die Basilika in Vicenza und rechts derselben den *Ponte di Rialto* nach dem in Fig. 376 dargestellten Entwürfe — als *Progetto riunto* bezeichnet.

Als Brücke mit Läden ist der *Ponte di Rialto* in Venedig (*Rivo alto*, 1588 bis 1592) von *Antonio da Ponte* an Stelle einer alten Holzbrücke erbaut — eine nüchterne Leistung gegenüber dem Entwürfe *Palladio's*, den wir nach dem Bilde des *Canaletto* für Venedig bestimmt anfehen dürfen. Sie ist 48,00 m lang, 22,00 m breit, umfaßt einen einzigen Bogen von 27,00 m Spannweite bei 7,50 m Pfeilhöhe.

Von *Antonio Contino* wurde 1595 bis 1605 der *Ponte dei Sospiri* erbaut, welcher die *Carceri* mit dem Dogenpalast verbindet und als gedeckte Marmorbrücke mit guter architektonischer Detailbildung ausgeführt ist.

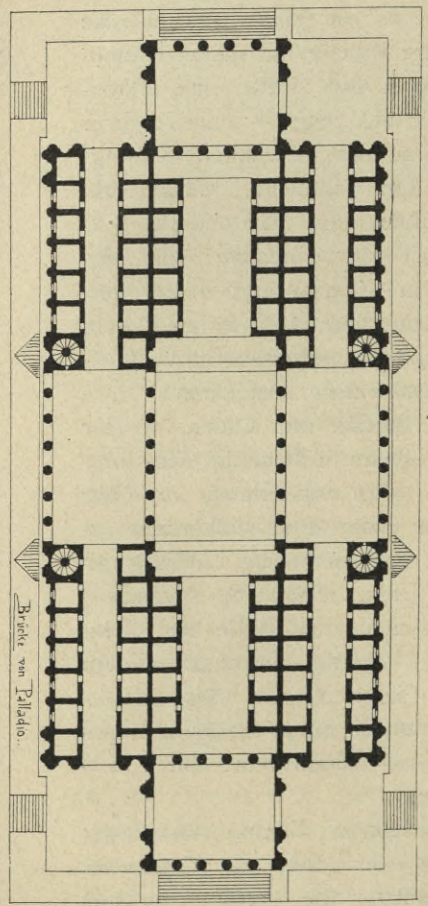
Fig. 376.



BRÜCKE mit Vorkameralen von PALLADIO.
 nach der Zeichnung des 1550. im
 venedigischen Archiv.

Ansicht.

Fig. 377.



Brücke von Palladio.

Grundriss.

27. Kapitel.

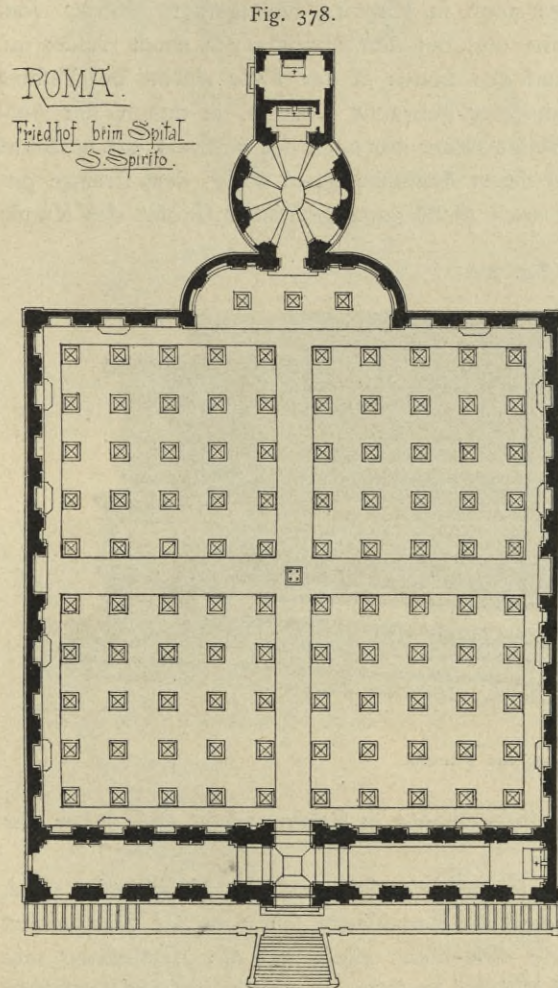
Friedhöfe.

Friedhöfe als besondere öffentliche Bauten sind nach der Sitte, Kirchen, Kreuzgänge, Klosterhöfe als Begräbnisstätten zu verwenden, nicht zu verzeichnen. Alle großen Anlagen in Italien, die wir heute bewundern und die als Kommunalbauten

274.
Friedhöfe.

großen Stils ausgeführt sind, gehören der Neuzeit an. So wurde der schöne Friedhof in Neapel erst 1836, derjenige in Mailand von *Macciachini* 1866 eröffnet, ein anderer in Mailand 1895, derjenige in Genua 1867 von *Refasco* angelegt, der in Rom (*Campo Verano*) 1837. Die Friedhöfe in Messina und Verona sind gleichfalls neueren und allerneuesten Datums, derjenige in Palermo (*Campo Sant' Orsola*) aber schon 1782 ausgeführt, der in Bologna in der 1335 erbauten *Certosa* seit 1801 zum allgemeinen Friedhof erhoben. Der Friedhof in Ferrara ist beim früheren (1498—1553 erbauten) Kartäuserkloster angelegt, und die Republik Venedig hat ihren *Cimitero* auf der Gräberinsel, welche die älteste Renaissancekirche Venedigs, *San Michele*, erbaut von *Moro Lombardi* (1466), trägt, hergestellt.

Ein besonderer Friedhof ist dem Spital von *San Spirito* in Rom beigegeben, dessen Grundriß Fig. 378 zeigt. Er liegt unmittelbar am Spitalgebäude und hat nur die darin Verstorbenen aufzunehmen. Die Gräber sind regelmäÙig und gleich-



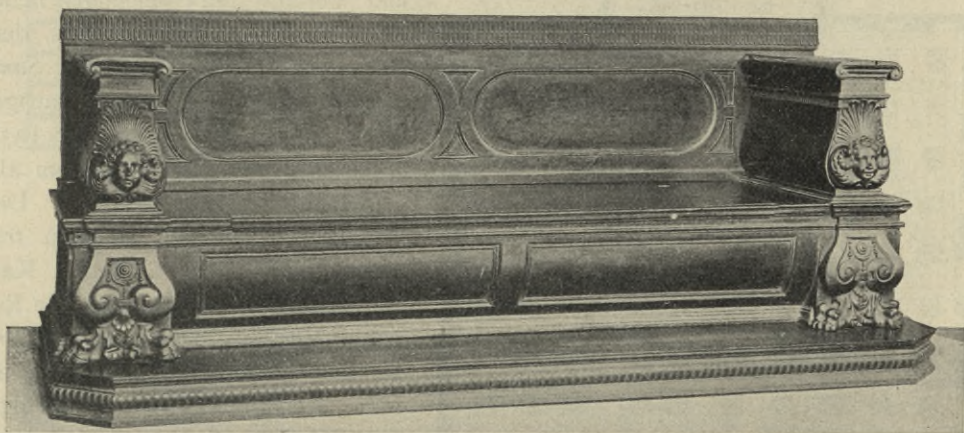
artig angeordnet, die Umfassungsmauern von einfacher Architektur und mit Malereien geschmückt. Die zugehörige Totenkapelle ist ein kleiner Bau. Für diese vom Architekten *Fuga* ausgeführte Anlage hat der Baumeister auch die Bestattungsweise ausgedacht: die Leichen werden in Gruben, die ein Deckstein abschließt, geworfen und mit ungelöschtem Kalke bedeckt, der sie verzehrt.

28. Kapitel.

Ausstattung der Prunk- und Wohnräume
mit Gebilden der Kleinkunst.275.
Dekorative
Ausstattung.

Die dekorative Ausgestaltung der Prunk- und Wohnräume wurde, soweit sie sich auf die Herstellung der Fußböden, Decken, Wände, Türen und Fenster bezieht, in Kap. 11 u. 12 angestreift und weiteres noch in Kap. 14 hinzugefügt. Bilder von der Gesamtwirkung einzelner Prunkräume sind bei den Abbildungen eines Saales im Dogenpalast (siehe Fig. 301, S. 320) und des Saales in der *Villa Albani* bei Pefaro (siehe Fig. 184, S. 204) u. a. zur Anschauung gebracht worden, in denen die Aufstellung des Mobiliars gezeigt ist. Es bleibt daher nur noch der Hinweis auf einzelne Gebrauchs- und Luxusgegenstände und deren Ausführungsart übrig, der, streng genommen, in das unermessliche, immer noch nicht ganz gefichtete Gebiet des Kunst-

Fig. 379.



Sofartruhe aus Florenz.

gewerbes zur Zeit der großen Renaissancebewegung in Italien gehört und daher nur als solcher in Betracht kommen kann.

276.
Mobiliar.

Wie bei der großen Architektur, so meldete sich auch im Möbelwesen oder, allgemein gesagt, in der ganzen Kleinkunst die Renaissance schon im XII. Jahrhundert und begehrte Einlaß. Sie beschränkte sich nicht allein auf die Herstellung rein zwecklicher Gegenstände; Skulptur und Malerei mußten mitwirken, um aus denselben Kunstwerke entstehen zu lassen.

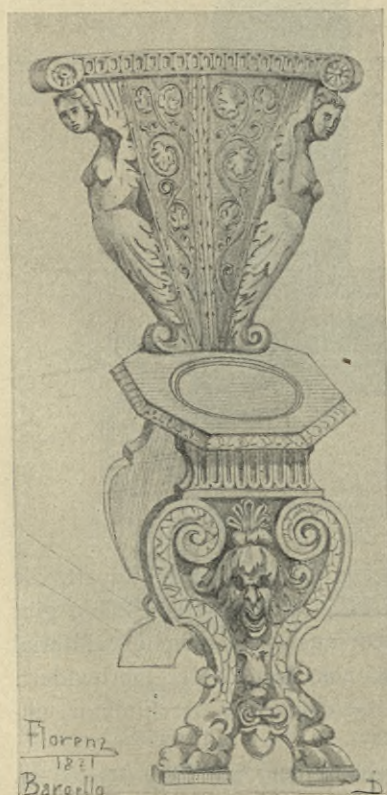
Und so finden wir bis herein in das XV. Jahrhundert bei einem Hauptstück der Einrichtung — der Truhe — die Füllungen mit biblischen und historischen Bildern bemalt, ihre Rahmen geschnitten und vergoldet, ein buntes Schaustück, farbenfreudig in den Raum gestellt. (Vergl. Beispiele im *Museo dell' Castello* zu Mailand, *Bargello* zu Florenz u. a. O.) Im XIV. Jahrhundert verdrängte die Intarsia, d. i. die eingelegte Arbeit, die Malerei, zuerst nur mit geometrischen, schwarzen und weißen Mustern wirkend, bei beschränkter Wahl der Holzarten, hin und wieder mit Zuhilfenahme von Elfenbein; zu Anfang des XV. Jahrhunderts traten zu den geometrischen Ornamenten noch frei gebildete Pflanzengeschlinge, Palmettenfriese

Fig. 380.



Truhe im Bargello-Museum zu Florenz.

Fig. 381.



Stuhl im Bargello-Museum zu Florenz.

u. dergl. neben Darstellungen von architektonischen Innenräumen, historischen Vorgängen und Landschaften hinzu, wobei künstlich gebeizte Hölzer verwendet wurden. Bei den prächtigen Intarsien von *San Domenico* in Bologna sind neben den bunten Hölzern Metalleinlagen zu Hilfe genommen, wozu noch der höchste Reichtum der Holzsznitzerei kommt.

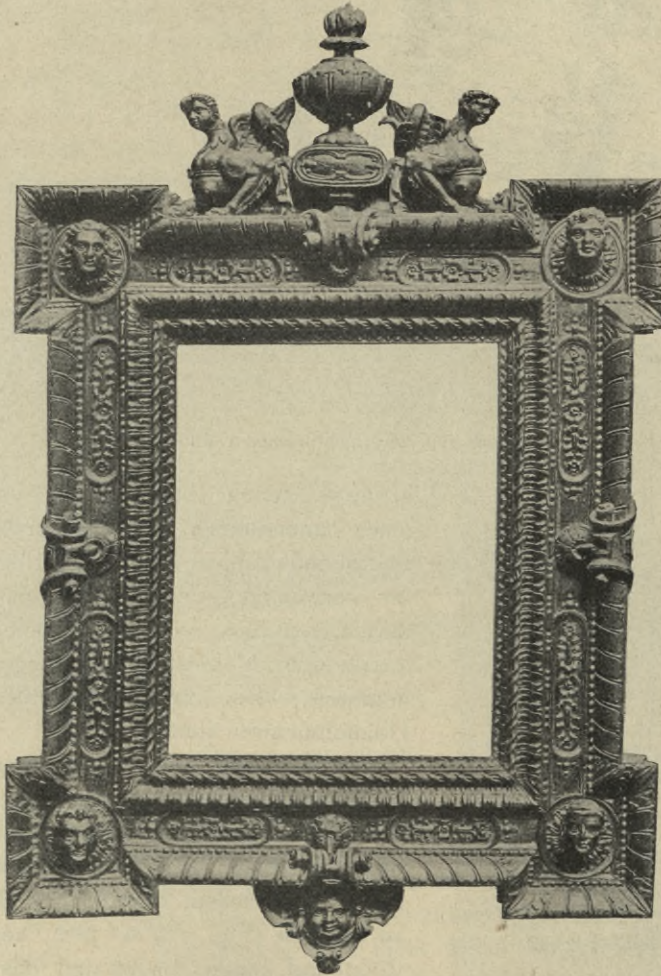
Gefchickte Flächeneinteilung und schöne Flächendekoration sind der Grundgedanke, auf dem der Aufbau der Möbel aus dieser Zeit beruht, der leider nur zu bald verlassen wird, um einem überreichen, stark entwickelten Relief Platz zu machen (Fig. 379 u. 380), an dem man sich stößt und hängen bleibt und das schliesslich bei Schränken mit dem Einbeziehen von Säulen, antiken Gebälken, Nischen, Arkaden, Balustraden feinen ungefundnen Höhepunkt erreichte.

Die bei den mittelalterlichen und Frührenaissancemöbeln noch beweglichen Kissen und Polster wurden aus Gründen der Bequemlichkeit in späterer Zeit festgemacht, woraus die Polstermöbel hervorgingen. Der Polsterstuhl zeigte dabei bis in das XVII. Jahrhundert eine einfache, aber etwas ungelenke Form mit lotrechten, zier-

lich gedrehten Füßen, eine etwas gebogene Lehne und einfachen, mit Goldzwicken befestigten Sammetbezug mit Goldbefatz und Troddeln als besonderes Charakteristikum. Ihm folgte der barocke Schnitzereifstuhl und diesem derjenige mit vollständiger Stoffbekleidung über einfachem Holzgerüste.

Möbel aus Edelmetallen, ganz mit bossiertem Silber beschlagen, wobei besonders Tische und Spiegel in Betracht kommen, wurden in Venedig zu Ende des XVII. Jahr-

Fig. 382.



Spiegelrahmen aus Florenz.

hunderts Mode, woran sich in Frankreich die Möbel aus Metall und Schildpatt, die sog. *Boule-Möbel*, anreiheten. Von einem ganz aus Holz geschnitzten Stuhle gibt Fig. 381 ein Bild und Fig. 382 ein solches von einem aus dem gleichen Material hergestellten Spiegelrahmen, eine Florentiner Arbeit aus dem XVI. Jahrhundert. Die Zeit *Louis XV.* machte die Möbel von den Gesetzen der Architektur unabhängig.

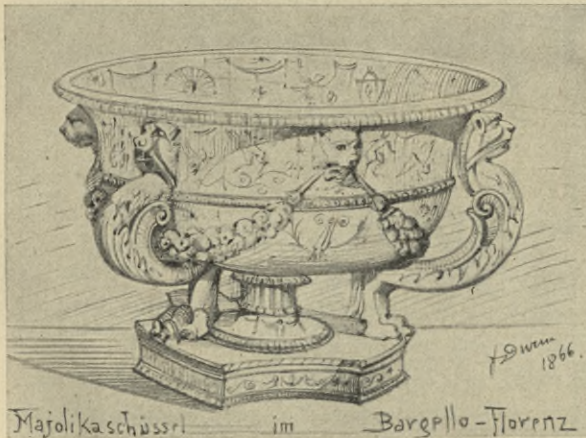
Neben der Naturfarbe des Holzes trat bereichernd wieder die Vergoldung zunächst einzelner Teile hinzu, der dann die volle Vergoldung der Holzgestelle folgte.

Fig. 383.

Wandtäfelung in der *Certosa* bei Pavia.

Fig. 383 zeigt ein Beispiel einer mehr architektonisch gestalteten Wandtäfelung mit Hermenkonfolen und Figurennische, bei welcher der gute alte Grundgedanke der Flächenbehandlung vollständig verlassen ist; denn auch dieser mußte beim Mobiliar dem Wandel in der Durchführung des Details folgen.

Fig. 384.

Majolikaschüssel im *Bargello*-Museum zu Florenz.

Mengen hergestellt und in allen Museen der bekannten Welt zu finden sind — die glasierten Gefäße des XVI. Jahrhunderts, die hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogtum Urbino gefertigt wurden, wo dafür eine ganze Schule entstanden

Auch das Bedecken des Holzwerkes mit weißer, grünlicher oder gelblicher Lackfarbe, unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ging nebenher. Zu den Bezügen der Sitzmöbel wurden die kostbarsten Seiden- und Sammetstoffe, sowie gewobene buntfarbige genommen und mit figürlichen Zeichnungen oder naturalistisch gehaltenen Blumengewinden bedeckt.

Einer besonders kunstreichen Behandlung erfreuten sich die Tischplatten, welche die verschiedensten Formen annahmen. Sie wurden aus einfachen, glatten, dann intarzierten Hölzern, aus kostbaren Marmorforten, aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, mit *Pietre-dure*- oder feinem Stiftofaik ausgeziert, mit kostbaren Gesteinforten furniert, hergestellt, wobei in alter Zeit diese Platten in Florenz und Venedig nicht durch »Beine«, sondern durch reich geschnitzte schwere Holzblöcke abgestützt wurden, denen später elegantere, oft phantastische Bildungen als Stützen folgten.

Die ähnliche Erscheinung wie bei den Truhen und Stühlen zeigt sich auch bei den Betten. Das alte hölzerne, von Säulchen getragene, hohe Himmelbett machte dem ganz mit Stoff bezogenen Platz, von welcher Art ein sehr schönes, aus dem XVII. Jahrhundert stammendes im *Palazzo Mansi* in Lucca noch aufgestellt ist. Eine Aufnahme desselben ist durch *Alinari* in Florenz bekannt geworden.

Von hoher künstlerischer Eigenart, sowohl als Luxus- wie als Gebrauchsgegenstände, sind die Majolikagefäße, die in großen

Fig. 385 u. 386.



Majoliken im Bargello-Museum zu Florenz.

Fig. 387.

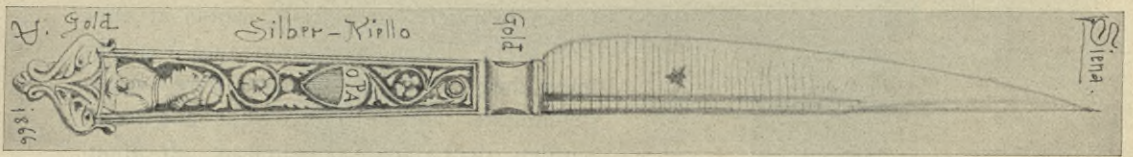
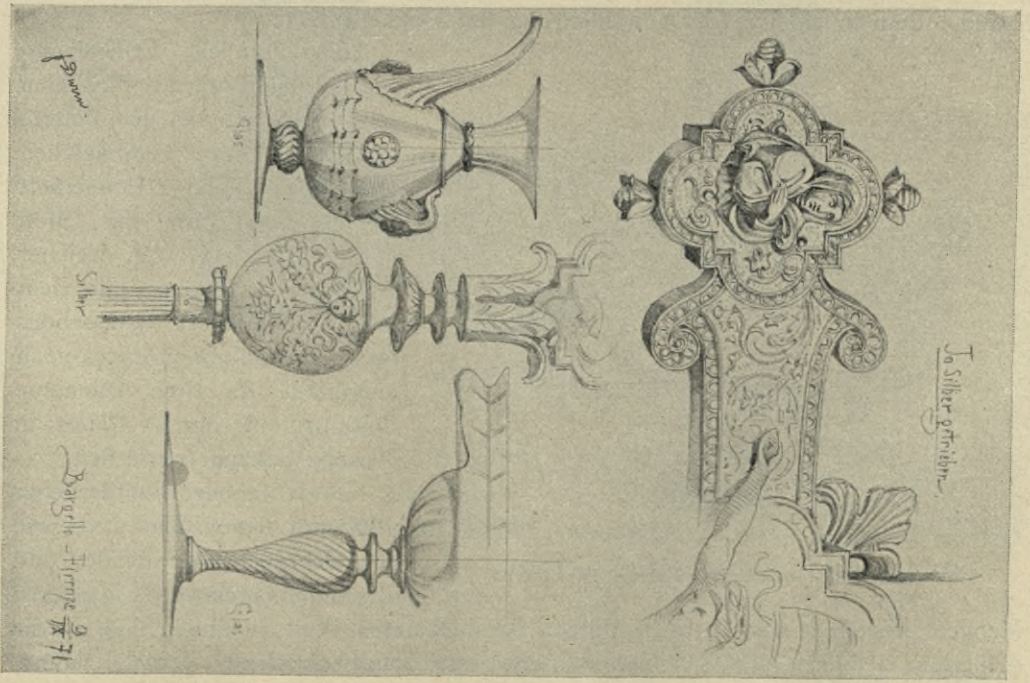


Fig. 388 bis 391.

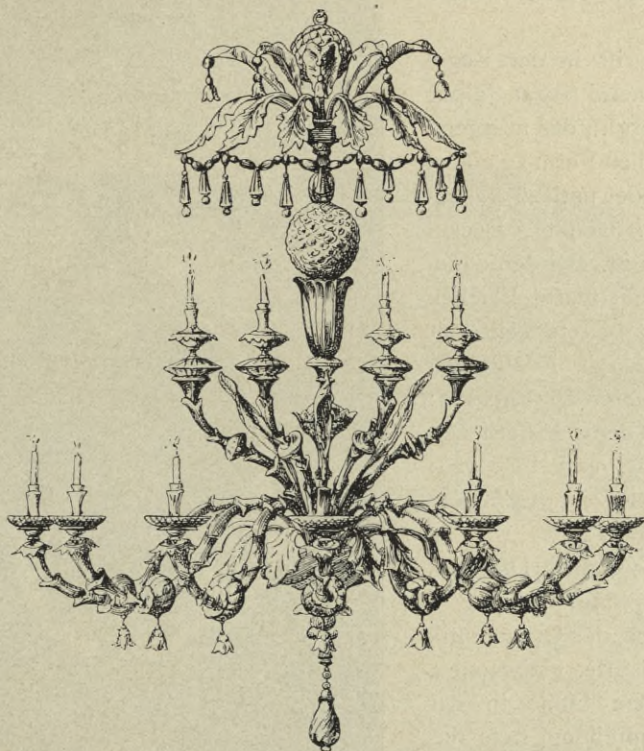


Aus dem Bargello-Museum zu Florenz.

war. »Sie bilden den Uebergang von der plastischen Dekoration zur gemalten.« Die dabei in Anwendung gebrachten Farben sind diejenigen der *Robbia*: Gelb, Grün, Blau und Violett auf hellem, bezw. weißem Grunde, wobei das Grotteskornament künstlerisch wertvoller bleibt als die figürlichen und landschaftlichen Darstellungen. In Fig. 384 bis 386 sind drei solcher Stücke aus dem *Bargello*-Museum in Florenz gegeben, die als ebenso schön wie charakteristisch zu bezeichnen sind.

Aber nicht bloß mit Kannen, Töpfen und Schüsseln wartet diese Technik auf; auch Teller und Platten und alle möglichen Gebrauchsgegenstände wurden für Tisch,

Fig. 392.

Murano-Kronleuchter im *Palazzo Vendramin* zu Venedig.

Tafel und Küche durch sie hergestellt. Eine schöne Sammlung solcher befindet sich in der Apotheke der Kirche in Loretto u. a. O.

Das einfach prächtige Tafelgeschirr des Kardinals *Alessandro Farnese*, welches das *Museo nazionale* in Neapel bewahrt — blau mit aufgemalten Goldornamenten — sei hier zu erwähnen nicht vergessen. Dabei sei an das Urteil *Burckhardt's* erinnert: »Diese Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreitetsten Formgefühles; in jeder Schale lebt ein Funken persönlicher Teilnahme und Anstrengung.« Hierin liegt das Geheimnis, warum uns diese Dinge so lieb und wert geblieben sind.

Glas in Gestalt von Spiegeln, Rahmen, Kronleuchtern, Trinkgeschirren zum Tagesgebrauch und als Schaustücke, kunstreiche Platten, Gußgefäße u. dergl. sind meist Erzeugnisse der hoch entwickelten Venezianer Kunstindustrie (Fig. 392: Murano-Kronleuchter aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig, sowie Fig. 389 u. 391: Gläser im

Bargello-Museum). Sie mögen ein Erinnern an jene allbekannten Kunsterzeugnisse abgeben, die so fein empfunden, so zweckentsprechend bald aus hellem, bald aus farbigem Glase, bald beide Sorten gemischt, einst angefertigt worden sind und bis zur Stunde mit wechselndem Geschmacke weiter fabriziert werden.

279.
Prachtgeräte.

Prachtgeräte, Gefäße und Schmuckfächer des XVI. Jahrhunderts tragen beinahe sämtlich die Signatur des *Benvenuto Cellini* (1500—72). Herrliche Stücke derselben befinden sich in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz, das Beste im Gemmenkabinett der *Uffizien* dafelbst, sehr vieles in den Kunstmuseen aller größeren Städte Italiens.

Das Motiv ist in der Regel ein kostbares Mineral (Agat, Jaspis, Lapislazuli u. dergl.), das in irgend einer phantastischen Form zu einem Gefäße umgebildet und zu diesem Ende mit Fuß, Henkel, Deckel versehen worden ist. Bei den Goldfassungen wechseln glatte Flächen und erhaben gearbeitete Teile mit emaillierten und mit Edelsteinen oder Perlen besetzten ab (Fig. 393: Kännchen aus dem kaiserlichen Museum in Wien, und Fig. 529: Lapislazuli-Flasche im Gemmenkabinett zu Florenz).

Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfe, Delphine, Schlangen sind in den Kreis der Ornamentik auf das glücklichste einbezogen, wobei mit feinem Sinne in der Farbenzusammenstellung stets das Richtige getroffen ist.

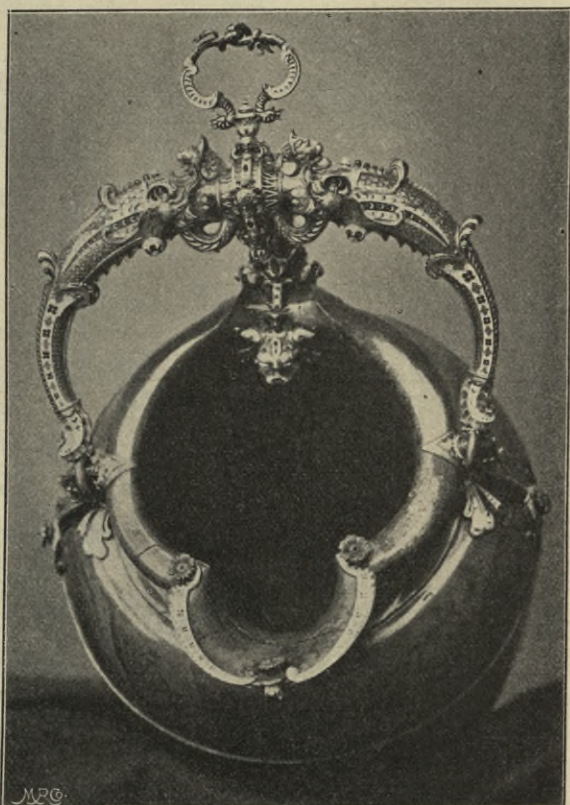
Ganz aus Edelmetall hergestellte Arbeiten, oft mit Email und Edelsteinen besetzt, in Form von Tassen und Bechern, in Silber getriebene und vergoldete Teller (aber als italienische Arbeit nicht sämtlich beglaubigt) finden sich wieder in Florenz an den angegebenen Orten.

Einen besonderen Zweig dieser Gerätekunst bilden die Arbeiten aus Bergkristall, geschnittene Stücke mit eingeschliffenen Ornamenten.

Das sog. »Farnesische Kästchen« des *Joannes de Bernardi* in Neapel zeigt die prächtigsten Kristallschliffe, deren Wirkung durch die überreiche Metallfassung etwas beeinträchtigt wird (Fig. 394).

Einen anderen Zweig bilden wieder die Elfenbeinarbeiten, die bald als Griffe von Eßbestecken, bald als Pokale und Humpen, deren äußere Wandungen mit reichen figürlichen Kompositionen in Flach- und Hochrelief bedeckt und ausgeführt sind, auftreten.

Fig. 393.

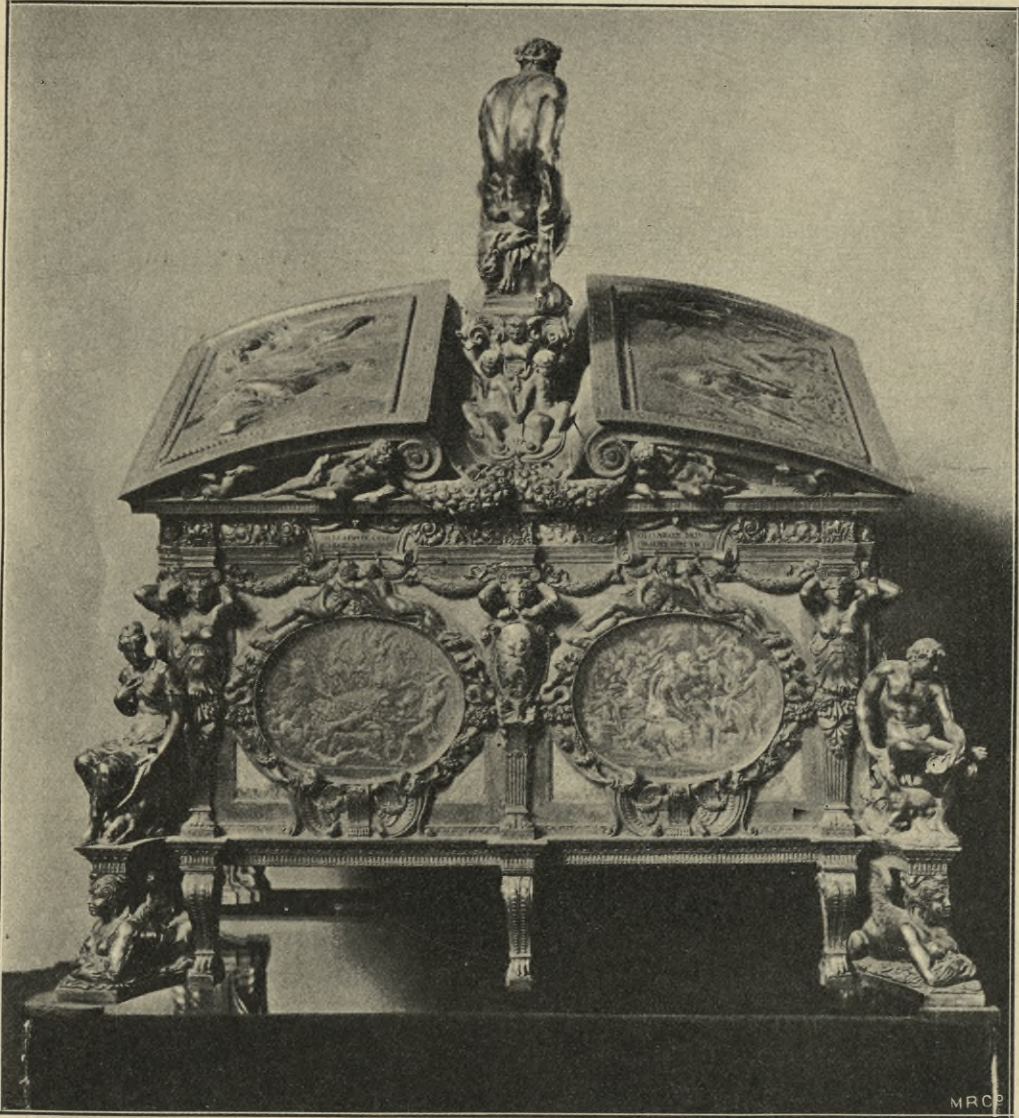


Kännchen im kaiserl. Museum zu Wien.

280.
Elfenbein-
arbeiten etc.

Silberne Efsbestecke aus dem Quattrocento liegen in der *Libreria* des Domes von Siena auf, deren Durchbildung auf gefunderer Grundlage beruht als diejenige der elfenbeinernen. Letztere nutzen sich frühzeitig ab, bleiben bei ihrem starken Relief fog. Schmutzfänger und liegen auferdem unbequem in der Hand. Die

Fig. 394.



Sog. Farnesifches Kästchen zu Neapel.

erfteren zeigen glatte Griffe mit niellierter Flächendekoration in einfacher Zeichnung auf dunkelstahlblauem Grunde; nur das Ende des Griffes hat einen reliefierten Knauf, der vergoldet ist wie der Anfaß bei der Klinge (Fig. 387). Hier ist Rückficht auf den Gebrauch genommen und jede unzumwäfsige Zierform vermieden — ein Beiſpiel zur Nachahmung auch für uns Spätergeborene.

28r.
Teppiche,
Handarbeiten
etc.

Kostbare Teppiche und Handarbeiten, Statuetten, Büsten aus Marmor und Metall, auch kunstvoll gearbeitete Schufswaffen, Familiengemälde und Bilder in kostbaren, reich geschnitzten, farbigen und vergoldeten Rahmen (*Palazzo Pitti* und *Uffizien* in Florenz) vervollständigen den Zimmer schmuck und erhöhen durch ihre Gediegenheit die künstlerische Stimmung in diesen Wohngelassen, in denen auch das von den Vätern Ererbte fein Recht behielt, nach dem Satze, daß Gutes aus allen Zeiten sich mit Gutem stets verträgt, auch ohne die gepriesene Stileinheit, die unter Umständen langweilig werden kann.

D. Sakralbauten.

29. Kapitel.

Allgemeines.

Für die Wertschätzung der Kirchenbauten der Renaissance dürfte es sich in höherem Maße als bei den anderen Werken der Baukunst empfehlen, einen Blick auf dasjenige zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanschauungen auf diesem Gebiete geschaffen haben.

In den Gotteshäusern gipfeln die architektonischen Schöpfungen aller Völker. Das höchste Wollen und Können in der monumentalen Kunst wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen sich in den gleichen Bestrebungen, ihrem höchsten Wesen eine Stätte zu bieten, so idealer Art, wie sie die Phantasie nur erfinden kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es still und verborgen wohnt, wo es nur die Besuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geschenke annimmt; die anderen machen die Heimstätte zum Versammlungsort, wo die Gläubigen gemeinsam mit der im Geiste anwesenden Gottheit verkehren.

Dies ist der charakteristische Unterschied zwischen den Tempeln der heidnischen Götter und denen des Christengottes. Jene waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge in andachtvoller Stimmung zu gemeinsamem Opfer und Gebet aufzunehmen; sie sollten nur die geheiligte Wohnstätte des Gottes sein, den man verehrte.

Die ursprünglich unpersonliche Gottheit wird mit der Zeit zur persönlichen, deren sinnlich wahrnehmbares Ebenbild für sich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menschen Gestalt an; seine Tugenden und Laster wurden ihr angedichtet; Haß und Liebe, Edelmut und Rachsucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und straft. Das Bild der Gottheit ist vom Stande der Kunst eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunst, formvollendet und geistvoll in der Blütezeit. Strenge und starre, von der Priesterschaft befohlene Gestalten stehen individuellen und lebendigen Darstellungen gegenüber. Das gewöhnlichste, handlichste Material bis zum kostbarsten und reichsten wurde zur Herstellung des Götterbildes verwendet: das Holz, der bildsamer Ton, die verschiedensten Gesteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter wie das Götterbild hatte auch das Gotteshaus zu durchlaufen. Zuerst die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz, schließlich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Tempel. Ein Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein

282.
Uebersicht.

Dach mit vorgestellter, fäulengetragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die ältesten Formen, die sich auch in allen späteren wieder erkennen lassen.

283.
Griechen.

In der Blütezeit griechischer Kunst zeigt sich das Gotteshaus auf mehrstufigem Unterbau, der Gottheit gleichsam als Weihegeschenk dargebracht, das sich als fäulengeschmücktes Haus, hell und glänzend in weißem, pentelischen Marmor ausgeführt, im herrlichsten Schmucke von Bildwerken darstellt. Sein Inneres ist entweder ein langgestreckter Raum, welcher der Tiefe nach in drei Gelasse geteilt ist: in Vorderhaus, Heiliges und Allerheiligstes, in dem das Götterbild stand, oder nur in ein Vorderhaus und ein Hinterhaus, durch eine einzige Quermauer abgeteilt. Je nach der Grofsräumigkeit ist die Zelle durch kleine Säulenstellungen, meist zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt, die aber mehr aus konstruktiven als aus ästhetischen Gründen ausgeführt worden sind, indem sie vielfach nur zur Abstützung der Dachkonstruktion dienten. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prächtig geschmückten Gotteshause ein mysteriöses Halbdunkel geherrscht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung seiner Opfergaben, die nicht gemeinsam und auch nicht an bestimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevollen Stimmung versetzte.

Das Innere mit feinem Statuenschmucke und feinen Weihgeschenken, gleichsam ein Museum, das die Gottesverehrung geschaffen, sollte nicht in majestätischer Weise auf die Massen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen einwirken, was Priester und Baumeister wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk sprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen zusammen, die Schaffung besonderer heiliger Bezirke! Meist in der Hochstadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zusammengedrängt, zu dem Steintreppen hinanführten, der Zugang gesperrt durch herrliche Torbauten — folcherart in herrlichster Vollendung sehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeschlossen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen diese Gotteshäuser im umwehrten Bezirke, und so sind sie zu nehmen; den Bezirk müssen wir als Raum auf uns einwirken lassen. Gegen Sonnenuntergang färbt sich dort der graue Hymettos im Osten warm violett, der Lykabetos braunrot, der Pentelikon tiefblau und seine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara scheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit seinen Inseln wird bald tiefblau, bald smaragden, dann milchfarben; rot schimmert die Landschaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuser sind gleichsam von einer Glut verzehrt und wachsen riefengroß aus. Das geistige Auge läßt sie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erstehen und schafft sich so ein Bild hehrster Art, bei dem man die Offenbarung der Gottheit zu vernehmen glaubt.

284.
Römer.

Die römische Kunst geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuser erhalten verwandte Gestalt und Einrichtung; denn auch sie waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge zu fassen. Bescheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republik (den kapitulinischen Jupitertempel vielleicht ausgenommen) waren sie aufgebaut, und erst das kaiserliche Rom schaffte hier Wandel. Die kostbarsten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Gestein wurde eingeführt; Granitfäulen mit metallischem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf,

und was das wichtigste ist, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke, und zwar der in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunst des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Augusteischen Zeit wird die Ausführung mit durchgeschichteten, regelmäßig behauenen Steinen verlassen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingefchlägen hergestellt, das mit Werkstücken oder Backsteinen nur durchschossen oder verkleidet ist. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergestellt, für das eine grössere Mauerstärke wohl genommen wird und darin besteht, daß nur die äußeren Anfachflächen regelmäßig geformte Steine zeigen, zwischen welche ein Gemisch von Steinbrocken und Mörtel eingefüllt wird in Schichtungen von mässiger Höhe. Auf diese folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen sich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entsteht ein Netzwerk von festem Gestein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, dessen Hohlräume mit Gufsmauerwerk ausgefüllt sind, und so wurde auch bei der Herstellung der massiven Steindecken, beim Wölbem, verfahren. Oekonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet diese Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausschließliche Herrschaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloster- und das Kugelgewölbe an seine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entsprungen (*Capanna* der römischen Hirten, Hausurnen) findet sich bei den Griechen nur sporadisch, und auch in der römischen Baukunst gehört sie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendste Bauwerk, welches römische Wölbekunst geschaffen, ist hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmesser des Gewölbes von 43,50 m, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen sucht. Auf kreisrundem Unterbau hergestellt, aus zwei konzentrischen Ringen von Gufsmauern, die durch Zungen miteinander verbunden sind und so eine Gliederung des Inneren in acht Nischen abgeben, erhebt sich eine Halbkuppel mit mächtiger Oeffnung im Scheitel. Die gestaltenden Motive an sich sind die einfachsten: auf einem festen Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu dessen Innerem ein mächtiger, achtfauliger Portikus führt.

Was ist es, das den Beschauer so mächtig fesselt, sobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten ist? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verstümmelung noch hervor? — Die GröÙe und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie ein besonderes Gestirn von einem Punkte in das Innere fällt und Decke, Wand und Fußboden gleichmäÙig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das ist die GröÙe im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunst. Wie eine steinerne Welt steht das Innere vor uns, in das wir die bewundertsten Werke deutscher, französischer und englischer Baukunst hineinstellen können. Diesem gewaltigen Zentralbau steht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreischiffige Basilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren groÙartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die ersteren die Wirkung im Inneren bestimmen.

Die Aufsenseiten sind bei beiden Bauten die denkbar einfachsten; kein Wert, wie bei den griechischen Tempeln, ist auf diese gelegt; nur der Innenraum soll mächtig und ergreifend auf den Beschauer wirken, und darin liegt eine Verschiebung

des Höhepunktes der baukünstlerischen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine bestechende Aussenseite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum sprechen lassen, und an dieser Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältnissen, in der Folgezeit festgehalten.

^{285.}
Byzantiner.

Mit der Teilung des römischen Reiches und mit der Verlegung der Residenz *Konstantin des Grossen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Christentums als Staatsreligion die grossen Aufgaben der Baukunst für eine Zeitlang zurück nach dem Osten. Der griechische und der römische Tempel hatten aufgehört, und die christliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu schaffen, der an bestimmten Tagen eine grosse gläubige Menge in sich aufnehmen sollte; dadurch musste das Schwergewicht in die innere Raumgestaltung verlegt werden. Das spätrömische Altertum bot für eine solche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weise in den genannten Zentralbauten, in den mehrschiffigen basilikalischen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und so laufen in der jungen christlichen Kunst bei den Gotteshäusern die langgestreckte basilikalische Anlage, die Form des lateinischen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; diese Kunst hat es übrigens verstanden, bei einfachster Behandlung des Aeusseren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunst, Innenräume von grosser Wirkung zu schaffen. Nicht leicht wird man sich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Ravennatischen und die Basiliken Roms auf uns ausüben.

Nur die eine — *Sant' Apollinare in Classe* — in Ravenna sei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwäldungen bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die malerisch gruppierten Backsteinmassen aus dem Nebel sich loslösen sieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen stille stehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlassenem Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit des architektonischen Gedankens, der hier zum Ausdruck gebracht ist. Ein 14 m breites Mittelschiff, zwei halb so breite Seitenschiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorsäulen, eine halbkreisförmige Apsis mit musivischen Darstellungen, Frieße mit Medaillonbildnissen an den Mittelschiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten sog. offenen Dachstuhl — ist alles was geboten wird. Die einfache Grösse des Raumes, die vornehmen Verhältnisse, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere übergoßen ist, halten uns gefangen.

War die Basilika auch der Ausgangspunkt und blieb sie es auch im weströmischen Reiche, so war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geister beschäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *Agia Sofia* in Konstantinopel, unter *Justinian* in 5 Jahren von den griechischen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet 537 errichtet. Wir sehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhauses und des Zentralbaues; aber der letztere kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrscht, doch zum siegreichen Durchbruch! Konstruktiv ist hier etwas im grossen gewagt, was früher nur in schüchternen Weise im kleinen geübt wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überspannten Pfeilern, die einen quadratischen Raum einschliessen. Mittels Pendentifs, welche zwischen die Bogen gespannt sind, wird der tragende Ring geschaffen,

auf dem sich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32 m Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10 m zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner ist. Sie bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Kunst zu wölben und einen Fortschritt gewaltigster Art.

»Ich habe dich übertroffen, o *Salomo!*« so begrüßte *Justinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt ist von so stimmungsvoller Wirkung wie dieser! Das Aeußere schlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelschmuck ausgeführt, wohl mit Rücksicht darauf, daß diese Hofkirche innerhalb der übrigen Palaßgebäude lag; das Innere dagegen, von den kostbarsten Materialien strotzend, macht den Eindruck der Größe, Pracht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung ist überraschend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überspannte Fenster am Fusse der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenster auf den Emporen und in den Apfiden Helligkeit und Streiflichter in malerischer Weise in die Nebenräume senden. Schon von der Schwelle der Eingangstür umfaßt das Auge den ganzen Raum; schon von hier aus wird die dominierende Kuppel sichtbar. Diese Möglichkeit, beim Eintreten das Innere mit einem Blicke zu umfassen, das sehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groß und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes lassen den Raum größer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, ein Zusammenwirken, das wesentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten das Innere im Monat Ramadan, während des großen Gebetes am Abend, der Raum von Tausenden belebt, die stehend ihr Gebet verrichten oder sich zeitweise niederwerfen auf den Holzboden, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet ist, und einen tausendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, wenn die Marmorwände und die Goldmosaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von Tausenden kleiner Lämpchen, welche die architektonischen Linien bis zur Kuppel umfäumen oder in Hängelüftern untergebracht, widerstrahlen — dann wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchste gesteigert, und gern wird ihr jeder Besucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunst anerkennen.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romanischen und gotischen Baukunst. Wer wollte den Zauber der Dome und Münster dieser Kunstpoche missen oder sie gar gering schätzen, sie, die den süßen Traum unserer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgefang, mit ihrem Säulenwald und hochgestelzten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, »wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«. Kein Mensch, wes Glaubens er auch sei, wird sich der Raumwirkung dieser Bauten entschlagen können!

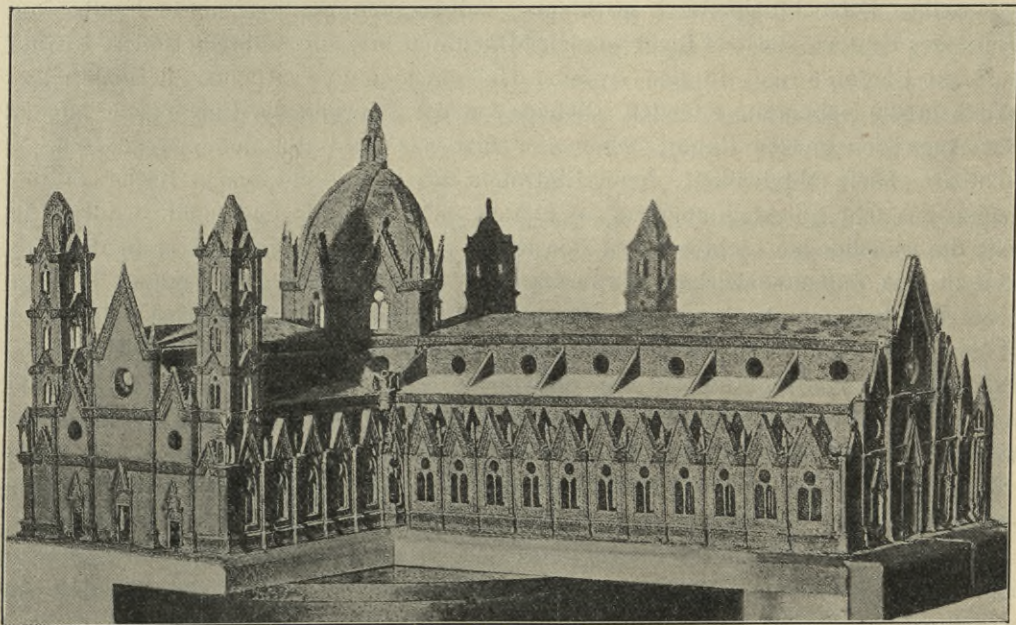
Aber so hoch der Phantasieeindruck auch geschätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie sie die antikerömische und frühchristliche Kunst in den Gerichtshallen, Thermenfälen, im Pantheon und in der *Agia Sofia* gezeitigt hat, diese war ihr verfallen. Das Ringen nach einer solchen ist zwar zu erkennen, aber mehr wieder nur auf italienischem Boden. Spannweiten von 14,00 m oder nur wenig mehr, war das höchste, was die mittelalterliche Wölbekunst erreichte; über dieses Maß kam sie nicht hinaus; die alte Kunst überbot sie um das Dreifache!

Das Ringen nach Großräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues, machte

sich bei den gotisch entworfenen Domen von Florenz und Bologna in größerem Stile geltend. Während man sich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelschiffes begnügte, versuchte das südliche, angestammte Gefühl für Grofsräumigkeit eine Ausdehnung derselben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenschiffe) hinweg und erzwang so in eigenartiger Weise bei der Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan, im Aeußeren nach dem Chor gesehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

Wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotischer Fassung gedacht war, können wir von verschiedenen Bildern ablesen; wie derjenige in Bologna ausgeführt werden sollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakristei

Fig. 395.

Holzmodell der Kirche *San Petronio* zu Bologna.

von *San Petronio* (Fig. 395). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz sorgten noch die gotischen Baumeister. Sie schufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenschiffe mit Durchgängen versehen sind, die sie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelschiffes miteinander verbanden. Auf dieser Unterlage erhob sich ein mächtig hoher Tambour mit Rundfenstern und darüber die achteckige Kuppel als Klostergewölbe. Bis zum Tambour führten noch die gotischen Meister den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erste große konstruktive Leistung einer neuen hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunst zum Siege verholfen wurde, den sie jetzt seit über 400 Jahren ausnutzt.

Bei der Ausführung dieser Kuppel war die erste Abweichung von der antiken Kunst die Anlage einer zweiten äußeren Schutzkuppel über der inneren raumabschließenden; eine zweite ist in der Belastung des Scheitels durch eine Laterne zu suchen.

So interessant die Grofskonstruktion, wie mächtig sie auch das Aeußere über-

ragt und den Bau beherrscht, so bedeutend sie im Städtebild mitspricht, so wenig befriedigt in seiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünstig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anstrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Gröfse wir erst durch Reflexion einen Mafsstab gewinnen, z. B. wenn wir von der obersten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen schweifen lassen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabschauen, wo die Menschen nur wie ein Gewimmel von Ameisen aussehen, oder aber die Figuren der Malereien messen, bei der die Füfse einzelner Gestalten das beachtenswerte Mafs von 1,50 m von der Zehe bis zur Ferse zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *Agia Sofia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Mafsstab fesselt noch.

Dagegen übertrifft 150 Jahre später eine zweite Leistung der gleichen Kunstperiode auch die grofsartigsten Schöpfungen der antiken Welt, der Ost- und Weströmer, das ist *St. Peter* in Rom! Ursprünglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Die Kuppel hat eine Spannweite von 42,50 m, also gröfser wie die Florentiner und nur 1 m geringer wie diejenige des Pantheon, aber wieder 12,00 m mehr als *Agia Sofia*, und ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00 m haben und durch gewaltige Rundbogentonnen miteinander verspannt sind. Zwischen diese setzen sich Pendentifs, wie bei *Agia Sofia*; nur sind sie keine sphärischen Dreiecke mehr, sondern sphärische Trapeze, deren Form und Gröfse durch die Gestalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei *Agia Sofia* schliessen sich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fuksring zusammen, der aber noch nicht die Unterlage für die Kuppel bildet, indem sich darauf zunächst noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt. »Ich will das Pantheon auf Säulen stellen«, sagte der erste Meister des Baues — er hätte zufügen können und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter, und er hätte nicht zuviel gesagt!

Die gewaltige konstruktive Neuerung, für die übrigens auch Versuche im kleinen Mafsstab bei den kleinen byzantinischen Kirchen vorausgegangen sind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Aufsetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne in Abmessungen, welche die Baukunst noch nicht gekannt hatte. 123 m beträgt die Höhe vom Fuksboden bis zum Scheitel der Laterne, also mehr als das Doppelte wie *Agia Sofia*. Wäre das Detail der Innenarchitektur im Mafsstab etwas bescheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmafs, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läfst das feinste Detail der Ornamentik und des musivischen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich gestimmt ist. Kein mythisches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, südlische Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Mosaikgemälde bescheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fuksboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchströmen den Beschauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Gröfsenmafs noch wachsen sehen will, der warte eines der grofsen Kirchenfeste ab. Die Seitenfenster sind verhängt und lassen nur wenig Licht durch; blofs die Kuppel spendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenster

des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet sind — dann wachsen die Abmessungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Gesimsen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der selbst in ein Lichtermeer verwandelt ist, die beiden Riefengirandolen, die über 10000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden sein, der an das Mystische in einem Gotteshaus erinnert sein will. An solchen Festtagen will auch das Aeußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterschmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Gesimsungen der weiten Kolonnaden erstrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die sog. »silberne« Beleuchtung; mit dem Glockenschlag zehn geht diese in die »goldene« über, indem wie durch Zauberschlag sich zwischen die kleinen weißen Lichter große gelbrote schieben und auf der Laterne das Kreuz der Christenheit weithin strahlend sich erhebt!

Wer aber als ernster Mann *St. Peter's* Größe von außen erschauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die sich an der Mauer der *Villa Panfili-Doria* erheben und schaue nach ihm aus. Wie eine Insel liegt die vatikanische Gebäudegruppe vor ihm, aus der sich beinahe in geometrischer Ansicht die Kuppel erhebt, mit der schönsten Umrisslinie der Welt, die Meister *Michelangelo* erfunden und in einem großen Holzmodelle noch festlegen konnte, ehe er die Augen schloß. Was er erfunden, war ihm im fertigen Werke zu erschauen verfaßt!

Wie aus Erz gegossen steht *St. Peter's* Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun schimmernden Erdreich hervorwachsend; in der Ferne sind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der schneebedeckten Kuppe des *Monte Leoneffa*, die das Bild abschließen, ein Bild der Größe, des Ernstes und der Schönheit eines Menschenwerkes, das nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Nach dem Vorgetragenen ist es die Macht des Raumes, mit der die Renaissancekünstler beim Kirchenbau rechnen zu müssen glaubten, und mit Recht in allererster Linie, wenn sie die Zweckbestimmung des Baues nicht verletzen und mit dieser Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es ist ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Aeußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

Wie die Antike keinen sakralen Baustil kennt, so wenig hat die Renaissance einen solchen aufzuweisen. »Im Süden ist das Große und Schöne von selber heilig, und die wahre Kunst ist edel und fromm von selbst; denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt« (Worte *Michelangelo's* 1549).

Die Formensprache ist wie bei den Profanbauten so auch hier eine entlehnte, anfangs mißverständene, später bis zur Trockenheit der Antike nachgebildete, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeschlossen war, worauf bereits hingewiesen wurde.

Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, sowie auch Korbbogen werden zur Ueberspannung von Öffnungen und als Wölbelinien gebraucht, wie auch die wagrecht lagernden Architrave — die erstgenannten meist nur bei Bauten des Uebergangstils und der Frührenaissance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formensprache steht.

288.
Macht des
Raumes.

289.
Sakraler Stil
und
Formenbildung.

Von der altchristlichen Kunst, den altchristlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müssen, da sie die ersten Stätten sind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinsamen Gottesverehrung sich versammelten. Was wurde von diesen angenommen? was gab das romanische, was das gotische Mittelalter hinzu?

Eine mehr liturgische als architektonische Frage ist diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachse von Ost nach West auch bei den ersten christlichen Gotteshäusern ein, wobei in Rom der Altar meist an das westliche Ende, in Ravenna dagegen an das östliche gestellt wurde; die letztere Art der Aufstellung bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde sie auch in der Renaissance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war schon durch die bestimmte Einteilung des Stadttinneren, durch die Anordnung und Lage der Straßenzüge und freien Plätze nicht mehr streng durchzuführen. Sie zeigte bald mehr Ausnahmen; aber trotzdem sind genug berühmte Beispiele für die Regel anzuführen. In Rom sind der *Gesù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *San Spirito* und *Santissima Annunziata*, in Mantua *Sant' Andrea*, in Padua *Santa Giustina* und *Carmine*, in Venedig *San Giorgio maggiore*, *San Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statistik über die Orientierung ist nur bei den Kirchen der Stadt Rom durchgeführt; hier sind aber fämtliche Linien der Windrose vertreten!

290.
Orientierung.

Das Grundschema — die dreischiffige altchristliche Basilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunst bedingungsweise festhielt, blieb auch für die Renaissance bestehen. Das Schema der Maßverhältnisse der Breite des Mittelschiffes zu demjenigen der Seitenschiffe und Querschiffe, wie es die romanische Kunst festgestellt hatte, wurde beibehalten; ebenso wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche nach romanischer Weise angenommen.

291.
Kirchen-
grundriß:
basilikal
Anlage.

Die basilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innenperspektive war besonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakterisieren; sie betätigt sich im Grundriß als rechteckige Form mit stark ausgeprägtem Uebergewicht der Langseite und durch die Teilung mittels offener Säulenstellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere stets breiter bleibt; den Abschluß desselben bildet eine halbkreisförmige Apsis.

Den Ursprung dieses Baugedankens hatte zuerst *Leon Battista Alberti* in der römischen Gerichtsbasilika finden zu müssen geglaubt, welcher Auffassung später eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbasilika als ein in der *Konstantin'schen* Zeit geschaffenes Produkt des christlichen Kultus und Geistes anzusehen sei, welcher Auffassung sich besonders *Hübisch* angeschlossen. Im Jahre 1847 erfuhr sie aber zunächst durch *Zestermann* eine Widerlegung, indem er die Anfänge der christlichen Basilika in der antik-römischen Palastarchitektur wurzeln liefs, mit der Begründung, daß das römische Patrizierhaus unter seinen Bestandteilen regelmäfsig einen Saal von besonderer Gestalt und Benennung besessen habe: die Basilika.

Diesen drei Theorien stellte *Dehio*²³¹⁾ eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logischen und fachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuser können es gewesen sein, in denen sich die ersten Christen versammelten, und vom Wohnhaus sind daher die Bestandteile der Basilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorstandes, zur Apsis; die

²³¹⁾ Vergl.: DEHIO, C. & G. v. BEZOLD. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

Alae werden zum Querschiff, in dem sich die Diakone und Diakonissen versammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienst anwohnten. Den im Atrium oder im umtälten Peristyl Versammelten mußte Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in den Kauf nehmen zu müssen. Das Compluvialsystem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an seine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weise durch Aufsetzen eines Oberbaues mit feillichem Lichteinfall geschah, wie dies bei den hypostylen Sälen der Aegypter und Assyrer und wohl auch der Griechen der alexandrinischen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Peristylgesimse bildet sich zu überhöhten, befensterten Hauptschiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem sichtbar gelassenen, fog. »offenen« Dachstuhl überspannt sind.

An Bildungen treten nun auf: die einschiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfschiffige mit hohem Mittelschiffseitenlicht und Fenstern in den Wänden der Seitenschiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenschiffen bleibt vorwiegend eine morgenländische Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als spezifisch abendländisch ist die Anlage des Querschiffes zu bezeichnen.

Vorhaus, Gemeindehaus und Priesterräume bilden die Bestandteile der Basilika, welcher Anordnung das frühe Mittelalter und die Renaissance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechseln bei beiden Bauweisen als Träger der Mittelschiffmauern ab.

Als Säulenbasiliken sind die zwei Kirchen *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbasiliken die Dome in Udine, Treviso und Pavia.

Das abschließende Vorhaus wird gegen Ende des I. Jahrtausends im großen und ganzen außer Gebrauch gesetzt; war ein solches baufällig geworden, so wurde es nicht mehr hergestellt. Die Renaissance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in interessantester Weise in der *Annunziata* in Florenz, dann bei *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* daselbst, bei der Pfarrkirche *San Lorenzo* zu Chiavenna in großem Maßstab, wo inmitten des Vorhofes sich der schlanke Glockenturm freistehend erhebt; dann bei *Santa Maria* zu Abbiategrafso, und weiter in *San Sisto* in Piacenza u. a. O. Sie leiht hier im Kirchenbau nichts Neues; sie bringt bloß alte Motive, denen sie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geistvoller Weise Geltung verschafft.

Gleichwie die Vorhöfe an altchristlichen Basiliken zu einfachen Vorhallen (*San Lorenzo fuori le mura*, *San Giorgio in velabro* zu Rom u. a.; siehe auch Fig. 396) umgestaltet werden, so vollzieht sich auch dieser Vorgang in der Renaissance, und zwar in einigen glänzenden Beispielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klassischer Weise bei *Santa Maria in navicella* zu Rom, bei *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo und bei *Santissima Annunziata* in Florenz gezeigt ist. Eine schlichte dreibogige Vorhalle, zwischen zwei Türmen eingespannt, ist bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollständig geschlossene, nur durch eine Tür begehbbare Vorhallen hat die Renaissance in prächtiger Weise bei der *Umiltà* in Pistoja und einfacher bei *San Sebastiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der späten Zeit wäre als glänzendstes Beispiel ein Werk des *Fansaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Fig. 396). Für eine

gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in sehr geschickter Weise an die breiten Enden verlegt und die Treppen in diesen emporgeführt wurden²³²⁾.

Noch mehr aber schrumpft die ursprüngliche Vorhofanlage zusammen, wenn sie sich auf die Form einer mächtigen Bogenführung um das Eingangsportal beschränkt, deren sich auch die romanische Kunst schon bediente, und für welche wir

Fig. 396.



Vorhalle der *Sapienza* zu Neapel.

an oberitalienischen Kirchen und in gewaltigster Weise an der Giebelfassade von *Santa Maria* zu Abbiategrafso Beispiele haben. Dort bilden seitliche Wandungen mit vorgestellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem mächtigen, halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber geschlossen wird. Dieses triumphbogenartige Motiv fügt sich in die niedrigen Bogenhallen, welche den Vorhof rings umziehen, mächtig ein²³³⁾.

²³²⁾ Vergl.: NOHL, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229.

²³³⁾ Eine Darstellung hiervon siehe: STRACK, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaissance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26.

Fig. 397.

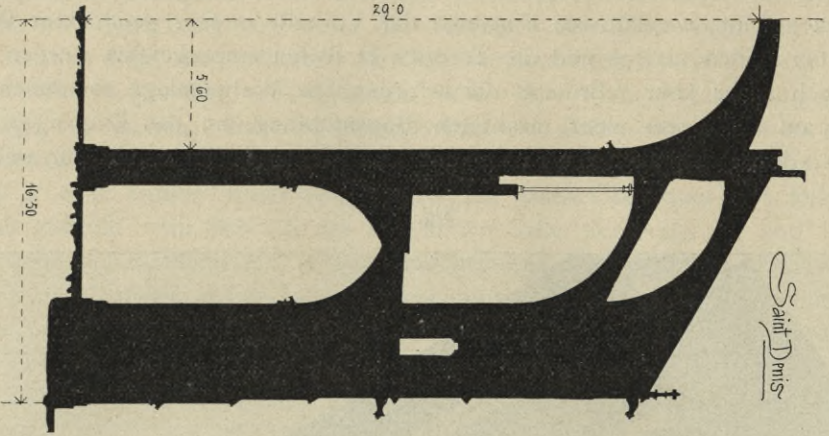


Fig. 398.

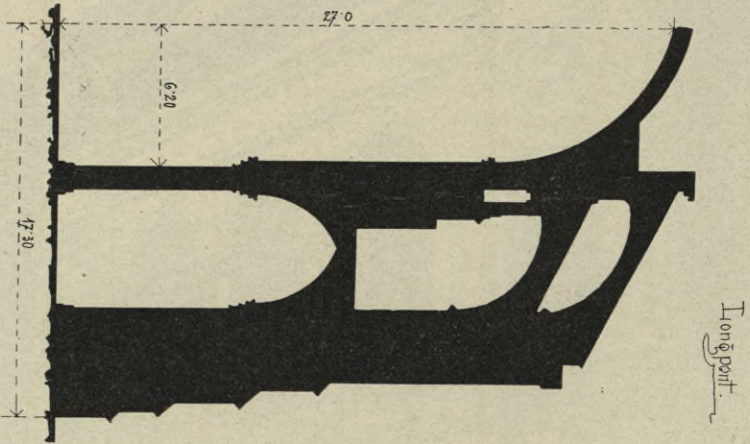
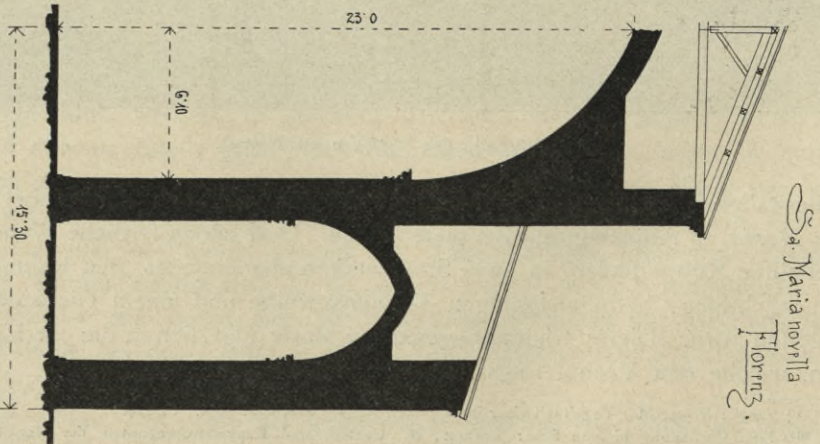


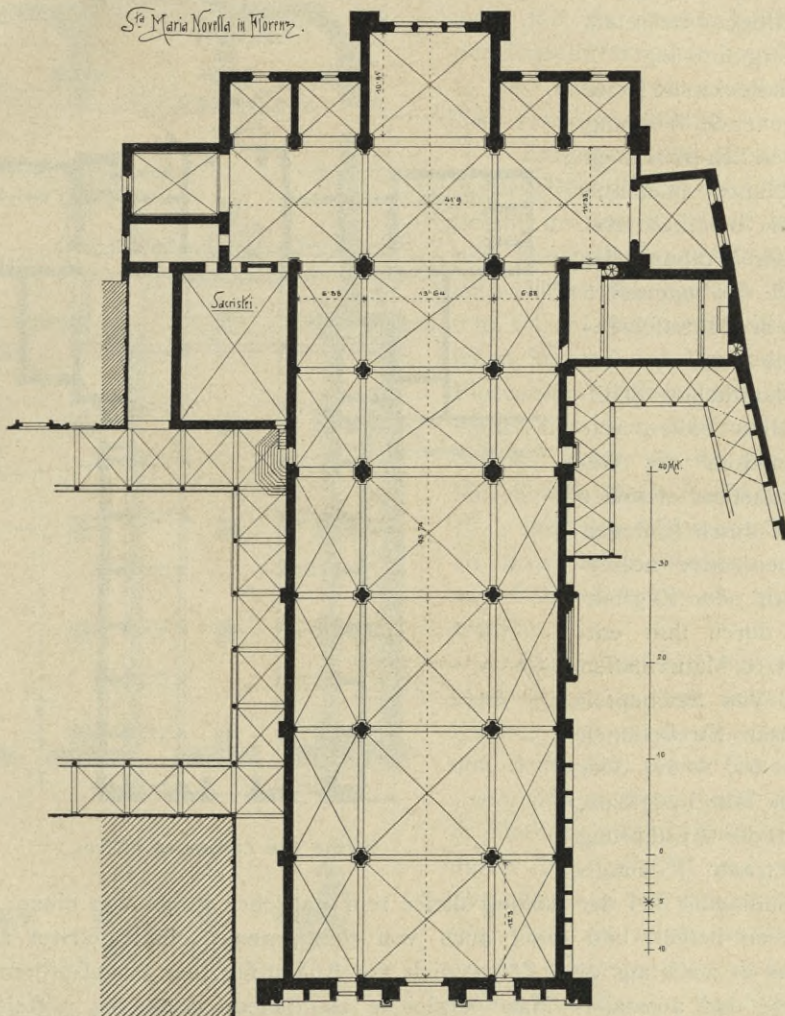
Fig. 399.



Querschnitte von dreiflüßigen gotischen Kirchenhallen.

Beim Gemeindehaus blieb, sobald die mehrschiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelschiff die Regel, sowohl bei der drei- als bei der fünfschiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenschiffe rechts und links des Mittelschiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *San Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man stufte auch diese Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die gotische *Santa Trinità*-Kirche in Florenz).

Fig. 400.

Kirche *Maria novella* zu Florenz.

Kirchen mit nur einem Schiff, wie sie die mittelalterliche Kunst vielfach schuf, blieben auch in der Renaissance zu Recht bestehen und wurden sogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweischiffige), wie sie in Tirol und Norddeutschland die Gotik hervorbrachte, sind mir in der italienischen Renaissance nicht bekannt geworden; auch solche nicht mit nur einem Seitenschiff, das bald nördlich, bald südlich des Hauptschiffes, bald niedriger, bald in gleicher Breite mit dem Hochschiff, ausgeführt war. Sie gehören diesseits der Alpen meist

den Bettelorden an, die aus Sparsamkeitsrückfichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu schaffen, der Kanzel gegenüber angelegt wurden.

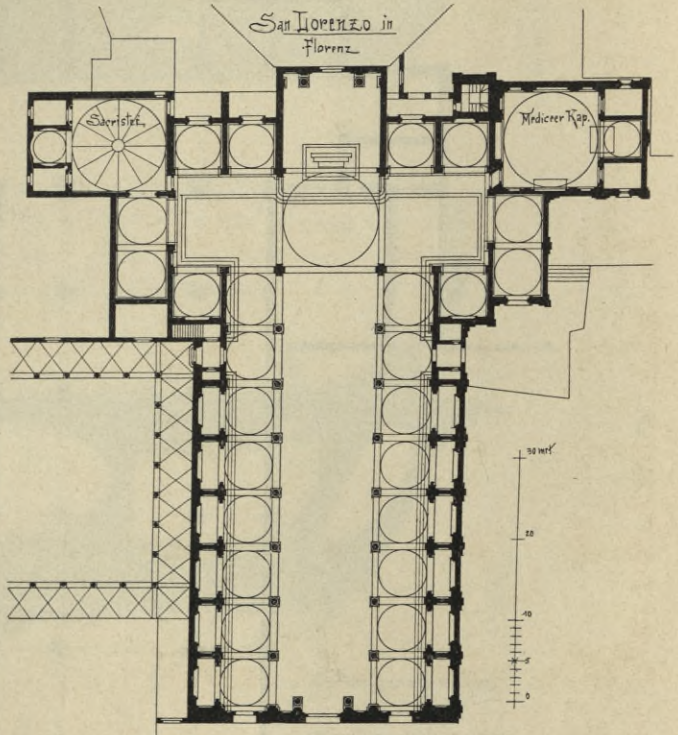
292.
Hallenkirchen.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau schuf, die fog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt sich die Renaissance ziemlich spröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *Santa Maria Annunziata* in Camerino, in der Mark Ancona und der von *Roffellino* erbaute Dom in Pienza, ein in jeder Beziehung verunglückter Versuch, der bei den Seitenschiffen sich mit gestelzten Rundbogen hilft, dafür im Mittelschiff aber den Mittelpunkt des Bogens tiefer als das Kämpfergefims legt²³⁴).

Die Hallenkirche setzte die durchgehende Wölbung voraus, deren sich dann auch die Renaissance bediente, während die basilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenschiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelschiffes zuliefs, wie auch die Gewölbe in fämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenschub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eisernen oder hölzernen Ankern oder Zugtangen oder durch ihm entgegengesetzte Mauermassen in Gestalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen (siehe Art. 60, S. 81) oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls

war der Südländer bei der Lösung dieser rein statischen Frage von einem größeren Gottvertrauen befeelt und meist auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund dessen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen sah, das er außerdem studierte, beobachtete und ausmaß. Man vergleiche zu diesem Ende die mittelalterlichen Bauwerke in Fig. 397, 398 u. 399, die Querschnitte der Kirche in St.-Denis, von Longpont und von *Maria novella* in Florenz. Die grösste Spannweite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringsten Mauerfärken. Welcher Mauermassen bedienten sich dagegen die französischen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italienischen Meistern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welchen schlichten und einfachen Mitteln wird dieselbe Frage in Florenz beantwortet! Auf welcher Seite ist hier das Gesetz, bei möglichst

Fig. 401.



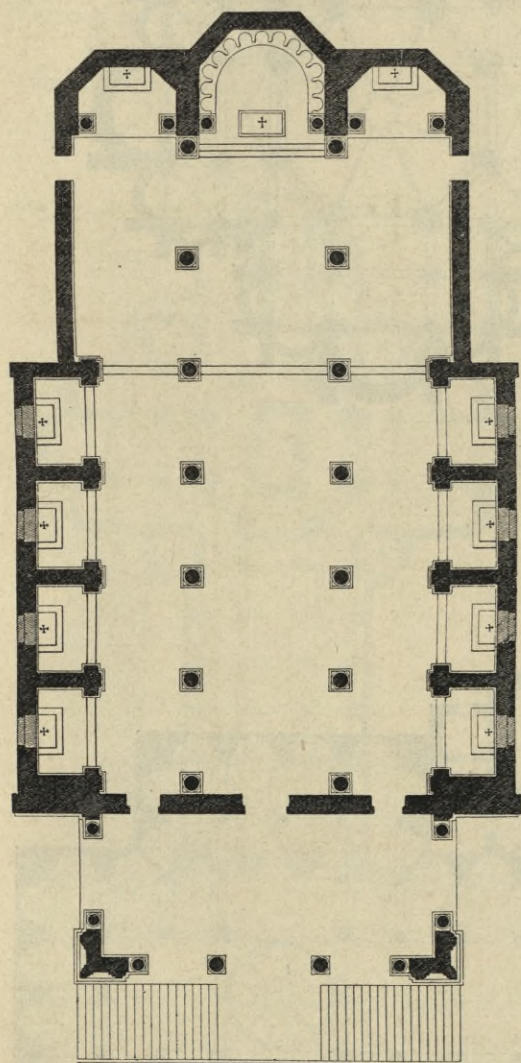
Kirche San Lorenzo zu Florenz.

234) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER V., a. a. O., *Bernardo Roffellino*, Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., Bl. XLIX.

geringem Materialaufwand die grösste Stabilität und Festigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Beispielen gewiß nicht auf Seiten der Nordländer!

Die Italiener führten auch bei basilikalischen Anlagen den Anfall ihrer Strebepfeiler oder Pfeiler niemals so hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgefusses des Mittelschiffes reichend hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erstrecken sie sich in

Fig. 402.



ECHELLE DE 0 10 20 30 PIEDS
0 10 20 METRES

Kirche *Maria della Catena* zu Palermo ²³⁶⁾.

mit drei gleichlangen und einem längeren Arm spricht sich hier bestimmt aus.

Für den Altarraum, »den perspektivischen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage« ²³⁷⁾, ist bei den alten Basiliken die halbkreisförmige

Santa Anastasia in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *San Petronio* in Bologna (wenn sie auch dort durch die Zwischenmauern der Kapelle zu einer kolossalen Masse in der Tiefe heranwachsen) und bei *San Francesco* dafelbst.

Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaissance beim Wölben der Schiffe grössere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von letzterem waren aber auch schon die gotischen Meister des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *San Petronio* in Bologna befeelt, indem sie für die gewölbten Mittelschiffe ihrer Basiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00 m Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Straßburg und Cöln über 14,00 m nicht hinausbrachte.

Das Querschiff der alten Basiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens in zwei hervorragenden Beispielen, beim Grundplan von *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch (Fig. 400 ²³⁵⁾ und wurde von *Brunellesco* in *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 401) in seiner neuen Formensprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrissanlage von *San Spirito* in Florenz zum Transept, wo sich Langschiff und Querschiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt sind. Das lateinische Kreuz

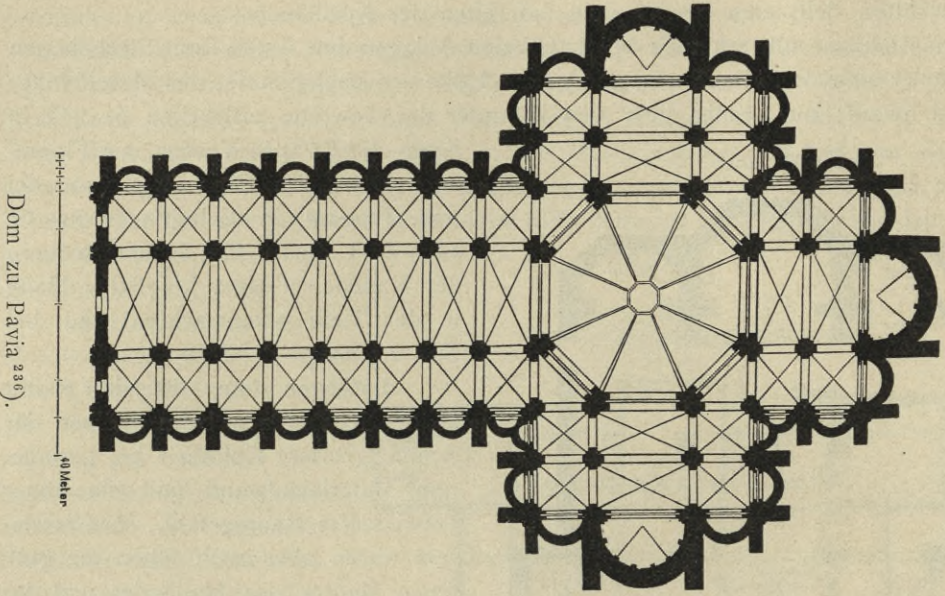
293.
Querschiff
und Transept.294.
Altarraum
und Kapellen.

²³⁵⁾ In: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O. (Taf. 534 ist in Bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig.)

²³⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: HITTORFF & ZANTH, a. a. O.

²³⁷⁾ Siehe: DEHIO & BEZOLD, a. a. O., S. 95.

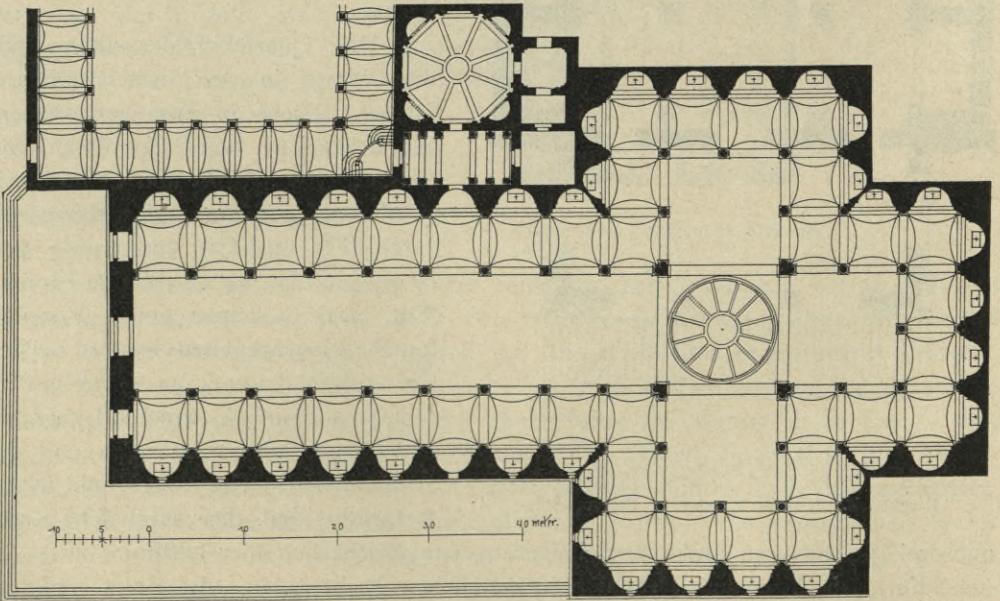
Fig. 403.



Dom zu Pavia 236).

40 Meter

Fig. 404.



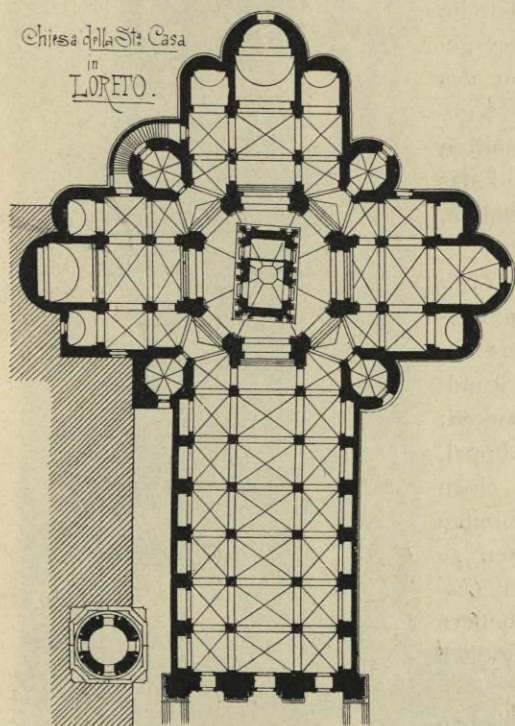
Kirche San Spirito zu Florenz.

40 metre.

gewölbte Nische normal; im Mittelalter mußte sie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaissance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich gewesene Form der polygonal gebrochenen Außenseite der Umwandung (*dei Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und außen viereckige Form bestehen bleibt, wie dies im Grundriss von *San Lorenzo* (Fig. 401) zur Ausführung gebracht ist.

Der eine Altarraum genügte aber schon in frühchristlicher Zeit nicht mehr; man suchte weitere zu gewinnen im verwandten Abchluss der Seitenschiffe (vergl.

Fig. 405.



Kirche della Santa Casa zu Loreto.

San Pietro in Vincoli in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann »die kumulierte Heiligenverehrung« in jeder größeren Kirche eine Mehrheit von Altären (der alte Bauriss von St. Gallen gibt schon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortsetzung der Seitenschiffe um den Altarraum oder Chor, bei der sich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus diesem Bedürfnis heraus, nicht »zur besseren Entfaltung einer Prozession«, dürften diese Anlagen entstanden und auch in der Renaissance verwertet worden sein.

Viele der einschiffigen Kirchen (*San Francesco al Monte* in Florenz, *Santa Felicità*, Dom in Montepulciano, *Santa Maria dei Servi* in Borgo San Sepolcro, *San Domenico* in Recanati, *Sant' Andrea* in Mantua u. f. w.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die drei-

schiffigen (Fig. 402: *Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Fig. 403), vor allem aber *San Lorenzo* in Florenz, wie auch *San Spirito* daselbst, wo die Kapellen nicht nur die Außenwände des Langhauses, sondern auch diejenigen des Transeptes und Chores, wenn man hier von einem solchen reden kann, umziehen (Fig. 404).

Die Durchkreuzung von Quer- und Langschiff führt aber ohne weiteres zur besonderen architektonischen Auszeichnung dieses Punktes; er ist so wichtig, daß er einer Betonung bedarf, was, wie in *San Lorenzo* und *San Spirito*, in schüchterner Weise durch kleine Kuppelchen geschehen ist, das aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateinischen Kreuzes schon während des Mittelalters in Italien in grandiofer Weise versucht wurde: bei *Maria del Fiore* in Florenz und bei *San Petronio* in Bologna.

295-
Vierungs-
kuppel.

233) Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 51 (Fig. 39).

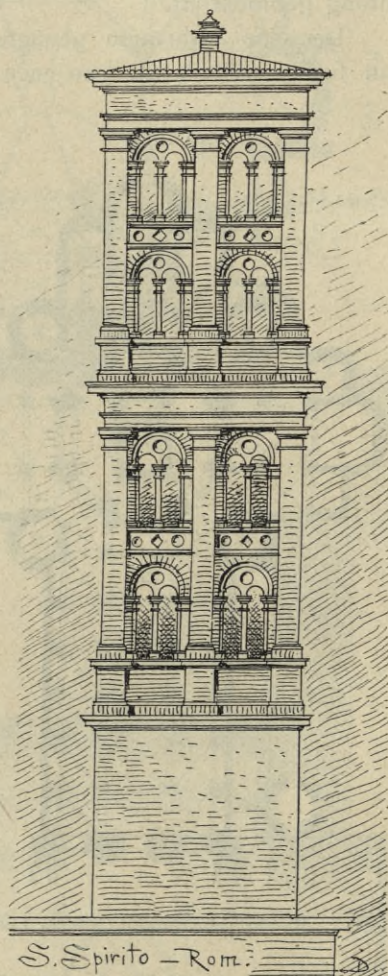
Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von außen und innen zu markieren, und zwar in den Mäßen der drei Schiffe zusammengenommen! Der Gedanke reifte im gotischen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die großen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. *San Petronio* wurde nicht ausgeführt; aber im Modell ist uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der großartigsten Kirchen der Welt wäre durch dessen Ausführung geschaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmessungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00^m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die 8 Kuppelstützen im Grundplan, von denen 2 als Bestandteil der jetzigen Kirche ausgeführt sind, erscheinen weitaus schöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob sie aber im Stande gewesen wären, bei den gewählten Querschnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftespiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte wohl zu bezweifeln sein.

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Casa* von Loreto (Fig. 405) darf hierhergesetzt werden; denn sie ist und bleibt von Haus aus ein gotischer Bau von »bewundernswerter« Grundrissdisposition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinische Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von 8 Stützen getragen wird und einen Durchmesser gleich den drei Schiffbreiten (30,00^m) hat. Auch hier waren die Stützen zu schwach bemessen, ein Fehler, den später *Giuliano da Sangallo* (29. Sept. 1499) zu verbessern suchte, den aber erst *Bramante* 1509 gründlich beseitigte.

Für die Meister der Renaissance blieben diese Anlagen von großem und dauerndem Einfluß, und der Plan von Loreto ist ohne Zweifel beim Entwurf des *Christoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewesen. (Vergl. die beiden Grundrisse in Fig. 403 u. 405, wobei in Loreto besonders auf die schöne Anlage der 4 Kapellen in den Diagonalen des Transeptes hingewiesen sei.)

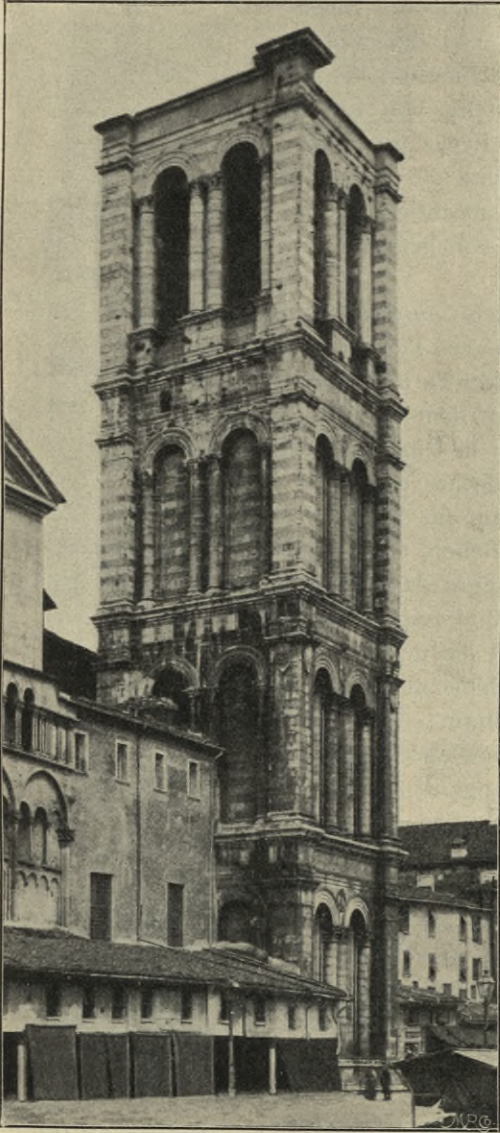
Zur Zeit *Konstantin's* wurde es in Rom üblich, über Märtyrergräbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab selbst in nächste Beziehung zum Altar setzte; d. h. man legte ein unterirdisches kleines Gewölbe so unter dem Hauptaltar an, daß man in dieses hinabsehen konnte. Aus dieser altchristlichen »*Confessio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die spät-altchristliche und mittelalterlich-romanische Krypta hervor — die vollständige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Fig. 406.

Turm der Kirche *San Spirito* zu Rom.

Kam die ursprüngliche Begräbnisstätte des Märtyrers nicht in Frage, follten vielmehr von ausen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigefetzt werden, dann begnügte man sich mit der Aufstellung über der Erde und beschaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar selbst zum

Fig. 407.



Glockenturm zu Ferrara.

Bauten auf. Diese Stellung wurde typisch, und man verlief sie in allen folgenden Phasen der Baukunst in Italien nicht.

Während diesseits der Alpen Baukünstler und Volk für die äußerlichen, hochgeführten architektonischen Merkzeichen schwärmten und mit Stolz auf die Errungenschaft blickten, die Türme organisch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die

Behälter derselben. »Die Gruft scheidet aus dem Bestande der Kirchenarchitektur aus«, was in der gotischen Periode zum Grundsatz erhoben wurde, woran auch die Renaissance festhielt.

Die Protorenaissance zeigte ein Ausklingen der Kryptaanlage in der Kirche *San Miniato al Monte* bei Florenz, während sie die frühe und späte Renaissance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartisch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confessio* gegeben war, forgte die Renaissance für architektonisch schön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weise in *Maria maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt ist.

Die Türme sind keine ursprünglichen Zugaben des christlichen Kirchenbaues. Sie sind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erst im VIII. Jahrhundert bestimmt nachweisbar. Sie dienten entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder sie wurden als Warttürme gebaut. — Die ältesten Glocken waren klein und hingen meist in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu ihrem Träger.

Der Ansicht, das sie nicht zu den Bestandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der ältesten Zeit an getreu und stellte sie deshalb wohl auch später noch neben den Langseiten der Basiliken als isolierte

sie mit einem übermäßigen Luxus der äusseren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieser nicht kirchlichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anschauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunst der Renaissance machte kargen Gebrauch von diesen rein äusserlichen Gaben der nordischen Kunst des Mittelalters.

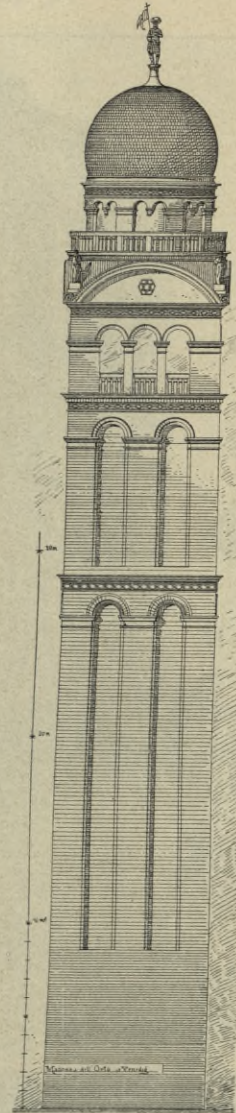
Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes ist nach wie vor die Hauptfache, wie die weitere Verfolgung der Bauidée, die im Dome von Florenz, in *San Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateinische Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu dessen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder wenigstens nur solcher von bescheidenen Abmessungen.

Die mittelalterlichen, reich entwickelten *Campanile* der oberitalienischen Städte während der romanischen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *San Gottardo* in Mailand u. s. w. sind sämtlich keine organisch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotische Dom in Florenz stellt feinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna stehen auch ohne diese Zugabe als Kirchenbauten ersten Ranges da, und wo man doch den »Finger des Herrgotts« weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entschloß man sich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle und in reichster Weise, als Renaissancearbeit, an der *Certosa* bei Pavia zur Ausführung gelangt ist.

Kreisrund im Querschnitt oder viereckig sind die ravenatischen, altchristlichen Türme; ausnahmslos quadratisch sind sie in Rom. An diese beiden Formen schliessen sich die meisten der frühen Renaissance an, und auf dieser altchristlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *San Spirito* in Rom (Fig. 406) als eine ihrer besten Schöpfungen zu bezeichnen sein: auf geschlossenem Unterbau vier Geschosse, je zwei durch Grofspilaster zusammengefaßt.

Diesem römischen Backsteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weißem Marmor fein gefügt, gegenübergestellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Fassadenflächen, aber keine zusammengefaßten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (Fig. 407), in feiner Art einer der vornehmsten Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht vollständig frei von einem leisen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunstpepoche. Auf seiner Grundlage wäre ein

Fig. 408.

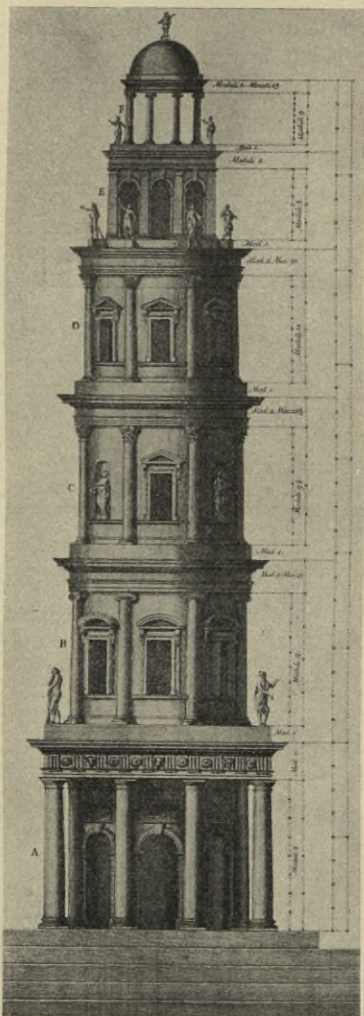


Glockenturm der Kirche
Madonna dell' Orto
zu Venedig ²³⁹⁾.

²³⁹⁾ Nach: CICOGNARA, a. a. O.

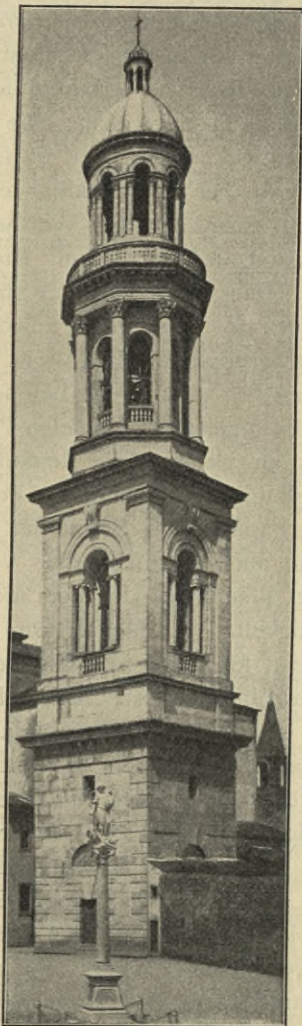
geistvolles Weiterbauen leichter zu erringen gewesen als bei einem schematischen Aufeinandertürmen der regelrechten Säulenordnungen. Und so möchte ich auch den Venezianer *Campanile* von *Madonna dell' Orto* (Fig. 408²³⁹) in feiner Schlichtheit und den geschlossenen Untergeschoßen höher stellen als die meisten umfäulten oder mit Pilastern bedeckten der späteren Zeit.

Fig. 409.



Glockenturm nach Alberti.

Fig. 410.

Turm der Kirche
zu San Micheli bei Verona.

Leon Battista Alberti gab für den Glockenturm als Freibau ein besonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatische Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgeschoß mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Fig. 409).

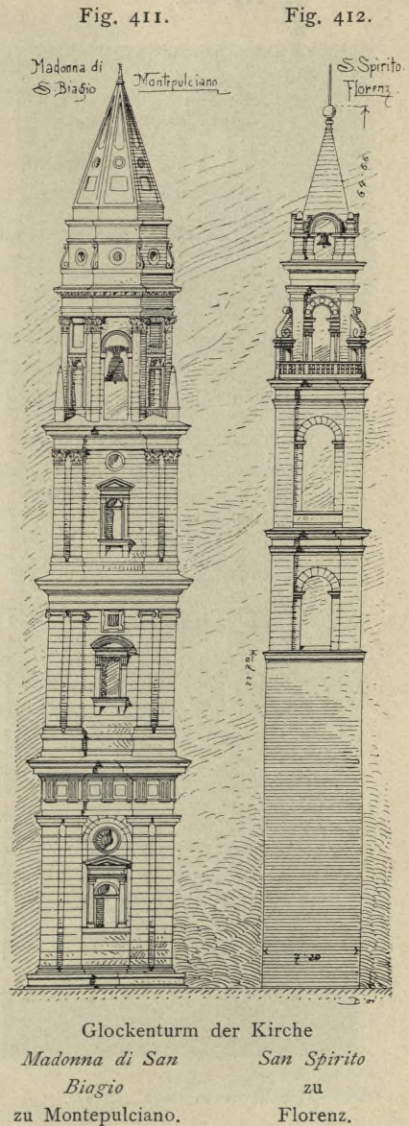
Der Entwurf mag als geistvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn schließt sich lebensfrischer *Sannicelli* mit seinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Geschoße mächtige

palladionische Fenster zeigt und über diesen ein achteckiges Geschofs mit Säulen an den Ecken, darüber als Schlufs ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Fig. 410).

Die beiden Türme von *San Spirito* in Florenz (Fig. 412) und der *Madonna di San Biagio* in Montepulciano (Fig. 411) find einfachere Repräsentanten des Stils, wobei derjenige von *San Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach dessen Entwurf unter der Regierung des *Cofimo I.* vollendet) origineller gefafst ist und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, »eines der in sich vollendetsten Bauwerke der Hochrenaissance« fein; aber das Fehlen einer gewissen Wärme wird auch ihm zuerkannt werden müssen. Richtig ist, dafs er, trotz seines fehlenden Zwillingsbruders, der nur wenige Meter grofs geworden ist, in der Gesamtgruppe trefflich steht und nach *Lafpeyres*²⁴⁰⁾ »sein Wert besonders darin liegt, dafs er gegenüber so vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaissancemeister ihre Erfindungsgabe erschöpften, den grofsen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem auch so rasch, dafs von der ursprünglichen Idee seines Urhebers nichts Wesentliches abbröckelte. Ein Meisterturm der Kunstpeche, in dem, sozusagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte« (Fig. 411).

Auf viereckigem mittelalterlichem Unterbau erhebt sich, wie in Montepulciano, in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Fig. 413), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wesen, doch eine gesunde, interessante Schöpfung bleibt. Als letztes Glied in der Kette sei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *Santa Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigstens malerisch von hübscher Wirkung (Fig. 414) und auch sonst gut entwickelt ist.

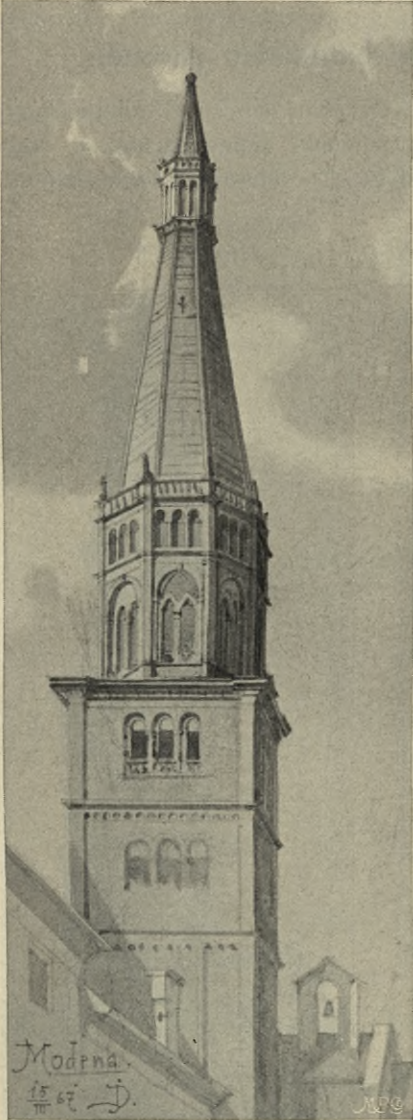
Als erträgliche Leistungen des Barockstils können noch die Doppeltürme von *Sant' Alessandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, sind hübsche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Türme, und was *Bernini* gab, entbehrte des malerischen Reizes gewifs nicht; »die zierliche Bildung der Türme, die durchsichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung grofser



²⁴⁰⁾ A. a. O., S. 19 u. 20.

Mauermaffen²⁴¹⁾ sind fogar zu loben und in hohem Maße anzuerkennen; aber die Lösung erscheint etwas theatralisch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernst.« Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen des *Fuvara* an der berühmten *Superga* bei Turin (1717—31). (Vergl. Fig. 498.)

Fig. 413.



Turm zu Modena.

wurden, an die sich die gefeiertsten Künstlernamen *Giuliano da Sangallo*, *Cronaca*, *Sansovino* und *Brunellesco* knüpfen.

Eine umfangreichste Anlage dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute

Auch was Meister *Vanvitelli* mit dem Glockenturm an der *Casa santa* in Loreto leistete (er schuf die beiden Obergeschosse und den Zwiebelhelm), erhöht seinen Ruhm nicht.

Giuliano da Sangallo lieferte für *San Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm²⁴²⁾, die nicht zum Glücklichen gehört, was der Meister geschaffen, und das nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Guarini's Turm an *San Gregorio* in Messina ist schwerfällig, und sein kegelförmiger, von Spiralornamenten umzogener Helm, den die päpstliche Tiara mit zwei gekreuzten Schlüsseln krönt, ist eine »barocke Tollheit«, die im Norden Italiens nicht ihresgleichen hat.

Diesem letzten Versuch sei noch ein erster der Renaissancekunst von *Bernardo Rossellino*²⁴³⁾ entgegengestellt, der 1463 beim Dom in Pienza aus Travertingestein vollendete Glockenturm. Trocken und armfelig der Anfang, schwülftig und toll das Ende — glanzvoll nur der Vierungsturm der *Certosa* bei Pavia!

Weitere spätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordseite der Kirche, aber regelmässig in der Nähe des Hochaltars gelegen, sind die Sakristeien, die zum Aufenthaltsort der Geistlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenchatzes und der Bücherei bestimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden sie auch mit Altären ausgestattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaissance oft glänzend durchgeführte und ausgestattete Bauteile der Kirchen, wie diejenigen in *San Lorenzo* (1426) und *San Spirito* (1496) in Florenz beweisen (Fig. 63 u. 64 [S. 66 u. 67]²⁴⁴⁾, welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet

298.
Sakristeien.

²⁴¹⁾ Vergl.: GURLITT, a. a. O., S. 351—353.

²⁴²⁾ Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 2, Fig. 6.

²⁴³⁾ Siehe ebendaf., Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., S. 18.

²⁴⁴⁾ Siehe auch: LASPEYRES, a. a. O., Bl. X.

neue Sakristei von *St. Peter* in Rom fein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ist und in einem Kuppelraum von 15 m Spannweite den allgemeinen Sakristeierraum aufnimmt; an letzteren schliessen sich noch 15 Nebenräume²⁴⁵⁾.

30. Kapitel.

Aufsenbau der einschiffigen und der basilikalischen Kirchen.

299.
Uebersicht.

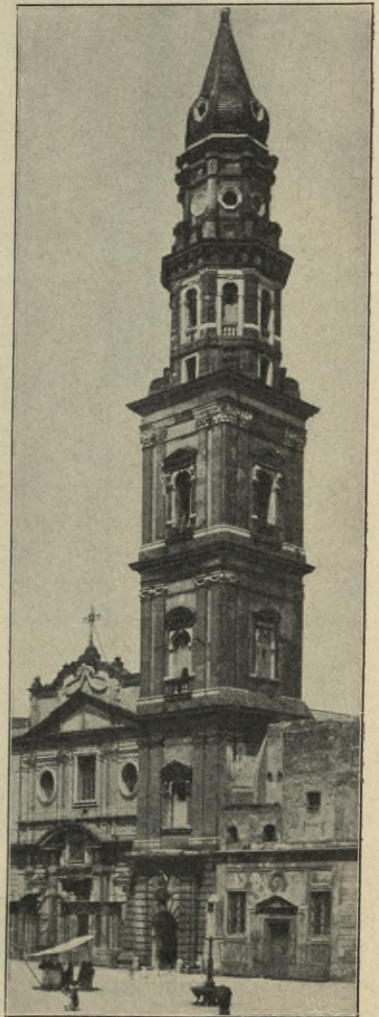
»Die altchristliche Kirchenbaukunst gibt als Aufsenbau den zur Umschließung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber.« Nur die Eingangsfassade erhält eine reichere architektonische Durchbildung, fogar musivischen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langseiten und der Chor im Rohbau bleiben. Aehnlich verfährt auch die Protorenaissance bei *San Miniato al Monte* in Florenz. Das romanische und das gotische Mittelalter dagegen dehnen die architektonischen Gliederungen auf alle Aufsenteile aus, entwickeln fogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langseiten.

Auch hier müssen wir, wie bei den Palästen, verschiedene Strömungen feststellen, welche für die Gestaltung des Aeusseren von Einfluss waren. Dort wie da sind es mittelalterliche und antike Elemente, an die angeknüpft wird; oft ist das mittelalterliche System beibehalten, dann mit Renaissanceformen umkleidet (Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *San Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilastern mit verkröpftem Gebälke aufsitzen mit antikisierenden Profilierungen); schüchtern und tastend versucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfassade oder in der architektonischen Anordnung des römischen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfassade der Renaissancekirche gefunden zu haben glaubte.

300.
Antike
Strömung.

Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweise die kleine Bruderschaftskirche *dell'Oca* in Siena²⁴⁶⁾, die Kirche *San Pietro in Montorio* (Fig. 415) und bei basilikalischer Anlage *Sant'Agostino* (Fig. 416), beide in Rom. Die Gefsimungen, Türen, Eck- und Wandpilaster sind, wenn auch im Detail und in den Verhältnissen noch unfrei, aber sonst mit Bewusstfein vorgetragen, wobei das mittelalterliche

Fig. 414.



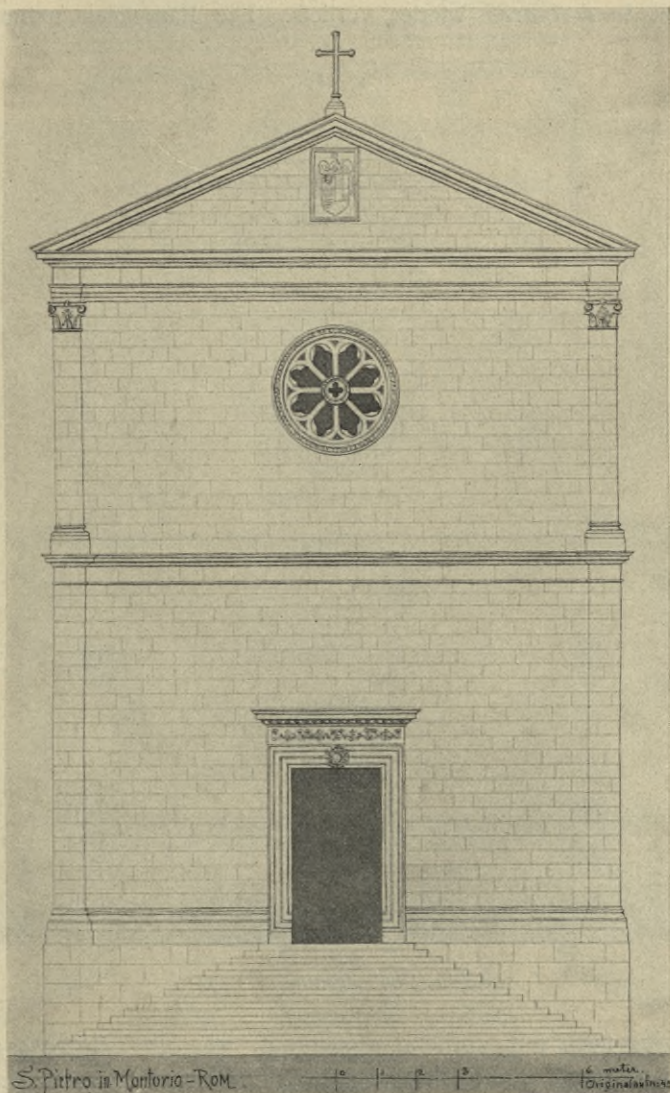
Kirche *Santa Maria del Carmine*
zu Neapel.

²⁴⁵⁾ Vergl. den Grundplan in: LETAROUILLY-SIMIL, a. a. O., Bd. II, Plan 56.

²⁴⁶⁾ Siehe in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Francesco di Duccio del Gualta*, Bl. I.

Rosenfenster noch fein Recht behält, bis die Renaissance in der Fassade von *Sant' Andrea* in Mantua sich von jedem Anklang an die unmittelbar vorausgegangene Kunstepoche frei macht (Fig. 417), und in noch höherem Maße an der Hauptfront von *San Giorgio maggiore* in Venedig, wo an Stelle der gränzierenden Verhältnisse

Fig. 415.

Kirche *San Pietro in Montorio* zu Rom.

und der Giebelform von *Sant' Andrea* die Verhältnisse und Formen des antik-römischen Tempels vollendeten Stils in die Erscheinung treten (Fig. 418). Die spätere Zeit bricht mit der großen Ordnung auf den Wandflächen und greift zur zweigeschoßigen Fassadebildung, zuerst wohl hervorgerufen durch das Bedürfnis einer erhöhten Loggia zur Spendung des Segens — *Urbi et Orbi* — wie bei *Santa Maria maggiore*, der Lateranskirche, *San Marco* und *Santi Apostoli*, alle in Rom. Eine Ausnahme macht

hier *St. Peter*, wofelbst die beiden Gefchoffe innerhalb der beibehaltenen großen Ordnung sich befinden.

Wie *Alberti* bei feinen Paläften die kleinen Ordnungen, analog den römischen Theaterfaffaden, stockwerksweise übereinander anbrachte, fo verfuchte er den gleichen Grundgedanken an der Eingangsfaffade von *San Francesco* in Rimini, nach den vorhandenen Resten und der Denkmünze ²⁴⁷⁾ des *Matteo de' Pasti* MCCCCL zu fhließen, den er aber bei *Sant' Andrea* wieder verließ. Die Barockzeit nahm die kleinere

Fig. 416.



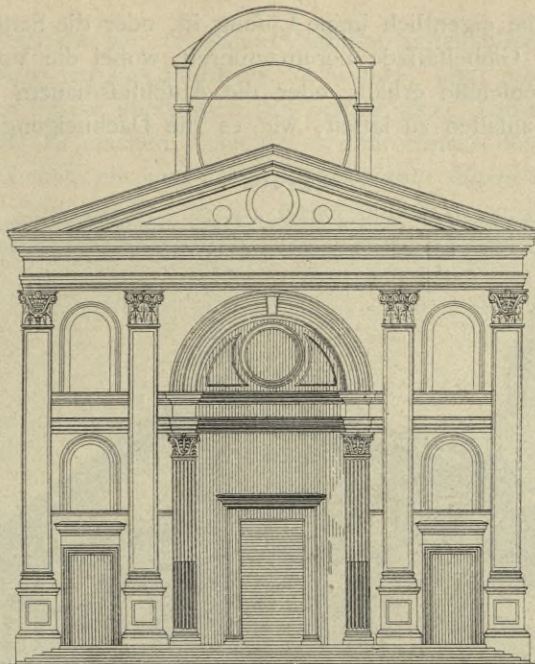
Kirche *Sant' Agostino* zu Rom.

Teilung der Höhe nach mit Vorliebe wieder auf, wie *Sant' Alessandro* in Mailand, *Santa Trinità* in Florenz, *Santa Maria a Scalzi* in Venedig, *San Vincenzo ed Anastasio*, *Santa Maria* in Campitelli und *Santa Maria della Pace* und besonders der *Gesu* in Rom (Fig. 419) dartun. Auch auf den gotischen Unterbau von *Santa Maria novella* in Florenz wufste *Alberti* nichts anderes zu bringen als eine Kleinpilasterstellung mit antikem Tempelgiebel.

Bei der basilikalen Anlage bot sich in der Faffade stets eine Schwierigkeit: bei der Schmalfaffade der Anfhluß der niedrigen Seitenschiffdächer an den erhöhten Mittelschiffbau. Man war vor die Wahl gestellt, auf die Lösung der altchristlichen

²⁴⁷⁾ Abgebildet in: MÜNTZ, a. a. O., Bd. I, S. 407.

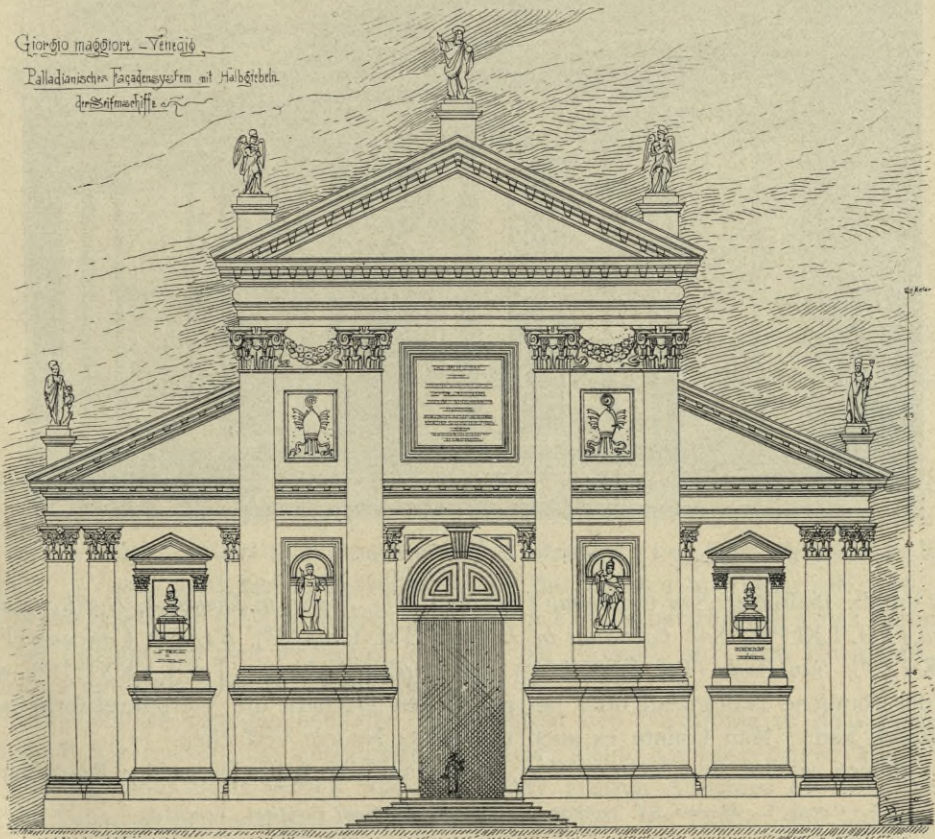
Fig. 417.



FAÇADENSCHEMA von S. ANDREA in MANTUA. L. B. Alberti (1472 - 1500)

Fig. 418.

Giorgio maggiore - Venedig
 Palladianische Façadensystem mit Halbköbeln.
 An Schmuckstücke



Basiliken zu greifen, die eigentlich keine Lösung ist, oder die Seitenschiffe in Gestalt einer Vorhalle an der Giebelfassade herumzuführen, wobei die Vorhalle das gleiche Pultdach wie die Seitenschiffe erhält, oder die Abschlussmauern der Pultdächer an den Mittelschiffgiebel anfallen zu lassen, wie es die Dachneigung gerade verlangte

Fig. 419.

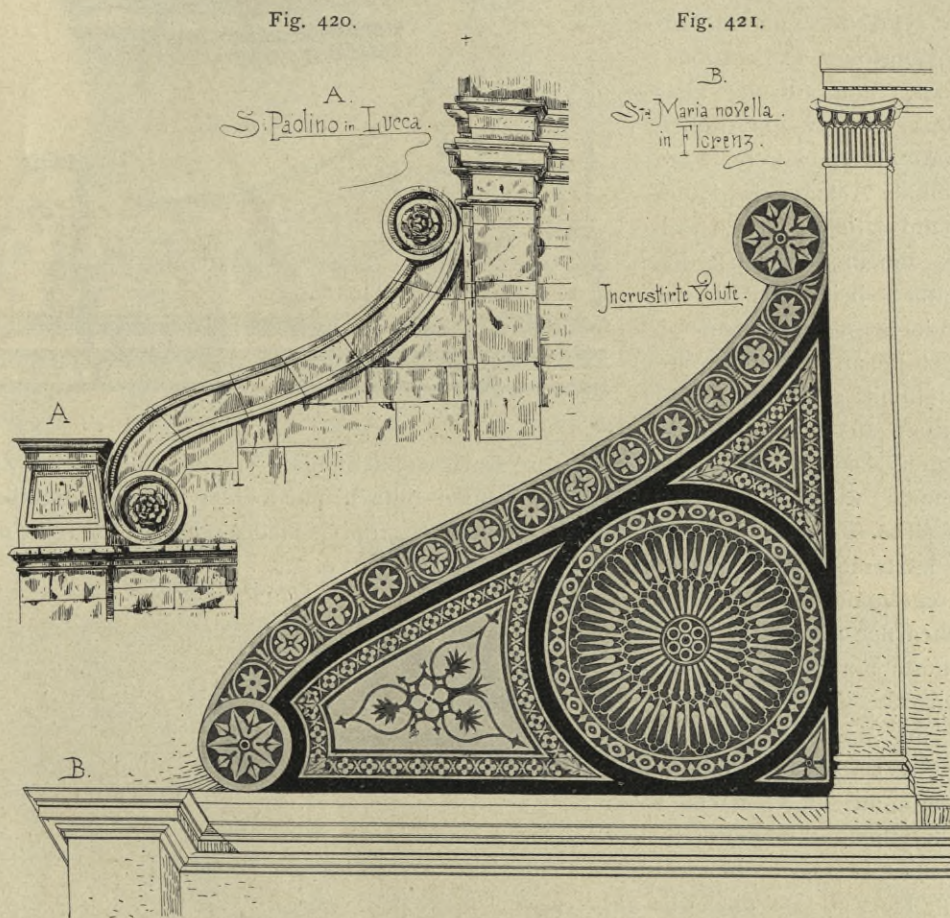
Kirche *Il Gesù* zu Rom.

oder ergab. Beispiele: *San Crisogono* (Taf. XLII²⁴⁸), *Maria in Domnica*, *Basilica Liberiana* (Taf. LXI²⁴⁸), *San Giovanni in Laterano* (Taf. LXX²⁴⁸), *Basilica Vaticana* (Taf. LXXV²⁴⁸), *San Paolo* (Taf. LXXX²⁴⁸) und *Basilica Ostiense* (Taf. LXXXII²⁴⁸), wobei der römische Halbgiebel oder bei gebogenen Dächern die Viertelkreisform zum Ausdruck kam. Man konnte es auch mit etwas Neuem versuchen.

Alberti wählte den letzten Weg, den auch die späte Phase der Renaissance

²⁴⁸) In: CANINA, L. *Ricerche sull' Architettura più propria dei Tempj Christiani*. Rom 1846.

betrat, während *Palladio* am römischen Vorbilde haften blieb. Der erste Künstler der Renaissance setzte vor das Pultdach die Volute, sonst eine Uebergangsform im kleinen, hier in das Große übertragen (Fig. 420 u. 421). Um diese Form im großen Maßstab erträglicher zu machen, hauchte er dem Umriss durch eine fein ornamentierte Inkrustation Leben ein und schuf so bei *Santa Maria novella* in Florenz ein klassisches Vorbild (Fig. 421B). In das Relief überfetzt wurde es später, bald ausbauchend, bald eingezogen, langgestreckt oder hochgezogen das Lieblingsmotiv der



folgenden und besonders der späteren Zeit (Fig. 420A, 422 u. 423), vielfach gegen den guten Geschmack verstoßend, bis zum Häßlichen sich steigend, das übrige Detail oft im Größenmaß herabstimmend, wie dies besonders bei *San' Agostino* in Rom auffällt. Wegen ihrer Geschmacklosigkeit sind die Voluten in Fig. 416 (S. 426) bei der Wiedergabe der sonst so keusch entworfenen Fassade unterdrückt, unter Berufung auf die Fassade von *San Francesco al Monte* bei Florenz, wo beim Hochschiff die gleiche Anordnung ohne Voluten eingehalten ist.

Wie einfach dagegen handelte der Architekt der Dorfkirche zu Isola Farnese, und doch wie reizvoll und ungekünstelt ist dieses kleine Kirchengebäude (Fig. 424)!

Gefagt muß noch werden, daß vor lauter großen Absichten die Ausführung der Fassaden an den wichtigsten Kirchen unterblieben ist. Nicht eine einzige be-

deutende gibt es von *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Roffellino*, *Cronaca* und den beiden älteren *Sangallo*. Was *Giuliano* für die Fassade von *San Lorenzo* in Florenz entworfen hat²⁴⁹⁾ (4 Entwürfe), kann kaum befriedigen. Es sind eben doch nur zusammenhanglose Dekorationsstücke, hinter denen alles andere ebenso gut stehen könnte als eine Kirche. Eine basilikale Anlage wird kaum jemand dahinter suchen wollen; einem Versuch, den Konflikt beim Anfall der Pultdächer der niedrigen Seitenschiffe an das überhöhte Mittelschiff zu lösen, ist absichtlich aus dem Wege ge-

gangen. Die Seitenfassaden, soweit ihre Anlagen nicht noch aus mittelalterlicher Zeit stammen, wie z. B. am Dom in Como, bleiben einfach und schlicht, wie die Basiliken des *Brunellesco* zeigen. Ohne jede Wandgliederung durch Pfeiler oder Säulen reiht sich bei letzteren Fenster an Fenster in regelmäßigen Achsenweiten. Ziehen sich Architrave längs der Gesimse hin, so treten sie nur wenig über die Wandflächen vor, wie bei *San Spirito* in Florenz, oder sie sind in bestimmten Zwischenräumen durch flache Konsolen scheinbar abgestützt, wie bei *San Lorenzo* ebendasselbst.

Dort ist wohl das, was die Meister der frühen Zeit wollten, am besten zum Ausdruck gebracht: einfach und doch vornehm in den Verhältnissen bei Vermeidung jeder unnützen oder rein dekorativen Beigabe. Rundfenster in den Seitenschiffwänden, langgestreckte, halbkreisförmig geschlossene in den überhöhten Mittelschiffwänden und

Fig. 422.

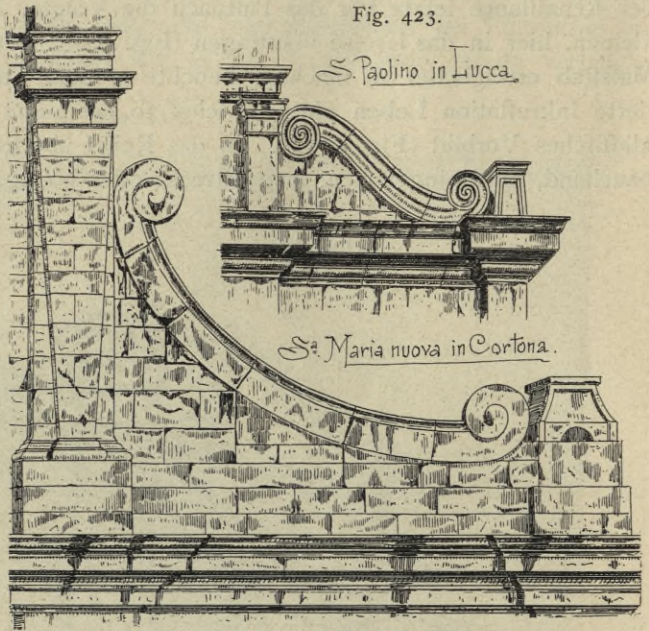


Fig. 424.



Dorfkirche zu Isola Farnese.

²⁴⁹⁾ Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 9.

Fig. 425.



Oratorio di San Bernardino zu Perugia.

eine Gliederung durch Blendbogen und Pilafter der Außenwände des Kapellenkranzes²⁵⁰⁾. Die Seitenfassaden der *Chiesa dell' Offervanza* in Siena haben aufser dem Konfolengesims nur noch einige Rundfensterchen (Ochfenaugen) als einzige architektonische Gliederung.

²⁵⁰⁾ Siehe die betr. Abbildung in: LASPEYRES, a. a. O., Bl. VI.

Fig. 426.



Oratorio dello Spirito Santo zu Bologna.

301.
Mittelalterliche
Strömung.

Die vom Mittelalter noch beeinflussten Fassadenbildungen zeigen durchweg etwas mehr Wärme und stehen dem Empfinden des Nordländers in Sachen des Kirchenbaues näher. Wie weit er hierbei durch die Macht der Gewöhnung, durch Erziehung und Eindrücke in der Jugend beeinflusst ist und wie weit ihm danach noch ein objektives Urteil bleibt, wollen wir ununtersucht lassen. Die Tatsache dürfte un-

befritten bleiben: auch wir gewinnen diese Schöpfungen nach wiederholten Befuchen und Studien der italienischen Kunstdenkmäler eher lieber, als dafs wir uns von ihnen zurückzögen bei fortschreitender Erkenntnis des inneren Wesens der Renaissance. Und wer heute im Stil der italienischen Renaissance den Kirchenbau fördern will, der wird freudiger und erfolgreicher arbeiten, so er an diese Erzeugnisse anknüpft, als an die zu Tode gehetzten Leistungen der späteren Zeit. Dort ist noch lebensvolles Neues zu schaffen, hier nicht. Und gerade die kleineren Gotteshäuser, Ora-

Fig. 427.

Gedächtniskapelle der Kirche *Sant' Andrea* zu Rom.

torien und Kapellen sind es, in denen das reizvollste geleistet wird; denn sie werden zu »Prachtpforten« mit ihrem überreichen Aufwand von Ziermotiven, Figurenschmuck und fein durchgeführter Kleingliederung. Die *Confraternità dei Laici* in Arezzo²⁵¹⁾, *San Bernardino* in Perugia (1461 erbaut; Fig. 425), die kleine rote Backsteinfassade von *San Spirito* in Bologna (Fig. 426), die *Madonna di Galliera* in Bologna²⁵²⁾ mögen dafür zeugen. Man vergleiche in diesem Sinne die Gedächtniskapelle von *Sant' Andrea* vor *Porta del Popolo* in Rom (Fig. 427) mit dem *Oratorio* von *San*

²⁵¹⁾ Siehe ebendaf., Bl. XXXIX — und in: GEYMÜLLER v., a. a. O.

²⁵²⁾ Siehe: Zeitschr. f. Bauw. 1864, S. 22.

Spirito in Bologna und die kleine Kapelle bei Ragusa (Fig. 428) — was ist ausbildungsfähiger, was hat mehr Seele?

Wie mächtig aber auch im großen gearbeitet wurde, dafür ist die Fassade der *Certosa* bei Pavia ein Beleg (Fig. 429)! »Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Reichtum in weiser Abstufung des Ausdruckes. Außer aller Analogie steht die Fassade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts.« — So *Burckhardt*, nachdem er bekannt, daß er seine frühere ungerechte Meinung, nach mehrmaligem Besuche des Baues, geändert habe²⁵⁹⁾.

302.
Fassaden mit
befonderen
Dachformen.

Als dritte Gruppe wäre, wohl von Venedig ausgehend, eine Anzahl von Kirchenbauten zu nennen, bei denen die Dachform an der Fassade zum Ausdruck gebracht ist, und zwar so korrekt, als es immer nur gewünscht werden kann; dabei hat das Dach des Mittelschiffes die Halbkreisform oder die Form eines gestürzten Schiffsrumpfes, und die Dächer der Seitenschiffe zeigen die Viertelkreisform. Mit dem antiken Sattel- und Pultdach ist bewußt gebrochen und dafür eine Form gewählt, welche auch öffentliche Profanbauten (*Palazzo del Consiglio* in Padua, *Palazzo del Comune* gen. *la Loggia* in Brescia, Basilika in Vicenza) der frühen und späten Zeit der Renaissance aufweisen.

Glänzend ist dieser neue Gedanke, noch interessanter durch die Eigenart der Konstruktion am Dom in Sebenico (Dalmatien) zum Ausdruck gekommen nach dem Querschnitt in Fig. 430. Was dieser will, ist auch in der Fassade ausgesprochen. Gotisch begonnen, im Stil der Renaissance weitergeführt und vollendet, in weisem, istrischem Kalkstein ohne einen Span Holz durchgeführt! Die Haupt- und die Seitenfassaden zeigen noch gotische Portale, Fenster und Gesimfungen, die Chorfenster eine hübsche Verschmelzung von gotischem Maßwerk und Renaissancestützwerk. Ein in sich vollendetes Werk, das die höchste Würdigung verlangt (Fig. 431 u. 432).

Hierher gehört auch das Kirchlein *San Salvatore* in Ragusa (Dalmatien), bei dem zwar hinter dem halbrunden Steingiebel ein flaches Satteldach gelegen ist, welches aber deshalb nicht minder schön im Aufbau, in den Verhältnissen und im Detail erscheint (Fig. 433). Der Einheit in der Komposition und des Stils wegen kann seine Fassade höher gestellt werden als die von Sebenico, wie auch die kleine Fassade von *Santa Maria de' Miracoli* höher geschätzt werden muß als die große von *Santa Zaccaria* in

Fig. 428.



Kapelle zu Ragusa.

²⁵⁹⁾ Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Basel 1860. S. 120—121.

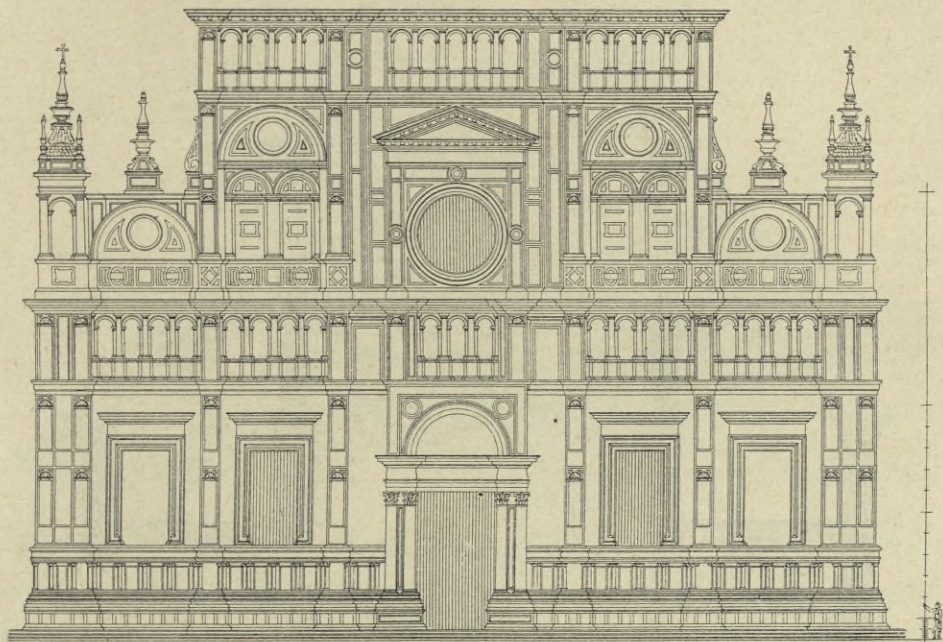
Venedig (Fig. 434). In *Maria de' Miracoli* ist die Dachform maßgebend für den halbrunden Steingiebel gewesen; bei *Santa Zaccaria* sind die Giebel Dekorationsstücke!

In diese Gruppe, wenn auch nicht rein im Abschluss des Fassadensystems, ist die kleine Kirche in Lonigo bei Verona zu setzen (Fig. 435), bedingungsweise auch *San Giovanni in Monte* zu Bologna mit dem Motiv der Halb- und Viertelrundgiebel in der denkbar trockensten Form (das XIII., XIV. und XVI. Jahrhundert waren daran tätig²⁵⁴). Auch bei dieser Gruppe könnte eine Weiterbildung mit Erfolg einsetzen.

Für diese Werke wurde, gleichwie bei den Palästen und den öffentlichen Profanbauten, als Baumaterial der kristallinische und gewöhnliche Kalkstein, in Rom mit

303.
Baumaterial.

Fig. 429.



FAÇADENSHEMA DER CERTOSA BEI PAVIA.

G. A. Omegna (1897-1922)

Vorliebe der Travertin verwendet (*Santa Maria maggiore*, *St. Peter*, *Santa Maria del Popolo* u. f. w.), in Toskana der Sandstein, vom Steinhauer bearbeitet, überchliffen oder hammerrecht zugehauen, auch mit Putz überzogen, wie bei *San Spirito* in Florenz, in Genua bei *Maria di Carignano* und in Parma bei der *Steccata*. In monochromer und polychromer Ausführung wurden der Backstein und die ornamentierten Terrakotten in ganz Oberitalien, in Bologna bis herab nach Siena (*Maria delle Grazie* in Mailand, *Certosa* bei Pavia, *Santa Catarina* in Siena u. f. w.), dann die Marmorinkrustation an den Prachtkirchen Venedigs und Genuas, auch in Florenz und a. a. O., ebenso das Mosaik (*San Miniato* bei Florenz) verwendet.

Die Anordnung und die formale Durchbildung der Sockel, Portale, Fenster und Gesimse bedingen den Reichtum und die Wirkung der Fassaden, die Wechselbeziehungen zwischen Oeffnungen und Massen den Ernst oder eine mehr heitere Außenseite des Bauwerkes.

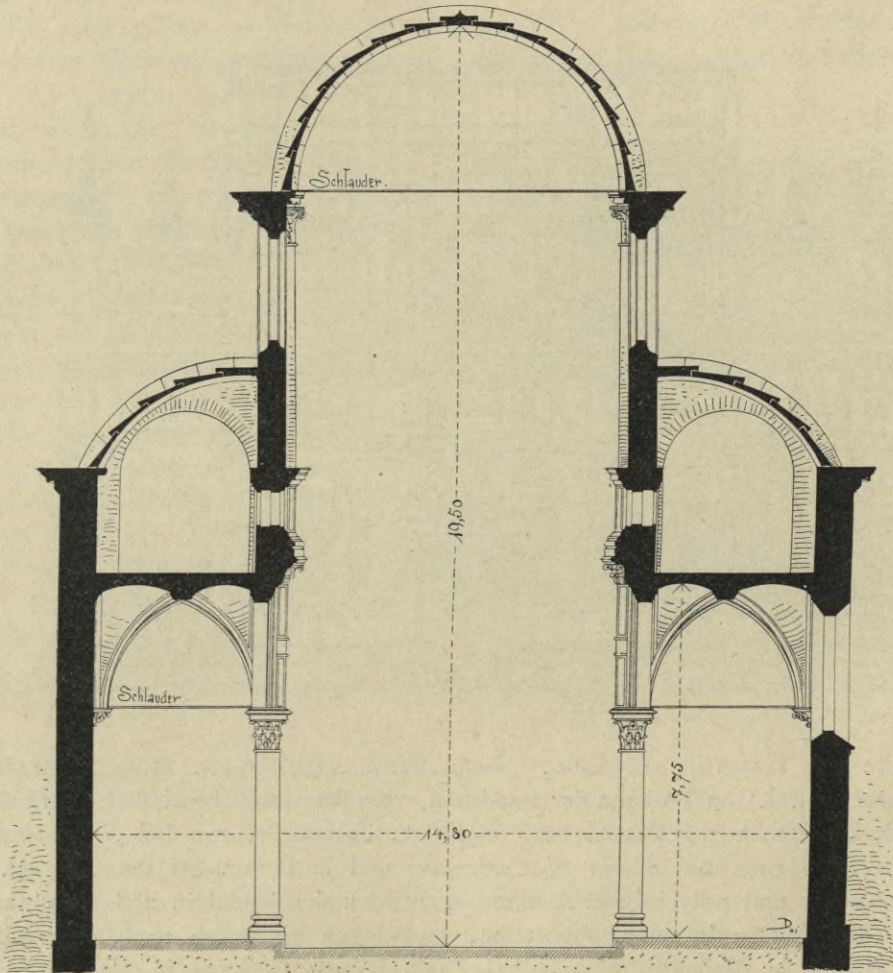
Nach dem Aufwand für die Fassaden richtet sich auch die Bildung der Sockel, gleichwie bei den Profanbauten vom einfachsten bis zum reichsten gehend. Ohne

304.
Sockel.

²⁵⁴) Eine Abbildung dieses Bauwerkes findet sich in: MALAGUZZI VALERI, a. a. O., S. 74.

besondere Markierung eines solchen ist beispielsweise das Stockmauerwerk an *San Francesco al Monte* bei Florenz durchgeführt, als einfache Plinthe mit Uebergangspröfil an *San Lorenzo* und an *San Felice* ebendafelbst. Postamentartig, der Säulen- und Pfeilergliederung der Fassadenmauern wegen, ist der Sockel an *Santa Maria novella* in Florenz, an *Maria a Scalzi* in Venedig, an *San Paolino* in Lucca ausgeführt und dreiteilig, mit Sockelfuß, Rumpf und Deckgesimse an *Santa Maria de' Miracoli* in Castel Rigone (Umbrien).

Fig. 430.



Querschnitt des Domes zu Sebenico.

Als Sitzstufe, gleichwie bei den toskanischen Palästen, finden wir den Sockel bei *Maria delle Carceri* in Prato, an *Madonna di San Biagio* in Montepulciano; mit einer Dreiteilung darüber bei der *Chiesa della Madonna* in Mongiovinò, und als lotrechtes Quaderwerk mit ornamentiertem abschließendem Friesband an *San Francesco* in Rimini.

Der Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia (Fig. 436) — ohne Vorbild und ohne Nachahmung; denn nur einmal in der Welt ist ein solcher Reichtum aus-

geführt worden — setzt sich aus einem mit Kleinpilastern geschmückten Unterfatz zusammen, deren Zwischenweiten mit Medaillons römischer Kaiser ausgefüllt sind,

Fig. 431.



Dom zu Sebenico.

und darüber ein Aufbau mit Reliefbildern aus der biblischen Geschichte, in ornamentierte Rahmen mit Eckmedaillons zwischen Prachtpilastern gefasst.

Bei der reichsten Bildung eines Haupteinganges beginnend, wäre wieder das Portal der genannten *Certosa* in erster Linie anzuführen. Gekuppelte Säulen tragen

ein antikes Gebälke, über dem sich ein rechteckig umrahmter Bogen mit figurengeschmücktem Tympanon erhebt (Fig. 437); dann die Prachtportale des Domes in Como, wofelbst die Innen- und die Außenseite der südlichen Eingangspforte mit gekuppelten Pilastern, zwischen Figurennischen, angeordnet sind, darüber ein reich verziertes, antikes Gebälke, mit dreifach gegliedertem Rundbogen überspannt, dessen mittlerer, speichenartig eingeteilt, Reliefdekorationen figürlichen Inhaltes aufweist, während das Bildwerk im Tympanon die Flucht nach Aegypten zum Vorwurf hat. Die Bogen sind viereckig umzogen, und darüber ist ein antikes Giebfeld errichtet,

Fig. 432.



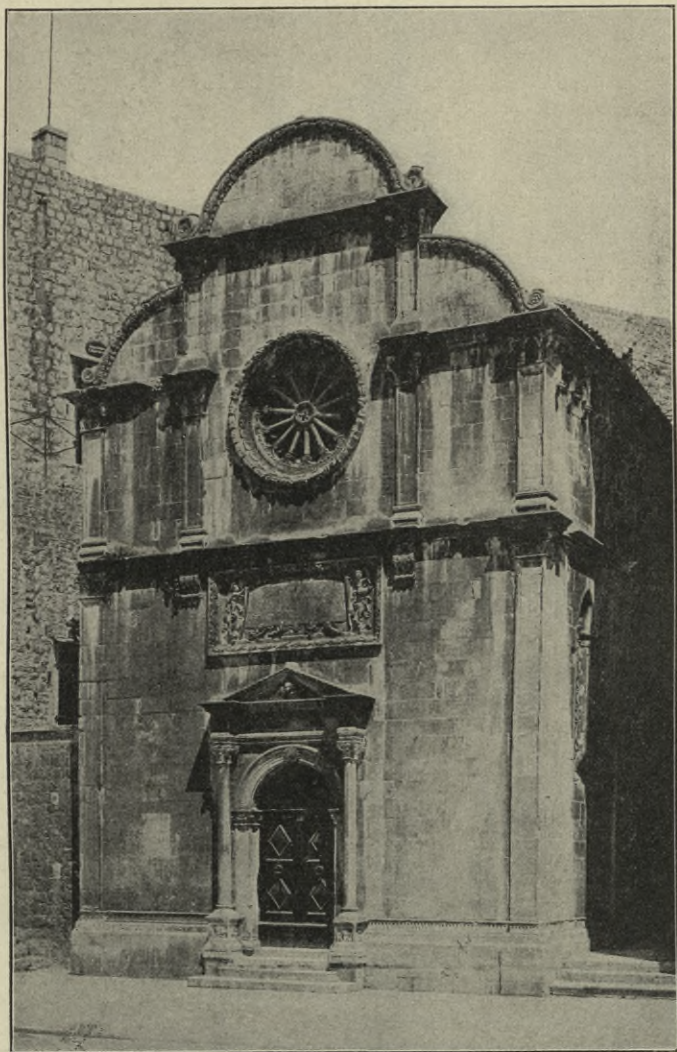
Dom zu Sebenico.

welches das Bild des Erlösers, von Engelköpfen umgeben, zeigt. Einfacher ist die Innenseite gestaltet, wobei nur bemerkt sei, daß dort die Pilasterschäfte der Höhe nach in 3 Felder geteilt sind, welche Flachfigurennischen schmücken. Einen Ueberflus von Reichtum mit hochgestellten Kandelaberfäulen, üppigem Figureschmuck, mit einer Aedicula, die ein Madonnenstandbild enthält, umgeben von musizierenden Engeln und Putten, zeigt das Westportal des Domes, eine architektonisch vielleicht angreifbare Komposition, aber eine der köstlichsten Schöpfungen der Frührenaissance in Oberitalien. Welche Fülle und Anmut der Motive, welche wunderbare Ausführung, der auch die *Certosa* nichts Besseres gegenüberzusetzen hat²⁵⁵⁾! Das Portal der linken Seitenfassade (1505—7) rührt von *Tomaso* und *Giacomo Rodari* her.

²⁵⁵⁾ Siehe Abbildungen hiervon in: SANTO MONTI, a. a. O., Taf. 12—17 — ferner in: BARELLI, a. a. O., Taf. XVI, XVII—XX.

Ein weiteres kostbares Geschenk der frühen Renaissance ist die interessante Fassung des mittleren Einganges zur *Santa Maria de' Miracoli* in Brescia (1500—23), eine Anlage, die sich nur durch die eigenartige Bestimmung des Baues erklären läßt. Vier Freifäulen bilden eine Art Vorhalle, die einen reich ornamentierten, geschlossenen Oberbau tragen; dieser kann als »feinerer Reliquienkasten« angesehen

Fig. 433.

Kirche *San Salvatore* zu Ragusa.

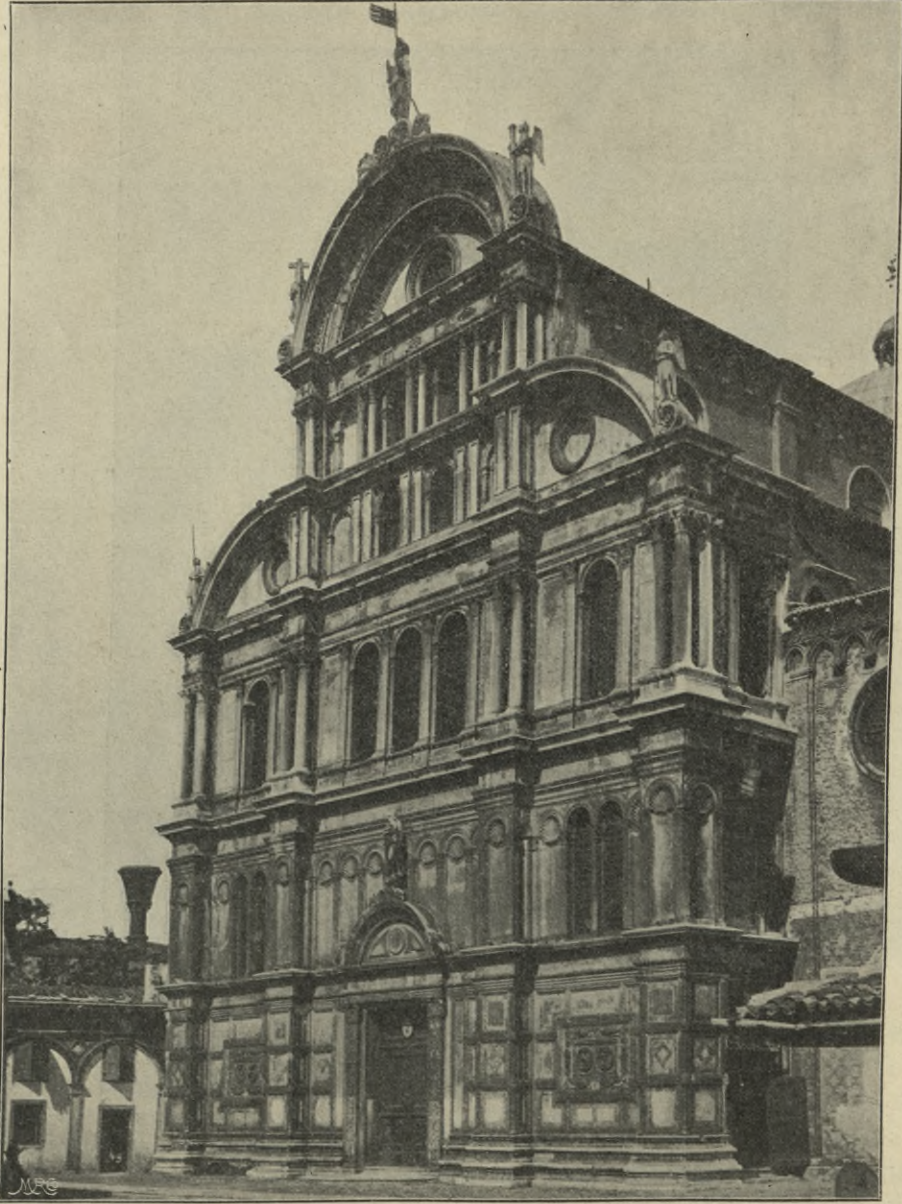
werden, unter dem der Eintritt in das Innere sich vollzieht. »Schmuck und strahlend in seinem unererschöpflichen Detailreichtum tritt das vorgelegte Mittelstück der Fassade heraus«, den Beschauer fesselnd und ihn das Unorganische des Ganzen zunächst vergessen lassend²⁵⁶⁾.

Als ein anderes glänzendes Stück dürfte noch das Portal von *Santa Maria maggiore* in Bergamo zu nennen sein. Die den Eingang flankierenden Säulen tragen

²⁵⁶⁾ Siehe: MEYER, a. a. O., Teil II, S. 225 ff.

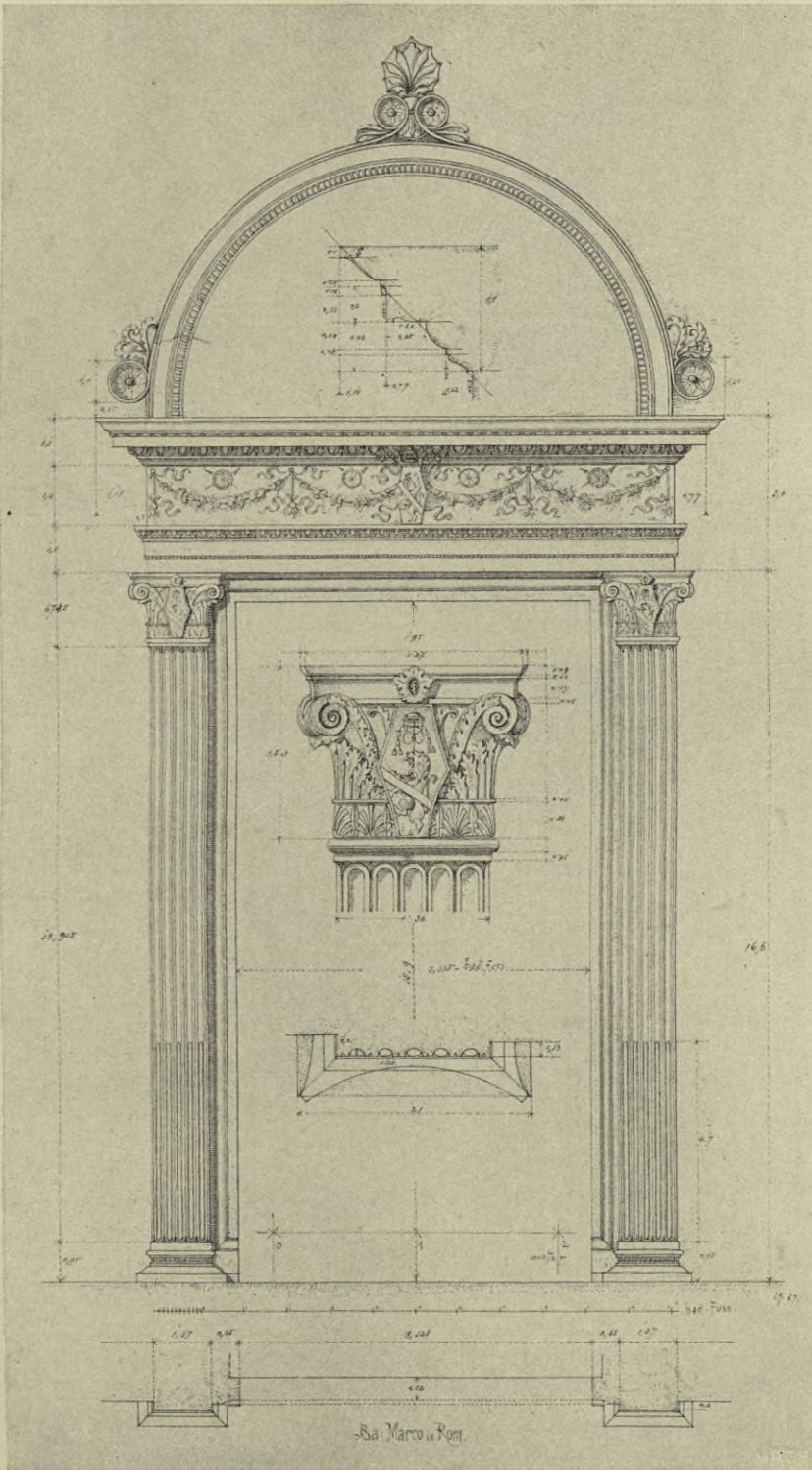
dort weitausladende Prachtkonfölen, auf denen ein halbrundes, kassettiertes Tonnengewölbe ruht, das wieder an der Stirnseite rechteckig umrahmt ist. Dieser obere Vorbau gewährt dem Tympanon und den Eintretenden bei schlechtem Wetter einen vermehrten Schutz.

Fig. 434.

Kirche *Santa Zaccaria* zu Venedig.

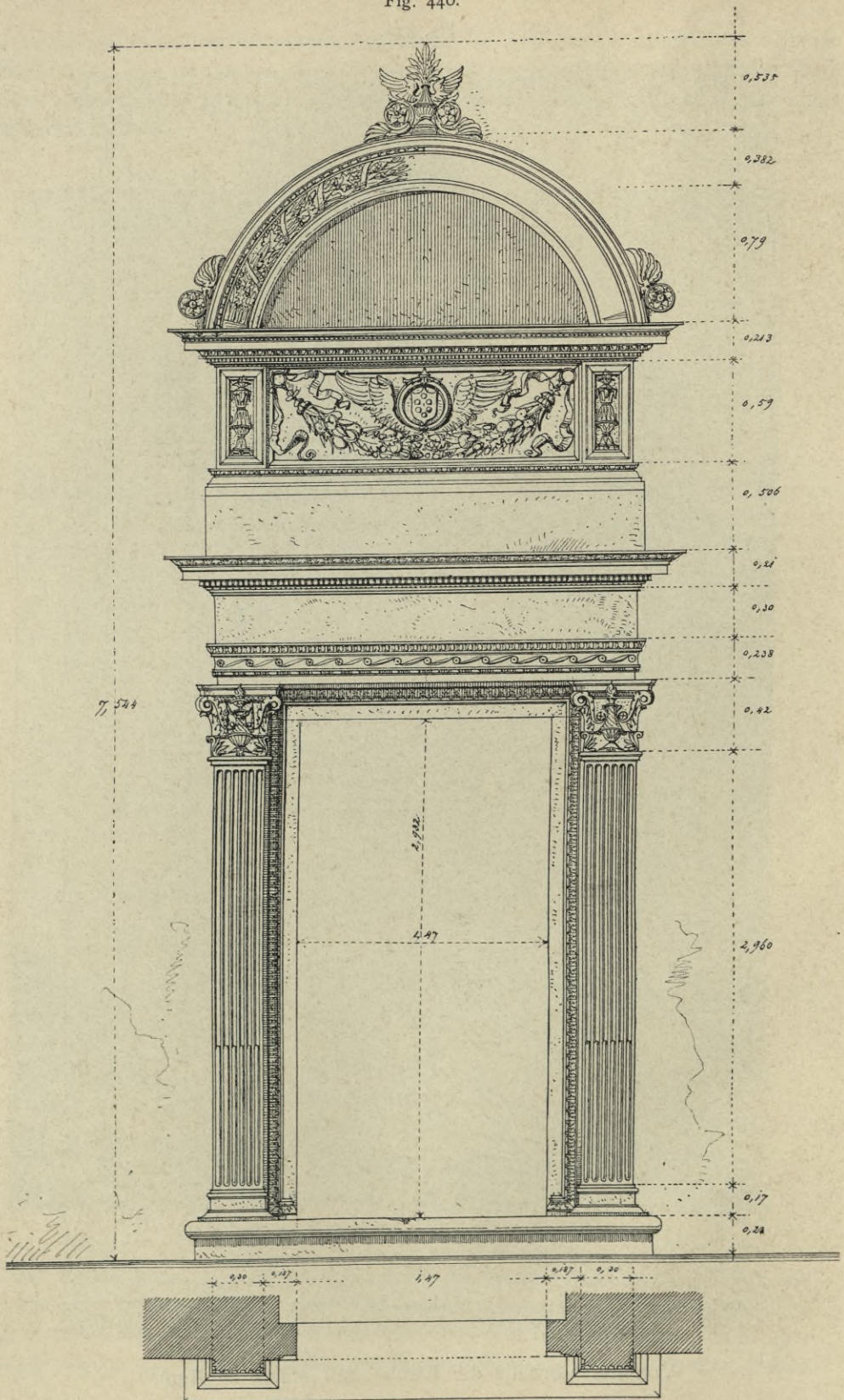
Die toskanischen und römischen Kirchen der frühen Zeit begnügen sich mit einer einfacheren Behandlung, indem sie auf das Uebermaß von ornamentalem Schmuck verzichten und statt der Säulen viereckige Pfeiler nehmen, die dann aber gleichfalls wieder ein antikes Gebälke mit Bogenverdachung und Tympanon tragen

Fig. 439.



Von der Vorhalle der Kirche *San Marco* zu Rom.

Fig. 440.



Von der *Badia* bei Fiesole.

Fig. 441.



Portal der Kirche *Santa Catarina* zu Bologna.

Wie die Backsteinarchitektur die gleiche Aufgabe gelöst hat, zeigt Fig. 441: das Prachtportal der *Santa Catarina* in Bologna, mit dreifach abgestuften Pilastern und dem Muschelauffatz über dem antiken Gebälke, aus roter Terrakotta angefertigt — ein ornamentales Schmuckstück ersten Ranges.

Am einfachsten erweisen sich die Eingangsportale an frühen Kirchenbauten in Siena und Rom: als schlichte Türen mit geraden oder Spitzverdachungen, wie an *San Pietro in Montorio* (Fig. 415, S. 425) und *San Agostino* in Rom (Fig. 416). Eine mit Säulen und Spitzverdachung verfehene Tür hat *San Salvatore* in Ragusa (Fig. 433, S. 439) aufzuweisen. Bei der Anlage von drei Eingangstüren an der Hauptfront ist gewöhnlich eine grössere Mitteltür mit zwei kleineren, gleichgebildeten Seitentüren angeordnet.

Säulenportale mit gebrochenen und geschwungenen Giebeln, mit Kartuschen und Bildwerk über und zwischen denselben, gehören der Barockzeit an, und es wären beispielsweise hier zu nennen: *San Gregorio* in Messina, *Maria in Campitelli* zu Rom und *Maria di Carignano* in Genua (Fig. 486: Gesamtansicht der Kirche) und viele andere.

Geschlossen wurden die Türöffnungen durch einfache, gestemmte, meist aus Lärchenholz angefertigte Flügeltüren oder auch durch kassettierte Flügel mit geschnitztem Rahmenwerk, wie z. B. an der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo (Fig. 246 c, S. 263) und in gleicher Weise am *Battistero* und am Dom in Parma; an letzterem sind die Haupt- und Seitentüren mit geschnitzten Rosetten in den Füllungen und mit Bronzestiften an den Kreuzungen der Rahmenhölzer ausgeführt; hoch oben an einer Querleiste ist eingefschnitten: »MCCCCLXXXIII. Luchinus Blachinus. Parmens. cocinavit« (wohl *concinnavit*²⁵⁸). Prächtige Holztüren sind noch an der *Pazzi*-Kapelle in Florenz zu finden.

Reliefgeschmückte Erztüren sind uns in der alten Sakristei von *San Lorenzo* in Florenz noch erhalten (worauf schon hingewiesen; siehe Fig. 246 a bis h, S. 263); die wunderbarsten, in ehernen Pfosten gehend, bleiben aber für alle Zeiten diejenigen des *Lorenzo* und *Vittorio Ghiberti* am *Battistero* in Florenz, wobei der Ruhm des *Andrea Pisano* (1336), der die ersten Bronzetüren für den genannten Bau lieferte, nicht geschmälert werden soll. An diesen sind es lebensfrische Reliefkompositionen in Vierpaßrahmen; an den anderen sind es viereckige Rahmenfüllungen, welche die figürlichen Darstellungen aufzunehmen haben. *Lorenzo Ghiberti* führte 1403—24 das eine Flügelpaar und 1425—52 das andere aus, während *Vittorio*, der Sohn *Lorenzo*'s, die Pfosten der *Pisano*-Tür (1452—62) anfertigte; sie bleiben ein Wunder der Kunst, und der große Florentiner dürfte nicht geirrt haben, wenn er sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Türpfosten haben auf der Leibungsfläche flaches Ornament, auf der Vorderseite Fruchtgewinde, Vögel und auch Köpfe, volle und unterhöhlte Arbeit, »dabei so naturalistisch, als wäre der Gufs über den Gegenstand selbst gemacht« (Fig. 442). Die Oberflächen der Türen waren ehemals ganz vergoldet; Spuren davon sind noch reichlich vorhanden, die zusammen mit der Patina der Bronze so reizvoll wirken und unserem modernen Geschmack wohl mehr entsprechen als der alte Zustand.

Auch *Filarete*'s ehernen Türen der großen Mittelpforte von *St. Peter* (1439—45) dürfen hier nicht vergessen werden, wenn sie auch die Kraft und den Zauber der

²⁵⁸) Siehe auch: BURCKHARDT, J. Der Cicerone u. s. w. Ausg. von 1898. S. 409.

Fig. 442.

Ghiberti's Tür am *Battistero* zu Florenz.

Ghiberti'schen nicht erreichen. Was Papst *Eugen IV.* am ersten Kirchenbau der katholischen Christenheit zur Ausführung bringen liefs, hat Florenz überboten²⁵⁹⁾.

Die Mittel- und Seitenschiffenster sind schlichte Rundöffnungen oder als reichere Rosen mit Speichen gebildet (Rom, Sebenico, Ragufa, Florenz), neben denen die

306.
Fenster.

²⁵⁹⁾ Ueber den Wert dieser Arbeit siehe auch: MEYER, a. a. O., Bd. I, S. 82.
Handbuch der Architektur. II. 5.

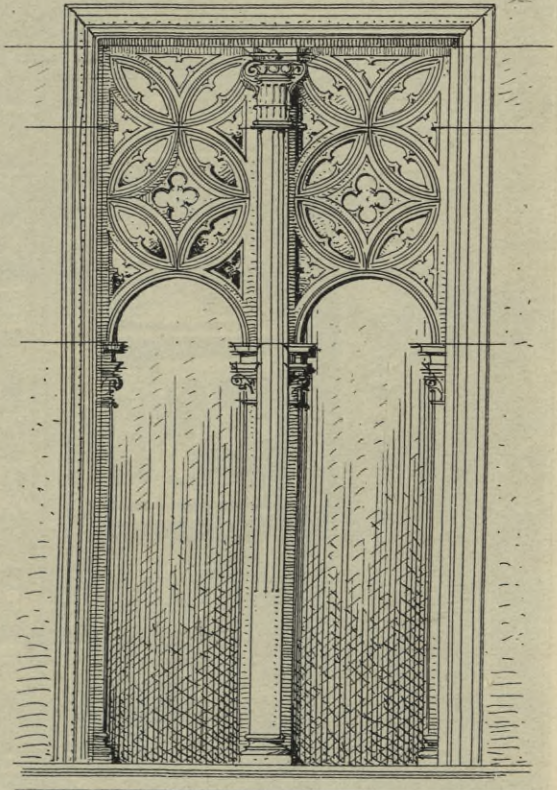
hochgezogene Schmalform mit halbrundem Abschluss, ganz in mittelalterlichem Sinne, vorkommt, oder sie sind gerade abgedeckt und in der späten Zeit auch stichbogenförmig geschlossen. Die Umrahmungen haben dabei die einfachsten Profilierungen, welche wieder ganz reichen Bildungen Platz machen.

Der Uebergangsstil zeigt in Fig. 443 die Rechteckform; der Sturz ist durch ein schlankes toskanisches Säulchen abgestützt; unter dem ersteren befinden sich zwei gekuppelte Rundbogenfenster mit mittelalterlichem Maßwerk (Chorfenster am Dom in Sebenico). Die frühe Renaissance gibt ein reiches Beispiel eines anderen gerade überdeckten Fensters (*Colleoni-Kapelle* in Bergamo) mit einem mächtigen Aufwand von Pilastern, kannelierten und gewundenen Säulchen und Kandelabern, Freisfiguren und Medaillons. Die Verwendung bunter Marmorarten und die Ueberladung mit Zierformen geben dem Fenster einen etwas profanen Charakter, wenn nicht der eigenartige Verschluss der Lichtöffnung (Fig. 444) durch die nahegestellten Säulchen wieder davon absehen machte.

Auch hier ist es wieder die *Certosa* bei Pavia, welche mit der Volltönigkeit ihrer Verzierungsart, jedoch bei klaren, guten Verhältnissen, das Höchste bietet (Fig. 445 u. 446). Das schlanke, hohe Doppelfenster, dessen Bogen durch kandelaberartige Stützen getragen werden, ist von einem rechteckigen Rahmen umzogen und dieser wieder durch einen weiteren zweiten, der durch einen Fries und eine Verdachung mit reichstem Bildwerk bekrönt ist; auf dem Gesimse liegen Drachen mit geringelten Schwänzen oder Voluten, auf denen weibliche Figürchen ruhen oder die einen zwischengestellten Kandelaber bekränzen. Das Ganze hebt sich auf einem Grunde von viereckigen Füllungen mit Medaillons und Wappenschilden ab — das Stolze, was oberitalienische dekorative Plastik an einem Architekturteil je geschaffen!

Aehnlich haben auch die Meister des Domes in Como keine Mittel gescheut, um ihre in der Grundform romanischen Fenster mit den abgescrägten Leibungen durch Pilaster und Giebel ornamental bedeutend zu gestalten (Fig. 448), während wieder die Toskaner in den Umrahmungen der Fenster so schlicht und einfach bleiben, als dies nur möglich ist (Fig. 447; vergl. auch *Santa Annunziata* in Arezzo, *San Spirito* in Florenz u. a.).

Fig. 443.



Chorfenster am Dom in Sebenico.
Uebergangsstil

Seitenkapelle von *Maria novella* in Florenz, links vom Chor und vom Eintretenden, besitzt gleichfalls noch zwei Fenster mit Malereien auf durchsichtigem Glase, die einen Mediceerschild tragen; bei diesem kommen die 5 roten Bälle auf gelbem Grunde und gelbe Kreuze auf blauem Felde vor. Die Kapelle unmittelbar neben dem Chor links zeigt noch Reste einer ursprünglichen, aber einfachen Renaissanceverglafung. Die gleiche Kirche hat im Rundfenster der Langwände des Mittelschiffes Butzen aus hellem Glas mit einem Wappeneinsatz in der Mitte aus hellem und farbigem Glas. Im Transept hat das Rosenfenster die Butzen schuppenartig geordnet sitzen.

San Lorenzo in Florenz hat mäfsig grofse quadratische Scheiben aus hellem, gewöhnlichem Glase, während das Rundfenster im Chor der Sakristei Butzen mit einem farbigen Rundstück aufweist. Die Fenster der berühmten Mediceerkapelle in *San Lorenzo* sind mit je 6 einfachen weissen Gläsern geschlossen. In *San Spirito* zu Florenz sind die Fenster gleichfalls mit weissem Glase von quadratischer Form (68 Stück für jedes Fenster) versehen und tragen im Mittelfeld ein buntes Medaillon (Adler mit bunter Bordüre). Ein kleines Fenster über dem Altar einer Seitenkapelle ist, zur Hälfte etwa, mit einem bunten Wappen von Putten gehalten, dunkel verglast; darüber aber folgen wieder helle Scheiben mit gut gemusterter Bleifassung.

Ein Fenster der *Maddalena de' Passi* (*Via de' Pinti* in Florenz), Seitenkapelle links, ist von einer schmalen bunten Bordüre eingefasst, hat weisse, perlmutterartige Butzen, bunte Hornaffen, ein farbiges Medaillon in der Mitte mit einem Wappen (Löwe und Eber als Wappentiere, ein anderes auch mit einem Figurenbild).

Die Traufgesimse tragen meist den antiken Charakter und bestehen sonach aus Architrav, Fries und Corona, mehr oder weniger reich in den Einzelheiten durchgebildet. Der Architrav ist mehrfach abgeplattet, der Fries glatt oder mit Rundstücken besetzt, auch mit Festons geschmückt; die Hauptgesimse sind nur an der schützenden Platte mit krönenden und stützenden Gliedern versehen oder mit Eierfäben, Zahnschnitten und Konfolen besetzt, übereinstimmend mit dem normalen antiken korinthischen Traufgesimse, wie dies bei der Kapelle des *Palazzo Turchi*, den Kirchen *Santa Caterina* und *Santa Maria delle Nevi* in Siena der Fall ist.

Die *Offervanza* in Siena hat ein einfaches Konfolengesims ohne Fries und Architrav, der Dom in Como die reichste Gesimgliederung mit Echinostleiste, Zahnschnitten und Konfolen.

San Lorenzo in Florenz zeigt die vornehme einfache Fassung ohne Aufwendung dekorierter Zierglieder, das Hauptgesims ohne Zahnschnitte und Konfolen.

Der gleiche Zug geht auch bei den Giebelgesimsen durch, wie die Ausführungen bei *Sant' Agostino* in Rom, *San Giorgio* in Venedig u. a. m. beweisen.

31. Kapitel.

Innenräume und ihre Bestandteile.

Die Wirkung im Inneren wird in erster Linie durch die Grundrifsanordnung bedingt, ist also von der ein- oder mehrschiffigen Anlage abhängig, dann von der Art der Deckenbildung und schliesslich von der Gliederung der Wände. Dafs die Anordnung der Fenster, die Gröfse und der Verschluss derselben, die Mitwirkung

307.
Gesimse.

308.
Innenräume.

der monumentalen Malerei und Plafik ein gewichtiges Wort noch mitzusprechen haben, wurde bereits erwähnt. Den Eindruck des Erhabenen muß der architektonische Aufbau geben; derjenige des Prächtigen hängt von der Kostbarkeit der Materialien und der Beschaffenheit der dekorativen Ausstattung des Inneren überhaupt ab.

Das Glänzendste wurde hier von der Renaissance versucht und auch verwirklicht, wie die *Certosa* bei Pavia, *St. Peter* und die großen Basiliken in Rom, ausgezeichnet durch eine edle Auffassung, beweisen. Eine Ueberfülle der vornehmsten Baustoffe, von Marmor und Edelmetallen, Stukkierung und Malerei, bei höchster Prachtentfaltung, weisen die Kircheninneren des Barockstils auf. (Vergl. *Il Gesù* in Rom und die Kirchen Süditaliens in oft widerwärtiger Aufdringlichkeit.)

Mit dem fog. offenen Dachstuhl als Decke, aber bei bunter Bemalung desselben, begnügt sich die Protorenaissance in *San Miniato* und ohne solche die frühe Renaissance in *San Francesco al Monte* in Florenz, in *San Francesco* in Rimini.

Ihm folgt die wagrechte Holzkassettendecke, nach antikem Vorbilde aus guter Zeit, mit quadratischen oder rechteckigen Füllungen bei winkelrecht sich durchschneidenden Rahmenhölzern, die Kreuzungspunkte mit Rosetten besetzt. Die beiden schönsten dieser Art dürften diejenigen von *Marco de' Dolci* (1467—71) in *San Marco* (siehe die nebenstehende Tafel) und diejenigen von *Giuliano da Sangallo*²⁶⁰) in *Maria maggiore* zu Rom ausgeführte sein. Die erstere nach nebenstehender Tafel in Blau, Violett und Gold gehalten, die letztere in Weiß und Gold, bei »weise gemäßigtem Reichtum goldener Zieraten auf weißem Grunde, den man sonst nur selten findet«.

Eine sehr glänzende Leistung in diesem Sinne ist auch die noch strenge eingeteilte Decke des Domes in Pisa vom Ende des XVI. Jahrhunderts (siehe die Tafel bei S. 138). Eine weiß auf blauem Grunde gemalte Kassettendecke der frühen Zeit (1497, von *Pier' Antonio dell' Abbate*) ist im Obergeschoß der *Scuola del Santo* in Padua gut erhalten.

Von dem aus der Deckenbalkenkonstruktion hervorgegangenen Prinzip der Kassetteneinteilung weichen die Holzdecken der späteren Periode ab; eine willkürliche, ohne alle organische Verbindung mit dem Inneren stehende Einteilung — ein Spiel von Vielecken, Rundfiguren, gestreckten Spitzfüllungen u. dergl. — verdrängt die organisch gegliederte alte Form. Alle diese Decken sind im natürlichen Holztönen belassen oder in bunter Bemalung ausgeführt.

»Von glücklich gemischtem, architektonischem und vegetabilischem Reichtum« ist von der ersten Gattung die gut geschnittene Decke der *Badia* in Florenz zu erwähnen (1625 von *Segaloni* ausgeführt), unter den farbigen diejenige der *Annunziata* von *Ciro Ferri* und als eine bunte und barocke Arbeit die vergoldete Decke in *Santa Appollonia* in Florenz. Als gleichfalls schon ausgeartet, aber »als freies Prachtstück« ist noch die Decke von *San Stefano de' Cavallieri* in Pisa, nach 1600 hergestellt, zu nennen.

Als Arbeit um 1550 ist noch die Kassettendecke der Kirche *San Pietro* in Perugia erwähnenswert und als schönes Stück einer »Holzwölbung« die Decke im rechten Seitenschiff von *San Giacomo dell' Orto* in Venedig.

Die stattlichsten und prächtigsten Kassettendecken bietet der römische Barocco mit feinen oft bizarren Gefchränken, bei denen außer der reichen Verwendung von

²⁶¹⁾ *Vasari* schreibt die Decke dem *Antonio* zu. — Im Maiheft 1892 der »*Raffegna d'Arte*« sucht man *Alberti* als Meister derselben festzustellen.

Gold noch die Farben Blau, Rot, Grün und Weiß angewendet sind. Die meisten sind um die Zeit von 1600 ausgeführt und unter diesen mit die prächtigste in *Santa Maria in Trastevere* zu Rom. Andere sind in *San Crisogono*, *San Cesareo*, *Araceli*, im Lateran, in *Sant' Agnese* u. f. w. zu finden.

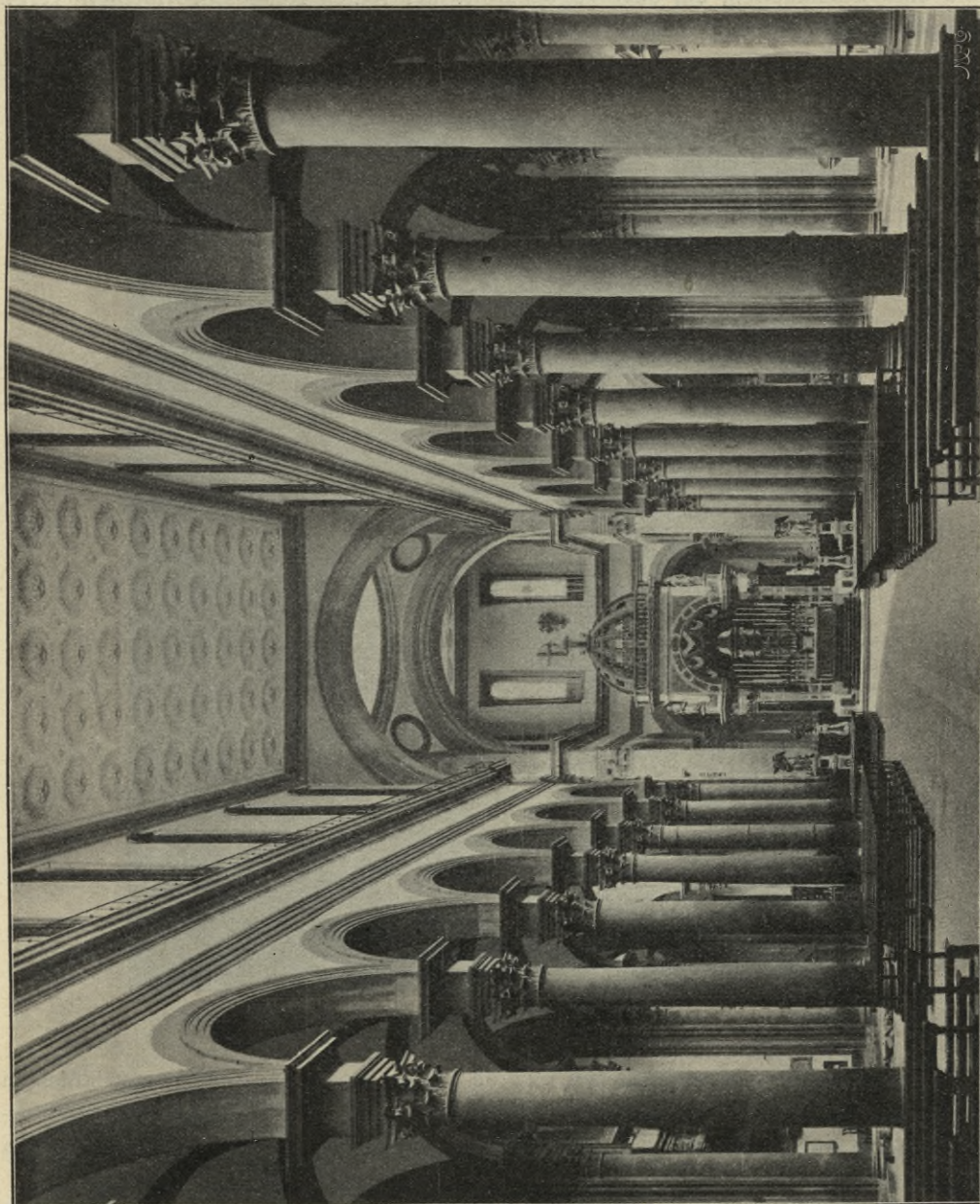


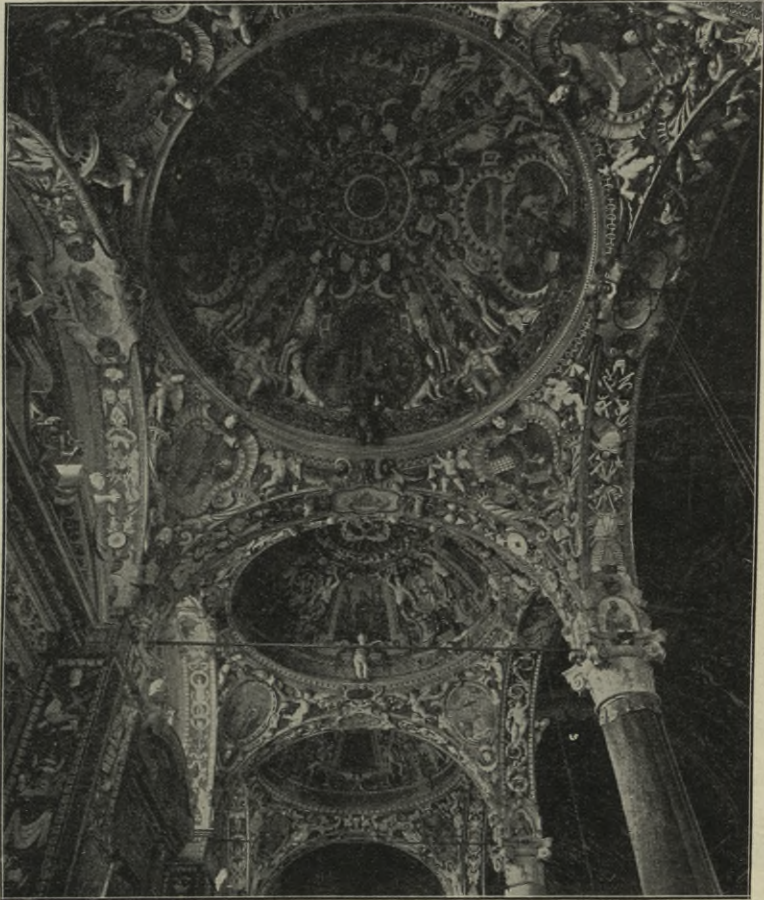
Fig. 450.

Inneres der Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Gewölbte Stein- und gerade Holzdecken sind im Inneren der großen Basiliken des *Brunellesco*, in *San Lorenzo* und *San Spirito* zu Florenz, ausgeführt, wo die Mittelschiffe die wagrechte Ueberdeckung zeigen, während die Seitenschiffe und die Vierungen gewölbt sind, letztere in Form von mächtig entwickelten Kuppeln (Fig. 450: Inneres von *San Spirito*).

Vollständige Wölbungen in allen Teilen zeigen uns u. a. die schon angeführten Kirchen des Uebergangsstils: *Maria della Catena* in Palermo, der Dom in Sebenico und aus der frühen Renaissance der Dom in Como, sowie *Sant' Andrea* in Mantua. Bei letzterer bediente sich *Alberti* der kassettierten Tonnengewölbe, die dann, mit und ohne Stichkappen, ein bevorzugtes Motiv der späten Renaissance bleiben (vergl. *San Giorgio* in Venedig und *St. Peter* in Rom).

Fig. 451.

Von der Kirche *Maria delle Grazie* zu Brescia.

Den einzigen sehr wesentlichen Einfluß auf die Form der Renaissancewölbungen behielt die antike Kunst, deren mächtige Leistungen auf dem Gebiete der Wölbekunst noch in größerem Umfange erhalten waren als heute, besonders in den großen Thermenanlagen.

Das Mittelalter konnte unter solchen Verhältnissen der Renaissance wenig bieten; sie fühlte sich durch die größeren konstruktiven Leistungen der Antike viel mächtiger angezogen und verhielt sich gegenüber den vermeintlichen Errungenschaften der erstgenannten Kunstepoche eher ablehnend. In diesem Sinne ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe bezeichnend, das *Baccio Pintelli* (1580) noch in feinen Kirchen, aber ohne Gurten anwendete. »*Dolcebuono* war der letzte,

der mit Gurten und oblongen Kreuzgewölben leichte und edle Wirkung erzielte«: im *Monastero maggiore* zu Mailand. In *Sant' Agostino* in Rom behielt *Pintelli* die mittelalterlichen, vortretenden Diagonalrippen noch bei, vernachlässigte aber, wie gesagt, die Trennungsgurten zwischen den einzelnen Jochen.

Mehr Gnade fand das »verhehlte« Kreuzgewölbe, das gegen den Scheitel zur sphärischen Fläche ausgebildet ward und sich in dieser Form besser zur Aufnahme von Flächendekorationen eignete.

Fig. 452.

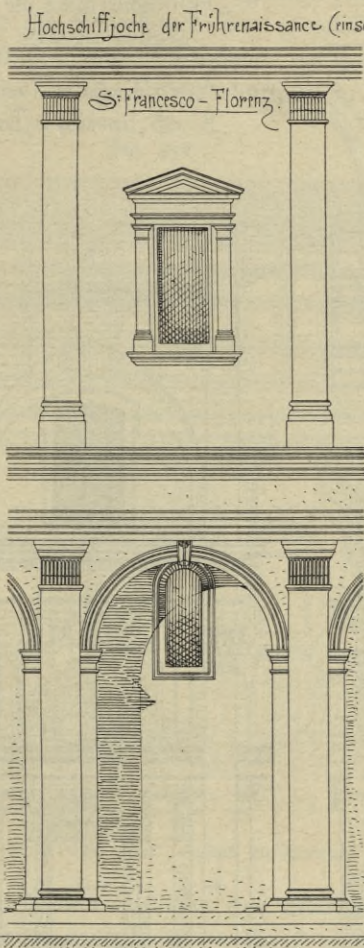
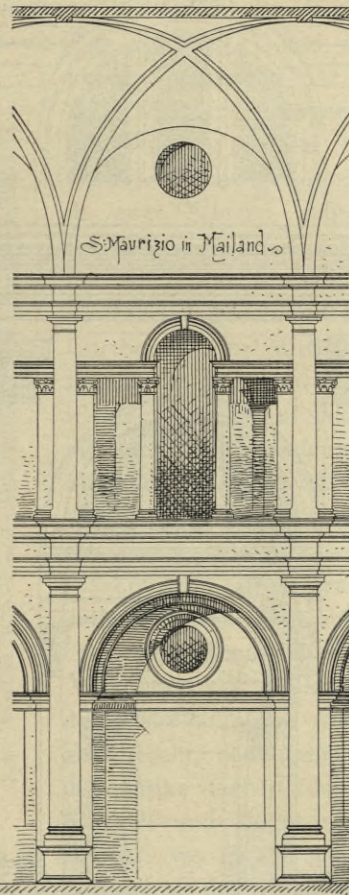


Fig. 453.



Die vorherrschenden Formen blieben die Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem oder elliptischem Querschnitt, besonders diejenigen mit einschneidenden Stichkappen, dann das echte und unechte Kugelgewölbe (böhmische Gewölbe), sowie das Kugelgewölbe auf Pendentifs, und bei Apsiden und Kapellen das reine Viertelkugel- oder Nischengewölbe.

Die Wölbflächen wurden entweder schlicht mit Putz überzogen oder durch Kassettierungen belebt (*Sant' Andrea* in Mantua), mit Malereien bedeckt (Chor von *Maria del Popolo* in Rom mit der farbenprächtigen Dekoration des *Pinturicchio*), mit Stukkverzierungen vollständig überfät, wie an Kuppelgewölben der *Madonna delle*

Grazie in Brescia (Fig. 451) oder mit Stukk und Malerei zugleich geschmückt, wie an den Gewölben der Seitenkapellen in *Maria sopra Minerva* zu Rom.

Die Gliederung und Dekoration der Wandflächen in den Mittel- und Seitenschiffjochen sind bedingt durch die Anordnung der Lichtöffnungen, durch die Massen

310.
Wandflächen,
ihre
Dekoration
und
Gliederung.

Fig. 454.

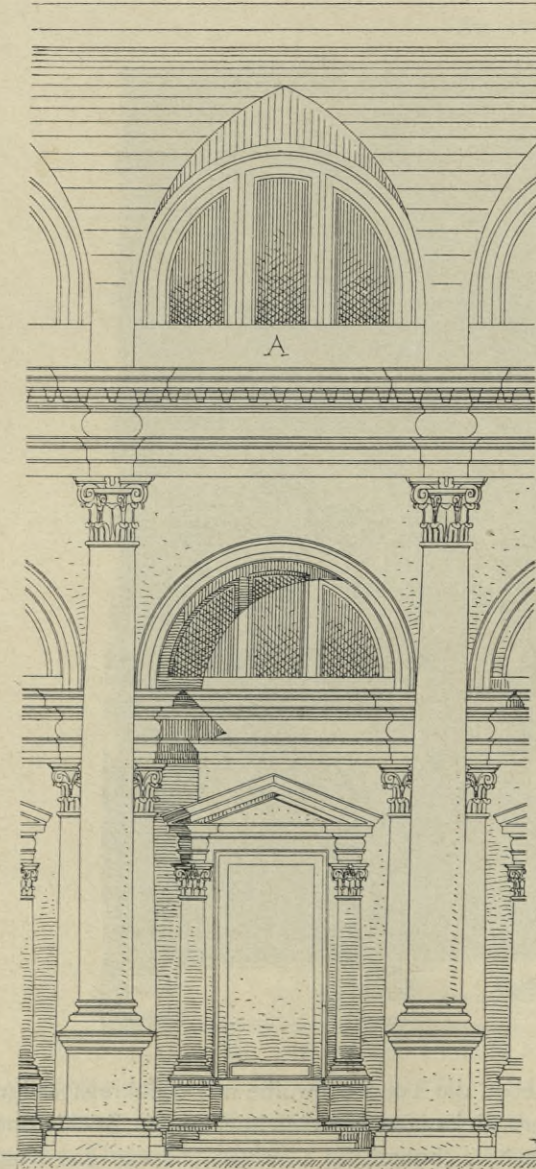
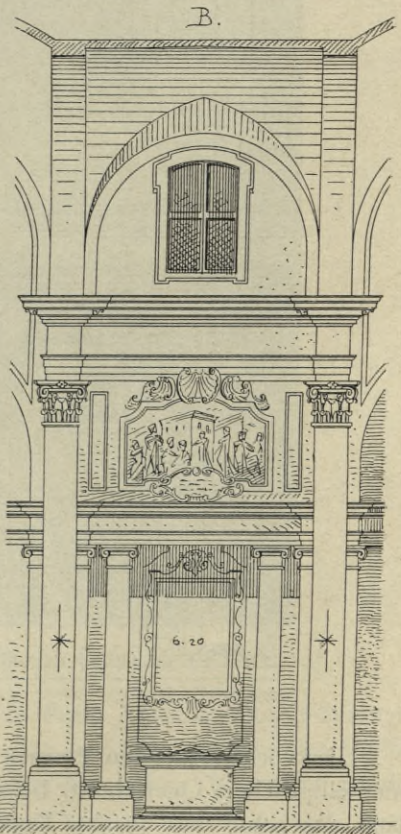


Fig. 455.

Mittelschiffjoche der
Spätrenaissance.

A. S. Giorgio in Venedig.

B. S. Domenico in Bologna.



der umschließenden und stützenden Elemente und durch Besonderheiten in der Disposition des Grundrisses, wohl auch manchmal durch die gewählte Art der Ueberdeckung.

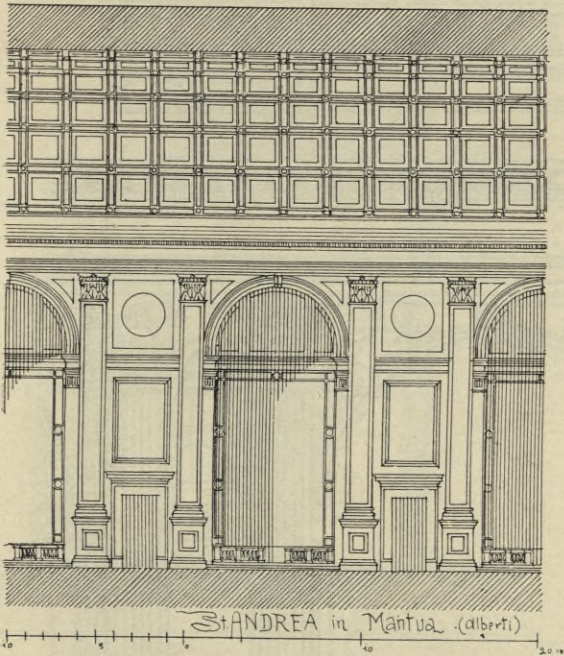
Von der Lösung der Aufgabe bei einschiffigem Inneren mit Kapellenanlagen geben Fig. 452 u. 453 ein Bild, wobei daran erinnert wird, daß *San Fran-*

cesco bei Florenz den fog. offenen Dachstuhl und *San Maurizio* in Mailand eine überwölbte Decke hat.

In beiden Fällen wurden bestimmte Teilungen in Joche durchgeführt, die durch Pilaster markiert sind. Daselbe ist bei den in Fig. 454 u. 455 dargestellten Bildungen, gewölbten Kirchen der späteren Zeit, der Fall, wofelbst die Stützpunkte durch vorgestellte Säulen in antikem Sinne (Thermenanlagen) besonders betont sind.

Ruhen die Hochschiffmauern und deren Decken auf Pfeilern, wie dies *Alberti* in *Sant' Andrea* in Mantua ausgeführt hat oder wie es bei *St. Peter* der Fall ist, dann nimmt die Renaissance das gleiche wirkungsvolle Motiv auf, dessen sie sich an Palastrfassaden mit so großem Erfolge bediente (*Cancellaria* in Rom, *Palazzo Bevilacqua* in Verona) — die rhythmische Travée (Fig. 456 u. 457), und wirkt damit

Fig. 456.



Von der Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

ebenso bedeutend wie im Profanbau. Noch eigenartiger aber wird die Wirkung, wenn die Pfeiler durch zwischengesprengte Bogen in zwei Stützen aufgelöst sind, wie bei *San Salvatore* in Venedig, und diese mit schmalen Tonnengewölben, gleichsam erweiterten Gurtbogen, im Mittelschiff überspannt werden, zwischen denen kleine Kuppeln auf Pedentifs sich erheben. Die Tonnengewölbe im Mittelschiff setzen sich dabei nach den Seitenschiffen fort, während die niedrigen Bogen zwischen den Pfeilern zu Stirnbogen von dahinter liegenden Kuppelgewölben im Seitenschiff werden.

Tritt die Säule als Stütze der Mittelschiffwand wieder in ihr altes Recht, dann nimmt sie auch das antike Gebälkstück zwischen Kapitell und Bogenanfänger auf,

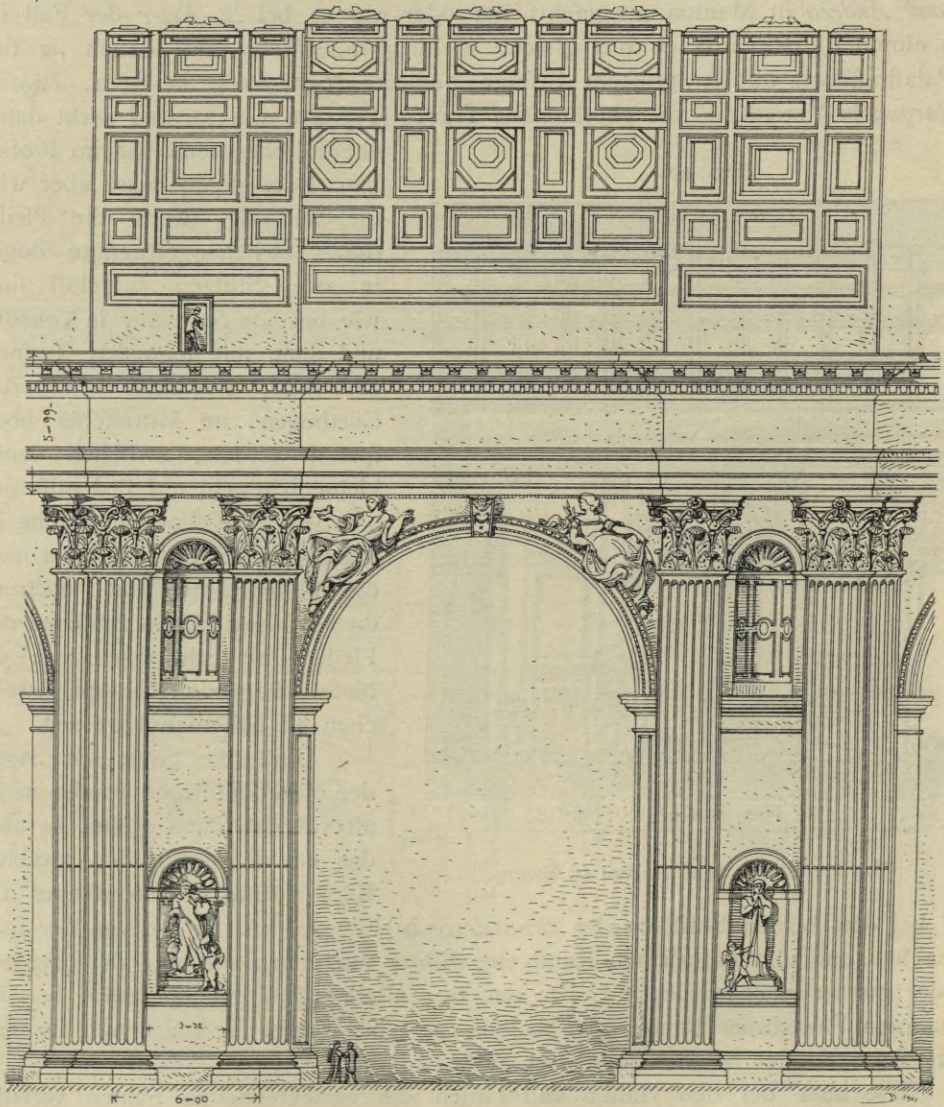
wie bei den beiden Basiliken des *Brunellesco* in Florenz, wo sie die von der spät-römischen und mittelalterlichen Kunst eingeführte Verarmung um eine Zwischenform wieder gut zu machen sucht. Ueber der Bogenstellung auf Säulen bleibt bei den genannten Florentiner Bauten die Mauerfläche ohne weitere Teilung; nur die langgestreckten Fenster beleben jene (Fig. 458).

Wie aber bei den Hallen und Höfen die einzelfühenden Säulen verlassen wurden und die zu zweien gekuppelten an ihre Stelle traten, so vollzog sich die gleiche Wandelung bei den Mittelschiffstützen, wobei auch diese der von *Aleffi* eingeführten Neuerung folgten. (Vergl. die schöne, dreischiffige, mit einem Kapellenkranz verfehene Kirche von *San Siro* in Genua; die Säulen stehen dort auf einem gemeinsamen Sockel; die Schäfte sind monolith aus weißem Marmor; das von ihnen getragene antike Gebälke besteht nur aus einem zweifach abgeplatteten Architrav mit

einer Hängeplatte darüber; Engelsköpfe mit Flügeln und Rankenornamenten schmücken die Langseiten der Architrave.)

Zu vierein gekuppelt, auf gemeinsamem Postament stehend und zunächst ein vollständiges antikes Gebälke aufnehmend, sehen wir die Säulen in *San Giorgio dei Genovesi* in Palermo (Fig. 459) als Mittelschiffstützen.

Fig. 457.

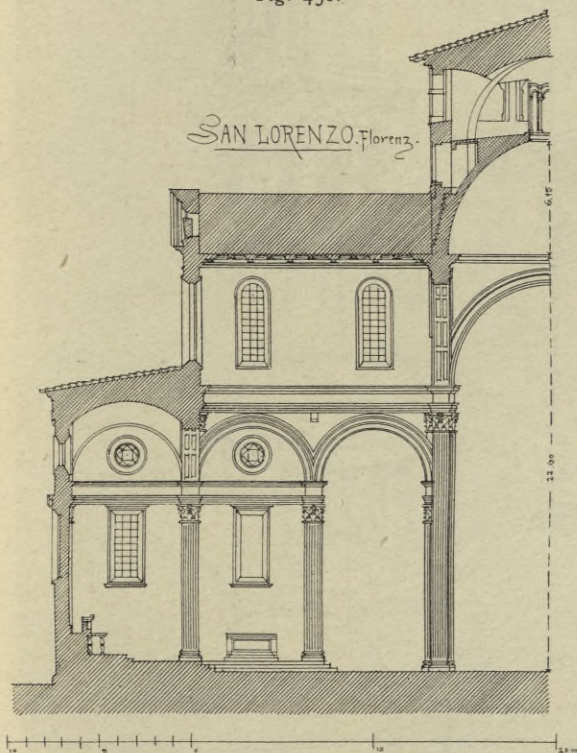


Joch in der St. Peterskirche zu Rom.

Die Florentiner Basiliken begnügen sich damit, bei allen architektonischen Gliederungen den geschliffenen Sandstein der Gegend unverfälscht zu zeigen, ziehen die Wandflächen mit weißem Putze ab und lassen dies als einzige Dekoration gelten. Anders die Genuesen, anders die Venezianer, überhaupt anders die Norditaliener

gegenüber ihren Stammesgenossen im Süden, welche Farben verlangen und der vergänglichen und monumentalen Polychromie die größten Opfer bringen. Wie weit hier gegangen werden kann, dafür geben die Wände und die Decke der einschiffigen Sixtinischen Kapelle in Rom beredtes Zeugnis (Fig. 460 u. 461). Zuerst durch Pilaster getrennte Teppichmuster als unterste Zone der Wand, dann eine zweite mit Bildern aus der heiligen Geschichte, darüber der Lichtgaden mit den schlanken Rundbogenfenstern, rechts und links derselben ernste Gestalten von Kirchenvätern in Nischen, dann die Lünetten und das von Stichkappen durchsetzte Deckengewölbe mit feiner nie wieder erreichten, geschweige denn übertroffenen Einteilung und mit den herr-

Fig. 458.



Von der Kirche San Lorenzo zu Florenz.

wiedergegeben ist. *Domenico di Nicolo* (1423), *Beccafumi* und andere Künstler waren mit der Ausführung betraut; schwarze, weiße und rote Marmore wurden dazu verwendet. Die Originale sind jetzt meist durch Kopien ersetzt oder durch Bretterboden abgedeckt; die ausgehobenen Originalstücke werden in der *Opera del Duomo* zu Siena aufbewahrt.

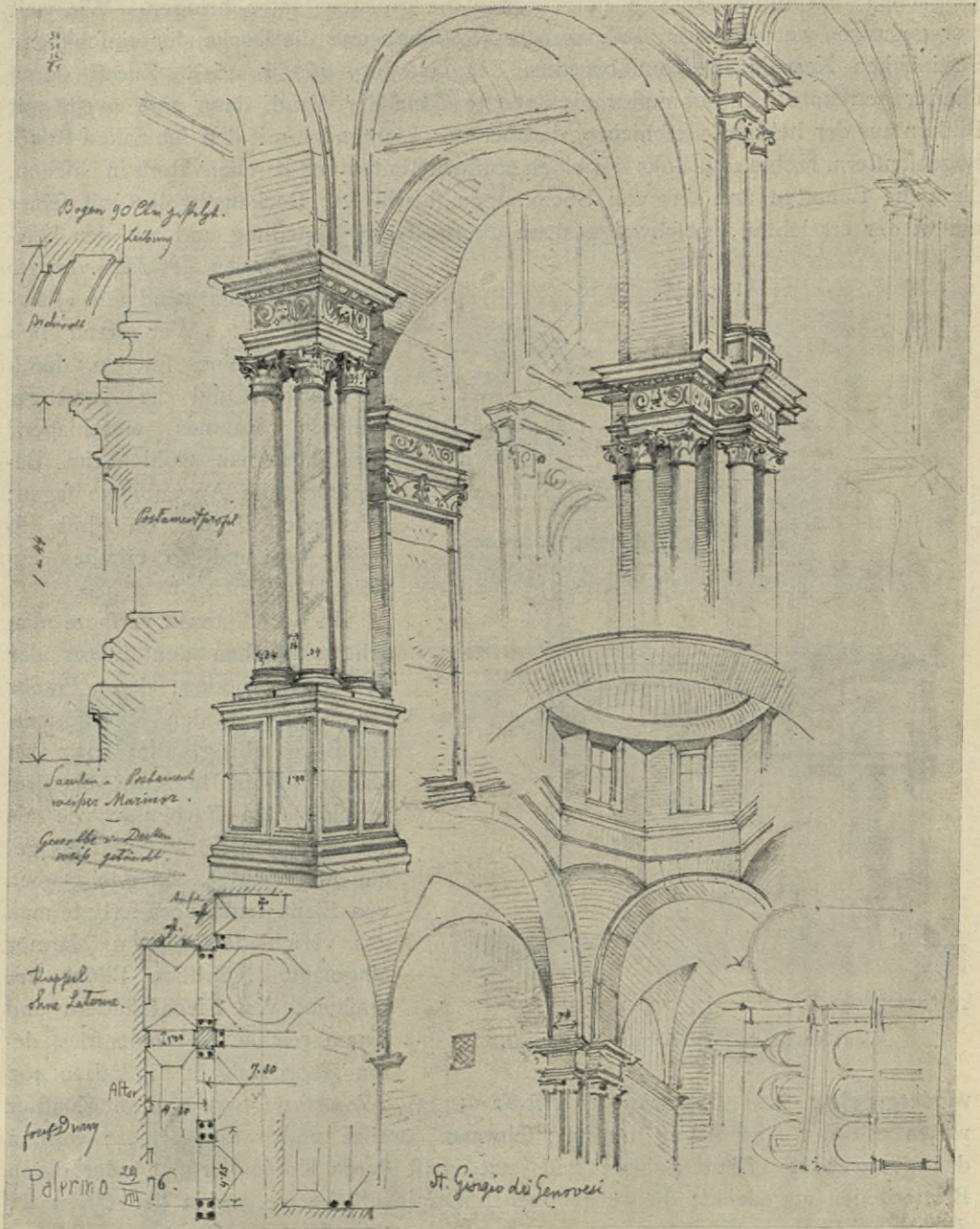
Wo bei älteren Werken das Bodenmosaik verwendet wurde, wiederholt dieses die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstils (Sixtinische Kapelle, Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *San Miniato*, Hauskapelle im *Palazzo Riccardi* in Florenz). Von bunt glasierten Tonfliesen macht der Süden, besonders Neapel, ausgiebigen Gebrauch. Erwähnenswerte Ausführungen sind noch erhalten in *San Giacomo* und in einigen Kapellen von *San Petronio* in Bologna aus der Zeit von 1459—87, in Venedig (1510), Parma (1471—82), in

Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein »Jüngstes Gericht«! Wer kann sich des Zaubers eines solchen, durch die Gottheit und die Kunst geheiligten Raumes entschlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke sagen: »Verweile doch, du bist so schön« — und so erhaben zugleich!

In der Blütezeit versagte man sich in Kirchen den Luxus der reichen Fußböden, deren Pracht den Blick von den Kunstformen des Baues abzog. Ein Belag von Marmorplatten in zwei bis drei verschiedenen Farben wurde als am wenigsten störend und als genügend erachtet. In den Domen von Siena und Lucca fertigte man aus verschiedenfarbigem Marmor eingelegte figürliche Bilder an, umfäumt von Flechtbändern und einem reichen Delphinenfries, deren Anordnung in Fig. 461 u. 462

311.
Fußböden.

Fig. 459.

Von der Kirche *San Giorgio dei Genovesi* zu Palermo.

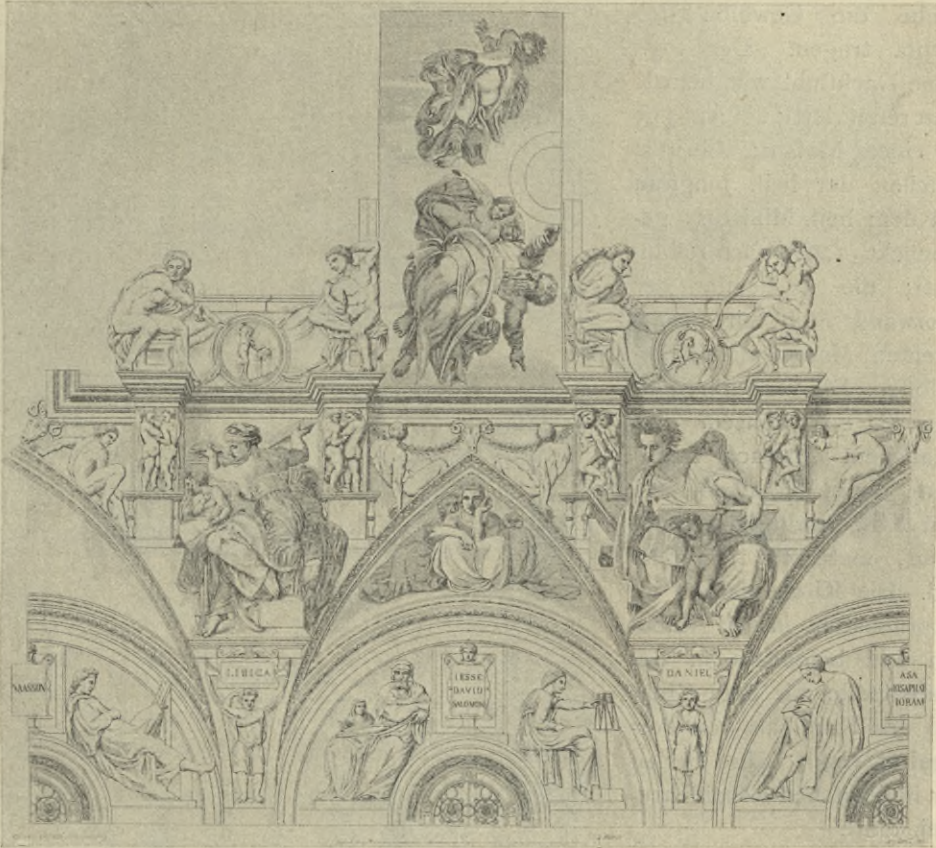
Padua (1491), in der Sakristei von *Loreto* ein Fußboden von schöner Sienerer Arbeit mit Grotteskornamenten (1500—1540), in der Sakristei von *San Pietro* in Perugia ein solcher von 1563 und in Neapel einer von 1440 an.

32. Kapitel.

Beispiele von wichtigeren einschiffigen und basilikalischen Kirchenbauten.

Kurze historische Angaben und Bemerkungen über das Formale und Technische einiger wichtiger Kirchenbauten dieser Gattung mögen das in den vorigen Kapiteln Vorgetragene noch weiter ergänzen. Bei der Fülle des Materials muß sich die

Fig. 460.

Von der Sixtinischen Kapelle zu Rom²⁶²⁾.

Aufzählung auf nur ganz wenige charakteristische Beispiele der einzelnen Phasen des Renaissancestils beschränken.

a) Protorenaissance.

1) Die Giebelfassade der *Badia* bei Fiesole mit weißem und grünlichem (*Verde di Prato*) Marmor inkrustiert, wohl das älteste Werk der Protorenaissance in Toskana.

2) Säulenstellungen und Bogen von *Santi Apostoli* in Florenz, gegen 1200 erbaut, mit schönen Kompositakapitellen und feinen antikisierenden Archivoltegliederungen; Seitenschiffe gewölbt.

²⁶²⁾ Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. & A. SIMIL. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*. Vol. II. Paris 1882. Pl. 19 u. 20.

314.
San Miniato
bei
Florenz.

3) *San Miniato* bei Florenz (1207), wobei die Form der dreischiffigen Basilika »eine letzte und höchste Weihe erhalten hat«. Die das Mittelschiff abgrenzenden Säulen sind zum Teile antik, ebenso verschiedene der 28 kleinen Säulchen, welche die Gewölbe der Krypta tragen. Der fog. offene Dachstuhl war bemalt (jetzt restauriert); die Apsis ist mit einem Mosaik: »Christus zwischen der heil. Jungfrau und dem heil. Miniatus« geschmückt (1297, auch restauriert); die 5 Fenster der Chorwand sind mit transparenten Marmorplatten geschlossen. Die vornehme Fassade ist mit weißem und grünlichem Marmor inkrustiert, deren Mosaiken, aus dem XIII. Jahrhundert stammend, mehrfach restauriert sind. Die Kirche enthält im Ciboriumaltar, in den Ambonen und besonders in der Grabkapelle mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459) wahre Perlen der italienischen Renaissance-Kleinkunst.

315.
Battiflero
in
Florenz.

4) Der wichtigste Bau ist und bleibt aber das *Battiflero* in Florenz, 1150 erbaut. Im Inneren formal abhängig vom Pantheon in Rom, aber in konstruktiver Beziehung diesem überlegen durch die Art der Wölbung und die Verwendung geringerer Mauermassen. Der Achteckbau ist mit den gleichen Materialien wie die vorgenannten Bauten inkrustiert.

Fig. 461.

Von der Sixtinischen Kapelle zu Rom ²⁶²⁾.

Fig. 462.

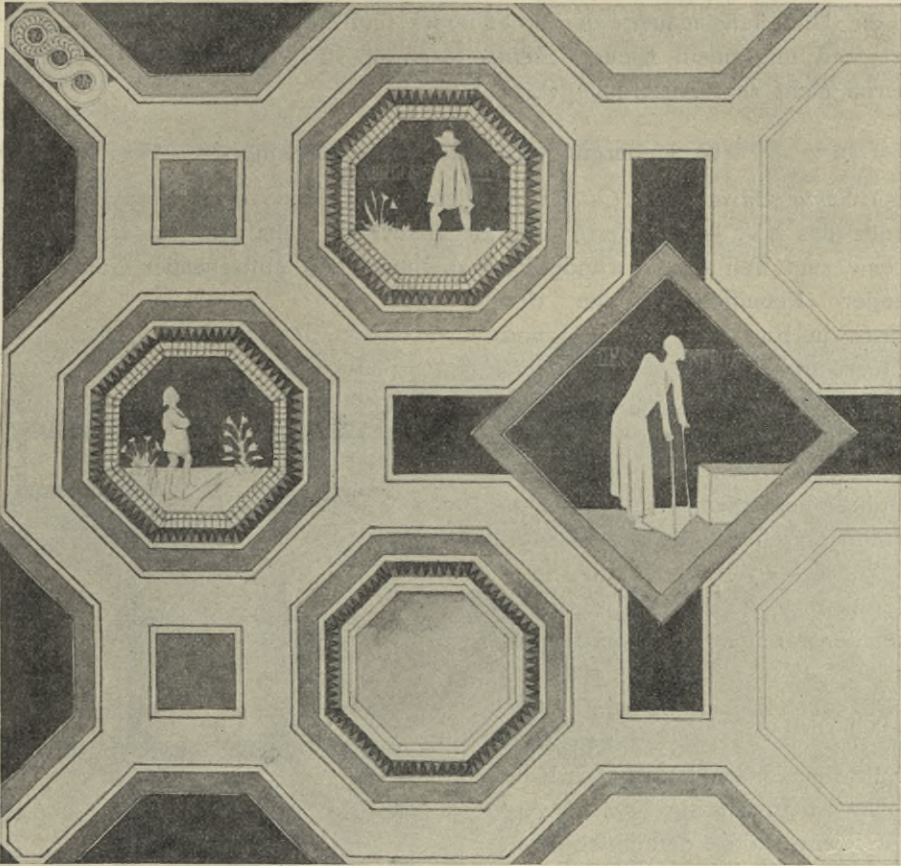
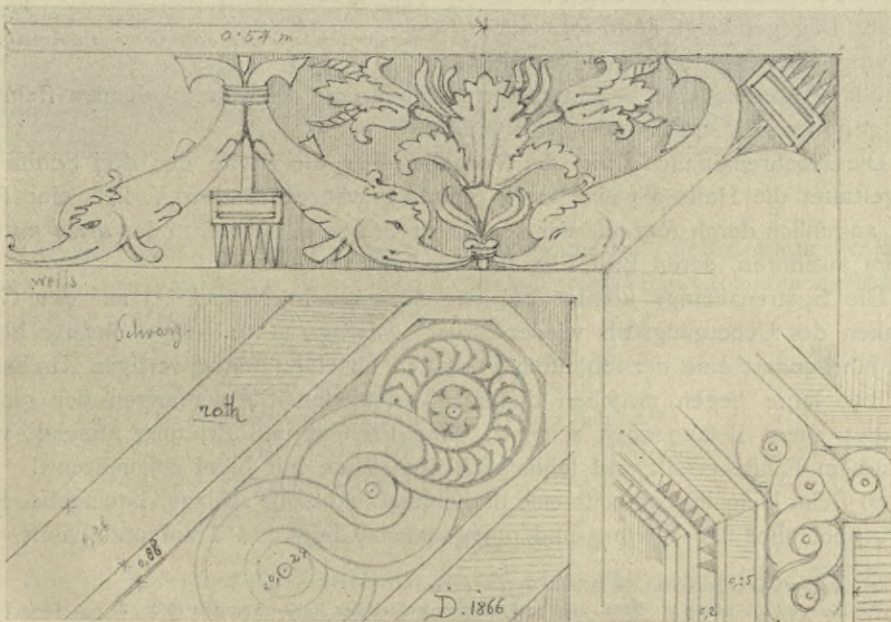


Fig. 463.



Vom Fußboden im Dom zu Siena.

tiert; die Umfassungsmauern der Spitzkuppel sind höher als der Gewölbekämpfer geführt und mit einem flachen Steinzeldach überspannt, so daß die Kuppel im Außenraum nicht zum Ausdruck gebracht ist.

b) Uebergangsstil und frühe Renaissance.

316.
Santa Maria della Catena
in
Palermo.

5) *Santa Maria della Catena* in Palermo, auf Grund einer alten Kirche gegen das Ende des XV. Jahrhunderts neu aufgebaut²⁶³), ganz aus Quadern konstruiert, zeigt eine zum Teil etwas wunderliche Mischung von absterbender Gotik und aufkeimender Renaissance (siehe den Grundriß in Fig. 402 [S. 415] und das Innere in Fig. 6 [S. 7]). Letzteres ist gut restauriert, und durch die hohe Lage des Schiffbodens der Kirche, zu dem eine zweiseitige Freitreppe hinaufführt, bemerkenswert. Von besonderem Interesse ist die Vorhalle mit ihren gedrückten Bogen und ihren Gliederungen, die zum Vergleiche mit den verwandten Stilphasen herausfordert.

317.
Vorhalle
in
Arezzo.

Bei der kleinen Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo setzt die frühe Renaissance für die Vorhalle einen unverhältnismäßig großen Apparat in Szene, welche den einschiffigen Bau um beinahe das Dreifache überragt (Fig. 464), während sie bei *Maria della Catena* die Schmalseite der Kirche nicht erreicht. Dagegen zeigt sie in formaler Beziehung ein vollendet schönes Detail und in konstruktiver eine beachtenswerte Ausführung des weitausladenden steinernen Hauptgesimfes (Fig. 465).

318.
Maria in Domnica
in Rom.

Die Hochrenaissance führt die Vorhalle über die Breite der drei Schiffe weg und gestaltet die Halle als eine mehr Schutz gewährende. *Leo X.* ließ eine solche 1566, angeblich durch *Raffael*, vor der Kirche *Maria in Domnica* oder *della navicella* in Rom ausführen, deren Bild Fig. 466 wiedergibt.

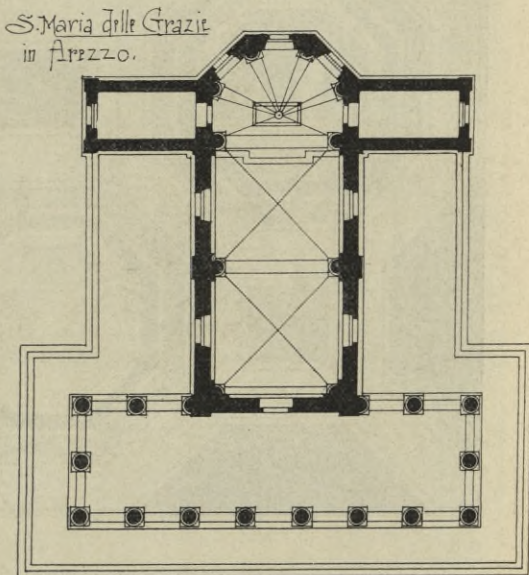
319.
Sapienza
in
Neapel.

Die Spätrenaissance kommt bei der *Sapienza* in Neapel²⁶⁴) auf den Grundgedanken des Uebergangsstils wieder zurück; *Fansaga* (1591—1678) lieferte hier im XVII. Jahrhundert eine der schönsten Vorhallen für einen minderwertigen Kirchenbau. Etwa 250 Jahre liegen zwischen diesen 4 verschiedenen Auffassungen der gleichen Aufgabe; zuerst Befangenheit zeigend, dann Freiheit und Erlösung atmend, weiter von hohem Ernste erfüllt und schließlich dem Ende mit Jubel zujauchzend!

320.
Dom
in
Como.

6) Beim Dom in Como ist eine dreischiffige basilikale Anlage, lateinisches Kreuz mit Kuppel über der Vierung und polygonalem Chor- und Transeptabschluss, ohne

Fig. 464.



10 5 0 10 mtr

Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Arezzo.

²⁶³) *Hittorf* nimmt (a. a. O.) die Zeit von 1391—1400 an.

²⁶⁴) Siehe die Abbildung in: *NOHL*, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229, sowie Fig. 396,

Turm und ohne Vorhalle zu finden (Fig. 467). Er wurde gotisch begonnen, barock vollendet und im Inneren und Aeußeren ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Muffo sul Lago di Como hergestellt. An einem außen am Chor angebrachten Steine befindet sich die Inschrift, daß der Bau 1396 begonnen und daß 1513 die ersten Fundamentsteine am Chor gesetzt wurden. Bis 1665 ist ohne Unterbrechung weitergearbeitet worden, und nur die Ausführung der Kuppel blieb noch übrig, mit der 1730 angefangen und welche 1744 vollendet wurde mit einem Aufwand von 243655 *Lire*. Der Hauptaltar wurde 1728 in Rom hergestellt, und so haben

Fig. 465.

Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Arezzo.

wir es wieder nicht mit einem einheitlichen Werk zu tun, dessen Front gotisch geblieben ist. Die von Putten gehaltene, mit Wappenschild und Chimären geschmückte Inschrifttafel am Baue befaßt:

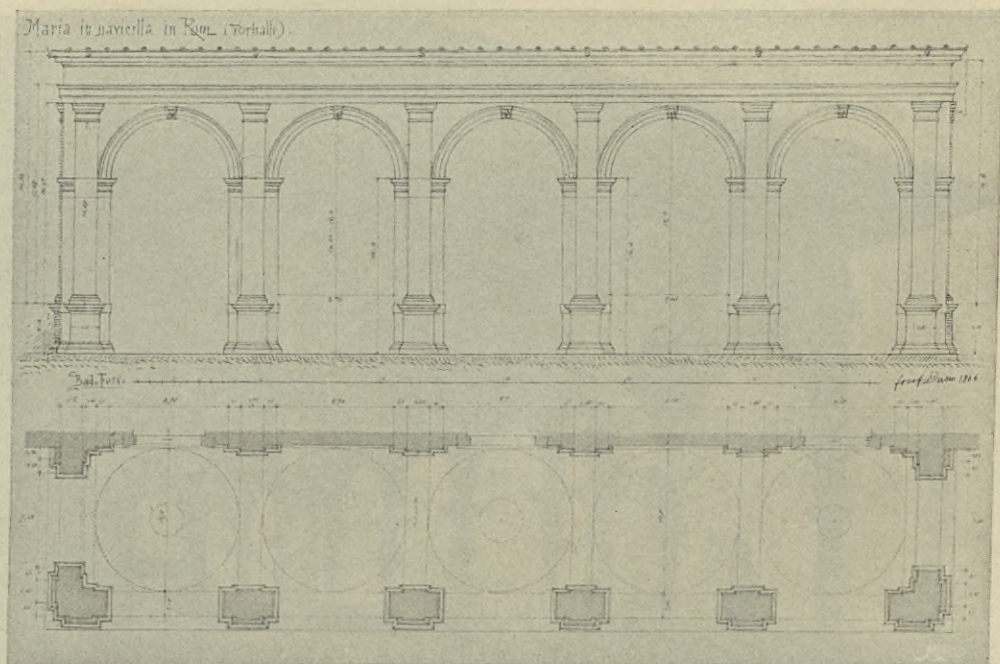
Cum . hoc . Templum . vetustate . con
fectum . effret . a . populo . comensi
Renovari . ceptum . est . MCCCLXXXVI .
Hujus . verso . posterioris . partis . jacta . sunt .
Fundamenta . MDXIII . XXII Decembris .
Frontes . et . later . jam . opere . perfecto .
Thomas de Rodaris . faciebat .

Am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum ersten Male erwähnt, dem vielleicht eine Skizze *Bramante's* zu Grunde lag, und am 15. März 1510 wurde

erst der Bauplatz ermöglicht, während dort laut oben angeführter Inschrifttafel am Chor am 22. Dezember 1513 mit der Gründung begonnen wurde.

Der Name *Bramante's* kommt in den Bauakten nicht vor; aber man betrachte einen Mailänder Schüler des *Bramante*, den *Christoforo Solari*, da man sich, wie so oft, mit den heimischen Bauleuten nicht begnügen wollte, mit der Anfertigung eines weiteren Modells, das dann zur Ausführung angenommen wurde; schliesslich stimmte ihm auch der Dombaumeister *Tomaso Rodari* zu, der sich auf der Marmortafel als Architekt allein bekannt gegeben hat.

Fig. 466.



Von der Kirche *Maria della navicella* zu Rom.

Das Holzmodell »delle Cappelle maggiori« mit dem Kuppeltambour ist erhalten und im unten genannten Werk²⁶⁵⁾ veröffentlicht als gemeinsame Arbeit von *Rodari* und *Solari*. Auf Taf. 9 gibt *Santo Monti* die Abbildung des Chores nach dem Modell *Rodari's* (im *Museo civico* zu Como aufbewahrt), das aber in gleicher Weise nicht zur Ausführung kam (Fig. 468 u. 469). Es gefiel den späteren Herren der Domfabrik nicht mehr. Man liess neue Entwürfe anfertigen, was besonders mit Hinweis auf die Kuppel gefagt sei. Für diese lieferte zuerst von Mailand aus *Biffi* (1684) einen Entwurf, der nicht gefiel. Dann kam *Castello* 1686 an die Reihe, dem man 1688 seine Arbeit bezahlte. Hierauf forderte man *Fontana* in Rom auf, der eine Gesamtzeichnung des Domes mit der Kuppel und einen Schnitt lieferte, die 1688 abgelohnt wurde; er untersuchte auch die 4 Pfeiler auf ihre Tragfähigkeit. Endlich im Jahre 1731 entschloss man sich, die Kuppel anzufangen; aber die Bürger hatten Zweifel, ob die grossen Kuppelmassen des *Fontana* durch den Unterbau getragen werden könnten. Sie beriefen daher nochmals *Fuvara* (1731), der als Architekt und Ingenieur des

²⁶⁵⁾ SANTO MONTI, D. *La cattedrale di Como*. Como 1897. Taf. 97.

Königs von Sardinien in hohem Ansehen stand, und liefsen sich von ihm neue Vorschläge machen — Vorgänge und Ausgaben, die man sich sämtlich hätte sparen können, wenn man sich an das vorhandene gute Modell der ersten Baumeister *Rodari* und *Solari* gehalten haben würde!

Sieht man die Entwürfe *Castello's*, *Fontana's* und *Fuvara's*, so fühlt man sein Herz nicht höher schlagen und bedauert nur, dafs Unverstand und Mangel an Stilgefühl die guten Absichten *Rodari's* vereitelten. Und als die Aesthetik verfasgte, mußte schliesslich die Technik herhalten, und man führte die Kuppel im Inneren rund und im Aeußeren polygonal aus in anderer Form und in anderen Gröfsenverhältnissen zur Kirche, »weil man den Fundamenten nicht traute oder sparen wollte«. Auch der Name *Vanvitelli's*

wird bei der Kuppel noch genannt, dessen Mitwirkung andere nicht gelten lassen wollen. So viel erfahren wir aber noch, dafs der Mailänder Ingenieur *Merlo* die Fehler in der äufseren Form der Kuppel verbesserte (1770) und dafs kurz vorher (1769) der Mailänder Architekt *Gagliori* weitere Fehler korrigierte. Man glaubt im XX. Jahrhundert zu leben, wenn man diese Mißhandlung eines alten Bauwerkes durch unverständige Bauherren, Baukünstler und gewissenlose Baustatiker und eine mißleitete öffentliche Meinung verderben sieht. *Rodari*, der die Kathedrale zu einem der edelsten Bauwerke der oberitalienischen Renaissance stempelte, erfuhr 270 Jahre später die Verballhornung seines Werkes durch einen Mailänder Ingenieur.

Die von *Monti* wiederholt durchmusterten Bauakten nennen *Bramante*

nicht als am Baue beteiligt, wenn auch *v. Geymüller* vermutet und auf Grund vergleichender Stilkritik dazu kommt, dafs *Bramante* die Hand im Spiele gehabt habe, vielleicht durch guten Rat in Form von Skizzen.

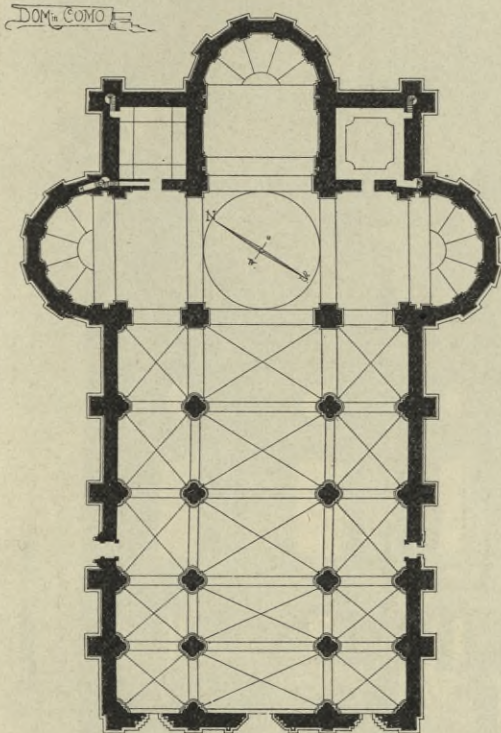
Portale und Fenster des Langhauses, die Krönungstabernakel der Strebepfeiler, die Urnenträger vor dem Fries der letzteren bleiben ewig schöne Werke und wohl auch unbefrüttene Schöpfungen des *Rodari*²⁶⁶).

7) Die *Certosa* bei Pavia. Geschichte und Beschreibung dieser ausgedehnten und stolzen Bauanlage würden allein ein Buch fassen. Für eine Orientierung sei die kleine Schrift *Luca Beltrami's* »*La Certosa di Pavia, con 70 incisioni e 9 tavole* (Mailand 1895)« erwähnt; auch das grössere Werk des gleichen geistvollen Autors sei empfohlen, wie desgleichen das Foliowerk von *Gaetano e Francesco Durelli*,

321.
Certosa
bei Pavia.

²⁶⁶) Weiteres siehe in dem in Fußnote 260 (S. 454) genannten Werke — und in: MEYER, a. a. O.

Fig. 467.



Dom zu Como.

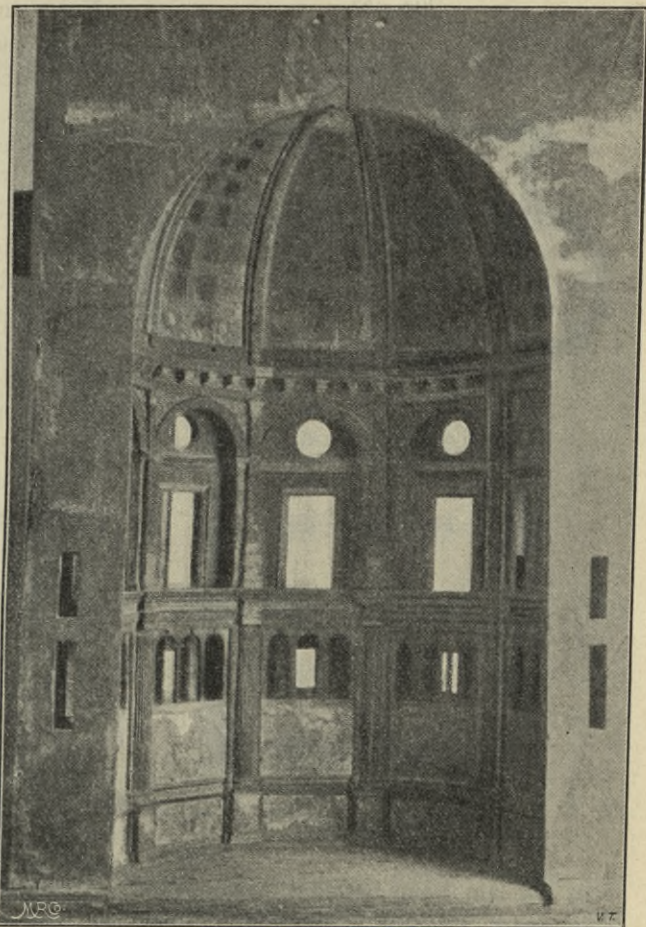
in Fußnote 257, S. 441 bereits angeführt. Einzelheiten des grandiosen Baues wurden verschiedentlich schon in den vorausgegangenen Kapiteln behandelt, weshalb hier nur kurz einige baugeschichtliche Daten im Zusammenhang angegeben werden.

Gegründet wurde das Kloster von *Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù, primo duca di Milano*. Am 8. September 1396 ist der Grundstein gelegt worden; 6 Jahre später (1402) starb schon *Galeazzo*. Gotisch angefangen, dann im neuen Stil weiter geführt, war im Jahre 1542 der wesentliche Teil aufgebaut. Der erste Architekt ist unbekannt geblieben; man nennt die Deutschen *Enrico Gamodia* und *Marco da Campione*. Gesichert ist aber die Künflerschaft des *Giovanni Antonio Amadeo* oder *Omedeo* (1466), als Führender bei den Arbeiten des neuen Stils.

Als weitere Kräfte werden urkundlich noch genannt:

Benedetto Briofchi,
Fratelli Mantegazza,
Ettore d'Alba,
Antonio da Locate,
Battista e Cesare da Sesto,
Francesco Piontello,
Giacomo Nava,
Marco,
Agrate,
Angelo Marini Siciliano,
Andrea Fresina,
Christoforo Solari, detto il
Gobbo,
Christoforo Romano,
Battista Gattoni,
Agostino Busli,
detto il Bambaja,
Antonio Tamaguini,
Giacomo della Porta.

Fig. 468.



Chor des Domes zu Como nach dem Holzmodell.

Die Hauptbaumaterialien sind weißer Marmor und Granit, dunkelrote und bunt glasierte Backsteine, letztere bei den Gesimsen, deren farbige Glasuren sich zum Teil bis heute gut erhalten haben.

Die Steinskulpturen der Höfe für die Zeit von 1450—66 teilt *Meyer*²⁸¹⁾ in folgende Klassen:

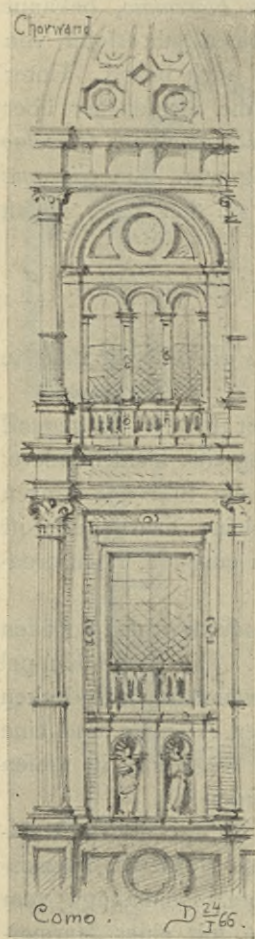
- a) Kleinplastik in der Richtung der Campionesen;
- β) derbe Steinmetzarbeit im Anschluß an den Uebergangsstil des *Filarete* und *Guinoforte Solari* von Florenz, und

7) Kleinplastik der Frührenaissance des *Amadeo* und *Christoforo Mantegazza*. Die beiden letztgenannten führten die Fassadenkulpturen zur Hälfte aus; 1473 wurde die andere dem *Amadeo* übertragen.

Die Krönungstabernakel der Strebepfeiler sind ebenfalls Werke des *Amadeo* von 1478, wohl auch die Terrakotten im kleinen und großen Klosterhof.

8) Von Meister *Giovanni Antonio Amadeo* rührt gleichfalls die 1470 begonnene Kapelle des *Colleoni* in Bergamo her, die etwas an Buntheit und Ueberladung der

Fig. 469.



Chor des Domes zu Como
nach der Ausführung.

Eingangsfassade leidet. Die Fassadenflächen sind mit quadratischen Marmorplättchen von schwarz-weiß-roter Farbe bekleidet, die übereck gestellt das bekannte schattierte Würfelmuster abgeben; die Pilafter sind mit schwarzgrauem Marmor umrahmt, die Medaillons in gleicher Weise, während die Bildwerke selbst aus weißem und die ornamentierten Füllungen von rotem Veroneser Marmor gearbeitet sind. Die kleinen Fensterpilafter der oberen Zone sind durchweg aus weißem Marmor; bei den darunterstehenden Säulchen und Kandelabern wechselt das Material wieder in schwarz-weiß-roter Farbe, so daß die zwei äußersten schwarz, die zwei nächststehenden weiß und die beiden innersten rot sind; ursprünglich dürfte wohl auch Vergoldung noch bereichernd mitgewirkt haben. Von großem Reize sind die bildhauerischen Arbeiten im Inneren, zunächst die ganz naturalistisch gehaltenen Weinlaubverzierungen in den Pilaftern am Chor.

Eine sehr ansprechende ernste Arbeit in der Kapelle ist auch das Grabmal der *Medea*, der Tochter des *Bartolomeo Colleoni*, aus weißem Marmor, bei welchem sich inschriftlich der Künstler verewigt hat:

»Jovanes . Antonius . DE . AMADEIS . fecit . hoc . opus.«

Also lassen wir die Schreibweise »*Amadeo*« statt »*Omodeo*«.

9) Nach der »*Cronaca della Casa Veranzio*« wurde der Dom in Sebenico am 9. April 1431 im gotischen Stil als dreischiffige Basilika mit Transept, Vierungskuppel und drei polygonen Chornischen begonnen. Der Architekt war der Venezianer *Antonio quondam Pietro Paolo* genannt, der nach *Mothes*²⁶⁷⁾ der Künstlerfamilie *Maffegne* angehörte, die schon an der *Frari*-Kirche in Venedig tätig war. Aber bereits nach 10 Jahren schickte man diesen Herrn »wegen gemachter Fehler und Mängel am Bau« fort und wählte einen »Magister *Georgius Mathaei Dalmaticus*«, auch

Meister *Orfini da Monterotondo* genannt, sonst auch bekannt durch Arbeiten in Ancona, Spalato und Ragusa, an welcher letzterem Orte er nach *Michelozzo's* Gutachten die Restaurationsarbeiten am *Palazzo dei rettori* leitete. Mit Kontrakt vom 22. Juni 1441 wurde er zunächst auf 6 Jahre angestellt, der ihm aber 1446 auf weitere 10 Jahre verlängert wurde. 1470 finden wir den Meister *Orfini* auf kurze Zeit in Rom; 1475 starb er in Sebenico. Er vollendete in dieser Zeit den gotischen Teil des Domes und führte ihn in das System der Frührenaissance über, d. h. er

322.
Colleoni-
Kapelle
in
Bergamo.

323.
Dom
in
Sebenico.

267) In: Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. Bd. I, S. 243.

brachte den Grundplan in feiner ganzen Ausdehnung fertig, die Seitenschiffe mit den Spitzbogenarkaden und Gewölben, sowie ihre merkwürdige Bedachung und den ganzen Chorbau.

Am Eckpfeiler neben der nördlichen Apfide ist ein Stein, der in gotischen Minuskeln die Worte trägt:

»hoc . opus . cu . arum . fecit . magister . Georgius . mathei . dalmaticus.«

Auszuführen waren nach dem Tode *Orfini's* noch das Hochschiff, die Querschiffe und die Kuppel.

Nach ihm kam der dritte Baumeister *Nicolo di Giovanni Fiorentino*, bekannt durch Arbeiten in Traù und Spalato. Dieser wurde gegen einen Jahreslohn von 120 Golddukaten am 1. Juni 1477 angestellt, den er bis 1517 auch bezog. Unter ihm wurden das Querschiff samt Hochchor, die Galerien und die Steindächer über den Apfiden geschlossen. An seine Stelle kam dann *Bartolomeo quondam Giacomo da Mestre*; diesem folgte sein Sohn *Giacomo*, der bis 1535 tätig war. Ein *Giovanni Masticevich* »*lapicida*« aus Zara legte 1536 die letzte Hand an den Bau, dessen Vollendung durch die Inschrift im Inneren bestätigt wird:

»Praefule sub Lucio, Critto Praetore Peractum tercentum et septem lustris
addentibus annum.«

Alfo 307 Lustra (zu je 5 Jahren) und ein Jahr dazu gibt 1536; die Bauzeit dauerte somit 114 Jahre.

Das Material ist ein weisser, überaus fester Kalkstein, der in der Umgegend gebrochen wird, die Technik eine vollendete und die Formgebung eine nicht mindere. Die Einzelheiten der Konstruktion wurden bereits besprochen, ein Bild des ganzen Baues in Fig. 431 u. 432 (S. 437 u. 438) gegeben. Auf die kleine Taufkapelle ist noch besonders aufmerksam zu machen, deren Decke aus einem einzigen, reich ornamentierten Steinblocke besteht.

Das schöne Bauwerk zeigte im Beginne des vorigen Jahrhunderts grosse Schäden und mußte einer eingehenden Restauration unterzogen werden. Die ganze Kuppel wurde dabei abgetragen und neu aufgeführt; dann wurden auch die Steindecken der Schiffe frisch verlegt, sowie vier Kapitelle, eine Säule in den Arkaden und eine grosse Anzahl von Gesimsstücken erneuert. Die österreichische Regierung ist diesen Arbeiten bis 1854 in der vollkommensten Weise gerecht geworden²⁶⁸.

10) *Alberti* errichtete den Marmortempel *San Francesco* in Rimini, dessen Architekturelemente der Antike entnommen sind, als Umbauung einer gotischen Franziskanerkirche, deren Aussenmauern und Spitzbogenfenster er schonte. Unabhängig vom alten Baue bekleidete er die ganze überkommene Konstruktion mit einer Marmorumhüllung, liess die Spitzbogen der Seitenkapellen im Inneren bestehen und bildete nur das Detail derselben um. Am Aeusseren umzog er die Langseiten mit einer Rundbogenstellung, in deren Nischen Sarkophage errichtet wurden. Die Vorderfassade schuf er vollständig frei, ohne das frühere zu würdigen, und nur das Lichtmafs der Eingangstür behielt er bei. Im Fries über der unteren Säulenstellung steht die Inschrift:

»Sigismundus Pandulfus Malatesta Pan. V. E. Anno Gratiae MCCCCL.«

Die Fassade blieb unvollendet. Wie solche einst werden sollte, darüber gibt die Münze des *Matteo de' Pasti* Aufschluss, die auch zeigt, dass eine Kuppelanlage beim

324.
Kirchen
des *Alberti*.

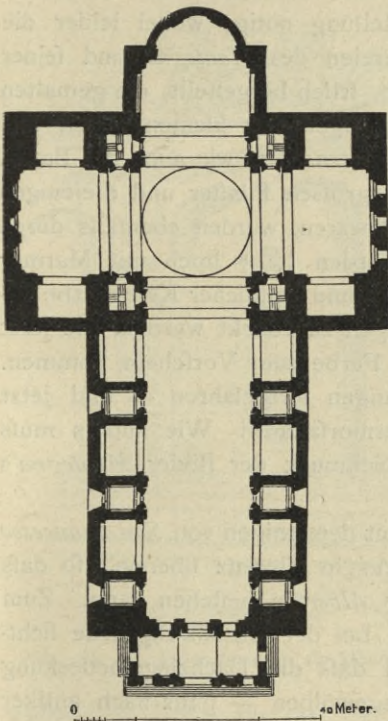
²⁶⁸) Siehe: GRAUS, J. Der Dom zu Sebenico. Kirchen schmuck, Jahrg. 27 (1886), Nr. 1-5.

Baue geplant war, zu dem am 31. Oktober 1446 der Grundstein des neuen Teiles gelegt wurde unter dem Segensspruche des Bischofs von Rimini, des *Bartolomeo Malatesta*. Als Baumaterial diente ein weißer istrischer Kalkstein; für die Balustrade im Inneren wurde rötlicher Veronefer Marmor verwendet, das Portalfeld aber aus verschiedenfarbigen Marmorforten hergestellt.

Alberti lieferte ein Modell, das er durch Zeichnungen ergänzte; mit der Ausführung selbst befasste er sich nicht.

Die Durchbildung im Inneren läßt zu wünschen übrig; die Wandgliederungen über dem Kämpfergesimse durch die nahegestellten Pilaster sind keine sehr geistvollen Zugaben; die Kalksteinarbeiten zeigen die der Frührenaissance eigene Beigabe durch Färbung mit heraldischem Blau und Gold, wie am Schlosse in Urbino und bei verschiedenen Grabmälern in Rom (*Araceli*) u. a. O.

Fig. 470.



Kirche Sant' Andrea zu Mantua.

Eigenartig ist die Basis der Kapellenpfeiler gebildet, wo statt der sonst üblichen Löwen (*Colleoni*-Monument in Bergamo, Denkmal des *Giovanni Borromeo* auf Isola Bella), Elefantenpaare aus dunklem Marmor und geflochtene Blumenkörbe mit Putten gewählt sind²⁶⁹).

11) *Sant' Andrea* in Mantua ist eine einschiffige Basilika mit Seitenkapellen im Lang- und Querhaus, Vierungskuppel und halbkreisförmiger Chorapside (Fig. 470) mit rechteckiger Vorlage, das lateinische Kreuz im ganzen betonend.

Alberti, der seit 1459 in Mantua anwesend war, wurde, nachdem der Kardinal *Francesco Gonzaga*, der Sohn des Herzogs *Lodovico*, den Neubau beschlossen, 1472 mit dem Entwürfe und der Oberleitung desselben betraut. Die Ausführung sollte *Luca Fancelli* besorgen. Im Februar des genannten Jahres wurde mit den Abbrucharbeiten des alten *Sant' Andrea* begonnen, wobei aber der 1412 vollendete Glockenturm stehen

blieb. Im April 1472 erhielt der genannte Werkmeister *Fancelli* die endgültigen Zeichnungen *Alberti*'s, der, 68 Jahre alt, im gleichen Jahre zu Rom starb. Der Bau wurde langsam betrieben, und 1487 verließ *Fancelli* Mantua wegen Mangels an Arbeit. Erst 1490 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und gegen 1500 die Vorhalle und das Langschiff vollendet; dann lag der Bau von 1550 an wieder still, und erst 1597 wurde mit großen Mitteln das Querschiff und der Chor begonnen, und zwar auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs nach den Zeichnungen des *Alberti*, die also 100 Jahre später noch erhalten waren.

Querschiff und Chor vollendete wahrscheinlich *Viani* aus Cremona, bis zum Jahre 1600. Von da ab ruhte der Bau wieder bis 1696. Wie beim Baue des Domes in Como ging inzwischen der Sinn für die feinen Formen der Frührenaissance ver-

²⁶⁹) Eingehenderes in: YRIARTE, CH. Rimini. Paris 1882. Kap. X, S. 179—252 — ferner: *Builder*, 13. Januar 1883, S. 40—42 und 64, auch 1901, Mai 25., S. 514 — besonders: *Zeitfchr. f. Bauw.* 1893, S. 8, 205.

loren; man schätzte das bisher Ausgeführte gering und wollte auch von der ursprünglich geplanten Kuppel des *Alberti* nichts mehr wissen. Man berief den Architekten *Torre* aus Bologna, der alles barock um- und ausbauen wollte. Ein günstiges Gefchick liefs aber wieder eine Ruhepause von 1710—31 eintreten; vom folgenden Jahre ab erfahren wir aber dann wieder, nachdem am 15. Oktober 1715 die damals noch fehlenden zwei Vierungsbogen und der Kuppelunterbau in Angriff genommen worden waren, dafs *Cavaliere Filippo Juvara* aus Messina, *Architetto di Sua Maesta Sarda*, mit der Vollendung des Baues beauftragt sei. 1738 wurden die Zwickel und das grofse Hauptgefims unter dem Tambour vollendet, und 1763 foll die Kuppel im Rohen vollendet und 1782 eingedeckt gewesen sein.

Verwitterungen einzelner Marmorgliederungen und des Putzes der westlichen Vorhalle machten im Jahre 1832 eine Wiederherstellung nötig, wobei leider die Reste der bis dahin noch erhaltenen Fassadenmalereien des *Mantegna* und seiner Söhne zerstört wurden. Der Putz wurde abgeschlagen, frisch hergestellt, die gemalten Kassetten plastisch ausgeführt. Die Marmorumrahmungen der kleinen Türen und die Sockel der vier grofsen Pilafter wurden in Marmor erneuert, wie auch die Basen, die früher aus Terrakotta waren. Die Kapitelle der grofsen Pilafter und diejenigen der inneren Ecken, welche aus Kalkmörtel modelliert waren, wurden ebenfalls durch solche aus Marmor ersetzt; auch die Innenwände wurden 1,65 m hoch mit Marmor bekleidet und schliesslich alles andere mit weifsgrauer und gelblicher Kaseinfarbe angefrischen, wobei auch die roten Terrakottgliederungen zugedeckt wurden, die jetzt aber wieder (Oktober 1901) in ihrer ursprünglichen Farbe zum Vorschein kommen. Bis zum Jahre 1876 wurde mit diesen Verschönerungen fortgefahren — und jetzt sprechen die Reifehandbücher von einer weissen Marmorfassade! Wie anders mufs der Bau *Alberti's* in echtem Baumaterial und im Schmuck der Bilder *Mantegna's* gewirkt haben!

Das Detail der alten Teile der Kirche stimmt mit demjenigen von *San Francesco* in Rimini und auch mit jenem des *Palazzo Rucellai* in Florenz überein, so dafs auch bei diesem kein Zweifel über die Mitwirkung *Alberti's* bestehen kann. Zum Technischen mag hier noch zugefügt werden, dafs bei der Ausführung jede sichtbare Verankerung durch Eisen vermieden ist, und dafs die Dachziegelbedeckung unmittelbar auf den grofsen abgeglichenen Tonnengewölben — ganz nach antiker Weise — ruht. Wände und Gewölbe sind aus Ziegeln hergestellt, alle wiederkehrenden Gliederungen, Gesimse, Pilaftereinfassungen aus sauber geformten, vorzüglichen Terrakotten. Die glatten Flächen sind geputzt, die Säulenkapitelle im Inneren, die Kassetten, die Gliederungen der grofsen Kuppel, die Profile der Gewölbe aus Stukk. Das Innere ist reich bemalt und durch Vergoldungen noch mehr ausgezeichnet²⁷⁰).

12) Im Jahre 1433 erhielt *Filippo Brunellesco* den Auftrag zum Neubau von *San Spirito* in Florenz; derselbe teilte aber bald das Schickfal aller bis jetzt behandelten: er geriet ins Stocken. Beim Tode des Meisters war erst der Grundplan in seinen Hauptzügen herausgemauert und das Baumodell angefertigt. Mit der Weiterführung des Baues wurde *Antonio Manetti* betraut, so dafs die Hauptbauperiode wahrscheinlich in die Zeit von 1470—80 fiel und die Kirche 1481 wohl geweiht werden konnte, aber trotzdem noch nicht in allen Teilen fertig war. Neben *Manetti* nennt *Milanesi*

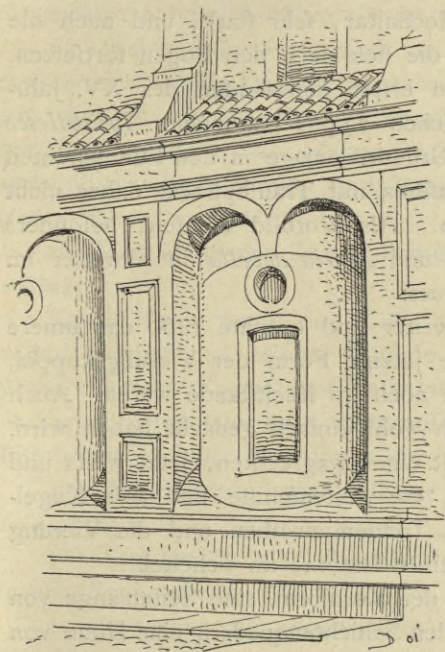
325.
Kirchen des
Brunellesco.

²⁷⁰) Die eingehende, sorgfältig aufgestellte Baugeschichte mit schönen Aufnahmen von E. RITSCHER siehe in: *Zeitschr. f. Bauw.* 1899, S. 1, 181.

noch einen *Giovanni Mariano*, genannt *lo Scorbacchia*, der als Maurermeister von 1475—90 am Baue tätig war. Der Glockenturm wurde von *Baccio d'Agnolo* († 1543) begonnen und nach dessen Entwurf unter *Cosimo I.* vollendet.

Für die Anlage, die kreuzförmige Langhausbasilika mit der Auszeichnung der Vierung und dem zweiteiligen Kreuzabschluss ist *Brunellesco* verantwortlich, nicht aber für alles Detail. Das Mittelschiff hat eine gerade Holzdecke; die Seitenschiffe sind mit Kugelgewölben überspannt und die Kapellen mit Nischengewölben geschlossen. Die Vierungskuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, über dem

Fig. 471.



Von der St. Michaelskirche zu München.

sich das sog. »Melonengewölbe« mit Rippen, kleinen Rundfenstern und einer Laterne im Scheitel erhebt. Unter der Kuppel steht der Hauptaltar, wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz und in St. Peter's Dom zu Rom.

Die schmalen Fenster der Seitenkapellen, die der Altäre wegen jetzt zur Hälfte oder ganz vermauert sind, zeigen im Horizontalschnitt eine zur Halbkreisform derselben stimmende Gestaltung, woraus auf die ursprünglich auch halbrunde Aufsensenkung der Kapellenmauern geschlossen werden kann, und beweisen, daß das Geradeführen der Mauern dort eine spätere Zutat ist. Wie jetzt erwiesen, sind dreieckige Hohlräume im Mauerwerk zwischen den Kapellenwandungen. Was der Meister wollte, wer weiß es, aber wohl kaum dasjenige, was jetzt als fertig dasteht²⁷¹).

Im Inneren sind die Säulen monolith und wie die ganze innere Steinhauerarbeit geschliffen, mit ziemlich feinen Fugen veretzt und mit weißem Kalkmörtel verputzt. Die Bildung der Eckpfeiler bei der Vierung,

welche die Stütze für die vier Mittelschiffbogen und die Kuppel bilden, ist dem Vorbilde in *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz entlehnt. An die hochgeführten Pfeiler des Mittelschiffes schmiegen sich die weniger hohen der Seitenschiffe an, wobei die Bogen der letzteren ziemlich tiefer anfallen als diejenigen des Mittelschiffes; sie haben also unten einen Bogen- und Gewölbefschub von zwei Seiten auszuhalten und oben einen ebenfolchen, der dem ersteren, aber in anderer Höhenlage, entgegenwirkt.

In *Maria novella* hat die quadratische Kernform des Pfeilers eine Seitenlänge von 1,05 m, dabei an zwei Seiten eine Vorlage von je 0,35 m und an den zwei anderen eine solche von je einer Halbfäule mit zwei Diensten. In *Santa Croce* ist der Vierungspfeiler achteckig bei einem Durchmesser von 1,50 m. In beiden Kirchen, wovon die erstgenannte gewölbt ist, die letztere Balkendecken zwischen den Bogen zeigt, sind bei den Pfeilern Deformationen nicht zu bemerken oder wenigstens keine nennenswerten,

²⁷¹) Eine verwandte Anlage liegt diesseits der Alpen bei der Michaelskirche in München vor; dort hat der Baumeister eine Lösung versucht, bei der die Innenform der Kapelle auch außen gezeigt ist und doch eine durchgehende Geradeführung der Sockel und des Traufgesimses ermöglicht (Fig. 471). Der Versuch ist wohl erwähnenswert, italienisch aber kaum.

während bei der gleichen Anordnung in Venedig (siehe Fig. 21 a, S. 25) vollständige Knicke zu verzeichnen sind. In *San Spirito* hat die Kernform nur eine Seitenlänge von 1,16 m und an zwei Seiten vorgelegte Halbfäulen, wobei die einzelnen Stücke meist als Durchbinder ausgeführt sind. Die Gewölbe sind ohne sichtbare Verankerung ausgeführt; dafür sind aber die sämtlichen vier Eckpfeiler mit dem anschließenden Bogen stark deformiert. Auch alle Seitenschiffgewölbe zeigen größere Diagonalrisse, mehrfach nebeneinander. Mancher Schaden mag darauf zurückzuführen sein, daß die Bogen einerseits auf Mauerwerk mit vielen Fugen, andererseits auf Werkstücken mit wenig Fugen aufsitzen; beide Stützen mußten sich ungleich setzen und die Folgen davon Bewegungen in den Bogen sein. So sind die Deformationen bei den Bogen der Umgänge, besonders rechts vom Hochaltar, sehr stark, und auch die Kuppel zeigt im Tambourgemäuer kleine Risse, die sich nach den Bogen fortsetzen.

13) *San Lorenzo* in Florenz wurde in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts als Neubau im toskanisch-mittelalterlichen Typus begonnen. *Brunellesco* fand, als ihm die Arbeit übertragen wurde, die Grundrissanlage in den Fundamenten des Querhauses und Chors vor; die Langhausbasilika mit Transept war daher nicht ausschließlich seinem freien Willen entsprungen. Als Vorbild dienten, besonders was die Querschiffform anbelangt, *Santa Croce* und *Maria novella* in Florenz; im Langhaus aber schuf der Meister vollständig Neues.

Auch diesen Bau führte *Antonio Manetti* weiter und brachte 1460 das Innere zum Abschluß; von ihm stammt gleichfalls die jetzige Form der Vierungskuppel, da Querbau und Vierung bei *Brunellesco's* Tode noch im Rückstande waren. Auch die Giebelfassade liefs er unvollendet, die er sich wohl einfach gedacht haben wird.

Wie bei *San Spirito* ist das Mittelschiff mit einer wagrechten, jetzt weiß und golden gefärbten Holzkassettendecke versehen; die Seitenschiffe sind mit Kugelgewölben geschlossen, die Kapellennischen mit Tonnengewölben und die Vierung mit einer Halbkugel ohne Tambour, aber mit einer Laterne im Scheitel.

Die tragenden vier Kreuzpfeiler haben in der Kernform eine Seitenlänge von nur 0,90 m bei einer Vorlage von 0,20 m und in den Schichtenquadern eine Höhe von 0,34 bis 0,51 m. Auch hier ist die Steinhauerarbeit durchweg überchliffen; zur Zeit ist sie leider mit einer hellgrauen Tünche überzogen. Die Säulen sind monolith, die Gewölbe ohne sichtbare Verankerung ausgeführt. Bei den nach den Vierungspfeilern anfallenden Seitenschiffbogen sind die Schlußsteine sämtlich nicht in Ordnung; alle Gewölbefelder der Seitenschiffe sind diagonal mehrfach gerissen, gleichwie diejenigen in *San Spirito*. Das Material ist da wie dort toskanischer, graugrüner Sandstein; die Wand- und Gewölbeflächen sind weiß geputzt.

14) Bei *San Satiro* in Mailand, von *Guinoforte Solari* begonnen, bald dem *Bramante*, dann dem *Bramantino* der Weiterbau zugeschrieben, dürfte dem großen Urbinaten die Sakristei mit Sicherheit zu verdanken sein, wohl aber auch der übrige Teil des Baues.

Was heute in die Erscheinung tritt, ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Scheinchor. Das Querhaus und das Mittelschiff sind mit kassettierten Tonnengewölben überspannt; diese sind durch Verstärkungsrippen in Joche geteilt, welche den untenstehenden Pilastrern der Pfeiler entsprechen. Die Kuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, deren innere halbkugelförmige Fläche mit Kassetten geschmückt ist; den Scheitel krönt eine Laterne; die Umfassungsmauern ragen über das Gewölbe hinaus und tragen ein flaches Zeldach.

Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölbchen überdeckt und nur an einer Seite des Querhauses weitergeführt, da eine Uebertragung derselben nach der anderen Seite wegen der einzuhaltenden Baugrenze unmöglich war. Diese Befchränkung führte auch zur Ausführung des Scheinchors, der so lange seine Wirkung nicht verfehlt, als man sich in der Mittelachse des Baues bewegt und für einen Knick in den wagrechtlaufenden inneren Gefimslinien keine empfindlichen Augen hat; derselbe macht sich immer unangenehmer geltend, je mehr man die Mittelachse verläßt oder sich dem Chor nähert. Vom Querhaus aus gesehen wird das Ganze zur Lächerlichkeit und zur »Berühmtheit« nur für Unwissende; der schöne Schein hält nicht vor, und das, was beabsichtigt ist, wird nicht erreicht. Bis 1495 soll die Bauzeit gewährt haben; die Einweihung wird 1523 als vollzogen angegeben²⁷²⁾.

15) *Chiesa della Santa Casa* in Loreto kommt hier nur insofern in Betracht, als *Bramante* bei den Verbesserungsarbeiten an der Kuppel erwähnt wird, aber mehr noch, weil er der Schöpfer der wundervollen Marmorhülle des Muttergotteshauses unter der Kuppel ist, das *Andrea Sanfovino* (1513—29), *Girolamo Lombardi*, *Tribolo*, *Bandinelli* u. a. mit Statuen und Reliefs schmückten und *Girolamo Lombardi* mit ehernen Türen verfab²⁷³⁾.

16) Von Mailänder Kirchenbauten wären nach ihrer Entstehungszeit noch zu erwähnen:

Santa Maria presso San Celso (1490), von *Giovanni Dolcebuono* erbaut, mit schönem Vorhof und reicher Fassade von *Aleffi*. Eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwölffseitiger Kuppel auf geschlossenem Tambour und einem Chorumgang zu 9 äußeren Seiten oder zu 5 quadratischen und 4 dreieckigen Kapellen. Der Chor selbst bildet in feiner Grundform ein halbes Achteck²⁷⁴⁾.

17) *San Vittore*, wegen seiner barocken, prächtigen Innendekoration, von *Aleffi* (1560).

18) *San Fedele*, als Jesuitenkirche nach *Pellegrini's* Plan (1569) erbaut, von *Martino Bassi* vollendet²⁷⁵⁾.

19) In Genua ist wegen ihres überaus prächtigen Inneren mit eingelegten roten Marmorarbeiten an den Wänden die dreischiffige, von *Giacomo della Porta* erbaute Basilika *Santa Annunziata* (1587) anzuführen;

20) in Florenz die Fassade *des Buontalenti* von *Santa Trinità* (1593) und

21) wegen seiner interessanten reichen Barockfassade aus dem Jahre 1663 *San Salvatore* in Venedig, ein Bau von *Giorgio Spavento* begonnen und von *Tullio Lombardo* 1534 vollendet.

22) Von den Kirchen *Palladio's* in Venedig sind zu erwähnen:

San Giorgio maggiore, 1560 begonnen, mit der von *Scamozzi* 1575 vollendeten Fassade; ferner

23) die Kirche *San Redentore* mit einschiffigem Inneren, 1576 erbaut.

Von römischen Kirchen der Spätzeit seien angeführt:

24) *Il Gesù*, die Hauptkirche der Jesuiten, im Auftrage des Kardinals *Farnese*

²⁷²⁾ Eine gute Aufnahme findet sich in: CASSINA, a. a. O. — Für die Sakristei in *San Satiro* und den Chor von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand siehe Art. 332, S. 484.

²⁷³⁾ Eine Beschreibung dieses Bauwerkes siehe in: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1871, S. 160. — Die dort beigegebene Grundrisskizze ist ganz falsch, das Langschiff beispielsweise um ein Joch zu kurz.

²⁷⁴⁾ Siehe die Veröffentlichung in: CASSINA, a. a. O., Taf. XIX—XXIV, in deren Text *Bramante* noch als Schöpfer der Vorhalle bezeichnet wird.

²⁷⁵⁾ Veröffentlicht ebendaf.

327.
Kirchen
in
Mailand,
Genua,
Florenz
und
Venedig.

328.
Römische
Barockkirchen.

1568—75 von *Vignola* und *Giacomo della Porta* erbaut, weist einen der glänzendsten und reichsten Innenräume Roms auf. Ihr Langhaus wurde 1860 vom Fürsten *Torlonia* mit kostbarem Marmorgetäfel versehen.

25) *Andrea della Valle*, 1591 von *P. Olivieri* begonnen und von *Carlo Maderno* vollendet, mit reicher Fassade nach dem Entwurfe *Carlo Reinaldi's* (1665). Besonders beachtenswert wegen der bronzenen Kopien der *Pietà*, der *Lea* und *Rahel* des *Michelangelo* und der reizenden Bronzekandelaber in der *Capella Strozzi*.

26) *San Ignazio*, auf Kosten des Kardinals *Ludovisi* 1626 begonnen und 1675 vollendet; von *Padre Greffi* geplant mit einer Fassade von *Algardi*.

Berühmt ist das Innere des Baues durch die Malereien des *Padre Pozzo* mit seiner virtuosen *Perspective curieuse*, wo die gemalte Architektur die monumentale zu übertrumpfen sucht. Mit aufsergewöhnlicher, nicht übertroffener Geschicklichkeit und einem ausgezeichneten Farbensinn sehen wir die Kompositionen ausgeführt — aber eines bleibt dabei immer wieder fatal, das sie nur von einem einzigen Punkte aus richtig wirken, der vorsichtshalber in der Mitte des Hauptschiffes durch eine runde Marmorplatte bezeichnet ist. Ueber ihn hinausgetreten, hört der schöne Schein auf und teilt das Unternehmen das Schicksal aller ähnlicher perspektivischer Mätzchen. Schade um so viel Geist und Können am falschen Platze!

33. Kapitel.

Zentralanlagen.

»Der Zentralbau ist das letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft, es mag Zwischenperioden geben wie das XIX. Jahrhundert (wohl auch der Anfang des XX.), welches das Pentum des XIII. noch einmal auffaugen muß — immer von neuem wird jene große Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufe glänzend in ihr Recht eintreten werden. — Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen.«

BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance. Stuttgart 1878. S. 97.

329.
Zentralbau.

Für die Aufnahme des Zentralbaues als kirchliche Bauform war in Italien das Vorhandensein so vieler antiker Rund- und Polygonbauten, wohl auch die stetige Fühlung mit dem Orient, die in *Agia Sofia*, um nur ein Beispiel von Rang zu nennen, genugsame Anregung bot, von Wichtigkeit. Der »mythische Ruhm«, den das Pantheon in Rom, den *San Lorenzo* in Mailand genossen, die Bewunderung für andere, damals noch besser erhaltene Zentralbauten von kreisrunder oder polygonaler Form, wie die mächtigen Kuppeln der Thermen in Rom (*Caracalla*-Thermen, sog. *Minerva medica*) und bei Neapel (Bajae), auch die altchristlichen Bauten in Ravenna, hielten zunächst bei der romanischen Baukunst die Uebung des Zentralbaues wach, förderten Versuche in der Zeit der Protorenaissance (*Battistero* in Florenz), dann im gotischen Mittelalter, wenn sie dort auch nur auf dem Papier oder im Modell blieben (Florenz, Bologna, Pavia, Loreto); ihre Ausgestaltung übernahm dann die hereinbrechende Renaissance.

Die Gepflogenheit, die Baptisterien als Zentralbauten aufzufassen und baulich auch zum Ausdruck zu bringen, trug weiter dazu bei, den Gedanken an die Rund-

bauten nicht verloren gehen zu lassen, wobei auch die Kunst des Wölbens größerer Räume der Vergessenheit nicht anheimfiel; denn ohne gewölbte Decke war ein Zentralbau nicht zu denken.

Der Betonung der Vierung mittelalterlicher Dome in Italien, bei Annahme des lateinischen Kreuzes als Grundform, durch eine Kuppel ist mehrfach schon gedacht worden; sie aber als dominierendes Ganze, als architektonischen Mittelpunkt einer Bauanlage aufzufassen und auch auszuführen, bleibt das unbeftrittene Verdienst der orientalisches-altchristlichen Baukunst und ihrer Weiterträgerin, der italienischen Renaissance!

»Absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Inneren und Aeußeren ohne müßige Fassaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes« — das sind die charakteristischen Merkmale und Eigentümlichkeiten dieser Kuppelbauten, die mit Worten nicht schlagender wiedergegeben werden können, als es *Burckhardt* hier getan hat.

Die Anordnung über kreisrundem oder polygonem Raume bleibt für den Aufbau die einfachste Lösung, die aber, wenn der Altar nicht in den Mittelpunkt des Planes gestellt werden soll, die Einheit deselben stört, indem ein besonderer Ausbau für den Altar hergestellt werden muß. (Vergl. *Madonna di Campagna* bei Verona, *Santa Maria* zu Bufo Arfizio, *Umiltà* in Pistoja, *San Sebastiano* in Mailand.)

330.
Grundform.

Diese Mißstände und Zweifel fallen bei der Annahme des griechischen Kreuzes mit vier gleichlangen Kreuzarmen als Grundform weg, welche in der Folge auch die vorherrschende blieb.

Die großen konstruktiven Leistungen im Kuppelbau beginnen aber nicht mit der Verwirklichung des Ideals; es sind Vollendungsarbeiten in neuer Form von demjenigen, was andere zu Grunde gelegt haben; es sind zugleich die Vorarbeiten für die kommenden, aber zur Zeit noch nicht erreichten Kraftleistungen.

Sakristeien und Kapellen sind es, an denen die Frührenaissance sich bei ihren ersten selbständigen, ureigenen Ausführungen im Zentralbau versuchen mußte, Bauten kleinen Inhaltes und von geringen Abmessungen, dafür aber um so liebenswürdiger und schöner im Detail empfunden und durchgeführt.

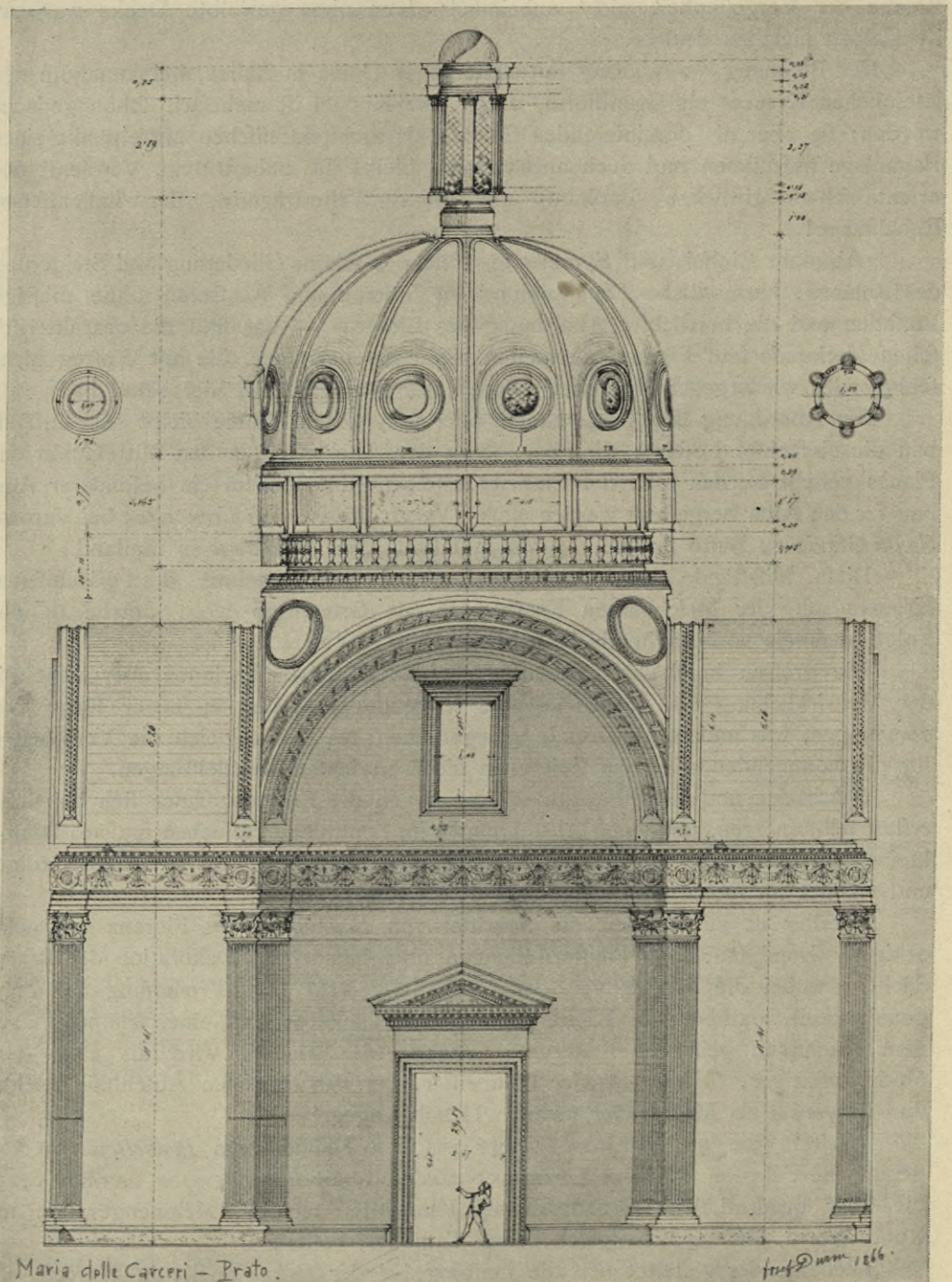
331.
Anfänge.

Hierher ist zu rechnen die Sakristei von *San Spirito* zu Florenz mit achteckigem Grundplan: zwei Pilafterstellungen übereinander als Dekoration der Wandflächen, wobei die Pilafter von den Ecken abgerückt sind (Freilassung der Polygonalwinkel), darüber ein Klostergewölbe mit Lünetten und einer kleinen, nach dem Dachraum gehenden Laterne. *Giuliano da Sangallo* wird als Plan- und Modellanfertiger, *Cronaca* als der Baumeister, der den Bau zum Abschluß brachte, und *Sanfovino* als Meister der schönen Details angegeben.

Weiters die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakristei von *San Lorenzo* ebendasselbst, die sog. *Sagrestia vecchia* (1425), die über quadratischem Grundplan auf Pendentifs ein sog. Melonengewölbe mit Rundfenstern, ohne zwischengeschobenen Tambour, besitzt.

Bedeutender gestaltet sich die Leistung bei der *Pazzi*-Kapelle in Florenz, die den großen *Brunellesco* gleichfalls zum Urheber hat (1420). Kein Zentralbau im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigt die Kapelle eine oblonge Grundrißform mit Vorhalle und Chor, wobei die Hauptachse nicht nach der Längsausdehnung, sondern nach der Schmalseite des Baues gelegt ist, die liturgische Achse also in der Richtung der letzteren liegt. Die architektonische Gliederung der Decke rechtfertigt diesen

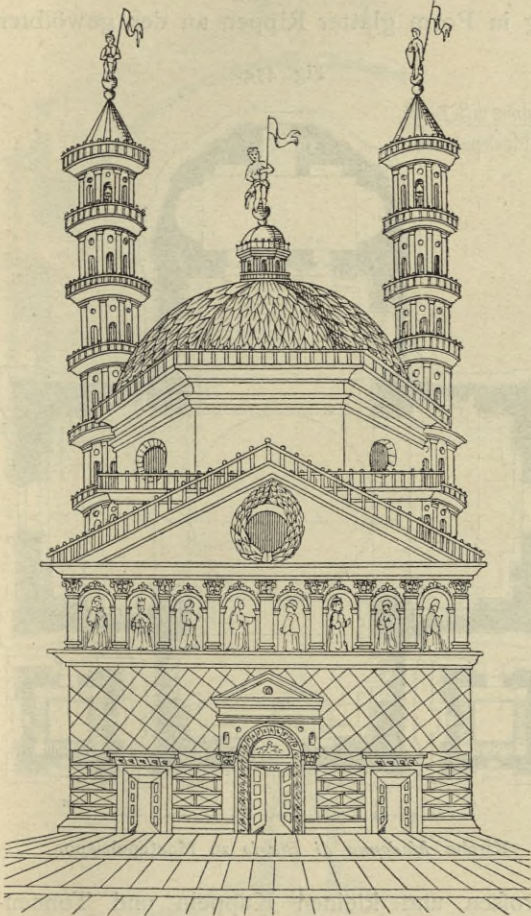
Fig. 472.

Querschnitt der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato.

Vorgang, indem der rechteckige Raum in drei Teile zerlegt ist, und zwar durch zwei halbkreisförmige Gurtbögen in ein quadratisches Mittel- und zwei schmale Seitenfelder.

Die beiden letzteren sind als Tonnengewölbe ausgeführt; das Mittelfeld ist als Melonengewölbe auf Pendentifs, mit Rippen und Rundfenstern, im Scheitel durch eine Laterne bekrönt, hergestellt. Die Kuppel beherrscht somit die ganze Anlage; die Tonnen rechts und links sind ihre Begleiter, und zwischen diesen in der Mittelachse der Kuppel öffnet sich dann der im Grundriss quadratische Chor, der wieder mit einem Kuppelgewölbchen überspannt ist. Den Zugang in der liturgischen

Fig. 473.



Filarete's Entwurf für den Dom zu Bergamo ²⁷⁶⁾.

Tambour ist im Aeußeren zur Geltung gebracht, aber nicht die Wölbform der Kuppel selbst, die sich noch der Beigabe des flachen, oberitalienischen Zeldaches erfreut (Fig. 472 ²⁷⁷⁾). Dies ist auch beim Kuppeldach der *Passi*-Kapelle zu Florenz und in geschweiffter Form bei *Santa Maria* zu Busto Arsizio der Fall (siehe Fig. 134, S. 137).

Das Kuppeldach (Schutzdach) in gewölbter Form weisen bei den frühen Entwürfen nur die von *L. B. Alberti* geplante Kuppel von *San Francesco* in Rimini und jene des Domes für Bergamo von *Filarete* (Fig. 473) auf.

Achse vermittelt die schöne große Eingangstür mit ihren köstlich geschnitzten Türflügeln an der Rückwand der reizvollen gewölbten Säulenhalle, deren Mittelfeld gleichfalls durch ein Kuppelgewölbe ausgezeichnet ist, dessen Ausschmückung mit bunten Majoliken aus der Werkstätte der *Robbia* bereits erwähnt wurde. (Siehe Art. 37, S. 50.)

Als Werk des *Brunellesco* sei noch die reine Zentralanlage *Santa Maria degli Angeli* in Florenz (1451) erwähnt, bei der die Kuppelspannweite auf 15,80 m geplant war, unter Annahme eines im Inneren achteckigen und außen sechzehneckigen Grundplanes.

Die Grundform des griechischen Kreuzes ist in reinster Weise bei der Ausführung der *Maria delle Carceri* in Prato von *Giuliano da Sangallo* (1485) gewahrt worden. Umgeben von vier gleichgroßen Tonnengewölben, nehmen vier Gurtbogen derselben auf Pendentifs einen geschlossenen, in Felder eingeteilten, von einer Balustrade umzogenen Tambour auf, über dem sich eine Melonenkuppel mit Rippen- und Rundfenstern, mit einer Laterne im Scheitel, erhebt. Der

²⁷⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: OETTINGEN, W. v. *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst*. Wien 1890. S. 463 (Fig. 7).

²⁷⁷⁾ Siehe auch: *Zeitschr. f. Bauw.* 1868, Bl. 62 u. 63.

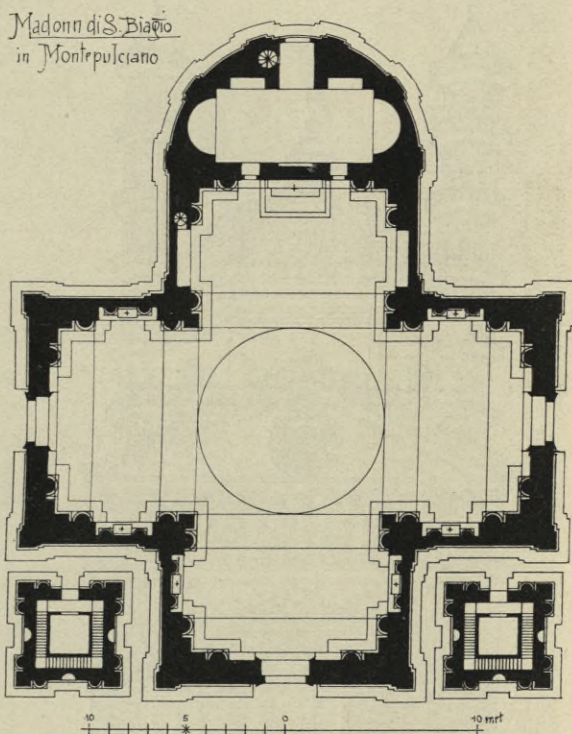
Die reine griechische Kreuzform im Inneren, nicht aber im Aeußeren, zeigt die schöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minarettartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, besitzt — ein Werk des älteren *Antonio da Sangallo* (1518—37), einer der vollendetsten Zentralkirchenbauten der Hochrenaissance (Fig. 474). Nicht nur der lichtbringende Tambour ist hier im Aeußeren zur Geltung gebracht, sondern auch die Kalottenform der Kuppel mit der Laterne. Der hohe, zylindrische Tambour ist durch enggestellte korinthische Pilafter gegliedert, die eine Fortsetzung in Form glatter Rippen an der gewölbten Dachfläche haben. Die Fensteröffnungen im Tambour sind im Inneren nicht in der gleichen Höhe ausgeführt wie am Aeußeren; auch das innere Hauptgefims der Kuppel liegt tiefer als das äußere. Doch sind die inneren und äußeren Fenstergestelle durch nach innen abfallende Leibungen miteinander verbunden, was dem Beschauer im Inneren die volle Ansicht der Lichtöffnungen auch von unten ermöglicht, was aber nicht gerade als organische Lösung bezeichnet werden kann. Die gleiche Anordnung mit den abfallenden Leibungen bei inneren und äußeren Kuppelfenstern hat sich auch der Architekt von *San Fedele* in Mailand erlaubt.

An dieser Stelle sei noch *San Giovanni Crisostomo* (1483) von *Moro Lombardo* in Venedig erwähnt, wie auch »das tolle Prachtstück« von *Maria de' Miracoli* in Brescia, mit feinem Wechsel von großen und kleinen Kuppeln und Tonnengewölbchen — bei vier Pfeilern im quadratischen Grundplan mit langgezogenem Chorausbau. (Vergl. Fig. 108, S. III.)

Eine weitere Gruppe mittelgroßer Zentralbauten bilden die von *Bramante* und zeitgenössischen Meistern ausgeführten Kirchen Oberitaliens, von denen *Strack* in seinem unten genannten Werke²⁷⁸⁾ eine große Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Kloostergewölben überspannt, alle aber mit der krönenden Laterne versehen.

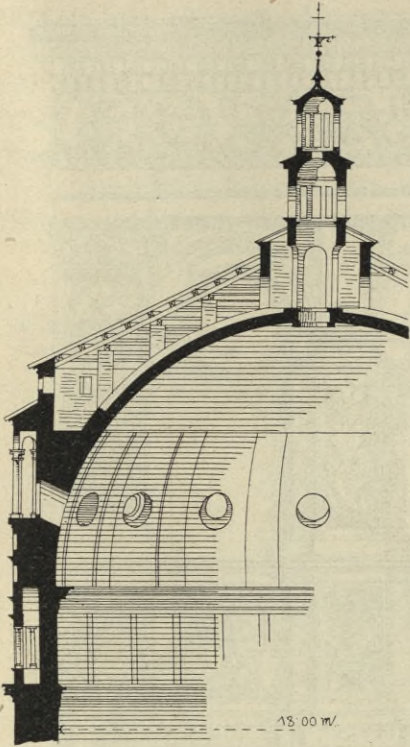
Als erstes Beispiel sei hier der Chorbau von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratisch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenstern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Kuppelwölbung, die eine Spannweite

Fig. 474.

Kirche *Madonna di Biagio* zu Montepulciano.

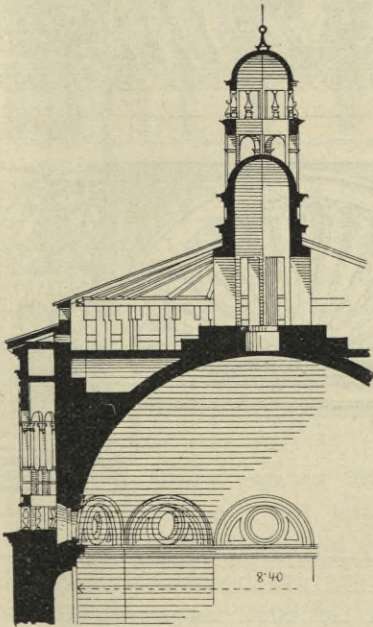
²⁷⁸⁾ STRACK, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

Fig. 475.



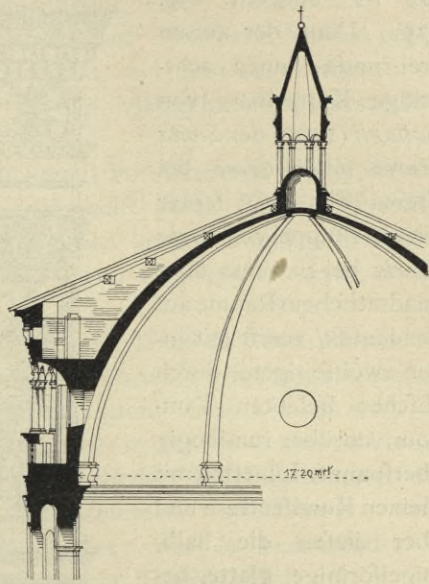
Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand.

Fig. 477.



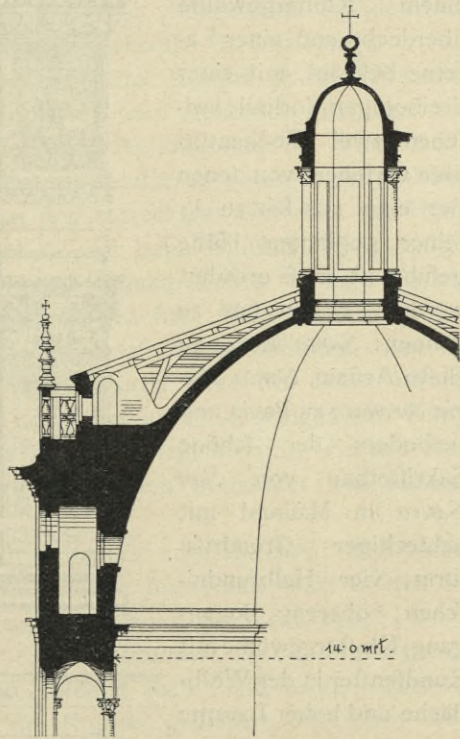
Von der Kirche *Santa Maria* bei Saronno.

Fig. 476.



Von der Kirche *Santa Maria della Croce* bei Crema.

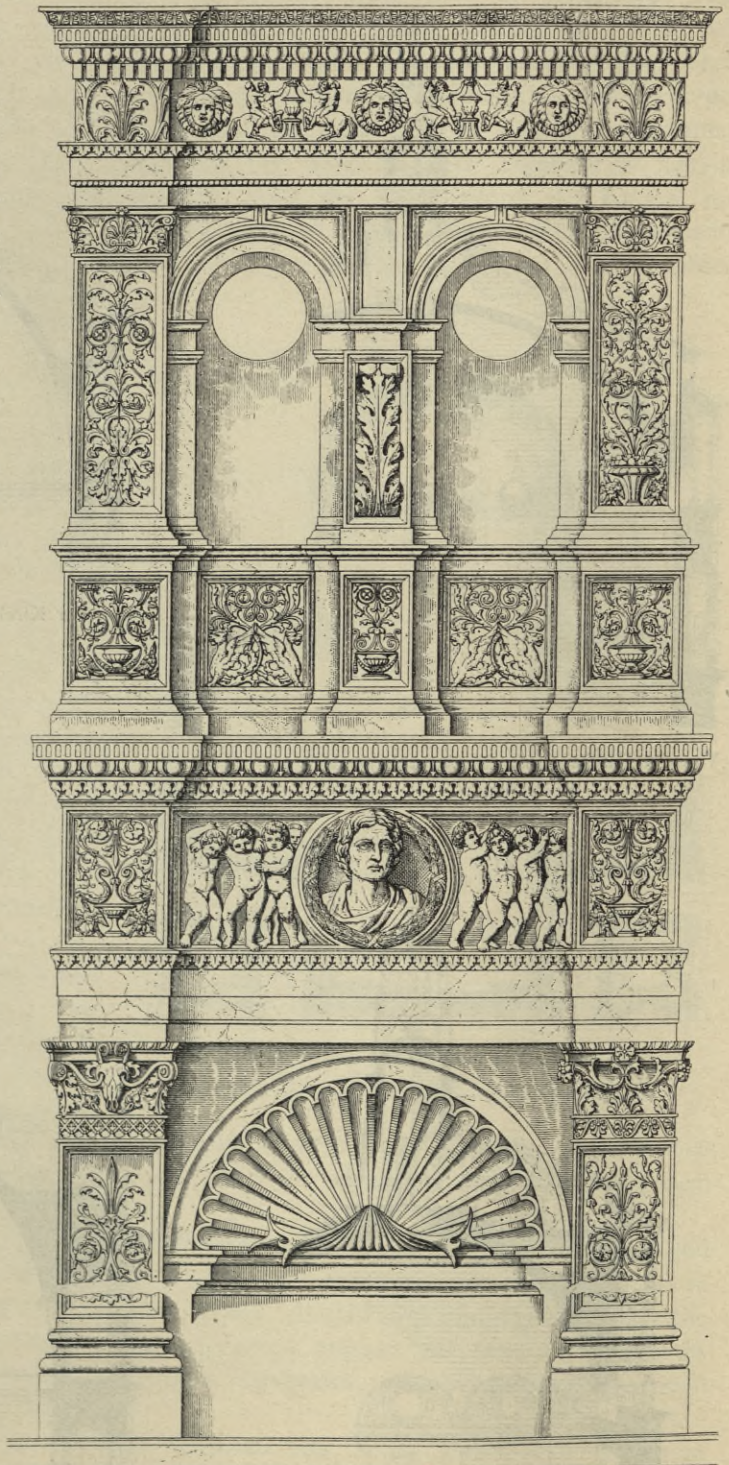
Fig. 478.



Von der *Incoronata* zu Lodi.

Fig. 479.

von 18^m aufweist (Fig. 475). Dann der außen kreisrunde, innen achteckige Kuppelbau von *Battagli* (1490) der *Santa Maria della Croce* bei Crema (Fig. 476); ferner die Chorkuppel von *Santa Maria* bei Saronno über quadratischem Raume auf Pendentifs, zuerst mit innen zwölffseitigem, durch Nischen belebten Tambour, darüber rundbogig überspannte Lünetten mit kleinen Rundfenstern und über diesen die halbkugelförmige, glatte, bemalte Kuppel (Fig. 477). Auch die *Incoronata* von Lodi (Fig. 478), ein innen und außen achteckig durchgeführter Bau mit einem Klostergewölbe überdeckt und einer Laterne bekrönt, mit einer dreibogigen Vorhalle zwischen zwei Glockentürmen versehen, von denen der eine nur bis zu $\frac{1}{3}$ seiner geplanten Höhe geführt ist, muß erwähnt werden. Ferner sind zu nennen: *Santa Maria* zu Bufo Arfizio, *Santa Maria coronata* zu Pavia und besonders der schöne Sakristeibau von *San Satiro* in Mailand mit achteckiger Grundriffsform, vier Halbrundnischen, oberem Bogen gang, Klostergewölbe mit Rundfenster in der Wölbfläche und hoher Laterne



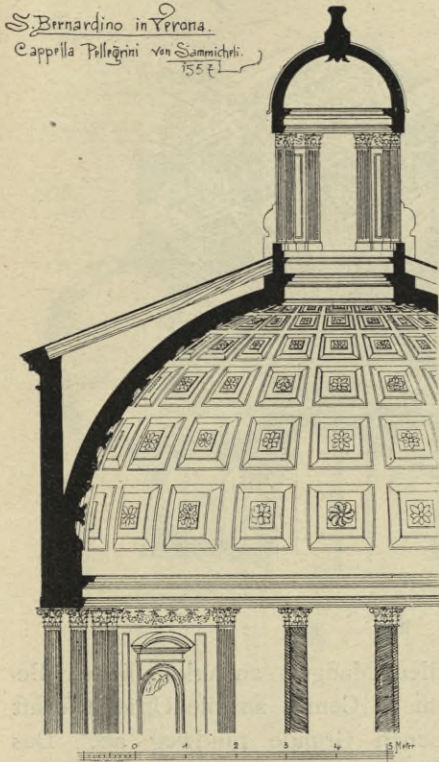
279) Fakt.-Repr. nach:
CASSINA, a. a. O.

Von der Kirche San Satiro zu Mailand 279).

im Scheitel — ein dekoratives Meisterstück des *Bramante* mit Terrakottenbüsten und Reliefs von *Caradoffo* (Fig. 479: dekorative Ausbildung einer Achteckseite). Das Innere dieses kleinen Baues scheint das Schickfal von *Sant' Andrea* in Mantua geteilt zu haben; daselbe ist zur Zeit hellgelb, bronzegrün und grau angestrichen, war aber ursprünglich wohl im roten Tone der Terrakotten, vielleicht unter Verwendung von blauer Farbe und Vergoldung gehalten.

Auch diese Kuppelbauten zeigen die Wölbungen im Aeußeren nicht; sie verbergen sich hinter den hochgeführten Mauern, die meist durch Galerien in mittelalterlichem Sinne umzogen und wirkungsvoll belebt sind (siehe Fig. 475 bis 478, S. 485 u. 487).

Fig. 480.

Von der Kirche *San Bernardino* zu Verona.

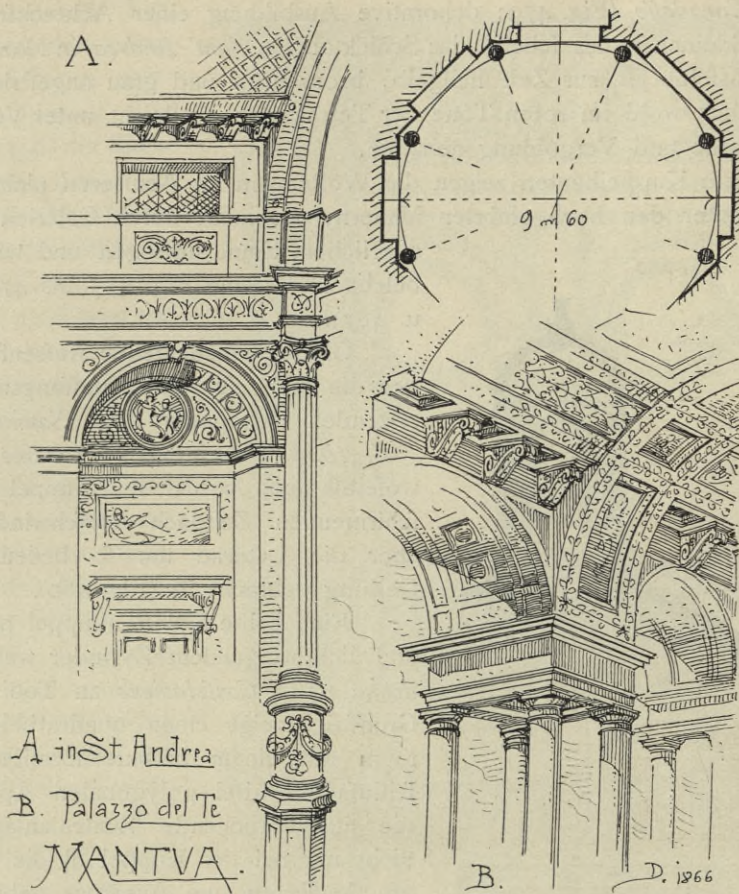
Glatte, unbedeutende Außenflächen zeigen die hochgeführten Umfassungsmauern der reizenden Schöpfung des *Sannicheli*, die *Pellegrini*-Kapelle in *San Bernardino* zu Verona, wofelbst auch wieder die Kuppel unter dem schirmenden Zeltdach verschwindet, wofür aber die Laterne um so bedeutender zur Geltung gebracht ist (Fig. 480).

Eine echte Kalottenkuppel mit Laterne und lichtbringendem Zylinder weist die *Madonna della Consolazione* zu Todi auf. Der Grundriß zeigt einen quadratischen Mittelraum mit einem halbkreisförmigen Chorabschluss und drei polygonalen Apsiden, also die ausgesprochenste Zentralanlage. Aber nicht nur bei der Kuppel ist die Wölbeform am Aeußeren zum Ausdruck gebracht; auch bei den vier Apsiden sind die Viertelkugelgewölbe im Aeußeren gezeigt; sie schließensich an den viereckigen Unterbau der Hauptkuppel an, der beim Auftreffen der Apsidenmauern an feinen Ecken kräftige Verstärkungen erfahren hat. Eine ringsum geführte Balustrade bildet nach oben den fachgemäßen Abschluß dieses Bauteiles, über dem sich die Kuppel erhebt. Die Einzelformen der unteren Teile des Baues und des Inneren bis zum Tambour deuten auf die Frührenaissance; diejenigen der Kuppel sind dagegen etwas barock; aber trotzdem ist die Gesamtwirkung wie aus einem Guffe, wenn man den Bau nicht in feinen Einzelheiten betrachtet und fezierend an denselben herantritt.

Er wurde nach dem Volksmunde dem *Bramante* zugeschrieben; archivalische Forschungen *Roff's* ergaben seine Mitwirkung nicht; sein Name wird in den Bauakten nicht genannt. Die erste Erwähnung des Baues geschieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maestro Cola di Matteucci da Caprarola* geleistet wird, der als Architekt von gutem Rufe und Ansehen auch sonst bekannt geworden ist. Das Werk war 1606 bis zum Fusse der Kuppel gediehen, und 1617 wurde das wundertätige Madonnenbild in die fertige Kirche gebracht — nach mehr als

Fig. 481.

Fig. 482.



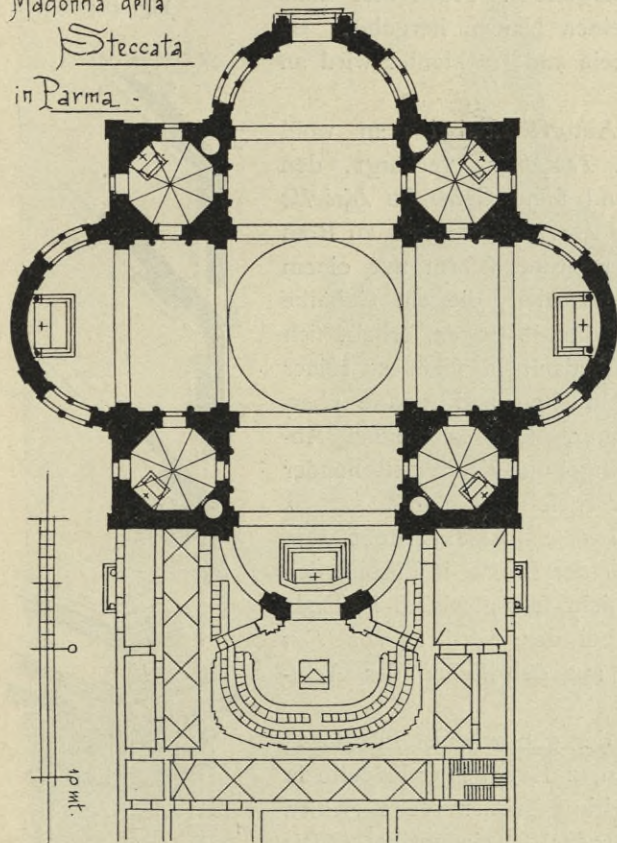
hundertjähriger Bauzeit. Viele glauben trotz allen Mangels an urkundlichen Beweisen für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urhebererschaft *Bramante's*; *Roffi* lehnt sie aus dem angegebenen Grunde rundweg ab. Das negative Ergebnis der Untersuchungen läßt aber einen unanfechtbaren Schluss keineswegs zu. Es bleibt zunächst »Glaubenssache«, welchen von beiden man für den Baumeister der Kirche halten will ²⁸⁰).

²⁸⁰) Siehe: LASPEYRES, a. a. O., Bl. LXVIII u. LXIX. — Auch der in Art. 232 (S. 484) genannte schöne Kuppelraum beim Querschiff und Chor der Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Mailand mit den reichen Terrakottaverzierungen soll dem *Bramante* abgesprachen werden. Anlässlich des neuerdings wieder entfachten Streites um die Urheberchaft *Bramante's* beim Bau der *Cancelleria* und anderer Paläste in Rom, den *Conte Domenico Gnoli* einleitete und im Verein mit *Ettore Bernich* fortsetzte, muß es, wie bei der *Consolazione* zu Todi, vorerst noch dem Einzelnen überlassen bleiben, auf welche Seite der Kämpfenden er sich stellen will, da die bisherigen Erörterungen zu einem annehmbaren abschließenden Ergebnis nicht geführt haben. Wenn bei jenen ohne alles zwingende Urkundenmaterial bald ein Miniaturmaler *Gasparo Romano*, bald ein *Bastiano da Bologna* an Stelle des *Bramante* auf den Schild gehoben wird, so muß weiteres wohl noch abgewartet werden. Und fragen wir nach den Gründen des Streites: die bekannte große Inschrift im Frieße des II. Obergeschosses und eine kleinere, später über dem Mittelfenster des *Primo piano* gefundene weisen die Jahreszahlen 1495 und 1489 auf, während *Vasari* sagt, daß *Bramante* erst zwischen 1499 und 1500 nach Rom gekommen sei und er nur beratend mit anderen Architekten am Baue mitgewirkt habe. Daß *Bramante* mit der Ausführung in irgendeiner Weise zu tun hatte, ist durch *Vasari* glaubhaft gemacht; daß er aber gerade deswegen in Rom festhaft gewesen sein müßte, ist nach verwandten Vorgängen nicht völlig notwendig; und wenn wir den Wohnungswechsel um 1500 zugeben, so ist dieser noch lange kein Grund gegen eine frühere einschneidende Mitwirkung des gefeierten Künstlers. Auch andere Dinge sprechen noch gegen den Ausschluß *Bramante's* in diesem Falle, die zu erörtern hier zu weit führen würde. (Vergl.: *Archivio storico dell' Arte* [Roma 1892], das Oktober- und Dezember-

Verwandt in der Grundriffsanordnung ist die *Madonna della Steccata* in Parma (Fig. 483), die aber an Stelle der Mauerverfärbungen bei den einspringenden Ecken außen viereckig, innen achteckig ausgeführte Kapellenanlagen aufweist, die bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt sind, so daß der Unterbau der Kuppel in Form eines griechischen Kreuzes über die Apfiden hervorragt. Letztere und die Kuppel selbst zeigen unverfälscht die gleiche Wölbform wie in Todi; durch die Anwendung der großen Ordnung am Äußeren und im Inneren gewinnt das architektonische Bild; nur kommt dabei die Hauptkuppel mit ihrer etwas kleinlichen Säulenstellung am Tambour zu kurz und läßt die Gesamtwirkung gegenüber derjenigen von Todi zurücktreten.

Fig. 483²⁸¹.

Madonna della
Steccata
in Parma.



Die äußeren Mauerflächen des Baues sind geputzt; nur die Fensterumrahmungen und Gesimfungen bestehen aus Werksteinen, wodurch er in der Erscheinung an Monumentalität verliert. Nach *Vafari* ist die Kirche, »wie man sagt, nach Zeichnungen und Angaben *Bramante's* erbaut«. Nach anderen Ueberlieferungen ist der Bau 1521 (also 7 Jahre nach *Bramante's* Tod) nach Zeichnungen des Architekten *Giovanni Francesco Zaccagni da Torrechiara* begonnen worden, nachdem erst im Jahre 1515 der Bau der Kirche beschloffen wurde. Die Einweihung durch den Bischof von Parma erfolgte 1539; der Chor wurde 1680 erweitert²⁸¹.

Im Gedanken zeigt der Grundplan der Madonnenkirche *di Campagna* zu Piacenza mit der *Steccata* einiges Gemeinsame; denn auch hier sind bei der Annahme des griechischen Kreuzes die

heft 1901 der *Raffegna d'Arte*, sowie das Maiheft 1902; ferner die Ansichten *Burckhardt's* im »Cicerone« [Ausgabe Basel 1866], *Letarouilly's* im Textbände zu den »*Edifices de Rome moderne*« [S. 219—220], *Redtenbacher's* in der »*Architektur der italienischen Renaissance*« [Frankfurt 1886], S. 180, und *v. Geymüller's* im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*, auch diejenige *Gnoli's* in der *Rivista d'Italia* vom 15. April 1898, sowie *de Fabriczi's* im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*.

Es ist als eine Tücke des Schicksales anzusehen, daß dem großen *Bramante*, ohne urkundliche Beweise dafür zu haben, Werke zugeschrieben worden sind, an denen er vermutlich oder wirklich keinen Anteil hatte; andererseits bleibt es aber zu beklagen, daß dem *L. B. Alberti* zu wenige zuerkannt worden sind, weil er einst schrieb: »*L'architetto per conservare riputazione, deve dare i soli modelli — facendoli eseguire da altri*« — auf Grund welcher Äußerung an manchem Werke nur der Name des Ausführenden, nicht aber immer derjenige des geistigen Urhebers haften geblieben ist.

²⁸¹) Nach: STRACK, a. a. O., S. 9 ff.

einbringenden Winkel mit Kapellen besetzt; sie sind aber nicht geschlossen, sondern stehen in freierer und kühnerer Weise offen nach dem Mittelraum, so daß vier Eckpfeiler die Kuppel aufnehmen. Die vier Apfiden haben geraden Abfluß; die Eckkapellen sind bis zur Höhe des Kreuzarmes geführt, in kleinen Achteckbauten ausklingend. Kreuzarme und Kuppel zeigen nichts von der Wölbform; sie sind unter flachem Sattel- und Zeltdach verborgen. Der Kuppelunterbau erscheint von außen zweigeschoßig, von Galerien umgeben; an der unteren sind Fenster angebracht, welche Licht in das Innere bringen; die obere dient als Umgang nur zur Belebung und zum reicheren Aussehen des Außenraums.

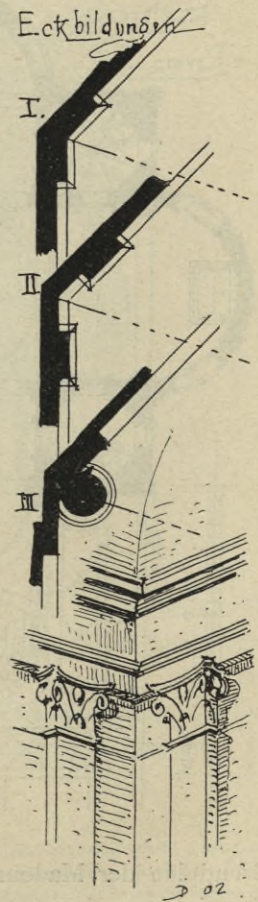
Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Gesimse sind aus Werksteinen hergestellt. Auch hier muß wieder *Bramante* als Meister seinen Namen hergeben; erwiesen ist er aber nicht; auch kein anderer Meister wird an seiner Stelle genannt.

Dagegen ist *Bramante's* Autorchaft bei dem wohl kleinsten Zentralbau, dem sog. *Tempietto*, verbürgt, den *Ferdinand IV.* von Spanien und seine Gemahlin *Isabella* 1502 im Hofe des Klosters *San Pietro in Montorio* zu Rom erbauen ließen. Bei kreisrunder Grundrissform mit einem Umgang von 16 dorischen Granitsäulen, die ein Gebälke mit Triglyphenfries und eine Balustrade tragen, erhebt sich die Kuppel ohne weiteres Schutzdach in schöner, reiner Form auf einem durch Muschelnischen und gerade überdeckte Fenster belebten Tambour. Den krönenden Abfluß bildet ein aus Wappen, Kugel und Kreuz bestehender Aufsatz, ohne daß Zenithlicht vorgesehen wäre²⁸²).

Unter *Sangallo's* oder *Cronaca's* Einfluß steht *Bramante's* Schüler *Vittoni* beim Bau der *Umiltà* in Pistoja, den *Vasari*, im Inneren wenigstens, nicht sehr glücklich zu Ende geführt hat. Dort sind, wie bei der Sakristei von *San Spirito* in Florenz, die Pilaster aus den Ecken des Achteckes gerückt²⁸³).

Statt dieser Anlage oder der gebrochenen Pilaster in den Ecken sind an anderen Orten, z. B. bei einer Kapelle in *Sant' Andrea* zu Mantua, in wirkungsvoller Weise Säulen in die Ecken gestellt (Fig. 482 u. 484) — ein antikes (*Villa Hadriana* bei Tivoli) und auch ein mittelalterliches Motiv. Aber diese gebotene Lösung hört über dem Hauptgesimse auf, wo man die Fortsetzung oder das Ausklingen der Säulen nach den Gewölbefeldern erwartet. Die dürftigen Streifen in den Gewölbebraten setzen die untere, starke Betonung der Ecken im Raume nicht in naturgemäßer Weise bis zum Scheitel fort. Eigenartig ist aber auch hierbei die Anordnung von liegenden Rechteckfenstern am Fufse der Kuppel und deren Einschneiden in die

Fig. 484.

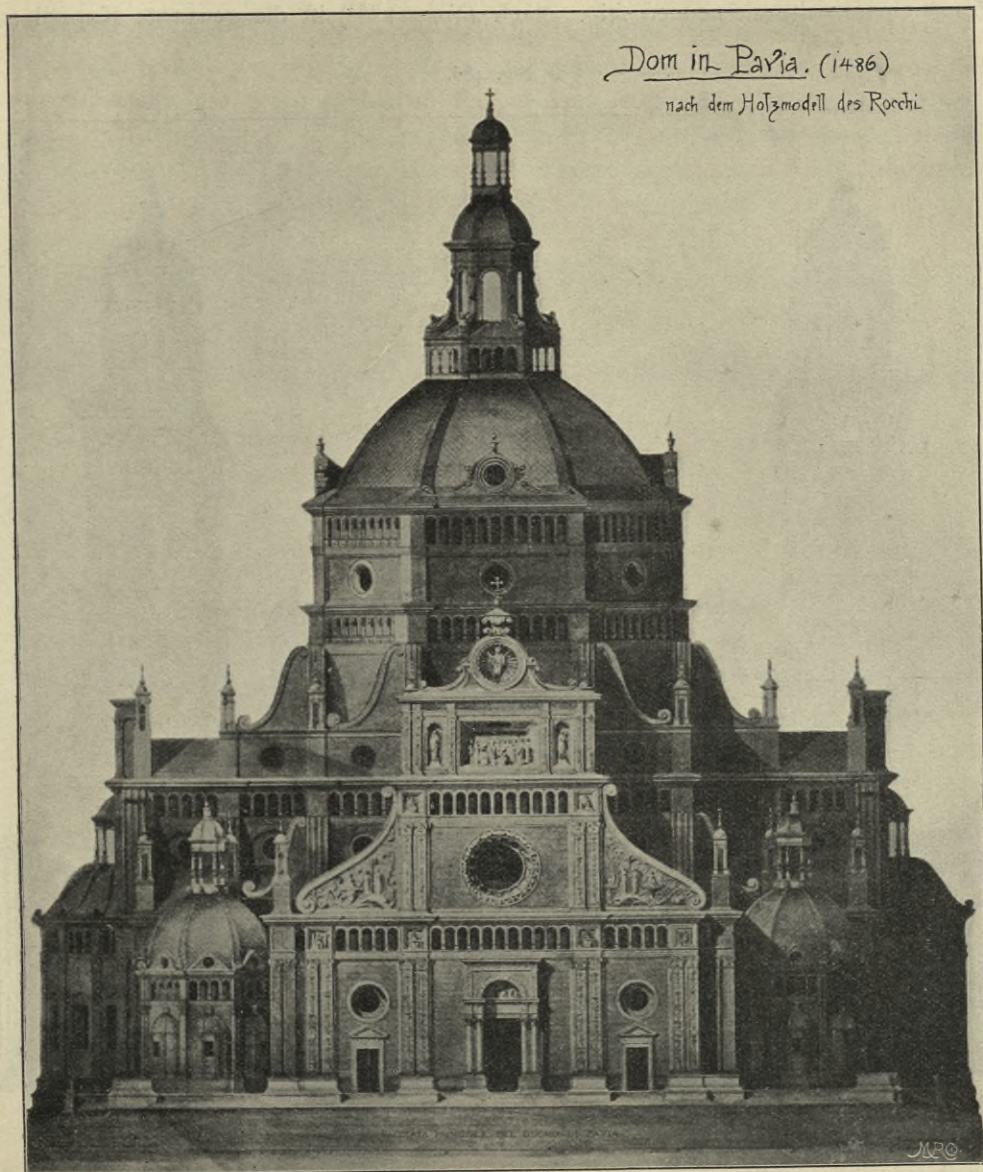


²⁸²) Siehe: LETAROUÏLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

²⁸³) Ueber die Baugeschichte und das Konstruktive des Kuppelbaues siehe: DURM, J. Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. C. Kuppel der *Maria dell' Umiltà* in Pistoja. Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 13.

Wölbfläche. Der Meister wollte, wie *Giulio Romano* an der Halle des *Palazzo del Te*, die Stichkappen vermeiden und fing das Gewölbe auf einer durch Konsolen gestützten Streifbank ab (Fig. 481 A u. B).

Fig. 485.

Dom zu Pavia nach *Rocchi's* Holzmodell.

Besser erscheint die Gliederung der Wände sowohl, als auch die Ecklöfung bei den polygonalen Apfiden im Dom zu Como. Sowohl am Holzmodell des *Rodari* (siehe Fig. 468, S. 472), wie auch bei der tatsächlichen Ausführung (siehe Fig. 469, S. 473) ist eine kräftige Fortsetzung der Eckfäulen in den Eckrippen angestrebt.

Von den Zentral- und Kuppelbauten Oberitaliens spielen aufer der schon

genannten kleinen *Pellegrini*-Kapelle noch andere des Meisters *Sannicelli* eine Rolle, wie die Rundkirche der *Madonna di Campagna* bei Verona (1559) und die Kuppel von *San Giorgio in Braida* zu Verona.

Räumlich genommen, dürfte als eine der bedeutenderen Leistungen auf dem Gebiete des Kuppelbaues die Achteckkuppel des Domes in Montefiascone mit nahezu 25,00 m Spannweite zu nennen sein. Nach *Dianoux*²⁸⁴⁾ ist die genannte Kuppel aus

Fig. 486.

Kirche *Santa Maria di Carignano* zu Genua.

Backsteinen hergestellt worden, über der sich eine zweite, mit Kupfer- und Bleiplatten abgedeckte erheben sollte. Bis zur Fertigstellung derselben verfuhr man den Bau mit einem Notdach, das abbrannte und den Bau zerstörte. Die Wiederherstellung kam in die Hände *Fontana's*, der sie im Geschmacke feiner Zeit besorgte. Die Stärke der Tambourmauern beträgt 3,40 m; in einer Höhe von 7,80 m vom Fusse der 18,00 m hohen Kuppel sind zwei Eisenringe eingelegt, deren Schließens auf der

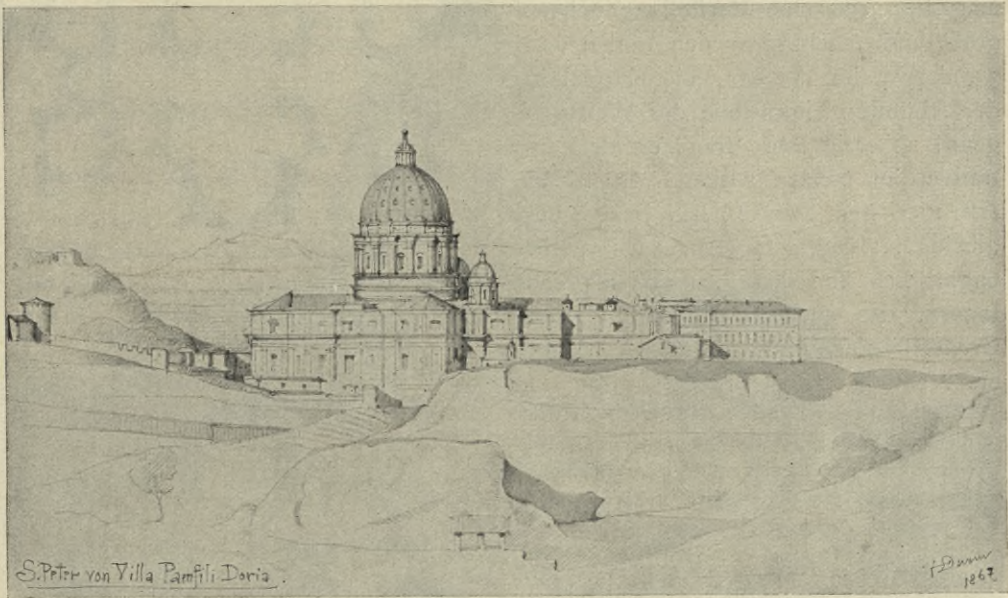
²⁸⁴⁾ Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

Kuppelfläche zum Vorschein kommen. Durch letztere sind wenigstens die Ecken der Achteckseiten gefasst und so das Ausweichen derselben verhindert.

Auch *Solari's* Kuppelbau der *Santa Maria della Passione* in Mailand soll hier noch Erwähnung finden.

Aus der achteckigen Vierung zunächst in Verbindung mit dem Querschiff und dem Chor entwickelt sich eine Zentralanlage reichster Art in der Kathedrale von Pavia, nachweislich von *Cristoforo de' Rocchi* gebaut, der vom Tage der Grundsteinlegung (am 29. Juni 1488) an bis zu seinem Tode 1497 die Bauleitung in Händen hatte. Sein Nachfolger war der große *Omodeo* oder *Amadeo*, den wir in Bergamo und beim Baue der *Certosa* bei Pavia bereits kennen lernten. Das Holzmodell

Fig. 487.



St. Peterskirche zu Rom von der *Villa Pamfili Doria* aus gesehen.

Rocchi's für den Bau ist erhalten geblieben; Fig. 485 gibt uns einen Begriff von dem, was beabsichtigt war, aber nie zur Vollendung gelangen sollte. Der große gedachte pyramidale Aufbau läßt wohl über Einwendungen im einzelnen, die ja mit Recht gemacht werden können, hinwegsehen.

Als Zentralbau rein und frei von allem, was diese feine Eigenschaft abschwächen könnte, ist die von *Alessi* 1552 erbaute *Santa Maria di Carignano* in Genua, deren Bild Fig. 486 gibt; das Motiv von *St. Peter* in Rom ist darin »in völlig freier und neuer Anordnung« zum Ausdruck gebracht, bei hoher Raum Schönheit des Inneren. Eine größere Hauptkuppel beherrscht die im Grundplan quadratische Anlage mit ihren vier kleinen Nebenkuppeln, von denen nur mehr die Laternen in der Gruppierung mit sprechen. Ursprünglich sollten die Anlage vier Türme flankieren, von denen aber nur zwei, und dazu noch in veränderter Form, zur Ausführung gelangten²⁸⁵).

Den größten Wurf auf diesem Gebiete des Kirchenbaues taten aber die beiden besten Meister der Renaissance — *Bramante* und *Michelangelo* — in ihren Entwürfen

²⁸⁵) Vergl.: DURM, J. Kuppel der *Santa Maria di Carignano*. Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 161.

für St. Peter's Dom in Rom (Fig. 487). Was *Bramante* gewollt hat, zeigt uns sein erster Grundplan in Fig. 488, was *Michelangelo*, der Grundrifs in Fig. 489. Während sich *Bramante* noch zum Teil im kleinen verliert, zeichnet *Michelangelo* mit festen, bewußten, sicheren Strichen klar und einfach feinen Gedanken hin und war so glücklich wie wenige Sterbliche, dasjenige, was er geplant, auch ausgeführt wurde, wenn er es auch nicht mehr fertig erschauen durfte. Wie das Werk als Zentralbau wirkte, den Chor und zwei Kreuzarme umfassend, davon mag Fig. 490 eine Vorstellung geben: groß und mächtig in den Linien und wunderbar im Aufbau, die Kuppel in der schönsten Umrifslinie der Welt zeigend! Vierzig Jahre stand er als Zentralbau im ganzen wirkend da; denn erst 1606 liefs *Paul V.* das jetzige unglückliche Langhaus vorbauen — mehr unglücklich für das Außere als das Innere, das auch in der verlängerten Grundrifsanlage feine grandiose Wirkung nie verlieren kann.

Eine Baugeschichte von *St. Peter* in den in diesem Bande gegebenen Rahmen einzufügen, ist unmöglich; es muß hier auf die zahlreichen und umfangreichen Veröffentlichungen früherer Zeiten von *Costaguti*, *Ferraboschi*, *Fontana*, *Rocca* und wie sie alle heißen mögen, verwiesen werden; dann auf die größeren neueren Arbeiten von *Simil* (*Le Vatican*) und *H. v. Geymüller* (Die ursprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom), die Forschungen von *Jovanovits*, *Garnier* u. a. m. Für den technischen Teil siehe auch die Abhandlungen des *Poleni*, sowie des Verfassers »Zwei Großkonstruktionen der Renaissance« (*Zeitschr. f. Bauw.* 1887, S. 481). Jedem Besucher der ewigen Stadt empfehlen wir aber ganz besonders die Befichtigung der in *St. Peter* aufbewahrten großen Holzmodelle der verschiedenen Meister. Der *Permeffo* hierzu wird vom *Maggiordomo S. H. d. P.* Fachgenossen bereitwilligst gegeben; der Zugang zu den Modellen geschieht von der Treppe aus, die zur Kuppel führt.

Mit 72 Jahren übernahm (1547) *Michelangelo* den Bau und behielt denselben bis zu seinem Tode (1564), »damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe«. Nicht nur fein

Fig. 488.

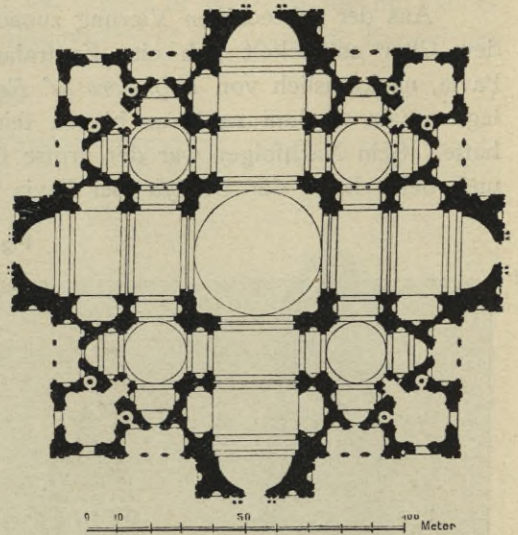
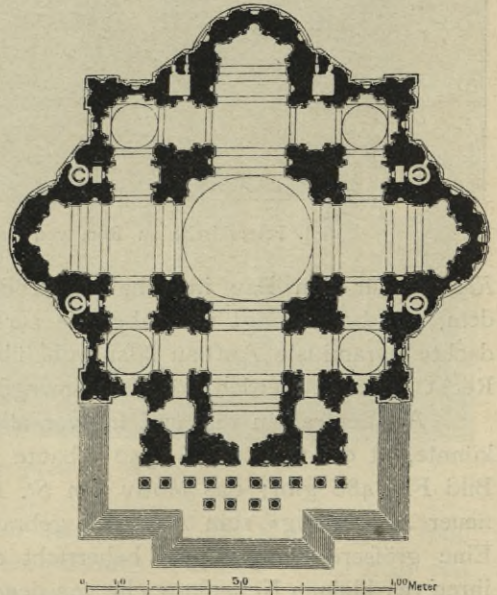
Bramante's Entwurf für *St. Peter* zu Rom ²⁸⁶).

Fig. 489.

Michelangelo's Entwurf für *St. Peter* zu Rom ²⁸⁶).

²⁸⁶) Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 43 u. 44.

Ruhm, mehr noch die Einsicht, der Kunstinn und die hohe Bildung feiner Bauherren schützten über sein Leben hinaus den Plan, bis endlich *Sixtus V.* 1590 die Kuppel vollendete, leider unter Weglassung des schönen Figureschmuckes am Hauptgesimse, den das Modell in so prächtiger Weise zeigt. Die Mächtigen der Erde können auch einem Stümper den Vorzug vor dem guten Manne geben und ihn aus persönlichen Gründen verlassen; die Bauherren von *St. Peter* waren groß genug, um frei von solchen Möglichkeiten zu sein.

Fig. 490.



St. Peterskirche zu Rom.

Brunellesco und *Michelangelo* wurde auch von den spätergeborenen Fachgenossen die Arbeit, dem einen an feinem *Palazzo Pitti*, dem anderen an feiner Kuppel von *St. Peter* nicht verdorben. Sie waren noch frei von dem modernen Bestreben, »im Geiste der ersten Meister etwas Neues zu schaffen«, und Dinge zu Tage fördern, welche die ursprünglichen Meister nie gebilligt haben würden und worüber sie von den Verständigen der Nachwelt getadelt und verlacht worden wären.

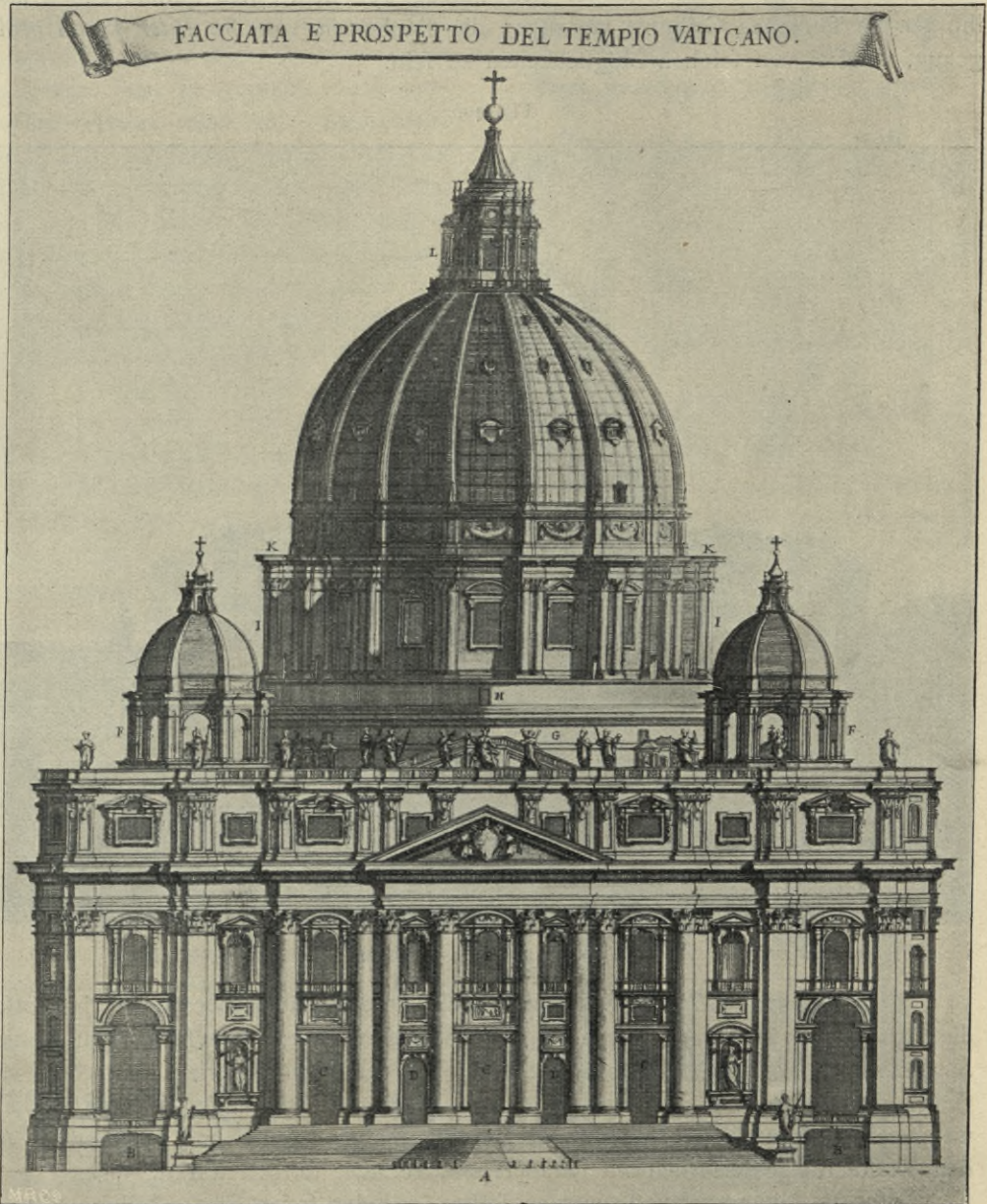
Wie die Eingangsfassade werden sollte, mit der freien Säulenstellung, ist auf den Kupferstichen des Jubiläumjahres von 1600 zu sehen; was aus ihr geworden ist, zeigt Fig. 491 nach der Abbildung bei *Fontana*²⁸⁷⁾; was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen u. dergl. versucht wurde, kann im unten genannten Werke²⁸⁸⁾ nachgesehen und nachgelesen werden.

²⁸⁷⁾ In: *Il tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.

²⁸⁸⁾ GURLITT, C. Geschichte des Barocco, Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887. S. 337, 351—353.

Mag manches am Aeufseren nicht in allen Teilen glücklich fein, die alles überragende Kuppel läßt es vergeffen; fie ift wohl *Michelangelo's* größtes Werk, mit dem er »die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte«.

Fig. 491.



St. Peterskirche zu Rom.

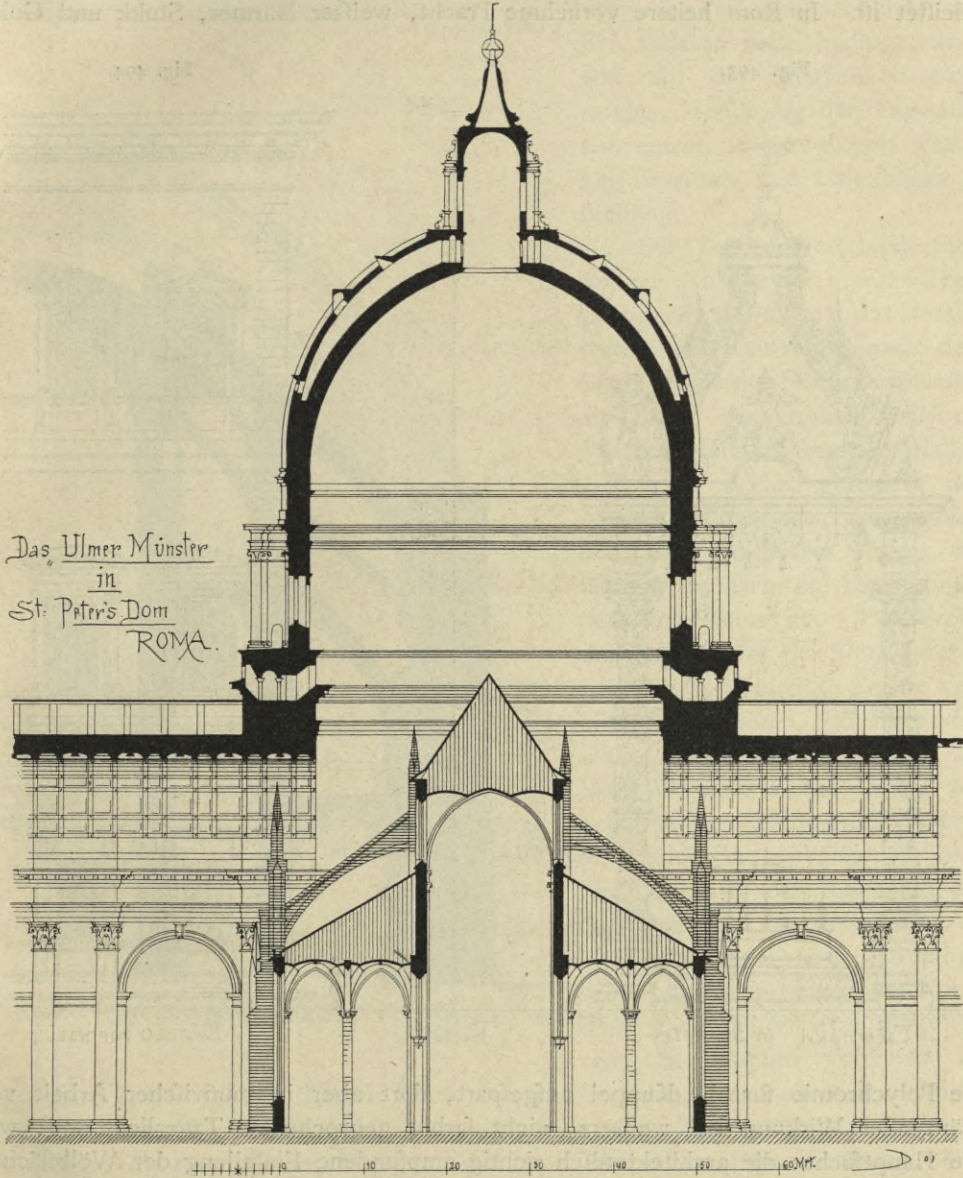
(Nach Fontana ²⁸⁹).

Der Vergleich mit anderen groß dimensionierten Bauten läßt uns am besten den Maßstab für die Größe *St. Peter's* erkennen. Joche des fünfschiffigen Ulmer Münsters mit ihrem Strebepfeilersystem können in den Kuppelraum von *St. Peter*

²⁸⁹) Fakf.-Repr. nach dem in Fußnote 287 angeführten Werke, S. 417.

eingestellt werden, die dann noch nicht die äußeren Grenzen der Gurtbogen der Vierung erreichen (Fig. 492); dieses Münsters Höhe bis zum First doppelt gemessen, geht nur bis zum Fuß der Laterne. Und das Bronzetabernakel unter der Kuppel,

Fig. 492.



rund 30,00 m hoch bis zur Spitze des Kreuzes, kommt der Höhe des *Palazzo Farnese* in Rom, bis zur Dachtraufe gemessen, gleich (Fig. 493 u. 494).

Machen wir weiter einen Querschnitt durch die fünfschiffige Kathedrale von Bourges und legen ihn auf einen solchen durch die Peterskuppel (Fig. 495), so deckt er den letzteren nicht vollständig. Welcher Aufwand von Stützen, Strebebogen, Strebepfeilern ist bei diesem mittelalterlichen *Chef d'oeuvre* notwendig

geworden, um die gleiche Weite zu überspannen, was in *St. Peter* mit einer einzigen Wölbung gelöst ist; von der Höhe sei dabei ganz abgesehen. Welche Umstände, welche Materialvergeudung auf der einen Seite, welche Einfachheit und Klarheit in der Konftruktion auf der anderen!

Noch einen Blick auf die Innendekoration gegenüber von dem, was in Florenz geleistet ist. In Rom heitere vornehme Pracht, weißer Marmor, Stukk und Gold,

Fig. 493.

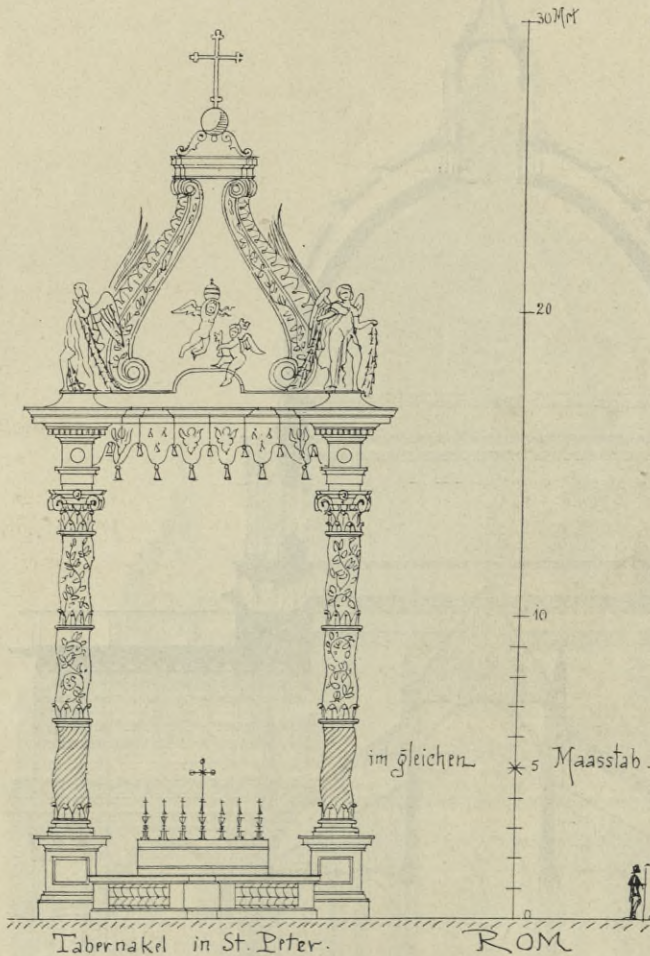
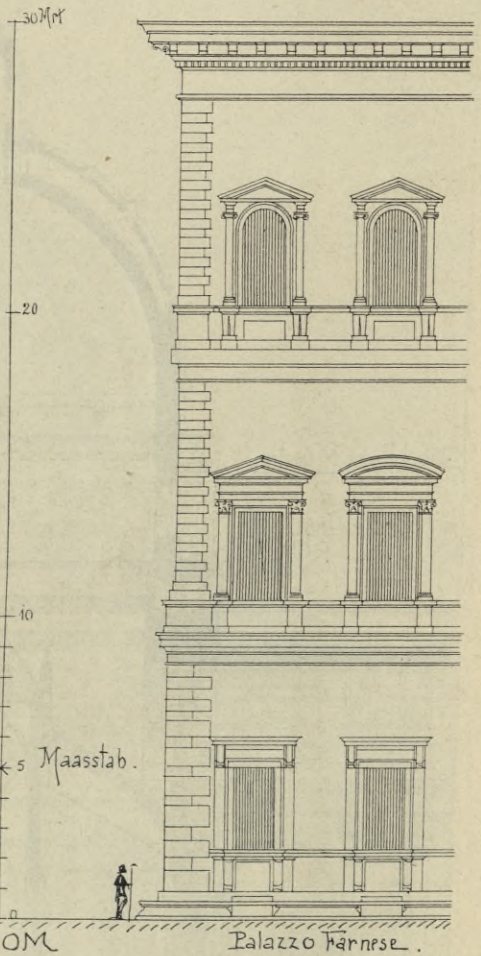


Fig. 494.



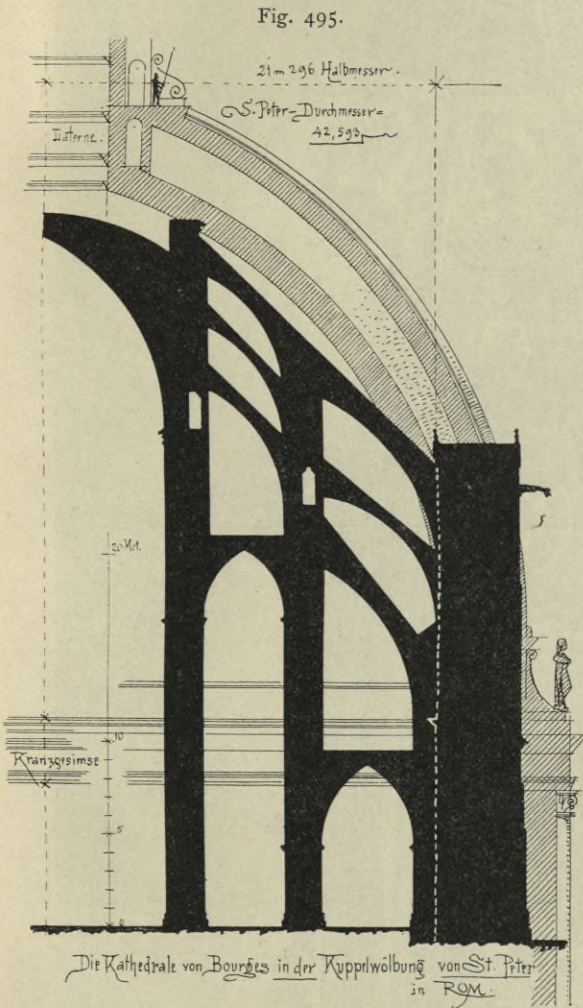
die Polychromie für die Kuppel aufgespart, dort aber in musivischer Arbeit von glänzender Wirkung bei weißem, nicht farbig gebrochenem Tageslicht und, was die Hauptsache: die architektonisch richtig empfundene Einteilung der Wölbflächen (Fig. 496). Stolz schwingt sich durch sie die Kuppelwölbung; sie erhält Leben und Bewegung; das Lastende wird aufgehoben. Und in Florenz? Auf schlecht beleuchtetem Grunde ein Menschengewirre in seiner ganzen Oede, ohne Rahmen und ohne Fassung, und dazu im Maßstab verfehlt!

Schließlich noch etwas über die Platzgestaltung vor dem Bau nach den Mitteilungen *Fontana's*. Ueber dieselbe ist schon manches Wort des Lobes und des Tadels gefallen; manches ist hinter den Anordnungen gefucht worden, was dort

nicht steckt, und am Ende waren es einfache Gründe, welche zu der heute da stehenden Form zwangen. Dabei darf nicht vergessen werden, daß der Fußboden der Kirche sehr viel höher liegt als die Zufahrtsstraße, d. h. daß ein ziemliches Gefälle von der Türschwelle bis zur Tiberbrücke (*Ponte Sant' Angelo*) zu überwinden war. Die Höhenlage beider war gegeben; auch die Form des Platzes war zum Teil durch den vatikanischen Palaß, zum Teil durch die bestehenden Häuser auf

der anderen Seite bedingt; auch war mit der Möglichkeit einer raschen Abführung der Tagwasser auf einem so gewaltigen Platze bei Gewitter- und Dauerregen zu rechnen.

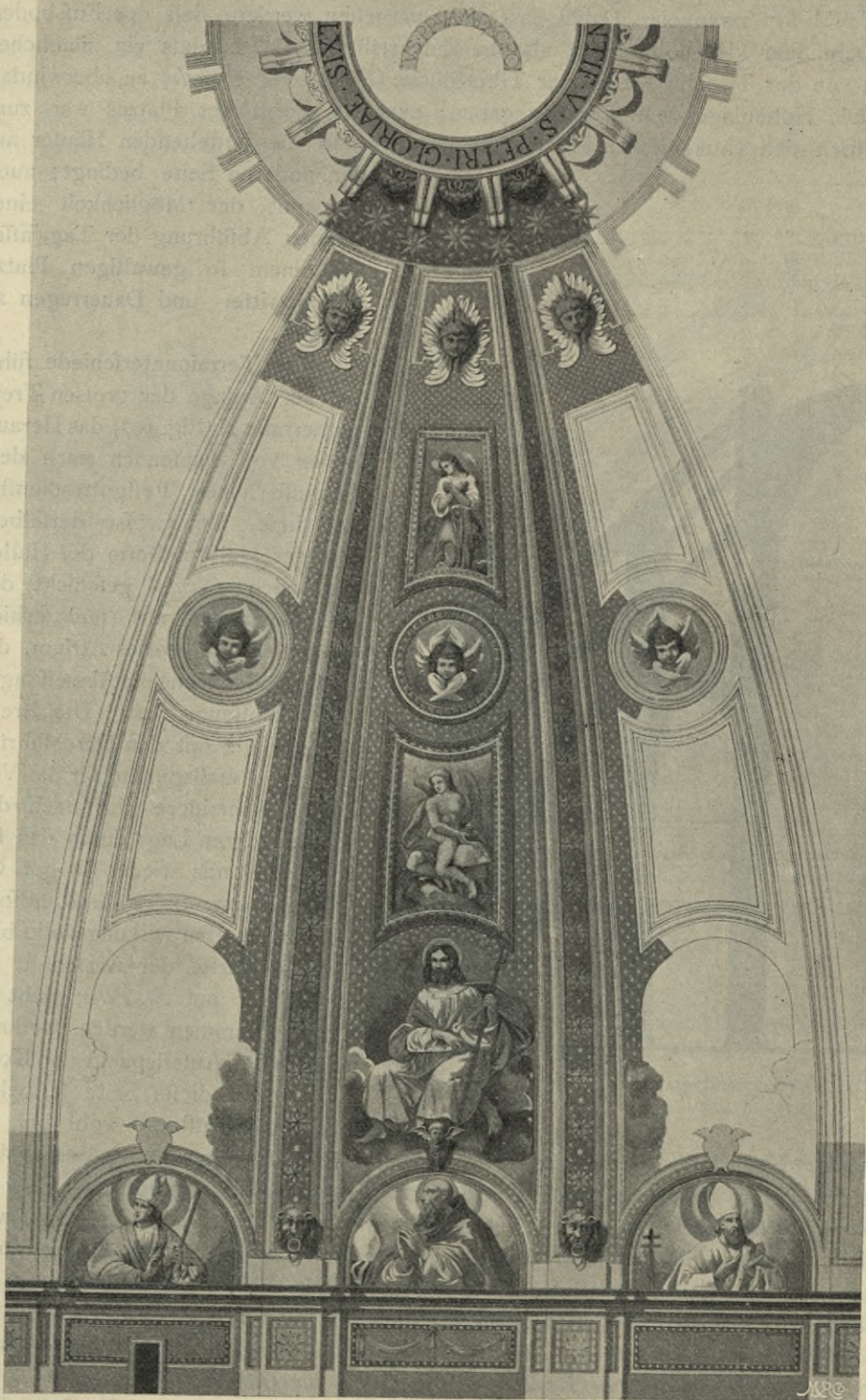
Die Terrainunterschiede führten zur Anlage der großen Treppenterrasse *A* (Fig. 497), das Heraus treten von Taufenden nach dem Schlusse eines Festgottesdienstes auf diese, zur Größe derselben. Mit der Halbrundform der Hallen *EF* wich *Bernini* geschickt den Nachbarbauten aus und erhielt doch noch ein großes Atrium, das in der Bodenfläche die Abmessungen des Kolosseums hat. Die Breite der Fassade mit den Durchfahrten gab die Anfallpunkte für die Verbindungskorridore *DE* nach den Hallen, deren Lage durch das fallende Gelände wieder so gut wie gegeben war. Sollte die Rundform der Hallen eine wirkungsvolle bleiben, so durfte der Ausschnitt für den Blick auf *St. Peter* nicht zu breit genommen werden, wodurch wieder der Anfallpunkt der Korridore nach dieser Seite festgelegt war. So entstand wohl bei der



Lage der Korridore die schiefe Linie. Durch sie gelangt man nach dem Palaß, nach der *Scala Regia* und zum Gotteshaus. Um den Zugang für das Volk zu erleichtern, so führt *Fontana*²⁹⁰⁾ aus, gab man ihnen eine sanfte Steigung, weil die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch die Anlage zahlreicher Trittstufen oder einer schiefen Ebene gelöst werden. Um nicht in den größeren Fehler zu verfallen, entschied man sich für die letztere. Die Gliederungen der Korridore mußten dann parallel zur Neigung des Platzes gemacht werden (*gl' ornamenti di questi corridori disposti per necessità in pendio, paralleli alle declinazione della piazza*), während selbstverständlich die Pilastrer und Fenstergestelle

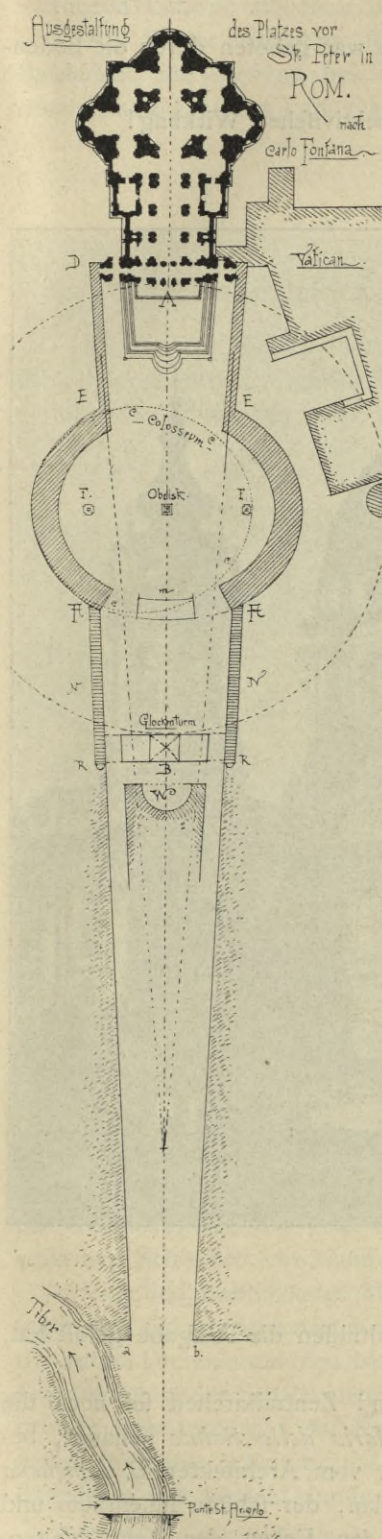
²⁹⁰⁾ A. a. O., Lib. IV, Cap. V, S. 195.

Fig. 496.



Dekoration der Kuppel der St. Peterskirche zu Rom ²⁹¹).

Fig. 497.



lotrecht blieben. So erklärt sich bei den Verbindungskorridoren die Eigentümlichkeit der schiefen Architektur. Nirgends ist dabei in den Beschreibungen der alten Meister auf ein perspektivisches Mätzchen hingewiesen; alles ist durch das praktische Bedürfnis erklärt.

Bei *m* in Fig. 497 sollten einst die Hallen einen Abschluss finden mit zwei großen Durchfahrten rechts und links, was aber unterblieb. Dagegen schlug *Fontana* vor, bei *B*, im gleichen Abstand wie vom Obelisken zur Kirche, einen Glockenturm oder eine Prachtarchitektur zu errichten, als Ersatz für den abgetragenen Turm des *Bernini*, dahinter bei *W* eine große Wasserkunst, wobei aber weitere Verbindungshallen *FNR* bis dahin anzulegen wären, die bei *R* durch Springbrunnen zu beleben seien. Mit Rücksicht auf den Lauf des Tiber wären dann, um keinen Verlust an Bauplätzen zu haben, die Straßen konvergierend bis *ab* zu führen. Will aber aus der Anlage ein perspektivisches Kunststück herausgelesen werden, dann dürfte dieses nur für den auf der Loggia segenspendenden Papst von Wirkung gewesen sein; dieser allein konnte durch die in Fig. 497 dargestellten Anlagen vor der Kirche zu Illusionen über die Ausdehnung des Platzes und der Länge der Zugangsstraße, sowie über die Zahl der dafelbst gläubig harrenden Menge verführt werden.

Mit der gleichen Nüchternheit der Anschauung der Dinge erklärt uns auch *Fontana* die vielbewunderte Anlage der *Scala Regia*, bei der eine perspektivische Täuschung auch nicht beabsichtigt war. Er führt aus: Wenn der Papst vom Palaste nach der Kirche gehen wollte, so war der (damals) bestehende Gang dunkel und gefährlich; er ließ daher durch *Bernini* einen anderen machen, lichtreich und prächtig, mit vornehmen Ornamenten. Die Aufgabe wird als ungemein schwierig auszuführen geschildert; denn er hatte mit folgendem zu rechnen:

- a) mit den Mauerfluchten der Sixtinischen Kapelle;
- b) mit der Flucht der oben angeführten Verbindungskorridore;
- c) der Zugang am *Repiano Reale* verlangte die gleiche Kämpferhöhe wie am Korridorbogen;

- d) ein Uebergang zum schmalen Laufe bei der Sixtinawand mußte gefunden werden;
 e) die Verminderung in der Höhe der Gewölbe war geboten durch die Bodenlage der *Sala Regia*.

Alfo auch hier nichts von einer beabsichtigten perspektivischen Wirkung!

Fig. 498.



Superga bei Turin.

Wie *Bernini* unter diesen erschwerenden Verhältnissen die Aufgabe gelöst hat, bleibt bewundernswert.

Zum würdigen Schluffe der Kuppelbauten und Zentralkirchen sei noch die weltbekannte, glänzendste Kirche Venedigs, die *Maria della Salute* genannt, begonnen 1631 und 1656 der Geistlichkeit übergeben, vom Architekten *B. Longhena* erbaut. Hervorzuheben ist der interessante Grundplan, der schöne Innenraum und die nicht allerseits gebilligten Doppelvoluten an den Ecken der Achteckseiten.

Die innere achteckige Kuppel ist massiv gewölbt, die äußere Schutzkuppel mit ihrer zierlichen Laterne aus Holz und mit Blei abgedeckt hergestellt.

Als letzter Ausklang soll hier die großartige Gruftkirche der Könige von Sardinien, die *Superga* bei Turin, von *Victor Amadeo II.* gelobt, von 1717—31 durch *Fuvara* erbaut und 1749 eingeweiht (Fig. 498), gelten²⁹²⁾.

34. Kapitel.

Kirchliche Einrichtungsgegenstände; Kirchenmobiliar.

Die inneren Einrichtungsgegenstände der Kirchen erfreuten sich in besonderem Maße der Gunst des neuen Stils, »was um so erklärlicher ist, als das Dekorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gotik gewesen war«.

Fig. 499.



Weihwasserbecken in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

Maria novella in Florenz, welches zur Hälfte in die Mauer eingelassen ist und in der Wandhöhle mit einer fein gefurchten Muschel überspannt ist — in feiner einfachen Schönheit ein klassisches Vorbild dieser Art (Fig. 499).

Von den freistehenden Marmorbecken sind als die reichsten die von *Federighi* (1462 und 1463) angefertigten im Dome zu Siena zu verzeichnen, wo bei der Stütze die antike Dreifußform neu belebt und mit dem glänzendsten Bildwerk versehen ist. Die innerhalb der Schale angebrachten Fischchen in Flachrelief muß man der übergroßen Verzierungsluft des Künstlers wohl zu gute halten. Die Unterfüße wurden früher für antik gehalten, das größte Kompliment, das einem Renaissancekünstler damals zu teil werden konnte (Fig. 502 u. 503).

335-
Weihwasser-
becken.

Beim Eingang in das Gotteshaus ist in der Nähe der Türen zur symbolischen Reinigung des Eintretenden eine Schale mit geweihtem Wasser aufgestellt, mit dem der Gläubige, sich zur Andacht vorbereitend, sich besprengt (Fig. 499).

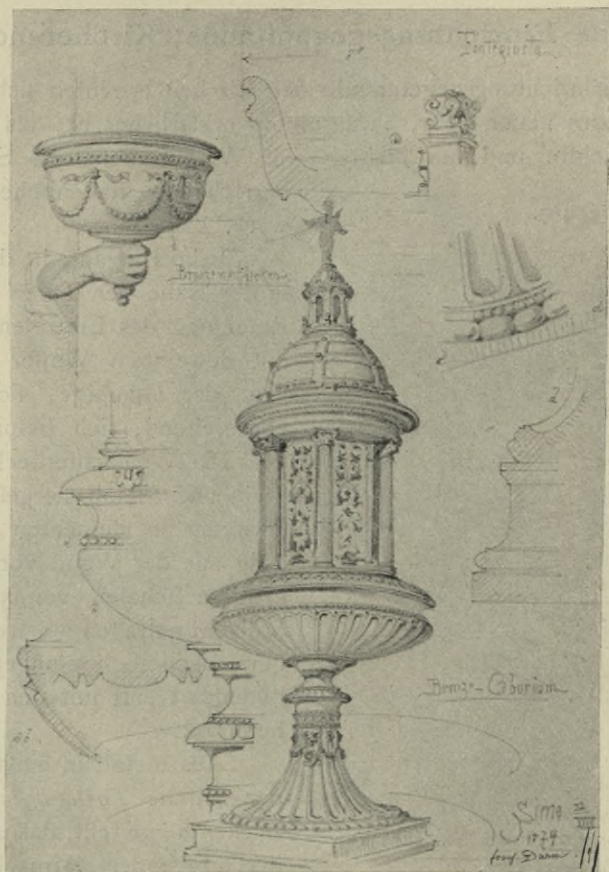
Die Weihwasserbecken wurden aus Stein und Metall hergestellt und traten entweder in einfachster Weise konsolenartig aus der Wand vor, oder es waren kleinere Schalen, von kandelaberartigen Stützen getragen — freistehende kunstgewerbliche Schöpfungen, an welche die bildende Kunst mit den höchsten Mitteln herantrat.

Aus Metall in einfacher Form ist in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena das Becken hergestellt, das ein aus der Wand hervorragender Arm hält (Fig. 500); aus Marmor das schöne Becken in *Santa*

²⁹²⁾ Vergl. auch: GURLITT, a. a. O., Kap. XXII — und für *Longhena* und seine Schule: Kap. VII des gleichen Werkes.

Aehnlich wie diese, aber etwas einfacher, sind die Weihwasserbecken im Dom zu Orvieto ausgeführt, sehr edel gehalten das im rechten Querschiff des Domes in Pisa von *Rossimino* (1518). In Form eines Schiffchens auf reicher Kandelaberfüße ist dasjenige in *Santa Trinità* zu Florenz hergestellt (Fig. 501). Eigenartig mit einem Baldachin über reicher Rückwanddekoration ist das Becken im Dom zu Palermo (Fig. 504) aufgebaut. Im *Santo* zu Padua sind die zwei Becken mit der Statue Johannes des Tüfers und der Figur des Heilandes geschmückt. An einem Becken

Fig. 500.

Weihwasserbecken und Ciborium in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena.

des *Alessi* in der *Certosa* bei Pavia steht ein Obelisk in der Schale an Stelle der Figuren — überall waltet die größte Mannigfaltigkeit in der äußeren Erscheinung des gleichen Bedarfsgegenstandes. Als Kunstwerke sind noch erwähnenswert die Weihbecken in der *Certosa* bei Florenz, im Dome zu Lucca, in der Sakristei des Domes zu Empoli, diejenigen von *St. Peter* zu Rom u. a. mehr.

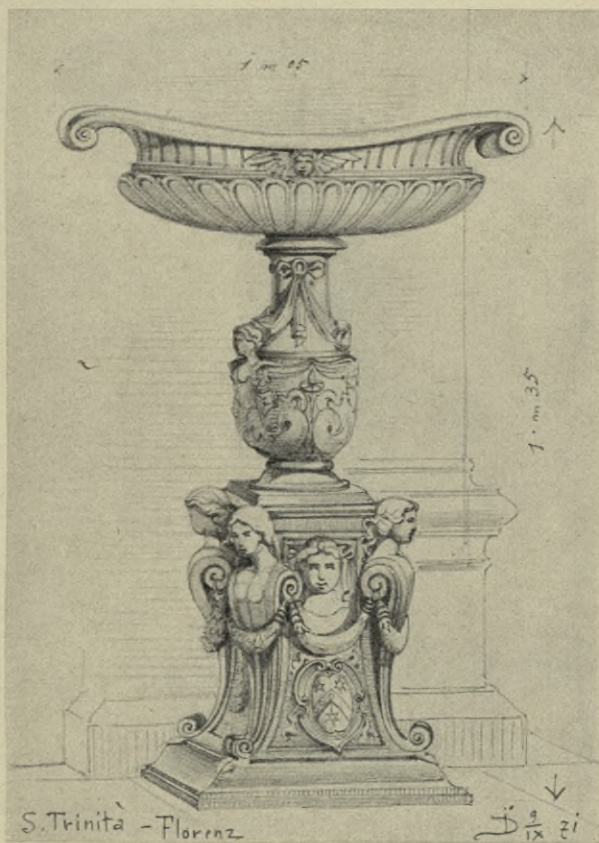
Hunderte von anderen in den verschiedenen Kirchen Italiens verdienen das gleiche Lob; sie aber auch nur annähernd anführen zu wollen, ginge zu weit!

Weihbrunnen (*Lavabo*), zum Waschen der Hände für den Priester, besonders vor der Messe, sowie zum Reinigen der heiligen Gefäße bestimmt, oft von der Form eines Weihwasserbeckens oder Taufsteines, stets aber mit Wasserhähnen und

Sammelbecken versehen, waren in der Nähe des Altars und in den Sakristeien oder deren Vorräumen aufgestellt. Sie wurden aus Stein ausgeführt und von reichen, zuweilen in bunter Majolika hergestellten Architekturen umgeben.

»Ein Werk von einfach genialer Erfindung« ist der Sakristei-brunnen in *San Lorenzo* zu Florenz, von *Mintz* dem *Antonio Rossellino* zugeschrieben, aus weißem Marmor mit einer Umrahmung und einem kreisrunden Rückwandstück von rotem Porphyrr hergestellt. Er besteht aus einer Kufe, die von Frauenfiguren mit Fleder-

Fig. 501.

Weihwasserbecken in der Kirche *Santa Trinità* zu Florenz.

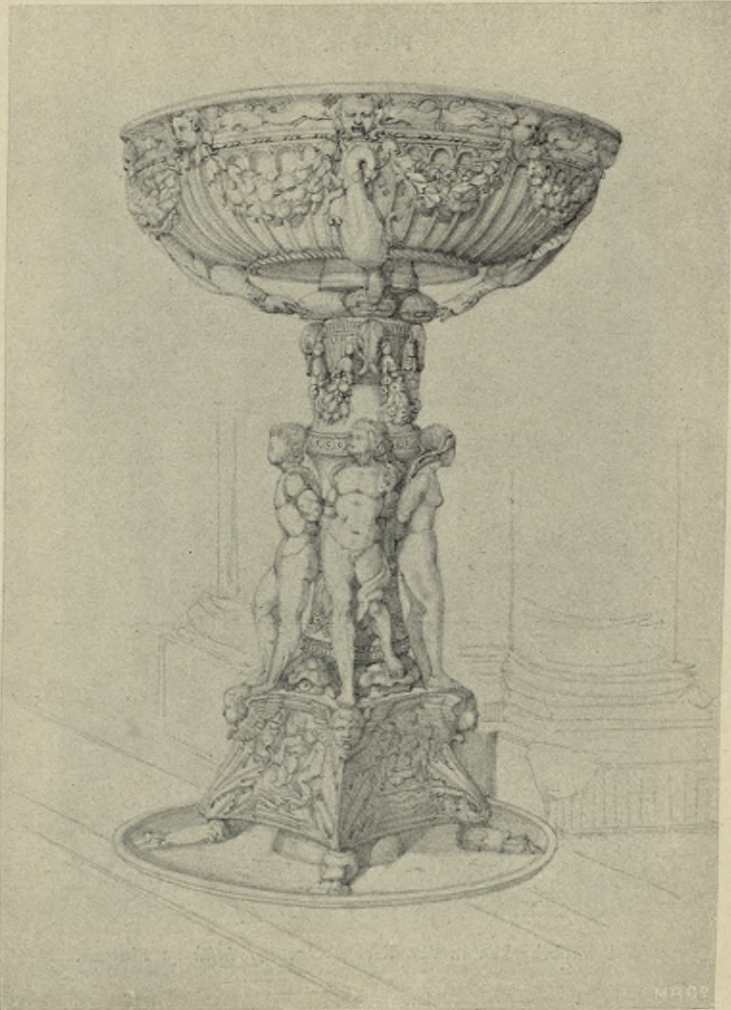
mausflügeln und Fischleibern getragen wird. Ein Löwenkopf schmückt die Vorderfläche des Troges, aus dem ein Kandelaber hervorragt, an den sich zwei Drachen anschmiegen, die Wasser in die Schale werfen. Die Rückwandfüllung ist von einem Eichenkranz umzogen, und über dieser steht im Halbrund ein Adler mit ausgespreizten Flügeln.

Neben dieser mehr im bildhauerischen Sinne aufgefassten Komposition sei eine andere gebundene erwähnt: der schöne Weihbrunnen aus Terracotta (Majolika) in der Sakristei von *Maria novella* zu Florenz, ein Werk der *Robbia*, in Form einer Aedikula mit korinthischen Pilastern ausgeführt, über der sich ein halbrundes Tympanon mit prächtigen, bunten Fruchtschnüren und Putten erhebt. An den Pilaster-

kapitellen waren früher (1866) noch Spuren von Vergoldungen zu sehen, wodurch an den bunten Majoliken ein reicheres Farbenkonzert erzielt wurde (Fig. 506).

Als einfachstes Beispiel ist das marmorne *Lavabo* aus Loreto, mit zwei Engeln von einem breiten Rosenfries umrahmt (Fig. 505), anzuführen. In der *Badia* bei Florenz, im Vorraum des Refektoriums, ist der schöne Wandbrunnen des *Francesco*

Fig. 502.



Weihwasserbecken im Dom zu Siena.

di Simona (1456—64), aus Sandstein angefertigt, zu erwähnen; dann in der *Certosa* bei Pavia das *Lavabo* in der ersten linken Seitenkapelle in Form einer Aedikula mit Pilastern; weiter das große *Lavabo* mit langem Trog in der mit einem kaffettierten Tonnengewölbe überspannten und von Pilastern eingefassten Nische und noch viele andere.

337.
Taufsteine.

Die Taufbrunnen (*Piscinae*) waren Bassins mit lebendigem Wasser, besonders in den Baptisterien (Taufkirchen) der alten Zeit, an deren Stelle die »*fons baptismalis*«, aus dichtem Stein oder Metall hergestellt, trat. Diese fanden in den Kirchen

des Mittelalters Aufstellung beim Eingang und waren als zylindrische oder achteckige Kufen oder als runde und polygonale Schalen oder Becken gebildet. Ein Beispiel einfacher und kleiner Art, mit einem *Giovanni Battista* auf dem Deckel, ist in Todi

Fig. 503.



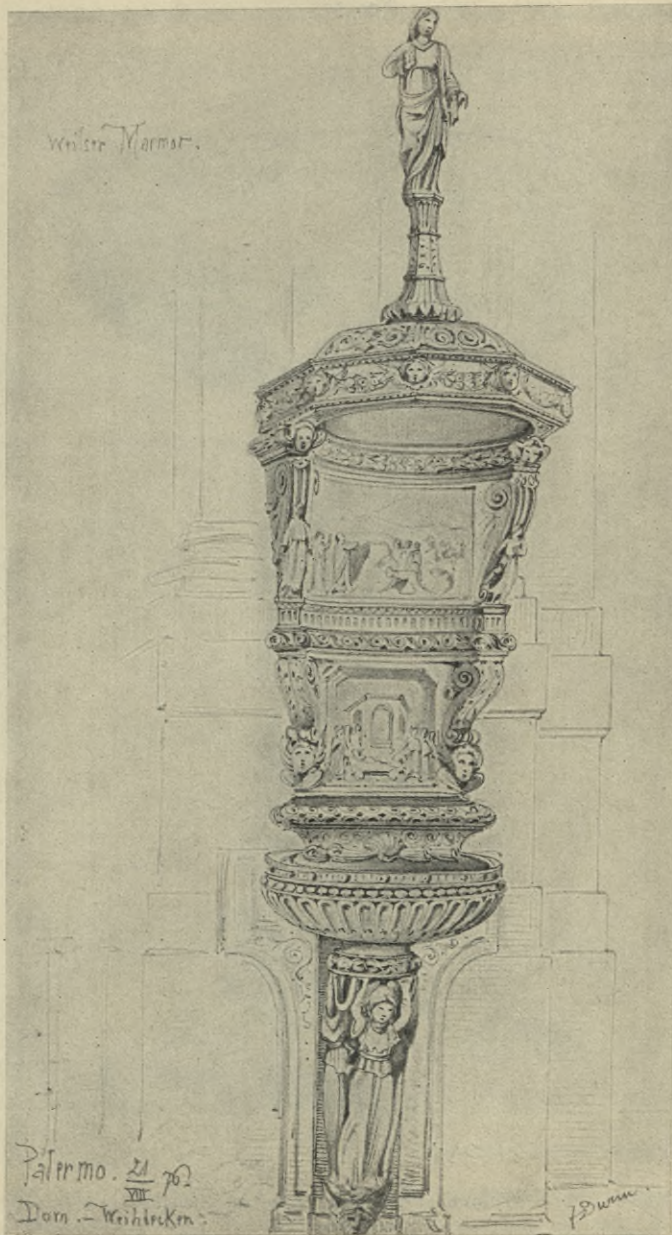
Weihwasserbecken im Dom zu Siena.

vorhanden (Fig. 507) und ein anderes einfaches aus Marmor und Bronze angefertigtes in der Markuskirche zu Venedig (Fig. 508).

Eine reichere Komposition mit achteckigem Behälter, aus dem sich ciboriumartig ein achtfertiger, nischen- und figurengeschmückter Kuppelbau erhebt, ist der *Fonte del Battefimo* in der Kapelle *San Giovanni* im Dome zu Siena, von verschiedenen Meistern in der Zeit nach 1480 ausgeführt (Fig. 509) und als eine Arbeit ganz in

Bronze hergestellt, finden wir links am Eingang der großen Wallfahrtskirche in Loreto — das überreich ornamentierte, von *Tiburzio Vercelli* und *Giambattista Vitale*

Fig. 504.



Weihwasserbecken im Dom zu Palermo.

angefertigte Becken mit den vier Statuetten von Glaube, Liebe, Hoffnung und Standhaftigkeit, mit der Figurengruppe, die Taufe des *Johannes*, bekrönt (Fig. 510).

Die Kanzel (*Suggestus*) wurde in Italien im XIII. Jahrhundert schon an einen Pfeiler der Nord- oder Südseite des Mittelschiffes verlegt und als ein auf

Säulen ruhendes kleines Podium mit geschlossener Brüstung und Treppenaufgang, gewöhnlich aus Stein hergestellt. Die Renaissance gab diese Bildung auf und setzte den Kanzelfarg auf eine einzige Stütze, oder sie hing ihn an einen Pfeiler oder an eine Wandfläche der Kirche auf und ging in der Ausbildung vom Einfachen bis zur Prachtercheinung höchsten Ranges.

Die Ausführung in Stein blieb in der guten Zeit die bevorzugtere; die in Holz mit oder ohne Schalldeckel gehört der Barockzeit an.

Fig. 505.



Sakristeibrunnen in der Basilika della Santa Casa zu Loreto.

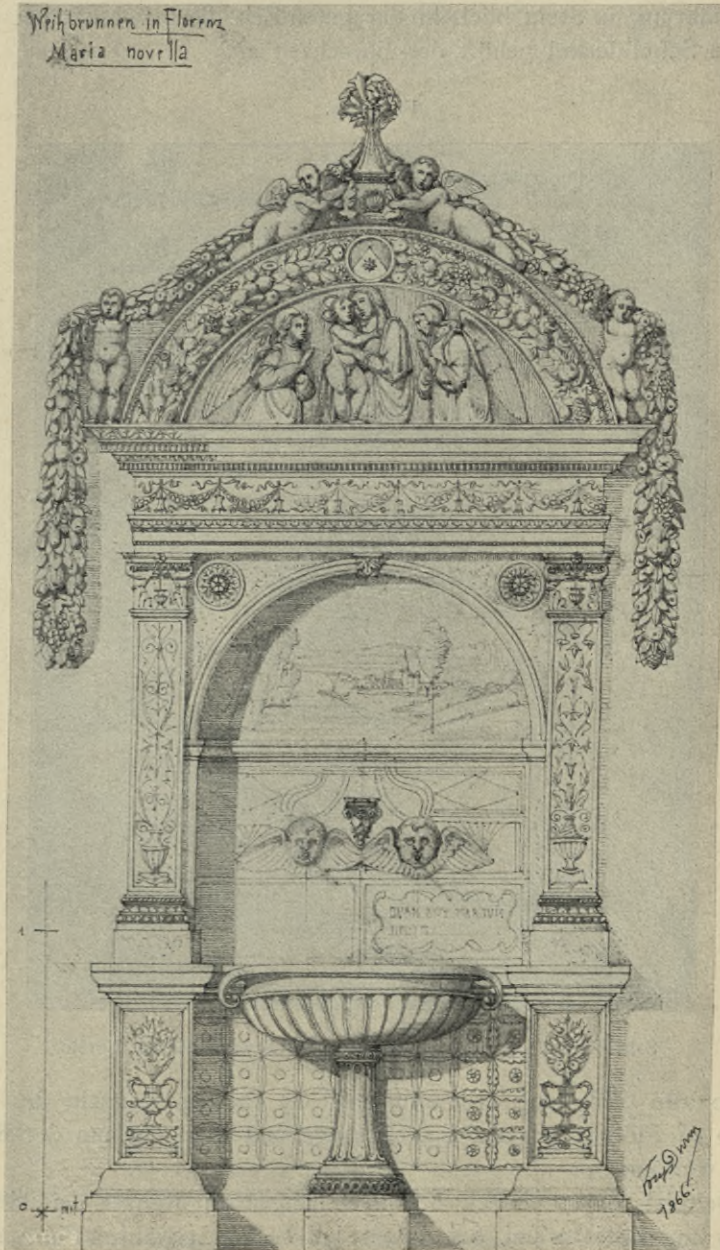
An die alte Gestaltung erinnern noch die ehernen Kanzeln des *Donatello* in *San Lorenzo* zu Florenz, die auf Säulen ruhen und wohl nur um der Reliefs willen so gemacht wurden.

Als Beispiel einer einfach schönen hängenden Kanzel sei die Lefekanzel *Brunellesco's* im Refektorium der *Badia* bei Fiesole erwähnt (Fig. 511), und als höchste Leistung sei die wunderbare Marmorkanzel des *Benedetto da Majano* in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 512), aus weißem Marmor mit Vergoldung, eingesetzten Glaspasten und Einlagen von rotem Porphyrausgeführt, bezeichnet.

Als gleichwertiges Stück und als Beispiel einer auf einem Pfeiler ruhenden Marmorkanzel sei die von *Mino da Fiesole* und *Antonio Rossellino* im Dome zu Prato

ausgeführte genannt (Fig. 513). Von ähnlichem Gedanken ist bei der weissen Marmorkanzel *Antonio Gagini* im Dom zu Messina ausgegangen, die aber der Zeit entsprechend am Untergestelle schon bizarre Formen zeigt und statt des runden

Fig. 506.

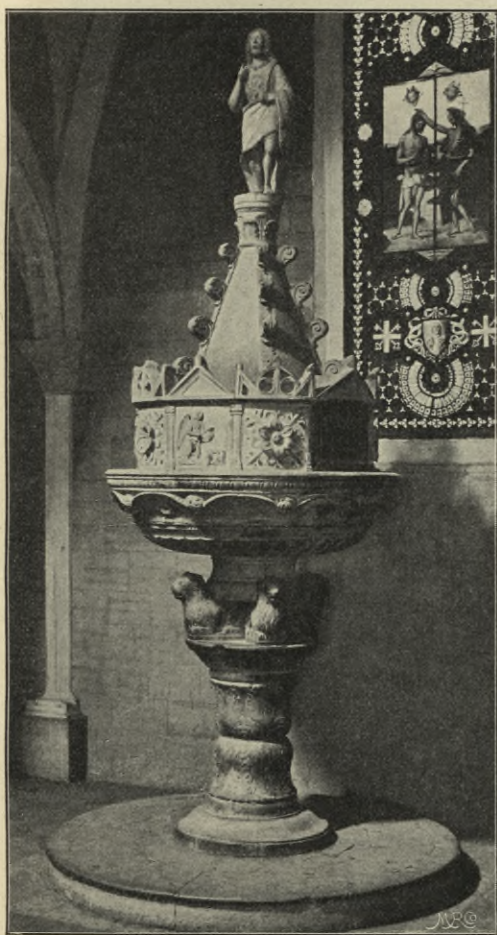


Sakristeibrunnen in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

einen achteckigen Sarg hat. Auch diese Steinkanzel ist ohne Schalldeckel, wie beinahe alle aus dieser Zeit der Renaissance in Italien. Ausgespannte Stoffe über denselben (*Vela*), die oft ein oder mehrere Joche der Kirche umfassen, mußten

hier gegen Nachhall schützen. Die neueren Kanzeln, z. B. in Genua, haben alle Rückwände mit einer Springtür, welche drei Seiten des Polygons des Kanzelfarges umfassen und den Schalldeckel tragen. Wir finden eine ähnliche Anordnung in der Kirche *San Spirito* in Rom; nur ist dort die Rückwand mit der Türöffnung gerade abgeschlossen.

Fig. 507.



Taufstein in der Kirche zu Todi.

Eine Stehkanzel von einfachster Form besitzt *Santi Nereo ed Achilleo* in Rom, zu der 6 gewundene Stufen hinaufführen, die also nur wenig über dem Kirchenboden erhoben ist, ähnlich wie bei der vorgenannten in *San Spirito*, die aber barocke Formen trägt²⁹³). Mit der Tiefstellung der Kanzel sind für den Sprechenden und für die Hörenden Vorzüge verbunden, je nach der Bedeckung und Höhe des Raumes. Der Sockel der einfachen Kanzel besteht aus einem basenartig gegliederten Zylinder, auf dem sich der achteckige Kanzelfarg erhebt, dessen Brüstung einfache, schmucklose Füllungen zeigt; dabei lehnt sich die Kanzel an einen Achteckpfeiler des Mittelschiffes an.

Von gotischem Detail durchsetzt ist die Hängekanzel im Dome in Perugia, im Aufbau an diejenige in *Santa Croce* zu Florenz erinnernd, und als weiteres schönes Beispiel einer Hängekanzel mag auf die aus Holz geschnitzte, dem Barockstil angehörende in *Maria sopra Minerva* zu Rom hingewiesen sein; an den Ecken des achteckigen Sarges sind, bei reichem figürlichem Schmuck der Brüstungsfüllungen, hier Karyatiden angeordnet.

Als Beispiel für Predigtkanzeln am Aeußeren der Kirchen seien die beiden kleinen an der schönen Vorhalle des Domes in Spoleto erwähnt und die mit einem Schattendach versehene des *Donatello* am Dom in Prato, mit ihren köstlichen Puttenreliefs an der Brüstung (Fig. 514).

Die Tabernakel für heilige Oele (*Tabernacolo del' Olio Santo*) sind in der Regel auf der Epistelfeite schrankartig in die Mauer eingelassen und meist in Form einer kleinen Aedikula ausgeführt. Eine solche ist in der *Badia* bei Arezzo vorhanden, die von korinthischen Kleinpilastern eingefasst und mit einem flachbogigen Tympanon überspannt ist, das in der Mitte ein segnendes *Bambino* und rechts und links denselben zwei betende Engel enthält. Das Feld zwischen den Pilastern ist als

²⁹³) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 258 u. 266.

perspektivisch verjüngte Bogenhalle entworfen, deren Rückwand mit einem kleinen Türchen versehen ist. Eine Wandkonsole, mit einem Adler geschmückt, trägt den Aufbau²⁹⁴).

Ein noch reizvolleres Beispiel haben wir am Ende des linken Seitenschiffes von *Santi Apostoli* in Florenz, ein kleines, aber sehenswertes Werk des *Andrea della Robbia* — ähnlich in der Komposition —, an dem neben den eingebrannten Farben noch Spuren von Vergoldung vorhanden sind.

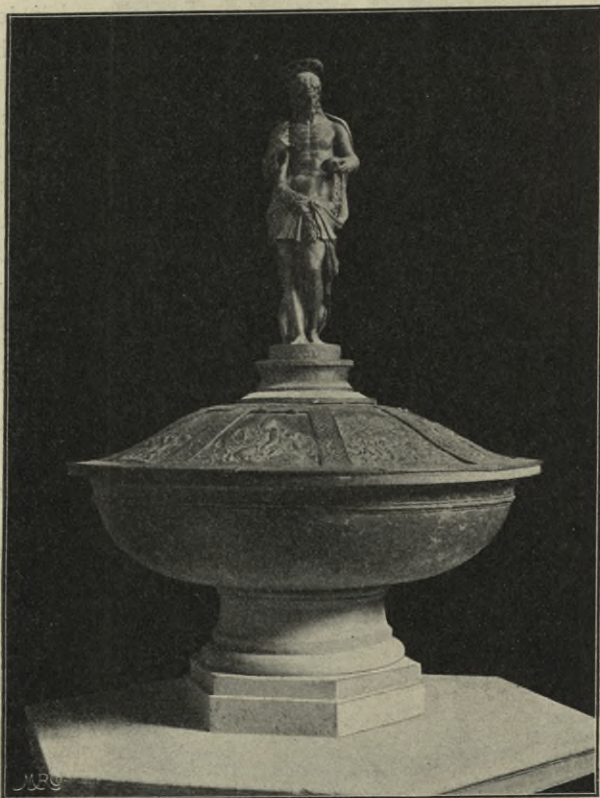
Anschließend hieran sind die Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborium) zu nennen, bald in Nischen eingestellt, bald freistehend, in Erz und Marmor ausgeführt. Als kleiner korinthischer Peripteros mit einer Kuppel gedeckt, das Ganze auf einer antikischen Schale ruhend, ist das eiserne Ciborium in *Fontegiusta* in Siena (siehe Fig. 500, S. 504) entworfen. Als originelle Schöpfung von energischer Bildung kann das gleichfalls eiserne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes in Siena gelten (Fig. 515), mit feinem reizvollen Schmuck von kleinen Figürchen und kerzentragenden Engelgestalten.

Dem schönsten Stil der Blütezeit gehört das Marmorciborium im Chor von *San Domenico* zu Siena an, ein Werk des *Benedetto da Majano*. Auf einem mit Festons geschmückten Untersatz erhebt sich ein mit Löwentatzen und Akanthosblättern verziertes Sockelstück, das in Rundmedaillons die reliefierten Bildnisse der vier Evangelisten trägt, und darüber auf reich verziertem Kandelaberstück einen achteckigen *Tempietto* mit der Christusstatuette auf der Spitze der Kuppel.

Neben diesem darf ein anderes, marmorner Prunkstück der frühen Zeit, das jetzt im *Battistero* zu Volterra aufgestellte Ciborium, ein Werk des *Mino da Fiesole*, nicht vergessen werden, das zwar nicht so flüchtig in der Form, aber in feiner architektonischen Strenge und der Reinheit der Einzelformen die größte Wertschätzung verdient. Ein Viereckbau mit Pilastern an den Ecken, auf einem mit Flachnischen verzierten Zylinder.

Schön, aber weniger bedeutend, ist auch das Marmortabernakel am alten

Fig. 508.



Taufstein in der Markuskirche zu Venedig.

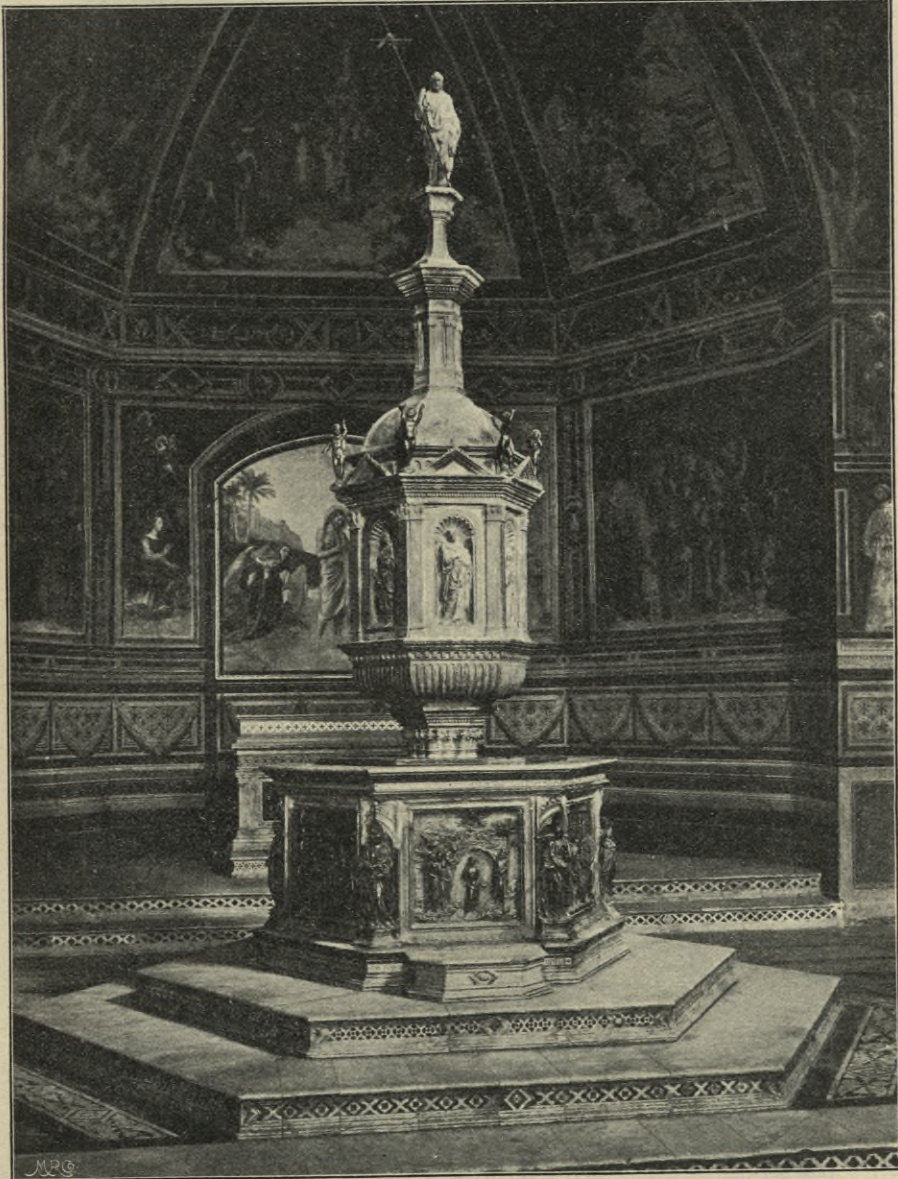
²⁹⁴) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Illustrazione storica*, Bl. 3.

Hauptaltar des *Ferruccio* im Dome zu Fiesole, ein achteckiger *Tempietto*, auf einem antikischen Vasenunterfatz in einer Flachnische des Altars stehend.

Hauptaltar (*Altare principale, Altare majus*) und Seitenaltäre (Votiv- und Mefsaltäre) sind zu unterscheiden. Der erstere findet seine Aufstellung im Hauptchor;

342.
Altäre.

Fig. 509.



Taufstein in der Kapelle *San Giovanni* des Domes zu Siena.

die anderen sind in den Nebenchören und Kapellen untergebracht. In altchristlicher Zeit frei vor der Apsis aufgestellt, trat im Mittelalter der Hauptaltar in die Chornische zurück, was auch die Renaissance beobachtete, wo es sich nicht um Besonderheiten handelte, wie z. B. in *San Spirito* zu Florenz u. a. O., oder wo ein zahlreicher Klerus im hohen Chor hinter dem Hochaltar seinen Platz einzunehmen hatte.

Seit dem VI. Jahrhundert war für den Altar die gefetzliche Form der farkophagähnliche steinerne Tisch: die *Mensa*. Der auf Säulen ruhende Altartisch der morgenländischen Kirche, wie auch der gleichfalls schon frühe ausgebildete Baldachin-

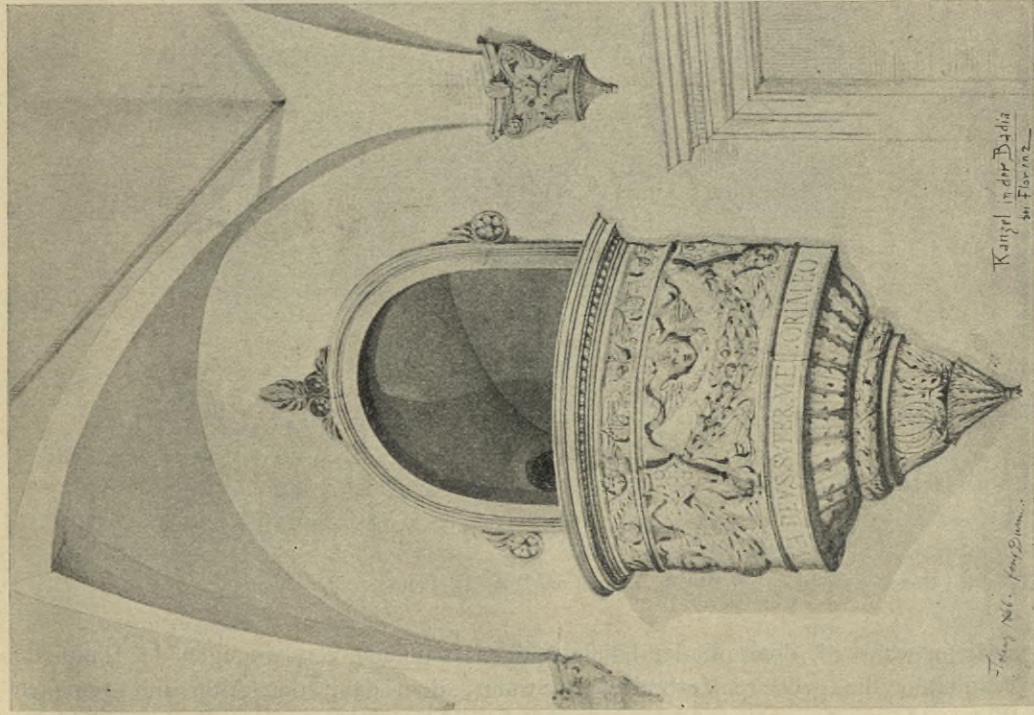
Fig. 510.



Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto.

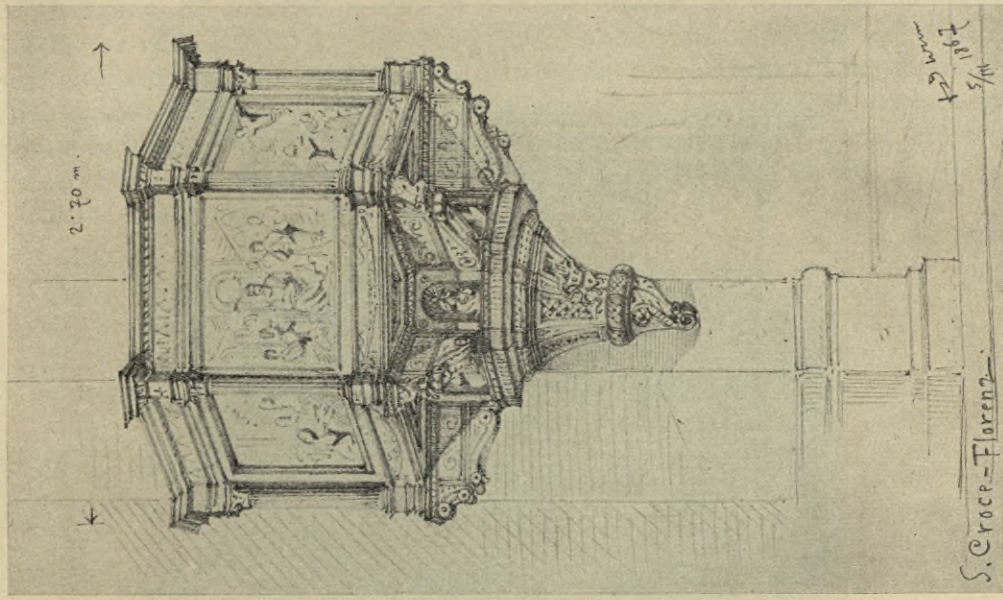
altar (Ciborium) wurden im XI. und XII. Jahrhundert vom Abendland übernommen. Die altchristlichen, römischen Kirchen *San Clemente* und *San Giorgio in Velabro* zeigen beispielsweise über dem Altartische die auf Säulen ruhende Schirmdecke. Die letztgenannte Art — freistehende Altäre mit Tabernakel auf Säulen — kommt

Fig. 511.



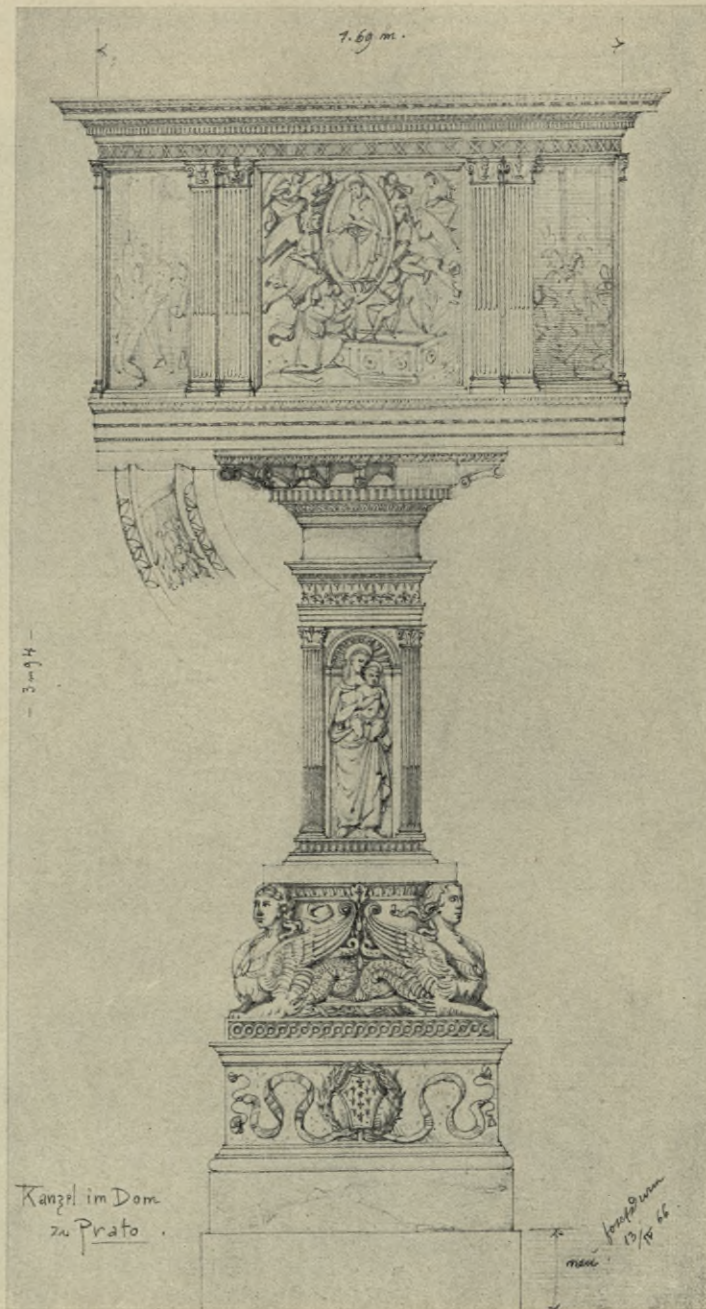
Lefekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fiesole.

Fig. 512.



Marmorkanzel in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

Fig. 513.

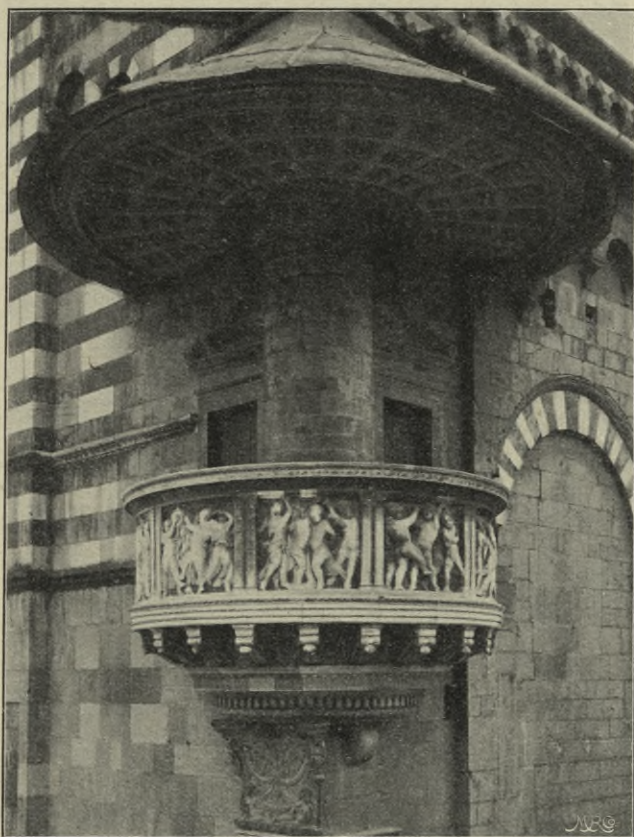


Kanzel im Dom zu Prato.

zwar fortwährend, doch minder häufig in der Renaissance vor, wogegen der skulptierte Wandaltar die grössere Verbreitung gewann, dem dann der Altar mit gemalten Bildern in reichen, hochgeführten architektonischen Rahmen, als Rückwand hinter dem Altartisch, und schliesslich die steinerne Altarwand folgte.

Von der ersten Gattung dürften als mustergültige Arbeiten aus Marmor der Ciboriumaltar *del Crucifisso* in *San Miniato* bei Florenz, ein Werk des *Michelozzo* (1448), zu nennen sein, der aus einem einfachen Altartisch mit zwei freistehenden und zwei Halbfäulen besteht, die ein antikisierendes Gebälke und über diesem ein Tonnengewölbe tragen, bei geschlossener Rückwand, die mit Bildern verschiedener Größe bedeckt ist²⁹⁵). Dann vom gleichen Künstler entworfen, kapellenartig erweitert, auf vier Säulen ruhend, das Tabernakel in *Santissima Annunziata* zu Florenz, von *Pagno*

Fig. 514.



Kanzel am Dom zu Prato.

di Lapo Portigiani (1448—52) mit farbigem Fries und Kassettenwerk ausgeführt — ohne den barocken Aufsatz eine fein detaillierte Leistung²⁹⁵).

Ein ungemein interessantes Stück, in der ganzen Anlage und in der Einzelbildung, ist der Ciboriumaltar in *San Francesco* zu Pescia von *Lazzaro Cavalcanti*; die Decke in Form eines Tonnengewölbes ist auf Pfeilern mit zwischengestellten Säulen und der Altartisch durch kandelaberartige Füße abgestützt; hinter letzterem erscheint ein großes Kreuzifix²⁹⁵).

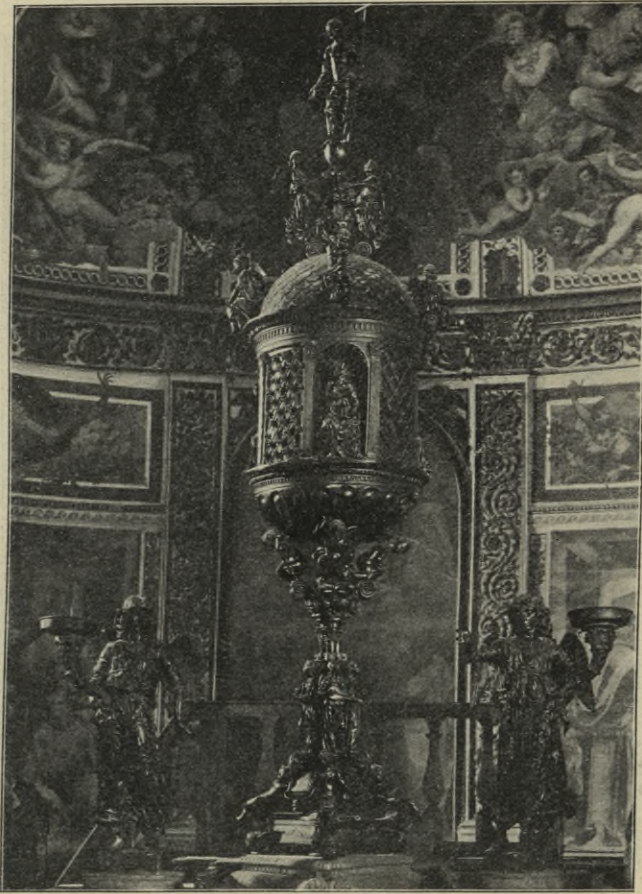
In der Kirche der *Madonna del Saffo* bei Bibiena ist das Ciborium als kleines, mit Säulen geschmücktes Tempelchen gedacht. Vier Säulen tragen ein antikisierendes

²⁹⁵) Abgebildet in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., MICHELOZZO, Taf. XL, XIII, I.

Gebälke und vier Flachgiebel, über denen sich ein Kuppeldach mit Laterne erhebt; über dem Altartisch befindet sich eine geschlossene Oberwand mit einem Madonnenbild.

Wieder von nur zwei Säulen getragen und mit einem Tonnengewölbe überspannt ist der Altarumbau in der Madonnenkirche *del Calcinajo* außerhalb Cortonas, ein schönes Werk *Giorgio Martini's*. Vollständig frei unter der Kuppelvierung von *San Spirito* in Florenz stehend ist der Baldachinaltar mit feinen Statuen von *Caccini*

Fig. 515.



Ciborium im Dom zu Siena.

(1600?), und als mächtigstes und zugleich luftigstes Beispiel sei schließlich das in Bronze ausgeführte Tabernakel in *St. Peter* zu Rom von *Bernini* genannt.

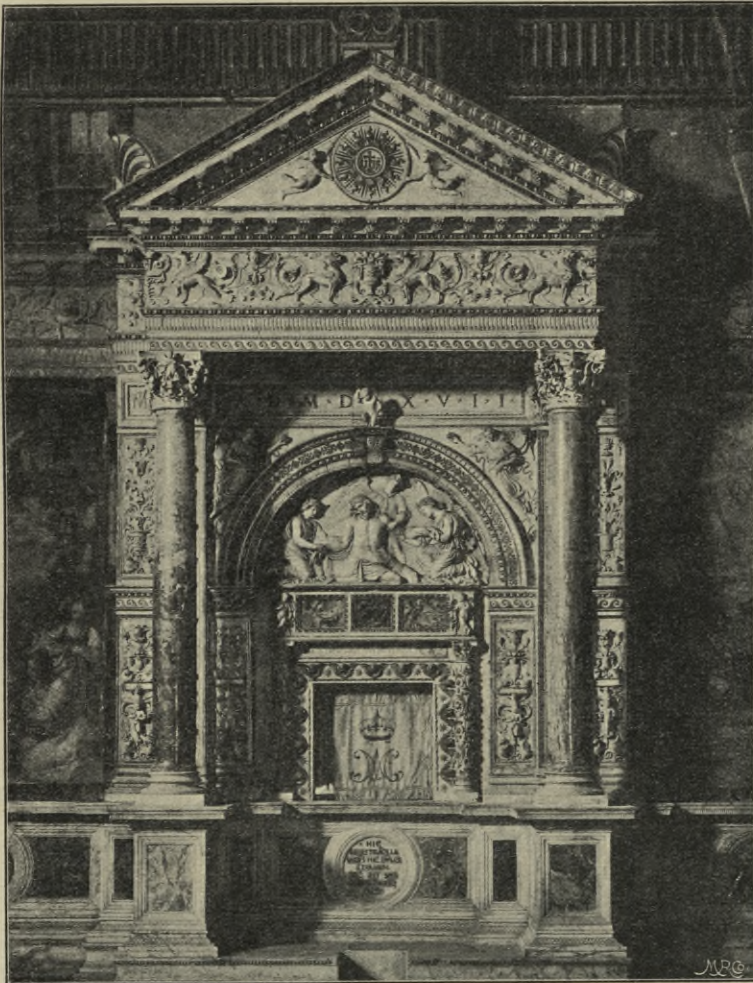
344.
Skulptierte
Wandaltäre.

Bei den skulptierten Wandaltären wird die Vorderseite des Tisches mit Reliefs bedeckt; über dem Tisch erheben sich Statuen und Reliefs in reicher architektonischer Einfassung, oder aber die ganze Rückwand wird als große Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten ausgebildet.

Unvergleichlich schön in den Verzierungen, mit Figuren von höchstem Werte, ist der Altar der *Fontegiusta* in Siena (1517), von *Marina*, mit beinahe frei gearbeiteten, reichsten Ornamenten ausgeführt. Engelkinder und Greife gehören mit zu den vollendetsten und schönsten Detailarbeiten dieser Prachtleistung der deko-

rativen Kunst der Renaissance (Fig. 516). Eine gleichfalls große Leistung ist der *Piccolomini*-Altar im Dom zu Siena, bei dem ein voller Triumphbogen die Altarnische umgibt, der bis zum Bogenscheitel des Gewölbes reicht. Als weiteres schönes Beispiel sei der skulpturierte Wandaltar mit feiner kostbaren Umrahmung in *Santa Cita* zu Palermo genannt, bei dem die Pilasterflächen aus übereinandergestellten Rahmen mit Figurenreliefs bestehen (Fig. 517).

Fig. 516.

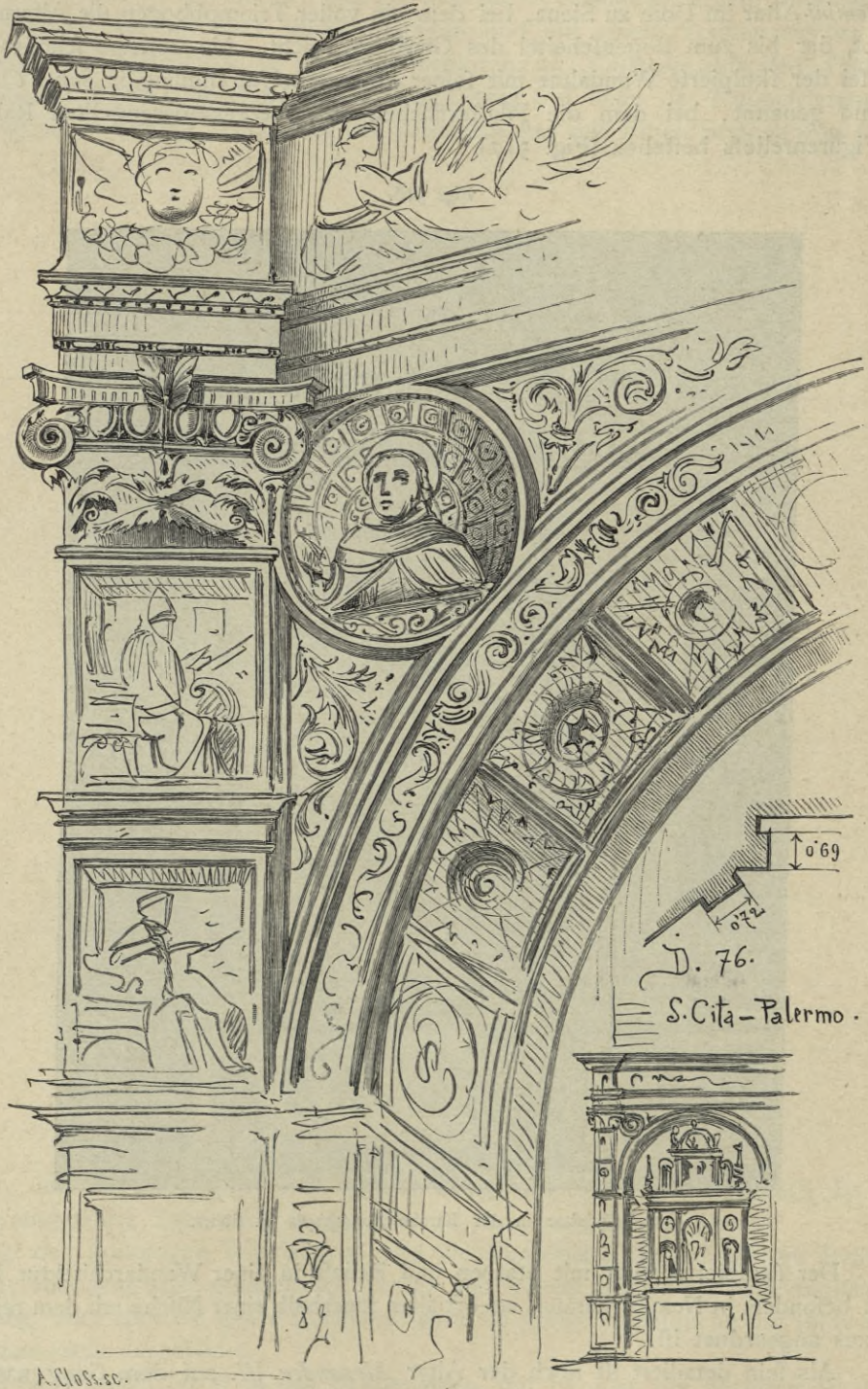
Wandaltar in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena.

Der skulpturierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur bildete sich besonders in Neapel heraus, wo oft alles innerhalb einer Nische mit dem reichsten Luxus angeordnet ist.

Als fein detailliert ist noch der Altar *Alexander VI.* auf dem Gang nach der Sakristei in *Maria del Popolo* zu Rom anzuführen, ein Werk des *Andrea Bregno* (1473²⁹⁶); gute Verhältnisse, graziöse Arabesken, Skulpturen von ausgezeichnetem Stil; besonders schön der Christuskopf im Halbrund über dem Hauptgesimse. Die

²⁹⁶) Veröffentlicht in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 567 u. Taf. 278.

Fig. 517.

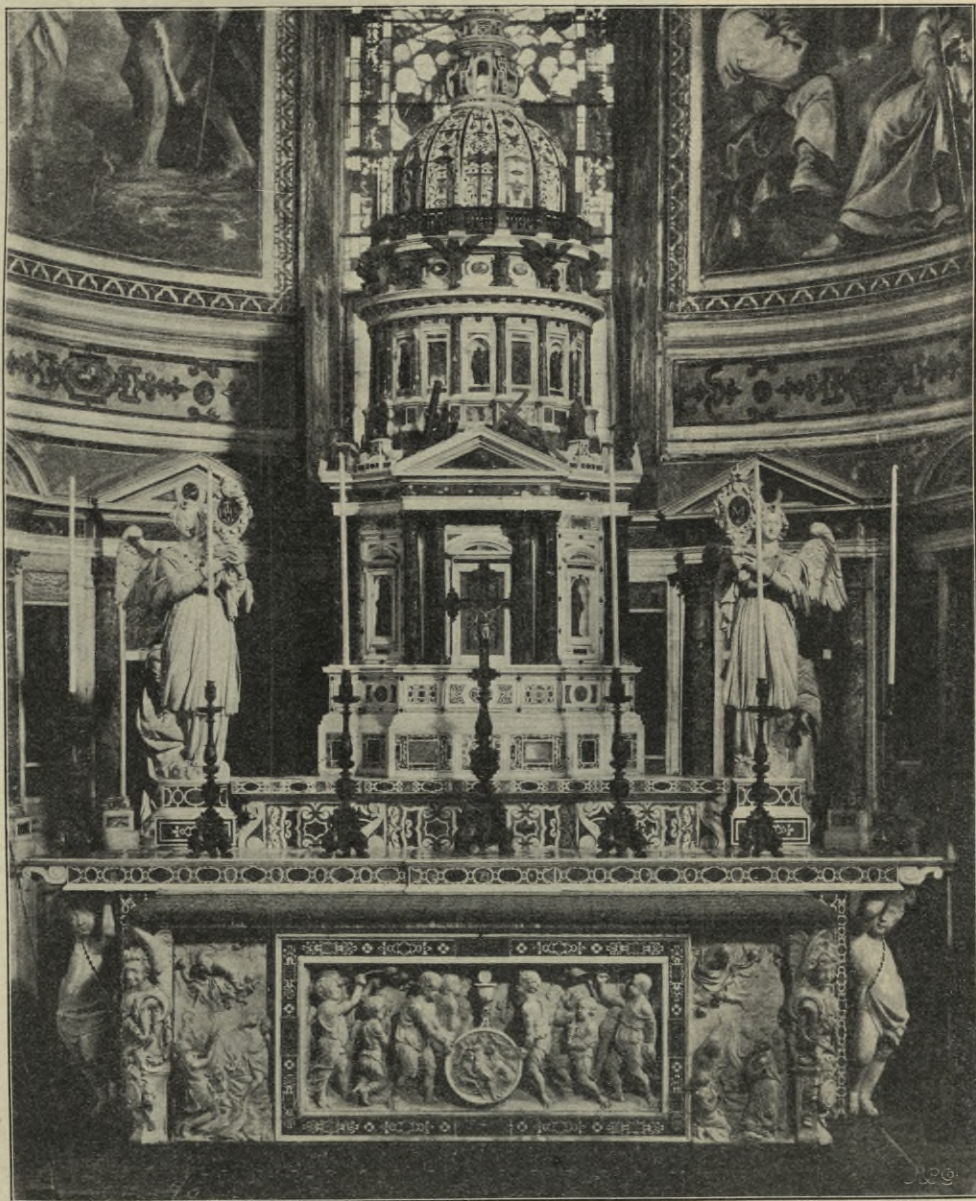
Wandaltar in der Kirche *Santa Cita* zu Palermo.

flachen, durch Pilaster getrennten Muschelnischen enthalten die Statuetten der heil. Maria, der heil. Katharina und des heil. Augustin. Ein weiterer schöner Marmor-

altar ist in der vierten Seitenkapelle rechts der gleichen Kirche mit den Heiligen Vincenz, Katharina und Antonius (MCCCCLXXXVII) zu finden.

Als intime Arbeit, von der ganzen lebenswürdigen Art der *Robbia*-Schule

Fig. 518.



Hauptaltar in der *Certosa* bei Pavia.

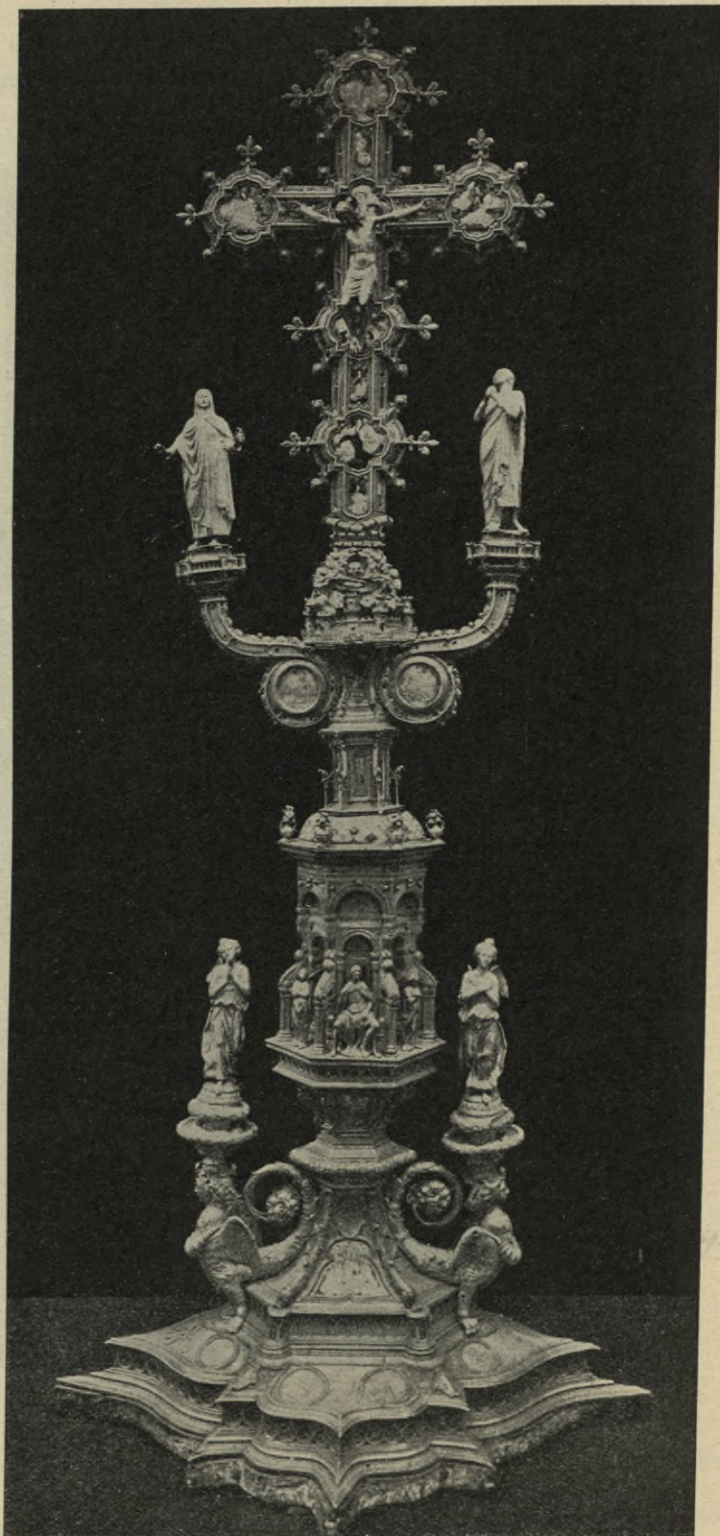
durchdrungen, erscheint der Hauptaltar der *Santa Maria delle Grazie* bei Arezzo mit den Engelsköpfchen, Putten, Medaillons, der Madonna mit den betenden Engeln im Tympanon, fowie dem Kleinfigurenschmuck im Bogen und in der Vorderwand des Altartisches, wobei die bekannten köstlichen, bunten Fruchtgewinde und das Ma-

donnenbild nicht vergessen werden sollen. Ein ewig jugendlicher Reiz liegt in diesen Schöpfungen.

Große, reiche Altarumrahmungen in farbiger Terrakotta vom Ende des Quattrocento sind in Padua (*Eremitani*) von *Giovanni Minello* zu nennen, besonders reiche, große und prächtige Einrahmungen von Altarbildern in Marmor oder Terrakotta in Vicenza (*San Lorenzo, Santa Corona*), wo der fünfte Altar links »eines der prachtvollsten Phantasierwerke dieser Gattung« ist. Auch Verona hat eine Reihe großer und reicher Stücke aufzuweisen, und die zierlichsten und im Aufbau besonders glücklichen sind die ganz aus weißem Marmor ausgeführten Altäre des *Pietro Lombardi* im Querschiff von *San Marco* zu Venedig.

345.
Bilderaltäre.

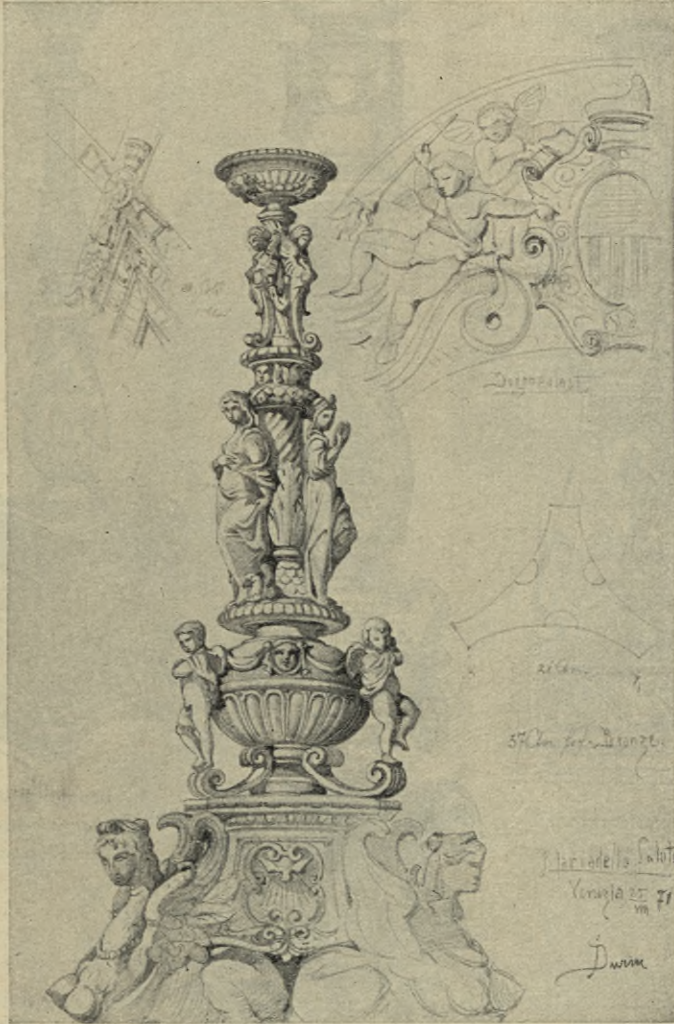
Bei Bilderaltären sind solche zu verzeichnen, bei denen in monumentaler Fassung über dem einfachen Altartisch ein Wandgemälde, die ganze Nischenwand ausfüllend, angeordnet ist. Dann andere, bei denen das auf einem Sockel (einer Staffel) aufstehende Bild in einen architektonischen,



Silbernes Altarkreuz aus Florenz.

aus Pilaftern und antikisierendem Gebälke bestehenden Rahmen gefasst ist; der letztere ist aus Holz geschnitzt und mit Farbe, gewöhnlich Blau und Gold, überzogen; die Pilafterflächen sind dabei mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde bedeckt und die Kapitelle, wie auch der Architrav und das Hauptgesims ganz vergoldet; der Fries zwischen beiden zeigt dagegen wieder goldenes, reliefiertes Rankenornament auf blauem Grunde.

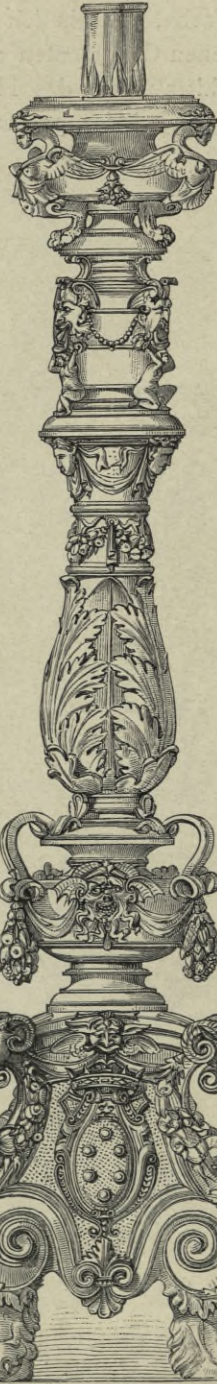
Fig. 520.

Leuchter auf dem Altar der Kirche *Maria della Salute* zu Venedig.

Venedig und Florenz besitzen den größten Schatz dieser Art von Rahmen, Florenz besonders in *Santa Maddalena de' Pazzi* und im Querschiff und Hinterbau von *San Spirito*. »Hier allein kann man innewerden, weshalb ein *Sandro*, ein *Filippino* in glatten oder vergoldeten, wenig verzierten Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt.«

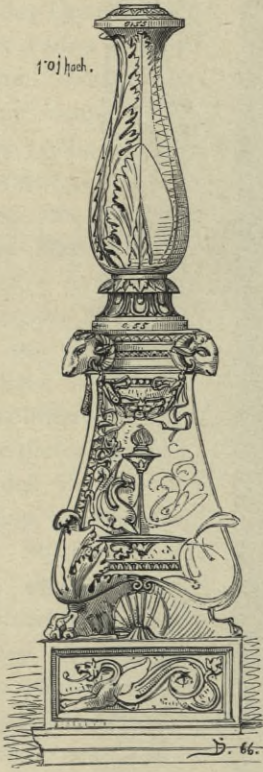
Das Bedeutendste in dieser Beziehung, im Zusammenklingen von Bild und

Fig. 522.



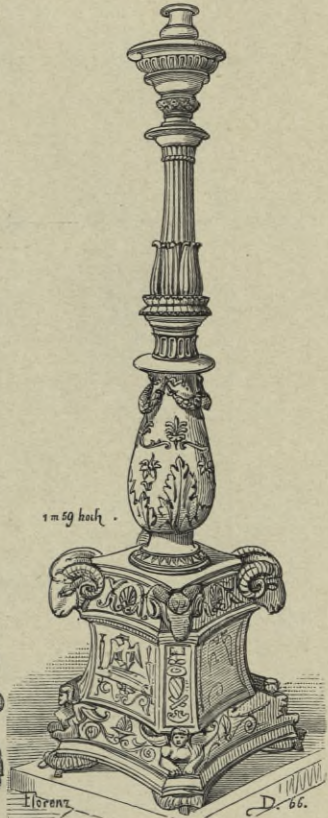
Bronzeleuchter im Bargello-Museum zu Florenz.

Fig. 521.



Marmorleuchter
in San Lorenzo zu Florenz.

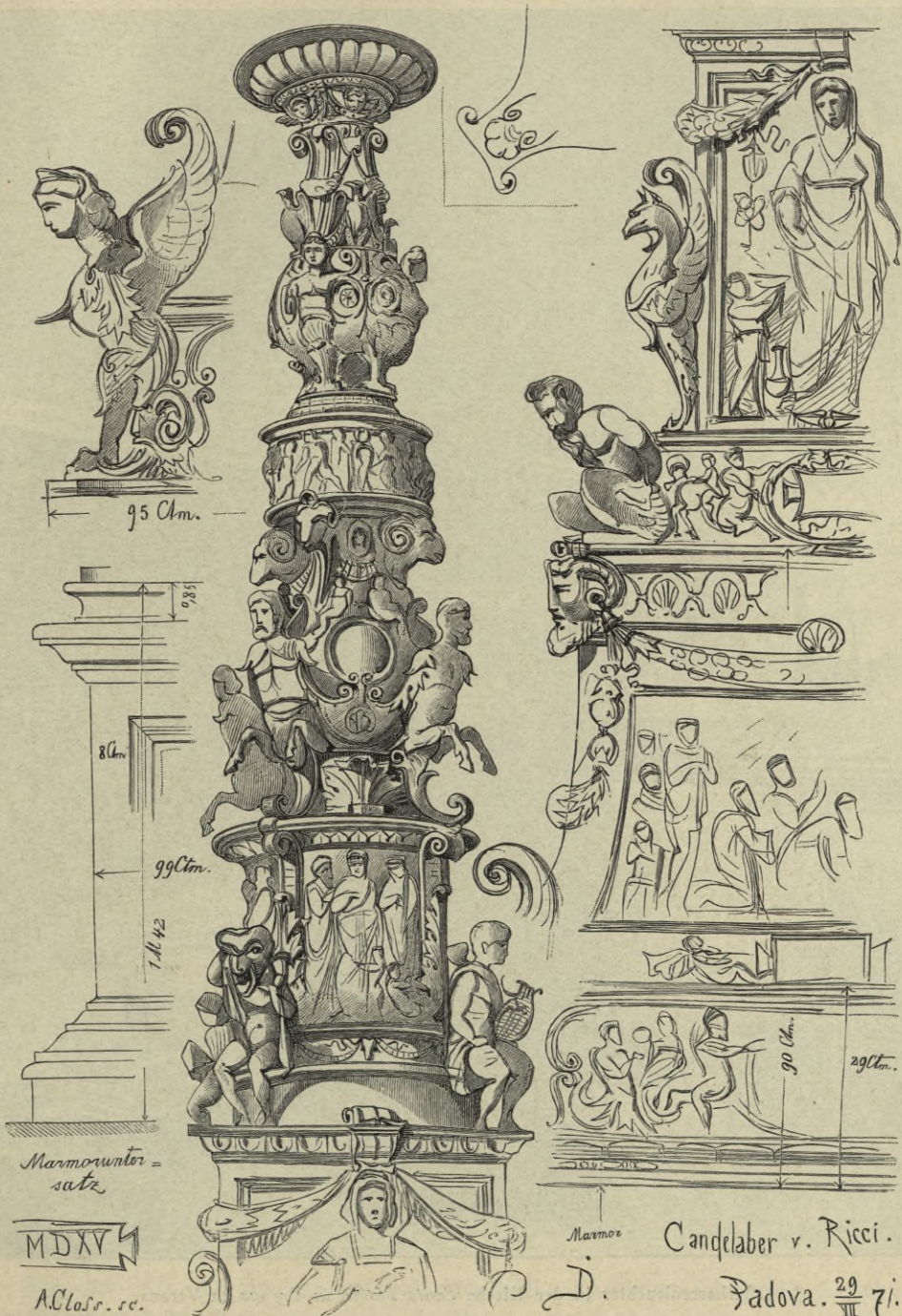
Fig. 523.



Bronzeleuchter
im Bargello-Museum
zu Florenz.

Rahmen, hat uns Mantegna (1459) in feiner thronenden Maria, mit musizierenden Engeln und Heiligen in heiter prächtiger Umgebung mit Staffeln darunter,

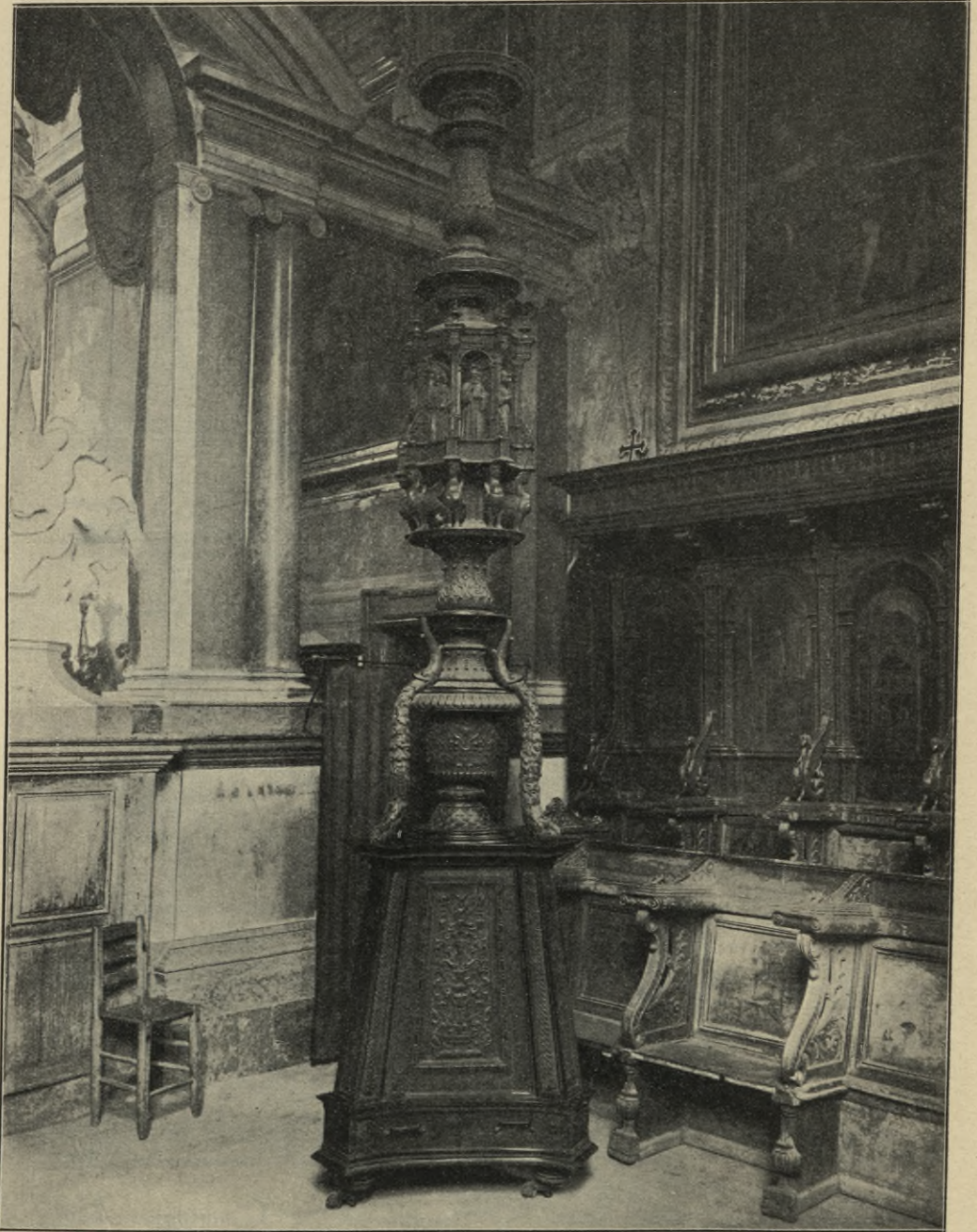
Fig. 524.



hinterlassen; das Werk ist gegenwärtig an einer Chorwand in *San Zeno* zu Verona aufgehängt und von fesselnder Wirkung.

Als Beispiele für die oben genannten Altäre mit festen Wandbildern dürften bei einfachem Tisch derjenige in der *Chigi-Kapelle* in *Maria del Popolo* und einzelne

Fig. 525.

Osterkerzenleuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Seitenaltäre in *St. Peter* zu Rom zu nennen fein; bei letzteren sind die Wandbilder vielfach musivisch ausgeführt.

Die Barockzeit ergeht sich am liebsten in diesen architektonisch mächtig und überreich entwickelten Wandaltären mit Umrahmungen von geraden und gewundenen,

einfachen und gekuppelten Säulen, geschwungenen und gebrochenen Giebeln, wobei an Stelle der gemalten Bilder auch plastische Werke treten, wie dies im *Gesù* zu Rom, beim Altar des heil. Ignazio, von *Andrea Pozzo* ausgeführt, der Fall ist.

Eine Kombination von Tischaltar mit Staffel und hohem Tabernakelaufbau vornehmster Art, von Marmor, Bronze und edlen Gesteinsorten strotzend, mit statuarischem Schmucke, kostbaren Reliefs an der Vorderwand des Altartisches, zeigt der Hauptaltar der unvergleichlichen *Certosa* bei Pavia, die auch hier an Reichtum alles überbieten wollte (Fig. 518). Es ist eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, an der sich *Brambilla*, *Marini*, *Orfolini*, von denen der letztere die beiden Engel auf der *Mensa* anfertigte, dann besonders *Annibale Fontana*, der berühmte Erzgießer, der die Kandelaber und die Obelisk ausführt, beteiligten.

Fig. 526.



Hölzerner Leuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Die 12 Marmoraltäre im Dome zu Pisa mögen wegen des Umfandes, daß ihre Entwurfzeichnungen dem *Michelangelo* und ihre Ausführung dem *Stagi da Pietra Santa* zugeschrieben werden, hier noch als weitere Beispiele von Wandaltären reichen und bedeutenden Stils erwähnt werden.

Zur liturgischen Zurichtung des Altars gehört seit den ältesten Zeiten das Kreuz. Aus Edelmetall angefertigt, bildete es den architektonischen Abschluß des Ciboriums (*Santi Nereo ed Achilleo* u. a. in Rom), oder es hing über dem Altar schwebend vor diesem herab. Später wurde es auf dem *Retabulum* aufgestellt und endlich auf der *Mensa* selbst zwischen den Leuchtern als Altarkruzifix — ein Standort, den es heute noch innehat. Wie in alter Zeit, wurde auch die ornamentale Auszeichnung und Verzierung der Enden der Kreuzarme von der Renaissance beibehalten und ausgebildet.

Hergestellt wurden diese Kreuze von den ältesten Zeiten bis auf unfere Tage aus Holz, Holz mit Goldblech überzogen, massiv oder hohl in Gold und Silber, aus Elfenbein, Bernstein, Bronze und Stein. Ein bekanntes, aber schönes Beispiel eines silbernen Altarkreuzes, eine Florentiner Arbeit, gibt Fig. 519. Schöne Stücke sind auch in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz zu finden, von denen besonders das Bronzekruzifix des *Giovanni da Bologna* und dann das vom Kardinal *Farnese* gestiftete Silberkreuz (1582) für *St. Peter* in Rom²⁹⁷) zu nennen wären.

Seit dem XII. Jahrhundert und seit dem XIII. allgemein; bilden die Leuchter einen Bestandteil des Altarschmuckes. In Marmor ausgeführt, nach dem Entwurfe *Michelangelo's*, sind sie auf dem kleinen Altar in der Mediceerkapelle (*San Lorenzo*) zu Florenz (Fig. 521) zu treffen, aus Bronze in reizender Weise von *Alessandro Bresciano* hergestellt, auf dem Altar von *Maria della Salute* in Venedig (Fig. 520).

²⁹⁷) Abgebildet in: *SIMIL*, a. a. O., Bd. II, Pl. 35.

346.
Altarkreuze.

347.
Leuchter.

Aus diesem Metalle sind auch die schönen Leuchter des Hauptaltars der *Certosa* bei Pavia von *Annibale Fontana* angefertigt. Schon barock entworfen, sind die silbernen Leuchter im Chor von *San Stefano* (1557—1617) in Venedig aus Silber hergestellt und diejenigen der Antonius-Kapelle im *Santo* zu Padua u. a. O. Andere reiche Stücke werden in Museen, z. B. im *Museo civico* zu Bologna, im *Museo nazionale (Bargello)* zu Florenz u. f. w. aufbewahrt.

Fig. 527.

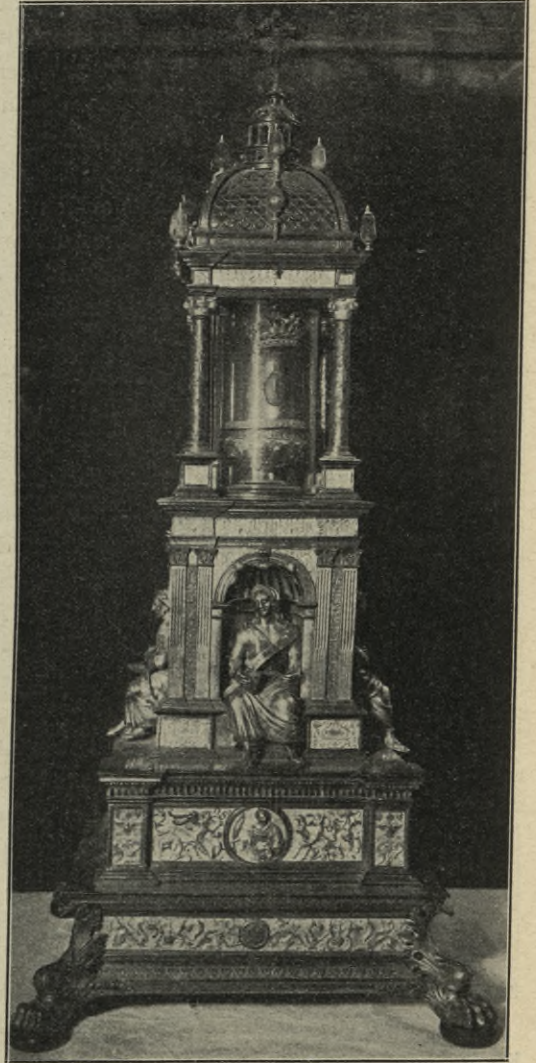
Neben den Altarleuchtern sind die großen Kandelaber und Osterkerzenleuchter ganz besonders ein Gegenstand künstlerischer Durchbildung; dieselben wurden in Holz, in Bronze, in Edelmetallen oder auch in Marmor ausgeführt.

Ein sehr altes Stück dieser Gattung aus der Cosmatenzeit, durch schwungvolle Ornamentik hervorragend, ist der Osterkerzenleuchter in *San Cesario* in Rom. Aus Bronze angefertigt sind: der Leuchter neben dem Hauptaltar der *Maria della Salute* in Venedig von *Andrea d' Alessandro Bresciano*, weniger bedeutend derjenige in *San Petronio* von *Agostino de Marchis* (1468); dann einige im *Bargello*-Museum in Florenz befindliche. Von den in Fig. 522 u. 523 dargestellten Leuchtern ist der größere von *Valerio Cioli* (1529—99); der kleinere wird als die Arbeit eines unbekanntenen Toskaners aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet.

Ein Prunkstück ersten Ranges, »welches das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner resümiert«, ist und bleibt der große eherne Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16) mit einer Marmorbasis von *Francesco da Cola* (1515) im *Santo* zu Padua (Fig. 524). Eine Fülle von geistvoll durchgearbeiteten Ornamenten; aber des Guten zu viel!

Aus massivem Gold angefertigt sind zwei Kandelaber in *St. Peter* zu Rom (1518), die *Simil*²⁹⁸ bekannt gibt unter der Beischrift: Nach Zeichnungen *Michelangelo's* und *Raffael's* von *Benvenuto Cellini* ausgeführt!

Von den größeren hölzernen Kirchenleuchtern sind zwei besonders hervorzuheben: der eine von *Fra Giocondo* für *Monte Oliveto* bei Buonconvento (Siena) und



Reliquienbehälter zu Perugia.

²⁹⁸) A. z. O., Bd. II, Pl. 38.

ein weiterer, von schönstem Detailgeschmack, aber bei weniger guter Entwicklung des Aufbaues, in der Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona (Fig. 525 u. 526), von *Fra Giovanni da Verona* geschnitzt.

Die Oelbeleuchtung in den Kirchen, im Mittelalter noch felten, fand später,

Fig. 528.



Stühlwerk im Chor des Domes zu Pisa.

schalentragende und kerzenhaltende Engel gebildet, sind am Hauptaltar des Domes in Siena zu finden, wo für weitere Seitenbeleuchtung von den Pfeilern aus grössere bronzene, auf Konsolen stehende Engelfiguren angebracht sind. Die wenig bekleideten Statuetten halten in etwas theatralischer Stellung den Arm ausgereckt und in der Hand eine kleine Schale mit dem Kerzenstift.

besonders durch die sog. ewigen Lampen, ausgiebigere Verwendung; dieselben wurden als Hängelampen (Ampeln) gestaltet.

Eine große Anzahl solcher Hängelampen, in Edelmetall ausgeführt, aus älterer und neuerer Zeit, sind in *Santa Annunziata* zu Florenz an der von *Michelozzo* eingebauten Kapelle links vom Eingang zu finden.

Als ein monumentales Beispiel kann die im Hauptschiff des Domes zu Pisa hängende Bronzelampe, nach dem Entwürfe des *Battista Lorenzi* (1587) ausgeführt, gelten, an der *Galilei* seine Pendelbeobachtungen gemacht haben soll. Zwei Ringe, unter sich durch vier Andreaskreuze verbunden, zwischen welche tragende Putten eingestellt sind, nehmen eine Volutenbekrönung und unten einen Volutenansatz auf; die Ringe sind mit Kerzenhaltern und mit an Ketten hängenden Tellerchen besetzt, ein durchsichtiges Ganze bildend.

Kronleuchter mit Glas- oder Kristallbehang wurden bei Kirchenfesten in ganz Italien beliebte Dekorationsstücke.

Als Arbeiten aus Stein sind die vier Marmorkandelaber des *Matteo Civitali* aus Lucca auf den Chorschranken im Dome zu Pisa zu erwähnen.

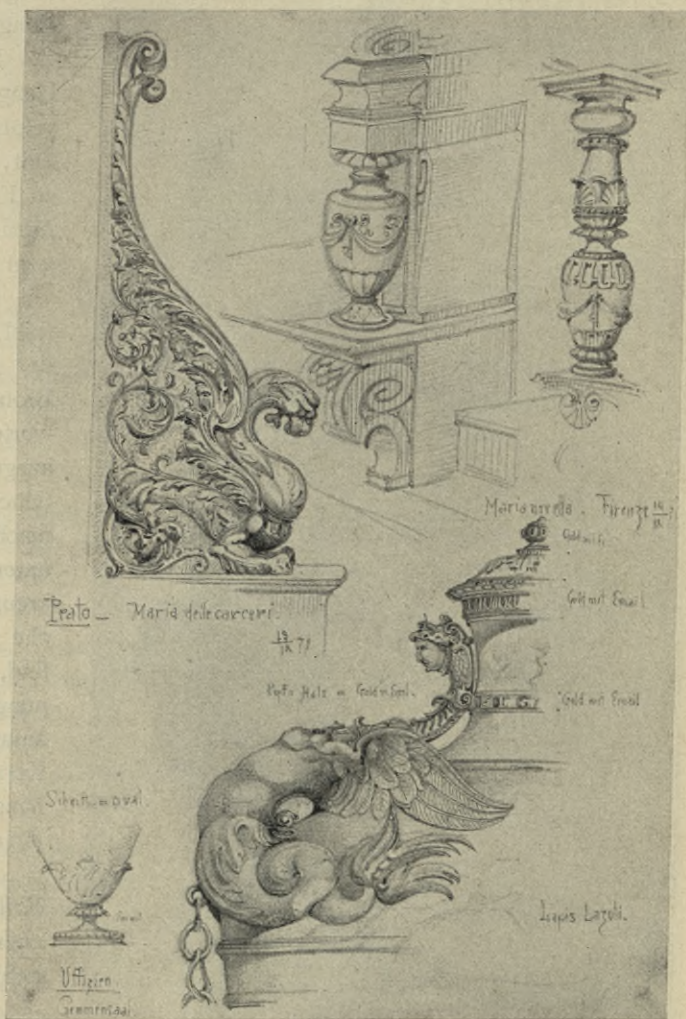
Wandarme aus Bronze, als

Bei bestimmten Kirchenfesten wurden neben den zur Konsekration der Altäre erforderlichen Reliquien noch andere aufgestellt, die in kunstvoll gearbeiteten, kostbaren Behältern mannigfacher Art und Form gefasst waren und deren Schauffellung auf dem Altar von *Leo IV.* (847—55) ausdrücklich genehmigt worden war. Sie sind in Form von Elfenbeinkästchen, Elfenbeinbüchsen, Kästchen aus feinem Holz, mit Seidenstoff überzogen, aus Gold und Silber getrieben, aus edlen Gesteinen oder Kristall geschnitten, aus vergoldetem Kupfer und Messing angefertigt und dürfen nicht »ungefast« gezeigt werden; sie wurden entweder in den Altaraufätzen oder in den Sakristeischränken aufbewahrt und erweisen sich als Behälter für ganze Körper oder als kleine Kistchen zur Aufnahme von Partikeln. Auch in Form von Brustbildern zur Aufnahme des Schädels des Heiligen oder des Märtyrers, in Armform zur Bergung von Röhrenknochen der Arme, als Finger, Füße oder andere gröfsere Körperteile, als Bilder (*Imagines*), d. h. als Statuetten derjenigen Heiligen, deren Reliquien darin enthalten sind, wurden sie hergestellt; in diesem Falle sind sie aus Metall getrieben oder hohl gegossen²⁹⁹). Sie wurden aber auch als Schaugefäße (Monfrenzen) angefertigt, bei denen sich

das Heiligtum in einem zylindrischen Gefäfs von Kristall oder Glas befindet, so dafs es von aussen gesehen werden konnte. Ein schönes Beispiel dieser Art, eine beglaubigte italienische Arbeit aus Perugia, gibt Fig. 527.

Zum Altar gehören weiter noch alle sog. heiligen Gefäße, die zur Liturgie gebraucht werden: Kelche samt Zubehör, Patenen, Hostienbüchsen, Ciborien und Monfrenzen, Messkännchen und Giefsgefäße, Weihrauchbecken und Schiffchen, Gefäße für die heiligen Oele, Messglöckchen, Weihwasserkessel u. f. w. — Arbeiten der

Fig. 529.



Verschiedene Stuhlwerke (Prato, Florenz).

²⁹⁹) Siehe: OTTE, a. a. O., Bd. I, S. 183 ff.

Kunst und des Kunsthandwerkes, die im einzelnen zu behandeln in einem Buche über Baukunst zu weit führen müßte.

Der Technik nach laufen zwei Arten der Behandlung des Schnitz- und Schreinerwerkes nebeneinander her: die glatte eingelegte Arbeit (Intarsia, Marketerie) und das ausgeschnittene, flach bis stark erhaben gearbeitete, auch unterhöhlte Relief bei stellenweiser Vergoldung, die je später desto häufiger auftritt. Beide Arten

Fig. 530.



Stuhlwerke der Badia zu Florenz.

werden für sich getrennt oder auch am gleichen Stück nebeneinander ausgeführt; bei figürlichen Darstellungen gab man der Intarsia den Vorzug. In vereinzelt Fällen tritt auch eine Nachahmung der Intarsia durch Malerei auf.

Bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhielt sich das Schreinerwerk in ziemlich reinen Formen; dann aber teilte es das Schickal der Architektur: es ging im äußerlichen Effekt unter und wurde schliesslich ärmlich. Das Rokoko hauchte eine Zeitlang dem Stuhlwerk neues Leben ein; aber dieser Frühling hielt nicht lange vor.

Ein allgemeines Bild der Anordnung und Gestaltung eines Stuhlwerkes gibt uns Fig. 528 aus dem Chor von *Santa Maria in Organo* zu Verona. Im einzelnen mögen die folgenden Werke, als die bedeutenderen, näher bezeichnet und in das Auge gefasst werden:

1) Aus der frühesten Zeit mit noch gotifizierendem Detail ist das von *D. da Gajnolo* und *F. Manciotto* angefertigte Chorgestühl im Chor von *San Miniato* bei Florenz uns erhalten geblieben. An diese Arbeit reiht sich das

2) Getäfel der Sakristei von *Santa Croce* (1440—50) von *Giovanni di Micheli* mit feiner fein abgestuften Intarsia, und den Schluss der Arbeiten des XV. Jahrhunderts in Florenz bildet der Rücken der Chorstühle in *Santa Maria novella* von *Baccio d'Agnolo*.

3) In Siena ist aus der Zeit von 1415—29 ein gleichfalls noch stark gotifizierendes Stuhlwerk in der oberen Kapelle des *Palazzo publico* erhalten.

4) In Modena ist ein Gestühl von 1465 und ein Getäfel vorhanden, sowie

5) ein Schrankwerk in der Sakristei von *San Marco* (1450) zu Venedig, von *Fra Sebastiano Schiavone* begonnen, von *B. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und von anderen vollendet; es zeigt gut geschnittene Einfassungen und große Intarsien.

6) »Zu den feinsten Intarsien Italiens« gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der *Certosa* bei Pavia (1486), von *B. de' Polli* nach *Borgognone's* Entwurf ausgeführt.

7) Das Stuhlwerk im unteren Teil des Chores im Dome zu Pisa, von *Domenico di Mariotto* und seinen Genossen gearbeitet (1478—1515), nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengeflocht, zeigt vortrefflich geschnittene Unterfätze und Schlusslehnen mit reizend entwickelten Ranken und schönem

Akanthos (Fig. 528). Diefem verwandt, aber noch feiner empfunden und durchgeführt, ist

8) die Lehne in der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato (Fig. 529) und die in der *Badia* zu Florenz (Fig. 530).

9) Das berühmte Stuhlwerk des Chores von *San Domenico* zu Bologna mit feinen figürlichen Intarsien, von *Fra Damiano Zambelli da Bergamo* (1490—1549) unter Beihilfe seines Bruders und einiger Gehilfen 1528—50 ausgeführt, sucht feinesgleichen auf der Welt. Ein unermesslicher Reichtum bei der tüchtigsten Ausführung des Malerischen. Unter Zuhilfenahme von Metallinlagen bei Waffen und mit den Abstufungen der Holztöne, ist hier das Höchste erreicht, was die Intarsiatechnik je geschaffen.

10) Als eine gute Arbeit des *Riccio* (1560) darf das Chorgestühl der Unterkirche in Monte Cassino genannt werden und

11) in Palermo das von *G. Gigli* (1534) in *San Francesco*.

12) Neapel ist besonders reich an Ausführungen aus der Barockzeit, zu der die kostbaren Sakristeischränke in der *Annunziata* von *Giovanni da Nola* (1540) den Uebergang bilden.

13) Eine sehr bedeutende Arbeit, besonders in dekorativer Beziehung und im figurierten Rankenwerk, ist das Stuhlwerk des Domchors in Genua, von *A. de Fornari* mit einer vollendeten Meisterschaft geschnitten (1514—46).

14) Als vorzügliche Leistung und an das Genuefer Gestühl sich würdig anlehnend, ist das Chorgestühl von *San Giovanni* in Parma zu nennen, als dessen Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

15) Im Chor der *Santa Giustina* zu Padua ist ein reiches Stuhlwerk aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen, und

16) (1557) ein gleichfalls der Barockzeit angehöriges ist in Venedig im Chor von *San Giorgio maggiore* von *Alberto di Brule* zu verzeichnen.

17) In Perugia verdient das berühmte Stuhlwerk im Chor von *San Pietro*, eine

Fig. 531.

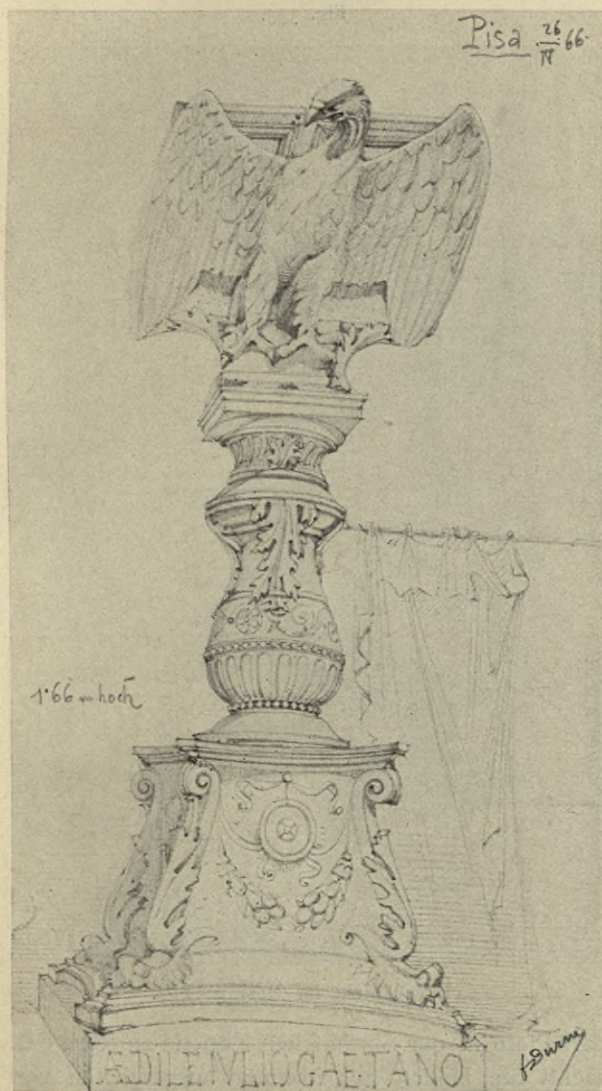


Stuhlwerk in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Arbeit des *Stefano de' Zambelli da Bergamo* (1535), wegen feiner-edlen Pracht und feines vollendeten Geschmacks die höchste Anerkennung, an das sich dann

18) »das prachtvoll heitere« Stuhlwerk im Chor von *Maria maggiore* in Bergamo würdig anreicht mit den reizenden Intarsien des *Francesco Capodiferro* aus Lovere (1522—32), bei dem sein Bruder und sein Sohn *Zinnino* Beihilfe leisteten (1547—54).

Fig. 532.



Lefepult im Chor des Domes zu Pisa.

Chorgefthül von *St. Peter* in Rom³⁰⁰⁾, von *Simil* auf 1626 datiert.

Des weiteren sind die Lefepulte und Chorpulte zu besprechen. Im Chor des Domes in Pisa ist ein Lefepult (Fig. 532) von *Matteo Civitali* aus Lucca ausgeführt, das aus einem antikisierenden Kandelaber und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln besteht, ein Motiv, welches die vorhergehenden Kunstepochen bereits verwertet

Das vordere Stuhlwerk ziert eine leichte, hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern und Kandelabern) und ist ein Werk des *Giovanni Belli* und seiner Söhne (1540—74). Eine Leistung des italienischen Kunstgewerbes allerersten Ranges ist in dieser Schöpfung niedergelegt.

19) Alles aber tritt zurück gegen die Arbeiten des *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525) in der Kirche seines Klosters in Verona, *Santa Maria in Organo* — ein Werk, ebenso schön wie gediegen (Fig. 525 u. 531). Das Getäfel der linken Sakristeiwand ist etwas später und reicher und in den Einzelheiten schon etwas überladen, aber von stупender Ausführung. Wie reizend und sicher ist das Schnitzwerk gemacht und trotz der vielfachen Wiederholungen der nämlichen Gliederungen nicht ermüdend für den Beschauer, weil vom Verfertiger alles mit gleicher Liebe behandelt ist.

20) In der Sakristei von *Maria delle Grazie* zu Mailand liegt uns ein Beispiel der Nachahmung von Intarsia durch Holzmalerei vor.

21) Ein Beispiel aus dem XVII. Jahrhundert bietet das

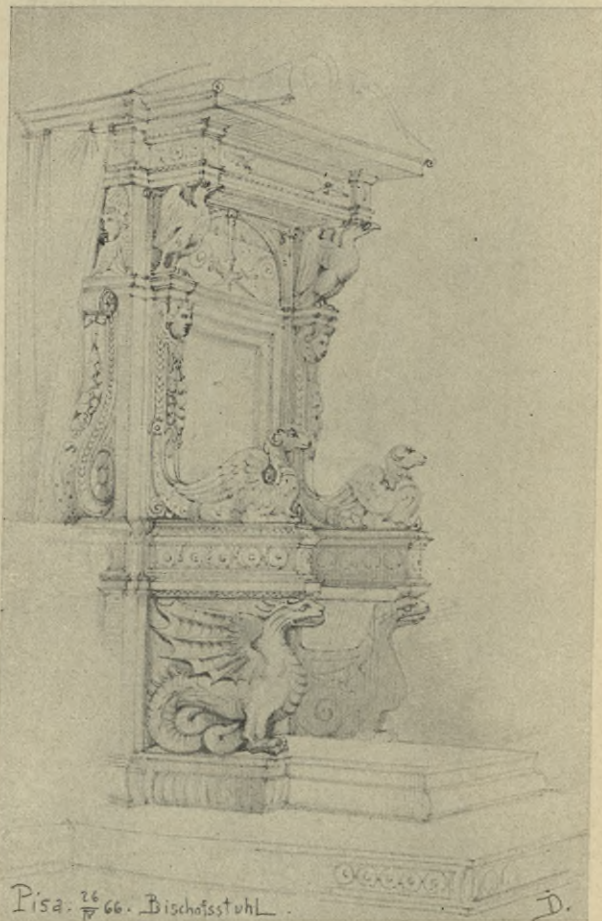
³⁰⁰⁾ Veröffentlicht in: SIMIL, a. a. O., Bd. II.

haben. Ein weiteres Pult, der späteren Zeit (1626) angehörig, bei dem das Pultbrett an Stelle des Adlers von Putten getragen wird, befindet sich im *Coro dei Canonici* in *St. Peter* ³⁰¹).

Ein schöneres Chorpult hat *Fra Giovanni da Verona* für den Chor seiner Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona angefertigt.

Auch im *Bargello*-Museum in Florenz ist ein solches mit eingeleger Arbeit und gutem Schnitzwerk (von 1498), das noch im Jahre 1866 im Kloster von Monteoliveto bei Florenz gestanden hat; dort wurde wenigstens von mir das gleiche Stück aufgenommen.

Fig. 533.



Bischofsstuhl im Dom zu Pisa.

Als ein dekoratives »Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarsia« ist der Bischofsstuhl im Dom zu Pisa, 1536 von *Giovanni Battista Cervelliera* gearbeitet. Aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts stammen die beiden Throne über den Chorstufen daselbst (Fig. 533).

Als Beispiele für Beichtstühle und als tüchtige ernste Arbeit des XVII. Jahrhunderts seien angeführt ein solcher in *Santi Michele e Gaetano* zu Florenz und in *San Michele in Bosco* bei Bologna von *Fra Raffaello* mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Luffuria.

Als eine der vornehmsten und den größten Luxus im besten Sinne des Wortes zur Schau tragende Sängertribüne ist die aus weißem Marmor mit

Vergoldung einzelner Ornamente gearbeitete in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ³⁰²).

Von Orgelbalkonen sind zunächst die beiden aus Marmor ausgeführten von *Santissima Annunziata* in Florenz zu nennen; als reiche Balustraden auf Konsolen über einer Triumphbogenarchitektur stammt der eine aus dem XVI. Jahrhundert, der andere aus dem XVII. (Fig. 534).

Ein aus Sandstein mit vorzüglichen Einzelheiten gearbeiteter Orgelbalkon in *Santa Maddalena de' Passi* zu Florenz, bei dem eine geschlossene Brüstung mit Nischen-

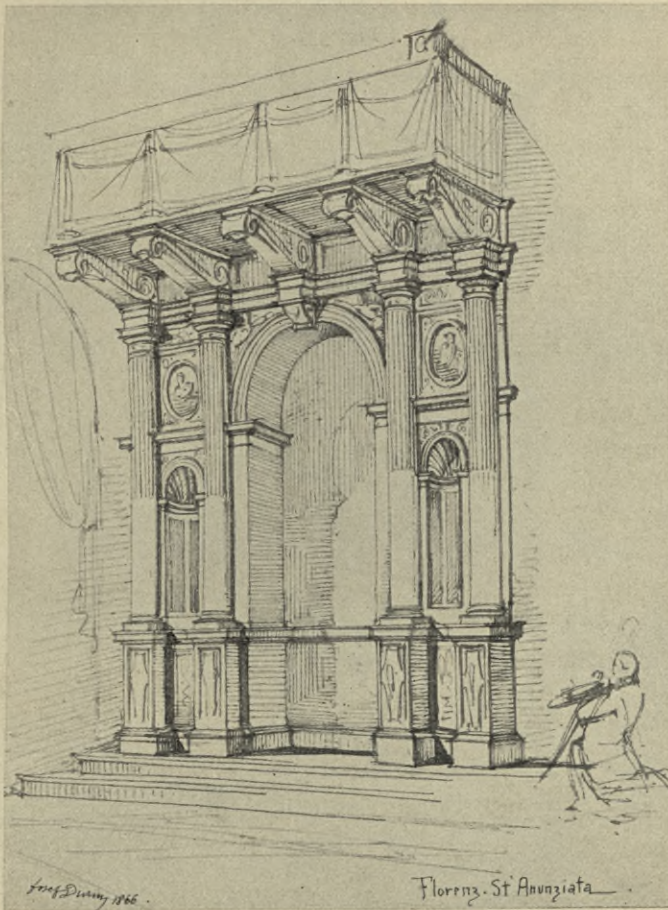
³⁰¹) Abgebildet in: SIMIL, a. a. O.

³⁰²) Von Simil dem *Baccio Pintelli* (1474) zugeschrieben. — *Burckhardt* erkennt in den »ähnlich dekorierten Marmor-schranken« dieser Kapelle die beiden Werkstätten des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata*.

pfeilerchen zur Ausführung gebracht ist (Fig. 535), sowie ein marmorner Orgelständer in *San Stefano* zu Genua von *B. da Rovizzano* (1499) dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In *San Giacomo degli Spagnoli* zu Rom ist eine Orgeltribüne besonders interessant durch die gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung. Als »herrliche große Orgelbalustrade« bezeichnet *Burckhardt* diejenige des *Vincenzo Vicentino* in *Maria maggiore* zu Trient (1534). Als schöne Holzarbeit, bei der in der Ausführung die

Fig. 534.

Orgelbalkon in der Kirche *Santissima Annunziata* zu Florenz.

Holzfarbe mit Blau und Goldfassung abwechselnd, ist der Orgelständer im Dom zu Lucca (1481) anzuführen und der gleichfalls hölzerne Orgelständer über der Sakristeithür des Domes in Siena, von den beiden *Barili* 1511 angefertigt.

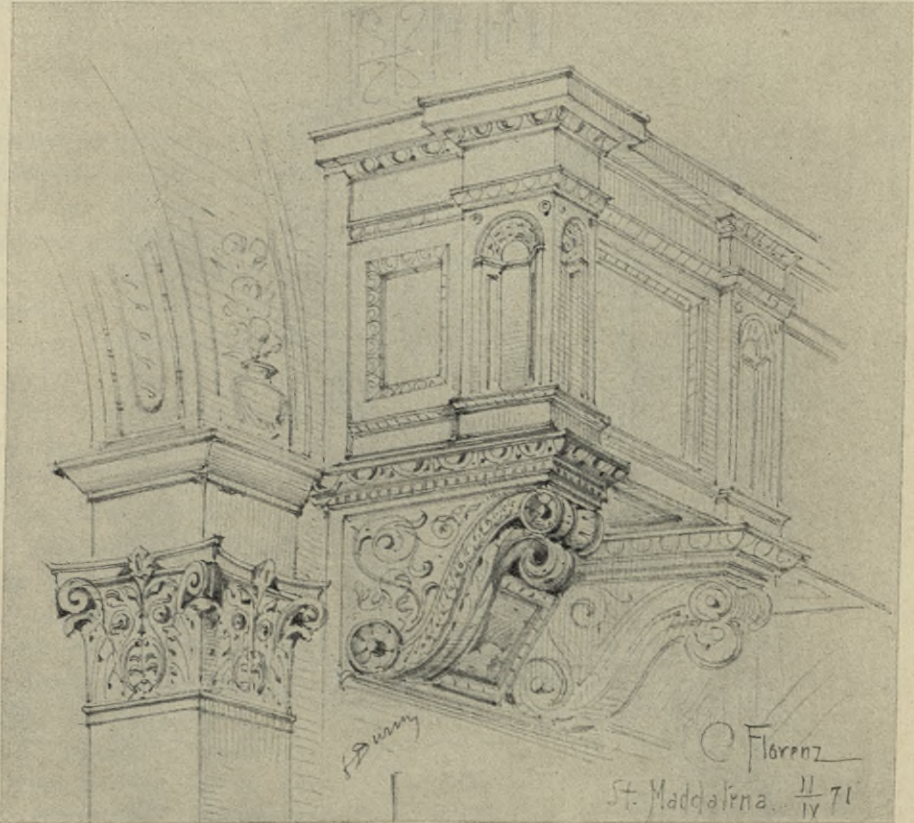
»Das vollendetste Meisterwerk seiner Art«, eine Arbeit des *Giovanni di Pietro, detto »Castelnuovo«*, ist und bleibt die prächtige Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena (Fig. 536), dem ein anderes Orgelwerk im Dom zu Arezzo von *Vasari* an die Seite gestellt sei³⁰³). Ein feinerer Unterbau mit Konfolen nimmt die Sängertribüne mit ihrer steinernen Brüstung auf. Der Orgelprospekt ist von vortretenden

³⁰³) Abgebildet in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Vasari*, Bl. 11.

korinthischen Säulen mit ornamentierten Schäften flankiert, die ein antikes Gebälke mit segmentförmigem, hohem Tympanon, das sich bis unter das Deckengewölbe schiebt, tragen. Die Orgelpfeifen sind in viereckigen Rahmen gruppiert, in sieben schmale Felder eingeteilt, von denen drei die kleinen Pfeifen, vier die großen enthalten — ein schöner, büfettartiger Aufbau im ganzen. Zwischen den großen Konsolen des Unterbaues sind Nischen mit Figürchen eingesetzt; im Mittelfeld steht ein kleiner Altar.

Freier im Entwurfe sind die Orgeln in *Maria del Popolo* und die beiden in *Maria sopra Minerva* zu Rom. Die letzteren befinden sich im Querchiff und sind in

Fig. 535.

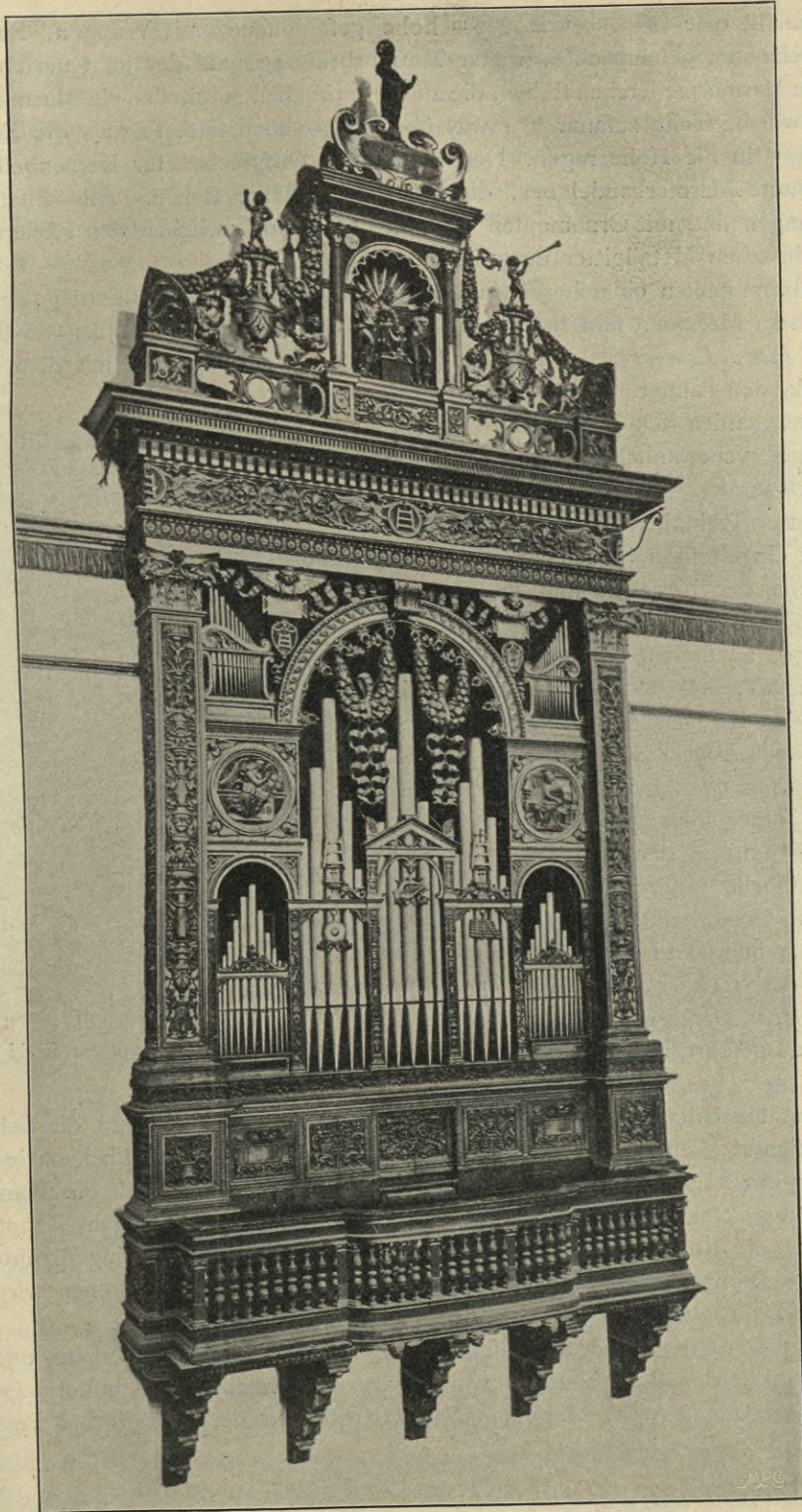


Orgelbalkon in der Kirche *Santa Maddalena de' Pazzi* zu Florenz.

gefchickter Weise über zwei Rundbogengewölben von zwei Kapellen neben dem Chor angeordnet. Aus den Zwickeln der beiden auf dem Trennungspfeiler zusammenstreffenden Bogen erheben sich Figuren, die mit den als Konsolen gebildeten Bogenchlusssteinen die Orgelbalustrade tragen. Der Orgelprospekt zeigt das Triumphbogenmotiv, in der Art der Prälategräber im Chor von *Maria del Popolo*. Die Figuren haben einen beinahe weissen Elfenbeinton, die Pfeifen die Zinn- oder Silberfarbe; alles übrige ist vergoldet.

Rom dürfte auch bezüglich der Kapellen- und Chorschranken den Vortritt mit den Marmorchranken in der Sixtinischen Kapelle haben, die, wie angenommen, ein Werk des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata* sind. Ueber dem Boden erhebt

Fig. 536.



Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena.

sich zunächst eine ($2 + 1\frac{1}{2} \text{ m} = 2\frac{1}{2} \text{ m}$) hohe gefchloffene, mit Wappen, Putten und Fruchtgehängen gefchmückte, weiße Marmorbrüstung, auf der im Querschnitt quadratische Marmorpfeilerchen stehen, die auf korinthischen Kapitellen ein Marmorgebälke tragen, welche Teile zusammen etwas über $2,00 \text{ m}$ hoch sind, so daß die Schranken etwa $3\frac{1}{2} \text{ m}$ in die Höhe ragen. Den Pfeilerchen entsprechen für Kerzenbeleuchtung eingerichtete Marmorkandelaber, die auf dem Gebälke stehen. Alle Flächen und Gliederungen sind mit Ornamenten bedeckt; der Raum zwischen den Pfeilern ist mit einem einfachen Metallgitter ausgefüllt³⁰⁴).

Altarschranken einfacherer Art, aber mit edelster Ornamentierung, gleichfalls aus weißem Marmor, sind in *Maria dei Miracoli* zu Venedig, 1480—86 unter der Leitung *Pietro Lombard's* ausgeführt (Fig. 537). Die Füllplatten mit dem Porphyrrundstück, den Palmetten und den Delphinen zählen schon mit zur reizvollsten venezianischen Dekorationsarbeit.

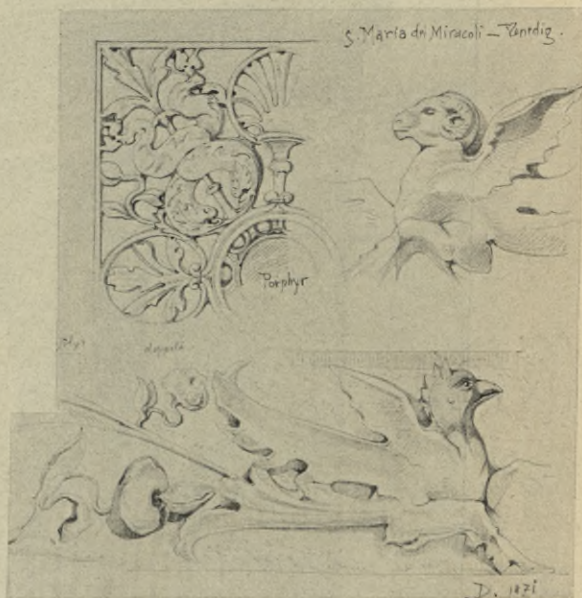
Marmorshranken mit Gittern und mit eingestellten Säulen zum Verchlusse der Kapellen sind in vorzüglicher Arbeit in *San Petronio* zu Bologna zu finden. Schranken aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in den Kirchen *Maria maggiore*, *San Giovanni in Laterano*, *Battistero San Giovanni*, *St. Peter* zu Rom, ferner solche in Mailand und Lodi sind in der unten genannten Quelle³⁰⁵) veröffentlicht.

Als Marmorbalustrade in reiner Formgebung sind die Schranken in der *Capella Carafa* in *Maria sopra Minerva* (Fig. 538) zu Rom ausgeführt, andere schöne in *Maria del Popolo* ebendafelbst.

Beim Hochaltar in *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand sind die Schranken in interessanter Weise, aber der Barockzeit angehörig, aus verschiedenartigem Material hergestellt; die Postamente, der durchlaufende Sockel und die Handleisten bestehen aus rotem Veronefer Marmor, die von diesen umschlossenen Rahmen aus schwarzem, die Rosetten und Agraffen aus weißem Marmor, die eingespannten Füllungen aus Bronze. Ganz eiserne Gitter aus der Zeit von 1444 treffen wir an der *Capella della Cintola* in Prato von *Bruno di Ser Lapo Maggei*.

Die prächtigsten Gitter aus Eisen und Bronze als Kapellen-, Querhaus- und Chorabschlüsse nach dem Langhaus zu wurden von den Mailänder Künstlern *Francesco Villa*, *Pietro Paolo Ripa*, *Ambrogio Scagno* (1660) in der *Certosa* bei Pavia ausgeführt³⁰⁶).

Fig. 537.

Marmorshranke in der Kirche *Santa Maria dei Miracoli* zu Venedig.

304) Abgebildet in: SIMIL, a. a. O.

305) GRUNER, a. a. O., Taf. 62.

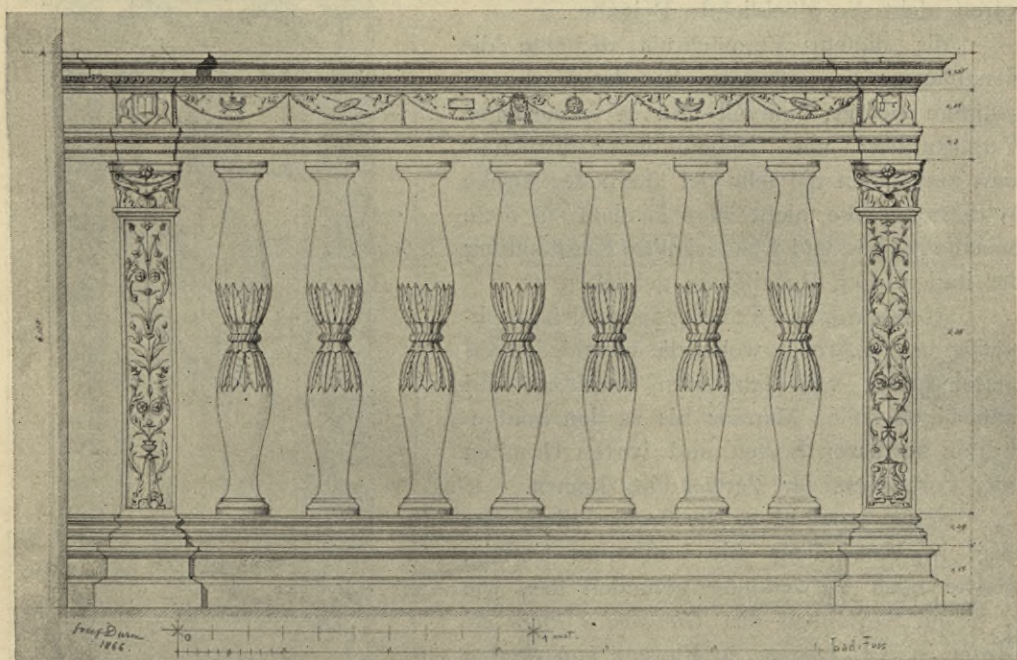
306) Siehe zwei Beispiele in: BELTRAMI, L. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1895. S. 130 u. 131.

Die Verbindung des dunklen Eisens mit der blanken Bronze wird bei verwandten Arbeiten in der genannten Zeit (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts) gern bevorzugt.

Die Sitte, die Verstorbenen geistlichen und adeligen Standes in Kirchen zu begraben und die Stätte durch Denkmäler zu bezeichnen, geht durch das ganze christliche Mittelalter³⁰⁷⁾; sie reicht bis in die späteste Zeit der Renaissance herein. Bald also ist es eine hohe Priesterchaft, wie in Rom, bald eine kriegerische Aristokratie, wie in Neapel und Venedig, dann sind es Heroen der Wissenschaft und der Kunst oder hervorragende Staatsmänner (*Santa Croce* in Florenz), für welche solche künstlerisch zu gestaltende Erinnerungszeichen zu beschaffen waren.

356.
Grabmäler,
Epitaphien
und
Kenotaphien.

Fig. 538.



Schranken in der *Capella Carafa* der Kirche *Maria sopra Minerva* zu Rom.

Der Form nach haben wir es mit liegenden oder stehenden Denkmälern zu tun, von denen die letzteren mehr der späteren Zeit angehören. Die Begräbnisstellen werden bei ersteren gekennzeichnet durch Stein- oder Bronzeplatten, die mit dem Fußboden in der gleichen Höhe liegen, denen die sog. Tumben (*Tumba*) folgen. Dies sind aufgemauerte, mit einem Stein oder einer Metallplatte bedeckte oder ganz aus Metallplatten zusammengestellte, über dem Fußboden erhobene Grabmäler; dabei kann die *Tumba* freistehend oder mit einer Seite an die Wand gerückt, auch nach Art der Arkofolien der Katakomben nischenartig überbaut sein. Hierzu sind auch die »bahrenartigen«, auf Säulen oder Tiergestalten ruhenden Stein- oder Metallgrabmäler zu rechnen, die noch dem Ausgang des Mittelalters angehören.

Epitaphien und Kenotaphien, die zum Gedächtnis an die Verstorbenen an den

³⁰⁷⁾ Siehe: ОТТЕ, a. a. O., Bd. I, S. 334.

Wänden und Pfeilern der Kirchen und Kreuzgänge aufgerichtet wurden, gehören zur Gattung der stehenden Grabmäler.

Was die Gotik auf diesem Gebiete in Italien geschaffen, ist meist maniriert, gegenüber von dem, was die Renaissance hervorbrachte. Die erstere fand sich mit dem Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren mit oft kaum mehr sichtbaren, hoch angebrachten, liegenden Statuen ab, oder sie stellte ein Tabernakel auf Säulen mit einem Gemälde in tiefem Schatten her. Wo sie Statuetten verwendete, kamen sie wegen allzuhoher Aufstellung nirgends recht zur Geltung; auch die einen steinernen Vorhang ziehenden Engel waren nicht die glücklichste Beigabe.

Mit diesem Vermächtnis rechnete die Renaissance; sie gestaltete aber das Vorhergegangene »schön, sinnvoll und in vernünftigen Verhältnissen« um. Neben dieser Erbschaft kam auch noch die sehr viel ältere der Antike in Betracht, die nicht ohne Einfluss auf diese beinahe reichste und wundervollste Kunstleistung der italienischen Renaissance geblieben ist.

Architektur und Skulptur teilen sich gleichmäÙig in die Arbeit, wobei die verschiedensten Gesteinsarten, vom schlichten Sandstein und einfarbigen hellen Marmor bis zu den buntgefärbten kostbaren Sorten und harten Graniten oder Porphyren, zur Verwendung kamen.

Neben jenen ist es die Bronze allein oder diese in Verbindung mit kostbarem Gestein, welche noch Verwendung gefunden hat, wie z. B. am Sarkophag des *Giovanni e Piero de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz von *Andrea Verrocchio*³⁰⁹⁾.

In der frühen Zeit spielt bei den Denkmälern sowohl die vergängliche, als auch die monumentale Polychromie eine Rolle, indem neben dem weissen Marmor dunkelrote Porphyre, namentlich in Form von Füllplatten (Grabmäler in der *Badia* und in *Santa Croce* zu Florenz), zur Anwendung kommen, oder es werden heraldische Farben auf den Marmor aufgetragen, besonders Blau, Rot und Gold, wobei noch die Wappenschilder in den Hausfarben prangen (Grabmäler in *Araceli* und *San Prassede* [1474] in Rom) und die Wandflächen hinter den Sarkophagen braunrot gefärbt sind. Die Bahrtücher auf den Paradebetten zeigen vielfach goldene Stoffmuster auf blauem Grund (Florenz).

Fig. 539.



Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certosa* bei Florenz³⁰⁸⁾.

³⁰⁸⁾ Vergl.: GOZZINI, V. *Monumenti sepolcrali della Toscana*. Florenz 1819. Taf. 13.

³⁰⁹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Das herrschende Motiv, welches bei den Grabmälern der Renaissance durchgeht, ist in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in der unten der Sarkophag steht, auf diesem unmittelbar oder auf einem zierlichen Paradebett über demselben die liegende Statue des Verblichenen, im Halbrund der Nische eine Madonna mit Engeln oder Schutzheiligen in Hochrelief; die Nischenpfeiler, die Sarkophagenden, die Kämpfer und die Bogenscheitel sind mit Statuetten und Kinderengeln besetzt. Die Nischenpfeiler sind in Florenz beinahe durchweg als korinthische Pilafter gebildet; in Rom sind sie mehr durch kleine Nischen belebt; in Säulenstellungen mit Statuen umgewandelt, treffen wir sie in Venedig und Verona als Bestandteile grosser, ausgedehnter, selbst triumphbogenartiger Wanddekorationen.

Als Tumba aus Marmor ist das schöne Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certosa* bei Florenz gemeißelt, ein Werk von 1550, angeblich von *Donatello* und *Giuliano da Sangallo* (Fig. 539), dem als Höchstes die von *Antonio Pollajuolo* 1493

Fig. 540.

Sarkophag des *Giovanni de' Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz³⁰⁹.

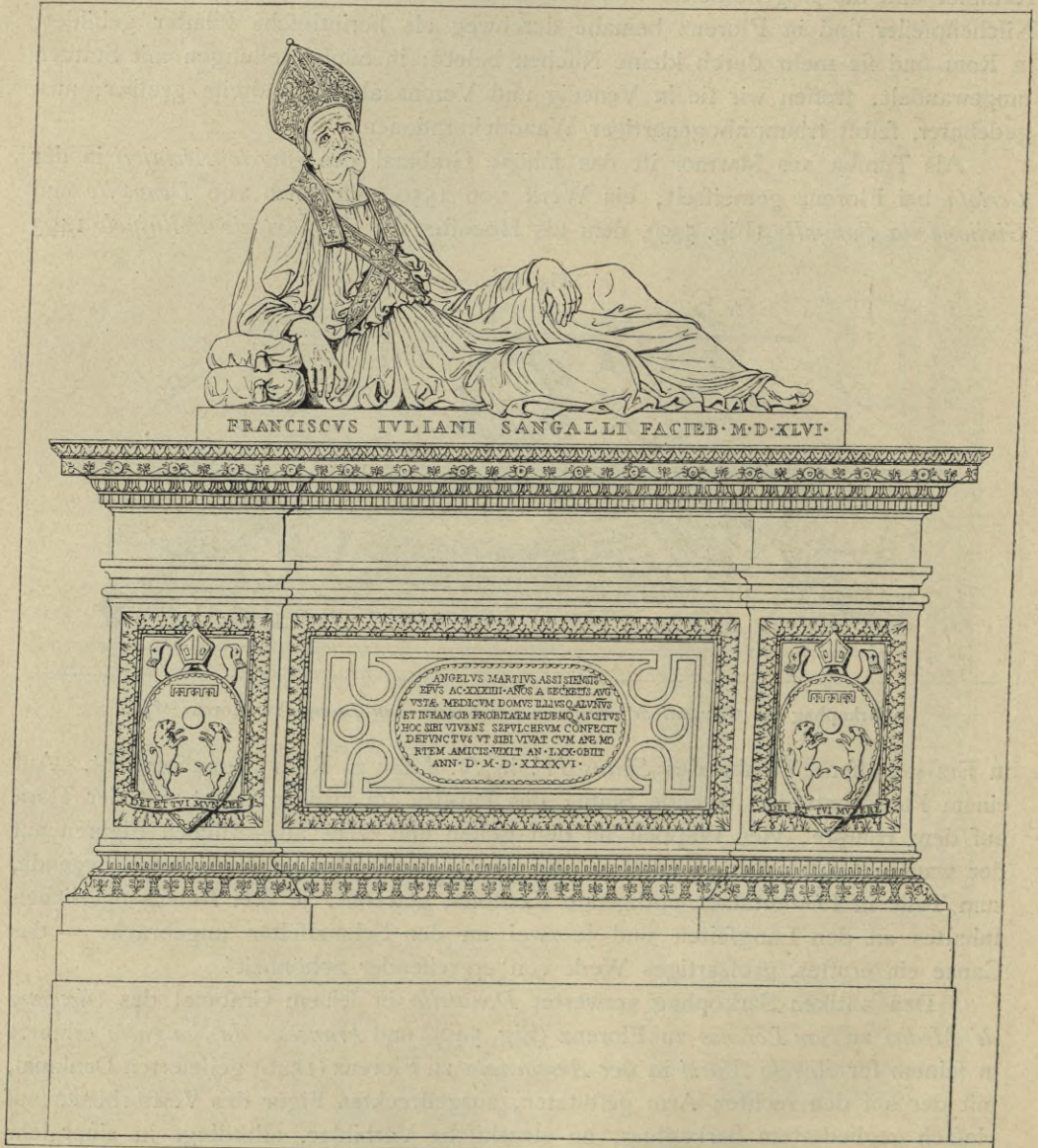
in Erz gegossene Tumba des *Sixtus IV.* in *St. Peter* zu Rom gegenübersteht. Auf einem Paradebett die liegende Statue des Papstes im grossen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, vier Wappen an den Ecken und sechs allegorischen Figuren auf der wagrechten Fläche des Bettes. An den Seitenwandungen sind, durch liegende, zum Teile in Löwentatzen endigende Konfolen getrennt, je drei Reliefs figürlichen Inhaltes an den Langseiten und je zwei an den Schmalseiten angebracht — das Ganze ein ernstes, grossartiges Werk von ergreifender Schönheit!

Den antiken Sarkophag verwertet *Donatello* in seinem Grabmal des *Giovanni de' Medici* zu *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 540), und *Francesco da Sangallo* erinnert in seinem für *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz (1546) gelieferten Denkmal, mit der auf den rechten Arm gestützten, ausgestreckten Figur des Verstorbenen auf einfach gegliedertem Sarkophag, an etruskische Vorbilder, allerdings in einer sehr verfeinerten Auffassung (Fig. 541), und der gleiche Meister nimmt die römische Aedikula mit der sitzenden Figur für sein Bischofsgrabmal (1560) in Anspruch (Fig. 542).

Auch *Lucca della Robbia* bleibt in seinem einfach schönen Denkmal für *Benozzo Federighi* (1450) in *San Francesco di Paola* zu Florenz am antiken Sarkophag haften. Auf den Sarkophagdeckel ist die Statue des Verstorbenen gebettet, im Ornat mit der Mitra auf dem Haupte, im Hintergrund der Nische reliefierte Halbfiguren des Erlösers, der Maria und eines Heiligen; Blumengewinde umziehen die Nische an vier Seiten

auf flachem Rahmen, den ein etwas dürriges Gefims abschliesst. Hier liegt eine grössere Weihe, ein tieferer Ernst in dieser frühen Schöpfung als in allen späteren Prunkstücken (Fig. 543). Mit einem geschlossenen, auf Konfolen ruhenden Sarkophag und der Aufstellung einer Büste des Verstorbenen begnügt sich *Mino da Fiesole* bei

Fig. 541.

Grabdenkmal des *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz³⁰⁹).

seinem Bischofsgrabmal im Dome seines Heimatsortes (Fig. 544); das Ornament ist dabei von grösster Feinheit, zart und schön entworfen und ausgeführt.

In den Fehler der Gotik verfällt *Donatello* bei seinem Grabmal für Papst *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz. Er schafft sich einen von Nischen mit Figuren und Pilastern belebten, echten Renaissancebau, über dem auf Konfolen der

Fig. 542.

Grabdenkmal des Paolo Giovio in San Lorenzo zu Florenz³⁰⁹⁾.

auf dem ein truhnenartig gebildeter Sarg steht und über diesem, als Wandreliefs ausgeführt, die Madonna mit dem Kinde, rechts und links davon ein stehender betender Engel. Das strenge, halbrunde Tympanon weicht hier einer auch an anderen

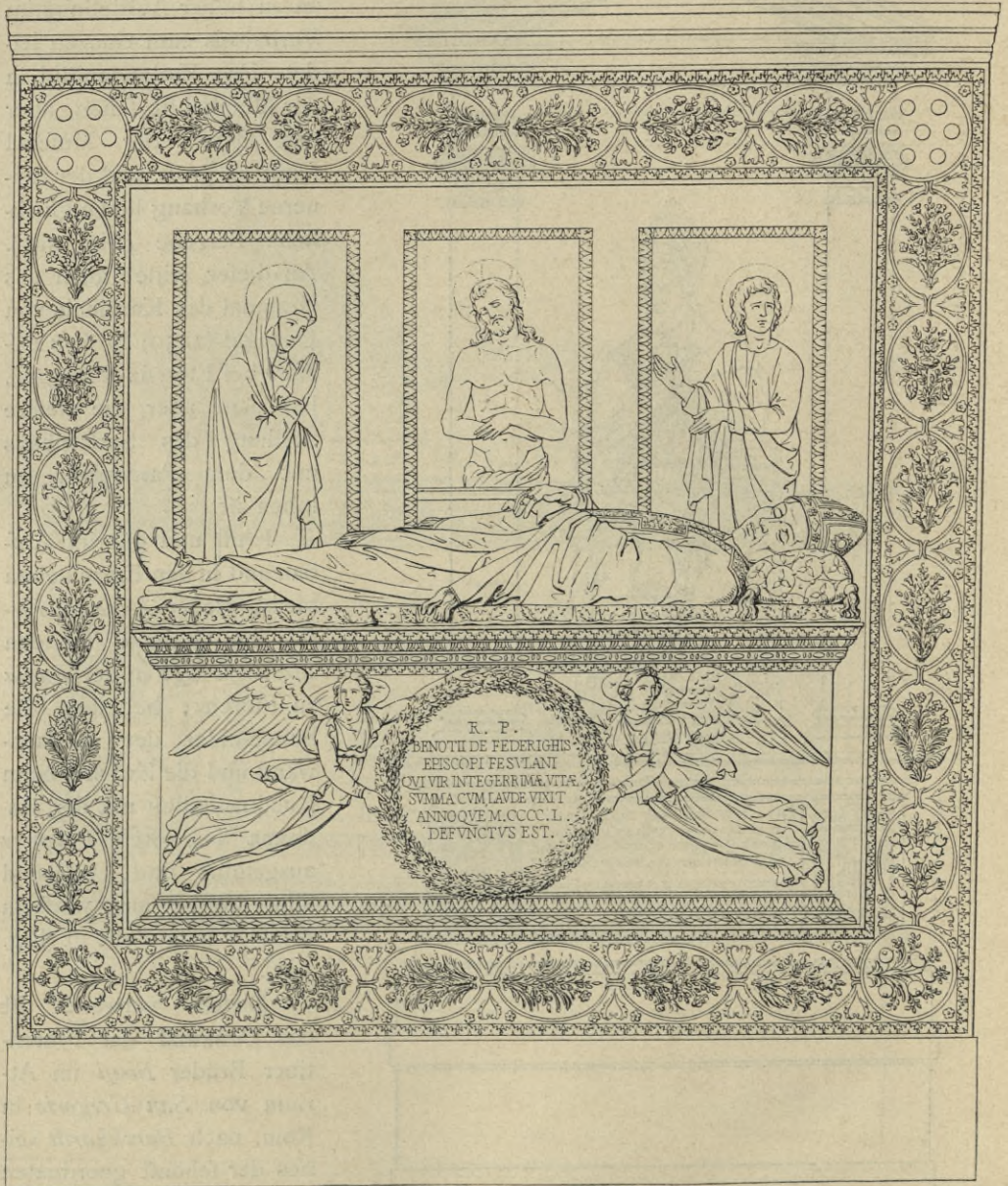
einfache Sarkophag mit dem antikisierenden Paradebett und der liegenden Gestalt des Papstes ruht, die aber an zu hoher Aufstellung im Verhältnis zum Ganzen leidet. Das Madonnenbild in der Muschel ist schön, aber das Detail der Muschel selbst zu groß und der steinerne Vorhang keine glückliche Beigabe (Fig. 545). An dieser leidet auch das Grabmal des Kardinals von Portugal (1459) in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 546), bei dem aber die tiefere Stellung des Sarkophags mit dem Paradebett zu loben ist.

Ernst und gut im Aufbau und in den Einzelheiten bleibt wieder *Mino da Fiesole* im Grabmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz, bei dem die Seitenfelder der Nischenwand und die Zwickel beim Rundmedaillon mit der Madonna aus rotem Porphy ausgeführt sind, während alles übrige aus weißem Marmor hergestellt ist (Fig. 547).

Diesem verwandt ist das Denkmal der Florentiner Brüder *Bonfi* im Atrium von *San Gregorio* in Rom, nach *Burckhardt* »eines der schönst geordneten der ganzen Renaissance«. Die Büsten der beiden Brüder sind in Rundnischen des Unterbaues aufgestellt,

Monumenten wiederkehrenden Muschel mit dem Florentiner Wappen; die Ecken sind durch Baluster ausgezeichnet (Fig. 548); die Arabesken sind von besonderer Feinheit.

Fig. 543.

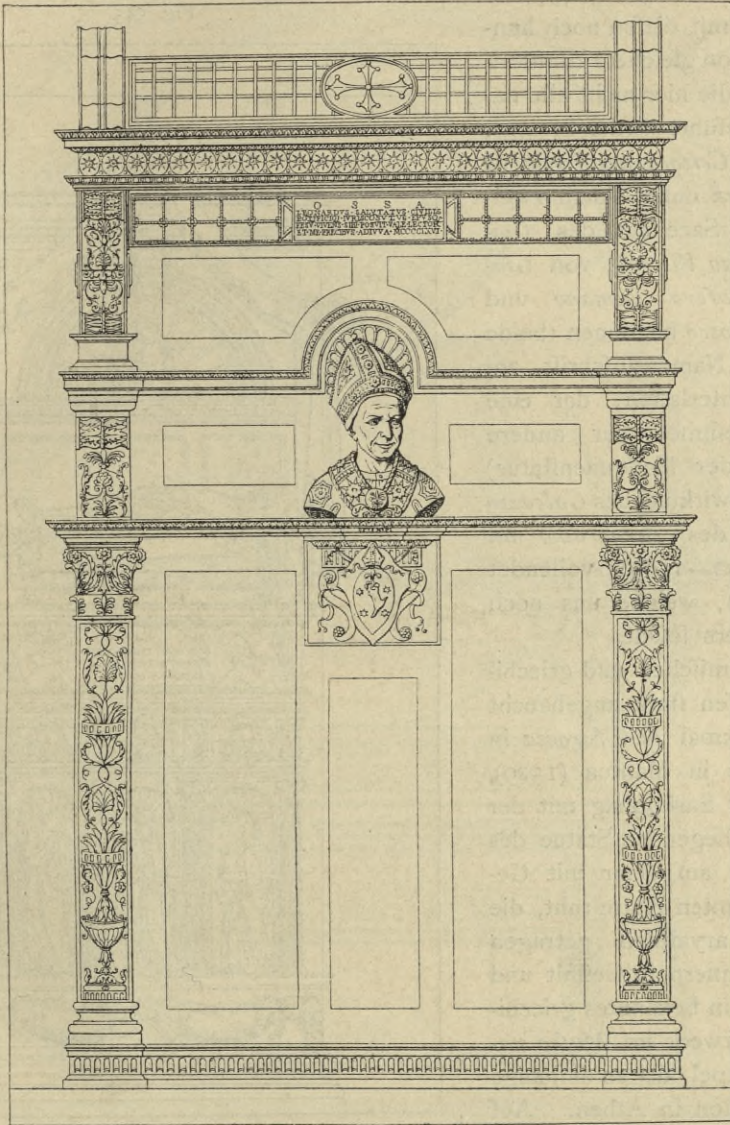


Sarkophag des *Benozzo Federighi* in der Kirche *San Francesco di Paola* bei Florenz³⁰⁹⁾.

Den höchsten dekorativen Schwung und Stil, »der durch griechische, nicht blofs römische Muster geläutert ist«, erscheint in dem von *Desiderio da Settignano* ausgeführten Grabmal des *Marzupini* in *Santa Croce* zu Florenz (1450). »Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Ueberordnung macht auch den vollsten Reichtum geniefsbar. Was später vielleicht nicht wieder in dieser Rein-

heit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag«³¹⁰⁾. (Siehe Fig. 121 [S. 118] und im Vergleich das Ornamentenwerk an der *Biga* des Vatikan.)

Fig. 544.

Bischofsgrabmal im Dom zu Fiesole³⁰⁹⁾.

Die bedeutendste und letzte Form, welche das architektonisch angelegte Wandgrab erreichen konnte, wo der Triumphbogen wie nirgends anders mit dieser leichten Majestät behandelt ist, erkennt *Burckhardt* den Prälatengräbern im Chor von *Maria del Popolo* in Rom zu, vom großen *Andrea Sanfovino* (1505) entworfen und ausgeführt; die Arabesken gehören zu dem Aller schönsten der ganzen Renaissance³¹¹⁾.

³¹⁰⁾ Vergl.: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone* etc. Basel 1860. S. 234.

³¹¹⁾ Veröffentlicht in: LETAROUILLY, a. a. O.

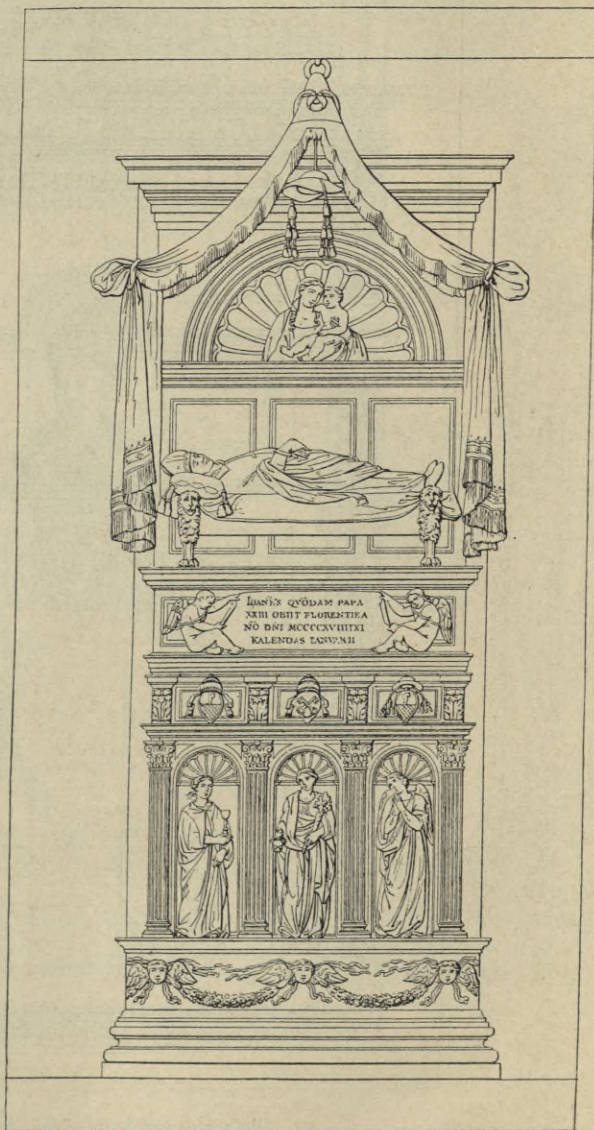
Außer diesen Kunstwerken sind in Rom noch das plastisch und dekorativ ausgezeichnete Grabmal *Savelli's* (1498) in *Araceli*, dann dasjenige des *Petrus Ferrix* im ersten Klosterhof von *Maria sopra Minerva*, ferner jenes des *Pietro Riario* (1474) im Chor von *Santi Apostoli* und im Kreuzgang von *Maria della Pace* das Grabmal des Bischofs *Bocciaccio* (1497) zu nennen und mit diesen noch hundert andere von gleichem künstlerischem Wert, die hier nicht alle namentlich angeführt werden können.

In der *Certosa* bei Pavia ist es die Tumba unter einem zweigeschossigen Sacellum des *Giovanni Galeazzo Visconti*, von *Giacomo Christoforo Romano* und *Benedetto Briosco* begonnen (beide haben ihre Namensinschrift am Denkmal hinterlassen, der eine am Hauptgesimse, der andere am Sockel der Madonnenstatue) und unter Mitwirkung des *Galeazzo Aleffi* und des *Bernardino da Novate* (1492—1569) vollendet (Fig. 549³¹²), welche uns noch ganz besonders fesselt.

Von römischen und griechischen Einflüssen stark angehaucht ist das Denkmal des *Strozza* in *Sant' Andrea* in Mantua (1529), bei dem der Sarkophag mit der ausgestreckt liegenden Statue des Verstorbenen auf einer mit Gesimsen umfäumten Platte ruht, die von vier Karyatiden getragen wird. Sie erinnern in Gestalt und Haltung an ein bekanntes griechisches Marmorwerk im *Museo nazionale* zu Neapel oder an diejenige des Erechtheion in Athen. Auf einer ornamentierten, gemeinfamen Plinthe stehend, geben sie dem Werk ein eigenartiges Aussehen von besonderem Reize (Fig. 550).

Man wird dabei an eine verwandte Schöpfung erinnert, an das Grabmal des *Caraciolo* in *San Giovanni* zu Carbonaro, das dem *Andrea di Ciccione* zugeschrieben wird. An Stelle der weiblichen Figuren treten aber hier drei an vierkantige Pfeiler

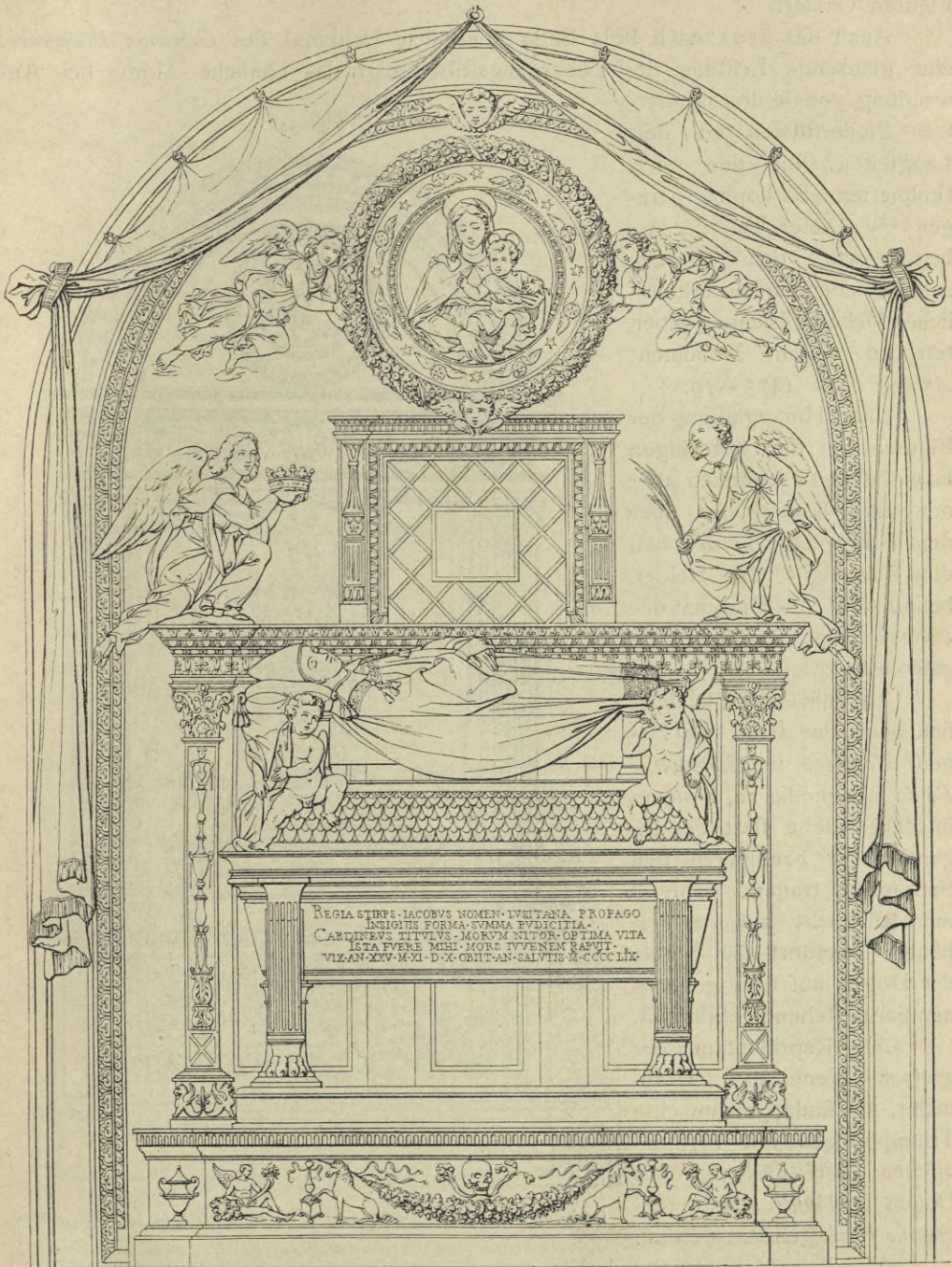
Fig. 545.



Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz³⁰⁹.

³¹²) Nach Angabe von *Beltrami* (a. a. O., S. 103 ff.).

Fig. 546.

Grabmal des Kardinals von Portugal in der Kirche *San Miniato* bei Florenz³⁰⁹⁾.

sich lehrende Gewappnete, die mit den Stützen, wie bei der *Incantada* zu Salonichi, aus einem Stück gearbeitet sind und mit diesen zusammen die Träger bilden, auf denen der mit Nischenfigürchen geschmückte Sarkophag ruht; die Vorderflächen

des letzteren sind mit den spätrömischen, einen Kranz haltenden, schwebenden Figuren verziert.

Auch das 1793 nach Isola Bella überführte Denkmal des *Giovanni Borromeo*, eine glänzende Leistung des Uebergangsstils, zeigt das ähnliche Motiv bei Anwendung von je drei figurierten Pfeilerstützen an den Langseiten, die den reich skulptierten Sarkophag tragen³¹³⁾. Dieser Teil der Arbeiten wird dem *Omodeo* zugeschrieben; nach urkundlichen Ueberlieferungen arbeitete an diesem Monument *Antonio Patti* 1475—79.

Unter Hinweglassung der Figuren bei den viereckigen korinthischen Freistützen, aber mit einer Bogennische über dem Sarkophag, in der sich die Reiterfigur des Helden befindet, ist das Grabmal des *Colleoni* von *Omodeo* in Bergamo entworfen.

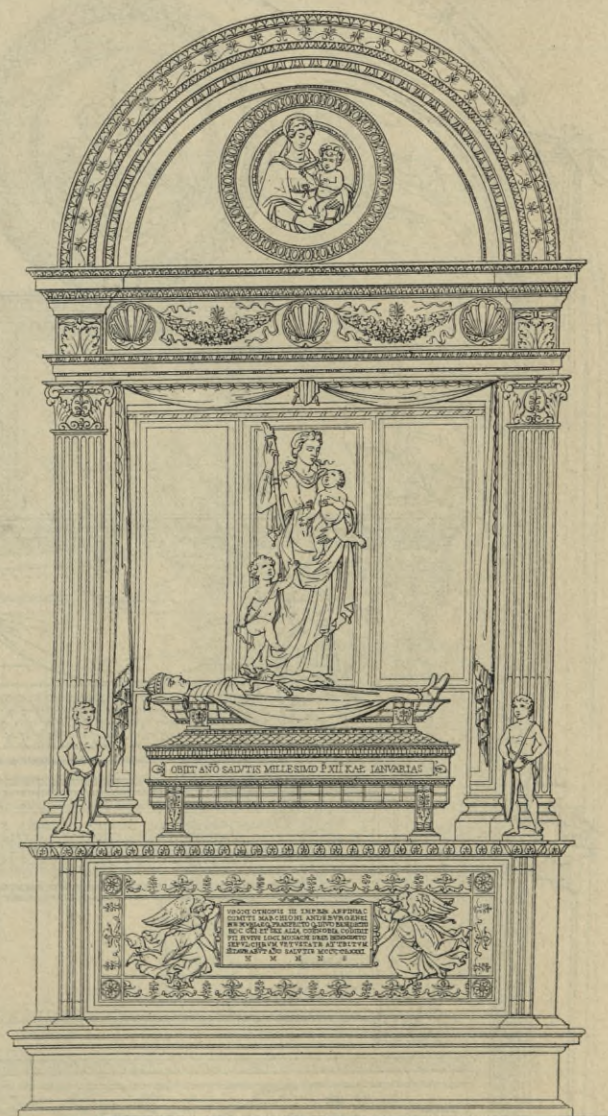
An diese Gruppe schließt sich noch das Grab des Dogen *Mocenigo* in *Giovanni e Paolo* in Venedig an, bei dem in einer Nische statt der Figurenpfeiler Freifiguren den Sarkophag tragen, während mit Rücksicht auf den erhöhten Standort die Statue des Dogen auf dem getragenen Sarge stehend gebildet ist.

Als Repräsentant der großen Venezianer Grabmäler, als säulengeschmückte Triumphbogen mit Figurennischen, darf dasjenige des Dogen *A. Vendramin* in *Giovanni e Paolo* genannt werden.

Also liegende und stehende Figuren auf dem Sarkophag und fogar den Reitermann hoch zu Roß (feines Gewichtes wegen z. B. in Bergamo aus vergoldetem Holz ausgeführt) über demselben!

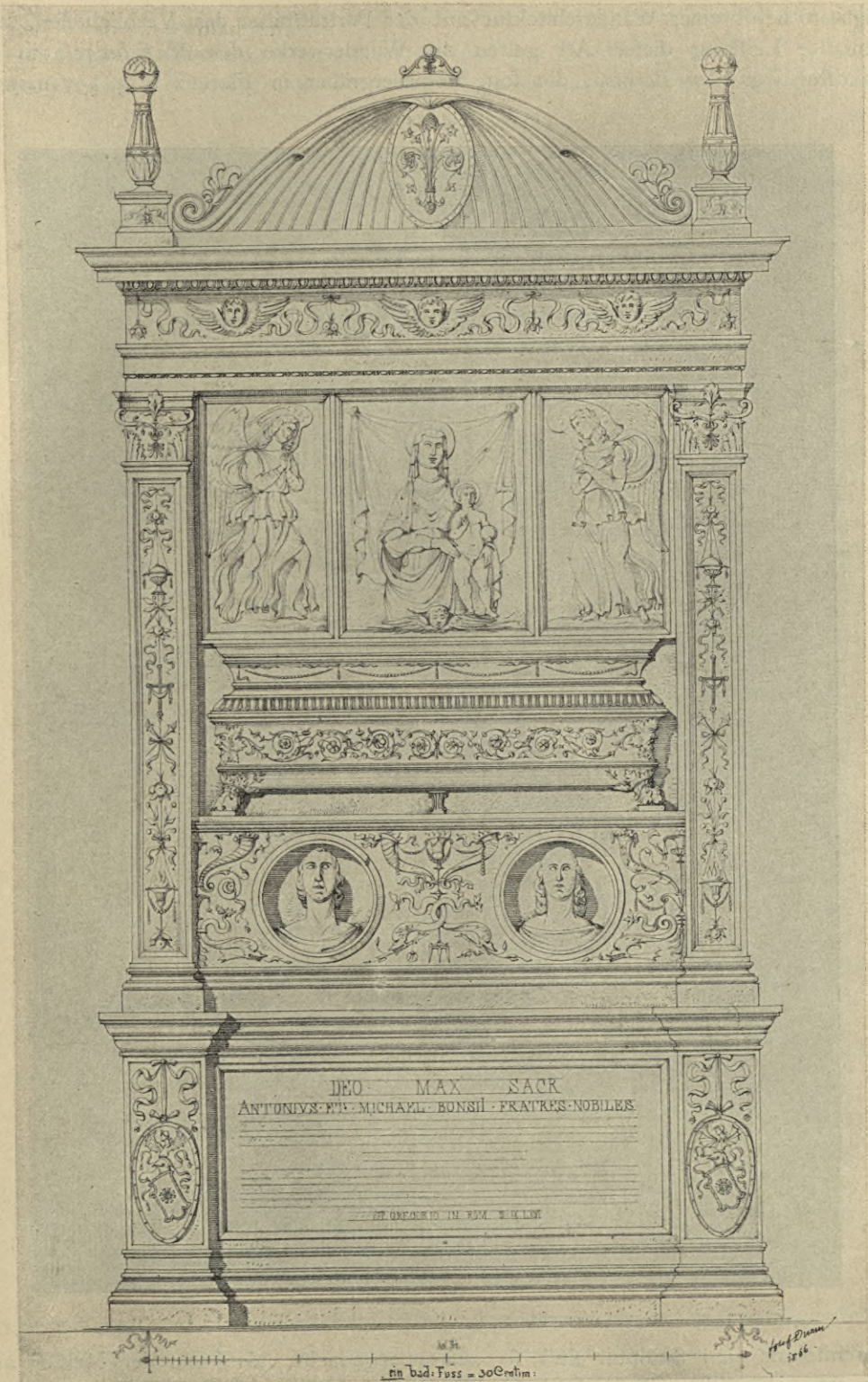
Das Grabmal vom Ende der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bis in die Barockzeit zeigt als typische Form einen großen Sarkophag mit allegorischen

Fig. 547.

Grabdenkmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz³⁰⁹⁾.

³¹³⁾ Abgebildet in: MEYER, a. a. O., Bd. II, Taf. X.

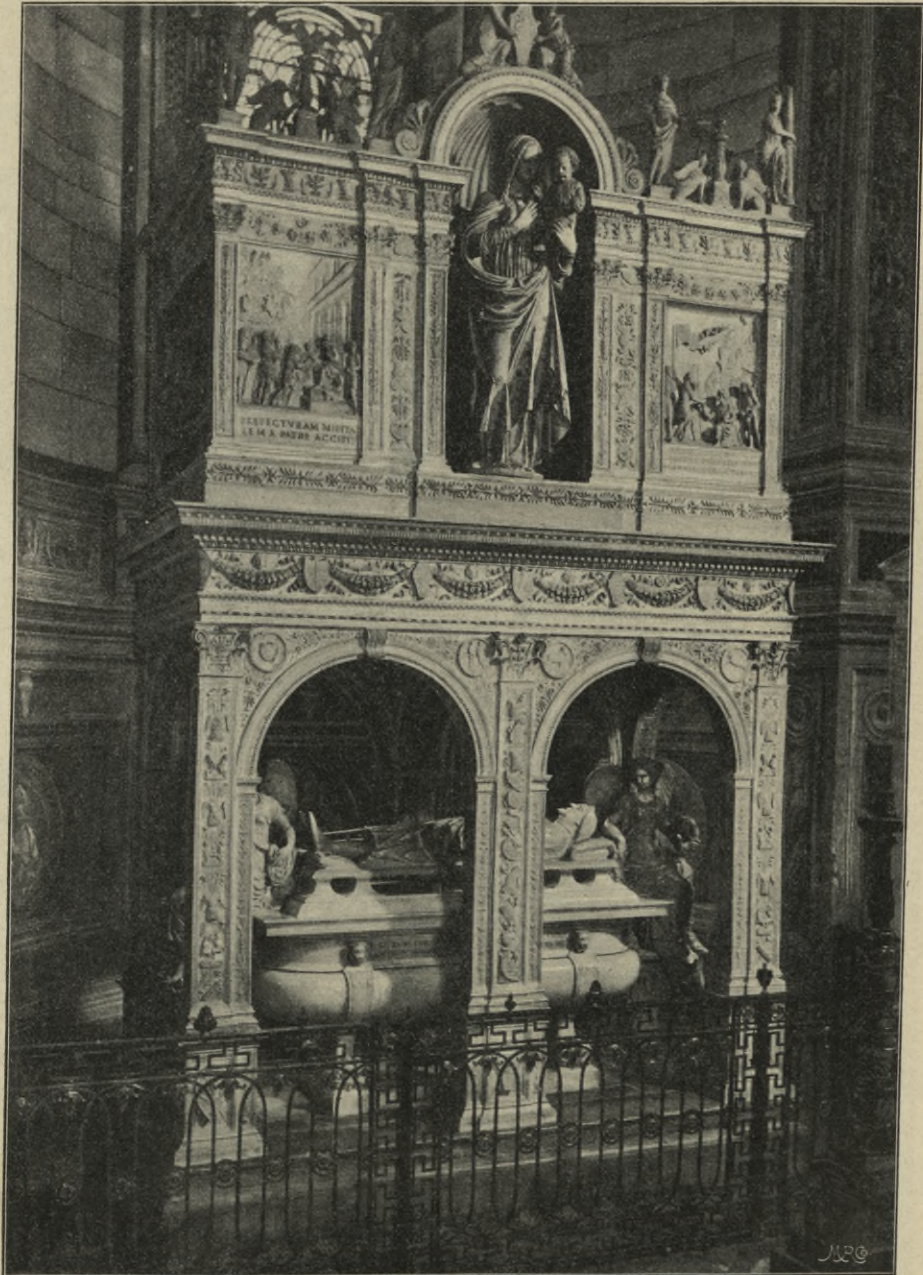
Fig. 548.



Grabdenkmal der Brüder *Bonisi* im Atrium der Kirche *San Gregorio* zu Rom.

Figuren nebst einer Wandarchitektur mit der Porträtstatue des Verbliebenen. Als genialste Leistung dieser Art gelten die Wunderwerke des *Michelangelo* in der Sakristei von *San Lorenzo*, die sog. Mediceergräber in Florenz (Fig. 551 u. 552).

Fig. 549.



Tumba in der *Certosa* bei Pavia.

»Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus ein und demselben Tone Sarkophage, Statuen, Pilafter, Simse, Nischen, Türen und Fenster vormodelliert. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen« — ein

Urteil, das jeder gerne unterschreiben wird. Nach dem gleichen Grundgedanken sind die Papstgräber innerhalb der genannten Zeit in *St. Peter* ausgeführt³¹⁴⁾, wobei dasjenige *Paul III.* (1549) mit den wunderbar schönen halbliegenden Figuren der

Fig. 550.



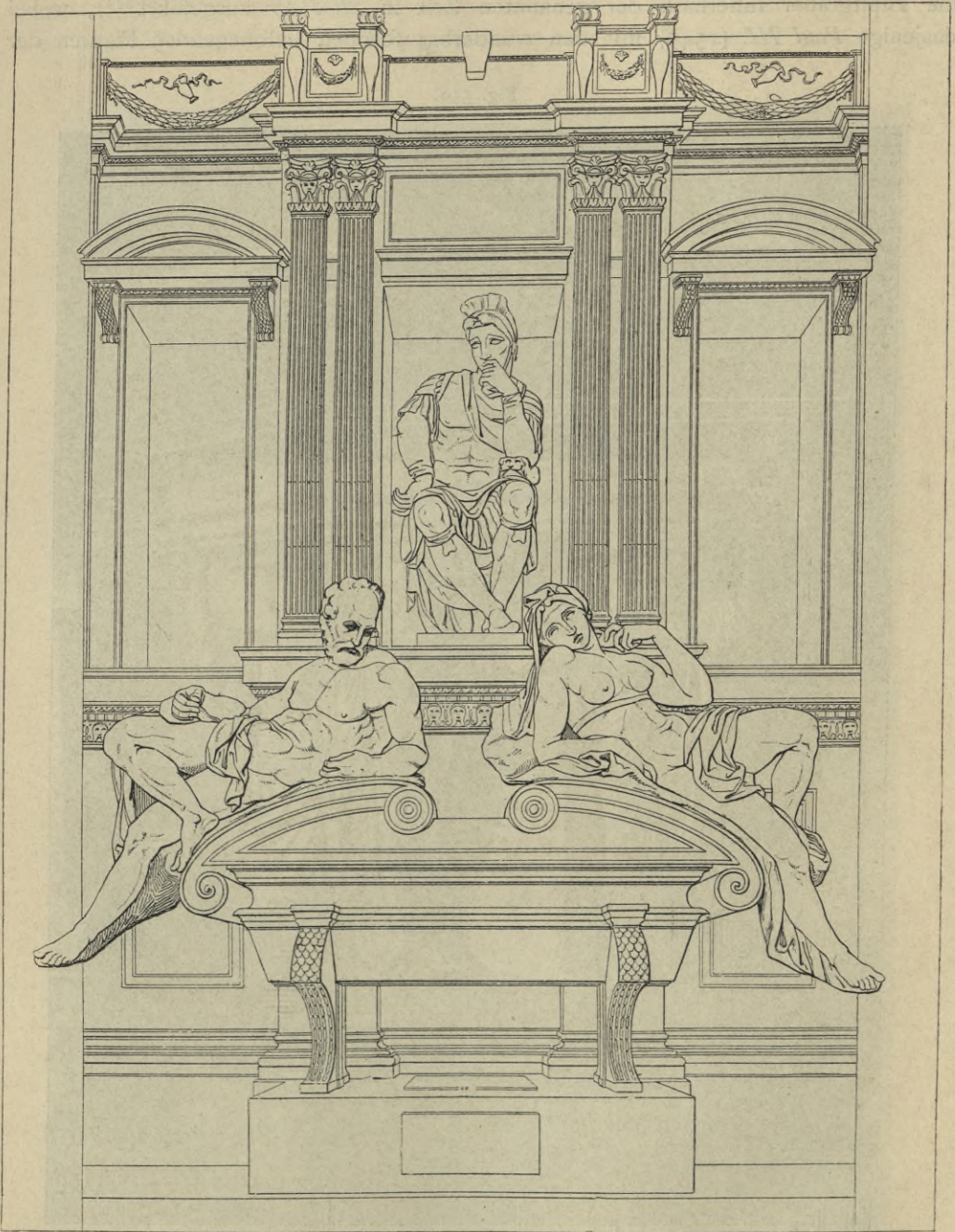
Grabdenkmal des *Strozza* in der Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

Klugheit und der Gerechtigkeit von *Giacomo della Porta* als das gediegenste bezeichnet werden muß.

Die Gräber in der *Capella dei Principi*, der Grabstätte der Großherzoge aus

³¹⁴⁾ Veröffentlicht in: *SIMIL*, a. a. O.

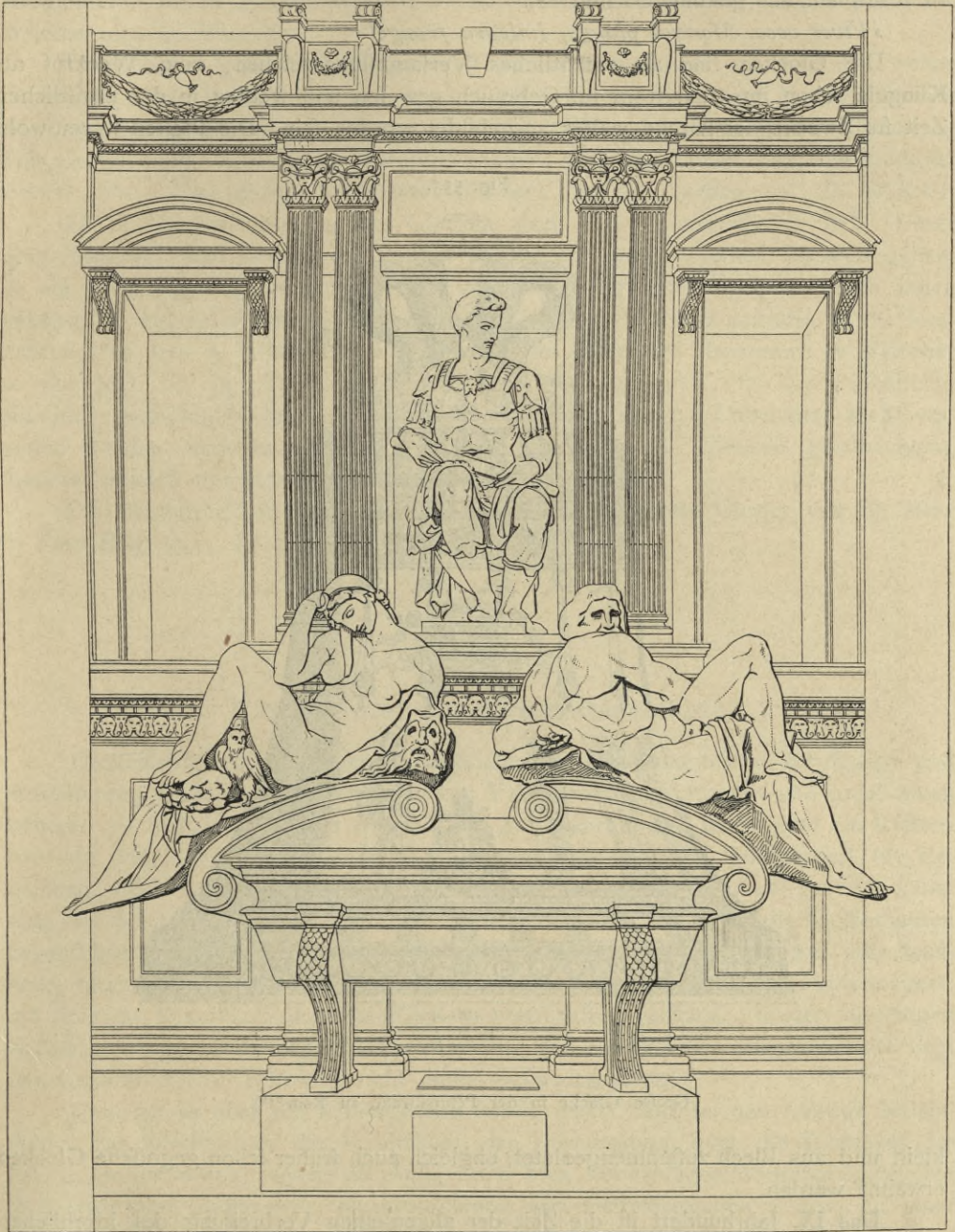
Fig. 551.



Grabdenkmal des *Lorenzo de Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz³⁰⁹).

dem Hause *Medici* in Florenz (1604 erbaut) zeigen in 6 Nischen die prächtigen und in kolossalem Maßstab ausgeführten Granitfarkophage der Fürsten von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.* (1575—1723) und darüber Nischen mit zum Teil vergoldeten Erzstatuen — ein in der Form schwaches, aber in der Kostbarkeit der Materialien und der

Fig. 552.



Grabdenkmal des *Giuliano de Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz ³⁰⁹).

Größe des Maßstabes alles überbietendes Ausklingen des michelangelesken Gedankens. 22 Millionen Lire sollen für diesen Zweck aus den Privatmitteln des Geschlechtes, nicht durch Steuern, aufgewendet worden sein!

Außer aller Linie steht, was das Lebenswerk *Michelangelo's* werden sollte, das

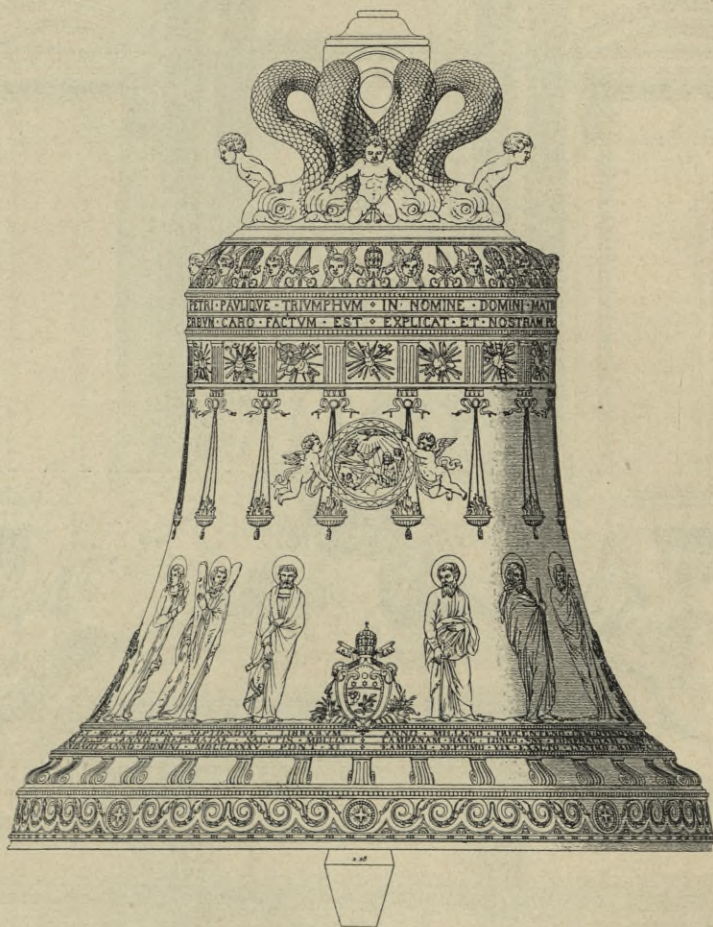
Grabmal *Julius II.*, von dem nur Skizzen und Einzelfiguren (in *San Pietro in vincoli* zu Rom) auf uns gekommen sind³¹⁵⁾.

»*Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango!*«

357-
Glocken.

Die Glocken sind als öffentliches Versammlungszeichen, zum Weckruf als Klingeln schon im alten Rom im Gebrauch gewesen und werden in der christlichen Zeit für Zwecke der Kirche weiter ausgebildet worden sein. Die ältesten waren wohl

Fig. 553.



Große Glocke in der Peterskirche zu Rom³¹⁶⁾.

klein und aus Blech zusammengesetzt, obgleich auch früher schon gegossene Glocken erwähnt werden.

Das IX. Jahrhundert ist die Zeit der allgemeinen Verbreitung des kirchlichen Glockengebrauches. Der bildnerische Schmuck war im Mittelalter ein sehr bescheidener; er beschränkte sich meist auf wenige Leistenprofile und Inschriften. In der Halle des Obergeschosses des *Bargello*-Museums in Florenz sind 7 Stücke aufgestellt, die alle eine langgestreckte Tulpenform mit den üblich gewordenen Randprofilierungen zeigen, deren ältestes Stück die Jahreszahl MCLIII trägt, während andere

³¹⁵⁾ Vergl.: *Album Michelangiolesco dei Disegni Originali riprodotta in Fotolitografia.* Florenz 1875.

³¹⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: HITTOREFF & v. ZANTH, a. a. O.

die Jahreszahlen MCCCLXXXIII und MCCCCXXX haben. Bei einigen sind die Klüpfelhalter durch Splintbolzen am Boden, nach außen sichtbar, festgemacht, bei anderen mittels Schrauben.

Eine reich geschmückte Glocke ist am oberen Rande mit Fests, weiter unten mit einem Puttenfries verziert; als Gießer ist der Florentiner Meister *Giovanni M. Cenni* angegeben mit der Jahreszahl MDCLXXV. Auf dem schiefen Turm in Pisa zeigen einige Glocken das Mediceerwappen, und eine davon trägt die Inschrift: *Fufum . Hoc . Oles . Deoque . addictum . Nicolas . Castello . Aedituo . A . D . MDCVI.*

Die Läutevorrichtungen der Glocken sind etwas umständlicher Art. Unter dem Jochholz, das mit eisernen Zapfen besetzt ist, die in eisernen Pfannen gehen, ist ein dreieckiger schlittenartiger Holzrahmen befestigt, dessen Spitze nach innen gekehrt ist und beim Läuten in Bewegung gesetzt wird. Ganz primitiv ist die Vorrichtung an den 5 Glocken des *Campanile* im Hofe der *Annunziata* zu Florenz; an das Joch ist ein abwärts gerichtetes Brettstück genagelt, in das winkelrecht ein Stab gesteckt ist, an dessen Ende das Läutefeil hängt. Dabei darf nicht vergessen werden, daß in vielen Kirchen Italiens nicht alle Glocken geschwungen, sondern vielfach nur gefchlagen werden.

Ein Prachtstück an Form und Verzierung ist die große Glocke von *St. Peter* in Rom (Fig. 553), die 1785 umgegossen wurde³¹⁷⁾.

35. Kapitel.

Kloster- und Bruderschaftsgebäude.

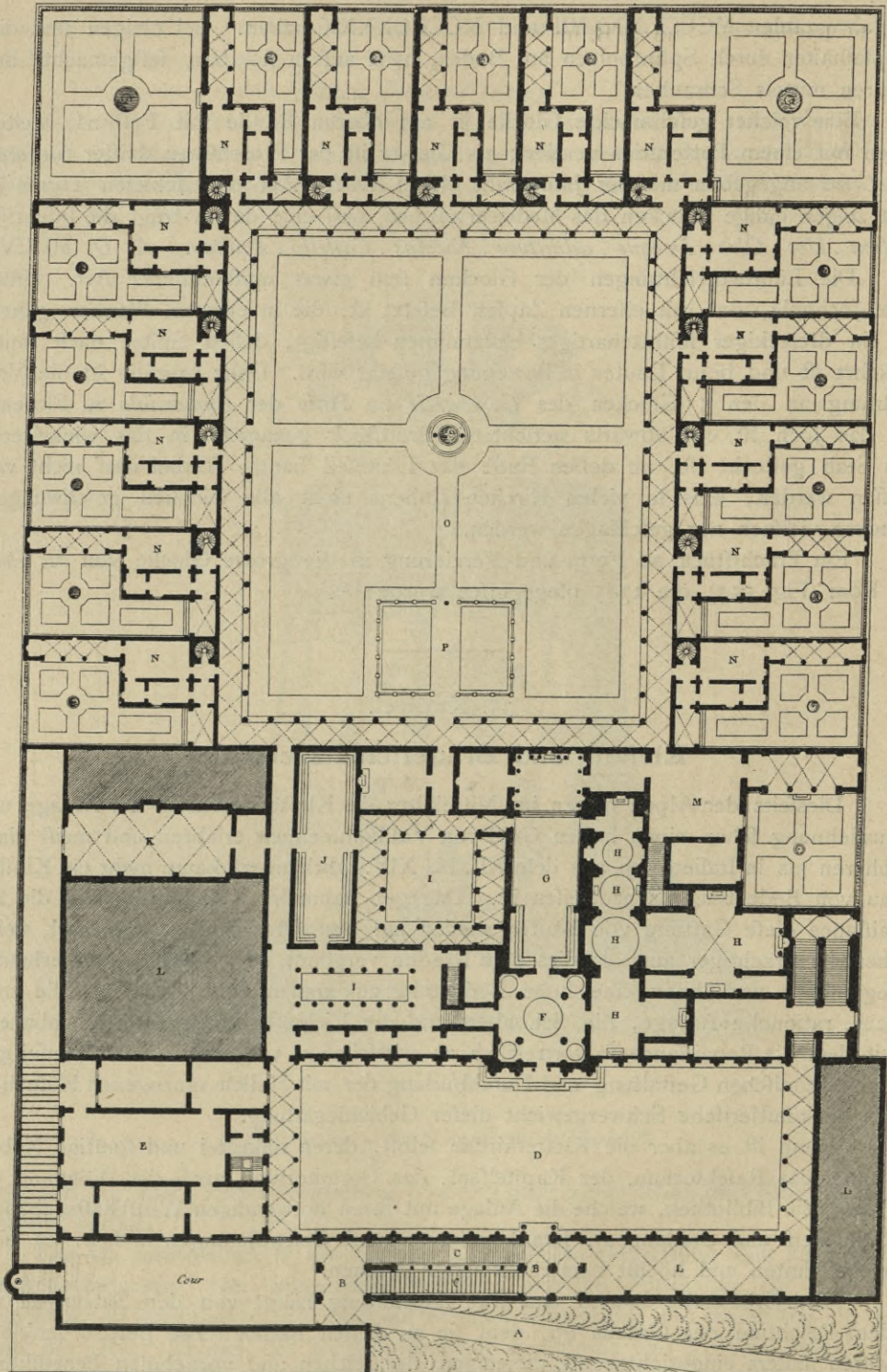
Diesseits der Alpen hatten im Mittelalter die Klosterbauten in der Anlage und Ausdehnung schon einen hohen Grad von Vollkommenheit erfahren und meist einen höheren als in Italien, wo aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum mehr ein Klosterbau von Bedeutung nachzuweisen ist. Dagegen nahm im XV. Jahrhundert die Renaissance diese Gattung von Bauten wieder auf und führte sie meist größer, sicher aber viel prächtiger aus, als dies dem Norden vergönnt war. Was die Klosterbauten begünstigte und ihnen eine hohe Bedeutung zukommen ließ, das war »die treffliche, rationelle Anlage, die Schönheit und die Vielgestaltigkeit des Hallenbaues«, mit dem die Renaissance so vortrefflich zu wirtschaften verstand. In der vielseitigen architektonischen Gestaltung und Durchbildung der mit Hallen umzogenen Höfe liegt das baukünstlerische Schwergewicht dieser Gebäudegattung.

Dann ist es aber die Klosterkirche selbst, deren Sakristei und sonstige Nebenräume, das Refektorium, der Kapitelsaal, das Dormitorium, auch die Wohnung des Priors, die Bibliothek, welche die Anlage mit ihren notwendigen Wirtschaftsgebäuden (Scheunen und Stallungen), Krankenräumen und Gastwohnungen u. f. w. zu einer ausgedehnten und höchst bemerkenswerten machen.

Die Größe der Bauten und ihre Ausstattung hängt von den Satzungen und dem Reichtum des Ordens ab, dem sie zu dienen hatten. Die Bettelordenklöster waren anders eingerichtet als diejenigen der reichen und vornehmen Benediktiner, und jene, welche ihren Brüdern ein ewiges Schweigen auferlegten, mußten andere Wohnungsverhältnisse schaffen als wie die, welche den Verkehr mit der Außenwelt

³¹⁷⁾ Siehe Pl. 39. An. 1785 in: SIMIL, a. a. O. — Der untere Durchmesser der Glocke wird zu 2,28 m angegeben.

Fig. 554.



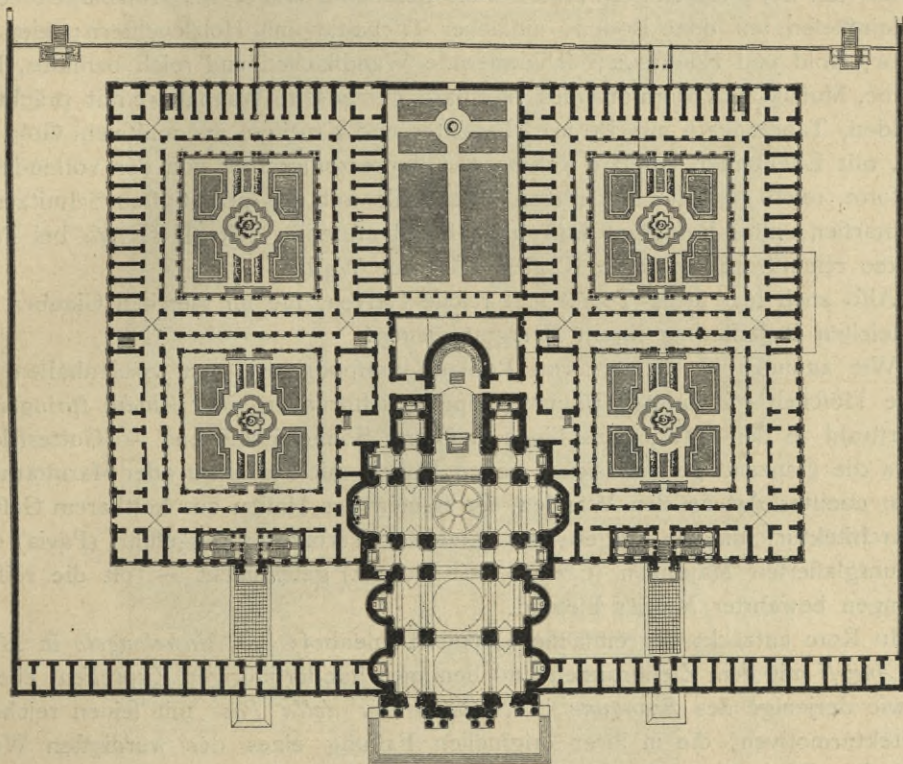
- | | | | |
|------------------------|--------------------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| A. Porte d'ence. | E. Habitation des Etrangers. | I. Ponts Cloîtres. | M. Maison du Prieur. |
| B. Vestibule. | F. Vestibule de l'Eglise. | J. Refectoire des Chartreux. | N. Maisons des Chartreux. |
| C. Ecoles. | G. Eglise de St. Charbonnier. | K. Cuisine. | O. Grand Cloître. |
| D. Cour des Etrangers. | H. Chapelle et Eglise des Brangiers. | L. Magasin et dependance. | P. Vestibule des Chartreux. |

30 Metres

Certosa bei Florenz ³¹⁶).

aufrecht hielten. So sind z. B. im Kloster *San Marco* zu Florenz kleine Schlafzellen, kaum so groß als eine moderne Gefangenzelle, eine neben der anderen auf einen gemeinsamen Korridor mündend, angeordnet, welche den Brüdern zum Wohnen dienten. In den großen Kartäuserklöstern (*Certosa* bei Pavia und bei Florenz) bilden kleine Häuschen, bestehend aus zwei Zimmern, einer Loggia, Treppe zum Bodenraum, mit Gärtchen, ein für sich abgegrenztes kleines Besitztum zu beschaulichem Aufenthalt, eines neben dem anderen angelegt und zusammen um einen großen

Fig. 555.

Benediktinerkloster zu Catania ³¹⁶⁾.

sonnigen Hof gruppiert (siehe den Grundriss der *Certosa* bei Pavia ³¹⁸⁾ und Fig. 554: Grundplan der *Certosa* bei Florenz ³¹⁹⁾, im einzelnen nicht vollkommen zuverlässig). Vorzüglich in allen Teilen erhalten, geben beide Klosteranlagen heute noch ein zuverlässiges Bild dessen, was die Erbauer vor Jahrhunderten gewollt haben. Auch die dritte *Certosa* in Oberitalien, jene bei Pisa, mit den barocken Gartenanlagen und Fontänen, mit ihrem reizenden Renaissance-Doppelhof mit Schöpfbrunnen aus der guten Zeit, ist vorzüglich erhalten, unverfehrt und vermöge ihrer prächtigen landschaftlichen Umgebung doppelt und dreifach eines Besuches wert. Zur Zeit ist daselbst ein königl. Mädchenpensionat untergebracht; doch sind die Bauten ohne weitere Formalitäten mit einem Führer zugänglich geblieben. Der kleine Renaissancehof mit der querdurchgeführten, einstöckigen Säulenhalle bildet ein architektonisches Kleinod.

³¹⁸⁾ In: BELTRAMI, a. a. O., Taf. VIII.

³¹⁹⁾ Nach: FAMIN & GRANDJEAN, a. a. O.

Zu den großen Anlagen sind *San Severino* in Neapel, *Sant' Ambrogio* in Mailand, *Monte Cassino* und *San Martino* bei Neapel mit seiner prächtigen Ausstattung zu rechnen.

Wurde schon bei den Dormitorien der Unterschied als ein bedeutender anerkannt, so steigert sich dieser in erhöhtem Maße, wenn man das kleine Kirchlein eines meist malerisch gelegenen, friedlichen, schmucklosen Kapuzinerklosterchens auf waldiger Bergeshöhe mit der Prunkkirche der Kartäuer in der weiten Ebene vergleicht. Armut und wenig Kunst auf der einen, Reichtum und das verfeinertste Kunstbedürfnis auf der anderen Seite; dort weiß getünchte Wände mit Holzbalkendecken, Backsteinfliesen auf dem Boden, einfacher Tischaltar mit Holzleuchtern; hier von Marmor, Gold und Edelsteinen schimmernde Wandflächen und reich bemalte, hohe Gewölbe, Mosaik- und Marmorböden, kostbare, gemeißelte Wandaltäre mit prächtigen Gemälden, Tabernakeln aus Bronze, Leuchter und Kruzifixe aus massivem Gold und Silber, mit Edelsteinen besetzte Reliquien, Osterkerzenleuchter von der vollendetsten Kunstform, reich getäfelte Sakristeien, Chorstühle mit den prächtigsten Schnitzereien und Intarsien, alles Reichtum und hohe Kunst atmend. (Vergl. *Certosa* bei Pavia, wohl die reichste und schönste Klosterkirche der Welt.)

Also auch hier arme Teufel und reiche Herren, die im gleichen Glauben und der gleichen Begeisterung ihrem Herrgott dienen!

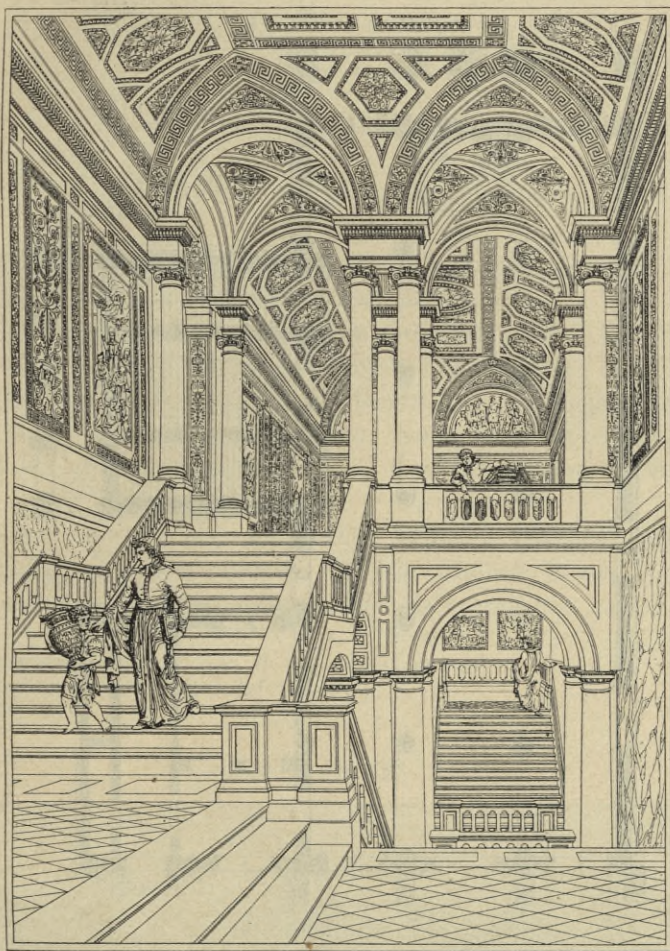
Wie anmutig ist oft das von Reblaub umspinnene, von Säulenhallen umgebene Höfchen mit bunten Blumen, einem Ziehbrunnen oder einem springenden Wasserstrahl in der Mitte, dazu blaue Luft mit Sonnenschein und — Gottesfriede! Anders die glänzend geschmückten weiten Hallen mit Gemälden oder Marmormonumenten edelster Art an den Wänden, die Säulen der Hallen aus kostbarem Gestein, die Architektur, die sie tragen, in verzierter Terrakotta ausgeführt (Pavia) oder mit buntglasierten Majoliken (*Certosa* bei Florenz) geschmückt — oft die reifsten Leistungen bewährter Meister bietend.

In Rom entzückt der einfache »Hundertsäulenhof« des *Michelangelo* in *Maria degli Angeli* mit dem Ziehbrunnen und den mehrhundertjährigen Zypressen, ebenso sehr wie derjenige des *Bramante* in *Santa Maria della Pace* mit seinen reicheren Architekturmotiven, die in ihrer originellen Fassung eines der würdigsten Werke des großen Baumeisters der Hochrenaissance abgeben. Interessant wirken der Hof von *Santa Maria della Quercia* bei Bagnaja in den Formen des Uebergangsstils (siehe Fig. 7, S. 9), dann die verschiedenen Säulenhöfe des *Brunellesco* zu Florenz, von denen der schönste in *Santa Croce*; oder die mit den weitgesprengten Bogen und den auf gemauerten Brüstungen stehenden schlanken Säulen von *San Lorenzo* und in der *Badia* bei Fiesole. Auch die kleinen Höfe in der *Certosa* bei Florenz, besonders der im Grundplan schmale mit den verdreht gestellten jonischen Säulchen im Obergeschoß, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Auf sizilianischem Boden bietet das Benediktinerkloster in Catania eine mehr akademische Lösung des Grundrisses. Domartig ist die Kirche in den Mittelpunkt des Planes gelegt, um die sich bei symmetrischer Anordnung der Höfe die Baulichkeiten der Klosterbrüder gruppieren (Fig. 555). Dieses Kloster wäre nach seiner Vollendung eines der gewaltigsten seiner Art geworden. Angefangen, liegen gelassen, wieder aufgenommen und geändert, dann unvollendet gelassen, hat es alle Wandlungen im guten und schlechten Geschmack der Künstler aufzuweisen, die nacheinander beinahe durch 3 Jahrhunderte hier tätig waren. Den Grundstein legte am 28. No-

vember 1558 der Vizekönig *Giovanni de la Cerda*; die ersten Pläne machte *P. Valeriano de Franchis*, ein gelehrter Benediktiner von Catania. Was 1578 vollendet war, wurde bezogen; 1605 wurden die 104 Säulen aus Carraramarmor aufgestellt; 1669 richtete eine Eruption des Aetna große Verwüstungen an; ein neues Erdbeben zerstörte den schönen Säulenhof und die Kirche — das Kloster wurde verlassen. Doch 1730 ging man wieder an den Aufbau, und die folgenden Archi-

Fig. 556.

Vom Benediktinerkloster zu Catania ³¹⁶⁾.

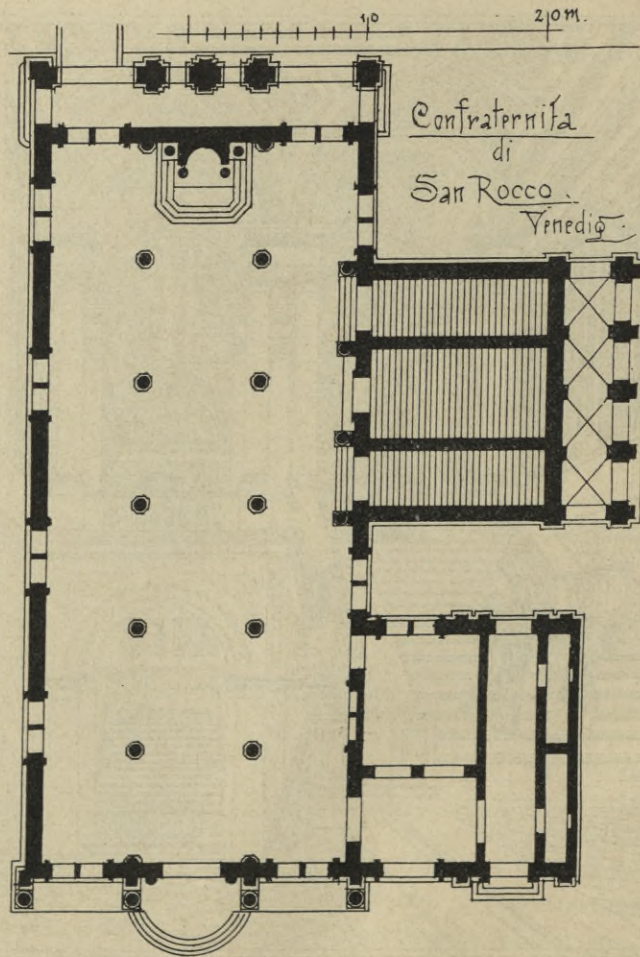
tekten zerstörten die Einheit von *de Franchis'* Entwurf, den wir in Fig. 555 wiedergeben. Entzückt ist *Hittorff*, der in seinem unten genannten Werke ³²⁰⁾ sagt: »On ne peut s'empêcher d'admirer la puissance des institutions qui créent tant de merveilles«, und über das von ihm gezeichnete Treppenhaus (Fig. 556) sagt er: »Elle donne un aspect fidèle de cette magnifique montée«, was als zutreffend bezeichnet werden kann.

Die Bauten der geistlichen Brüderschaften (Konfraternitäten oder *Scuole*) sind zur Pflege der Landsmannschaft am fremden Orte, für gemeinsame menschenfreund-

359.
Scuole.

³²⁰⁾ HITTORFF & v. ZANTH, a. a. O., S. 40 u. 41.

liche Tätigkeiten oder für Zwecke der Andacht errichtet worden. Sie zeigen sich meist als »Vereinshäuser« in monumentaler Fassung bei oft reichster Gestaltung der Fassaden. Für das Bauprogramm bildeten ein großer Versammlungs- oder Beratungssaal, Garderoben für Gewänder und Fahnen, mitunter Kaffenzimmer und Schreibstuben, eine angebaute kleine Kapelle oder eine Altarwand im Saale die Unterlagen.

Fig. 557³²¹⁾.

Auch als zweigeschossige Oratorien (Siena) und mit einem kleinen oder mittelgroßen Hallenhöfchen verbunden, von denen eines der reizvollsten der Bruderschaft *dello Scalzo* in Florenz mit den grau in grau gemalten Fresken des *Andrea del Sarto* gehört (siehe Fig. 282, S. 301), sind diese Scuolen zu finden.

In Venedig wuchsen sie zum geschlossenen Palast heraus, der, abgesehen von Nebenräumen und einer großen Treppe, aus einer mächtigen unteren Halle und einem ebenso großen oberen Saale mit Altar besteht. Die zwei glänzendsten Beispiele in der Lagunenstadt sind die *Scuola di San Rocco* und die *Scuola di San Marco*.

³²¹⁾ Nach: CICOGNARA, a. a. O., Taf. 195.

Beide zeigen prächtige Fassaden mit reichem Bildwerk und kostbarer Marmorinkrustation; sie sind zweigeschossig mit dreiteiligem Fassadensystem ausgeführt.

San Marco weist eines der kostbarsten Marmorportale auf und ist mit feinen inkrustierten Scheinarchitekturen rechts und links des Portals, mit feinen drei Halbrundgiebeln ein dekoratives Prunkstück ersten Ranges, das den Platz vor *Santi Giovanni e Paolo* mit dem Reiterstandbild des *Colleoni*, mit seinem Stufenbau nach dem Kanal zu einem der interessantesten Architekturbilder der Welt gestaltet. Hinter der »heiteren Aufsenseite« ist zur Zeit »ein trauriger Zweck« verborgen: der Bau, 1485 nach den Zeichnungen *Martino Lombardi's* errichtet, dient als Spital; im Inneren sind die dreischiffige Säulenhalle mit einer Holzdecke, die schön geschnitzten Sattelhölzer mit den reichen Volutenkonfolen auf den edel gebildeten Marmorsäulen und dann noch die reichen Decken im Obergeschoß³²²⁾ beachtenswert.

Der Grundplan von *San Rocco* (Fig. 557) weist im Untergeschoß gleichfalls eine dreischiffige Halle mit einer Altarwand auf, daneben einige Verwaltungsräume, dann aber noch eine schön entworfene, dreiläufige Treppe, die nach dem Obergeschoß führt. Als Architekt wird *Antonio Scarpagnino* genannt. Die Prachtterrasse wurde 1517 errichtet, das Eingangstor *del' Albergo* 1547.

Die Fassade zeigt einen wagrechten Gesimsabschluss. Die Flächen derselben sind durch 4 vortretende Säulen mit verkröpften Gebälken und Gesimsen in drei Felder geteilt, die durch Doppelfenster belebt sind; diejenigen des Obergeschoßes sind mit giebeltragenden Säulen eingefasst, wodurch lebhafter Licht- und Schattenwechsel auf der Fassade erzeugt wird. Ein überreiches Prunkstück in feiner Art³²³⁾.

Als kleine Kapellen, die mit reichen Fassaden versehen wurden und zugleich als Versammlungsort dienen mußten, sind die schönen Bauten der *Misericordia* in Arezzo³²⁴⁾ und von *San Bernardino* zu Perugia (vergl. Fig. 425, S. 431) zu nennen.

³²²⁾ Veröffentlicht in: CICOGNARA, a. a. O., S. 109 u. Taf. 156—159.

³²³⁾ Veröffentlicht ebendaf., S. 199 u. Taf. 190—195.

³²⁴⁾ Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O.

Fig. 558.



Florenz.

Literatur.

Bücher über »Baukunst der Renaissance in Italien«.

α) Allgemeine Werke.

- ALBERTI, L. B. *De re aedificatoria*. Florenz 1485.
 ALBERTI, L. B. *L'architettura*. Florenz 1550.
 ALBERTI, L. B. *L'architecture*. Paris 1553.
 PALLADIO, A. *Quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570.
 SERLIO, S. *Bolognese. L'architettura VII Libri*. Venedig MDLXXXIII.
 SCAMOZZI, V. *Dell'idea della architettura universale*. In Piazzola VII. MDCLXXXVII.
 PALLADIO, A. *L'architettura*. Venedig MDCCXI.
 ALBERTI, L. B. *Della architettura, della pittura e della statua etc.* Bologna 1782.
 QUATREMÈRE DE QUINCY. Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts etc. Darmstadt 1831.
 VASARI, G. Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister von *Cimabue* bis zum Jahre 1567. Stuttgart u. Tübingen 1832.
 VASARI, G. *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Florenz 1845—56 u. 1878.
 GAILHABAUD, J. *L'architecture du V. au XVII. siècle et les arts, qui en dépendent*. Paris. — Deutsche Ausg. von L. Lohde. Hamburg u. Leipzig 1852.
 BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens. Basel 1855.
 NOHL, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866.
 BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1868.
 FÖRSTER, E. Geschichte der italienischen Kunst. Leipzig 1869.
 BURCKHARDT, J. & W. LÜBKE. Geschichte der neueren Baukunst. 2. Aufl. Bd. 1. Stuttgart 1878.
 GEBHART, E. *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris 1879.
 JANITSCHKE, H. Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Stuttgart 1879.
 HOLM, A. *Il rinascimento italiano e la Grecia antica*. Palermo 1880.
 SYMONDS, J. A. *Renaissance in Italy*. London 1880.
 VOIGT, G. Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums etc. 2. Aufl. Bd. 2. Berlin 1881.
 GEIGER, L. Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882.
 MÜNTZ, E. *Précurseurs de la Renaissance*. Paris 1882.
 SCHÜTZ, A. Die Renaissance in Italien. Hamburg 1882.
 ZELLER. *L'Italie et la Renaissance*. Paris 1883.
 LÜTZOW, C. v. Die Kunstschätze Italiens, in geographisch-historischer Uebersicht geschildert. Stuttgart 1884.
 BURCKHARDT, J. Die Cultur der Renaissance in Italien. 4. Aufl. von L. GEIGER. Leipzig 1885.
 MÜNTZ, E. *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*. Paris 1855.
 THODE, H. *Franz von Assisi* und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.
 REDTENBACHER, R. Die Architektur der italienischen Renaissance etc. Frankfurt a. M. 1886.
 MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris 1889.
 FILARETE'S, A. A., Tractat über die Baukunst etc. Wien 1890.
 HAUSER, A. Stillehre der architectonischen Formen der Renaissance. 3. Aufl. Wien 1891.
 PALUSTRE, L. *L'architecture de la Renaissance*. Paris 1892.
 BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens. Bearbeitet von W. BODE. Leipzig 1898.
 DOHME, R. Kunst und Künstler Italiens. Leipzig 1898.
 CHOISY, A. *Histoire de l'architecture*. Paris 1899.

β) Sonderwerke und Monographien.

- FONTANA. *Della transp. dell' Obelisc. Vatican*. Rom 1590.
 COSTAGUTTI, G. B. *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano*. Rom 1620.
 FERABOSCO, M. *Libro de l'architettura di San Pietro etc.* Rom 1620.
 RUBENS, P. P. *Palazzi di Genova*. Antwerpen 1622.
 RUBENS, P. P. *Palazzi antichi di Genova etc.* Antwerpen MDCLXIII.
 FONTANA, C. C. *Il tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.
 ROCCA, A. *De Tholo Basilicae S. Petri*. Rom 1719.
 SGRILLI, B. S. *Descrizione et studij dell' insigne fabbrica di Sa. Maria del Fiore etc.* Florenz 1733.

- NELLI, G. B. *Piante ed alzati interiori et esteri dell' insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina.* Florenz 1735.
- BIBIENA, G. G. *Architetture e prospettive. Augusta, sotto la direzione di Andrea Pfeffel.* MDCCXL.
- ZABAGLIA, N. *Contignationes ac pontes etc.* Rom MDCCXLIII.
- POLINI, G. *Memorie istoriche della gran cupola del Tempio Vaticano etc.* Padua 1748.
- ROSSI, G. J. *La Libreria Mediceo-Laurenziana etc.* Florenz 1755.
- VANVITTELLI, L. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta.* Neapel 1756.
- CAMPONESI, P. *Loggie di Rafaele nel Vaticano.* Rom MDCCCLXXVI.
- TOMASSINI, G. *Il Tempio Malatestiano di Rimini.* Foligno 1794.
- PALLADIO, A. *Le fabbriche e i disegni raccolti ed illustr.* Vicenza 1796.
- GRANDJEAN, A. DE MONTIGNY & A. FAMIN. *Architecture Toscane etc.* Paris 1806 u. 1875.
- PERCIER, CH. & P. F. L. FONTAINE. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.* Paris 1809.
- FERRABOSCHI. *Architettura di San Pietro in Vaticano.* Rom 1812.
- CICOGNARA, L. *Le fabbriche più cospicue di Venezia.* Venedig 1815—20.
- SUYS, F. F. & L. P. HANDEBOURT. *Palais Massimi à Rome etc.* Paris MDCCCXVIII.
- PISTOLESI. *Il Vaticano descritto ed illustrato.* Rom 1829—38.
- GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et de ses environs.* Paris 1830.
- HITTORFF, J. & L. V. ZANTH. *Architettura moderne de la Sicile.* Paris 1835.
- CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1840—44.
- Opere architettoniche di Raffaello Sanzio misurate ed illustrate dall' Architetto Carlo Pontani.* Rom 1841.
- GRUNER, L. *Specimens of ornamental art etc.* London 1850.
- GRUNER, L. *Décorations de palais et d'églises en Italie etc.* Paris u. London 1854.
- GRUNER, L. *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy.* London 1854.
- ISABELLE. *Les édifices circulaires et les dômes, considérés sous le rapport de leur disposition, de leur construction et de leur décoration.* Paris 1855.
- ARNOLD, F. *Der herzogliche Palaß von Urbino.* Leipzig 1856.
- RUNGE, L. *Beiträge zur Kenntniß der Backsteinarchitektur Italiens.* Berlin 1856.
- GUASTI, C. *La cupola di Sta. Maria del Fiore.* Florenz 1857.
- LE TAROUILLY, P. *Édifices de Rome moderne.* Paris 1860.
- STEGMANN, C. *Ornamente der Renaissance aus Italien.* Weimar 1861.
- DURELLI, G. & F. *La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata etc.* Mailand 1863.
- ISABELLE, E. *Parallèle des salles rondes de l'Italie.* Paris 1863.
- TIMLER, C. *Die Renaissance in Italien.* Leipzig 1865.
- LASIVS, G. *Die Baukunst in ihrer chronologischen und constructiven Entwicklung dargestellt etc.* Darmstadt 1865—68.
- GRUNER, L. *The terracotta architecture of North-Italy.* London 1867.
- MYLIUS, C. J. *Treppen-, Vestibul- und Hof-Anlagen aus Italien.* Leipzig 1867.
- GEYMÜLLER, H. V. *Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom.* Karlsruhe 1868.
- PEYER IM HOF, F. *Die Renaissance-Architektur Italiens.* Leipzig 1870.
- TEIRICH, V. *Ornamente der Blüthezeit italienischer Renaissance.* Wien 1873.
- REDTENBACHER, R. *Peruzzi und seine Werke.* Karlsruhe 1875.
- GEYMÜLLER, H. V. *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom etc.* Wien 1876.
- JOVANOVIĆ, C. A. *Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom.* Wien 1877.
- SANTO VARNI. *Spigolature artistiche nell' archivio della Basilica di Carignano.* Genua 1877.
- PARAVICINI, T. V. *Die Renaissance-Architektur der Lombardei.* Dresden 1877—78.
- RONZANI, F. & J. LUCIOLLI. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmicheli etc.* Genua 1878.
- DURAND-CLAYE. *Étude sur la stabilité de la coupole projetée par Bramante pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris 1879.
- GMELIN, L. *Italienisches Skizzenbuch etc.* Leipzig 1879.
- LASPEYRES, P. *Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien.* Stuttgart 1881.
- SIMIL, A. *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris 1882.
- REINHARDT, R. *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom 15.—17. Jahrhundert.* Berlin 1882.
- SEMPER, H., F. O. SCHULZE & W. BARTH. *Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance.* Dresden 1882.
- STRACK, H. *Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien.* Berlin 1882.

- YRIARTE, CH. *Un condottiere au XV. siècle* etc. Paris 1882.
- RASCHDORFF, J. C. *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII.—XVIII. Jahrhundert.* Berlin 1883.
- GEYMÜLLER, H. v. *Die Architectur der Renaissance in Toscana.* München 1885.
- BOFFI, L. *Palazzo Vitelleschi in Corneto.* Mailand 1886.
- DURM, J. *Zwei Großconstruktionen der italienischen Renaissance (A u. B: Florenz u. Rom).* Berlin 1887.
- GURLITT, C. *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus.* Stuttgart 1887.
- WÖLFLIN, H. *Renaissance und Barock.* München 1888.
- OETTINGEN, W. v. *Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete.* Leipzig 1888.
- FABRICZY, C. v. *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke.* Stuttgart 1892.
- BELOTTI, G. *Villa dei Collazzi a Giogoli.* Florenz 1893.
- BELTRAMI, L. *La Certosa di Pavia.* Mailand 1895.
- EHRLE, F. & E. STEVENSON. *Gli affreschi del Penturricchio nell' Appartamento Borgia.* Rom 1897.
- MEYER, A. G. *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei.* Berlin 1897.
- POCCETTI, B. *Decken-Malereien des I. Corridors der Uffizien zu Florenz.* Berlin 1897.
- SANTO MONTI, D. *La Cattedrale di Como.* Como 1897.
- CONDIVI, A. *Das Leben Michelangelo's.* München 1898.
- KLACZKO, J. *Rome et la renaissance.* Paris 1898.
- BARELLI, V. *Monumenti Comaschi collezione diretta ed illustrata* etc. Como 1899.
- MALAGUZZI VALERI, F. *L'architettura a Bologna nel rinascimento.* 1899.
- STEINMANN, E. *Die Sixtinische Kapelle.* München 1901.
- WENZ, P. *Die Kuppel des Domes Santa Maria del Fiore zu Florenz* etc. Berlin 1901.
- DURM, J. *Großconstruktionen der italienischen Renaissance (C u. D: Pistoja u. Genua).* Berlin 1902.
- FERRERIO, P. *Palazzi di Roma de piu celebri architetti.*
- GNAUTH, A. & E. v. FÖRSTER. *Die Bauwerke der Renaissance in Toscana.* Wien. Lief. I, Bl. I—VIII.
- GHIBERTI, L. *Porte principale du baptistère de Florence.* Paris.
- D'ESPOUY, R. *Fragments d'architecture du moyen age et de la renaissance.* Paris.
- HERDTLE, H. *Mustergiltige Vorlageblätter zum Studium des Flachornaments.* Stuttgart.
- MACCARI, E. *Saggi di architettura e decorazione Italiana. Secolo XVI.* etc. Rom.
- MACCARI, E. *Saggi di architettura e decorazione Italiana. Secolo XV., XVI.* etc. Rom.
- MACCARI, E. *Saggi di decorazione Italiana* etc. Rom.

Berichtigungen.

- S. 11, Zeile 11 v. u.: Statt »*Commune*« zu lesen: »*Comunie*«.
- S. 18, Zeile 6 v. u.: Statt »*Nicolä*« zu lesen: »*Nicola*«.
- S. 20, Spalte 1: Statt »*Simone detto il Cronaca*« zu lesen: »*Simone Pollajuolo, detto il Cronaca*«.
- S. 42, Zeile 20 v. o.: Statt »am« zu lesen: »auf«.
- S. 47, Zeile 2 v. o.: Statt »*dei Fiori*« zu lesen: »*del Fiore*«.
- S. 51, Zeile 7 v. u.: Statt »sieben Barmherzigkeiten« zu lesen: »sieben Werke der Barmherzigkeit«.
- S. 58, unter Fig. 51 und im Marg.-Titel 45: Statt »Kolonnenhaus« zu lesen: »Kolonenhaus«.
- S. 78, unter Fig. 79: Statt »Von den Kirchen« zu lesen: »Von der Kirche«.
- S. 84, Zeile 9 v. u.: Statt »*dei Fiori*« zu lesen: »*del Fiore*«.
- S. 123, Zeile 3 v. u.: Statt »ar« zu lesen: »arg«.
- S. 138, Zeile 8 v. o.: Statt »*Baccio*« zu lesen: »*Braccio*«.
- S. 175, Zeile 3 v. u.: Statt »*Commune*« zu lesen: »*Comunie*«.
- S. 183, Zeile 7 v. u.: Statt »*Pallajuolo*« zu lesen: »*Pollajuolo*«.
- S. 221, Zeile 1 v. u.: Statt »auffpringende« zu lesen: »auspringende«.
- S. 274, Zeile 1 v. o.: Statt »ift ohne« zu lesen: »find ohne«.
- S. 313, Zeile 2 v. o.: Statt »es zeigt« zu lesen: »er zeigt«.
- S. 364, Zeile 1 v. o.: Statt »*Pallajuolo*« zu lesen: »*Pollajuolo*«.
- S. 365, Zeile 5 v. o.: Statt »darin« zu lesen: »in ihr«.
- S. 441, Zeile 1 v. o.: Statt »Dem viereckigen« zu lesen: »Der viereckige«.
Zeile 2 v. o.: Statt »der korinthische« zu lesen: »dem korinthischen«.
- S. 468, Zeile 18 v. o.: Statt »den verwandten« zu lesen: »denjenigen verwandter«.
- S. 469, Zeile 6 v. u.: Statt »verso« zu lesen: »vero«.
Zeile 4 v. u.: Statt »Frontes« zu lesen: »Frontis«.
Zeile 3 v. u.: Statt »Rodaris« zu lesen: »Rodariis«.
- S. 473, Zeile 2 v. o.: Statt »die Fassadenkulpturen zur Hälfte« zu lesen: »die eine Hälfte der Fassadenkulpturen«.
- S. 481, Zeile 15 v. o.: Statt »Die Anordnung« zu lesen: »Die Anordnung der Kuppel«.
- S. 501, Zeile 22 v. o.: Statt »durfte« zu lesen: »dürfte«.
- S. 502, Zeile 6 v. u.: Statt »bewundernswert« zu lesen: »bewundernswert (siehe Fig. 173, S. 186)«.
- S. 554, Fußnote (316) bei Fig. 553: Statt »Fakf.Repr. nach HITTORFF & v. ZANTH« zu lesen: »nach SIMIL a. a. O.«
- S. 556, Fußnotennummer: Statt »316« zu lesen: »319«.
- S. 557, Zeile 5 v. o.: Statt »Loggieta« zu lesen: »Loggetta«.
Fußnotennummer zu Fig. 555: Statt »316« zu lesen: »320«.
- S. 559, Fußnotennummer zu Fig. 556: Statt »316« zu lesen: »320«.
-

Historiographien

Die Geschichte der Menschheit ist ein ununterbrochenes
Fließen von Ereignissen, die durch die Handlung der
einzelnen Individuen und die Zusammenhänge zwischen
ihnen entstehen. Die Historiographie versucht, diese
Ereignisse zu rekonstruieren und zu erklären, indem
sie die Quellen kritisch prüft und die Zusammenhänge
zwischen den einzelnen Handlungen aufdeckt. In der
Geschichte der Menschheit spielen die Kulturen eine
wichtige Rolle, die durch ihre Sitten, Gebräuche
und Gesetze geformt sind. Die Historiographie
versucht, diese Kulturen zu verstehen und zu erklären,
indem sie die Quellen kritisch prüft und die
Zusammenhänge zwischen den einzelnen Handlungen
aufdeckt. In der Geschichte der Menschheit spielen
die Kulturen eine wichtige Rolle, die durch ihre
Sitten, Gebräuche und Gesetze geformt sind. Die
Historiographie versucht, diese Kulturen zu verstehen
und zu erklären, indem sie die Quellen kritisch prüft
und die Zusammenhänge zwischen den einzelnen
Handlungen aufdeckt.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306435

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298738