UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1867

B. Decoration.

urn:nbn:de:hbz:466:1-30161

Visual Library

B. DECORATION.

I. Kapitel.

Wesen der Decoration der Renaissance.

§. 130.

Verhältniss zum Alterthum und zur gothischen Decoration.

Die Renaissance wurde von den decorativen Arbeiten des römischen Alterthums nicht viel weniger angezogen als von dessen Bauten. Auf jenen beruht die Welt von Zierformen, welche sie theils an monumentalen, theils an beweglichen Geräthen, theils an den Gebäuden selbst zu entwickeln begann.

Bei dem hohen und kräftigen Sinn der neuen Kunst schadete es nicht viel, dass man die Werke der guten und der gesunkenen römischen Zeit Anfangs wenig unterschied. Die Hauptvorbilder waren Anfangs eine beschränkte Anzahl prächtiger Thüreinfassungen, dann Altäre, dreifüssige Untersätze, Candelaber, Vasen, Sarkophage u. s. w. Erst später kamen die Stuccaturen und Malereien der Titusthermen hinzu.

Die Architektur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Decorationsstyles bedroht, behauptete durch das Verdienst der grossen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung (vgl. §. 34). Eher konnte sich im XV. Jahrhundert die Sculptur beschweren, dass ihr die Decoration einen Theil ihrer Aufgabe vorwegnehme.

Pompon. Gauricus, de sculptura liber (vor 1505) bei Jac. Gronov. thesaur. graecar. antiquitatum, Tom. IX, Col. 738: Die Hauptaufgabe des Sculptors sei der Mensch »ut hominem ponat, quo tanquam ad scopum tota eius et mens et manus dirigenda

quanquam satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam unquam viderint, fingendis (es sind die figürlichen Bestandtheile der Arabesken und diese überhaupt gemeint) ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur. Dii Deaeque omnes! neminem unum esse qui, quo sibi proficiscendum sit, videat! qui ad finem respiciat!« etc.

Von der starken Uebertreibung abgesehen, hat in der That das einfassende, einrahmende Element einen Grad der Entwicklung erreicht und Mittel in Anspruch genommen, wie in keiner andern Kunstepoche, und doch nicht so, dass man diess ungeschehen wünschen möchte; das Verhältniss zu dem Eingefassten, mag es Sculptur oder Malerei betreffen, ist ein consequentes und in sich harmonisches.

Fig. 125. Weihwasserbecken im Dom zu Siena. (Nohl.)

Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Cultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Alterthum so völlig geistesverwandt, als hier. Sie bildet an dem Ueberlieferten ganz unbefangen weiter, als wäre es ihr Eigenthum, combinirt es immer von Neuem und erreicht stellenweise die höchste Schönheit. (Schon die Cosmaten (§. 16) sind in ihren Decorationsarbeiten wahre Vorläufer der Renaissance.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Decoration noch mehr unglücklich gemacht haben, als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderm muss auf das Höchste gestiegen sein schon hundert Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebendigen Sprössling, den Decorationsstyl des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während nun in der italienischen Baukunst das Gothische sich noch neben der Renaissance behauptete (§. 23), erlosch es in der Decoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Styls da waren. (Die sehr wenigen Ausnahmen in Venedig, s. Cicerone S. 213, 269 und in Genua S. 197, bestätigen nur die Regel.)

Sogleich wetteiferte man nun mit den kühnsten und prächtigsten römischen Motiven; das Weihbecken Quercia's im Dom von Siena (Fig. 125) erreicht mit dem ersten Sprunge einen Inhalt, der dem reichsten römischen Candelaber parallel steht, und ist doch völlig unabhängig von einem bestimmten Vorbilde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der höchste Aufwand wird der neuen Decoration sofort gegönnt in geistiger, wie in materieller Beziehung.

§. 131.

Das architektonische Element und die Flächenverzierung.

Indess war die Decoration der Renaissance durch unsichtbar mitwirkende Pracedentien verhindert, einen rein von der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Styl zu entwickeln, wie die des Alterthums es vermocht hatte.

Die wichtigsten Aufgaben, Grabmäler und Altäre, seit dem Mittelalter wesentlich als Architekturen gestaltet, blieben es auch jetzt bis zu einem hohen Grade. Dabei behauptet sich schon die architektonische Gebälk- und Sockelbildung, statt der verzerrten Wellenprofile des decorativen römischen Styles; sodann der Pilaster mit seinem Capitäl. Auch bei den bewegtern Formen, wie z. B. an Candelabern und Weihbecken, erreichte man dann die römische Freiheit und Flüssigkeit nicht völlig; es fehlt der Blätterumschlag der obern Ränder, die Vielartigkeit der vegetabilischen Simse sowie der Hohlkehlen. Allerdings wäre man bei der Absicht auf ungeheuren Reichthum nicht wohl zum Ziele gelangt ohne ein stärkeres architektonisches Element.

Die Abhängigkeit von den Formen der Architektur ist indess unendlich viel geringer als im nordisch Gothischen, dessen Decoration sogar nur eine höchst erleichterte und belebte Architektur ist.

Gegenüber dem Alterthum ist es etwas wesentlich Neues, dass die Renaissancedecoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand.

Das Alterthum schmückte die Flächen oder Felder mit figürlicher Darstellung (Reliefs oder einzelne Relieffiguren an Altären, an den Seiten der Candelaber, an Grabcippen etc., Wandmalereien) oder es überliess sie (an den Mauerwänden) der Incrustation, d. h. es liess den Stoff sprechen. Neutrale Zierformen kannte nur die Teppichwirkerei mit ihren Dessins, d. h. sich wiederholenden Motiven.

Ausserdem mussten die deckenden Theile von jeher durch Schmuck nach dem Ausdruck der Leichtigkeit streben. Die Römer gingen hierin ohne Zweifel noch weiter, als wir es aus den vorhandenen Resten (Soffiten zwischen Tempelsäulen, Cassetten an Flachdecken und Gewölben) nachweisen können; ihre sprüchwörtlich gebrauchten Lacunaria waren gewiss oft mit Pracht überladen. Allein es war bei Weitem nicht genug davon erhalten oder bekannt, um die Renaissance für die Flächenverzierung im Allgemeinen zu fördern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Mittelalter begnügten sich der romanische sowohl als der gothische Styl, wo sie die Flächen nicht den Figuren überliessen, mit aufgemalten Teppichmotiven. Die Decoration des Islams, gemalt, glasirt oder mosaicirt, ist lauter fortlaufender Teppichstoff ohne Rücksicht auf eine bestimmt begrenzte Fläche. Das Ungenügende des Prinzips wird besonders an den Gefässen sichtbar. — Von der byzantinischen Flächenverzierung gilt beinahe dasselbe.

Das einzige Präcedens für das was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren spätrömische Pilaster, zumal aus diocletianischer Zeit, welche Arabesken, von einem Rahmenprofil umgeben, enthalten (Pilaster am Arco de' Leoni zu Verona; am Bogen der Goldschmiede zu Rom enthalten die Pilaster nur reich geschmückte Feldzeichen).

Die Renaissance zuerst respectirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Stand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes. Dass man jedoch im Ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasari's (XI. p. 74, v. di Mosca).

§. 132.

Uebersicht der Ausdrucksweisen.

Die Formensprache der Renaissancedecoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und anderseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Decoration nur als Einfassung dient; figürliche Zuthaten innerhalb der Decoration selbst, sowohl Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Dieses Alles kann im flachsten wie im stärksten Relief, ja in blosser Linearzeichnung, einfarbig oder vielfarbig, mit idealer oder fast wirklichkeitsgemässer Bemalung dargestellt sein, ja in einzelnen Stuccaturwerken können sich fast alle denkbaren Ausdrucksweisen mit einander vereinigen.

Die mehr als hundertjährige Blüthe dieser grossen und complicirten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstande, dass die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen grossen Theil ihres Lebens widmeten (vgl. §. 14). Die Bildhauer behandelten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lange Zeit förmlich das Decorative und das Figürliche als gleichberechtigt (§. 130), die Maler wurden bei Anlass des Gewölbemalens unvermeidlich in die Decoration hineingezogen; die grossen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten, und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und gross componirten, so ist ihnen diess, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen.

Das Zusammenmünden fast sämmtlicher decorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Rafael's Loggien. Der Anstoss, welchen die Titusthermen u. a. gemalte und stucchirte Räume des Alterthums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten.

§. 133.

Bedeutung des weissen Marmors.

Obgleich jedem Stoffe seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate gestattet wurden, war es doch von Wichtigkeit, dass in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weisse Marmor das Hauptmaterial der Decoratoren war und blieb.

So schon in der ganzen pisanischen Sculptorenschule. Nur der weisse Marmor fordert zu beständiger Veredelung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten. Andere Steingattungen, gebrannter Thon (auch mit Glasirung) Stucco, Erz, edle Metalle, Holz und selbst decorative Malerei empfanden nur wohlthätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes.

Im stärksten Gegensatz hiezu ist der spätgothische Decorationsstyl des Norden wesentlich Holzschnitzerei, auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind.

II. Kapitel.

Decorative Sculptur in Stein.

§. 134.

Die Arabeske.

Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat, und wenn jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Massstab des Urtheils verlangt, so wird doch die Erkenntniss

der Geschichte des Ornamentes sich speciell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen und innerhalb derselben vorzüglich an die Arabeske.

Rabeschi im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszierrathen der Pilaster, wie aus dem Zusammenhang bei Lomazzo, trattato dell' arte, p. 421 (vgl. §. 137) hervorgeht, wo sie von den Friesen (fregi) unterschieden werden. Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierrath, von Verherrlichung der Fläche.

Die Aufgabe war: die mehr idealen oder mehr realen Pflanzen sowohl in Betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmuthig zusammenhängenden Gegenständen zu componiren.

Die Pflanzen, die idealen meist dem Akanthus und dem Weinlaub sich nähernd, die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgebildet, beginnen unten gerne mit einem Candelaber oder Gefäss, ja bisweilen bildet der Candelaber, mit Zwischenschalen u. a. reichen Absätzen, bis oben den Stamm, um welchen die Blätter spielen. An Kirchenpforten erklärt sich das Motiv als ideales Nachbild eines festlichen Laubschmuckes. Nistende und pickende Vögel beleben oft das Ganze. (Benv. Cellini I, 31 bemerkt, dass in der lombardischen Decoration Epheu und Zaunrübe, in der toscanischen und römischen der Bärenklau, d. h. der Akanthus herrsche.)

Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind (so vorherrschend an den Thürpfosten im Pal. v. Urbino) meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und todten Gegenstände. Auch an heiligster Stätte, in den Arabesken der Marmoraltäre war man über das Sachliche ganz unbedenklich; es kommen wohl etwa heilige Geräthe, Cherubim u. dgl. vor, aber meist ganz Profanes und Beziehungsloses. Wiederum verwandelt sich der Träger des Ganzen in einen aus candelaberartigen Gliedern zusammengesetzten Prachtkörper, an welchem Thiere, Fabelwesen, Thierköpfe, menschliche Gestalten, ja kleine Gruppen als Träger, Draperien, Putzsachen, Wappenschilde, Waffen, Bänder, Kränze mit Medaillons, Füllhörner und andere anmuthige Sachen angebracht sind. — Das Alterthum hatte es, von seiner Uebung in Trophäenfriesen aus, auch wohl einmal zu einer aufsteigenden Trophäenverzierung gebracht, wie z. B. an zwei Pfeilern in der Galerie der Uffizien, welche misslungen genug sind; es hatte auch wohl (§. 131) Feldzeichen in seine Pilaster aufgenommen; — allein von der Vielartigkeit des Reichthums und von der sichern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Behandlung, welche die aufsteigende Verzierung jetzt erreichte, finden sich im Alterthum kaum die ersten Anklänge. — Wesentlich hängt damit zusammen, dass die Renaissance das Canneliren von Anfang an verschmähte (§. 35).

Im XV. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Thiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im XVI. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.

Ausserdem leistet die Marmorsculptur das Höchste und Zierlichste auch in Friesen, in leichten schwungvollen Aufsätzen und Bekrönungen, in Füllungen aller Art, wozu dann noch die Formen der Sarkophage, Urnen, Weihbecken u. a. monumentaler Geräthe kommen.

Neben und zwischen dem leichten Phantasieornament, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament auf in Gestalt von Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln u. s. w. nebst menschlichen Gestalten in höherm Relief oder Freisculptur.

Fig. 126. Taufbecken im Dom zu Orvieto. (Nohl.)

§. 135.

Siena und Florenz.

Florenz und Siena sind von Anfang an die wichtigsten Werkstätten, von wo aus der neue Decorationsstyl des Marmors sich über Italien verbreitet. Rom, welches die grösste Menge von ausgezeichneten Arbeiten besitzt, ist darin gerade von den Toscanern abhängig.

Siena hat die Priorität mit Jacopo della Quercia, welcher ausser dem (wie es laut Milanesi II, p. 436, scheint, angezweifelten) Weihbecken in dem Dom von Siena, das Grab der Flavia del Carretto im Dom von Lucca 1413 fertigte, das früheste Werk der entschiedenen Renaissance mit Genien und Festons. [1] Sodann soll das prächtige Weihbecken im Dom von Orvieto 1417 von einem Matteo Sanese gefertigt sein. (Fig. 126.)

[1] Vasari III, p. 21, Nota; v. di Quercia.

Die hohe Wichtigkeit, welche Siena den Marmorarbeiten beilegte, wobei man sich durchaus nicht an Stadtkinder (wie z. B. Vecchietta 1412 — 1480) band, erhellt aus den genauen Contracten mit dem Florentiner Bern. Rossellino über eine Thür im Pal. Pubblico 1446 (Milanesi II, p. 235), sodann mit Urbano da Cortona über einen Prachtaltar im Dom (ib. p. 271) u. s. w. Der Mailänder Andrea Fusina arbeitete 1481—1485 den grossen Wandaltar des Card. Piccolomini im Dom (ib. p. 376, vgl. §. 144) und Michelangelo, der später (seit 1501) einige Figuren für diesen Altar schuf, meisselte vielleicht zugleich das herrliche marmorne Ciborium für den Hochaltar in S. Domenico, welches ihm zugeschrieben wird. — Und zu gleicher Zeit besass Siena die Künstlerfamilie der Marrini (nicht Marzini), wovon Lorenzo einer der grössten Meister dieses Faches und ein sehr bedeutender Bildhauer war. Ihm gehört die Marmorbekleidung des Einganges zur Libreria im Dom und der Hochaltar in Fontegiusta, das vielleicht allerschönste Werk der ganzen Gattung, sowohl in Betreff des Figürlichen als des Decorativen.[1] Bald. Peruzzi zeichnete ihm vielleicht den schönen Marmorsitz vor, den er für die Halle der Nobili arbeitete.[2]

Eine ununterbrochene Uebung dieses Zweiges aus eigenen Kräften hat jedoch nur Florenz, wo im Jahr 1478 sich 54 Werkstätten befanden, »für Arbeiten in Marmor und Sandstein, in Relief, Halbrelief und Laubwerk.«[3] Ohne Zweifel wurde Vieles auswärts versandt.

Brunellesco's Zierarbeiten, schön und sehr gemässigt: die Lesekanzel im Refectorium der Badia bei Fiesole und der Brunnen in dessen Vorraum (?); das Weihbecken in S. Felicità zu Florenz (ob noch vorhanden?), vielleicht auch der Sacristeibrunnen in S. Lorenzo, ein Werk von einfach genialer Erfindung, das indess zwischen B. und Donatello und Verocchio streitig ist.[4] Die sonstigen Arbeiten des letztern, nicht frei von Wunderlichkeiten, haben wenig Einfluss auf die Gattung als solche gehabt; schon mehr diejenigen des Michelozzo, der sich[5] als Donatello's Compagnon zur arte dell' intaglio bekennt, nämlich die Decoration der Capelle im Pal. Medici (Riccardi), seine Altartabernakel in S. Miniato und der Annunziata etc. (vgl. §. 34); wiederum weniger die des Bern. Rossellino (Grabmal des Lionardo Aretino in S. Croce). — Was die Zeichnungen in Filarete's Baulehre (§. 31) ergeben, ist uns nicht bekannt.

Der vollendete Reichthum und Geschmack in der Anordnung und Abstufung: Desiderio da Settignano (Grabmal des Carlo

---

[1] Vasari V, p. 284, v. di Pinturicchio; Milanesi III, p. 76. s. — [2] ib. p. 137. — [3] Fabroni, Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 200. — [4] Vasari III, p. 259, v. di Donatello. — [5] Gaye I, p. 117.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Marzuppini in S. Croce, Wandtabernakel im Querschiff von S. Lorenzo). — Sein Schüler Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Decorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordecoration nach Rom brachte; Vasari IV, p. 232, v. di Mino, mit einer unbilligen Polemik gegen denselben; die besten erhaltenen Werke, die Grabmäler in der Badia zu Florenz; in Rom ist ausser einigen Original-

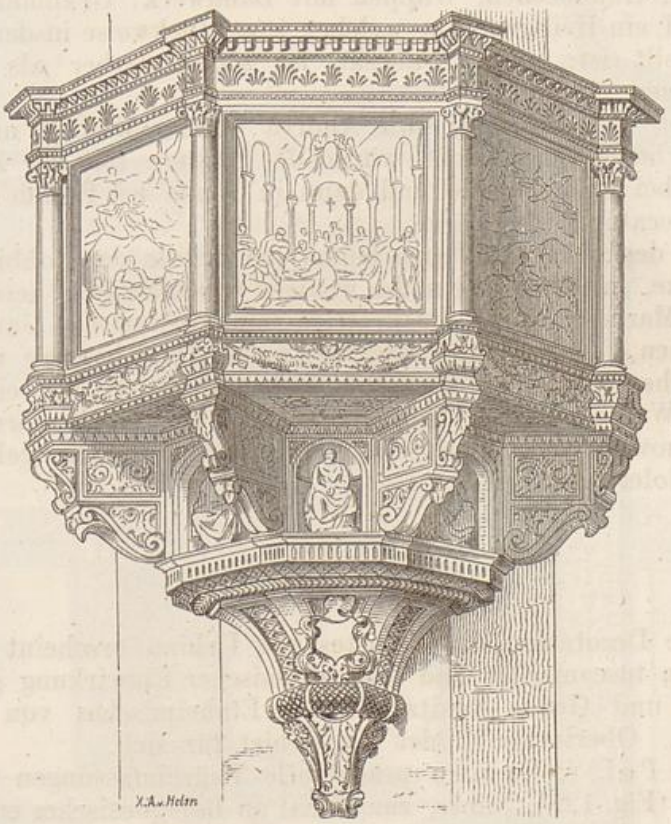


Fig. 127. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

arbeiten die Nachwirkung Mino's sichtbar an den sehr zahlreichen Altären, Prälatengräbern und Sacramentbehältern, zumal in S. M. del Popolo.

Ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie: die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Bened. da Majano (Fig. 127). Den Gipfelpunkt bilden dann die zwei berühmten Prälatengräber im Chor von S. M. del popolo zu Rom, Werke des Florentiners Andrea Sansovino (§. 141).

Die meiste römische Arbeit ist namenlos; einen Cristoforo da Roma rühmt der Anonimo di Morelli wegen seines zarten Laubwerkes bei Anlass von S. Vincenzo in Cremona (vgl. §. 136).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Jahr 1506 heissen (Lettere pittoriche III, 196) Giovan Angelo Romano und Michel Cristofano aus Florenz »i primi scultori di Roma« und diesen möchte manches vom Besten angehören.

Die spätesten Florentiner, welche noch berühmte Decoratoren und Bildhauer zugleich waren: Andrea da Fiesole (Vasari VIII, p. 137, ss., v. di A. da Fiesole) und Benedetto da Rovezzano (ibid. p. 176, ss., v. di Rovezzano); letzterer arbeitete z. B. Kamine, Handbecken, Wappen mit Bandwerk, Grabmäler, Pforten und ein Heiligengrab, welches jetzt stückweise in den Uffizien aufgestellt ist; seine Arabeske ist schon derber als die der Vorgänger.

Von den Schülern des Andrea, Maso Boscoli und Silvio Cosini (beide von Fiesole) wurde der letztere mit der Zeit Executant bei Michelangelo und dann in Genua bei Perino del Vaga für Stuccaturen.

In den glasirten Thonarbeiten der Schule der Robbia ist die Arabeske, im Bewusstsein des weniger feinen Stoffes, bescheidener als in Marmor; allein die kräftige Composition des Ganzen, die herrlichen Fruchtschnüre und die weise Abwechselung von bloss Plastischem und bloss Gemaltem geben diesen Sachen einen sehr hohen Werth (Altäre, Heiligennischen, der Sacristeibrunnen in S. M. novella zu Florenz etc.). Ihre Farben bloss: gelb, grün, blau, violett und weiss.

§. 136.

Das übrige Italien.

Die Decoration des Palastes von Urbino erscheint als eine zwischen toscanischer und oberitalienischer Einwirkung getheilte. Neapel und Genua besitzen wenig Einheimisches von höherm Werthe. Oberitalien bildet ein Gebiet für sich.

Im Pal. v. Urbino prachtvolle Thüreinfassungen (§. 134), Kamine (Fig. 128), Simse, zum Theil an Bolognesisches erinnernd; Einiges mit Gold und Blau bemalt. — Neapel zehrt im XV. Jahrhundert von Florenz (Grabmäler von Rossellino, Donatello etc.) und erhält erst spät im XVI. Jahrhundert mit Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria eine selbständige Schule von Decoratoren-Sculptoren, als im übrigen Italien die Gattungen sich bereits schieden (Grabmäler in vielen Kirchen, Brunnen des Auria bei S. Lucia). — Genua nimmt im XV. Jahrhundert wesentlich am oberitalienischen Style Theil; das Beste eine Anzahl Thüreinfassungen, worunter die prachtvolle, von einer Kirche entlehnte, in einem Hause auf Piazza Fossatello. Im XVI. Jahrhundert die Arbeiten des Montorsoli und mehr classicistisch: der Tabernakel der Johannescapelle im Dom (§. 80) von Giac. della Porta 1532.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Venedig war die Incrustation (§. 42, 43) eine Rivalin der Decoration; letztere ist wesentlich auf möglichst reiche Ausfüllung der Pilaster, Friese, Fenstereinfassungen an Gebäuden beschränkt (M. de' Miracoli aussen und innen, Scuola di S.

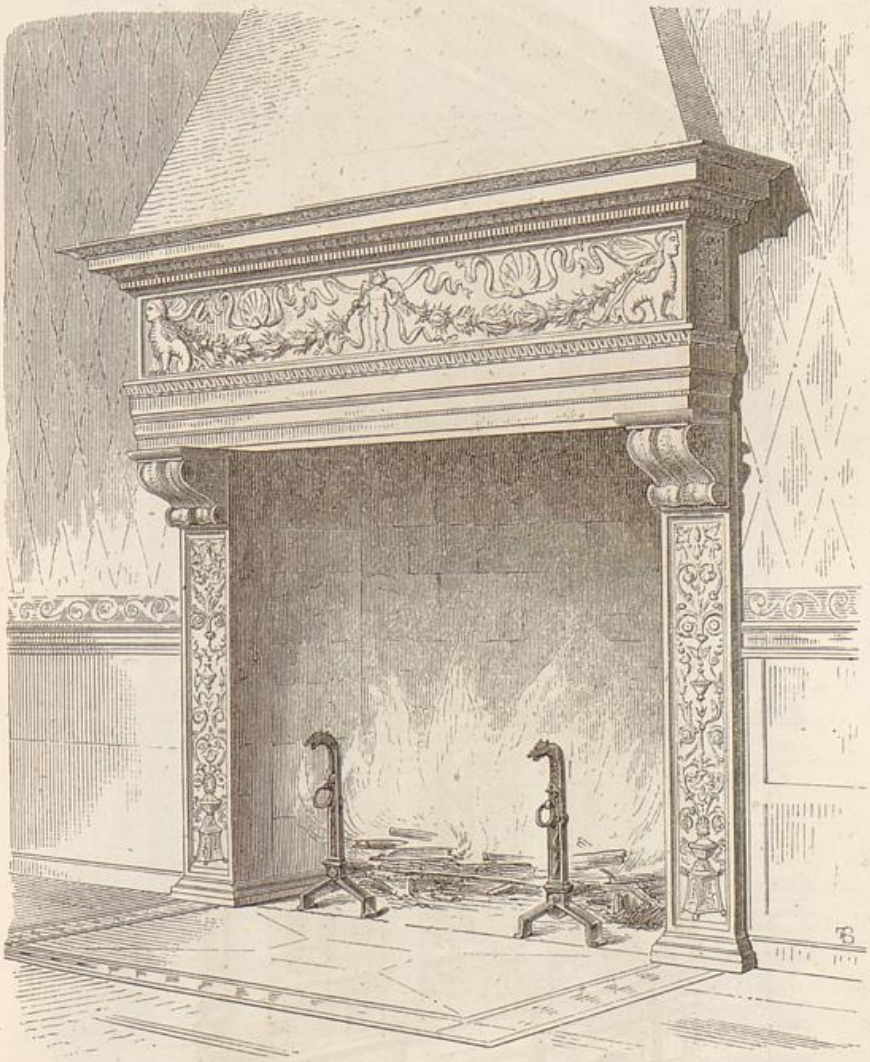


Fig. 128. Kamin im Pal. v. Urbino.

Marco, hintere Theile des Dogenpalastes), während die Altäre und Grabmäler nur mässigen Gebrauch davon machen und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts an fast gänzlich darauf verzichten, um sich rein in plastischen und architektonischen Formen zu bewegen. So ist hier durchschnittlich die Architektur decorativer und die Decoration architektonischer als anderswo. Doch bleiben

ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im Dogenpalast die Arbeiten des Alessandro Leopardo wahre Wunder des von den

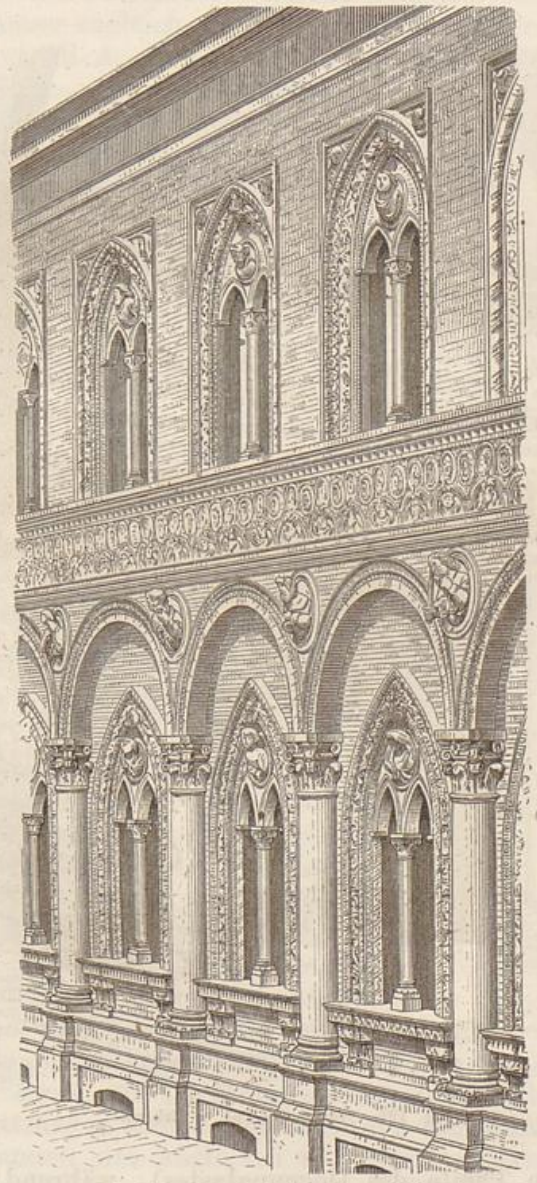


Fig. 129. Ospedale Grande zu Mailand.

herrschenden Manieren unbeirrten Schönheitssinnes: die Basis der Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin

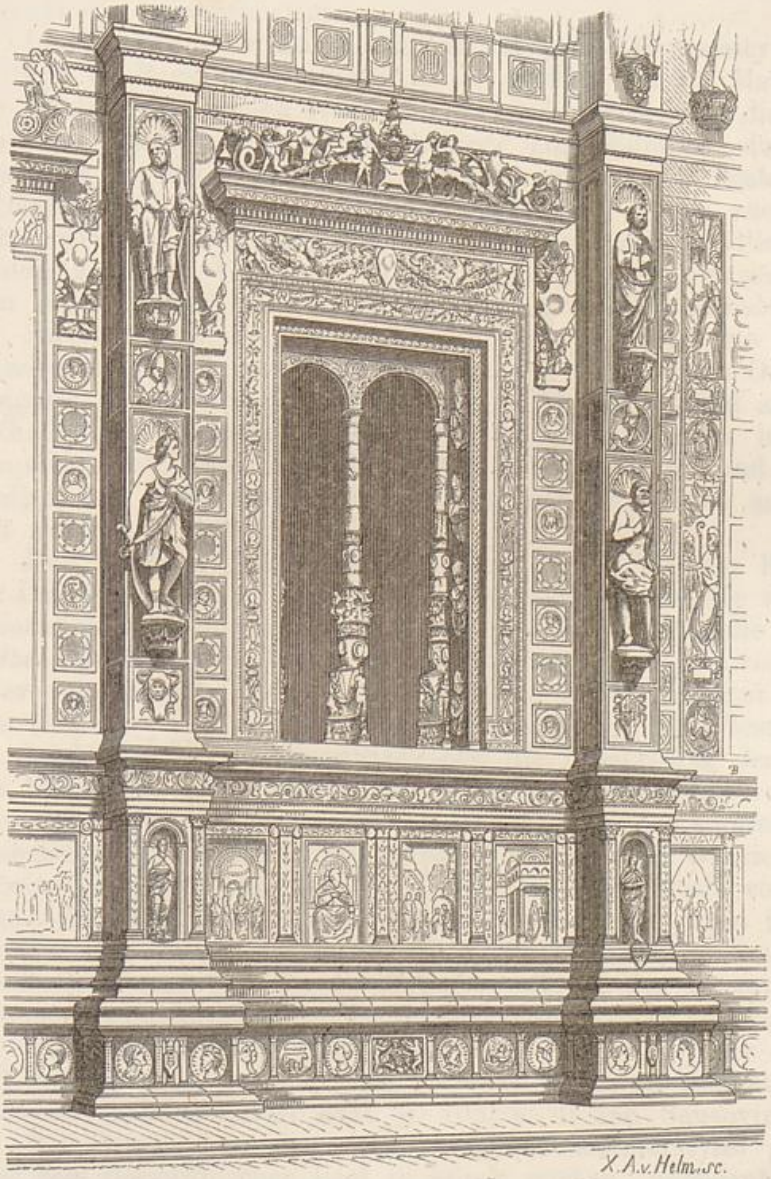


Fig. 130. Fenster der Certosa bei Pavia.

in S. Giovanni e Paolo etc. — In der Arabeske hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung, als die senkrecht aufspriessenden vegetabilischen Motive und vollends die trophäenartigen.

Im übrigen Oberitalien scheidet sich ein Marmorstyl und ein Styl in Backstein, Stucco u. a. weniger edlem Material. Der letztere hat seinen Hauptanhalt an Bologna, wo die vorhandenen Marmorsachen sogar weniger eigenthümlich sind als diejenigen in den genannten Stoffen; in diesen das beste von Formigine und Properzia de' Rossi. (Es wird jedoch auch ein Marmorarbeiter, Jacopo Duco um seines Laubwerkes willen besonders gerühmt; Vasari IV. p. 251, v. di Ercole Ferrarese.) — Sehr eigenthümlich das prächtige Stuccograbmal Gozzadini in der Servitenkirche, von Gio. Zacchio. Die bedeutendste Backsteindecoration ist wohl diejenige an der Façade des Ospedal maggiore zu Mailand (Fig. 129, vgl. §. 44, 107), und an den Hofhallen der Certosa zu Pavia (§. 46). Im Ganzen ist die Decoration in diesen unedeln Stoffen bei aller Kraft und Fülle weniger fein empfunden und wird besonders im Stucco mit der Zeit ziemlich schwülstig.

Der Marmorstyl hat seine wichtigste Stätte an der Façade der Certosa zu Pavia (§. 71), wo sehr namhafte Meister sowohl Decoration als Bildwerke übernahmen: Gio. Ant. Amadio, Cristoforo da Roma (§. 135), Andrea Fusina (§. 135), Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (§. 67), Agostino Busti, genannt Bambaja u. a. m. Von einziger Pracht und Schönheit sind besonders die Candelaber als Fensterstützen und die Ausstattung der Fenster überhaupt. (Fig. 130.) Dazu kommt noch Manches von der Decoration des Innern; — ferner eine Anzahl von Altären und Grabmälern in mailändischen Kirchen (S. M. delle Grazie etc.), Arbeiten im und am Dom von Como, an der Façade von Lugano, die Cap. Colleoni zu Bergamo, Altareinfassungen in den Kirchen von Vicenza, auch zu Verona; — endlich im Santo zu Padua die Decoration der Pfeilerhalle, welche den Eingang der Antoniocapelle bildet, von Matteo und Tommaso Garvi aus dem Mailändischen, mit Hülfe des Vicentiners Pironi. (Ueber diesen und den Giovanni von Vicenza, welche in ihrer Heimath viel gearbeitet haben, Vasari XIII, p. 105, v. di Jac. Sansovino.)

Das Gemeinsame dieses oberitalischen Marmorstyles gegenüber dem florentinischen liegt in seiner reichen, unbedenklichen Fülle, welche sich auch auf die Umdeutung gothischer Formen einlässt. Die Pyramiden des Domes zu Como, §. 81; die vortretenden Portalsäulen, §. 37, 51, jetzt bisweilen zu prachtvollen selbst mit Figuren reich besetzten Candelabern umgestaltet; z. B. am Seitenportal des Domes zu Como und an der oben erwähnten

X.A.v.LIETZEL.

Fig. 131. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Thüre auf Piazzo Fossatello zu Genua. Das Relief der Zierformen ist stärker, die Grundfläche mehr angefüllt, ja mit Sachen überfüllt. Der Styl des Einzelnen aber ist in den bessern Werken so edel, fein und ideal als an den bessern florentinischen.

Die unedlern Stoffe geriethen eben durch Mitmachen dieses vollen Reichthums in Nachtheil; ihre Schönheit würde viel eher in einer gewissen Strenge, namentlich in mässiger Anwendung der unbelebten Gegenstände zu finden gewesen sein, wie das wundervolle Rankenwerk der Pilaster in der Sacristei von S. Satiro zu Mailand (Fig. 131) deutlich zeigt. (Wahrscheinlich mit dem Gebäude von Bramante, vgl. §. 80.) Hier vermisst man den weissen Marmor nicht, so wenig als bei den Robbia (§. 135). Für die Anfänge dieses ganzen oberitalischen Decorationsstyles musste wichtig sein das noch von Lomazzo (trattato dell' arte, p. 423) citirte inhaltsreiche »Grotteskenbuch« des Troso von Monza, eines Malers um 1450.

§. 137.

Decorativer Geist des XVI. Jahrhunderts.

Schon beinahe vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an absorbirt an Grabmälern und Altären die zum Lebensgrossen und Halbcolossalen fortgeschrittene Sculptur die Mittel und die Aufmerksamkeit. Das architektonische Gerüste verliert mehr und mehr die Arabesken und andere Zierden und wird wieder zur blossen Architektur. Die Decoration verwendet bald ihre wesentlichsten Kräfte auf die Gewölbe.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Sculpturwerken: »gli intagli .... se bene arrichiscono l'opere, confondono le figure«; Vasari XI, p. 83, v. di Mosca. (Wenn Michelangelo wollte, bildete er das Decorative sehr schön; sein Ciborium in Siena, §. 135; von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari XII, p. 282, Nota, p. 385. Comment., v. di Michelangelo; vgl. auch §. 177.) Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Styl den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhlungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Capelle in S. M. del Pace zu Rom etc.) Aehnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vorzüglich sind Arbeiten dieser Zeit hauptsächlich an denjenigen Stellen, wo die wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der Santa Casa in der Kirche von Loretto, deren bauliches Gerüste (vom jüngern Ant. Sangallo) eine Menge Theile architektonisirt zeigt, welche einige Jahrzehnte früher durchaus der Decoration anheimgefallen wären. Incrustation der Stylobaten, Cannelirung der Säulen, strengere Antikisirung aller Formen. Von Mosca sind hier die sehr schönen Festons. Auch der achteckige sog. Coro unter der Kuppel im Dom von Florenz, unter Bandinelli's Leitung angeblich nach dem Vorbild des hölzernen von Brunellesco hingestellten gearbeitet, wäre gewiss im XV. Jahrhundert viel schmuckreicher gestaltet worden. [1]

Allein das Bedürfniss nach reichern Formen schlug denn doch wieder durch, nur auf unglückliche Weise. Da wo die echte Renaissance noch eigene Zierformen angewandt hatte, brauchte der Barockstyl nun zwar Bauformen, aber in widersinniger Verkleinerung, Häufung und Brechung. Der theoretische Ausdruck hiefür in Armenini's Schilderung eines isolirten Hochaltars (de' veri precetti della pittura, Ravenna, p. 164); derselbe muss rund oder achteckig sein, um von allen Seiten einen gleich günstigen Anblick zu gewähren, mit »tribune, mensole, partimenti, nicchie, risalti, compimenti di cornice, con diversi ordini variati così finestre, figurine et maschere di rilievo, festoni, balaustri, piramidi« etc., Alles wo möglich mit bunten Steinen eingelegt, mit Gold eingefasst u. s. w.

Die namhaften Decoratoren etwa der Zeit von 1525 bis 1550 zählt Lomazzo auf, leider ohne irgend genau die Gattungen zu scheiden und ohne weit über die Lombardei hinaus zu blicken. Trattato dell' arte p. 421: In den Friesen der Kapellengewölbe (also Stucco und Malerei) und der Façaden (Stein) mit Kinderfiguren und Masken, zeichneten sich zu unsern Zeiten besonders aus Ferrari (ohne Zweifel Gaudenzio), Perino (del Vaga), Rosso, (Giulio) Romano, der Fattore (Penni), Parmigiano, Correggio, (Gio. da) Undine, Pordenone; — in sonderbaren Masken und in Laubwerk Soncino; in Laubwerk allein: Nicolo Picinino und Vincenzo da Brescia (diese letztern wahrscheinlich Stuccatoren); — und der das Laubwerk am trefflichsten, ausser dem Alterthum meisselte, ist Marco Antonio (?) gewesen. (Das Bisherige bezieht sich Alles auf die Friese der horizontalen Glieder.) — In Betreff der Arabesken (§. 134) wäre viel zu sagen; wenn auch Stefano Scotto ohne Zweifel der ausgezeichnetste war, so hat ihn doch hierin Gaudenzio übertroffen, welcher sein erster Schüler und zugleich der des Lovino (Bern. Luini) war. — (Nun kommt er nochmals auf die Friese zurück, insofern dieselben in der damaligen ausgearteten Weise gemalte Historien,

[1] Vasari X, p. 328, s., v. di Bandinelli.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eingefasst von stucchirten oder gemalten Cartouchen, Kinderfiguren, Schilden, starken Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertigern, besonders erfindungsreich Gio. Batt. Bergamo und Evangelisto Lovini, Bruder des Aurelio, welcher (letzterer?) in dieser und in andern Beziehungen ausgezeichnet ist, ferner Lazaro und Pantaleo Calvi, Ottavio Semino, Bruder des Andrea, Vincenzo Moietta, und im Alterthum (aus Plin. H. N. XXXV, 37) Serapion. — Später wird Silvio Cosini nur beiläufig genannt. — Der Abschnitt über Lampen, Candelaber, Brunnen etc. p. 426 behandelt fast nur die späte Zeit, in welcher L. schrieb; der für seine Gefässe, Geräthe und Wagen berühmte Ambrogio Maggiore z. B. gehört in die Zeit des Buches selbst (1585.)

§. 138.

Das Grabmal und der Ruhm.

Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Sculptur verschmolzenen decorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes (vgl. §. 1). Die Sehnsucht des Einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens und der Eifer einer Stadt oder Corporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmässig der Kunst.

Das Heiligengrab, im XIII. und XIV. Jahrhundert eine besondere Gattung der Sculptur, nimmt im XV. Jahrhundert nur eine untergeordnete Stelle ein. Nach der Beschreibung zu urtheilen ist nur das Grab des heiligen Savinus im Dom zu Faenza, von Benedetto da Majano, ein Werk höhern Ranges. [1] Ein hübsches Werk ist die Arca di S. Apollonia im Dom von Brescia, ein Sarkophag mit 3 Figurenreihen Reliefs, darüber ein Tabernakel mit Figuren und einer Madonna in Lunette. — In S. Tommaso zu Cremona befindet oder befand sich das Grab des S. Pietro Marcellino, von Zuandomenego da Vercelli, — und in S. Lorenzo ebenda dasjenige von S. Mauro, (richtiger S. S. Mario e Marta) 1482, von dem berühmten Gio. Ant. Amadio (§. 136), — beide von dem Anonimo di Morelli gerühmt. Das Gemeinsame aller dieser Arbeiten sind die vom mittelalterlichen Heiligengrab her übernommenen erzählenden Reliefs, in welchen das XV. Jahrhundert sehr redselig ist; von andern Grabmälern unterscheiden sie sich durch Abwesenheit der liegenden Statue, indem der Heilige viel eher stehend oder thronend über dem Sarkophag dargestellt sein wird. — An der Arca des h. Dominicus in dessen

[1] Vasari V, p. 132 und Nota, v. di Ben. da Majano.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kirche zu Bologna ist der obere Aufsatz eigentlich nur die Umdeutung eines gothischen Ziermotivs. — Aus dem beginnenden XVI. Jahrhundert (um 1510) das Grab des h. Johannes Gualbertus von Rovezzano, der Absicht nach eine sehr grosse Anlage; von dem was vollendet wurde sind nur einige Reliefs in die Uffizien gerettet. [1] Das Grab des Gamaliel, im Dom von Pisa, unbedeutend. — Das mittelalterliche Motiv, den Sarkophag durch Statuen tragen zu lassen, kommt an diesen Heiligengräbern nirgends mehr vor.

An die Stelle der Heiligkeit waren andere Ideale des Lebens getreten, welche ihre Verherrlichung verlangten. Theologische und praktische Bedenken gegen das Begraben in Kirchen blieben ohne Folgen.

Schon im XIV. Jahrhundert hatte das Grab zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes gedient. Abgesehen von den Gräbern der Anjou in Neapel: das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, ein grosses politisches Tendenzwerk; [2] — die bekannte Gruppe von freistehenden gothischen Tabernakeln mit den Gräbern der Herrscherfamilie della Scala in Verona. — Giangaleazzo Visconti (starb 1402) wollte in der Certosa bei Pavia thronend über sieben Stufen dargestellt sein, rechts ein Grabmal der ersten Frau mit ihren Kindern, links eines der zweiten ebenso; [3] — Der Typus der Gräber berühmter Juristen, Aerzte, Astrologen zu Florenz im XIV. Jahrhundert heisst monumento rilevato, sepultura rilevata, bei Filippo Villani, vite p. 19. 26. 45; es ist der frei auf unterstützten Säulen oder Consolen schwebende Sarkophag gemeint. Die Städte legten einen wahren Cultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch Fremder an den Tag, [4] und allen ging Florenz voran, wo der Staat grosse Denkmäler wenigstens zu decretiren pflegte. Im J. 1396 der Beschluss, im Dom für Anorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada »hohe und prächtige, mit Marmorsculpturen und anderer Zier geschmückte Grabmäler« zu errichten und zwar, wenn deren Gebeine nicht zu erhalten wären, auch als blosse Kenotaphien. Doch blieb die Sache liegen; 1430 wurde der Beschluss für Dante und Petrarca erneuert und blieb wiederum liegen. [5]

Es gab eine Art von Anwartschaft, indem man ein Prachtgrab wenigstens im Dom einfarbig an die Wand malen liess, so die noch sichtbaren des Theologen Marsili und des Cardinals Corsini (nach 1405), bereits im Styl der Renaissance. [6]

---

[1] Vasari VIII, p. 177, v. di Rovezzano. — [2] Vasari I, p. 330, v. di Giotto; II, p. 5, v. di Agostino e Agnolo. — [3] Corio, fol. 286. — [4] Cultur der Renaissance, S. 146. — [5] Gaye, carteggio I, p. 123. — [6] Vasari II, p. 231, v. di Bicci.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ganz eigenthümlich verfuhr man mit den Condottieren. Für den schrecklichen John Hawkwood wurde 1393, als er noch lebte, ein marmornes Prachtgrab beschlossen, wo er begraben werden solle »quando morietur«; [1] man begnügte sich aber später doch damit, ihn durch Paolo Uccello gross zu Pferde in Chiaroscuro an die Wand malen zu lassen, sammt einem andern Condottiere Piero Farnese. [2] Wahrscheinlich musste dieser Farnese 1455 der grossen gemalten Reiterfigur des Nic. da Tolentino (st. 1434) weichen, welche jetzt das Gegenstück zu der des Hawkwood ausmacht; der Staat rühmt sich dabei etwas kühl seiner Gewohnheit gegen verdiente Soldhauptleute: »aliquid (sic) ad eorum honorem et gloriam retribuere.« [3] Laut Fabroni, magni Cosmi vita, adnot. 52. hätte zu dem Fresco wenigstens ein einfaches Marmorgrab unten in der Kirche gehören sollen, welches fehlt. — Beispiel eines bloss gemalten Reiterdenkmals in Siena, Vasari III, p. 20. Nota, v. di Quercia; desgleichen auf der Piazza zu Lucca, Paul. Jov. Elogia, bei Anlass des Picinino; — ja König Matthias Corvinus von Ungarn war zu Rom als Reiterbild in Fresco gemalt an Campo Fiore, (ibid., bei Anlass desselben). Man hielt zu Florenz fortwährend darauf, dass Celebritäten im Dom begraben wurden, wie z. B. Brunellesco, obschon dessen Familiengruft in S. Marco lag. [4] Allein sein und einiger Anderer Denkmäler sind sehr bescheiden.

Bei weitem prächtiger: die Gräber der beiden Staatssecretäre in S. Croce (§. 135) Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini. In Venedig hatte der Staat bestimmte Kategorien des Denkmalsetzens und machte wenigstens mit dem Reiterbild für seine Condottiere Ernst. Altar und Grab der Cap. Zeno in S. Marco sind der Dank des Staates für das grosse Vermächtniss des Cardinals Gio. Batt. Zeno. [5] Sein ganzer Nachlass betrug laut Malipiero 200,000 Ducaten.

Fortwährend blieb in Italien das Denkmal die sichtbare Gestalt irgend einer Art von Ruhm; zahlreiche Gräber von Dichtern, Gelehrten, grossen Beamten und Juristen, namhaften Soldaten etc. (selbst das Grabmal einer berühmten Buhlerin; Vasari X. p. 166, v. di Perino.

Die vergeblichen Verbote der Gräber in Kirchen vgl. §. 83. Aus sittlichen und theologischen Gründen ereiferte sich ein spanischer Bischof dagegen; Vespasiano Fiorentino, p. 307; aus sanitarischen Alberti, de re aedificatoria L. VIII, c. 1, wo er sogar dem Leichenverbrennen das Wort redet.

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 536. — [2] Vasari III, p. 94 und Nota, v. di Uccello. — [3] Gaye l. c. p. 562. — [4] Vasari III, p. 239, s. — [5] Sansovino, Venezia, fol. 32.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 139.

Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen.

Sehr frühe nehmen auch Reichthum und Rang die Kunst in Anspruch, um an geweihter Stätte dem Ruhme gleich zu stehen. Namentlich drängt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der steigende Prachtsinn auf eine grosse Verallgemeinerung des Gräberluxus hin.

Schon Petrarca klagt um 1350, dass der Reichthum den Ruhm verdränge; de remediis utriusque fortunae, p. 39: »Fuere aliquando statuae insignia virtutum; nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur his qui magna gessissent, aut mortem pro republica obiissent . . . ponebantur ingeniosis ac doctis viris . . . nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.«

In Padua und in Bologna scheinen die gothischen Professorengräber, auf welche hier auch wohl gestichelt sein könnte, in der Regel durch testamentarische Verfügung des Betreffenden und kaum je durch Staatsbeschluss entstanden zu sein. Aufzählungen bei Mich. Savonarola, Murat. XXIV. Col. 1151 ss., bes. Col. 1165, das prächtige Grab eines Arztes, an welchem seine Ahnen, eine ganze Asklepiadenfamilie, mitverewigt wurden, und bei Bursellis, annal. Bonon. Murat. XXIII, passim. Letzterer sagt es mehrmals (z. B. Col. 877) ausdrücklich bei Gräbern des XV. Jahrhunderts. — Von den adeligen Gräbern versteht es sich von selbst, dass sie die Sache der Familie waren. — Wohl aber war das Grabmal des berühmten Juristen Mariano Socino (wovon die Broncestatue ein Werk Vecchietta's, sich jetzt in den Uffizien von Florenz befindet) eine Stiftung seiner Vaterstadt Siena. [1]

Mit der Zeit wurde es Standessache und von Seiten der Erben oder der betreffenden Corporation etc. Sache der Pflicht, der Ergebenheit, der Höflichkeit, prächtige Denkmäler zu setzen; Mancher sorgte testamentarisch für sich, und wer völlig sicher sein wollte, liess das Grabmal bei Lebzeiten anfertigen und selbst aufstellen wie jener römische Prälat, an dessen Grabe man liest:

Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
Cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.

Für die römischen Prälaten war das Prachtgrab wie der Palastbau (§. 8) ein Mittel, wenigstens einen Theil ihres Erbes der Confiscation zu entziehen. — Als Standessache galt das Prachtgrab gegen 1500 hin auf besonders ängstliche Weise in Neapel. Jovian. Pontan. Charon: »man sei mehr um das Grab

[1] Vasari IV, p. 212, Nota, v. di Franc. di Giorgio.

als um die Wohnung bemüht etc.« Sannazaro (Epigrammata, de Vestustino) spottet eines Solchen, der das kümmerlichste Leben führt, aber für seine Grabkapelle spart, früh Morgens schon mit Architekten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzieht, sie erst Nachmittags todtmüde entlässt und nun über ihre Gesimse, Friese, Säulen etc. schimpft und beständig ändert. »Lass doch die Leute ruhig essen und wenn du durchaus mit deinem Begräbnisse dich abgeben willst, so lass dich an den gemonischen Stufen begraben.«

Ein Glückssoldat, Ramazzotto, der sich um 1526 durch Alfonso Lombardi sein Grabmal in S. Michelo in Bosco bei Bologna errichten liess, aber viel später anderswo arm und vergessen starb; Vasari IX, p. 10 und Nota, v. di A. Lombardi.

Fig. 132. Grabmal Cornaro.

§. 140.

Die wichtigsten Gräbertypen.

Die Gräbertypen des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden grösstentheils aufgegeben und die übrig bleibenden im Sinn der Renaissance auf das Schönste umgestaltet.

Sie hatten bei einer oft grossen Schönheit der Ausführung meist bedeutende Uebelstände gehabt. Der auf Consolen an einer Wand angebrachte Sarkophag (das sepolcro in aria) hatte zwar den Vorzug, die Communication nicht zu hemmen, allein die darauf liegende Statue blieb entweder unsichtbar oder musste, schräg vorwärts gelehnt, einen sonderbaren Effect machen. — Varietäten: die bolognesische, mit Statuetten neben und über der Portraitstatue, auch wohl an den Ecken des mit Reliefs geschmückten Sarkophags selbst; — der paduanisch-veronesische mit einem ebenfalls aus der Wand vortretenden, auf Consolen ruhenden Spitzbogen, welcher über dem Sarkophag schwebt, mit Malereien. (Fig. 132.)

In Neapel wurde der Typus des Heiligengrabes, nämlich der von Statuen getragene Sarkophag für Grosse und fürstliche Personen üblich; über demselben eine Nische mit Baldachin und mit Vorhängen, welche von Engeln weggezogen werden.

Ganz erlöschen auch diese Typen nicht; sogar der letztgenannte kommt vor. (Die christliche Demuth hoher Geistlicher verlangte wenigstens, dass die Leiche in die Erde zu liegen komme, so dass der oben dargestellte Sarkophag ein blosser

Scheinsarg wurde; Benedict XI, st. 1304 zu Perugia, wird in S. Domenico begraben »sub terra, sicut ipse mandavit dum adhuc viveret, ne in alto poneretur, sed sub terra, ex magna humilitate quam habebat«.) [1]

Den ersten Rang aber nimmt in der Renaissance derjenige Typus ein, bei welchem der Sarkophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt; sehr schön vorgebildet in zwei Gräbern aus der Schule der Cosmaten um 1300. (Grabmal Consalvo in S. M. maggiore, Grabmal Durantis in S. M. sopra Minerva), wo Engel zu Häupten und Füssen des Verstorbenen das Leichentuch halten; die Nische mit Mosaikgemälden ausgefüllt.

Die Renaissance gibt zunächst dem Sarkophag eine freier bewegte Gestalt, oft voll Anmuth und Pracht, mit dem schönsten Pflanzenschmuck; sie erhebt ihn auf Löwenfüssen vom Boden; sie stellt über denselben eine besondere Bahre mit Teppich, auf welcher der Verstorbene liegt. In der portalartigen Nische wird entweder ein Rundrelief oder ein Lunettenrelief mit der Halbfigur der Madonna, bisweilen begleitet von Schutzheiligen und Engeln angebracht; bis tief ins XV. Jahrhundert behauptet sich auch der Vorhang, welchen die auf dem Sarkophag sitzenden oder stehenden Engel (jetzt als nackte Kindergenien) bei Seite schieben oder ziehen; die Pfosten der Nische erhalten bisweilen Statuetten von Tugenden oder Heiligen; bisweilen bleibt auch die Nische über dem Sarkophage frei und das Madonnenrelief kommt erst in den obern Aufsatz, welcher überdiess mit Candelabern oder Figuren gekrönt wird.

Diess ist diejenige Gräberform, welche vielleicht am Meisten zu der langen Dauer des aus Decoration und Sculptur gemischten Styles beigetragen hat. Der Zusammenklang freier und bloss halb erhabener Gestalten des verschiedensten Massstabes mit einer edelprächtigen Nische und den schönsten Einzelformen der Arabesken war ein Ziel, würdig der höchsten Anstrengung. Kein früherer Styl hat eine Aufgabe von diesem Werthe aufzuweisen.

Diess der vorherrschende Typus der römischen Prachtgräber vom Ende des XV. Jahrhunderts, zumal derjenigen in S. M. del Popolo. Sie müssen uns die Stelle der mit Alt S. Peter untergegangenen [2] vertreten.

Berühmte Vorbilder: Das Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz; (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari IV. p. 218.

---

[1] Brevis hist. ord. preedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI, Col. 373. — [2] Panvinio, vgl. §. 8, p. 287, ss., 361, ss.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 133. Sarkophag in S. Croce zu Florenz.

s. v. di Ant. Rossellino;) — die Gräber des Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (letzteres von Settignano) in S. Croce; (§. 135; vgl. Fig. 133.) — Die Arbeiten des Mino da Fiesole in der Badia zu Florenz.

§. 141.

Nebentypen der Grabmäler.

Auch einfachere Grabanlagen enthalten oft Herrliches, während grosse Prachtarbeiten bisweilen nur einen gothischen Gedanken wiedergeben. Isolirte Gräber, ihrer Natur nach selten, bilden keinen eigenen Typus.

Zu den einfachern Typen gehört der vielleicht von Donatellos Bruder Simone stammende, wo die Nische nicht als Portal, sondern nur als halbrunde, mit Laubwerk eingefasste Wandvertiefung gegeben ist, in welcher der Sarkophag steht; Gräber des Gianozzo Pandolfino (st. 1457) in der Badia zu Florenz, in S. Trinità ebenda (von Giul. Sangallo?) u. s. w.

Fig. 134. Grabmal Vendramin (Nohl.)

Sehr häufig kommen auch blosse Grabtafeln mit Relief und Inschrift vor, und Manches dieser Art, wie z. B. die Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace zu Rom, auch Einiges in Mailand gehört zum Besten dieser Zeit.

In Venedig behaupten sich mehrere Elemente des mittelalterlichen Grabes in den Formen des neuen Styles; der Sarkophag bleibt ein rechtwinkliges Oblongum mit Statuetten an den Ecken oder an der Vorderseite (Grab Vendramin in S. Gio. e Paolo, Fig. 134, Grab Zeno in S. Marco); er ruht auf Statuen von Helden (Dogengrab Mocenico 1476 in S. Gio. e Paolo von den Lombardi, mit reichen Zuthaten u. a. m.); bei der meist hohen Lage derselben wird statt der liegenden Statue öfter eine stehende, von kriegerischen Pagen oder Tugenden begleitet darauf angebracht.

Auch der auf Consolen schwebende Sarkophag behauptet sich hier wie in Oberitalien überhaupt. (Mailand: schöne Beispiele in S. Maria delle Grazie, das Grabmal Brivio in S. Eustorgio etc. — Ueber solchen Sarkophagen die Reiterstatuen mehrerer venezianischer Condottiere.

In Neapel ist das Grab des Card. Brancacci (in S. Angelo a Nilo) von Donatello und Michelozzo noch eine fast vollständige Uebertragung aus dem dortigen gothischen Typus (§. 140) in den neuen Styl. — Sonst finden sich die verschiedensten Com-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

binationen an den Gräbern von Kriegern, Staatsmännern, Adeligen, welche hier über die Prälatengräber das Uebergewicht haben.

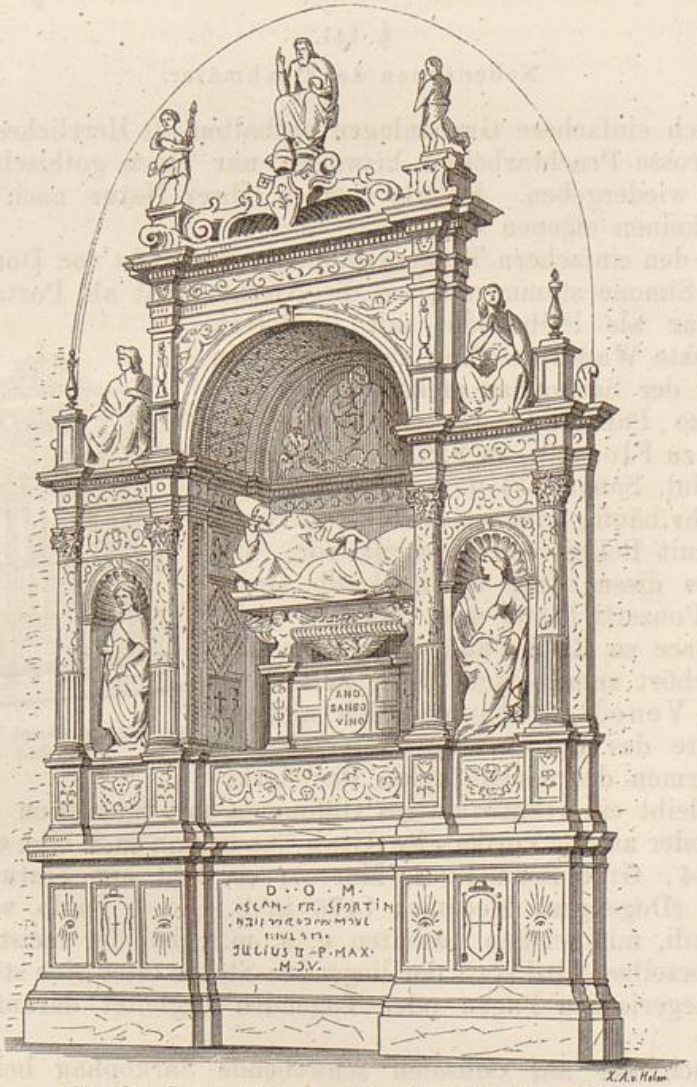


Fig. 135. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

Das Höchste, was durch das Bündniss von Decoration und Sculptur zu Stande gekommen ist, bleiben immer die beiden Gräber im Chor von S. M. del Popolo zu Rom, Fig. 135, von Andrea Sansovino um 1505; Umdeutung der Nische zu einer Triumphbogenarchitektur mit den schönsten Friesen und Arabesken und mit unvergleichlichen Grabstatuen und Nebensculpturen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das isolirte Grab kommt in Italien nur in einzelnen Beispielen vor; dasjenige Martins V. im Lateran, mit Filarete's Bronzefigur des Papstes in flachem Relief; — das des Cardinals Zeno in S. Marco, ebenfalls Bronze, mit Statuetten am Sarkophag etc.; — endlich das vom Motiv des Paradebettes ausgehende eherne Grabmal Sixtus IV. in S. Peter von Pollajuolo.

Das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona ist nur noch als Fragment vorhanden (eherne Sphinxe, welche den Sarkophag trugen, von Andrea Riccio.

§. 142.

Grabmäler des XVI. Jahrhunderts.

Bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts beginnt die oben (§. 137) bezeichnete Absorption der Decoration auch an den Grabmälern, wenngleich nur allmälig.

Ueber Michelangelo's Stellung zur Decoration a. a. O. Von seinen gewiss sehr eigenthümlichen Grabmäler-Ideen für Dante (1519) und für das Wunderkind Cecchino Bracci (1544) ist nichts erhalten; das Grab des Marchese di Marignano im Dom von Mailand, seine letzte Composition dieser Art (1560), ist eine gleichgültige Architektur mit guten Sculpturen des Leone Leoni.[1] Ausser aller Linie stand freilich die grosse Phantasieaufgabe, die das Werk seines Lebens hätte werden sollen, das Grab Julius II. Die Skizze eines ersten Projektes dazu, d'Agincourt, Sculptur, Tab. 46.

Ob die »maravigliosa sepultura«, für welche Rafael die Statuen des Jonas und des Elias (Cap. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom) arbeitete oder arbeiten liess, ein Gegenstück zum Grabe Julius II., wenn auch in geringerm Maassstab bilden sollte?[2]

An den zum Theil riesigen Gräbern des Jacopo Sansovino und seiner Schule in Venedig und Padua ist weniger decoratives Detail als z. B. selbst an seiner Bibliotheca. Er theilte ohne Zweifel die Ansicht Michelangelo's.

Unter dem Einfluss nordischer Fürstengräber mit symmetrischen knieenden Figuren oben entstand das künstlerisch unbedeutende Prunkgrab des Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, von Gio. da Nola.

Die Typen der Zeit von 1540 bis 1580, zum Theil auch der folgenden Barockzeit: Der Sarkophag mit grossen darauf, daran, daneben sitzenden, lehnenden oder stehenden Statuen in einer jetzt tiefen, womöglich halbrunden Nische; — und die mit

[1] Vasari XII, p. 260, 357, 391, 401, v. di Michelangelo, sammt Commentar. — [2] Vasari VIII, p. 47, v. di Raffaello.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reliefs überzogene Wandarchitektur mit der sitzenden oder stehenden Portraitstatue in der Mitte.

Auch für die Grabmäler werden nicht bloss Zeichnungen, sondern wie für die Bauten Modelle verlangt, meist aus Holz oder Wachs. Hierüber zahlreiche Aussagen: eine Concurrenz von Modellen, Vasari V, p. 149. Nota, v. di Verocchio; — (Andere Erwähnungen: X. p. 246, v. di Tribolo; ib. p. 286 v. di Pierino; ib. 302, 318, 319 v. di Bandinelli.)

Von profanen Denkmälern kommen Statuen von Fürsten, Reiterstatuen von Feldherrn auf öffentlichen Plätzen vor.

Für die Decoration sind schon erwähnt: Die Basis des Leopardo (§. 136) und die des Bandinelli (§. 137), letztere bestimmt für eine Statue des Giovanni, Vater des Herzogs Cosimo I.

Charakteristisch für den Geist der Renaissance ist, dass die Bolognesen 1471 ihre neu berichtigte Grenze gegen das Ferraresische hin nicht nach der Weise des Mittelalters mit einem Kreuz oder Capellchen bezeichneten, sondern mit einer Pyramide, die ihr Wappen trug.[1] L. B. Alberti führt unter seinen (durchaus nur vom Alterthum entlehnten) Gräberformen auch die Pyramide auf.[2]

§. 143.

Der isolirte Altar.

Von den reichern Altarformen des Mittelalters hat die Renaissance mehrmals die Aedicula auf Säulen schön wiedergegeben, doch in den erhaltenen Beispielen niemals mit vollem Aufwand der Mittel.

Die Vorbilder aus der frühern Zeit: in den ältern Basiliken; — aus der gothischen Zeit: in S. Paul und im Lateran zu Rom.

Michelozzo's Aedicula in der Annunziata zu Florenz, für das Gnadenbild neben der Thür, von unsicherm Reichthum; — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasirten Cassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460 bis 1500) in Alt S. Peter, welche Panvinius (§. 8) aufzählt, sind alle untergegangen. Ebenso die bei Albertini (de mirabilibus urbis R., L. III, fol. 86, s.) aufgezählten. Der ehemalige Hauptaltar von S. M. maggiore (1483) bei Letarouilly, III, Tab. 311. — Der Hochaltar im Dom von Spello, einfach und gut. — Die Aedicula von Erz, als Bedachung einer Bronzegruppe: Cap. Zeno in S. Marco zu Venedig. (Fig. 136.)

---

[1] Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 899. — [2] De re aedific. L. VIII, c. 3.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von dem Prachthumor, dessen die Renaissance fähig war, und der sich hauptsächlich in den Aufsätzen hätte zeigen müssen, gibt kein vorhandenes Denkmal einen Begriff, auch der Tempietto mit dem volto santo im Dom von Lucca nicht. (Der isolirte Barockaltar §. 137.)

Fig. 136. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig.

§. 144.

Der Wandaltar.

In den an die Wand gelehnten Altären hatte, was Italien betrifft, schon zur gothischen Zeit die Malerei das Uebergewicht und behauptete dasselbe. Doch erhebt sich auch der aus Marmor u. a. plastischen Stoffen gebildete Wandaltar zu einer der höchsten Aufgaben der verbündeten Decoration und Sculptur.

Der Norden hielt bekanntlich den Schrein mit geschnitzten Figuren fest und wies der Malerei dann bloss die Flügel zu, während sie in Italien das Hauptbild liefern durfte. Dass daneben eine eigene Gattung plastischer Altäre aufkommen konnte, mag wesentlich einer ästhetischen Ueberzeugung von der besonders hohen Würde der Sculptur seit den Leistungen der pisanischen Schule zuzuschreiben sein.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissance sind wohl die glasirten Thonreliefs des Luca della Robbia und seiner Schule im Dom von Arezzo und in mehreren florentinischen Kirchen (S. Croce, S.S. Apostoli etc.) meist mit bescheidener decorativer Einfassung.

Dann werden bisweilen grosse, aus Malerei und bemaltem Stucco, auch wohl gebrannter Erde gemischte Wandtabernakel versucht, z. B. derjenige in S. Domenico zu Perugia, 1459 von dem Florentiner Agostino di Guccio. — Zu Padua in der Eremitanerkirche zwei solche, zwar ohne Altartische, aber vielleicht dafür bestimmt, 1511. — Bei der Entschlossenheit dieser Kunstepoche in farbiger Sculptur und Gewölbestuccatur liesse sich wohl eine häufigere Anwendung dieser Zierweise auf die Altäre erwarten.

Der Marmorwandaltar, oft mit den herrlichsten Arabesken in seinen decorativen Theilen, nimmt die verschiedensten Gestalten an, von dem blossen umrahmten Relief bis zur Triumphbogenform, wobei das mittlere Feld einem besonders verehrten Heiligthum (Sacramenthäuschen, Madonnenbild) oder einer Relieffigur oder einer Statue gewidmet sein kann. Eine obere Lunette enthält bisweilen ein Relief von höchstem Werthe.

Altäre des Mino da Fiesole und seiner Schule in der Badia zu Florenz, in S. Ambrogio ebenda; in S. M. del Popolo zu Rom u. s. w. Im XV. Jahrhundert ist die Sculptur zumal der Seitenfiguren in der Regel Hochrelief, doch z. B. auch Freisculptur an Civitali's St. Regulusaltar im Dom von Lucca 1484. Das Meisterwerk des Marrina in Fontegiusta zu Siena, §. 135. — Ebenda im Dom der Altar Piccolomini: eine grosse Nische mit Sculpturen ringsum, in deren Tiefe sich der eigentliche Altar mit einem besondern Prachtaufsatz befindet. Besonders edel und mit den schönsten Engeln in den Füllungen neben dem mittlern Bogen: Der Altar des Cardinal Borgia, spätern Alexanders VI. in S. M. del Popolo zu Rom.

Im Dom von Como Rodari's Marmoraltar (1492) und ein prachtvoller grosser Schnitzaltar, farbig und vergoldet. — Eine Anzahl von spätern reich decorirten Marmoraltären zu Neapel besonders in Monteoliveto.[1] — Marmorrahmen um Gemälde besonders in Venedig, bisweilen reich und schön; als perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur (vgl. Cicerone S. 261. Anm.).

---

[1] Vasari IX, p. 19, v. di Michelangelo da Siena.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 145.

Der Altar des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert tritt auch in den Altären die Decoration zur blossen architektonischen Einfassung zurück, sei es für eine jetzt lebensgrosse selbst colossale Statue oder für ein Altargemälde, letzteres schon oft von bedeutender Grösse.

In Venedig behaupteten mit Jacopo Sansovino und seiner Schule die lebensgrossen Statuen, einzeln oder zu mehreren an eine ziemlich kalte Architektur vertheilt, das Feld neben den ruhmvollsten Gemälden Tizians.

Die Altäre in Neu S. Peter, laut Panvinius (§. 8) p. 374: »altarium tympana (Giebel) maximis columnis et capitulis corinthiis pulcherrimis fulciuntur;« es sind die ersten ganz grossen Einfassungen für Gemälde.

Dem Vasari XI, p. 121, 129, v. di Sanmicheli) kommt ein Altar wie der von S. Giorgio in Verona wo Sims und Giebel sich mit der Mauer biegen, noch als etwas Ausserordentliches vor; (es ist derjenige mit dem Gemälde von Paolo); dem Barockstyl wurden gebogene Grundpläne später etwas Alltägliches.

Andere suchten statt dieser Säulenstellungen barocke und reiche, auch farbige Einfassungen von Stucco, selbst mit Hermen u. dgl.; Vasari XII. p. 87, v. di Daniele da Volterra (welcher seine Kreuzabnahme so umgab); XIII. p. 12, opere di Primaticcio, in Betreff der Einrahmungen des Pellegrino Tibaldi.

Das erste ganz colossale Altarungethüm, und zwar als Idee Pius V., 1567, Vasari I. p. 50 in seinem eigenen Leben. Pius bestellte bei ihm für das Kloster seines Heimathsortes Bosco »nicht ein Bild wie gewöhnlich, sondern eine gewaltige machina in der Art eines Triumphbogens, mit zwei grossen Bildern auf der vordern und auf der Rückseite und mit etwa 30 figurenreichen Historien in kleinern Abtheilungen.« — Bald folgen dann die riesigen Jesuitenaltäre mit mehreren Bildern über einander.

Freigruppen auf Altären ohne alle weitere Einfassung: Vasari X, p. 330 bis 339, v. di Bandinelli, dessen Gruppen im Dom, in S. Croce und in der Annunziata zu Florenz. Die Gruppen Andrea Sansovino's (in S. Agostino zu Rom) und Michelangelo's (in S. Peter) haben ihre ursprüngliche Einfassung nicht mehr.

Die Mensa des Altares ist in der guten Zeit entweder einfach verziert, oder wesentlich der Sculptur überlassen; Bronze-Werke Donatello's im Santo zu Padua, Ghiberti's Arca des H. Zenobius im Dom zu Florenz als Altartisch; marmorne Mensa in S. Gregorio zu Rom, Alles mit erzählenden Reliefs.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 146.

Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine etc.

Ausser Gräbern und Altären wurden Altarschranken, Lettner, Pulte, Kanzeln, Sacristeibrunnen, Weihbecken und in weltlichen Gebäuden die Kamine von der dekorativen Kunst wo möglich in weissem Marmor behandelt. In manchem dieser Werke scheint die schönste denkbare Darstellung der Aufgabe erreicht.

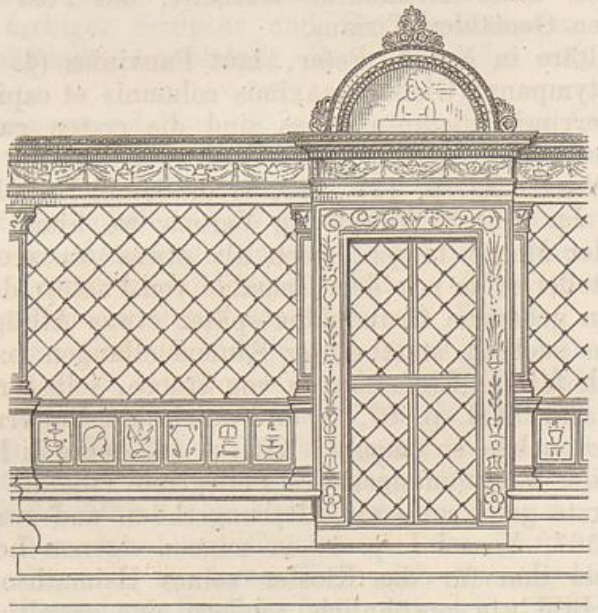


Fig. 137. Capellenschranke aus S. Petronio zu Bologna. (Nohl.)

Der herrliche Gesanglettner der sixtinischen Capelle im Vatican; mehrere Capellenschranken (Fig. 137) in S. Petronio zu Bologna; — (der reich und kleinlich incrustirte Lettner in S. Lorenzo zu Florenz kann kaum von Brunellesco sein;) — die eine Steinbank der Loggia de' Nobili zu Siena, §. 135.

Die Kanzeln, jetzt in der Regel nicht mehr auf mehreren Säulen ruhend, sondern auf einer Stütze oder hängend an einem Pfeiler oder an einer Wand der Kirche, werden bisweilen zu einer Prachterscheinung höchsten Ranges. Einfach und schön Brunellesco's Lesekanzel im Refectorium der Badia zu Fiesole; — das Höchste die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, mit den berühmten Reliefs; — beträchtlich geringer diejenige in S. M. novella von Maestro Lazzero; — noch recht schön diejenige im Dom zu Lucca, von Matteo Civitali

1498; — (Donatello's eherne Kanzeln in S. Lorenzo sind wesentlich um der Reliefs willen da.)

Aussenkanzeln gegen die Plätze vor den Kirchen: am Dom von Prato, mit energischer Decoration und Donatello's Reliefs; — die beiden am Dom von Spoleto und zwar an der angeblich bramantesken Vorhalle (§. 70); — diejenige am Dom von Perugia 1439, auf welcher schon 1441 S. Bernardino predigte.[1] (Ueber die Predigten, für welche solche Kanzeln überhaupt dienten, s. Cultur der Renaissance, S. 467 ff.) Dieselben haben Deckel oder Schattendächer, die des Innern dagegen nicht.

Die Brunnen der Sacristeien und Refectorien, deren Wasser nicht sprang, sondern nur durch Drehen eines Hahnes herausfloss, stellen meist nur verzierte Nischen vor; der dem Brunellesco zugeschriebene in S. Lorenzo; das Meisterwerk der Robbia in S. M. Novella (§. 135); — andere in der Certosa bei Florenz, in der Badia bei Fiesole (Brunellesco?), im Palast von Urbino und a. a. O.

Endlich die Weihbecken, die freiste Phantasieaufgabe der Decoration und frühe mit Genialität als solche aufgefasst in den Becken von Siena und Orvieto (§. 130, 135), wo das Hauptmotiv aller antiken Decoration, der Dreifuss, schön und eigenthümlich wiederbelebt auftritt; — andere mit rund oder polygon gebildeter Stütze, oft von grossem Werthe namentlich in den toscanischen Kirchen, im Dom von Pisa und a. a. O.

Der marmorne Candelaber, welchen Alberti (de re aedific. L. VII. c. 13) theoretisch und dazu irrig, nämlich aus Vasen construirt, scheint nur als flüchtiger Dachzierrath vorzukommen; ausserdem wenigstens einmal (§. 51) mit höchstem Prachtgeschmack als Fensterstütze; ferner (§. 136) als Prachtgestalt vorgesetzter Säulen an Kirchenportalen. Noch die gothische Zeit hatte die Osterkerzensäule gebildet; — jetzt wird diese Aufgabe dem Erz zugewiesen.

Bei den Kaminen liegt der Accent bald auf der spielend phantastischen Gesammtcomposition (ältere Gemächer des Dogenpalastes zu Venedig), bald auf dem schönen Einklang des Friesreliefs und der Stützen (mehrere im Pal. v. Urbino, dann Pal. Gondi zu Florenz, Kamin des Giul. Sangallo; Pal. Roselli, K. des Rovezzano; Pal. Massimi in Rom, K. des Peruzzi?) — Prachtvolle grosse Kamine im Pal. Doria zu Genua. Serlio's Kamine (L. IV.) sind schon ziemlich barock und von französischem Einfluss abhängig.

[1] Graziani, archiv. stor. XVI, I, p. 442.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kaminaufsätze, in der französischen Renaissance und dann zur Barockzeit in Italien sehr umständlich, (mit Büsten, Statuen, ja ganze Architekturen) fehlen in der guten Zeit noch, oder beschränken sich auf ein anspruchslos angebrachtes Freskobild. Vgl. §. 169.

III. Kapitel.

Decoration in Erz.

§. 147.

Die Technik und die grössten Güsse.

Die Decoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Aeusserung des Schönheitssinnes und echten Luxus der Renaissance, theilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen.

Antike Bronzegegenstände müssen damals noch sehr selten gewesen und kaum je nachgeahmt worden sein. Abgesehen von ehernen Pforten wie die des Pantheon ist mir nur Eine hierher zu beziehende Aussage bekannt: Verocchio vollendet 1469 einen ehernen Leuchter »a similitudine di certo vaso,« [1] worunter doch nur mit Wahrscheinlichkeit ein antikes Bronzegeräth zu verstehen sein mag.

Die Technik des Gusses war schon längst eine vollendete, die Gewöhnung durch das Kanonengiessen eine ununterbrochene; der allgemeine Luxus des XV. Jahrhunderts, zumal in reichen Städten Oberitaliens, that das Uebrige. In der Cap. Zeno zu S. Marco in Venedig Altar und Grab von Erz; Bronzereliefs und ganze bronzene Wandgräber etc. in Padua, von Donatello, Vellano, Riccio; (vgl. auch §. 141). Man nimmt sogar an, dass Donatello's zerstreute Bronzewerke im Santo zu Padua Einen grossen Hochaltar hätten schmücken sollen. — Die Beschreibung eines grossen bronzenen vergoldeten Hochaltars mit silbernen Figuren, 1521 bis 1526, in S. Maria della Misericordia zu Bergamo im Anonimo di Morelli (jetzt verschwunden); laut Vasari VII. p. 127, Nota, v. di Bramante, hatte man das leuchtende Metall gewählt, weil der betreffende Chor dunkel war). — In Rom

[1] Gaye, carteggio I, p. 569, s.

sind einige Papstgräber aus Erz: dasjenige Martins V. von Filarete, Sixtus VI. und Innocenz VIII. von Ant. Pollajuolo (§. 141). — Doch sind Werke dieser Art, wo das Erz wesentlich den Formen der Marmordecoration folgen muss, bei aller Zierlichkeit nicht das Entscheidende.

§. 148.
Pforten und Gitter.

Dem Erz ursprünglich eigen sind feierliche Pforten und Gitter. In Betreff der erstern folgte die Renaissance nur einem Brauch, welchen das ganze Mittelalter fest gehalten hatte.

An den beiden berühmten Pforten Ghiberti's (S. Giovanni in Florenz) herrscht durchaus, was die Thürflügel betrifft, die Sculptur. Dagegen sind die Aussenseiten der Pfosten und der Oberschwellen an denselben, sowie auch an der dritten Pforte (mit den Flügeln von Andrea Pisano, die er ebenfalls durch neue ersetzen sollte) hochwichtig als vielleicht früheste Beispiele der mehr naturalistischen Arabeske, des Laubgewindes (§. 134). Und zwar ist es hier speciell eine verklärte Darstellung der bei Kirchenfesten um die Pforten gelegten, unten in Gefässen stehenden Stangen, an welche Laub, Blumen und Früchte angebunden werden. (Fig. 138.) An der spätesten Thür geht der Naturalismus schon beinahe über die erlaubten Grenzen.

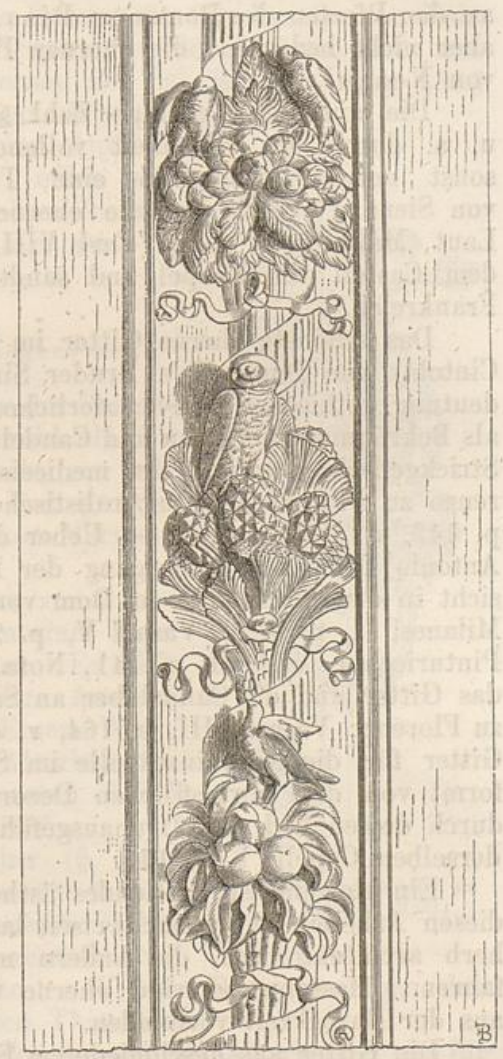


Fig. 138. Von Ghibertis Thür in Florenz.

Die Thürflügel von S. Peter, gegossen 1439 bis 1447 von Filarete und Donatello's Bruder Simone, sind in ihren decorativen Bestandtheilen noch ziemlich unfrei. Donatello's kleine

Thürflügel in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz sind nur durch ihre höchst lebendigen Heiligenfiguren bedeutend.

Auch an den ehernen Thüren des Jac. Sansovino im Chor von S. Marco zu Venedig und des Guglielmo Monaco am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo zu Neapel herrscht durchaus das Relief über die Decoration vor. Anfang des Barockstyls an den Pforten des Domes zu Pisa, von Gio. da Bologna; älter, aber nicht bedeutend die ehernen Thüren der Crypta des Domes von Neapel.

Die auffallend geringe Zahl solcher Pforten erklärt sich u. a. durch die Seltenheit vollendeter Façaden, §. 69. Umsonst entwarf Donatello eine Thür für das Baptisterium von Siena. [1] Ganz einfache eherne Thüren übergehen wir. — Laut Malipiero [2] nahm Carl VIII. 1495 eherne Thüren aus dem Castell von Neapel und sandte sie als Siegeszeichen nach Frankreich.

Das schönste eherne Gitter im Dom von Prato (Cap. della Cintola) von Donatello's Bruder Simone, mit anmuthiger Umdeutung gothischer Motive; zierliches Rankenwerk und Figürchen, als Bekrönung Palmetten und Candelaber. — Ueber das bronzene Strickgeflecht oberhalb des mediceischen Sarkophages in S. Lorenzo zu Florenz eine naturalistische Bewunderung bei Vasari V, p. 143, v. di Verocchio. — Ueber die Bronzegitter des Sienesen Antonio Ormanni am Eingang der Libreria und an der Durchsicht in die Unterkirche im Dom von Siena sowie in S. Agostino: Milanesi II, p. 458; Vasari V, p. 285, im Comment. zu v. di Pinturicchio, und VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Ueber das Gitter und die Candelaber an Sansovino's Altar in S. Spirito zu Florenz: Vasari VIII, p. 164, v. di Andrea Sansovino. — Die Gitter für die Antoniuscapelle im Santo zu Padua, bereits geformt von dem vortrefflichen Decorator Tiziano Minio, blieben durch dessen Tod (1552) unausgeführt. [3] Ueber die Stuccaturen derselben Capelle s. §. 177.

Ein gleichmässig geltendes ästhetisches Gesetz wird sich in diesen Arbeiten kaum nachweisen lassen, indem die Einen mehr herb architektonisch, die Andern mehr spielend decorativ verfahren. Massenweise sind eherne Gitter, Schranken etc. erst aus der Barockzeit vorhanden.

Die Gitter aus geschmiedetem Eisen, in der gothischen Zeit bisweilen trefflich und in ihrer Weise vollkommen (das beste vielleicht in der Sacristei von S. Croce in Florenz; ein anderes berühmtes im Dom von Orvieto 1337, vgl. Della Valle, Storia del duomo di Orv. p. III und Doc. 35; andere erwähnt bei

[1] Vasari III, p. 259, s., v. di Donatello; Milanesi II, p. 297. — [2] Arch. stor. VII, I, p. 339. — [3] Scardeonius, ap. Graev. thesaur. VI, III, Col. 428.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Milanesi I, p. 309, II, p. 13, 14, 163) wollen zu der Formenwelt der Renaissance ungleich weniger passen. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war für Eisenzierrath ein gewisser Gio. Batt. Cerabalia berühmt (Lomazzo p. 423), ob insbesondere für Gitter, wird nicht gesagt.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts war in Florenz Niccolò Grosso, genannt Caparra, eine Specialität für die eisernen Fahnen- und Fackelhalter am Erdgeschoss der Paläste; von ihm sind auch die berühmten Laternen am Pal. Strozzi. (Fig. 139.) Lorenzo magnifico wollte sogar Arbeiten des Grosso als Geschenke ins Ausland schicken.[1] Diese energischen, edlen und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rusticapalast.

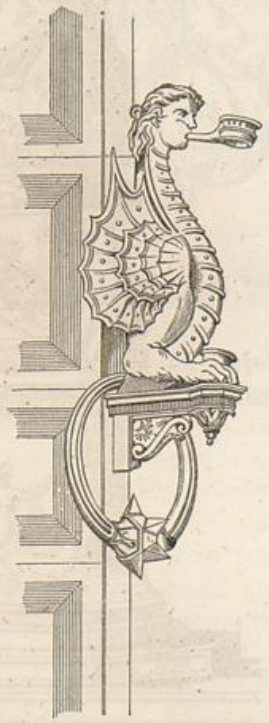


Fig. 139. Fackelhalter am Pal. Strozzi. (Nohl.)

§. 149.

Leuchter und verschiedene Gegenstände.

Der bronzene Stehleuchter der Renaissance ist von dem antiken sowohl als von dem mittelalterlichen unabhängig; sein Sinn ist eher der eines in die Bedingungen des Erzes übertragenen antiken Marmorcandelabers.

Seitdem die Bronzeleuchter zumal aus Pompeji massenweise vorhanden sind, kann hierüber kein Zweifel herrschen. Es fehlt ihnen durchaus die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, mit Einem Wort, das Gewichtige, dessen der Altarleuchter schon als Träger einer schweren Kerze (nicht bloss einer Lampe) bedarf.

Auf den Marmorcandelaber (§. 146) als Vorbild weist auch das bisweilen üppige Laubwerk und die Ausfüllung solcher Theile hin, welche beim antiken Bronzecandelaber offen und durchsichtig bleiben, z. B. der Raum zwischen den hier äusserst kräftig gebildeten Thierfüssen.

Die vorzüglichsten Leuchter sowohl für Altarkerzen als für grössere: mehrere in der Certosa bei Pavia, auch in einigen venezianischen Kirchen, z. B. alla Salute. Sodann der grosse Osterkerzenleuchter des Andrea Riccio im Santo zu Padua, 1507 bis 1516, von ausserordentlichem Reichthum an Reliefs, Eckfiguren und Zierrath jeder Art und von schönstem Geschmack

[1] Vasari VIII, p. 118, ss. Comment. zur v. di Cronaca.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in allen Details; nur hat das Ganze zu viele Theile im Verhältniss zur Grösse, was auch von dem Osterkerzenleuchter des Bresciano in der Salute zu Venedig gilt. (Anderes s. unten bei Anlass der Goldschmiedekunst.)

Fig. 140. Fahnenhalter zu Venedig. (Nohl.)

Der allgemein verbreitete monumentale Prachtsinn wies dem Erzguss viele Gegenstände zu, welche sonst aus Stein oder Eisen und in weniger edeln Formen wären gebildet worden.

Die bronzene reichverzierte Basis einer antiken ehernen Statue in den Uffizien, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano (§. 135). — Die Halter für die Fahnenmaste auf dem Marcusplatz zu Venedig, von Alessandro Leopardo (§. 136), vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe. (Fig. 140.)

Die schlanken originellprächtigen Altartabernakel des Vecchietta im Dom (1465 bis 1472) und in der Kirche Fontegiusta zu Siena. Ueber die etwas frühern Arbeiten des Gio. Turini in Siena (st. 1455) das Thürchen einer Balustrade, ein Weihbecken, ein Tabernakel etc. Vasari V, p. 105 ss. im Comment. zu v. di Ant. Pollajuolo, (vgl. §. 181). Michelangelo's Ciborium für S. M. degli Angeli zu Rom, zu Vasaris Zeit schon grösstentheils im Guss fertig, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Ueber die Leuchter und den Tabernakel des Girol. Lombardi müssen wir auf Vasari XI, p. 241 und Nota, v. di Garofalo verweisen.

Die ehernen Thürringe und Haken am Pal. del Magnifico zu Siena, von Giacomo Cozzarelli (um 1500), der auch schöne Consolen für Engelfiguren im Dom goss; (Milanesi III, p. 28).

— Etwas später arbeitete daselbst in ähnlichen Gegenständen Carlo d'Andrea und dessen Sohn Giovanni (ibid. p. 68). — Kleine bronzene Weihbecken in Fontegiusta, von Giovanni delle Bombarde 1480, und im Dom (Sacristei) von Gio. Turini, letzteres emaillirt und auf einen Engel gestützt. — Die Thürklopfer in Bologna sind fast alle spätern Ursprunges. (Fig. 141.)

Fig. 141. Thürklopfer von Bologna. (Nohl.)

Von den ehernen (und vollends bei Paul II. silbernen) Kühlvasen, Kohlenbecken und dergleichen Geräthen, von welchen besonders Benvenuto Cellini spricht, ist nichts Erhebliches erhalten. — Wo die am schönsten verzierten Glocken und Kanonen sich befinden, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Bronzegeräth mit eingelegter Arbeit, all' azimina, in venezianischen Häusern; Sansovino, Venezia, fol. 142. — Von den zwei ehernen Cisternenmündungen im Hof des Dogenpalastes (1556 und 1559) kann besonders die eine mit üppigem figürlichem Schmuck vielleicht eine nahe Idee von Bevenuto's untergegangenen Arbeiten geben.

IV. Kapitel.

Arbeiten in Holz.

§. 150.

Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert.

Die Verzierung hölzerner Wandbekleidungen, Sitze und Geräthe hatte im Mittelalter hauptsächlich in Bemalung und Vergoldung bestanden. Ein höherer decorativer Styl konnte erst beginnen, als sich auch die Holzarbeit rein auf die plastische Form und daneben auf das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe (Intarsia) verliess.

Wenn selbst die Marmorsculptur der pisanischen Schule noch bisweilen polychromatisch war, so darf es nicht befremden,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dass z. B. in Siena noch 1370 ein Holzleuchter, 1375 ein Stimmzettelkasten, 1380 ein Reliquienschrein, und 1412 ein Sacristeischrank, sowie ein ganzes grosses Chorstuhlwerk (s. unten) mit Bemalung vorkommen. [1] Giotto hatte ja die Sacristeischränke von S. Croce in Florenz mit seinen berühmten Täfelchen (Leben Christi und des h. Franz) geschmückt. — Auch der Archivschrank, den die Florentiner 1354 mit 22 Goldgulden bezahlten, war wohl ein farbiges Prachtwerk. [2]

Die rein plastische Ausbildung des einrahmenden Elementes konnte sich erst vollziehen, als vor Allem die Flächen nicht mehr der Malerei, sondern dem gedämpften Vortrag der Intarsia gehörten, mit welchem nun die geschnitzten Theile ein harmonisches Ganzes ausmachen sollten. Die letzte Werkstatt, aus welcher bemalte Holzarbeit jeder Gattung in grosser Menge hervorging, die des Neri de' Bicci, vgl. Vasari II, p. 256, Comment. zu v. di Lor. Bicci.

Die Intarsia ist eine jüngere Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei. Sie setzt, wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus.

Eine frühe Stätte derselben war in Orvieto, dessen Mosaikfaçade auch dem Holzmosaik rufen mochte. Die frühesten bekannten Arbeiter aber, welche 1331 das Stuhlwerk des Chores mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Bux, Nussholz und Albuccio versahen, waren fast lauter Sienesen, und ebenso der damalige Dombaumeister Giov. Ammanati, welcher die Vorzeichnung angab; [3] dazwischen kommen jedoch wieder bemalte Arbeiten und zwar in Siena selbst, wo das bereits berühmte Stuhlwerk des Domchores von 1259 (l. c. p. 139) einem seither ebenfalls verschwundenen spätern 1363 bis 1397 weichen müsste (l. c. p. 328 ss.). Dasselbe war reich figurirt und noch grössern Theils oder ganz bemalt oder vergoldet; von Intarsia wird nichts gemeldet. Es mag das letzte gothische Stuhlwerk höhern Ranges gewesen sein. — Auf der Schwelle zum neuern Styl steht dann das jetzige Stuhlwerk im Dom von Orvieto, von dem Sienesen Pietro di Minella, (in Arbeit vor 1433), mit sehr vollkommen behandelter Intarsia im Figürlichen sowohl als im Ornament. (Fig. 142.)

Noch um die Zeit des Anfanges der Renaissance finden sich in Einem sienesischen Meister, Domenico di Niccolo, die drei verwandten Künste beisammen: Intarsia, Glasmalerei (oder wenigstens Glaserei), und figurirtes Bodenmosaik (Milanesi II, p. 238 s.).

---

[1] Milanesi I, p. 29, 31, 46. — [2] Gaye, carteggio I, p. 507. — [3] Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 109 und Doc. 31, vgl. Milanesi I, p. 199.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 151.

Stellung der Intarsia.

Im XV. Jahrhundert ist die Intarsia namentlich der Stuhlwerke anerkannt der wichtigste Theil der Decoration in Holz und bestimmt den Ruhm des Holzarbeiters. Ausser heiligen Gestalten und Geschichten vertraut ihr die Renaissance zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an: die Intarsien stellen theils möglichst schöne freie Ornamente dar, theils Ansichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes (§. 63) betrachtet werden müssen. Als eigentliches Gewerbe trotz hoher Preise niemals gewinnbringend, fiel diese Kunstgattung mit der Zeit besonders Ordensleuten anheim. (Ueber die Intarsia im Allgemeinen und über die farbige Beizung der Hölzer insbesondere Vasari I, p. 178, Introduzione, wo jedoch schon etwas abschätzig davon geredet wird.)

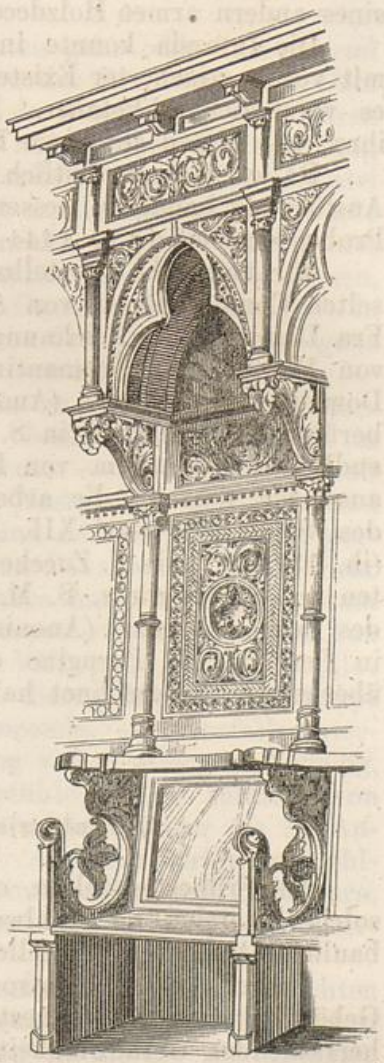


Fig. 142. Chorstuhl von Orvieto. (Nohl.)

Die berühmtesten Meister im XV. Jahrhundert: Domenico di Niccolò von Siena, Giuliano und Benedetto da Majano, Francione, Giuliano da Sangallo u. a. Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren und andern Holzdecoratoren. (Fabroni, vgl. §. 135.) — Dann um 1500 und später: Gio. und Ant. Barili, Baccio d'Agnolo, die florentinische Familie Tasso; — in Oberitalien die Lendenara, eigentlich Canozzi; Bregario; Fra Giovanni da Verona; Fra Damiano da Bergamo, Schüler eines schiavonischen Mönches in Venedig; Fra Vincenzo da Verona; Fra Raffaele da Brescia. — In der Zeit der beginnenden Ausartung: Baccio d'Agnolo's Söhne, Giuliano und Domenico; Bartol. Negroni, genannt Riccio (über welchen Näheres

Vasari XI, p. 171, im Comment. zu v. di Sodoma). In Siena gab seit 1421 der genannte Domenico Lehrlingen Unterricht in dieser Kunst mit Auftrag und Unterstützung des Staates; Milanesi II, p. 103; aber 1446 klagt er, dieselbe trage wenig ein und fast Niemand habe dabei aushalten wollen, ib. p. 237 (und Gaye I, p. 155.); zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm darob geworden, Mil. II, p. 287. (Supplik eines andern armen Holzdecorators vom J. 1521, ib. III, p. 75.)

Die Intarsia konnte in der That am besten von Mönchen mit völlig gesicherter Existenz betrieben werden, und zwar waren es vorzüglich Olivetaner. In Florenz haben zwei Stadtpfeifer ihre viele Musse auf diese Kunst gewandt. [1]

Da es sich wesentlich um den Grad der Feinheit in der Ausführung handelte, liessen die Besteller sich von den Meistern Proben einsenden; so 1444 die Orvietaner. [2]

Für figürliche Darstellungen befolgten die Intarsiatoren nicht selten Compositionen von Andern; so der in seiner Art grosse Fra Damiano die Zeichnungen des Bernardo Zenale, des Troso von Monza, des Bramantino u. A. für die Chorstühle von S. Domenico in Bergamo (Anonimo di Morelli); auch von seinem berühmten Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna mit dem unendlichen Reichthum von Historien wird man Aehnliches voraussetzen dürfen. Er arbeitete sonst sogar nach Zeichnungen des Salviati (Vasari XII, p. 56. v. di S.) und des Vignola (ib. 131, s. v. di F. Zucchero). Zwei seiner Schüler reproducirten am Stuhlwerk v. S. M. maggiore zu Bergamo Compositionen des Lorenzo Lotto. (Anonimo di Morelli). — Für S. Agostino in Perugia soll Perugino dem Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk überhaupt vorgezeichnet haben. [3]

§. 152.

Die Intarsia nach Gegenständen.

Als Frühestes gelten, obwohl nur mit beschränktem Rechte, solche Intarsien an Stuhlwerken und Kirchenschränken, welche bauliche Ansichten darstellen.

Vasari I, p. 179 Introduz. Er meint, die Perspectiven von Gebäuden seien das Früheste gewesen, weil sie vermöge der vorherrschenden Geradlinigkeit am leichtesten in Holz darzustellen seien. Allein die Kunst beginnt überhaupt nicht immer mit dem technisch Leichtesten, und das Stuhlwerk von Orvieto mit seinen sehr schön ausgeführten Halbfiguren widerlegt ihn. Wahr

[1] Vasari V, p. 138, v. di Ben. da Majano. — [2] Della Valle, duomo di Orv., Doc. 67. — [3] Vasari VI, p. 62, Comment. zu v. di Perugino.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist nur, dass die nicht figurirten Intarsien im XV. Jahrhundert im Ganzen das Uebergewicht haben und dass die ganz grossen Unternehmungen von reichfigurirten erst um 1500 beginnen. Dann soll Brunellesco, der Gründer der Perspectivik, die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben (III, p. 197, v. di Brunellesco). Der dicke Holzarbeiter, der in der bekannten Novelle sein Opfer wird, hiess Manetto Adamantini.

Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten ganz oder überwiegend perspectivischer Art sind die Intarsien der Stuhlwerke im Dom von Siena (1503) von Fra Giovanni da Verona, an den Thüren der von Rafael gemalten Zimmer im Vatican (von Fra Giovanni, die geschnitzten Theile von Gian Barile), — in der Sacristei von S. Marco zu Venedig (1520 und f. von Antonio und Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona u. A., wo die Wunder des h. Marcus wesentlich als Staffage grosser Stadtansichten dienen, — in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua, — in S. M. in Organo zu Verona (1499, von Fra Giovanni) und ganz besonders in S. Giovanni zu Parma (von Zucchi und Testa); — auch in einer Capelle von S. Petronio zu Bologna Treffliches (von Fra Raffaele da Brescia); — ebenso in S. Giovanni in Monte ebenda (1523, von Paolo Sacca). — Von Giuliano und Antonio da Sangallo (s. deren Leben Vasari VII, p. 229 s. und Nota nebst Commentar p. 230, ss.) sind mit Ausnahme der perspectivischen Intarsien im Domchor zu Pisa wohl keine mehr erhalten. — Die Camera della Segnatura hatte Anfangs ringsum unter den Fresken ein Getäfel mit perspectivischen Intarsien von Fra Giovanni wie die Thüren; (Vasari VIII, p. 20, v. di Raffaello; X, p. 166, s. v. di Perino.) Ueber diesen Meister überhaupt IX, p. 196, ss. und Nota v. di Fra Giocondo. — Ebenfalls untergegangen: die ganze reiche Ausstattung von S. Elena zu Venedig, die Sacristeischränke und die Chorstühle, deren Intarsia von Fra Sebastiano da Rovigno um 1480 nicht weniger als 34 Ansichten berühmter Städte enthielten. [1] Auch das berühmte Stuhlwerk im Chor des Santo zu Padua, von den Brüdern Lendenara, über welches schon im XV. Jahrhundert eigene Schriften erschienen, ist nicht mehr vorhanden. [2]

Am nächsten hängen hiemit zusammen die Innen-Ansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräthen, Büchern, Musikinstrumenten u. s. w. Sie kommen nicht bloss an Schrankthüren vor, sondern häufig auch an Chorstühlen, zumal am untern Theil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühesten Stillleben der modernen Kunst, oft mit

[1] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [2] Vgl. Selvatico's Note zu Vasari V, p. 175, v. di Mantegna.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verlangen nach Illusion und doch noch von einer gewissen Idealität des Styles.

Sodann werden bisweilen die Hauptfelder mit dem allerschönsten, auf das Wohlgefälligste im Raum vertheilten Arabeskenwerk geschmückt. — Das Beste in Florenz: das Getäfel der Sacristei von S. Croce und zwar hier nicht die Mittelfelder, sondern die einfassenden Theile; sodann das Chorstuhlwerk in S. Maria novella in seinen obern Theilen, ein frühes und ausgezeichnetes Werk von Baccio d'Agnolo (§. 92); — zu Venedig das Getäfel im Chor von S. Marco; — zu Verona die untern Theile der Rücklehnen in S. M. in Organo; — in Mailand die Chorstühle in S. M. delle Grazie (?).

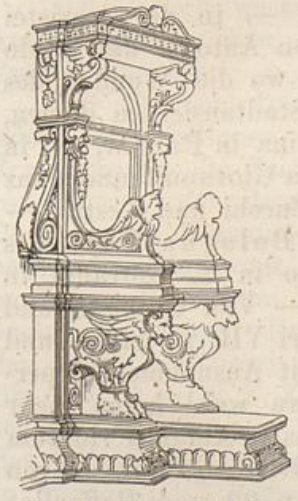


Fig. 143. Chorstuhl im Dom zu Pisa. (Nohl.)

Endlich genossen natürlich die figurirten Intarsien, bisweilen ganze grosse Reihen von Historien und rings um den ganzen Chor laufende Friese, den grössten Ruhm. (§. 151.)

Im Figürlichen zeichneten sich von den Meistern der Renaissance zuerst Domenico di Niccolò in hohem Grade aus mit seinen Intarsien in der obern Capelle des Pal. pubblico zu Siena; — dann die Florentiner Giuliano und Benedetto da Majano; Giuliano's Priesterstuhl, d. h. der ehemalige, nicht der jetzige neben dem Hochaltar des Domes von Pisa; — seine Thür im Audienzsaal des Pal. vecchio zu Florenz, wobei ihm sein Bruder Benedetto und Francione (§. 59) halfen, mit den Bildnissen Dante's und Petrarca's. — Benedetto machte Truhen mit Intarsia für König Matthias Corvinus von Ungarn, welche wie seine meisten übrigen Holzarbeiten untergegangen sind.[1] Mehrere Intarsiatoren machten damals ihr Geschäft in Ungarn. — Figurirte Intarsien am Chorstuhlwerk der Kirche zu Pienza rühmt Pius II.[2] Antonio Barile von Siena, der das jetzt untergegangene Stuhlwerk der Certosa von Maggiano theils mit Perspectiven, theils mit Figuren schmückte, durfte sich irgendwo in einer Intarsia selber portraitiren und seinen Namen und die Worte beifügen: »caelo, non penicillo excussi 1502«, indem seine Arbeit wie gemalt aussah. — Sein Neffe, Giovanni Barile, der ihm in Maggiano half, ist dagegen mehr durch die geschnitzten Theile berühmt; Milanesi II, p. 398, III, p. 52, 74 und Vasari VIII, p. 93, s. in den Nachträgen zu v. di Raffaello, wo die Arbeiten beider Barili verzeichnet sind.

[1] Vasari IV, p. 2, ss., v. di Giuliano da M., V, p. 128, ss., v. di Benedetto da M. — [2] Comment. L. IX, p. 431.

Sodann die berühmtesten Arbeiten in Oberitalien: Fra Damiano's Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna, mit zahllosen Historien und mit einem Intarsienfries, dessen Inschrift (§. 161) von Kinderfiguren umspielt ist; — und das Stuhlwerk in S. M. maggiore zu Bergamo. (§. 151.) Geringer sind: die figürlichen Theile der Intarsien in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, diejenigen im Dom von Genua u. s. w.; — sehr zierlich der Bischofsthron im Dom von Pisa, von Gio. Batt. Cervellesi 1536. (Fig. 143.)

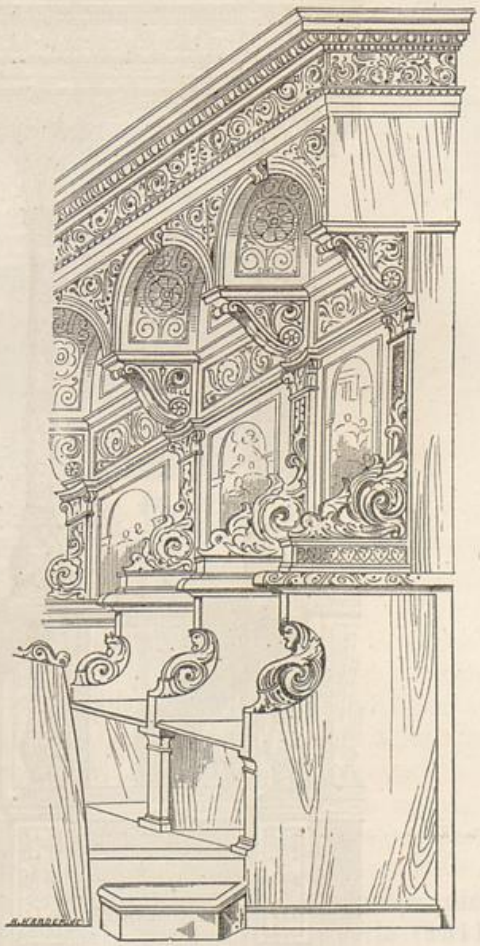


Fig. 144. Chorstühle aus S. Giovanni in Parma. (Nohl.)

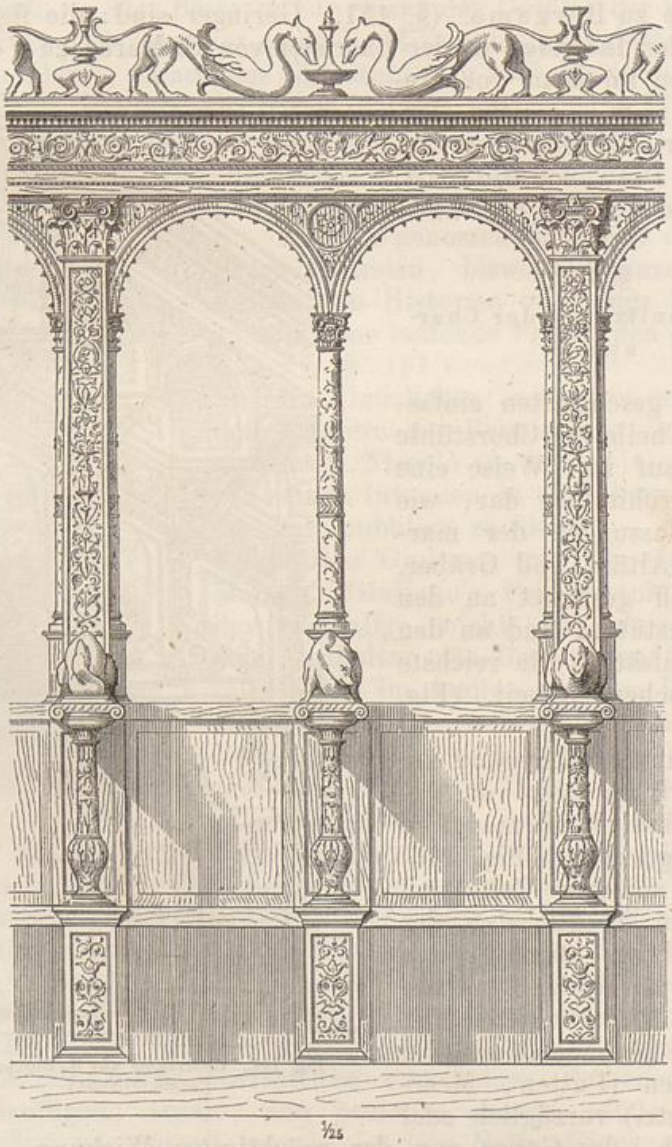
§. 153.
Das Schnitzwerk der Chorstühle.

Die geschnitzten einfassenden Theile der Chorstühle stellen auf ihre Weise eine ideale Architektur dar, wie die Einfassungen der marmornen Altäre und Gräber. Der Stoff gestattet an den Zwischenstützen und an den obern Aufsätzen die reichste durchbrochene Arbeit. (Fig. 144.)

Letzteres sehr schön am Stuhlwerk im Dom von Genua und in S. M. maggiore zu Bergamo. (Fig. 145) — Aus späterer Zeit und noch vom Trefflichsten der Bischofsthron sammt den nächsten Reihen im Dom von Siena, 1569 von Barthol. Negroni, genannt Riccio, im Plastischen (Putten, Meerwunder etc.) vorzüglich edel und reich, das Ganze von der prächtigsten Wirkung. Andere nicht minder prächtige in S. Martino bei Palermo (Fig. 146). — Von Sitzen weltlicher Behörden die allerschönsten in Cambio zu Perugia. — Im Museum zu Siena Pilaster von einer Wandbekleidung des Ant. Barile, reich und sehr schön.

Die schönsten reliefirten Sitzrücken hat dann das berühmte Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia, von Stefano da Bergamo

um 1535, unter Einfluss der Decoration von Rafaels Loggien. — Geschnitzte Reliefhistorien kommen erst in der sinkenden Zeit vor.



1/25

Fig. 145. Chorstuhl aus Bergamo. (Lasius.)

Für freistehende mehrseitige Mittelpulte, deren unterer Theil zugleich als Bücherschrank gelten kann, mochte das von Paul II. nach Araceli in Rom gestiftete [1] als Vorbild dienen;

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1009.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von den erhaltenen die trefflichsten in der Badia zu Florenz und in S. M. in Organo zu Verona, wo auch die geschnitzten Theile des Stuhlwerkes von besonderer Eleganz sind; ebenda der grosse hölzerne Stehleuchter des Fra Giovanni.

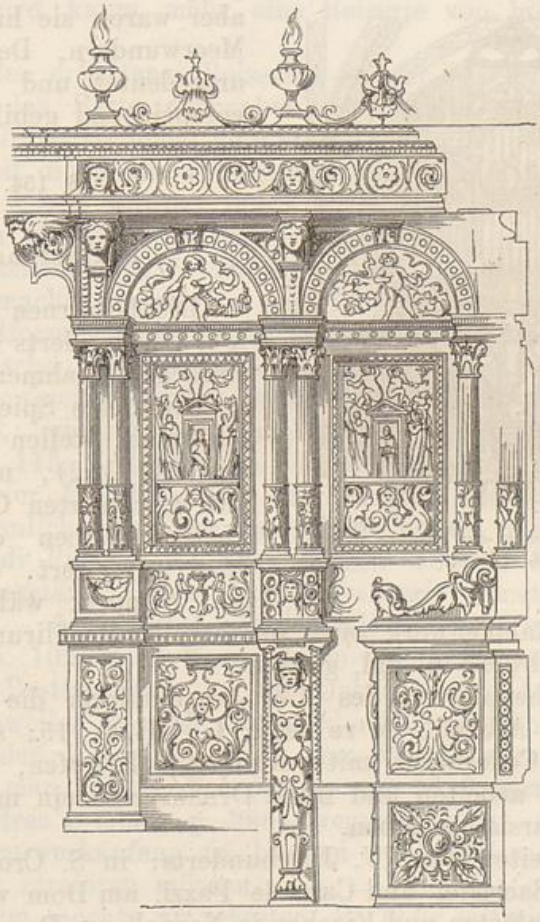


Fig. 146. Chorstuhl aus S. Martino bei Palermo. (Nohl.)

Von hölzernen Lettnern, zumal für Orgeln, finden sich wohl die besten in Siena; der des Ant. und Gio. Barile (1511) im Dom über der Sacristeithür und der prachtvoll energische des Bald. Peruzzi in der Kirche della Scala. Ein reich und elegant behandeltes Orgelgehäuse, ganz vergoldet, in der Minerva zu Rom (Fig. 147). — Ueber Lettner und Stuhlwerk in dem untergegangenen Idealkloster der Jesuaten bei Florenz (§. 85), Vasari VI, p. 34, v. di Perugino. — Mehrmals wurden Lettner auch noch bemalt und vergoldet. [1]

[1] Milanesi III, p. 187, s.

An den frühesten Stuhlwerken der Renaissance, z. B. Milanesi II, 240, 286, um 1440, kommen noch gorgolle (d. h. gargolle vgl. §. 18, Speithiere) vor, ein Motiv, welches bekanntlich aus der gothischen Architektur auch in die Decoration übergegangen war. Wahrscheinlich aber waren sie hier schon zu Meerwundern, Delphinen etc. umgedeutet und nicht mehr vorspringend gebildet.

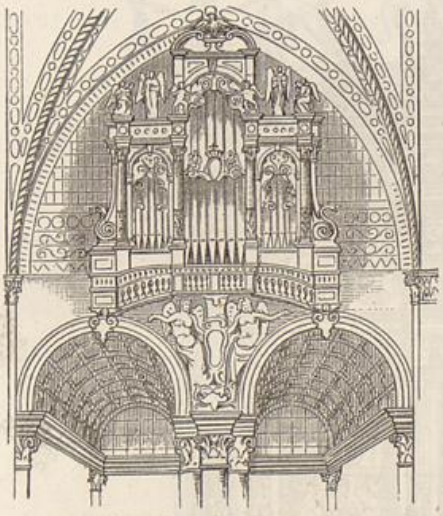


Fig. 147. Orgel in der Minerva zu Rom. (Nohl.)

§. 154.

Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen.

Die hölzernen Pforten des XV. Jahrhunderts haben meist einfaches Rahmenwerk und reichverzierte Spiegel, an geschützten Stellen mit Intarsien (§. 152), nach aussen mit geschnitzten Ornamenten. Später bleiben die Spiegel öfter unverziert, oder erhalten Wappen, während dann gerade das Rahmenwerk eine prachtvolle Profilirung und geschnitztes Laubwerk u. dgl. gewinnt.

Für Kirchenpforten des XV. Jahrhunderts die allgemeine Vorschrift bei Alberti, de re aedif. L. VII, c. 15: sie von Cypressen- oder Cedernholz mit vergoldeten Knöpfen, mehr solid als zierlich zu arbeiten und ihren Ornamenten ein mässiges Relief, nicht Intarsia zu geben.

Gute Arbeiten des XV. Jahrhunderts: in S. Croce zu Florenz an der Sacristei und Cap. de' Pazzi, am Dom von Lucca, an mehreren Palästen und Kirchen in Neapel, am Dom zu Parma u. s. w. sowie die in §. 152 erwähnte Thür im Pal. Vecchio zu Florenz. — Sodann die sehr schöne Verbindung des Geschnitzten (von Gio. Barile) mit den Intarsien (von Fra Giovanni) an den Zwischenthüren der Stanzen Rafaels im Vatican, 1514—1521, vgl. §. 152. — Eine treffliche geschnitzte Thür mit dem Wappen Julius II. im Pal. Apostolico zu Bologna.

Vielleicht das Höchste in dieser Gattung die geschnitzten Thüren der vaticanischen Loggien mit den Wappen Clemens VII. und grossen Löwenköpfen in Rundfeldern in der Mitte. — Eine einfachere Thür von Werth in den Uffizien zu Florenz. Serlio im IV. Buch gibt nur die damals geltende Eintheilung der Spiegel, nicht den Schmuck des Einzelnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ganze verzierte Wandbekleidungen aus der besten Zeit sind kaum anderswo erhalten als in Klosterrefectorien und in Sacristeien, wo auch die leeren Wände eine mit den Wandschränken harmonisch fortlaufende Holzbekleidung verlangten. In weltlichen Gebäuden wird kaum mehr eine Boiserie von höherm Werthe vorkommen.

Unter den erhaltenen Boiserien ist der Verfasser jetzt nicht im Stande, das Beste anzugeben. — Von den florentinischen Stubengetäfeln ist vielleicht kein einziges erhalten; man zerstörte sie theils weil die Mode wechselte, z. B. wenn man Arrazzen an deren Stelle setzen wollte, theils auch um die in das Getäfel eingelassenen oft miniaturartig zierlichen und werthvollen Malereien herauszunehmen. [1] Diese, welche eine Art von Fries in Boiserie ausmachen mochten, sind für die erzählende Composition in Breitformat und für die mythologische, allegorische und profanhistorische Malerei im Allgemeinen von nicht geringer Bedeutung gewesen. Sandro Botticelli malte für einen solchen Zweck z. B.: vier Scenen aus einer Novelle des Boccaccio, (Vasari V, p. 113, v. di Sandro). Auch die im Commentar p. 124 erwähnten vier Bildchen mit den Trionfi Petrarca's könnten wohl eine ähnliche Bestimmung gehabt haben. — Vasari VII, p. 119, v. di Pier di Cosimo, dessen »Storie di favole« in einem Stubengetäfel, ebenso pag. 121 »Storie baccanarie«, reiche Bacchanale. — Auch die vier Bilder mit kleinen Figuren, welche Vasari IX. p. 102, v. di Franciabigio erwähnt, hatten vielleicht eine solche Bestimmung. — Die Uebernehmer der Holzarbeit verfügten bisweilen je nach Gunst oder Ungunst über die Wahl des betreffenden Malers. [2] — In dem Prachtzimmer der Borgherini hätte man bei der Belagerung von 1529 gerne die Wandbildchen Andrea's (ibid, p. 268) weggenommen, um sie nach Frankreich zu verkaufen; sie blieben nur, weil man das ganze Getäfel hätte zerstören müssen.

Ausserdem mochte am ehesten die Thür mit einem Gemälde geschmückt werden. Der Anonimo di Morelli erwähnt in Venedig zwei solcher Thüren von Palma Vecchio, mit einer Ceres und einer Nymphe; ferner Thüren, welche von einem Schüler Tizians, Stefano, bemalt waren, in einem Zimmer des Hauses Odoni; Truhen und Bettstatt waren von derselben Hand mit Malereien geschmückt.

---

[1] Vasari III, p. 47, 48, v. di Dello. — [2] Vasari VIII, p. 294, v. di A. del Sarto.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 155.

Altareinfassungen.

Das Altarwerk (Ancona) des XIV. Jahrhunderts hatte aus einem System von grössern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefasst durch ein gothisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das XV. Jahrhundert, welches sich allmälig für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architektonische Einfassung, deren Pracht dem Reichthum und selbst der Buntheit der Darstellung entsprechen musste. Einige der schönsten decorativen Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der grösste Aufwand in Bewegung gesetzt wurde.

Die gothische Ancona hielt sich bei Fra Angelico da Fiesole bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts und bei den Venezianern noch später; bisweilen wird sie in den Styl der Renaissance übergetragen. Von den prächtigen gothischen Rahmen der Muranesenbilder kennt man einen Verfertiger Cristoforo Ferrarese 1446.[1]

Von den Rahmen der Renaissance wurden die (wenigen) weissmarmornen erwähnt §. 144. Man bedurfte doch zu sehr der Farbigkeit; die hölzernen meist blau mit Gold, doch auch die Holzfarbe mit nur wenigem Gold. In seltenen frühen Beispielen kommt auch Intarsia vor.[2]

Die Altarstaffel, (Predella) oft mit kleinern Gemälden, doch auch als verzierter Sockel; als Seiteneinfassung dienen zwei Pilaster mit Arabesken; diese tragen ein Gebälk mit reichem Fries und bisweilen darüber eine durchbrochene geschnitzte Bekrönung.

Die grösste Auswahl bieten die Altäre in S. M. Maddalena de' Pazzi und in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz; Filippino Lippi, von welchem vielleicht mehrere der betreffenden Bilder herrühren, pflegte auch die Rahmen anzugeben; (Vasari V, p. 252, v. di Filippo Lippi); andere Male besorgten es Antonio Sangallo d. ä. und Baccio d'Agnolo für ihn. — Ueber die hohen Preise, die der letztere für seine Rahmen erhielt, Vasari IX, p. 226, v. di Baccio, Nota.

In Perugia accordirten die Augustiner 1495 mit Mattia di Tommaso von Reggio um einen Rahmen für ihr (von Perugino gemaltes) Hochaltarwerk »con colonne, archi, serafini, rosoni e diverse fantasie sowohl auf der vordern als auf der Rückseite,« und zwar auf 110 Gulden (zu 40 Bologninen); Mariotto, lettere pittoriche perugine, p. 165. (Nicht mehr vorhanden.) Für einen andern Rahmen wurde mit Perugino selbst auf 60 Goldducaten accordirt; (Vasari VI, p. 48, Nota, v. di Perugino). Noch spät

[1] Sansovino, Venezia, fol. 91. — [2] Milanesi II, p. 257.

hier ein berühmter Rahmenmacher Eusebio Battoni, um 1553 (ibid. p. 83, im Commentar). — Fra Bartolommeo vermied die Prachtrahmen und malte dafür gerne im Bilde eine architektonische Einfassung um die Figuren. [1]

In der Regel gaben wohl die Maler die Hauptsache an und zeichneten den Rahmen vor, selbst wenn es sich um grosse mehrtheilige Sacella mit vortretenden Säulen handelte; (Vasari VII, p. 199, v. di Raff. del Garbo, Comment). Ein Bild desselben Meisters ebenfalls mit einer Einfassung von vortretenden, reich vergoldeten Säulen (ibid, p. 192). Es war die reichste Form und damals nicht selten, die meisten Maler konnten sie aber des starken Schattenwurfes wegen nicht lieben.

Weit den grössten Ruhm hatten in diesem Fache die beiden Barile: Antonio, der seinen Namen in seine Bilderrahmen setzte, auch in solche um einzelne Madonnenbilder für die Hausandacht; — Giovanni, der den Rahmen für Rafaels Transfiguration schuf (jetzt längst nicht mehr vorhanden); Vasari VIII, p. 90, im Comment. zu v. di Raffaello.

In Venedig war noch 1470 ein gew. Moranzone namhaft. [2] — Der schönste erhaltene Rahmen derjenige um das Bild Bellinis (1488) in der Sacristei der Frari, blau und Gold, oben Sirenen und Candelaber. — Der schönste in Padua um das Bild Rumanino's in der Capelle S. Prosdocimo bei S. Giustina. — Venezianische Portraits, an welchen auch der Rahmen berühmt war: eines mit goldenem Laubwerk in der Sammlung Vendramin. (Anonimo di Morelli); — Serlio's Rahmen um Tizians Portrait Franz I. (Aretino's Satire an Franz, 1539: »L'ha cinto d'ornamento singolare quel serio Sebastiano architettore).«

In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstyles früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensirt die Decoration vollends von allem Maasshalten.

§. 156.

Die Möbeln.

In Betreff der hölzernen Geräthe der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urtheil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten.

In Venedig, woselbst der perfecte Schiffskapitän seine Kajüte »intagliata, soffitata e dorata«, d. h. mit Schnitzwerk, Vergoldung und reicher Decke verlangte (Malipiero, ânn. veneti, archiv.

[1] Vasari VII, p. 162, v. di Fra Bartol. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 57, vgl. 59.

stor. VII, II, p. 714, ad a 1498; die Staatsbarken, Comines VII, 15), war der Luxus wohl am gleichartigsten ausgebildet und am meisten über die verschiedenen Classen verbreitet. Schon Sabellico (§. 42) sagt um 1490: »nulla ferme est recens domus quae non aurata habeat cubicula.« (Fol. 90.) — Zur Zeit des Francesco Sansovino um 1580 [1] war der Bestand folgender: Zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung . . In den Wohnzimmern zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen . . Die Buffets mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porzellan, Zinn und Erz mit eingelegter Arbeit . . . In den Sälen der Grossen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, welche zu Land oder zu Meer befehligt haben . . . Aehnliches gilt im Verhältniss von den mittlern und untern Classen . . . auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nussbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe.

Anderswo kam dasselbe, nur mehr vereinzelt, vor. Bandello Parte I, Nov. 3 die Schilderung eines Schlafzimmers: Das Bette mit vier Baumwollematratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Carmesinatlas, mit Goldfäden gestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Carmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (tocca) von Gold und Carmesin gestreift (hier die Lesart zweifelhaft); an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Carmesinsammet mit herrlichen Stickereien; in der Mitte ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reich geschnitzte Truhen, und viele Stühle mit Carmesinsammet, einige Gemälde von berühmter Hand etc. —

Parte III, Nov. 42, die Wohnung, welche ein reicher Herr der berühmten römischen Buhlerin Imperia herrichten liess: u. a. eine Sala, eine Camera und ein Camerino mit lauter Sammet und Brocat und den feinsten Bodenteppichen; im Camerino, wo sie nur die vornehmsten Leute empfing, waren die Wände mit lauter Goldstoff (façonnirtem oder gesticktem) bezogen; auf einer kunstreichen Etagere (Cornice) mit Vergoldung und Ultramarin befanden sich herrliche Gefässe aus Alabaster, Porphyr, Serpentin und vielen andern kostbaren Stoffen. Ringsum standen viele reichgeschnitzte Truhen (coffani e forzieri), sämmtlich von hohem

[1] Venezia, fol. 142.

Werth. In der Mitte war ein kleiner Tisch, der schönste, den man sehen konnte, mit grünem Sammet bedeckt; darauf lag immer eine Laute oder Cither u. dgl. nebst Musikbüchern und einigen reich verzierten kleinen Bänden, welche lateinische und italienische Dichter enthielten.

Parte IV, Nov. 25 noch eine zierliche Schilderung dieser Art.

Giov. della Casa überliess während einer Abwesenheit 1544 dem Cardinal Bembo seine schöne römische Wohnung u. a. »con un bellissimo camerino acconcio de suoi panni molto ricchi e molto belli, e con un letto di velluto e alquante sattue antiche e altre belle pitture«, darunter ein Portrait von Tizian.

Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mussten solchen Räumen (im Vergleich mit unserm Jahrhundert der Surrogate etc.) einen ernsten Charakter verleihen.

Die Ledertapeten mit eingepressten Golddessins, hauptsächlich Blumenarabesken, welche zu Venedig im XVI. Jahrhundert schon so sehr verbreitet waren, galten noch 1462 als ein fremder und zwar aus Andalusien gekommener Schmuck; Pii II. Comment. L. VIII, p. 384 (ungefähr). Auch ihre Wirkung ist eine überwiegend ernste; — das Teppichwesen überhaupt sollte wo möglich Wände und Fussböden dem Auge völlig entziehen.[1]

In Florenz mag sich diesem gegenüber doch die Boiserie mit Malereien länger gehalten haben? Vgl. §. 154.

§. 157.

Das Prachtbett und die Truhe.

Am meisten monumental von allen Möbeln war das Prachtbett gestaltet, welches nicht eine Ecke, sondern die Mitte einer Wand einnahm; sodann die Truhen, auf welche die Kunst bisweilen ihre besten Kräfte wendete.

Aufwartung venezianischer Gesandten (§. 42) bei den Herzoginnen von Urbino in Pesaro: »e la camera era nuova, fatta a volta, la maggior parte di essa profilata d'oro e arrazzata dall' alto in basso, con una lettiera in mezzo, sotto un padiglione, coperta di seta.«

Erhalten sind wohl kaum irgendwo solche Bettstellen aus der besten Zeit. Selbst die genaueste Schilderung[2] ist erst aus der Zeit des beginnenden Barockstyls (1574): die Füsse mit Harpyien, Festons etc., die vier Säulen von Compositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese theils mit Kinderfiguren und Thieren, theils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, über welchen (offenbar noch

[1] Ariosto, Orl. fur. XII, 10. — [2] Milanesi III, p. 245.

unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehreren sculpirten Figuren angebracht war.

Von den Truhen sind ebenfalls nur noch wenige vorhanden, doch genug um einen Begriff zu geben von den schwungvollen, edeln und reichen Formen, die dabei erreicht wurden. Von denjenigen des Baccio d'Agnolo mit Kinderfiguren in Relief sagt schon nach etwa 40 Jahren Vasari (IX. p. 226), man könnte sie zu seiner Zeit nicht mehr so vollkommen zu Stande bringen. (Eine besonders schöne Truhe im Museum von Berlin.)

Neben der reinen Schnitzerei dauert indess doch eine aus Schnitzwerk und reicher, selbst miniaturartiger Malerei gemischte Gattung noch lange fort im Zusammenhang mit den Malereien im Wandgetäfel (§. 154).

Gemälde an Bettstellen, ob an den vier Seiten oder im Betthimmel, ist oft nicht zu ermitteln: Vasari III, p. 96, v. di Uccello, der selbst hier seine perspektivischen Ansichten anbrachte; — IX, p. 176, v. di Fra Giocondo: Carotto's Hercules am Scheidewege, als Kopfende (testiera) eines Bettes gemalt; ib. p. 220, v. di Granacci, die Geschichten Josephs in Aegypten, sopra un lettuccio, in dem Prachtzimmer des Borgherini (§. 154), wo auch die Truhenmalereien etc. von Pontormo dasselbe Thema behandelten.

Gemälde an Truhen: Hauptstelle Vasari III, p. 47, s. v. di Dello; der Inhalt war aus Ovids Metamorphosen, aus der römischen und griechischen Geschichte, oder es waren Jagden, Turniere, Novellenscenen. »Die trefflichsten Maler schämten sich solcher Arbeiten nicht, wie heute viele thun würden.« — Ib. IV, p. 69, v. di Lazzaro Vasari; — ib. p. 181, v. di Pesello, Turnierbilder; — ib. p. 219, v. di Aristotile, die Arbeiten des Bacchiacca; — Milanesi II, p. 355, Contracte von 1475 u. f. — Mit der Zeit mögen die Truhen am frühesten ganz plastisch geworden sein.

Gemälde an Schränken, runden Holzscheiben (? rotelle) u. a. Geräthen, sämmtlich mythologischen Inhaltes, von Giorgione, Vasari VII, pag. 89, im Comment. zu v. di Giorgione.

Gänzlich untergegangene Gattungen dürfen wir hier bloss nennen: Malereien an Pferdegeschirr, mit Thierfiguren oder mit brennendem Wald, aus welchem Thiere hervorstürzten etc.; Vasari IV, pag. 68, v. di Lazz. Vasari; VI, p. 11, v. di Francia; VIII, p. 154, v. di S. Gimignano; XI, p. 87, v. di Genga. — Sodann die bemalten Wagen bei dem jährlichen florentinischen Staatsfest, Vasari VIII, p. 264, v. di A. del Sarto; XI, p. 39, v. di Pontormo. — Blosser Carnevalswagen nicht zu gedenken.

Gemälde an Musikinstrumenten: höchst vorzüglich die Innenseite eines Clavierdeckels mit der Geschichte des Apoll und Marsyas, angeblich von Correggio, eher von Bacchiacca, im Pal.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Litta zu Mailand. Laut Vasari XI, p. 56, v. di Pontormo malte Bronzino für den Herzog von Urbino ein Clavier aus. Lomazzo schlägt vor (Trattato p. 347), an den Instrumenten die Bildnisse der grössten Virtuosen, je zu dreien, anzubringen.

§. 158.

Die geschnitzte Flachdecke.

Die hölzernen Flachdecken (palchi) in Kirchen und Palasträumen haben im XV. Jahrhundert meist eine nur einfache Configuration, aber eine glänzende Bemalung und Vergoldung. Gegen 1500 werden damit die edlern und feinern Formen des antiken Cassettenwerkes in Verbindung gesetzt; im XVI. Jahrhundert bleiben einige der herrlichsten Decken fast oder ganz farblos und werden eine Hauptaufgabe der Decoration in Holz; daneben aber beginnt schon das Ausfüllen der Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden. Die Wirkung ist überall auf farbige, in den Palästen auf teppichbedeckte Wände berechnet.

Palchi des XV. Jahrhunderts mehr in regelmässigen Cassetten: in S. Marco zu Rom Gold, weiss und blau, vielleicht von Giuliano da Majano, der laut Vasari IV, p. 4, auch die vergoldeten Decken im (alten) Vatican machte; — dann im Palazzo Vecchio zu Florenz die Decken der Sala dell' Udienza und der Sala de' Gigli, letztere mit sechseckigen Cassetten, beide von Meistern aus der Familie Tasso.[1] (Von denjenigen des Michelozzo, Vasari III, p. 275 scheint nichts mehr erhalten; ebenso hat die gewiss wichtige Decke des grossen Saales daselbst vom Jahr 1497, Vasari IX, p. 224 Nota, v. di Baccio d'Agnolo, später derjenigen des Vasari selber weichen müssen. — Die hohen Rechnungen für die Decken in diesem Palast (s. Gaye carteggio I, p. 252, s.). — In Venedig, an einigen prächtigen Decken des XV. Jahrhunderts im Dogenpalast und in der Academie, verschwindet die Cassette vor der Rosette, die Einfassung vor dem Inhalt; letzterer als Blume, Schild und dgl. aus Holz oder Stucco, meist Gold oder blau, auch ein ganz vergoldeter mit Cherubim. — Die Decken in den reichern Privatwohnungen zu Venedig, laut Comines VII, 15, wenigstens in 2 Zimmern in der Regel vergoldet vgl. §. 156; Armenini (de' veri precetti della pittura p. 158) höhnt später über das viele feurige Roth, das man ausser Vergoldung daran bemerke und das jenen »Magnifici«, d. h. den Nobili von Venedig über die Massen gefalle. — Zu Mailand ehemals im Pal. Vismara (§. 91) die Decken meist blau und Gold, mit den Wappen der Sforza und der Vis-

[1] Vasari V, p. 134, Nota, v. di Bened. da Majano; vgl. p. 137.

conti. — Eine reich cassettirte Decke in Gold und Farben im Pal. von Urbino.

Decken um 1500 edler architektonisirt und mit gewähltern Ornamenten: in S. M. maggiore zu Rom, weiss und Gold, von Giuliano Sangallo, mit dem Wappen Alexanders VI.; — in S. Bernardino zu Siena, verdungen 1496 an Ventura di Ser Giuliano, vorherrschend blau und Gold, die Cherubim der einzelnen Cassetten hier nicht mehr geschnitzt, sondern aus einer Masse

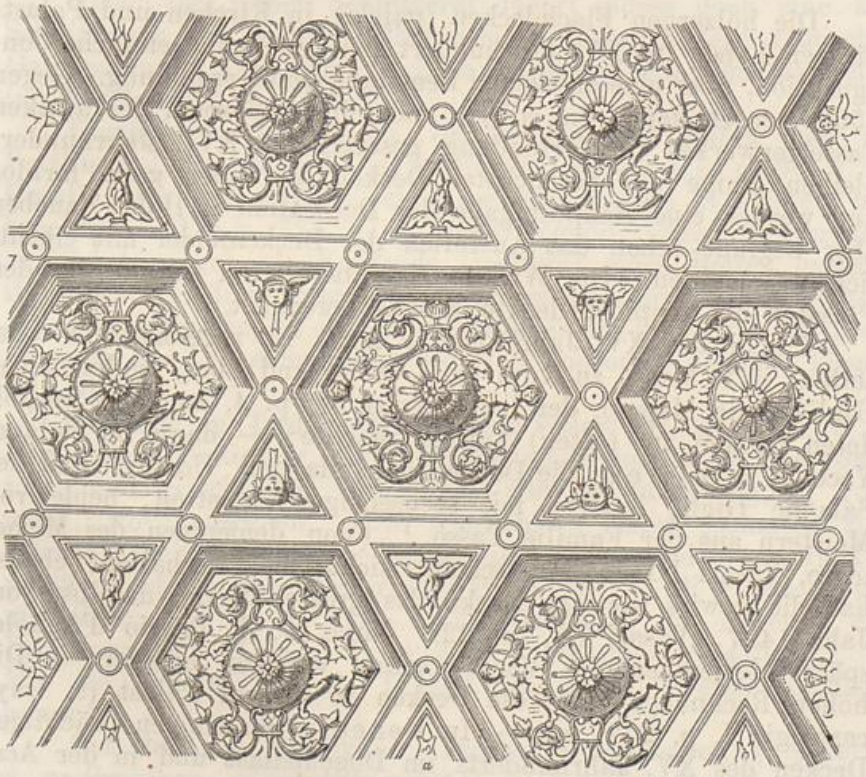


Fig. 148. Decke nach Serlio.

(carta pesta) vielleicht gepresst. [1] — Diejenigen des Ant. Barile im Hause Chigi zu Siena, gewiss vorzüglich, schwerlich mehr erhalten? (Vgl. Milanesi III, p. 30.) Ein Verding von 1526 ebenda, p. 85. — Streng und doch von reicher Schönheit: Sämmtliche Flachdecken im Pal. Massimi zu Rom (Fig. 150). — Eine Menge von florentinischen Palchi, wahrscheinlich mehr gemalt als geschnitzt, waren das Werk des Andrea Feltrini. [2]

Dann die farblosen Decken, wo Reichthum und Pracht der Schnitzarbeit ganz ausdrücklich die Farbe verschmähen. — Das

[1] Milanesi II, p. 456. — [2] Vasari IX p. 112, v. di Morto da Feltro.

Hauptbeispiel die der Biblioteca Laurenziana in Florenz (nach 1529?) sehr schön und frei entworfen von Michelangelo, ausgeführt von Carota und Tasso; das Motiv wiederholt in dem von Tribolo ausgeführten Ziegelmosaik des Fussbodens; Vasari XII, p. 214, v. di M. Angelo (vgl. §. 160). — Sodann der grosse vordere Ecksaal im Pal. Farnese zu Rom; und dann zahlreiche Decken des beginnenden Barockstyls, der nach solchen Mustern oft Treffliches leistete.

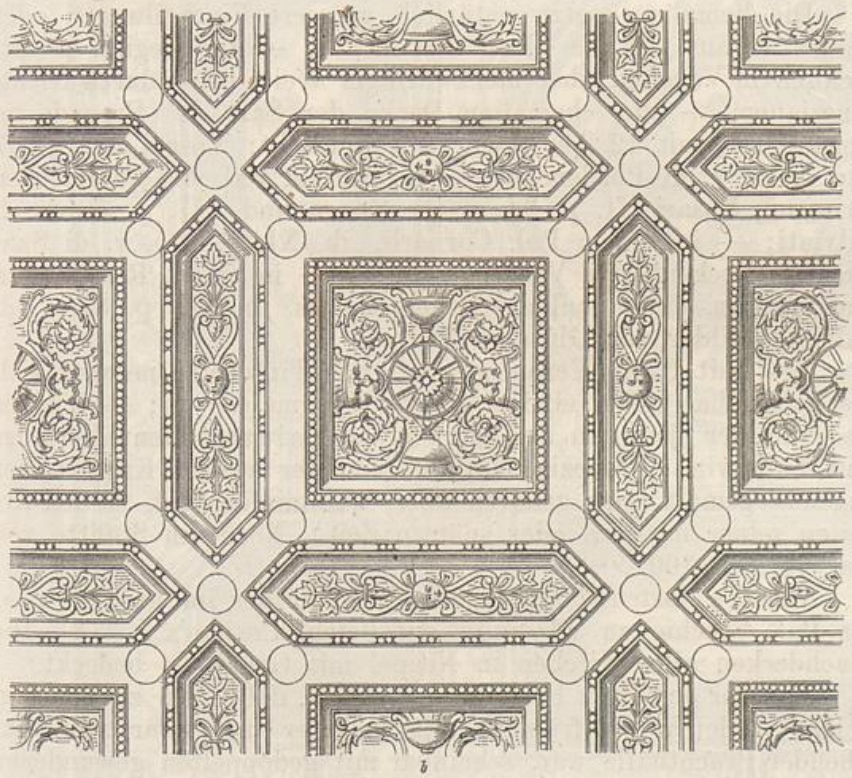


Fig. 149. Decke nach Serlio.

Serlio's Theorie zu Ende des IV. Buches: im Ganzen gehöre die Farbe dem Gewölbe, die Einfarbigkeit der Flachdecke; dem kostspieligen Schnitzwerk wird eine täuschende Malerei in Chiaroscuro substituirt; je niedriger der Raum, desto kleiner die Deckeneintheilungen; für die Rosetten wird die Vergoldung zugegeben u. s. w. Wichtiger als dieses Alles ist das wunderschöne Muster der Decke eines grossen Saales, welches er mittheilt, sowohl in Betreff der charakteristischen Profilirung und Ausschmückung der Balkenlagen verschiedenen Ranges, als in Betreff der zierlichen Füllungen; auch die folgenden kleinern Muster gehören zu den besten und zierlichsten (Fig. 148 u. 149).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 159.

Die Flachdecke mit Malerei.

Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden, wobei die Untensicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingirte Perspective als Scheinerweiterung des Raumes nach oben.

Die Bemalung setzt natürlich grössere Eintheilungen oder Felder voraus als die blosse Decoration. — Ihr Beginn hauptsächlich in Venedig, aber merkwürdiger Weise meist durch Nichtvenezianer; — die ehemalige Decke der Sala de' Pregadi im Dogenpalast mit 12 Tugenden in Untensicht; Vasari IX, p. 37 und Nota, v. di Pordenone; — Decken im Pal. des Patriarchen Grimani; Vasari XI, p. 94, v. di. Genga und XII, p. 58, v. di Salviati; — in einem Pal. Cornaro, ib. XI, p. 125, v. di Sanmicheli (Deckenbilder Vasari's selbst); — in einem Refectorium und noch in einem Saal des Dogenpalastes, ib. XII, p. 82, v. di Salviati (Bilder von Giuseppe Porta.).

Erst mit Paolo Veronese[1] und mit Tintoretto nehmen sich die Venezianer selbst eifriger des Soffittenmalens an; — Tizians Deckenbilder (jetzt) in der Sacristei der Salute sollen allerdings laut Sansovino, Venezia, fol. 83 »in der ersten Kraft seiner Jugend« gemalt sein; gehören aber, wie mir scheint, zu den Arbeiten seiner mittlern oder spätern Zeit. Noch ein Soffitto von ihm, ib. fol. 100.

Vasari's lastende erzählende Deckenbilder im grossen Saal des Pal. Vecchio zu Florenz auf Befehl Cosimo's I.[2] — Die Flachdecken aller Kirchen in Neapel mit Gemälden bedeckt.

Von der gemalten Flachdecke in S. M. dell' Orto zu Venedig, welche vielleicht die früheste mit fingirter und zwar sehr täuschender Prachthalle war, scheinbar mit gedoppelten gewundenen Säulen, ist nur noch die überschwengliche Beschreibung bei Sansovino, Venezia, fol. 59 und bei Vasari XI, p. 267 v. di Garofalo vorhanden. Dieselben Meister Cristoforo und Stefano von Brescia malten noch Mehreres der Art. — Natürlich boten gewölbte Decken diesem Kunstzweig einen ganz andern Spielraum dar. — Vgl. Bramante's Scheinhallen, §. 83.

---

[1] Vasari XI, p. 135, s., v. di Sanmicheli. — [2] Vasari I, p. 46, in seinem eigenen Leben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

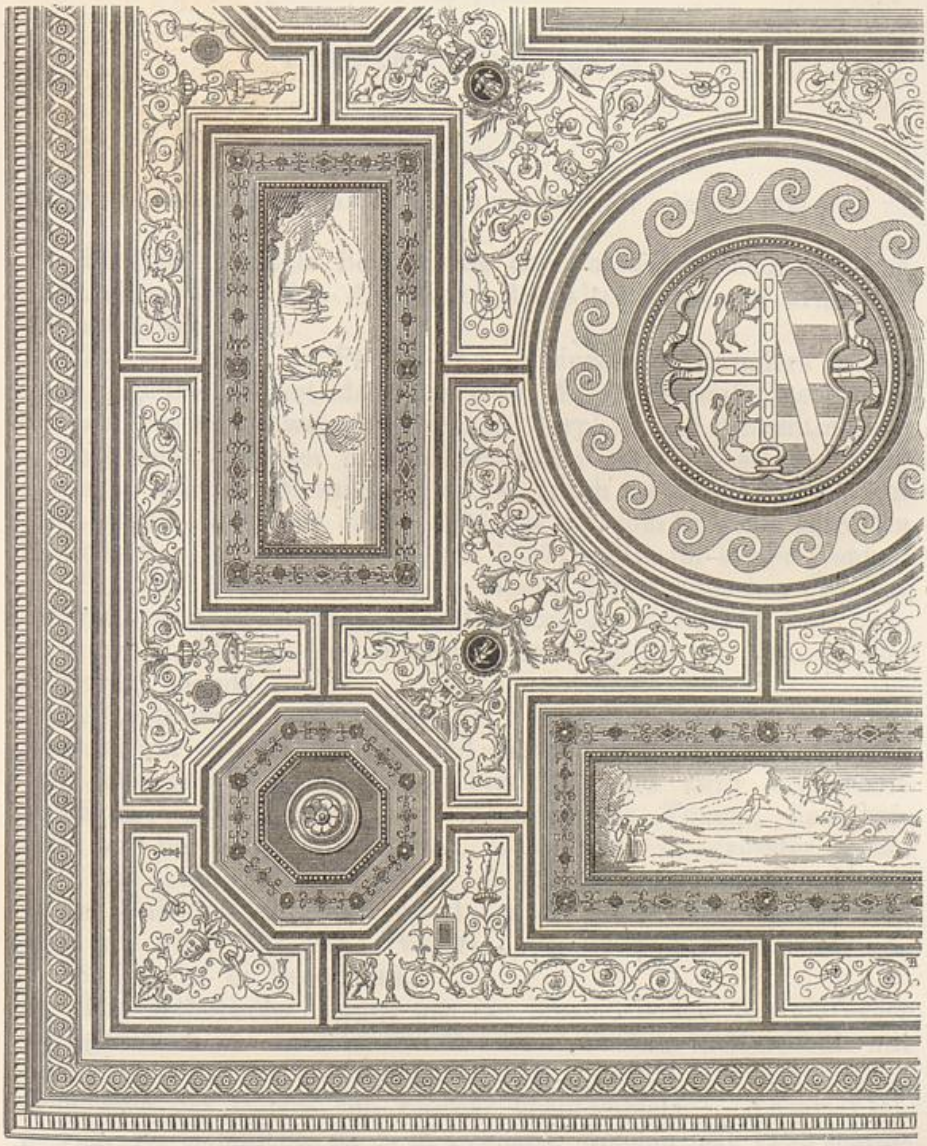
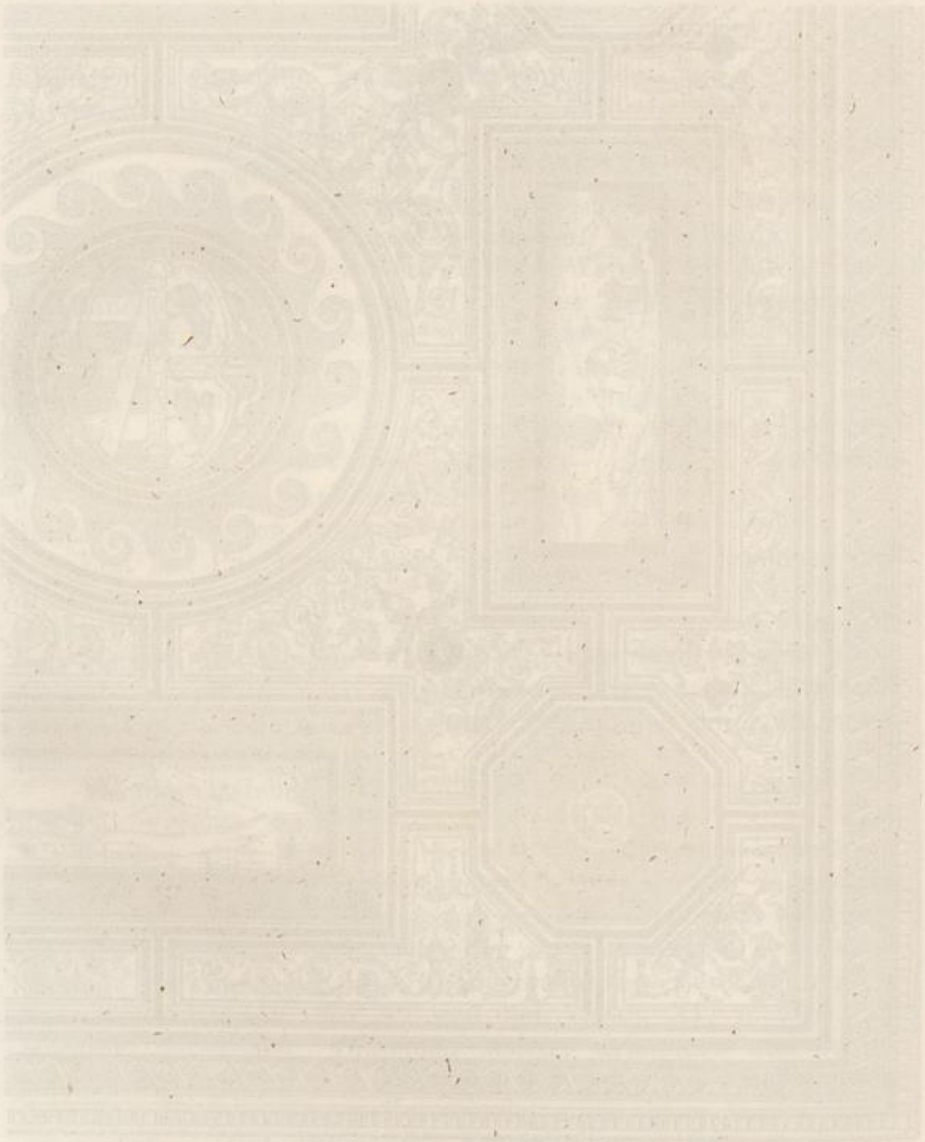


Fig. 150. Decke aus Pal. Massimi zu Rom.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



V. Kapitel.

Fussböden. Kalligraphie.

§. 160.

Der Fussboden in harten Steinen, Marmor oder Backstein.

Die monumentale Behandlung der Fussböden, hauptsächlich in Kirchen eignet sich die Mittel des Alterthums auf originelle und neue Weise an.

In der Nähe der Päpste und in einzelnen besonders prächtigen Capellen dauert dasjenige rein lineare Mosaik aus harten Steinen, besonders weissem Marmor, Porphyr und Serpentin fort, welches schon aus der urchristlichen Zeit auf die Cosmaten übergegangen war. — Mosaik Martins V. (nach 1419) im Mittelschiff des Laterans, eine der ersten Arbeiten des vom Schisma befreiten Papstthums.[1] — Nicolaus V. (seit 1447) wollte für seinen Neubau von S. Peter ganz dasselbe.[2] — Boden der sixtinischen Capelle, der vaticanischen Stanzen, der Grabcapelle des Card. von Portugal in S. Miniato bei Florenz, der Capelle im Pal. Medici (Riccardi) ebenda.

Alberti de re aedificatoria L. VII, c. 10, verlangt im pavimentum am ehesten »Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen.« — Figuren, und zwar erzählende Mosaiken, aus Marmor von verschiedenen Tönen, hat beinahe nur der Dom von Siena, dieser aber in grösster Masse und aus zwei Jahrhunderten, 1369 bis um 1550. Ueber dieses Unicum vgl. Milanesi I, p. 176, s., II, p. 111, s., 265, s., 377, 437 etc.; Vasari I, p. 176 Introduzione; X, p. 186, ss., v. di Beccafumi.

Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Configuration aus Platten von 2 oder 3 Farben in Harmonie mit einem grossen Bau zu componiren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet; — Vasari VIII, p. 128, ss. Comment. zu v. di Cronaca, welcher seit 1499 hauptsächlich mit den Chorcapellen und zwar hier mit einem reicher bewegten Motiv begann; — IX, p. 227, v. di Baccio d'Agnolo, welcher dann die Hauptsache gethan zu haben scheint. Das Entscheidende war, dass man sich fortan von allen Teppich-

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 858. — [2] Ib. Col. 935.

motiven gänzlich emancipirte, die noch in jenen römischen Mosaiken kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten und um Massen, welche den einzelnen Theilen des Raumes richtig entsprechen.

Dass das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana (§. 158) als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen, z. B. bei Armenini, de' veri precetti, p. 159. Laut Vasari X, p. 274, v. di Tribolo könnte es scheinen, als ob die Idee letzterm angehört hätte, allein wenn M. Angelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fussboden. Der letztere besteht aus einer Zeichnung in weissem und rothem Backstein, welche damals und später in nichtkirchlichen Gebäuden häufig vorkam und eine schöne Wirkung gestattet. [1]

In bunt glasirten Bodenplättchen hatte das Mittelalter schon das Mögliche geleistet. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der Renaissance, die dem Verfasser bekannt sind, zu Bologna in S. Giacomo Maggiore (Cap. Bentivoglio) und in S. Petronio (5. Cap. links). Im XV. Jahrhundert ist das Dessin meist noch etwas reliefirt; so war es in der (nicht mehr vorhandenen) Sacristei v. S. Elena zu Venedig 1479, wo die länglich sechseckigen, weiss und blauen Plättchen abwechselnd einen schwarzen Adler und einen Zettel mit dem Namen der Stifter, Giustiniani, enthielten; zu den prächtigen Intarsien der Wandschränke gewiss die zierlichste Ergänzung. [2] — Ein Verding solcher Platten zu Siena 1488, Vasari VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Die jetzt ganz ausgetretenen in den vaticanischen Loggien, welche Rafael bei den Robbia in Florenz bestellte, [3] waren glatt. Diejenigen im unzugänglichen obersten Stockwerk der Loggien, aus der Zeit Pius IV., sollen besser erhalten sein.

§. 161.

Die Inscriptionen und die Schönschreiber.

Die Inschriften als integrirender Theil von Kunstwerken wurden in diesem Zeitalter den römischen Inscriptionen der besten Zeit nachgebildet. Da der Buchstabe für schön gilt an sich, so wird er bisweilen in riesiger Grösse angewandt, wie eine andere Kunstform.

Die Inschrift an der Façade der S. M. novella in Florenz, von L. B. Alberti, in Porphyr incrustirt; Vasari I, p. 98, In-

[1] Vasari I, p. 177, Introduzione. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [3] Vasari VIII, p. 42, v. di Raffaello.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

troduzione. Die riesige Inschrift aussen am vaticanischen Palast (Ostseite) nach eigener Angabe Julius II., der den Bramante wegen seiner beabsichtigten Hieroglyphen oder Rebus auslachte (Vasari VII, p. 133, v. di Bramante).

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebte in Padua der Priester Francesco Pociviano, genannt Mauro, welcher im Malen und Schreiben alle Kalligraphen und im Meisseln von Buchstaben alle Sculptoren übertraf und Bembo's Grabschrift im Santo meisseln durfte; auch für Inschriften in Fresken liess man ihn kommen, Scardeonius, in Graev. thesaur. VI, III, Col. 429, wo noch ein anderer dortiger Schönschreiber, Fortebraccio, erwähnt wird.

Ueber den Zusammenhang mit der Epigraphik als Literaturzweig s. Cultur d. Renaissance S. 266. — Ein ganzer Kreuzgang, der von S. M. sopra Minerva in Rom, unter Paul II. »pulcherrimis epigrammatibus historiisque« geschmückt; Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1034. — Inschriften im Schlafzimmer, Ang. Politiani carmina. — Die sehr grosse Inschrift im obern Friese von Pal. Pandolfini in Florenz. — Häufig in Fensterfriesen seit Pal. di Venezia zu Rom Motti oder Namen in vielfacher Wiederholung.

Bei Festdecorationen die bekannten hängenden Inschrifttafeln, welche das jetzige Italien nur noch als Theateraffichen anwendet; z. B. bei dem Possesso Alexanders VI. 1492: »una tavola al modo antico pendente,« Corio, Stor. di Milano, Fol. 451, ss., wo auch colossale, von Schnörkeln reich umgebene Chiffern in dem Schattentuch über der Strasse gerühmt werden.

Ein heiterer Gegensatz zu der Strenge der grossen römischen Uncialen wird bisweilen darin gefunden, dass Kinderfiguren dieselben umspielen. Vielleicht am frühesten in einer Friesmalerei des Pordenone an einem Privathaus in Mantua. [1] — Dann an dem Chorstuhlwerk des Fra Damiano in S. Domenico zu Bologna, §. 152.

Die Kalligraphie, in der italienischen Schrift des XV. Jahrhunderts auf höchste Einfachheit und Schönheit gerichtet, überlebte auch das Eindringen des Bücherdruckes trotz der vorherrschenden Eleganz desselben noch lange. Das Bedürfniss nach Miniaturen hielt sie am Leben. Der Kalligraph des Miniators Clovio, Monterchi, wird erwähnt. [2] Die Kalligraphen nennen sich in der Regel selbst.

[1] Vasari IX, p. 34, v. di Pordenone, und Armenini, l. c. p. 205. — [2] Vasari XIII, p. 132, v. di Clovio.

VI. Kapitel.

Die Façadenmalerei.

§. 162.

Ursprung und Ausdehnung.

Von der gemalten Decoration ist ein Hauptzweig, die Façadenmalerei, nur durch verhältnissmässig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen.

Ihr Ursprung ist in den Madonnen und andern heiligen Darstellungen zu suchen, mit welchen man im Süden von jeher die Mauern geschmückt haben wird. (Sehr alte in Assisi, Perugia etc., Einzelnes aus dem XIV. Jahrhundert, wie z. B. eine Madonna mit Heiligen und blumenbringenden Engeln, von Stefano da Zevio, in Verona). Den Rest der Façade schmückte man etwa mit einem Teppichmuster.

Im XV. Jahrhundert neben wachsender Fertigkeit im soliden Freskomalen und in der Perspectivik regt sich die Lust an den Zierformen des neuen Baustyles und das Bedürfniss, dieselben gerade dann in vollem Reichthum an den Façaden walten zu lassen, wenn die Mittel nicht ausreichten für Rustica oder Incrustation oder reichere plastische Ausbildung der Bauformen überhaupt, auch wenn man über Symmetrie und Proportionen nicht verfügen konnte. Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Werth zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Façade so wenig scheuten, als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verliess sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, dass die Nachkommen eben so Treffliches würden hinmalen lassen, und urtheilte, dass man geniessen müsse was der Genius der Zeit biete.

Die Künstler aber, darunter einige der grössten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlass, monumental, mit grosser Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Concurrenz mit der reinen Architektur, nachdem er Anfangs wohl nur als ökonomisches Surrogat derselben gegolten hatte. — In Venedig wird es um 1550 zugestanden: »molto più dilettano (a)

gli occhî altrui le facciate delle case et de palagî dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro.« (§. 42.) [1]

Von dem prachtvollen Anblick, welchen solche Façaden, oft gassenweise, gewähren mussten, gibt jetzt keine Stadt mehr auch nur einen entfernten Begriff. Von dem wenigen Erhaltenen ist das Wichtigste verzeichnet Cicerone S. 292 ff. Im XVI. Jahrhundert galten als besonders reich an farbigen Façaden: Venedig, Genua, Pesaro und Mantua. [2]

§. 163.

Die Besteller.

Es kamen Beispiele vor, da entweder auf Anregung von Fürsten oder auf freiwillige Abrede hin ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten.

Eine gleichartig fortlaufende, wenigstens decorative Malerei ist vorauszusetzen in Ferrara 1472 unter Ercole I. (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 243): im December fing man an, die Hallen der Geldwechsler vor dem Thurm Rigobello zu bauen und die Paläste der Signori und die Buden der Lederhändler (le banche de li calgari?) zu malen. Nachher (Col. 247) heisst es: den Palast der Lederbuden mit Paladinen, d. h. wohl mit den Helden Carls des Grossen. — Lodovico Moro liess in Mailand und Pavia die Vorbauten (§. 112) in den Gassen wegräumen und die Façaden liess (fece) er malen, schmücken und verschönern; (Cagnola, archiv. stor. III, p. 188). In Brescia am Corso del teatro sind noch fortlaufende mythologische Malereien des Lattanzio Gambara erhalten.

Weit häufiger sind jedoch der Natur der Sache nach die von jedem Eigenthümer nach eigenem Geschmack bestellten Façademalereien. Schon ihr Ausgang von dem Andachtsbilde (§. 162) weist darauf hin; sie waren gewiss oft der Stolz des Besitzers und das Kennzeichen seines Hauses in einer Zeit, da man sich unterscheiden wollte und das Auffallende noch nicht mied.

Auch an öffentlichen Gebäuden hie und da sehr früh Façademalereien als Ausdruck irgend einer Allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung. So war zu Venedig im XIV. Jahrhundert der Pal. del Comune (1324) von allen Seiten mit Malereien, ohne Zweifel politischen Inhaltes bedeckt; am frequentesten Orte der Stadt, den Portiken des Rialto, war ein Seesieg über König Pipin (Sohn Carls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt; Sansovino, Venezia

[1] Lodov. Dolce, Dialogo della pittura. p. 146, ed fiorent. — [2] Armenini, de' veri precetti etc., p. 205.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fol. 133, 134. Aehnliche Malereien an einigen damaligen Tyrannenbauten, z. B. am Palastthurm der carraresischen Residenz in Padua, M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1174. Vom Palast des Braccio Baglione zu Perugia heisst es um 1500: »e era tutta quella casa penta (dipinta) dentro e de fora, da la cima insino a terra,« sammt beiden Thürmen. — Selbst die grossen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein.

§. 164.

Darstellungsweisen der Façadenmaler.

Die Mauermalerei stellt meist eine mehr oder weniger reiche, decorativ umgedeutete, fingirte Architektur dar, welche durch figürliche Zuthaten jeder denkbaren Art belebt wird. Ohne Zweifel sind auch sie in Wechselwirkung mit der Festdecoration.

Die schriftlichen Nachrichten, zumal bei Vasari, sind darin einseitig, dass sie fast nur das figürliche Element erwähnen und den grossen decorativen Zusammenhang kaum andeuten.

Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes, an dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. (Zeichnungen seiner untergegangenen Façadenmalereien in der öffentlichen Sammlung zu Basel.) Pompeji enthält Aehnliches, nur ohne Streben nach Illusion.

Ein grosser Hauptunterschied liegt in den Darstellungsmitteln, indem Vollfarbigkeit, theilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit und Sgraffito, theils sich ausschliessend, theils neben einander (bisweilen im allerschönsten Contraste) angewandt werden, je nachdem man den Schein der Architektur und der decorirenden Sculptur mehr oder weniger beibehalten will. Später kam sogar noch reliefirter Stucco hinzu.

Alle Vereinfachungen in der Farbe haben den Vortheil, dass das Altern und Verbleichen weniger schnell sichtbar und die Restauration leichter ist als bei der Vollfarbigkeit. Das Sgraffito wird sogar ohne eigentliches Malen dadurch hervorgebracht, dass die Mauer erst schwarz, dann weiss überzogen wird, und hierauf die Zeichnung durch theilweises Wegschaben entsteht. Der Hauptnachtheil liegt darin, dass sich der Staub daran festsetzt. — Vgl. Vasari I, p. 169, Introduzione; — IX, p. 110, s, v. di Morto da Feltre (wo die Erfindung dem Andrea Feltrini zugeschrieben wird, während sie gewiss viel älter ist).

Die Vollfarbigkeit scheint von Anfang an für die Façaden von Oberitalien, hauptsächlich Venedig, gegolten zu haben;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verona besitzt ausser mehreren andern Façaden das vielleicht wichtigste Werk dieser Art: Casa Borella von Mantegna, goldfarbige Pilaster mit Arabesken, davon eingefasst historische Darstellungen mit blauem Grunde; Fries mit Festons und Putten etc.

Daneben ein grosser Reichthum von Abstufungen und oft ganz herrlich wirkenden Combinationen: Farbigkeit der Einzelfiguren und der historischen Scenen, oder letzterer allein; dazu das Decorative in zweierlei Steinfarbe, so dass z. B. die fingirte Architektur röthlich, die fingirte Sculptnr weiss dargestellt ist; oder erstere weissgrau, letztere, zumal Statuen, Gefässe und Trophäen gold- oder erzfarbig; höchst unbefangene Behandlung der Festons, bald mehr ideal und steinfarbig, bald realistisch und naturfarbig in Laub und Früchten. — Vielleicht die schönsten farbigen Façaden an zwei kleinen Häusern auf Piazza dell' Erbe zu Verona. — Sodann Abwechslung vollfarbiger und steinfarbiger Partieen je nach Stockwerken oder je nach der Bedeutung der betreffenden Mauerfläche. Endlich die einfarbige Malerei, Chiaroscuro, pitture di terretta, in einer beliebigen Farbe; ausser grau kommen auch grün, roth, violett, goldbraun etc. vor, bisweilen nach Stockwerken und nach einzelnen Theilen derselben wechselnd. — Zuletzt das Sgraffito, s. oben.

Rafael und seine Schule, zumal die grossen Façadendecoratoren Polidoro da Caravaggio und Maturino, verliehen der Farblosigkeit das Uebergewicht und vollendeten denjenigen Styl der figürlichen Darstellung, welcher eine gemalte Plastik darstellt, ohne sich doch knechtisch den strengern Voraussetzungen der letztern zu fügen. — Victorien, Abundantien etc. an der Tiberseite der Farnesina, grau in grau, von rafaelischer Erfindung; — Fries mit der Geschichte der Niobe an einem Hause in Rom, von Polidoro, grau in grau mit Ausnahme des goldbraunen Götterbildes in der Mitte.

§. 165.

Aussagen der Schriftsteller.

In den Gegenständen hielt sich die Façadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen grossen decorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gedanken zu verwirklichen hatten.

Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die Niemand mehr zu erklären wusste. Vasari glaubte es besser zu verstehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und pfropfte in eine Façade das ganze menschliche Leben (XI, p. 16. v. di Gherardi) in einer Masse von Allegorien.

Die wichtigeren Stellen bei Vasari sind folgende:

V, p. 51, s. v. di Don Bartolommeo; p. 144, v. di Verocchio; — p. 166, 168, 178, 179, v. di Mantegna; — p. 278, v. di Pinturicchio.

VII, p. 83, ss. v. di Giorgione.

VIII, p. 98, s. v. di Marcilla; — p. 147, v. di San Gimignano; — p. 222 bis 237, v. di Peruzzi; — p. 275, 295, v. di A. del Sarto.

IX, p. 22, v. di Alf. Lombardi; p. 33 bis 38 v. di Pordenone; — p. 51, s. v. di Girol. da Treviso; — p. 56 bis 65, v. di Polidoro e Maturino; — p. 88, v. di Bagnacavallo; — p. 110, v. di Morto da Feltre: — p. 181, 185, 193, 198, 199, 203, 204, v. di Fra Giocondo.

X, p. 5, v. di Ant. Sangallo giov; — p. 144, ss. v. di Perino; — p. 177, s. v. di Beccafumi; — p. 210, v. di Soggi.

XI, p. 15 bis 22, v. di Gherardi; — p. 39, v. di Pontormo; — p. 132, ss. v. di Sanmicheli; — p. 146, v. di Sodoma; — p. 215, s. v. di Aristotile; — p. 228, 237, 265, 270, 276, 282, v. di Garofalo; — p. 294, v. di Rid. Ghirlandajo.

XII, p. 81, s. v. di Salviati; p. 106 bis 117, v. di Taddeo Zucchero.

XIII, p. 11, v. di Primaticcio; — p. 20 bis 22 und 48, s. v. di Tiziano.

Ausserdem zerstreute Notizen bei Gaye, Carteggio, I, p. 334 (über die mantuanischen Façadenmaler Polidoro und Guerzo 1495, und II, p. 137, Giorgione's Fresken); — im Anonimo di Morelli (bei Anlass der Casa Cornaro in Padua und des Pal. del Podesta in Bergamo, sowie der dortigen Porta pinta); — Lomazzo, trattato dell' arte, p. 227, s. 264. 271 (zusammenhängende Stellen über lombardische Façadenmaler); p. 413 (über Dosso Dossi); — Milanesi III, p. 65, s. (Sodoma's mit einem Pferd bezahlte Façade).

Sansovino, Venezia, ergibt ausser dem sonst Bekannten wenig, z. B. fol. 143 eine Façade des Battista Moro; fol. 135 über den Fondaco de' Tedeschi. Die Fresken Tizians an diesem Fondaco beschreibt in Kurzem auch Ridolfi (bei Ticozzi, vite de' pittori Vecelli p. 22) und zwar ohne nur eine Deutung zu versuchen, die sich auch in der That unmöglich geben liess.

Serlio, architettura, fol. 192 im IV. Buche wichtige Stelle, hauptsächlich das Lob des Chiaroscuro. — Eine von Albrecht Dürer in Venedig gemalte Façade wird unter den grossen Sehenswürdigkeiten Italiens aufgezählt. Lettere pittoriche III, 166, in einem Briefe des Doni an Carnesecchi. — Armenini, S. 202 ff., spricht schon dem Vasari nach.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einer fast ganz untergegangenen Kunstgattung dürfen wir hier nicht mit umständlich ergänzenden Hypothesen nachgehen, zumal da die Nachrichten wie bemerkt die decorativen Theile kaum erwähnen. Eine rasche Uebersicht des Inhaltes mag genügen.

§. 166.

Gegenstände der Façadenmalerei.

Zunächst gehören viele einzelne Figuren dem Gebiete neutraler Schönheit an und wirken wesentlich als symmetrisch füllend, sind auch wohl mit dem fingirten baulichen Gerüste wesentlich verbunden.

Attitüden, nackte Gestalten jeder Art und Farbe, bisweilen als Tragfiguren, ja als Hermen; — ferner Genien, besonders Kinder (Putten) in Menge; Sirenen, Züge von Tritonen und Nereiden als Friese; — auch Tritone und Nereiden zu zweien, Medaillons haltend; — einzeln und scheinbar oft in Nischen: Helden und Philosophen ohne Namen und bestimmte Beziehung.

Das Religiöse nimmt bald nur ein Hauptbild nach alter Art, bald die ganze Façade in Anspruch. Hauptbilder: Crucifixus mit Heiligen; Madonna mit Heiligen; Paradies oder Sündenfall; Alles mit Genrescenen derber Art verträglich, wie eine Façade in Verona beweist. Gehört die ganze Façade dem christlichen Bilderkreise an, so erscheinen noch andere biblische Geschichten; — als Füllfiguren: Propheten, christliche Tugenden; — als Friese: die Völker, welche der Roma-Fides ihren Tribut bringen, Türkensiege, Thaten Simsons u. dgl.

Allegorien kommen in der guten Zeit wenige und offenbar mehr um der Schönheit des Motives willen gewählte vor. So am Fondaco de' Tedeschi zu Venedig (seit 1504 mit den herrlichsten Malereien des Giorgione, Tizian u. A. ringsum, wovon jetzt kaum mehr ein Schimmer sichtbar) die berühmte Figur Tizians, welche bald als Judith, bald als Germania galt; anderswo Venezia als Löwenreiterin. — Dann die eben genannte Roma mit den Attributen der Fides.

Ceremonien und Aufzüge finden sich hauptsächlich in Friesen; an Triumphzüge jeder Art waren Poesie und Malerei längst gewöhnt. — Ueber die Triumphe vgl. Cultur der Renaissance S. 415 ff. Es sind Züge von Kriegern, Gefangenen, Senatoren, Trägern, welche Beute, zumal kostbare Gefässe, auch Tribute überwundener Völker bringen u. s. w., auch antike Spiele, Wagenrennen, dann als heitere Parodie Triumphe von Kinderfiguren, Kriegszüge bewaffneter Kinder; endlich Züge von Pilgern.

Das Profan-Erzählende beginnt mit mythologischen Scenen, bisweilen ohne genau bestimmte Beziehung, dann folgt die Urgeschichte der betreffenden Stadt, endlich römische und auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wohl idealisirte gleichzeitige Geschichte. Kämpfe des Hercules, Sturz der Giganten, Geschichte der Niobe (Polidoro), Ereignisse aus der Odyssee, Schmiede Vulkans (Rafael), Mars und Venus und als Probestück der Verkürzung: der schwebende Merkur. — Urmythen, von Rom (an Façaden aus Polidoro's Zeit), von Cortona etc.; — Geschichten Alexanders d. Gr., Cäsars etc.; — als Verkürzungsprobe: der Sprung des M. Curtius (auch bei Holbein). — Von Zeitereignissen: Carls V. Einnahme von Goletta.

Das Genre ist theils durch antike, theils durch völlig naturalistische Scenen vertreten, welche sich harmlos auch zum Heiligen gesellen. Antike Ringkämpfe u. a. Spiele und besonders Darstellungen von Opfern. — Eine Bauernhochzeit, ein Tanz von Buckligen, eine Wasserfahrt u. dgl. m.

Thiere und leblose Gegenstände werden bisweilen mit der grössten Meisterschaft an Façaden dargestellt. Medaillonsköpfe in Steinfarbe kommen reihenweise vor. Friese mit Thierkämpfen; — Trophäen und Vasen als Beutestücke gedacht (sehr schön bei Polidoro); — Festons jeder Art, Masken u. s. w. — Medaillons mit den Köpfen der zwölf ersten Kaiser; — mit Köpfen von Cardinälen etc. — (Die Fresken an Gartenmauern §. 128.)

§. 167.

Ausgang der Façadenmalerei.

Die Façadenmalerei fiel schon geraume Zeit vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts einem schnellen und gewissenlosen Betrieb anheim; doch gibt die Verwerthung der Motive der guten Zeit auch spätern Leistungen einen bedeutenden Werth, wo die Urbilder nicht mehr vorhanden sind.

Armenini l. c. p. 205: nach dem Tode Polidoro's habe sich der Verfall zunächst im Wiederaufkommen der (in Oberitalien nie aufgegebenen) Vollfarbigkeit geoffenbart. — Aus der Zeit seit 1530 weit das Meiste dieser Art in Genua (etwa mit Ausnahme einer vortrefflichen kleinen Façade auf Piazza dell' Agnello); durchschnittlich von geringer Bedeutung, zumal im decorativen Theil; — in Florenz einiges Gute aus ganz später Zeit; — in Verona, wo sich die Einfarbigkeit erst jetzt recht durchsetzt, manches Treffliche venezianischer Schule. — Lombardische Landhäuser aus dieser Zeit, bisweilen völlig bemalt, z. B. eine Villa zu Bissuccio unweit Varese. Façaden aus Malerei und Stucco gemischt sind fast nur noch aus der Barockzeit vorhanden und eher an kleinen Kirchen als an Häusern. (Die bloss stucchirten Façaden vgl. §. 96.)

Auch an den geringern Arbeiten dieser spätern Zeit wird man Wirkungsmittel entdecken, welche darauf hindeuten, was für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kräfte der besten Epoche sich dieser Gattung einst mussten gewidmet haben.

Die ganze Façadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müsste im Auftrage einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden.

Näher verwandt mit der Façadenmalerei als man es denken sollte: die decorative Einfassung mancher Miniaturen und namentlich die Verzierung vieler Bücherdeckel in Holzschnitt. Letztere stellen gewiss häufig nichts anderes dar, als was man in den Malereien um Fenster und Thüren herum zu sehen gewohnt war und zwar in den Büchern von etwa 1480 bis 1550 ganz besonders characteristisch, je nach dem Jahrzehnt.

§. 168.

Sculptur und Malerei der Wappen.

Die Wappen, von dem strengern Styl nordischer Heraldik völlig losgesprochen und als freie Prachtaufgabe behandelt, bilden einen nicht unwichtigen Bestandtheil der Façadenmalerei sowohl als der decorativen Sculptur.

Italien hatte am wahren heraldischen System so wenig Antheil als an dem ernstlichen Ritterthum und vermischte unaufhörlich Embleme und eigentliche Wappen. Für diese (hier nicht weiter zu verfolgende) Confusion eine belehrende Hauptstelle bei Decembrius, vita Phil. Mariae Vicecomitis, Murat. XX, Col. 996. — Auch was Serlio Ende des IV. Buches vorbringt, zeigt, dass er keine Ahnung von der Sache hat. Entscheidend für die Kunst war, dass man sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgend eine Tradition band und vollends in Betreff der Wappenhalter durchaus nur dem Gesetz der Schönheit folgte.

Gemeisselte Wappenschilde schräg an den Ecken florentinischer Paläste des XV. Jahrhunderts; dann 1537 die colossalen Wappen Carls V. und des Herzogs Alessandro Medici an der Fortezza da basso zu Florenz, ersteres mit zwei nackten lebensgrossen Victorien, letzteres mit zwei andern Figuren (Vasari VIII, p. 185, v. di Baccio e Raff. da Montelupo); — ein Wappen Clemens VII., jetzt untergegangen (XI, p. 77, v. di Mosca); Veränderung eines gemeisselten Papstwappens unter einem neuen Pontificat (ibid. p. 79); — colossale Wappen Paul's III. in Perugia, wobei zum ersten Mal die Wirkung der kräftig vortretenden Tiara und der gekreuzten Schlüssel in Verbindung mit Festons und Masken hervorgehoben wird (ibid. p. 82). — Das Wappen über dem Hauptfenster des Pal. Farnese in Rom (Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Weit häufiger waren die gemalten Wappen, deren schon früh sehr prächtige, mit allen irgend passlichen Zuthaten verversehene vorgekommen sein müssen, z. B. das des Giangaleazzo Visconti, welches die Stadt Siena 1393 an Porta Camollia malen liess für zwanzig Goldgulden. [1] — Eine besonders reiche Wappengruppe war die bei Anlass des Empfanges der Lucrezia Borgia 1502 am Palast zu Ferrara gemalte: »die Wappen des Papstes, des Königs von Frankreich und des erlauchten Hauses Este, mit Engeln, Hydren und andern schönen Zierrathen.« [2] — Beccafumi's Façade mit dem Wappen Julius II. im Borgo zu Rom. (Vasari X, p. 77.) — Rosso Fiorentino begann seine Laufbahn mit dergleichen (Vasari IX, p. 68, s. v. di Rosso). — Der grösste aber in diesem Fache muss Jacopo Puntormo und zwar von früh an gewesen sein. (Vasari XI, p. 31, 33, 41, 43, v. di Puntormo.) Sein Ruhm stellte sich schon 1514 fest, als Leo X. nach Florenz kam und dessen ganzer Anhang lauter mediceische Wappen »in pietre, in marmi, in tele ed in fresco« machen liess; Puntormo's Einfassung eines dieser Wappen an der Annunziata, bestehend aus Tugenden, Kinderfiguren etc. entlockte selbst dem Michelangelo einen Ausruf des Entzückens; — andere Wappen von ihm im Castell, an Casa Lanfredini, in Casa Spina zu Florenz; Alles wohl längst nicht mehr vorhanden, aber ohne Zweifel nachklingend in allen bessern Wappenmalereien des XVI. Jahrhunderts; — vielleicht schon in dem ebenfalls untergegangenen Wappen Paul's III. von Franc. Salviati an einem Palast in Rom, »mit einigen grossen und nackten Figuren, welche den grössten Beifall fanden,« (Vasari XII, p. 55, v. di Salviati).

Von den Wappen, welche die Regierungen in allen Ortschaften ihres Gebietes malen liessen (Milanesi II, p. 397, zum J. 1482) und vollends von den fürstlichen Wappen und Devisen, mit welchen Gastwirthe ihre Lokale schmückten (Lomazzo, p. 349 mit komischer Entrüstung gegen solchen Missbrauch) ist hier nicht nöthig zu reden. — Auch von Wappen, welche neugewählte Beamte in den betreffenden Gebäuden malen oder meisseln liessen (Pal. de' Tribunali zu Pistoja, Pal. del Podesta zu Florenz), ist keine in künstlerischer Beziehung nennenswerthe Reihe vorhanden.

[1] Milanesi I, p. 33. — [2] Diario ferrar., Murat. XXIV, Col. 401.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VII. Kapitel.

Malerei und Stucchirung des Innern.

§. 169.

Friese und Wanddecorationen.

Von der decorirenden Malerei des Innern sind zunächst zu erwähnen die Friese flachgedeckter Säle und Zimmer, welche als Mittelglied zwischen der cassettirten und bemalten Decke und den mit Teppichen behangenen oder sonst verzierten Wänden meist vollfarbig ausgeführt wurden.

Ob aus dem XV. Jahrhundert und aus der besten Zeit des folgenden etwas Wichtiges von dieser Art erhalten ist? — Der Fries konnte fortlaufend oder mit Unterbrechung durch wirkliche oder gemalte Tragfiguren gemalt sein; sein Inhalt genreartig, mythologisch oder historisch; zur Zeit des Barockstyls besonders Schlachten und andere Scenen aus der römischen Geschichte; selten Landschaften und Ansichten von Gebäuden. (Letzteres in der obersten Halle der vaticanischen Loggien.)

Von namhaften Mustern werden angeführt: Gio da Udine, Fries von Kindern, Löwen, Wappen etc. über einer als Scheinincrustation gegebenen Wandbemalung, nicht mehr vorhanden (Vasari XI, p. 305, v. di Udine). — Pordenone's Fries von Kindern mit einer Barke im Pal. Doria (zu Genua?); — Battista del Moro, Friese mit Schlachten im Pal. Canossa zu Verona (Vasari IX, p. 185, v. di Fra Giocondo); — Perin del Vaga, Fries mit weiblichen Figuren bei Gianettino Doria zu Genua (ibid. X, p. 161, v. di Perino); — Dan. da Volterra's Friese im Pal. Farnese zu Rom (ibid. XII, p. 90, v. di Ricciarelli). Zu Schnellproducten werden solche Friese dann mit Taddeo Zucchero (ibid. XII, p. 107, 112, 118, v. di T. Zucchero.)

Erst aus noch späterer Zeit, (1587) die Theorie dieser Friese bei Armenini, de' veri precetti etc. p. 185; ihre Höhe solle zwischen $^1/_5$ und $^1/_6$ des Gemaches betragen, Architrav und Sims eingerechnet; der Inhalt pedantisch vorgeschrieben etc. Die Wand unter den Friesen, eigentlich für Arrazzen bestimmt, erhielt doch, (Genua ausgenommen, wo sie bis auf den marmorirten Sockel weiss blieb) eine Art von Decoration, gewiss noch sehr schön (Arabesken) bei Perin del Vaga (Engelsburg), sonst aber z. B. in der Lombardie nur eine oberflächlich gemalte Scheinarchitektur von Säulen, Incrustationen und grünen Festons. — (Ibid. p. 197 über die Friese in Gartensalons.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, »a damaschi«, wie in der sixtinischen Capelle und wie Julius II. (Gaye II, p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vaticanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt (Lomazzo l. c. p. 317).

Sculpirte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Pal. von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle sondern besonders aufgestellt), blieben natürlich eine seltene Ausnahme (Vasari IV, p. 206 und Nota, v. di Franc. di Giorgio); — noch ein Beispiel: im Pal. del Te zu Mantua ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenscenen nach der Trajanssäule, Armenini p. 185.

Die Malereien über den Kaminen (§. 146), haben öfter irgend eine ungezwungene Beziehung auf das Feuer, z. B. die Werkstatt des Vulcan mit Venus (Vasari X, p. 107, v. di Giulio Romano), — die Friedensgöttin, Waffen verbrennend, (ibid. p. 146, v. di Perino) — »cose ignee,« wie Armenini, l. c. p. 201 wünscht. Auch bezuglose Oelgemälde, denen man einen Ehrenplatz gönnte, kamen wohl über den Kamin zu stehen. (Vasari XI, p. 229, v. di Garofalo.) — Kaminfresken in Frankreich, ibid. XII, p. 72, v. di Salviati.

Neben jenen flüchtig gemalten Scheinarchitekturen, von welchen Lomazzo spricht, gab es doch schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts bessere, von Meistern, welche im Stande waren, eine gewisse Illusion in reichen Bauformen hervorzubringen. Was von Peruzzi in dieser Weise Gemaltes vorhanden ist, weiss ich nicht anzugeben. Im Speisesaal von Giovio's Villa (Paul Jov. Musei descriptio) war eine Scheinhalle sehr täuschend gemalt. Für die Zeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Vasari XII, p. 134, v. di Zucchero. Wie schon Bramante sogar eine wirkliche Vertiefung zu Hülfe nahm, um einen Halleneffekt hervorzubringen, s. §. 83.

§. 170.

Decorative Bemalung von Bautheilen.

Gemalte Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, welche als Einfassungen von Fresken des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen, erhalten eine Ausfüllung mit Zierformen, welche wesentlich von der in der Marmordecoration vorkommenden abgeleitet ist.

Eine Aufzählung solcher einrahmender Malereien zumal der peruginischen Schule s. Cicerone, S. 277, ff. — Von den Florentinern soll Andrea di Cosimo und besonders Filippino Lippi das grösste Verdienst dabei gehabt haben (Vasari V, p. 32, v. di Cosimo Rosselli; ibid. p. 242, 250, v. di Filippino Lippi). —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 151. Pfeiler vom Monastero maggiore zu Mailand. (Lasius.)

Bei den Paduanern, die schon in ihren Bildern selbst so viele reich ornamentirte Architektur darstellen, mag Squarcione mit seiner Sammlung (§. 25) den Hauptanstoss gegeben haben; doch malte um 1453 ein Donatello bewunderte Decorationen im Bischofshof zu Treviso (Memorie trevigiane I, p. 97 und 111) und diess könnte wohl der berühmte Florentiner gewesen sein; über dessen damaligen Aufenthalt im östlichen Oberitalien, Vasari III, p. 257, Nota, v. di Donato.

Schon die Steinfarbe, hie und da mit etwas Gold, bringt eine nahe Verwandtschaft zur gemeisselten Decoration mit sich. Sehr schön in den Einfassungen von Mantegna's Fresken (Eremitani zu Padua) der Contrast des Steinfarbigen mit den farbigen Festons, an welchen Putten klettern.

Viel wichtiger ist die Decoration der wirklichen Pilaster, Friese etc., zumal in den oberitalienischen Kirchen, wo die Construction aus Backstein mit Mörtel keinen bessern Ersatz für den mangelnden Adel des Stoffes zu finden wusste, als eine oft reich figurirte, vollfarbige Bemalung.

An irgend eine sachliche Beziehung band man sich dabei nur oberflächlich oder gar nicht, (vgl. §. 134); die tausendfach vorkommenden Putten oft kindlich oder muthwillig; ein Nereidenzug als Fries in der Cupolette der von Falconetto (§. 26) ausgemalten Capelle in S. Nazario e Celso zu Verona. Gute bloss ornamentale Arabesken auf dunklem Grunde an den Pfeilern dieser Kirche, sowie in der Incoronata zu Lodi (Bramante); — vorherrschend ornamentale, vielleicht von Aless. Araldi (st. 1528) am ältern Theil der Pilaster von S. Giovanni zu Parma. — Aehnliches in San Sisto zu Piacenza; — edel und reich die Pfeilerbemalung im Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 151), dessen hintere Hälfte ein fast völlig rein erhaltenes Beispiel lombardischer Decoration ist. — Endlich gehören hierher die aus je drei farbigen Pilasterflächen bestehenden Wandpfeiler der Libreria im Dome von Siena. — Unter den vorherrschend figurirten Decorationen zum Theil aus Correggio's Schule sind zu nennen: der Fries in S. Giovanni zu Parma, in S. Francesco zu Ferrara (von Girolamo da Carpi) u. a. m.

Ein Unicum sind die ausgedehnten Malereien, welche Luca Signorelli an den Wänden unterhalb seiner berühmten Weltgerichtsfresken anbrachte (Dom zu Orvieto); grau in grau gemalt, ahmen sie Steinsculpturen nach, wie sie S. gerne in seinen Bildern darstellte und zwar reiche Arabesken sowohl als Figürliches, letzteres mit einer Menge von Beziehungen auf die Hauptbilder.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 171.

Gewölbemalerei der Frührenaissance.

Die Gewölbemalerei, während des ganzen Mittelalters in den italienischen Kirchen heimisch, hatte hie und da etwas von demjenigen decorativen Character, den sie einst bei den Römern gezeigt hatte.

Es ist hiemit hauptsächlich die Decoration von Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi gemeint (drittes Kreuzgewölbe des Langhauses vom Portal an gezählt); Medaillons mit Brustbildern, Festons aus Vasen hervorspriessend, welche von Genien auf dem Haupt getragen werden u. s. w. Eine deutliche Nachwirkung altchristlicher Gewölbemalereien.

Sonst aber herrschen, zumal in der Schule Giotto's, an den Gewölben heilige Gestalten, und selbst Historien (Incoronata zu Neapel) auf blauem Grunde vor, und auch die Renaissance ging häufig darauf ein. Die Halbkuppeln der Chornischen erhielten grosse Frescodarstellungen der himmlischen Herrlichkeit, mit der Himmelfahrt Christi oder Krönung Mariä (Filippo Lippi, Borgognone, Melozzo); auch behauptete die Gewölbemalerei im eigentlichen Sinn einen sehr hohen Rang.

Eine reichere Blüthe decorativer Gewölbemalerei ergab sich dann im XV. Jahrhundert, zugleich mit der zunehmenden Befreiung vom Kreuzgewölbe (welches kein Mittelbild duldet), und von den Rippen und Gurten (§. 48). Dieselbe Fähigkeit, gegebene Flächen in denkbar schönster Weise auszufüllen, welche sich in Marmor (§. 131, 134) und in der Holzdecoration (§. 150 ff.) offenbart, äussert sich hier im Gewande der Farbe mit schrankenloser Fülle und Freiheit, in weltlichen Gebäuden wie in Kirchen. Die Urheber sind zugleich grosse Historienmaler.

Zu den frühesten, vielleicht noch halbgothischen Arbeiten mochten die goldenen Thiere auf blauem Grunde an den gewölbten Decken im Castell von Pavia gehören, welche die Ergänzung zu den berühmten Wandfresken bildeten. (Anonimo di Morelli.) Der blaue Grund schon in den schönsten decorativen Mosaiken des V. Jahrhunderts. — Das späteste gemalte gothische Maasswerk, Gold auf blau §. 23.

Zunächst musste dann die Renaissance schon vorhandene gothische Gewölbe decoriren; — herrliche Malereien in der Chormuschel von Mantegna's Capelle in den Eremitani zu Padua, grüne Festons mit weissen Bändern auf blauem Grund, dazwischen Figuren und Medaillons; — ferner die des Girol. Mazzola an den oblongen Kreuzgewölben im Hauptschiff des Domes in Parma, farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Festons etc.; die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rippen zweifarbig eingerahmt. — Endlich enthält eines der ältern Zimmer des Appartemento Borgia im Vatican, mit Fresken angeblich von Pinturicchio, an den Kappen seiner noch fast gothischen Kreuzgewölbe prächtige Arabesken mit farbigen Figuren und goldenen Architekturmotiven auf dunkelblauem Grunde, zum Theil bereits in Stucco reliefirt (wahrscheinlich vor 1495; vielleicht mit Beihülfe des Torrigiano, Vasari VII, p. 206, v. di Torrigiano).

Im Einklang mit den freiern Gewölbeformen der Frührenaissance und nach völliger Beseitigung der Rippen sind dann namentlich eine Anzahl prächtiger Decorationen in Oberitalien componirt: diejenigen im Querschiff der Certosa von Pavia und der Vorhalle des Hofes daselbst, letztere sehr zierlich und originell in der Anordnung, vielleicht von Bernardino Luini. — Die Capelle Falconetto's (§. 170) zu Verona; das Decorative vorherrschend Steinfarbe, die Figuren vollfarbig; offenbar mit eifrigem Streben, sich den antiken Zierformen mehr zu nähern. — Von seinem Mitarbeiter Franc. Morone das freier und leichter componirte Gewölbe der Sacristei bei S. Maria in Organo zu Verona. — Am Gewölbe eines Gemaches neben dem Pavillon Correggios im Kloster S. Paolo zu Parma ausgezeichnet schöne mässig figurirte Arabesken auf dunkelblauem Grunde von Aless. Araldi. — Auch das prächtige Gewölbemosaik in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, freischwebendes Rankenwerk mit Medaillons, mag hier wenigstens erwähnt werden.

Endlich ist hier der wenigen erhaltenen kleinen Gewölbe mit elegantem glasirtem Cassettenwerk aus der Werkstatt der Robbia zu gedenken: über dem Tabernakel des Altares im Schiff von S. Miniato bei Florenz; in der Vorhalle der Cap. de' Pazzi bei S. Croce ebenda; in der Vorhalle des Domes von Pistoja etc. Das Hauptwerk, nämlich das Gewölbe in dem Prachtstübchen Cosimo's d. ä., mit reicher figürlicher Zuthat, ist untergegangen. [1]

§. 172.

Gewölbemalerei der peruginischen Schule.

Die peruginische Schule fasste bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien ihre Aufgabe ziemlich unfrei so auf, als hätte der decorative Theil vor allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen.

Nachdem man die wirklichen Rippen los geworden, führt sie ein gemaltes Rippenwerk wieder ein und macht gar keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre. Ausfüllung der einzelnen Abtheilungen durch farbige Gestalten oder Rundbilder und theils farbige,

[1] Vasari III, p. 65, v. di Robbia.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

theils steinfarbene Nebenbilder, Nachahmungen von Reliefs u. dgl. (Ein älterer peruginischer Maler, Benedetto Bonfigli, malte laut Mariotti [1] in Rom für Innocenz VIII »schöne und zierliche Grottesken.« Er stand indess ausserhalb der Schule Pietro's, mit welcher wir es hier zu thun haben.)

Zum Besten gehören die von Pietro's Schülern gemalten Gewölbe im Cambio zu Perugia und das von ihm selbst herrührende in der Stanza dell' Incendio (Vatican), welches Rafael als Werk seines Lehrers schonte, obwohl es sich neben dem grossen und freien Styl seiner eigenen Compositionen sehr ängstlich ausnimmt. (In der Camera della Segnatura hat Rafael zwar die Eintheilung und mehrere kleinere einzelne Darstellungen, von Sodoma, beibehalten, die Hauptfelder des Gewölbes aber neu gemalt. Da diese Räume, und zwar ziemlich sorglos und ungenau mit Kreuzgewölben gedeckt sind, so können die genannten Decorationen nicht als maassgebend für die Renaissance gelten. Vgl. Fig. 152.)

Pinturicchio (§. 171) ist in der Anordnung seines Chorgewölbes in S. M. del Popolo zu Rom ganz besonders herb und steinern, obwohl das Detail schöne Partien und das Ganze (mit Mariä Krönung und den Kirchenvätern, Evangelisten, Sibyllen), eine ernste Wirkung hat. Die von ihm ausgemalte Capelle in Araceli und die Sacristei von S. Cecilia (vielleicht von ihm) sind im Gewölbeschmuck wenigstens beachtenswerth. Einen grossen Fortschritt in der Kenntniss der Farbenwirkung, in der Freiheit der Eintheilung und in der Fülle und Auswahl der Zierformen zeigt dann sein Gewölbe (eine volta a specchio, §. 55) in der Libreria des Domes zu Siena. Der sehr liberale, nur auf möglichste Schönheit dringende Abschnitt des mit ihm 1502 geschlossenen Contractes (§. 174) bei Vasari V, p. 286, Comment. zu v. di Pinturicchio und bei Milanesi III, 9. Schon verräth sich in der Abwechslung der Farbenflächen ein Eindruck antiker Malereien in der Art der Titusthermen. (P.'s Malereien in der Engelsburg sind untergegangen.)

Wiederum auf der herbern Tradition der peruginischen Schule beruhen die Gewölbemalereien Garofalo's in zwei Räumen des erzbisch. Seminars zu Ferrara (1519); doch gemildert durch eine gewisse Anmuth des Details und gerechtfertigt durch die Strenge des bloss zweifarbigen Vortrages in den decorativen Theilen. — Ernst und vortrefflich: die ganze Gewölbedecoration in S. Benedetto zu Ferrara. (§. 170.)

In der Farnesina zu Rom bewunderte man am Gewölbe der Halle links schon frühe die völlig täuschende Wirkung des gemalten Steingerüstes. (Vasari VIII, p. 223, v. di Peruzzi.) Auch

[1] Lettere pittoriche perugine, p. 225, Nota.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

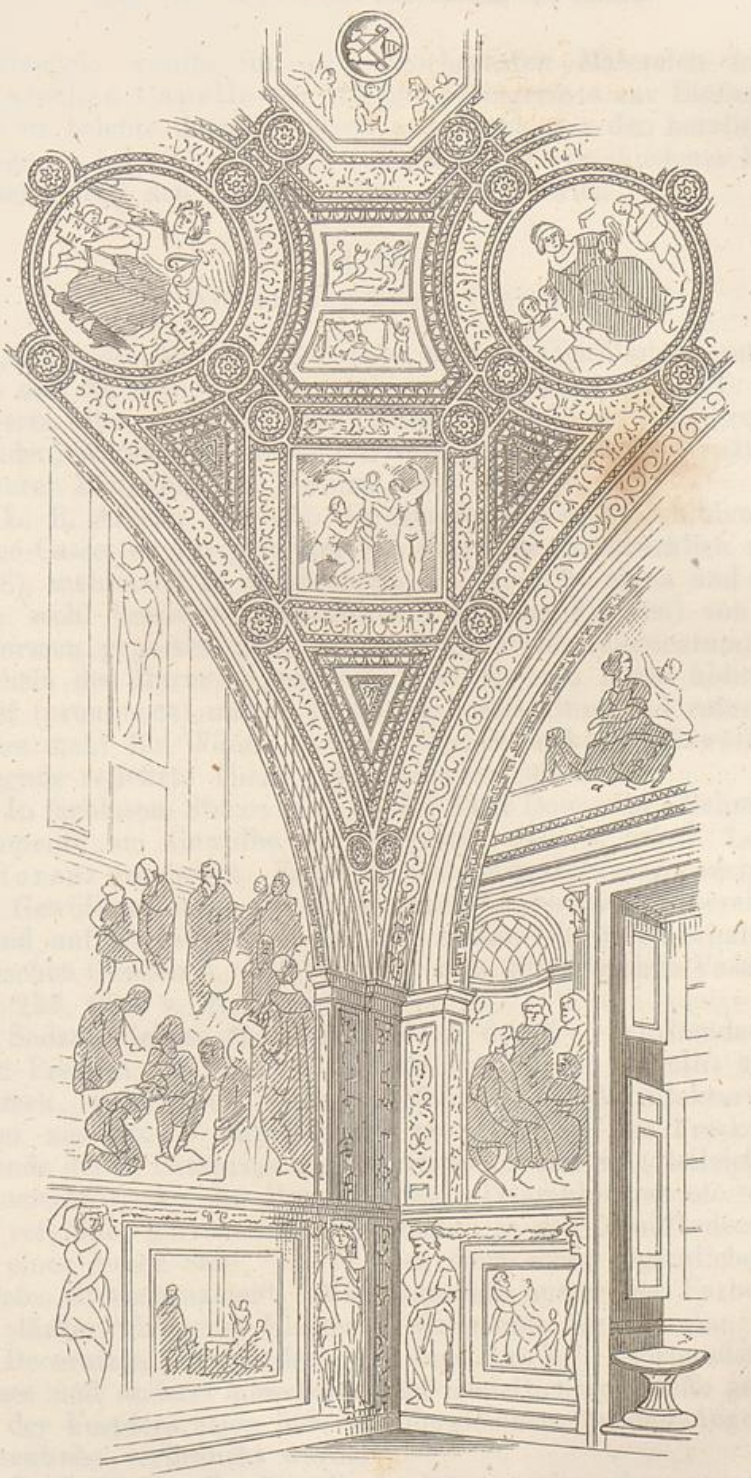
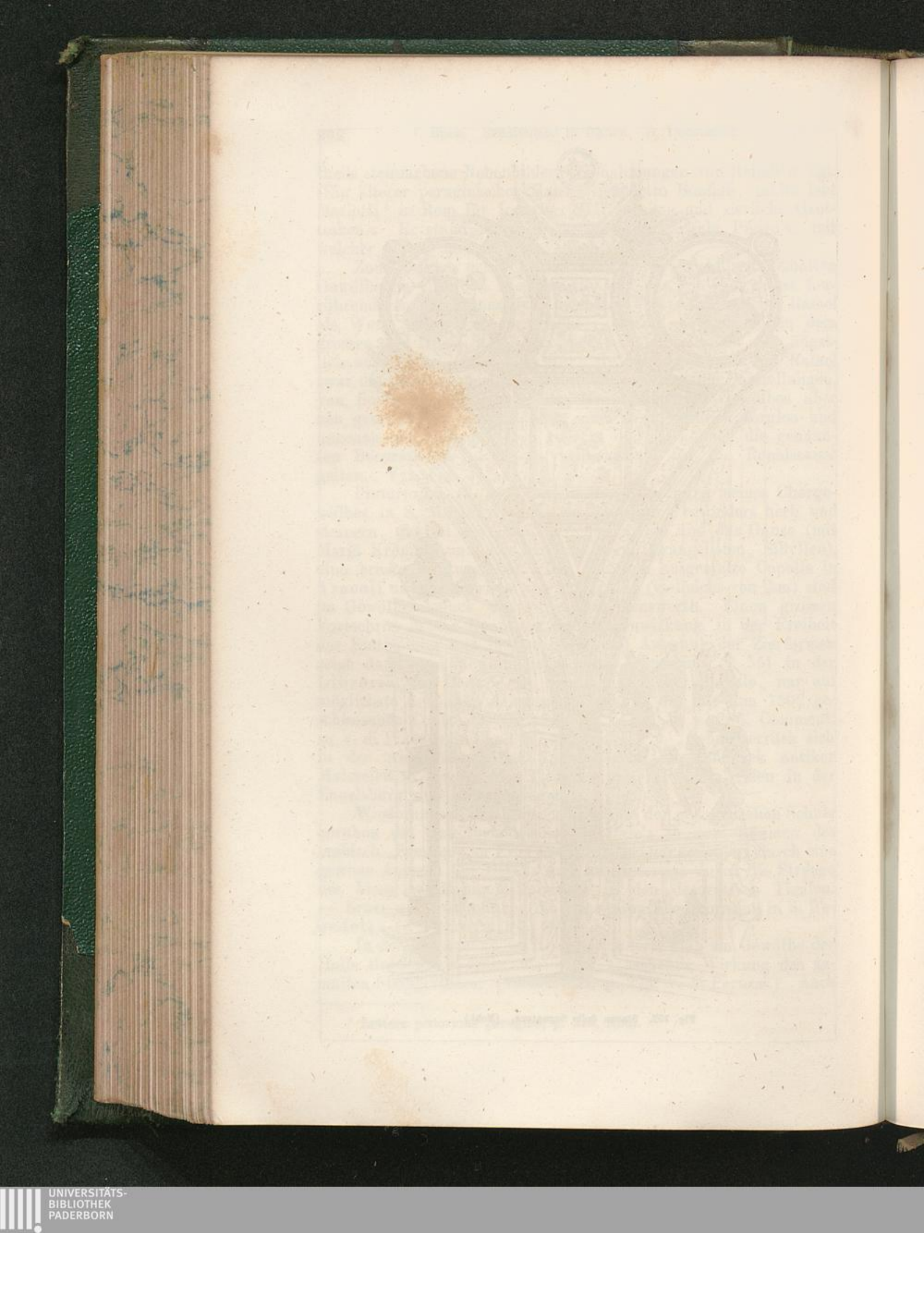


Fig. 152. Stanza della Segnatura. (Nohl.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Michelangelo wählte für seine hochernsten Malereien in der sixtinischen Capelle ein strenges Steingerüste zur Einfassung, allein er belebte dasselbe durch und durch mit den herrlichsten Füllfiguren jedes Grades und Vortrages und verschiedener Farbe, abgesehen von den Hauptgestalten und Historien.

§. 173.

Die ersten Stuccaturen.

Neben der Malerei und bald auch in Verbindung mit ihr hatte sich an den Gewölben schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine plastische Decoration aus Gyps oder Stucco eingefunden, Anfangs wohl zur Darstellung der Cassetten, später zu stärkerer Betonung der Formen jeder Art.

L. B. Alberti, der sich der Berechnung und Ausbildung der Stucco-Cassetten für jede Art von Gewölben ausdrücklich rühmt (§. 48), meldet de re aedificatoria, L. VI, c. 9: signa und sigilla (d. h. wohl verzierte Quadrate und einzelne Figuren) von Gyps in Formen gegossen und durch einen Firniss (unguentum) dem Anschein des Marmors genähert, seien in zwei Arten üblich: in Relief (prominens) und in Vertiefung (castigatum und retunsum), erstere mehr für Wände passend, letztere mehr für Gewölbe, da hängende reliefirte Theile leicht abfielen (um 1450).

In farblosem Stucco sind in der That Donatello's Reliefs und Ornamente am Gewölbe der Sagrestia vecchia bei S. Lorenzo in Florenz gearbeitet. Es ist die erste vollständige Emancipation vom Gewölbeschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach (damals besser als jetzt erhaltenen) römischen Gewölben. (Ueber diese u. a. Stuccosachen Vasari III, 244, 253, 260, v. di Donatello.)

Sodann liebten es mehrere Maler des XV. Jahrhunderts, in ihren Fresken und sogar in Tafelbildern (Carlo Crivelli) gewisse Partieen, namentlich Waffen, Attribute und Architekturen erhaben aus Stucco aufzusetzen; wie z. B. in den Fresken der Legende der h. Catharina im Appartamento Borgia (vielleicht von Pinturicchio), wo die Prachtbauten, Triumphbogen etc. erhöht und vergoldet hervortreten; Aehnliches in den Gewölbedecorationen eines dieser Säle, §. 171, ist dann schon eigentliches vergoldetes Stuccoornament. Man wünschte ausser der Farbe noch ein stärker wirkendes Element, wenigstens für einzelne Theile der Decoration. Ausserdem war man im XV. Jahrhundert des Gypses und anderer giessbarer und modellirbarer Stoffe gewöhnt von der Festdecoration her, wo dergleichen für den Augenblick massenweise verbraucht wurde.

Doch bleibt die Gewölbeverzierung (abgesehen von eigentlichen Malereien) noch das ganze Jahrhundert hindurch wesent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbetheile mit gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Guirlanden u. s. w.

§. 174.

Einwirkung der antiken Grottesken.

Eine allgemeine Veränderung ging in der ganzen Decoration der Mauern und besonders der Gewölbe vor sich, seit der Entdeckung (oder nähern Prüfung) der sogenannten Grotten, d. h. verzierter Räume von Thermen und Palästen des Alterthums. Die Verhältnisse von Stucco und Farbe, sowie die Formen, Eintheilungen und Gegenstände, welche man hier vorfand, machten den stärksten Eindruck auf die beginnende Hochrenaissance und wurden theils mehr unmittelbar nachgeahmt, theils mit dem bisherigen System verschmolzen. Die Nachwirkung dehnte sich auch auf alle übrigen Gattungen der Decoration aus.

Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Decoration. Der früheste offizielle Gebrauch in dem §. 172 erwähnten Contract mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Eintheilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste (vistosa) halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben nach derjenigen Art (forgia, lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt »grottesche« heisst, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder (con li campi variati), so schön und zierlich als möglich.

Der Anfang des Studiums der »Grotten« soll geschehen sein durch einen gewissen Morto da Feltre, von welchem nur Vasari (IX, p. 106, ss., v. di Morto) etwas weiss. Derselbe kam jung nach Rom zu der Zeit, als Pinturicchio im Appartamento Borgia und in der Engelsburg für Alexander VI. malte, also 1492 bis 1495. Er zeichnete nicht bloss, was er in Rom »Unterirdisches« erreichen konnte (ohne Zweifel besonders die Titusthermen), sondern auch, was in der Villa Adriana bei Tivoli und in Pozzuoli, Bajä und Umgegend noch vorhanden war. Hierauf soll er nach einem kurzen Aufenthalt in Rom sich nach Florenz und später nach Venedig begeben haben. Von seinen decorativen Arbeiten in beiden Städten ist nichts mehr erhalten und ebensowenig von denjenigen seines florentinischen Schülers Andrea Feltrini, eines sehr vielseitigen Decorators, auch für Façaden, Zimmerdecken, Prachtfahnen, Laubwerk für kostbare gewirkte Stoffe u. s. w.

Zunächst musste ein dauerhafterer Stucco wieder erfunden werden, der nicht mehr stückweise abfiel (§. 173). Das Recept

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vasari's I, p. 124, Introduz. c. 4; Hauptstelle Vasari XI, p. 302, s. v. di Udine; — statt des Marmorstaubes auch pulverisirte Kiesel (XI, p. 6, v. di Gherardi). Jetzt erst konnten auch grosse reich cassettirte Gewölbe mit Leichtigkeit hergestellt werden.

Die Hauptbedeutung des Stucco war aber, dass er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform (§. 55) erheben half, dass er den Eintheilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich theilte, auch leicht in eigentliche Sculptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiss oder golden herzauberte. Rechnet man hinzu, dass gleichzeitig die decorative Malerei bald in, bald ausser Verbindung mit dem Stucco ihr Höchstes leistete, und dass diese ganze Decoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existirt, welchen sie zur Einfassung dient, dass die grössten Meister sich ihrer annahmen und dass jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffasste, so ergibt sich ein enormer Reichthum an Motiven, der das aus dem Alterthum Erhaltene unendlich überbietet. Letzerm verdankt man aber den entscheidenden Anstoss, ohne welchen diese grosse Bewegung doch nicht zu denken ist.

§. 175.

Rafael und Giovanni da Udine.

Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, dass Rafael sich in hohem Grade an demselben betheiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann.

Das erste bedeutende Werk, welches den Einfluss der »Grotten« zeigt, Pinturicchio's Gewölbe der Libreria im Dom zu Siena (§. 172) muss bereits dem Rafael bekannt gewesen sein, wenn er dem P. Compositionen zu den dortigen Fresken lieferte. In Rom, noch nicht unter Julius II., wohl aber unter Leo X. beginnt, offenbar im Zusammenhang mit seinen Alterthumsstudien (§. 27) seine grosse decorative Thätigkeit, hauptsächlich mit Hülfe des Giovanni da Udine, welcher aus Giorgione's Schule zu ihm gekommen war und auch in Rafaels Gemälden hie und da für die Nebensachen gebraucht wurde.[1] Ausser den Titusthermen dienten auch die damals noch erhaltenen Reste in den Diocletiansthermen und im Colosseum als Muster. (Facsimile von Udine's Studien nach letztern in dem Sammelwerke von Basan.)

Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatican: im untern Gang die Gewölbe von Udine, wahrscheinlich bloss nach allgemeiner

[1] Vasari XI, p. 300, ss., v. di Udine.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Anweisung Rafaels ausgemalt mit Rebenlauben, welche mit anderm Laubwerk durchzogen und von allerlei Thieren belebt sind; unabhängig von antiken Mustern, ein Werk der besondern Meisterschaft des Udine in solchen Gegenständen.

Der weltberühmte mittlere Gang, 14 Arkaden mit quadratischen Gewölben a specchio, von Rafael erbaut und ohne Zweifel für die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er [1] vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehülfen, zum Theil auch von Perin del Vaga; [2] die biblischen Compositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Decoration, mit grösster Freiheit zwischen Stucco und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Leibungen der Bogen und in denjenigen Theilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern bestehen; weit das Meiste ist volle Erfindung Rafaels, namentlich die aufsteigenden aus Figuren, allerlei Zierrath und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermesslicher Reichthum von künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stucchirte (zum Theil wie Cameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direkt aus dem Alterthum entlehnt. Schon um 1550 wurden die Loggien vollständig für einen Handelsgenossen der Fugger in Antwerpen und noch einmal für Spanien copirt, wobei man selbst den glasirten Fussboden (§. 160) als etwas für die Wirkung Wesentliches nicht vergass. [3] (Fig. 153.)

Mit den genannten Hauptpilastern nahe verwandt: die drei erhaltenen Seitenwandbilder an Rafaels Tapeten, herrlich im Raum gedacht; das vorzüglichste mit den drei Parzen. Von den bloss mit Decoration geschmückten Tapeten, welche Udine entwarf, ist nichts erhalten.

Von Udine allein sollen die Stuccaturen und Malereien in der untern Halle der Villa Madama bei Rom herrühren; schon als Bauwerk durch ihre Abwechslung der Gewölbeformen für den vielseitigen Reichthum der Decoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien. [4]

Das dritte Hauptwerk, das gemalte Gewölbe des grossen vordern Saales des Appartamento Borgia im Vatican, mit den

---

[1] Vasari VIII. p. 41, v. di Raffaello. — [2] Vasari X, p. 142, v. di Perino. — [3] Armenini, p. 180. — [4] Vasari X, p. 90, v. di Giulio.

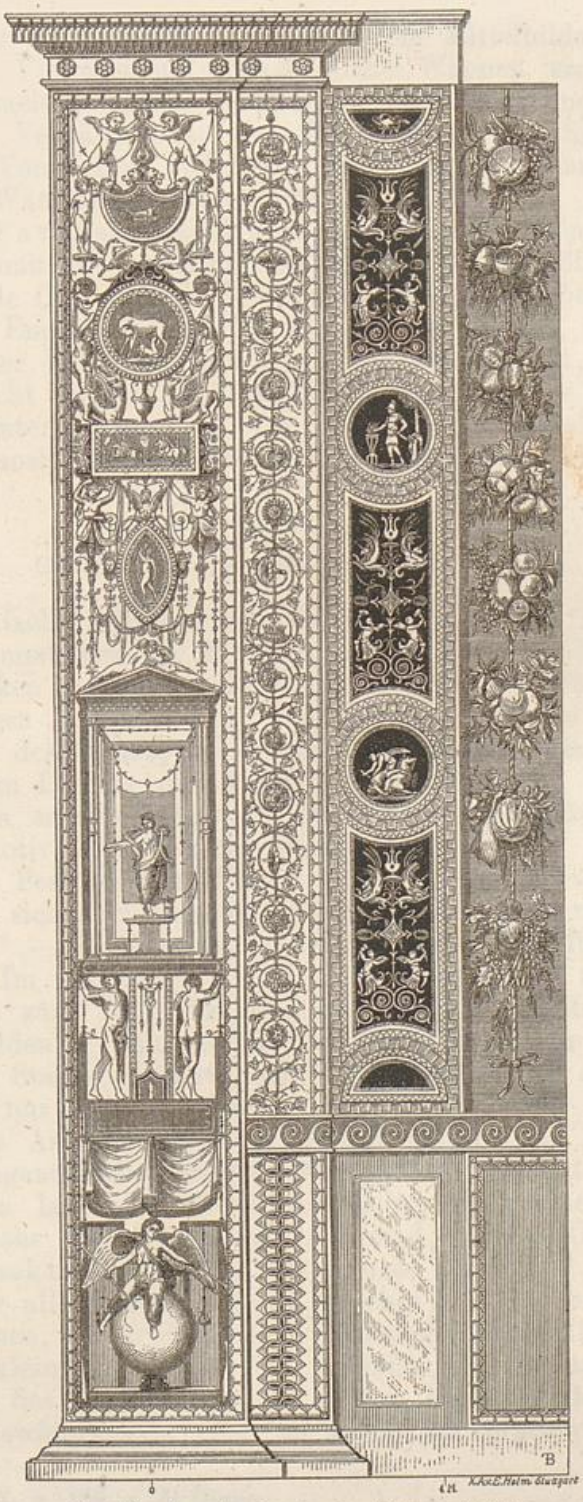
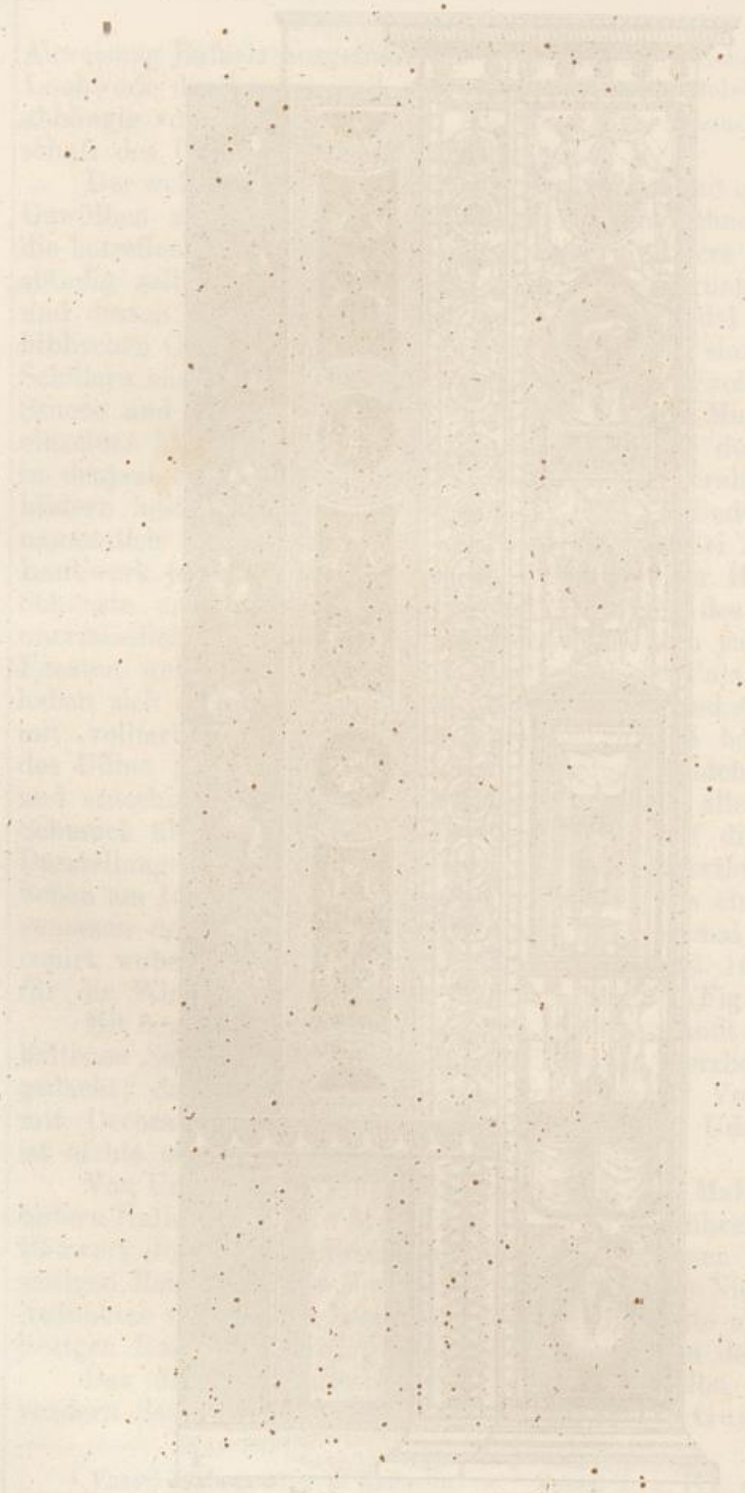


Fig. 153. Aus den Loggien des Vaticans in Rom.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildchen der Planetengottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Victorien um ein päpstliches Wappen, vielleicht als Ganzes am meisten antik; die Formen und Farben und ihre Vertheilung im Verhältniss zu den Proportionen des Saales vollkommen. (Von Udine und Perin del Vaga, erst nach Rafaels Tode; auf Wandfresken berechnet).

In der Farnesina sind u. a. von Udine die schönen Fruchtschnüre, womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Rafaels Geschichten der Psyche) bemalt sind. Was in der Engelsburg, im Pal. Grimani zu Venedig, in Cividale und in seiner Vaterstadt noch von ihm erhalten ist, weiss der Verfasser nicht anzugeben. Das Meiste von dem, was Vasari anführt, ist untergegangen. — Von decorativen Glasmalereien des Udine sind noch Reste in einem Gang der Certosa bei Florenz.

§. 176.

Giulio Romano und Perin del Vaga.

Von Rafael's Schülern war Giulio Romano am meisten in die Alterthumsstudien (§. 27) und auch in die Kenntniss dieser reichen antiken Decoration eingeweiht und wurde dafür während seiner spätern Laufbahn zu Mantua besonders bei der Ausschmückung des Palazzo del Te in Anspruch genommen. Perin del Vaga, im Dienste des Andrea Doria zu Genua, schmückte seit 1529 in seinem Palast die Decken und Gewölbe mit ausgesuchten Motiven der verschiedensten Art.

Giulio's Fertigkeit im Stucco überhaupt und seine Vorliebe dafür zeigte sich auch an seinem eigenen Hause zu Mantua, innen und aussen.[1] — Noch in Rom von ihm einige Gewölbe in Villa Lante. — Im Pal. del Te (§. 119) massenweise und reiche Stuccaturen, zum Theil für sich, zum Theil als Einfassung von Deckengemälden; — einiges auch im Pal. Ducale. (Der Verfasser ist nicht im Stande, Näheres darüber anzugeben; in dem Werke von Gruner nur einige Proben.)

Perino's Arbeiten im Pal. Doria zu Genua: die untere Halle mit eigenthümlich eingetheiltem und geschmücktem Soffitto und ringsum laufenden Gewölbezwickeln, an welchen sitzende Göttinnen sehr glücklich angebracht sind; — die Galeria mit den Wandfresken der Helden des Hauses Doria und mit einem Gewölbe der allerhöchsten Pracht, welches alle möglichen flachen und erhabenen, einfarbigen und vielfarbigen Darstellungsweisen auf relativ kleinem Raum in sich vereinigt; — ein Saal mit dem Deckenbilde des Gigantenkampfes, dessen Rahmen oder ringsum laufender Gewölbeansatz eben so schön als prachtvoll ist; —

[1] Vasari X, p. 109, v. di Giulio.

mehrere Zimmer mit Mittelbildern an der Decke und jeder Art figurirten und decorativen Schmuckes an den Zwickeln, innern Kappen und Lunetten der Gewölbeansätze ringsum. (Einige Zimmer, meist weiss stucchirt, sind von etwas neuerm Styl).[1] — Seine sonstigen, äusserst zahlreichen Arbeiten dieses und verwandter Zweige, etwa mit Ausnahme derjenigen in der Engelsburg (ibid. p. 172), sind meist untergegangen und ebenso die Capellen in römischen Kirchen, welche er zuerst mit »Grottesken« in diesem neuern Sinne geschmückt zu haben scheint.[2] Doch mag Manches erhalten sein, was seinen Namen nicht trägt, da er in seinen spätern römischen Zeiten Entwürfe für alle möglichen Decorationssachen lieferte, und die Bestellungen zu geringen Preisen an sich riss.

Fig. 154. Stanza dell' assedio di Troja im Pal. Pitti. (Nohl.)

Eine nahe, obwohl nicht genau zu ermittelnde Verwandtschaft mit der rafaelischen Schule verräth auch die ungemein schöne gewölbte Decke im hintern Gartenhaus des Pal. Giustiniani, ehemals Haus des Luigi Cornaro (§. 119), zu Padua. Die Stelle über diess Haus beim Anonimo di Morelli, wo von Rafael die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht auf diesen Nebenbau.

(Noch gut und einfach die Eintheilung und Ausschmückung der Sala dell' assedio di Troja im Pal. Pitti zu Florenz, die den Einfluss des römischen Decorationsstyles zeigt. Fig. 154.)

§. 177.

Der weisse Stucco.

Neben dem farbigen Stucco bildet sich eine besondere Uebung des weissen, höchstens mit Gold mässig geschmückten aus, für Räume und Gewölbe, welchen man einen ernsten, feierlich plastischen Charakter geben wollte, sowie auch für solche, welche der Witterung ausgesetzt waren.

Unvergleichlich schön und von den »Grotten« ganz unabhängig die weisse und goldene Gewölbeverzierung der Antoniuscapelle im Santo zu Padua, ausgeführt von Tiziano Minio,

[1] Vgl. Vasari X, p. 159, ss., v. di Perino. — [2] Ibid. p. 165, 170.

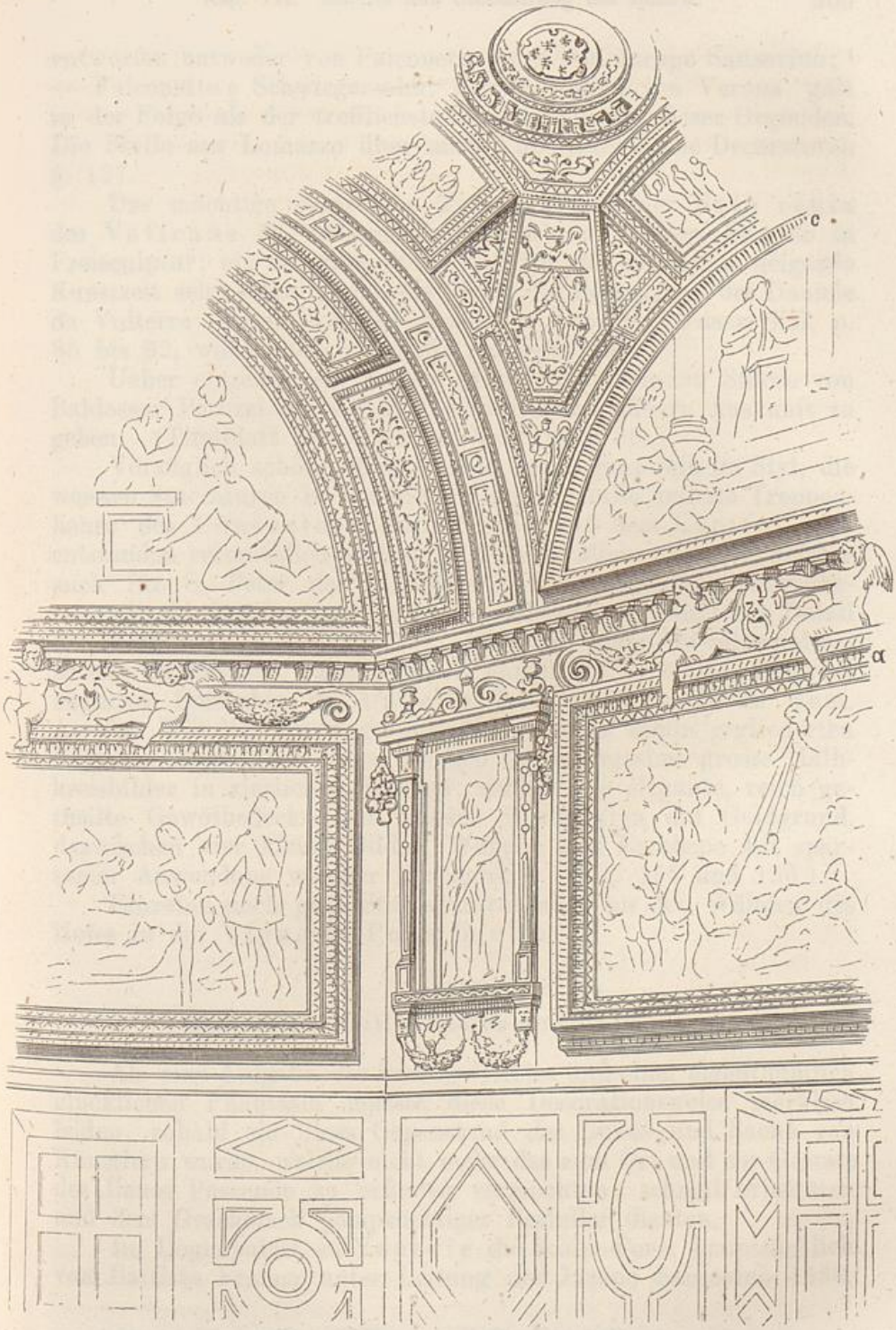


Fig. 155. Aus der Capelle der Cancelleria. (Nohl.)

entworfen entweder von Falconetto oder von Iacopo Sansovino;[1] — Falconetto's Schwiegersohn, Bartol. Ridolfi von Verona, galt in der Folge als der trefflichste Stuccodecorator dieser Gegenden. Die Stelle aus Lomazzo über andere oberitalienische Decoratoren §. 137.

Das mächtige cassettirte Tonnengewölbe der Sala regia des Vaticans (§. 101) mit Wappen und Genien beinahe in Freisculptur; ein für diese Stelle und für die sich schon neigende Kunstzeit sehr schön gedachtes Werk des Perino und des Daniele da Volterra (dessen sonstige decorative Arbeiten, Vasari XII, p. 85 bis 92, wohl alle zu Grunde gegangen sind.)

Ueber einzelne sehr schöne Motive in farblosem Stucco von Baldassar Peruzzi weiss der Verfasser keine nähere Auskunft zu geben. (Titelblatt von Gruners Decorations etc.)

Vorzüglich schön, obwohl nicht mehr ganz rein im Styl, die weissen Stuccaturen in der hintern untern Halle und am Treppenhause des Conservatorenpalastes auf dem Capitol. Sie entstanden vermuthlich noch unter Aufsicht Michelangelo's, welcher auch für S. Peter das Hauptmotiv der vergoldeten Gewölbecassettirung muss angegeben haben, obwohl er sonst das Detail der Zierformen nicht liebte (§. 137) und seine Gewölbemalerei in der sixtinischen Capelle davon gänzlich frei hielt. Ein vorzügliches Ensemble die Capelle der Cancelleria zu Rom. An den Wänden unten geringe Malereien in schön gegliederten Rahmen; dann über einem reichen Consolengesims grosse Halbkreisbilder in zierlichen Rahmen; endlich die elegante, reich getheilte Gewölbedecke mit weissen Stuckfiguren auf Goldgrund, dazwischen vier kleine Bilder, Wappen und Embleme mit sparsamer Anwendung weniger Farbentöne. (Fig. 155 und 156.)

Einzelne noch gute Stuccaturarabesken an den Wänden des Hofes in der Vigna di Papa Giulio.

§. 178.

Spätere Decorationsmalerei und Stuccatur.

Als eine Aufgabe des feinsten Taktes und einer eigenthümlich glücklichen Phantasie musste diese Decorationsweise merklich leiden, sobald sie bloss Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden vermochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten.

Im Dogenpalast zu Venedig die Scala d'oro, hauptsächlich von Battista Franco unter Leitung des Jacopo Sansovino 1538,

[1] Vasari IX, p. 208 und Nota, v. di Fra Giocondo.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der rafaelischen Sachen; — von Franco auch eine Capelle in S. Francesco della Vigna, mit kleinlich artig ausgemalten Cassetten, »alla romana,« wie Franc. Sansovino (Venezia, fol. 14) meint. Vgl. Vasari XI, p. 324, 328, 330 v. di Batt. Franco.

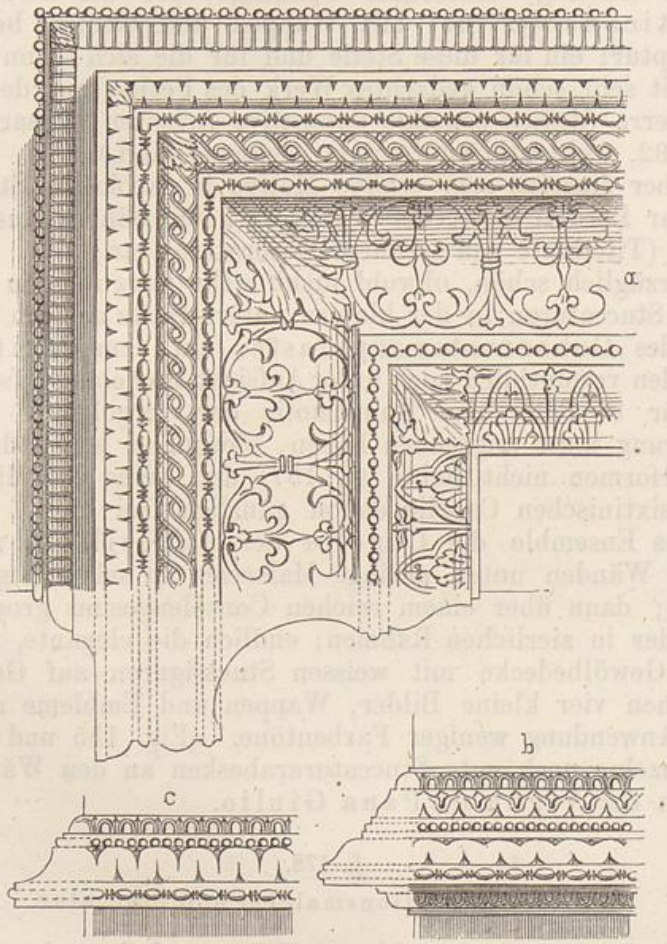


Fig. 156. Capelle der Cancelleria. Details. (Nohl)

Im öffentlichen Palast zu Siena, Sala del Concistoro, das reich mit Decorationen und römischen Historien bemalte Gewölbe von Beccafumi 1535, welcher vorher in Genua mit Perino gearbeitet hatte; sehr umständlich bei Vasari VIII, p. 182, v. di Beccafumi. — Ueber Pastorino's 1552 vollendete Decoration in der Loggia degli Uffiziali (oder Casino de' Nobili) muss ich auf Vasari VIII, p. 111 Commentar zu v. di Marcilla verweisen.

Besonders lehrreich ist bei Vasari XI, zu Anfang, das Leben des Cristofano Gherardi; die Decoration in Stucco und Farben

erscheint hier bereits um 1540 im Dienste des schnellen Extemporirens, in verhängnissvoller Complicität mit der Festdecoration (die das Auge an Vergröberung aller Effekte und an Blendung gewöhnen musste), und in allzu naher Verwandtschaft mit massenhafter Façadenmalerei.

Ueber das Gewölbe einer Capelle in der Kirche zu Loretto, von Franc. Menzocchi muss auf Vasari XI, p. 94, v. di Genga

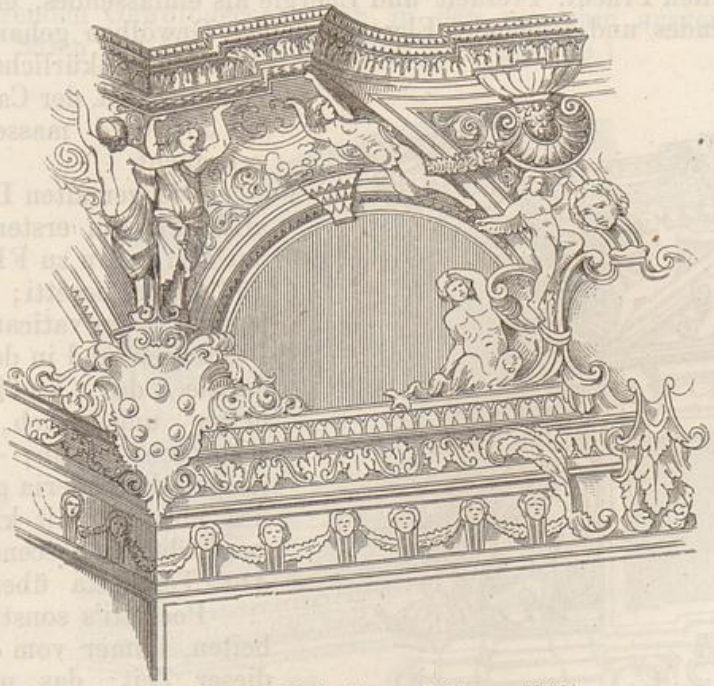


Fig. 157. Pal. Pitti. Stanza di Giove. (Nohl.)

verwiesen werden; — und über die Arbeiten des Forbicini auf XI, p. 134, v. di Sanmicheli; — über Vasari's Hauptstuccator, den höchst resoluten (terribile) Marco da Faenza auf XIII, p. 15, s. v. di Primaticcio; — über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi ebenda p. 11, s.; es sind Gewölbestuccaturen und Altareinfassungen seines frühern Styles, nach 1550; deutlich verrathen die von ihm herrührenden Theile der Domfaçade von Mailand selbst im Marmor den kühnen Stuccator.

Nach 1550 von unbekannter Hand die graziösen gemalten Arabesken am Gewölbe der Palazzina zu Ferrara.

§. 179.

Verfall der Gattung.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb

mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation drängt dem Gewölbe und dem Wandzierrath eine Menge erzählender Darstellungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Scenen das schöne leichte Dasein im decorirten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird erst jetzt der Stucco mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes, elastisch spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio (§. 50) wird massenweise gebraucht.

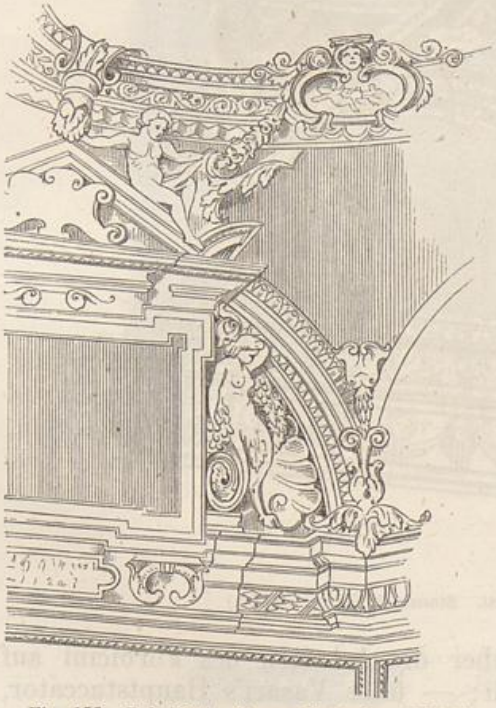


Fig. 158. Pal. Pitti. Stanza di Apollo. (Nohl.)

Die gemalten Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien zu Florenz 1581, von Poccetti; — diejenigen in der vaticanischen Bibliothek und in der Sala ducale des Vaticans, heiter und reich, aber schon sehr unrein; — diejenigen der Galeria geografica ebenda, mit kirchengeschichtlichen Scenen von Ant. Tempesta überladen.

Poccetti's sonstige Arbeiten, immer vom Besten dieser Zeit: das mittlere Gewölbe in der Vorhalle der Innocenti zu Florenz, dann aus Stucco und Malerei gemischt: das Gewölbe der S. Antoniuscapelle in S. Marco und die kleine Hofhalle (links) im Pal. Pitti. — Ebenfalls relativ trefflich: ein von den beiden Alberti gemaltes Capellengewölbe in S. M. sopra Minerva zu Rom, — und einiges in den Cupoletten des rechten Seitenschiffes in S. M. presso S. Celso zu Mailand, von Cerano Crespi, Campi etc.

Von den vorherrschend stucchirten Gewölben, unter welchen die bloss einfarbigen, etwa mit Gold, den Vorzug haben, ist wahrscheinlich dasjenige von S. M. a' monti zu Rom (von Giac. della Porta?) das einflussreichste geworden, wie es denn wohl das schönste dieser späten Zeit sein mag. Nächst diesem, obwohl

erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, das Gewölbe der Vorhalle von S. Peter, von Carlo Maderna.

Menge von einzelnen Prachtcapellen, zumal in Rom, seit etwa 1560; die Gewölbe um so viel derber und bunter, als der Styl der Altar- und Wandgemälde naturalistischer, ihr vorherrschender Ton dunkler wird. — Energisch und prächtig, wenn auch im Einzelnen schon sehr barock, die von Pietro da Cortona herrührenden Gewölbdecorationen in den von ihm ausgemalten oberen Sälen des Pal. Pitti. (Fig. 157 bis 159.)

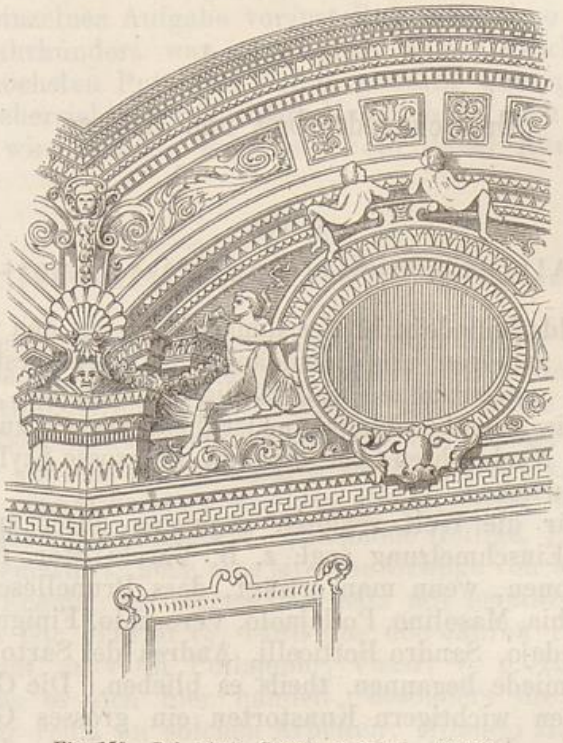


Fig. 159. Pal. Pitti. Stanza di Marte. (Nohl.)

Um 1587 war ein Raisonnement möglich, wie das des Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 193): die Alten seien auf die Idee der Grottesken gekommen durch den Anblick zufälliger Mauerflecke, daher sei diese Gattung ohne alle Regel und voll von jeglicher Freiheit; allerdings (p. 195) seien sie jetzt nach kurzer Blüthe rasch heruntergekommen, weil man den Ignoranten gefallen wolle, »perciocchè le si dipingono crude, confuse et piene di sciocchi invenzioni, per li molti campi troppo carichi di bei colori che sono fuor di misura etc.«

(Woher soll aber Maass und Schönheit kommen, wenn man einen bloss zufälligen Ursprung zugibt und nicht ahnt, dass

die antiken Decorationen von verzierten Bauformen abgeleitet sind? Schon aus Vitruv VII, 5 wäre etwas Anderes zu lernen gewesen.)

In Venedig und Neapel siegten inzwischen vollständig die Flachdecken mit grossen Eintheilungen für Gemälde. (§. 159.)

VIII. Kapitel.

Goldschmiedearbeit und Gefässe.

§. 180.

Allgemeine Stellung dieser Kunst.

Die Goldschmiedekunst der Renaissance, aus den vielen Nachrichten und wenigen und unzugänglichen Ueberresten für die Betrachtung einigermassen vollständig herzustellen, ist uns unmöglich. Die Aufgaben bleiben meist dieselben wie zur gothischen Zeit, in den Nachrichten aber wird auf die grosse Stylveränderung kaum hingewiesen.

Was für die Welt verloren gegangen durch spätern Raub und durch Einschmelzung (vgl. z. B. Varchi Stor. fior. IV, 89) lässt sich ahnen, wenn man erwägt, dass Brunellesco, Ghiberti, L. della Robbia, Masolino, Pollajuolo, Verocchio, Finiguerra, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Andrea del Sarto u. a. theils als Goldschmiede begannen, theils es blieben. Die Goldschmiede waren in den wichtigern Kunstorten ein grosses Gewerbe von erstem Rang. Die Statuten derjenigen von Siena 1361 bei Milanesi I, p. 57 und bei Gaye, carteggio I, p. 1, zeigen diess deutlich. Florenz hatte um das Jahr 1478 zwar nur 44 »botteghe d'orefici, argentieri, gioiellieri« (Fabroni, Laurent. magn. Adnot. 200), aber es waren darunter mehrere der angesehensten Künstler der Stadt. — Bei Franco Sacchetti, Nov. 215, die Prahlerei eines florentinischen Goldschmiedes, dass schon der Kehricht seiner Bude jährlich 800 Gulden werth sei.

Das XIV. Jahrhundert hatte so viel in dieser Kunst gearbeitet und Email und Edelsteine schon mit solchem Raffinement angewandt, dass technische Fortschritte kaum mehr möglich waren. Das einzige, was die spätere Zeit in dieser Beziehung hinzuthat, mag die leichtere Bearbeitung kostbarer Steinarten zu Pracht-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefässen gewesen sein, auch wohl die Bereicherung des Emails mit einzelnen neuen Farben.

Antike Goldsachen waren so gut wie gar nicht vorhanden, so dass die Meister der Frührenaissance aus ihrem allgemeinen neuen Styl auch den der Goldarbeit entwickeln mussten. Die Sculptur der neuen Zeit, resolut und vielseitig wie sie war, kam ihnen auf wesentlich andere Weise zu Hülfe, als diess in frühern Jahrhunderten geschehen war. Wie sie die Flächen eintheilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Thierköpfe, Thierfüsse, Masken etc. bildeten, Gold, Silber und Email in Contrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten u. s. w., muss sich die Phantasie bei jeder einzelnen Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann. Im XV. Jahrhundert war sowohl der edlere Prachtsinn als die Lust am höchsten Putz und Prunk gewaltig gestiegen, und eine flüchtige Uebersicht der wichtigern Nachrichten, nach Gegenständen geordnet, wird zeigen, welch ein Feld dieser Kunst offen war.

§. 181.

Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance.

Während ganze silberne Statuen noch immer und bisweilen in bedeutender Grösse verfertigt wurden, hörte die Verfertigung silberner Altarschreine auf, höchstens beschränkte man sich auf weitere Ausschmückung und Vollendung schon früher angefangener.

Ueber silberne Heiligenfiguren verliert Vasari kaum irgendwo ein Wort; wahrscheinlich war das Meiste davon, als er schrieb, schon wieder eingeschmolzen. Ellenhohe Heilige, Engel u. s. w., theilweise emaillirt, auch eine silberne Gruppe von Mariä Himmelfahrt mit Engeln, auf einem Untersatz mit emaillirten Historien, Werke des Gio. Turini (§. 149), aus den Jahren 1414 bis 1444, im Comment. zu v. di Pollajuolo, Vasari V, p. 105, ss. Siena, um welches es sich hier handelt, besonders die Sacristei des Domes, war reich an solchen Arbeiten; Milanesi II, p. 184, 220, s., 278, 291, ss., 328, 350, s., wo zum Theil die Werke Turini's wieder erwähnt sind. — Ein silberner Christus, eine Elle hoch (v. J. 1474) bei Sansovino, Venezia, fol. 97. — Köpfe von Silberblech oder vergoldetem Erz für Schädel von Heiligen scheinen um diese Zeit ausser Gebrauch gekommen zu sein, doch liessen die Sienesen noch 1466 das Haupt ihrer Ortspatronin, S. Caterina, so einfassen.[1] Eine Ausnahme durch Gewicht und Grösse mag die silberne Statue gebildet haben, welche der frevelhafte Cardinal Pietro Riario kurz vor seinem Ende (1473) in den Santo nach Padua schenkte.[2] Auch die silbernen Apostel der päpstlichen

[1] Milanesi II, p. 332. — [2] Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1060.

Capelle, wovon Verocchio einige verfertigte, [1] mögen von besonderer Grösse gewesen sein.

Für silberne und goldene Altarschreine besass namentlich Venedig noch mehrere Vorbilder in Gestalt seiner byzantinischen pale. [2] — Doch ging diese Gattung jetzt völlig ein; höchstens wurde an den berühmten silbernen Schreinen des Baptisteriums von Florenz und der Kathedrale von Pistoja [3] noch hie und da etwas gearbeitet. [4] — Die Krönung Mariä mit Engeln, 150 Pfund an Silber, welche Julius II. nach S. M. del Popolo stiftete, [5] mag eher eine Freigruppe gewesen sein. Die Herrlichkeit der Marmoraltäre (§. 144) liess die silbernen völlig vergessen. Ein Bronzealtar §. 147. — Die Florentiner sollen 1498 aus Geldnoth die pala ihres Domes und alle Silbersachen der Annunziata eingeschmolzen haben; Malipiero, archiv. stor. VII, I, p. 526.

Auch von Monstranzen ist kaum die Rede, etwas häufiger von silbernen Leuchtern und Reliquienbehältern. Ob auch nur eine einzige bedeutende Monstranz der Frührenaissance, ja der italienischen Renaissance überhaupt vorhanden ist? Das decorative Vermögen der Zeit müsste sich daran auf entscheidende Weise zeigen. Ein Contract für eine Monstranz 1449, Milanesi II, p. 259.

Von den Hängelampen der Annunziata in Florenz [6] und von den gewiss ausserordentlich schönen, drei Ellen hohen Leuchtern des Ant. Pollajuolo [7] ist nichts mehr erhalten. Dagegen in S. Marco zu Venedig eine elegant geschmückte Hängelampe (Fig. 160). — Ein Contract für einen silbernen Prachtcandelaber in Siena 1440 bei Milanesi II, 193. — Zwei Leuchter von Jaspis, zu dem oben erwähnten silbernen Christus gehörend, mit dem Wappen des Dogen Marcello 1474. — An den sog. Paci des Tommaso Finiguerra sind besonders die Niellozeichnungen bedeutend, doch auch die Einfassung zierlich. [8] Silberne und selbst goldene Votivgegenstände werden mit der Zeit unvermeidlich und zwar von den Kirchenbehörden selbst eingeschmolzen.

Reliquiarien aus Gold und Silber müssen noch immer und bisweilen in schönster Kunstform gebildet worden sein; man erwäge dass ein Filippo Maria Visconti, dass der Staat von Venedig und die Päpste Reliquien sammelten, und dass wenigstens einzelne bronzene Reliquiarien der edelsten Kunst angehören. — (Ghiberti Cassa di S. Giacinto, Uffizien.) Erhalten ist indess aus dem XV. Jahrhundert sehr wenig, z. B. die silberne Cassetta für

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 63, 74, und a. a. O.; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 85, 90. — [3] Vasari II, p. 11, 12, und Nota, v. di Agostino e Agnolo. — [4] Vasari V, p. 92, v. di Pollajuolo. — [5] Albertini de mirabilibus urbis Romae. L. III, fol. 86. — [6] Vasari V, p. 66, v. di Ghirlandajo. — [7] Ib. p. 93, v. di Pollajuolo. — [8] Vasari V, p. 92 und Nota, v. di Pollajuolo.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Gewand S. Bernardino's, letzte Arbeit des Gio. Turini (1448) mit Zuthaten eines gew. Francesco d'Antonio (1460) welche noch in der Osservanza zu Siena vorhanden ist; Vasari V, p. 108, im Comment. zu v. di Pollajuolo; Milanesi II, p. 314. (Beiläufig mag ein artiges Motiv aus dem vorhergehenden Jahrhundert, silberne Figuren von Heiligen, welche Kästchen mit den Reliquien derselben in Händen tragen, ib. I, p. 289, zum J. 1381, erwähnt werden.)

Ueber die verschiedenen päpstlichen Tiaren Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 887 und 1009; die berühmte Pauls II, von dem römischen Goldschmied Paolo Giordano; — Jac. Volaterran. ap. Murat. XXIII, Col. 195: diejenige Sixtus IV, durch ihre Juwelen höchst ausgezeichnet. — Vasari V, p. 140 v. di Verocchio: dessen (nicht mehr vorhandene) Agraffen für bischöfliche Messgewänder. — Die Schätze der päpstlichen Sacristei unter Julius II. noch durch eine neue Reihe von silbervergoldeten Aposteln bereichert, oberflächlich verzeichnet bei Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86.

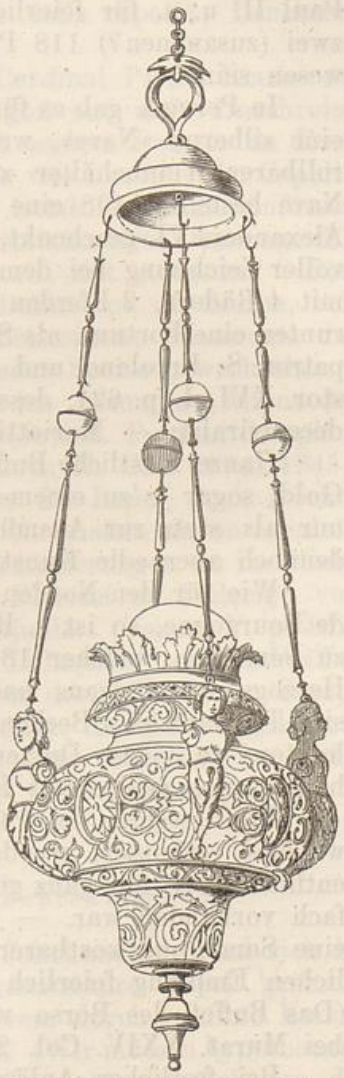


Fig. 160. Ampel aus S. Marco in Venedig. (Nohl.)

§. 182.

Weltliche Arbeiten der Frührenaissance.

Unter den weltlichen Aufgaben der Goldschmiedekunst des XV. Jahrhunderts mögen einzelne Becken und Schalen zum Gebrauch bei Abstimmungen verschiedener Art, auch Becken zum Händewaschen in öffentlichen Palästen einen hohen Rang eingenommen haben.

Pollajuolo's grosses silbernes Becken für die Signoria von Florenz 1473; die Bestellung, Gaye, carteggio I, p. 571; — eine silbervergoldete Glocke ebenda. — Das Handwaschbecken für den Staatspalast zu Siena 1437, mit vier Emailwappen, die Bestellung Milanesi II, p. 174; — die Schale (zum Trinken?)

für die Gesellschaft der Mercanzia 1475, mit Laubwerk und cannelirten Vertiefungen, ibid. p. 355. — Vielleicht gehörten hieher auch die zwei schönen grossen Schalen Verocchio's, die eine mit Thieren und Laubwerk, die andere mit tanzenden Kindern.[1] — Die ganz grossen silbervergoldeten Vasen, welche Paul II. u. a. für feierliche Gastmäler machen liess, und deren zwei (zusammen?) 118 Pfund wogen, müssen Kühlgeschirre gewesen sein.[2]

In Perugia gab es für die solennen Gastmäler des Magistrates eine silberne »Nave«, welche entweder als Tischaufsatz oder als rollbarer Weinbehälter zu denken ist. Schon 1449 wurde eine Nave bestellt, 1498 eine (und vielleicht diese) an einen Nepoten Alexanders VI. geschenkt, 1512 eine neue nach Perugino's prachtvoller Zeichnung bei dem Goldschmied Mariotto Anastagi bestellt; mit 4 Rädern, 2 Pferden (oder Seepferden?) und 19 Figuren, worunter eine Fortuna als Segelhalterin, ein Steuermann, der Stadtpatron S. Ercolano und viele Putten erwähnt werden. Archiv. stor. XVI, I, p. 621, dessen Appendice IX, p. 615 (mit den Annali decemvirali); — Mariotti, lettere pittor. perugine, p. 171.

Ganze fürstliche Buffets, wo die Gefässe von Silber und von Gold, sogar je zu einem Dutzend vorhanden waren, mögen zwar nur als stets zur Ausmünzung bereit liegender Schatz gegolten, dennoch aber edle Kunstformen gehabt haben.

Wie für den Norden die Inventare bei De Laborde, les ducs de Bourgogne, so ist z. B. für Mailand das Inventar des Schatzes zu bemerken, welcher 1389 der Valentine Visconti als Braut des Herzogs von Orleans nach Frankreich mitgegeben wurde.[3] Es sind Tischaufsätze, Becken, Confectschaalen, Tischleuchter, Bestecke, letztere zu vielen Dutzenden, bis auf den silbernen Nachtlichthalter, das meiste mit Email, zusammen an Silber 1667 Mark.

Das Geschirr des 1476 ermordeten Galeazzo Maria Sforza,[4] welches veräussert wurde, um die Feldhauptleute zu bezahlen, enthielt u. A. ein ganz goldenes Service, wovon jedes Stück zwölffach vorhanden war. — Lodovico Moro besass dann doch wieder eine Sammlung kostbarer Gefässe, die er 1489 bei einem fürstlichen Empfang feierlich vorwies, Gaye, carteggio I, p. 411. — (Das Buffet des Borso von Ferrara nur erwähnt Diario ferrar. bei Murat. XXIV. Col. 216).

Bei festlichen Anlässen stellte man etwa zwei improvisirte Statuen wilder Männer als Hüter neben das Buffet.[5] Für das zum Anblick aufgestellte Buffet verlangt Jovian. Pontan. de

---

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1009. — [3] Corio, stor. di Milano, fol. 266. — [4] Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 359. — [5] Phil. Beroaldi orationes, nuptiae Bentivolorum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

splendore, Abwechslung der einzelnen Stücke an Stoff und Form, auch wenn sie, z. B. Trinkgeschirre, einem und demselben Gebrauche dienten: »aliae atque aliae formae, calices, item crateres, gutti, paterae, carchesia, scyphi etc.«

Ausser den Buffets (ornamenti da camera) hielten die Fürsten für ihren Palastgottesdienst ornamenti della capella, Leuchter, Kelche, Patenen u. s. w.

Den grössten Luxus legte 1473 Cardinal Pietro Riario an den Tag, als er die Lionora von Aragon auf ihrer Durchreise als Braut des Herzogs von Ferrara in seinem Palaste zu Rom auf Piazza S.S. Apostoli beherbergte; die vier Leuchter der Capella nebst zwei Engelfiguren von Gold, der Betstuhl mit Löwenfüssen ganz von Silber und vergoldet; ein vollständiges Kamingeräth ganz von Silber; ein silberner Nachtstuhl mit goldenem Gefäss darin etc. Im Speisesaal ein grosses Buffet von 12 Stufen, voll goldener und silberner Gefässe mit Edelsteinen; ausserdem das Tafelgeschirr lauter Silber und nach jeder Speise gewechselt.

Als Sammler von Edelsteinen werden besonders Alfons der Gr. v. Neapel und Paul II. genannt. (Jovian. Pontan. de splendore; — Infessura, ap. Eccard, scriptores II, Col. 1894, 1945.)

Von prachtvollen Waffen ist öfter die Rede, doch möchte aus dem XV. Jahrhundert kaum etwas Namhaftes davon erhalten sein. Silberne Helme als Geschenk von Regierungen an ihre Condottieren; Siena an Tartaglia 1414, Florenz an Federigo von Urbino 1472, letzteres Werk von Pollajuolo. (Vasari V, p. 100, Nota und p. 105 im Commentar zu v. di Pollajuolo.) — Die Waffen und Geräthe Carls VIII., erbeutet 1495 in der Schlacht am Taro,[1] gehörten ohne Zweifel nordischer Kunst an: der goldene gekrönte Schuppenhelm mit Email, der Degen, das Siegelkistchen, das goldene Triptychon, angeblich von Carl d. Gr. stammend.

§. 183.

Goldschmiedekunst der Hochrenaissance.

Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts wird sich im Verhältniss zu derjenigen der Frührenaissance durch grössere Freiheit und Flüssigkeit alles Decorativen, durch erhöhte Kenntniss des Wirkenden ausgezeichnet haben. (Wir müssen hypothetisch sprechen, da uns eine genügende Uebersicht der Arbeiten des XV. Jahrhunderts gänzlich und derjenigen des folgenden grossentheils fehlt.)

Grosser Reichthum an Nachrichten in der Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500—1572), zumal in der ersten Hälfte; seine Arbeiten in jedem Zweige dieser Kunst: Kelch,

[1] Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, I, p. 371.

Agraffe für das päpstliche Pallium, Reliquienbehälter, Deckel eines Horenbuches, Siegel, Trinkgefässe, grosse Kühlbecken, silberne Gefässe jeder Art, Salzfässer, wovon eines hochberühmt und noch erhalten, Leuchter (wovon einige noch im Schatz v. S. Peter vorhanden sein sollen), Kleinodien, weiblicher Schmuck, Ringe, Gürtelschnallen, Golddamascirung von Stahlklingen etc., der Statuen, Reliefs und Medaillons nicht zu gedenken. Seine beiden Trattati sind besonders für letztere Gattungen belehrend. (Tratt. I, Cap. 5: über die kleinen goldenen Crucifixe, welche bei den Cardinälen um 1530 Mode wurden, hauptsächlich Arbeiten Caradosso's.)

Im Ganzen scheint für ihn charakteristisch die bewegte, quellende, von den Architekturformen endlich völlig emanzipirte Bildung der Gefässe und Geräthe; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Cartouchen, Masken u. dgl. und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs u. s. w.

Andere berühmte Namen werden wenigstens genannt als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiten. Rafael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer grossen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten, welche ein gew. Cesarino für Agostino Chigi ausführte. [1] Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfass für den Herzog von Urbino, mit Thieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel. (Vasari XII, p. 385, im Comment. zu v. di M. Angelo.) — Perugino's Nave, §. 182. — Die gerühmten Entwürfe des Girolamo Genga für Trinkgeschirre geriethen nicht weiter als bis zum Wachsmodell. [2]

§. 184.

Gefässe aus Stein und Krystall.

Als ein wesentlich neues Thema erscheinen die Gefässe aus harten und kostbaren Steinen und geschliffenem Krystall, deren Fuss, Henkel, Rand, Deckelgriff u. s. w. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelsteinen erhielten.

Wie früh man überhaupt die harten Agate, Jaspen, Lapislazuli etc. in beliebige Formen schliff, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls stand das Mittelalter hierin weit hinter dem Alterthum zurück und wiederum in Italien die Frührenaissance hinter der Hochrenaissance. Statt des Buffets der Fürsten und Grossen tritt nun das Kabinet des reichen Liebhabers in den Vordergrund, wo die Vasen aus harten Steinen mit kostbarer Fassung die erste Stelle einnehmen.

Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten

---

[1] Quatremère, vita di Raf. ed. Longhena, p. 327, N. — [2] Vasari XI p. 90, v. di Genga.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ziele der decorativen Kunst. In der Einfassung selbst wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber, und reliefirte und emaillirte Zierformen um die Edelsteine. An Fuss und Henkeln menschliche und thierische Masken, Drachen und Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art. In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefässes gestimmt. Die Oekonomie der Contraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, glänzend und matt, ist schon eine vollkommene. — An den Krystallgefässen mit eingeschliffenen Ornamenten und Historien ist die Einfassung auffallend zart und zierlich.

Die wichtigste Sammlung soll noch immer der Tesoro im Pal. Pitti zu Florenz (mit ächten Arbeiten Benvenuto's) sein, welcher dem Verfasser unzugänglich geblieben ist. Anderes in den Uffizien u. a. a. O. — Im XVI. Jahrhundert waren die venezianischen Privatkabinete reich an solchen Sachen. Aufzählung beim Anonimo di Morelli, bei Anlass der Sammlungen Odoni, Ant. Foscarini, Franc. Zio, Mich. Contarini. Eine Krystallschale aus fünf Stücken in silbervergoldeter Fassung, mit eingeschliffenen Historien des alten Testamentes war von Cristoforo Romano; — eine grössere dreihenklige Porphyrschale von Piermaria da Pescia, welcher 1494 beim Einzug der Franzosen in Rom diess Werk unter die Erde vergrub; nachher wurde dasselbe mehrmals für antik verkauft. (Somit wäre wenigstens die reichere Arbeit in Porphyr schon unter Alexander VI. zu Rom erreicht gewesen.) Ausser den Vasen aus kostbaren Stoffen besassen dieselben Sammler auch andere von damascenischer Erzarbeit, von Porzellan, Glas u. s. w. Dagegen noch keine sculpirten Elfenbeingefässe.

Lomazzo (p. 345) räth für den Inhalt der Reliefs an Schalen und Gefässen Liebesgeschichten der Seegötter und Flussgötter, wobei der Componist in der That am leichtesten der Phantasieform jedes Gefässes folgt und am freiesten über die Linien gebietet. (L. könnte hier vielleicht marmorne Brunnenvasen meinen, seine Ansicht gilt aber auch für silberne Gefässe, welche öfter dergleichen darstellen.)

§. 185.

Schmuck, Waffen und Siegel.

Die weibliche Festtracht war bisweilen sehr reich an Schmuck aller Art mit Gemmen; das übliche Prachtstück der Männertracht war die Medaille am Baret.

Von den Medaillen haben die goldenen und emaillirten, deren Figuren manchmal fast ganz frei vortraten, hauptsächlich

als Zierde des Barets gedient; der grösste Meister darin war Caradosso.[1]

Bei einem römischen Kirchenfest zu Rafaels Zeit (1519, s. Gaye, Carteggio I, p. 408) werden einige auf einer Estrade anwesende Damen, zum Theil wahrscheinlich Buhlerinnen beschrieben: Lucia Bufolina, Kleid von Silberbrocat, Gürtel von gesponnenem Gold mit vier emaillirten Kaiserköpfen; — Sofonisba Cavaliera, Gürtel mit antiken Goldmünzen; — Faustina degli Alterii, goldener Stirnreif mit den zwölf emaillirten Zeichen des Thierkreises; — Imperia Colonnese (etwa die §. 156 erwähnte), Gürtel von goldenen Knöpfen (vgl. Rafaels Johanna von Aragonien) und eine emaillirte palla (?) worauf alle Elemente künstlich abgebildet waren; — Sabina Mattuza, Gürtel von kunstreich verbundenen Goldmünzen, Carniolen und Jaspen. — Diese einzige Aussage gestattet weitere Schlüsse als alle wirklich erhaltenen Ueberreste dieser Art.

Ferner ist das XVI. Jahrhundert dasjenige der prachtvollsten Waffen, mochten dieselben auch zum Theil seltene oder gar keine wirkliche Anwendung finden. Letzteres gilt besonders von den silbernen Schilden, welche gewiss nicht einmal bei solchen Anlässen wirklich getragen wurden, bei welchen die prächtigsten Helme und Harnische zum Vorschein kamen. Die jetzt meist im Ausland (Madrid, Paris, London, St. Petersburg) zerstreuten Rüstungen und Helme italienischer Arbeit ersten Ranges haben auf dem Stahl damascirte oder von Gold und Silber eingelegte ornamentale und figurirte Zeichnungen. Vasari XII, p. 80, v. di Salviati bei Anlass des Francesco dal Prato.) Bisweilen ist der Schmuck auch reliefirt, wie z. B. am Helm und Schild Franz I. in den Uffizien, angeblich von Benvenuto. Prachtvolle Dolchscheiden, originelle aus Figuren und Laubwerk combinirte Degengriffe finden sich hie und da. Die weite Zerstreuung dieser Schätze ist ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht günstig.

Zu den feierlichen Geräthen des vornehmen Lebens gehörten auch die meist silbernen Siegel. Zunächst vertauschte Paul II. den barbarisch-ehrwürdigen Typus des Bullensiegels mit einem schönen »artificiosiori sculptura.«[2] Viel prächtiger waren aber von jeher tausend andere Siegel. Abgesehen von ihrem Gepräge, das z. B. bei den mandelförmigen Cardinalssiegeln schon im XV. Jahrhundert oft sehr reich war und die Heiligen ihrer Titularkirchen, ja Ereignisse aus deren Legende darstellte, war bisweilen der Griff höchst elegant. Schon Ghiberti[3] fasste eine antike Gemme als Siegel so, dass der goldene Griff einen Drachen in Epheulaub darstellte, und auch Benvenuto gestaltete den Griff des

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 5. — [2] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1011. — [3] Commentarii, p. XXXIII.

Siegels gerne als Thier oder Figurine, z. B. am goldenen Siegel des Cardinals Ercole Gonzaga als sitzenden Hercules. [1]

Vielleicht die bedeutendste vorherrschend decorative Arbeit dieses ganzen Styls, die jetzt noch in Italien vorhanden ist: das farnesische Kästchen von Gio. de' Bernardi im Museum zu Neapel; von Metall mit Eckfiguren, Reliefs und sechs ovalen Glasschliffen; der Deckel mit der Figurine eines ruhenden Hercules zwischen den Hälften eines gebrochenen Giebels.

§. 186.

Majoliken und andere irdene Gefässe.

Die künstlerische Behandlung der Gefässe aus Erde und Glas hat seit dem Alterthum nie und nicht wieder so hoch gestanden als zur Zeit der Renaissance. Die erste Stelle nehmen die Majoliken ein mit ihrer Glasur in einer beschränkten Anzahl von Farben.

Ein ächtes Porzellan in unserm Sinn, durchscheinend oder auch nur von völlig weissem Korn, besass man noch nicht, und die vielen Porzellane, zumal in den venezianischen Sammlungen, sind als Majoliken zu verstehen, d. h. als glasirte irdene Geschirre.

Diese waren schon im Mittelalter oft durch ihre reiche geschwungene Form und durch Farbe und Gold bis an die Grenze der Kunst vorgerückt; im XV. Jahrhundert muss ihnen die Vervollkommnung der Glasur durch die Werkstatt der Robbia zu Statten gekommen sein; aber erst im XVI. Jahrhundert wurde die volle Freiheit des decorativen Modellirens und Flachdecorirens darauf angewandt. Diess ist es, was ihren Werth ausmacht, mehr als die mühselig aufgemalten Historien, auch wenn bei diesen rafaelische u. a. berühmte Motive benützt sind.

Die Hauptaussage: Vasari XI, p. 326, v. di Batt. Franco; vgl. XII, p. 118, v. di Tadd. Zucchero; — Benv. Cellini vita II, c. 8. — Quatremère, vita di Raffaelle, ed. Longhena, p. 290, Nota. Zwar gab es schon 1526 Liebhaber, welche Porzellane für 600 Ducati zu verlieren hatten, wie z. B. Giberti, Sekretär Clemens VII, bei Anlass der ersten (colonnesischen) Erstürmung Roms. [2] — Gleichwohl wird angenommen, dass wenigstens die Majolikenwerkstätten von Pesaro und Castel Durante erst um 1530 den Höhepunkt erreicht hätten, oder um 1540 als der Herzog Guidobaldo II. von Urbino den Battista Franco (§. 178) als Vorzeichner anstellte; ausserdem hatte der Herzog eine Menge Skizzen von Rafael, Giulio Romano und ihren Schülern zu Vorlagen erworben. Etwas später gab Taddeo Zucchero die Zeichnungen

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 6. — [2] Lettere di principi I, 106; Negri a Micheli.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu einem ganzen Service, welches in Castel Durante für Philipp II. gebrannt wurde.

An den Geschirren von Faenza war das gemalte Figürliche gemässigt und nahm entweder nur die Mitte oder den Rand ein (wenn wir Vasari richtig verstehen). Die wenigen Töne, meist nur blau, violett, grün, gelb, weiss und schwarz, genügten nicht sowohl um Compositionen glücklich wiederzugeben, als vielmehr um alle Formen und Profile des Gefässes sowohl als die dazwischen liegenden Flächen schön und characteristisch zu schmücken. Bisweilen sind Thiere, Laubwerk u. a. Zierrathen zugleich reliefirt und bemalt.

Das Beste sind grosse flache Schüsseln, Confectteller, Salzbüchschen, Schreibzeuge u. dgl.; zumal solche ohne gemalte Figuren, mit zierlichen und sparsamen Arabesken, wonach selbige etwa der Fabrik von Faenza angehören möchten. Schon die Grundform des Gefässes oder Geräthes ist in der Regel vortrefflich und eigens für den Zweck gedacht, nicht Reminiscenz. Bereits zu Vasari's Zeit hatte sich übrigens dieser Kunstzweig über ganz Italien verbreitet.

Von den Nachahmungen griechischer Vasen (in roth und schwarz), welche Vasari's Grossvater Giorgio im XV. Jahrhundert zu Arezzo versucht hatte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen. [1] — Auch von der Fabrik in Modena, deren Thongeschirr im XV. Jahrhundert Codrus Urceus in einem Gedichte feierte (dessen opera, p. 384, ad Lucam Ripam), ist nicht weiter bekannt; er selber besass eine ausserordentlich schöne Thonlampe.

Für Glassachen aller Art waren längst die Fabriken von Murano bei Venedig berühmt, welche nicht nur alle Farben besassen und alle Edelsteine nachahmten, sondern auch jedenfalls schon im XV. Jahrhundert Millefiori verfertigten. [2]

---

[1] Vasari IV, p. 70, v. di Lazzaro Vasari. — [2] Sabellicus, de situ ven. urbis, L. III. fol. 92: »brevi pila includere omnia florum genera.«

IX. Kapitel.

Decorationen des Augenblickes.

§. 187.

Feste und Festkünstler.

Decorationen des Augenblickes, bei kirchlichen und weltlichen Festen und Ceremonien, hatten im XV. Jahrhundert den Character heiterer Pracht, wobei das reiche Formenspiel der damaligen baulichen Decoration sich mit den buntesten Zuthaten aller Art vertrug.

Ueber die Feste im Allgemeinen vgl. Cultur der Renaissance, S. 401 ff. Die wichtigsten Schilderungen: Pii II. Comment. L. VIII, p. 382, ss., seine Feier des Fronleichnamsfestes in Viterbo 1462; — Corio, Storia di Milano, fol. 417, ss., der Empfang der Lionora von Aragon bei Cardinal Pietro Riario in Rom 1473, (vgl. §. 182). — Ibid. fol. 451, ss., Krönung und Possesso (d. h. Zug vom Vatican nach dem Lateran) Alexanders VI. 1492. — Phil. Beroaldi Orationes fol. 27, nuptiae Bentivolorum, d. h. die Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este (um 1490?).

Die Kunst der Festdecoration ging wie das Meiste der neuen Culturepoche hauptsächlich von Florenz aus; schon im XIV. Jahrh. reisten florentinische Festaiuoli in Italien herum, [1] welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Aufführung, sondern auch die dazu gehörigen Decorationen angaben, in welchen ja, soweit sie Baulichkeiten vorstellten, die florentinische Kunst ohnehin dem übrigen Italien voraus war. — Ausser Florenz muss namentlich Pistoja hierin etwas bedeutet haben, da für jenes Fronleichnamsfest zu Viterbo der Cardinal Niccolò Fortiguerra, der von Pistoja gebürtig war, für seinen (sehr prächtigen) Antheil an der Ausstattung »ludorum artifices« von dort kommen liess.

Ausser den grossen Festen bot das kirchliche sowohl als das bürgerliche Leben beständige Anlässe für Decorationen dar; — Apparati bei Hochzeiten und Beerdigungen, für welche um 1500 in Florenz Andrea Feltrini einen besondern Namen hatte; (Vasari IX, p. 112, s., v. di Morto da Feltro); — Fahnen aller Art, wovon unten; — Katafalke (cataletti) für Confraternitäten, deren es sehr schöne von grossen Meistern gab, z. B. von Becca-

[1] Gio. Villani VIII, p. 70.

fumi und Soddoma,[1] wie denn auch Baldássar Peruzzi einen solchen und ausserdem eine »bewundernswürdige« Todtenbahre angab;[2] (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hiefür, §. 140). — Sogar bei Verbrennung von Luxussachen verlangte die andächtige Stimmung, dass dieselbe auf einem talamo, d. h. einem irgendwie stylisirten Scheiterhaufen gruppirt wurden, (Infessura, bei Eccard scriptores II, Col. 1874, vgl. Cultur der Renaisance S. 481).

§. 188.

Festdecoration der Frührenaissance.

Characteristisch für die Frührenaissance ist die überreiche Verwendung des Grüns, zumal in Gestalt von Guirlanden; die freie phantastische Umgestaltung des Triumphbogens zu einem farbenreichen Prachtbau; die an Bändern hängenden Tafeln; die Anwendung lebendiger, mit reichen Gewändern und Attributen ausgestatteter Personen als Statuen. Das Schattentuch, oft über lange Strassen und weite Plätze sich ausbreitend, war wo möglich zu glänzenden Dessins geordnet.

Dass jedes einzelne Haus die aus den Fenstern zu hängenden Teppiche vorräthig besass und, zumal in einer Hallenstadt wie Bologna, den wundervollen Contrast von Guirlanden und Bogen benützte, versteht sich von selbst; flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile kam wenigstens vor, §. 42. Die Guirlanden bisweilen von eigenthümlich massiger pomphafter Bildung. Dann die noch heute üblichen Dessins von Wappen, Namenszügen etc. aus lauter Grün und Blumen an Wänden und auf dem Fussboden. So war Ferrara beim Einzug Pius II. 1459 »semenato d'herbe«[3] gewiss sehr kunstreich, — »e piantati Mai (Maggi, Maibäume oder Maste) per tutto«, ohne Zweifel um die vorher erwähnten Guirlanden und das wollene Schattentuch zu tragen.

Ganz besonders rühmt Pius II. die Wirkung des von der Sonne durchglühten dunkeln Tuches bei Anlass des Prachtzeltes, von welchem sein Fronleichnamszug in Viterbo ausging; unterwegs gab es Decktuch mit dem Dessin einer rothen Wolke, dann himmelblaues mit goldenen Sternen, dann blau und weisses, braunrothes von englischer Wolle etc. Ein Fest wie dieses, wo nicht nur die pomphaftesten Altäre, sondern ganze Bühnen mit unbelebten Gruppen und mit lebenden, redenden, singenden Decorationsfiguren vorkamen, wo Brunnen mit Wein sprangen, wo 18 grüne Bogenpfeiler, jeder einen singenden Engelknaben trugen, wo die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt der Maria

---

[1] Milanesi III, p. 166, 167, 185. — [2] Vasari VIII, p. 225 und Nota, v. di Peruzzi. — [3] Diario Ferrar. ap. Murat. XXIV, Col. 204.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vollständig dramatisch dargestellt wurden, war natürlich eine seltene Ausnahme.

Die bauliche Hauptform zur Verherrlichung aller Ein- und Aufzüge war natürlich jetzt der römische Triumphbogen, allein, auch wenn es ausdrücklich heisst, al rito romano etc. (z. B. bei Corio fol. 490, z. J. 1497), keineswegs in strenger, sondern nur in flüchtiger Nachahmung. So war beim Possesso Papst Alexanders 1492 der grösste Bogen angeblich dem »Octaviansbogen beim Colosseum« nachgeahmt, aber mit einem ganz freien prächtigen Gesimse von Füllhörnern und Guirlanden, mit goldfarbigen Reliefs (?) und der buntesten Bemalung geschmückt, und im Bogen hing eine Inschrifttafel. Ein zweiter Triumphbogen hatte innen eine vergoldete Cassettirung mit einem mittlern Zierrath in Muschelform; in zwölf Nischen standen lebendige singende Mädchen, welche Oriens, Occidens, Liberalitas, Roma, Justitia, Pudicitia, Florentia, Caritas, Aeternitas, Victoria, Europa und Religio vorstellten. Einfachere Bogen mit Trophäen, Meerwundern u. s. w. hatten meist blau mit Gold. Ein blaues Schattentuch mit goldgelber, reichumschnörkelter Inschrift wurde besonders gerühmt. — Bei einem Einzug Julius II. wurde sogar ein echter antiker Triumphbogen, der des Domitian auf dem Marsfelde, mit Statuen und Malereien verziert. [1] — Bei einem Feste des Lodovico Moro scheint das Modell Lionardo's zur Reiterstatue des Francesco Sforza unter einem Triumphbogen gestanden zu haben.

Im ganzen Abendland, besonders aber in Italien, wurden im XV. Jahrhundert die Teppiche für die Verherrlichung der Feste gebraucht und zwar ohne besondere Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit und den Inhalt ihrer Darstellungen.

Für jenes Fronleichnamsfest hatten die Cardinäle ihr ganzes, zum Theil berühmtes Teppichzeug nach Viterbo kommen lassen. Für den Empfang der Lionora beim Cardinal Riario mussten offenbar die Sacristeien das Allerwerthvollste hergeben, z. B. den Teppich Nicolaus V. mit den Geschichten der Weltschöpfung »il più bello che sia tra' Cristiani«; sodann noch einen andern besonders herrlichen mit der Himmelfahrt. (Unter andern Thorheiten kam auch ein ganz vergoldetes lebendiges Kind vor, welches auf einer Säule stand und aus einem Brunnen Wasser nach allen Seiten spritzte.) — An Kirchenfesten wird noch heute, wo Teppiche religiösen Inhaltes nicht ausreichen, mit mythologischen und selbst mit Jagdscenen nachgeholfen. Im Ganzen sind Teppiche und Guirlanden noch das Bestimmende.

---

[1] Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. II, fol. 78.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 189.

Feste des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird zunächst ein ausserordentliches Steigen des Aufwandes in der Festdecoration bemerkt. Es ist die Zeit, da Baumeister, Bildhauer und Maler sich bei dieser Beschäftigung auf die Effecte im Grossen einübten und Proben für die monumentale Kunst machten (§. 60), freilich sich aber auch an alles Flüchtige und Grelle gewöhnten.

Der Possesso Leo's X. in Rom 1513, (Relation des Giacomo Penni, bei Roscoe, Leone X., ed. Bossi V, p. 205, ss.) — Hauptthema der Allegorien musste, da man den neuen Papst kannte, das zu erwartende Mäcenat sein; an dem Triumphbogen des Agostino Chigi hiess es mit Bezug auf das sittenlose Pontificat Alexanders VI. und das kriegerische Julius II.:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leo's X. Einzug in Florenz, 30. Nov. 1515; zwei Relationen bei Roscoe, l. c. VI, p. 280, ss.; — ferner Vasari VIII, p. 266, s. v. di A. del Sarto; IX, p. 219, v. di Granacci; X, p. 299, v. di Bandinelli; XI, p. 38, v. di Pontormo. — Carl's V. Empfang nach dem ersten africanischen Feldzuge 1536 in Rom, Vasari VIII, p. 185, v. di Montelupo; X, p. 14, v. di Ant. Sangallo; XI, p. 317, v. di Batt. Franco; — in Siena, ib. X, p. 185, s. v. di Beccafumi; Gaye, carteggio II, p. 245; Milanesi III, p. 167, 185; — in Florenz, Lettere pittoriche III, 12; Vasari X, p. 253, v. di Tribolo; XII, p. 27, v. di Montorsoli, (vgl. auch p. 26); — in Bologna ib. I, p. 4, in Vasari's eigenem Leben. — Die Hochzeit Cosimo's I. 1539; Vasari X, p. 269, v. di Tribolo; XI, p. 321, v. di Batt. Franco.

Die Hauptbestandtheile der frühern Decoration, das Grün, die Teppiche und die lebenden Statuen nehmen bald völlig ihren Abschied. Das Classisch-Architektonische bekommt das Uebergewicht über das Freiphantastische.

Das zwar späte aber für das ganze XVI. Jahrhundert bezeichnende Gutachten Borghini's 1565, Lettere pittoriche I, p. 56: »das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand in Gestalt von Bogen, Façaden und anderen Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten; die lebenden als Tugenden u. s. w. costümirten Figuren sind eine magra invenzione; das Wünschbarste wäre freilich, etwas Dauerndes aus Stein bauen zu können,« — d. h. die überhand nehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmessstyl nicht mehr vertragen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

§. 190.

Der Triumphbogen.

Die Triumphbogen, jetzt fast nur in Steinfarbe, schliessen sich, wenn nicht bestimmten römischen Mustern, doch genau der antiken Bildung der Einzelformen an. Eine baldige Consequenz hievon ist die Steinfarbe auch an den Statuen und das Chiaroscuro an den Malereien, welche jetzt durchaus das Relief nachahmen.

Die vorgesetzten Säulen mit Statuen darüber, schon beim Possesso Alexander's VI. erwähnt, werden jetzt zur Regel. Versilberte Säulen mit vergoldeten Capitälen kommen wohl noch vor, doch herrscht schon die Steinfarbe. Bei Leo's X. Possesso, wo sich der frühere und der spätere Styl mischten, kamen noch an einzelnen Bogen lebende Figuren vor, z. B. sogar mitten im cassettirten Gewölbe eines Bogens, in einer sich plötzlich öffnenden Kugel ein Kind, welches zwei Distichen hersagte; sonst sind alle Statuen von Stucco, ja an einem Bogen hatte man echtantike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leo's Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämmtlich streng architektonische Formen; auf dem Signorenplatz war ein vierseitiger, vielleicht nach dem Motiv des Janusbogens, wie denn an Verschiedenheit der Combinationen gewiss das Möglichste versucht war. Einer schien wie aus lauter Porphyr.

Die Bogen bei spätern Anlässen (ein sehr prächtiger bei einem florentinischen Fest 1525, Vasari XI, p. 216, v. di Aristotile) sind bisweilen so »herrlich und proportionirt« d. h. in Vasari's Sinn so sehr der strengen Architektur genähert, dass man nur ihre Ausführung in Marmor wünschte, um sie unter die Wunder der Welt zählen zu können. (Cagnola's Simplonbogen in Mailand ist bekanntlich das marmorne Nachbild eines Festbogens, welcher das grösste Wohlgefallen erregt hatte). Auch Serlio's Vorschrift und Vorbild (L. IV, p. 180) ist streng classisch.

Das tiefste Missverständniss der Aufgabe, d. h. die weiteste Abwendung von Heiterkeit und Freiheit zeigte sich 1556 in Venedig bei Anlass der Einführung einer Dogaressa an einem Triumphbogen der Metzgergilde, dessen Säulen und Pilaster lauter Rustica hatten.[1] Rubens hat später diess Motiv aufgegriffen für seine Decorationen in Antwerpen beim Empfang des Cardinal Infanten, allein er half sich mit einer glücklichen barocken Freiheit durch.

Dass fast alle Malereien der Bogen jetzt nur noch Reliefs nachahmten, d. h. in Chiaroscuro ausgeführt waren, machte sich

[1] Sansovino, Venezia, fol. 154.

dann in der ganzen Festdecoration überhaupt geltend, auch wo farbige Darstellungen passend gewesen wären; z. B. Vasari XII, p. 116, v. di Tadd. Zucchero. Die Gewöhnung vom Façadenmalen her mag mitgewirkt haben.

Ausser den Bogen gab es zahlreiche andere Scheinarchitekturen, Prachtfaçaden, Decorationen unvollendeter Kirchenbauten, endlich freistehende Zierbauten.

Die Exhibition einer grossen Menge antiker Statuen am Hause des Evangelista Rossi beim Possesso Leo's muss man sich wohl an einer grossen decorirten Nischenwand denken. Als ein Wunder von Schönheit galt dann bei Leo's Einzug in Florenz die Scheinfaçade des Domes, mit scheinbar verwittertem Tone, von Jacopo Sansovino und A. del Sarto. Ausserdem hatte man damals einige römische Denkmäler in Florenz nachgeahmt, die Trajanssäule, einen Obelisken, die Meta sudans etc., — eine täuschende Scheinthür an der Badia, weil die wahre nicht genau auf der Axe der Strasse lag, — ein Rundtempel mit halbrunder Eingangshalle u. s. w. — Candelaber, scheinbar von Marmor, wahrscheinlich colossal, kommen wenigstens bei Leo's Possesso vor, vielleicht zum erstenmal.

§. 191.

Die Festsculptur.

Auch die Sculptur warf sich jetzt mit der vollen Entschlossenheit ihres Modellirens auf die Decoration von Festen und rief öfter in weit wirkenden Colossen diejenigen Ideen in's Leben, deren Ausführung in dauerndem Stoffe ihr nie oder nur selten vergönnt war.

Beim Possesso Leo's handelt es sich, abgesehen von den Statuen der Triumphbogen, mehr um kleine zierliche Brunnenfiguren: eine Venus, aus deren Brüsten, ein Dornauszieher, aus dessen Wunde Wasser sprang. Dagegen empfingen den Papst seine Landsleute in Florenz 1515 mit zum Theil colossalen Sculpturen, welche mit den Decorationen abwechselten: ein Hercules Bandinelli's, 9½ Braccien hoch, aber misslungen; ein Rossbändiger in der Art der quirinalischen; ein vergoldetes Reiterbild in der Art des Marc Aurel.

Massenhaft wurde dann modellirt für den Empfang Carls V.; da musste Rafaello da Montelupo von den kaum vollendeten 14 grossen Statuen für die Engelsbrücke hinweg eilends dem Kaiser voran nach Florenz reisen, um dort binnen fünf Tagen zwei Flussgötter zu extemporiren; ausserdem prangten Montorsoli's Hilaritas und Jason, Tribolo's Friedensgöttin, Hercules und vergoldetes Reiterbild Carls, drei weitere Flussgötter der letzt genannten Sculptoren, eine Victoria von einem gewissen Cesare,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Prudentia und Justitia von Franc. Sangallo, alles colossal und mehreres »ausserordentlich gross«.

In Siena arbeitete Beccafumi aus Papiermasse über einem eisernen Gerippe das höchst colossale Reiterbild des Kaisers in antikem Costüm, über drei Gestalten von besiegten Provinzen dahinsprengend, allerdings nicht das erste sprengende Pferd der modernen Kunst. (Nach andern statt der Provinzen drei Flussgötter, aus deren Urnen Wasser strömte.) — Auch Soddoma muss damals an einem Pferd gearbeitet haben. Die Reiterstatue, und zwar sprengend, kam später auch bei Cosimo's I. Hochzeit vor, wo dessen Vater Giovanni dalle Bande nere durch Tribolo auf diese Weise, und zwar riesengross, dargestellt wurde.

Man überbot sich dann im Colossalen; beim ersten Einzug Alfonso's II. von Ferrara in Reggio 1558 stand auf der Piazza 46 Palmen hoch der Gründer der Stadt, M. Lepidus, aus Stucco verfertigt von Clementi; (Lettere pittoriche I, Append. 39) späterer Colosse, z. B. in Vasari's Beschreibung der Hochzeit des Prinzen Francesco Medici 1565 nicht zu gedenken.

Zu all diesem gehörte eine Behendigkeit wie die des Montorsoli, der binnen 24 Stunden eine Fides und eine Caritas in Lebensgrösse modellirte, als Schmuck eines improvisirten Brunnens, welcher während des Generalcapitels des Servitenordens floss. [1] Die Künstler kamen bei solchen pressanten Arbeiten in eine Art Taumel hinein und wenn dann mit gutem Wein nachgeholfen wurde, meldeten sich Ideen, die wenigtens während des Festjubels als das Brillanteste von der Welt galten. [2] Und wenn Einer todmüde auf ein Bündel Laub sank, konnte es ihm begegnen, auf die schmeichelhafteste Weise geweckt zu werden, wie z. B. dem Vasari selbst. [3] Beim Volk gelangte man durch solche Arbeiten des Augenblicks zu einem ungemeinen Ruhm. [4]

§. 192.

Der Theaterbau.

Dramatische Aufführungen, lange nur bei festlichen Anlässen üblich, fanden in Höfen und Sälen der Grossen und Prälaten, auch wohl auf öffentlichen Plätzen statt. Erst spät beginnen stehende Theater, und diese bringen es dann noch lange zu keiner äussern Kunstform. (Ueber das Theaterwesen vgl. Cultur der Renaissance S. 250, 277, 314, 401.)

Die Tragödie blieb eine Sache des höhern momentanen Luxus; die ersten Theater, welche wenigstens eine beträchtlichere Zeit hindurch als solche eingerichtet blieben, dienten nur für

[1] Vasari XII, p. 26, v. di Montorsoli. — [2] Vasari XI, p. 319, v. di Batt. Franco. — [3] Lettere pittoriche III, 12. — [4] Armenini, p. 71.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Komödien; Vasari XI, p. 212, v. di Aristotile (in einem Saal des Cardinals Farnese in Rom); — XI, p. 328, v. di Batt. Franco (in einem Gebäude an der via Giulia). Schon früher, im Jahre 1515, muss das Lokal des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., wenigstens einige Zeit in voller Ausstattung dagestanden haben, da dessen Neffe Lorenzo in dessen Abwesenheit dort ein Stück des Plautus aufführen liess.[1] Palladio errichtete in Venedig bereits ein halbrundes Theater, welches nach aussen die antiken Formen, »nach Art des Colosseums«, allerdings nur in Holz scheint gehabt zu haben; dasselbe wurde gebaut für eine einzige Tragödie während eines Carnevals.[2] Dagegen ist Palladio's erhaltenes teatro olimpico zu Vicenza aussen ganz formlos. Während letzteres notorisch für Komödien sowohl als für Tragödien diente, waren die zwei »sehr schönen, mit grösstem Aufwand erbauten« stabilen Theater in Venedig, das ovale und das runde, welche Sansovino, Venezia fol. 75 anführt (um 1580) nur für Aufführungen von Komödien im Carneval bestimmt. Sie fassten eine grosse Menschenmenge.

§. 193.

Die Scena.

Wenn früher auch die Mysterien nur eine allgemeine decorative Ausstattung gehabt hatten, so begann mit dem XVI. Jahrhundert eine bestimmte Bezeichnung der Oertlichkeiten, theils mehr in idealisirendem Sinn, theils mehr wirklichkeitsgemäss.

Die Anordnung der Sitzreihen mag Anfangs dem jedesmaligen Zufall überlassen gewesen sein. Mit der Zeit jedoch ermittelte man sowohl ihre richtige Lage zur Bühne als auch ihre möglichst zweckmässige Einrichtung zum Sehen und Hören. Welches dabei das spezielle Verdienst des Lionardo gewesen, der bei Giovio »deliciarum theatralum mirificus inventor« heisst, ist nicht mehr auszumitteln. Theoretische und practische Darstellung der ganzen Theatereinrichtung um 1540 bei Serlio im II. Buche fol. 47, ss. — Ein erster Versuch, nebst der Scena auch den Raum der Zuschauer würdig zu gestalten, Vasari XI, p. 9, s. v. di Gherardi; — vgl. XIII, p. 96, v. di Jac. Sansovino.

Die Scena selbst muss zunächst häufig einen symmetrischen idealen Bau dargestellt haben, mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten, und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten; der ganze Raum sich stark perspectivisch verengend; die Gesimse, Capitäle u. s. w. geschnitzt vortretend. So die Scenen halbgeistlicher Aufführungen,

---

[1] Lettere di principi I, 13. — [2] Vasari XII, p. 127, v. di Taddeo Zucchero.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vasari XI, p. 205, v. di Aristotile, »voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Aufführungen nicht gesehen.« (Um 1532.) So der »königliche Saal mit zwei Nebengemächern, aus welchen die Recitanten hervortreten, in der ersten bei Vasari X, p. 82, im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnten Scenenskizze. Auch die Aufführung des »Königs Hyrcanus von Jerusalem« in dem oben erwähnten Halbrund Palladio's wird eine solche Scena gehabt haben. In ihren einfachsten Elementen ist diese Art von Scenen öfter in florentinischen Breitbildern um 1500 dargestellt; in ihrer reichsten Ausbildung finden wir sie in Palladio's Theatro olimpico zu Vicenza (1584).

Die andere Art von Scenen, diejenige, auf welche sich Serlio bezieht, enthielt verschiedene coulissenartig vortretende Gebäude »die kleinern vorn, die grössern weiter hinten«, so dass man etwa durch die Hallen des einen das andere sah; nebst einem Schlussbau; ebenfalls stark ansteigend und sich verjüngend. Für Komödien wählte man grössere und kleinere Häuser (Wirthshaus, Bordell etc.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien fürstliche Prachthallen mit Statuen, ja mit einem Triumphbogen in der Mitte u. s. w.; ja Serlio gibt auch noch für ein vermeintlich »satyrisches« Drama eine ländliche Decoration mit Bäumen und Hütten.

Eine Komödienscena dieser mehr wirklichkeitsgemässen Art war 1515 die von Baldassar Peruzzi angegebene, als die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., zum Feldherrn der Kirche feierte; man bewunderte daran die reiche und bunte Erfindung der Häuser, Hallen, Fenster etc. [1] Auch die Decoration für Bibiena's Komödie Calandra, welche vor Leo X. aufgeführt wurde, war voll von täuschend gegebenen Einzelgebäuden. [2] Wenn eine noch vorhandene Zeichnung P's. diese Scene vorstellt, so enthielt der Hintergrund eine Anzahl von Gebäuden des alten Roms. (Serlio Ende des IV. Buches rühmt, dass P's. Scenen bei aller Schönheit weniger gekostet hätten, als alles Aehnliche vor ihm und nach ihm.)

Aehnliche Scenen wird man, wo nichts Besonderes bemerkt wird, bei Komödien in der Regel und auch wohl bei Tragödien vorauszusetzen haben. So Vasari VI, p. 135, v. di Indaco; — IX, p. 101, v. di Francia Bigio; ib. p. 219, v. di Granacci; — X, p. 82, die zweite im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnte Scenenskizze, wo den einzelnen Häusern die Namen beigeschrieben sind; — ib. p. 204, s. v. di Lappoli; XI, p. 87, s. 99, v. di Genga; — ib. p. 203 bis 212, v. di Aristotile, abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen, — ib. p. 293,

[1] Vasari VIII, p. 224, v. di Peruzzi. — [2] Ib. p. 227, s., vgl. 237, Nota.

v. di Ridolfo Ghirlandajo; — ib. p. 328, v. di Batt. Franco (obwohl man hier auch der gemalten Historien und Statuen wegen an eine ideale Architektur denken könnte); — XII, p. 56, 66, v. di Salviati.

Dass Ansichten wirklicher Gebäude, ja ganzer Städte vorkamen, erhellt aus den Stellen über Peruzzi; in einer Decoration des Aristotile war Pisa ganz kenntlich dargestellt. Dass man aber solche Aussagen nicht allzu buchstäblich nehmen dürfe, lehrt der Prolog von Ariosto's Negromante: Die Stadt stelle Cremona dar.

So che alcuni diranno ch'ella è simile
E forse ancora ch'ella è la medesima
Che fu detta Ferrara, recitandosi
La Lena

(eine andere Komödie des Dichters), aber es sei eben Carneval, wo auch Cremona in der Maske auftreten dürfe, die einst Ferrara trug.

§. 194.

Künstlerische Absicht der Scena.

Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indess noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreissend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.

Serlio's u. A. Angaben, wie man den Mond steigen lasse, Blitz und Donner hervorbringe, beliebige Gegenstände brennen lasse. Flugmaschinen in Bewegung setze u. s. w.; die Sonne wurde durch eine von hinten beleuchtete Krystallkugel dargestellt (und zwar beweglich) u. s. w.

Ganz kindlich und auch unserm Begriff von Illusion geradezu entgegengesetzt erscheinen jene sog. Edelsteine, womit die Friese der Gebäude auf der Scena geschmückt waren; es waren facettirt gegossene Gefässe entweder mit gefärbten Flüssigkeiten oder aus farbigem Glase, von hinten beleuchtet; an den perspectivisch verkürzten Flächen der Gebäude, heisst es, müsse man sie natürlich ebenfalls verkürzt darstellen, auch sie wohl befestigen, damit sie nicht von der Erschütterung der Ballette herunterfielen. Auch die Fenster, mit farbigem Glas, Papier oder Tuch geschlossen, wurden beleuchtet, wie etwa jetzt auf Kindertheatern.

Eine ländliche Scena, eingerichtet von Genga für den Herzog von Urbino, hatte lauter Baumlaub u. a. Grün und Blumen von Seide, an den Gestaden des Wassers wimmelte es von echten Seemuscheln, Korallen, wozu die Prachtcostüme der Hirten und Nymphen, die goldenen Fischernetze und die aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verkappten Menschen componirten Meerwunder trefflich zu passen schienen.

Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des abgeschmackten Rampenlichtes der modernen Theater. Vor bloss gemalten Personen warnt er, gibt aber doch Intermezzi von ausgeschnittenen Cartonfiguren zu, deren unterer Rand in einem Falz des Bühnenbodens laufen müsse.

§. 195.

Feuerwerk und Tischaufsätze.

Auch das Kunstfeuerwerk war in Italien gegen Ende des XV. Jahrhunderts so ausgebildet, dass es den Festlichkeiten einen höhern Character verleihen konnte.

(Auch wohl in Spanien, vgl. das Feuerwerk in Barcelona 1501, bei Hubert. Leodius, de vita Friderici II. Palatini, L. II.)

Auch hier sind Florentiner unentbehrlich. Phil. Beroaldus l. c. (§. 187): am letzten Abend des Festes gab es auf dem Platz vor dem Palast ein neues und ungewohntes Schauspiel, bei den Leuten Girondola, d. h. Flammenkreis geheissen, von einem florentinischen Machinator. (Es scheint misslungen zu sein, aber trotz Schreckens und verbrannter Kleider gefiel es um der Neuheit willen.)

Das theoretische Werk des Vannuccio Biringucci von Siena, Pirotechnia (erste Ausgabe, Venedig 1540) steht uns nicht zu Gebote. Ueber den Autor vgl. Milanesi III, p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannisfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehenten des XVI. Jahrhunderts, ziemlich dunkel, bei Vasari X, p. 274, v. di Tribolo, welcher letztere auf Befehl Cosimo's I. (vgl. §. 56) dem Feuerwerk die phantastischen Elemente benahm und einen classischen achteckigen Tempel an deren Stelle leuchten liess. — Vgl. XI, p. 288, v. di Rid. Ghirlandajo, dessen Gehülfe Nunziata in diesem Fache sehr gerühmt wird.

Nach dem Feuerwerk sind wir auch dem Zuckerwerk und den Tafelaufsätzen eine Notiz schuldig, insofern diese Dinge bisweilen mit grossen decorativen und plastischen Ansprüchen auftraten.

Ja bisweilen alle Speisen überhaupt in Phantasieform. Ein colossales Beispiel Corio, Stor. di Milano, fol. 239, s. bei Anlass der Hochzeit einer Visconti mit einem englischen Prinzen 1368. Beim Empfang der Lionora durch Cardinal Pietro Riario (§. 187),[1] vergoldete Speisen, travestirte Gerichte, z. B. ein Kalbskopf als

[1] Corio, fol. 417, ss.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einhorn, dann allmälig lebensgrosse mythologische Figuren und Gruppen, Castelle. alles essbar oder mit Delicatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Thieren, ja ein Berg aus welchem ein lebendiger Mensch herausstieg, um Verse zu recitiren. — Mässiger ging es dann am Hofe von Ferrara bei den Festen zu Ehren derselben Prinzessin zu. [1] Die in allen möglichen Formen modellirten Zuckersachen wurden dann dem Volk zum Raub überlassen.

Beroaldus a. a. O. (§. 187) lässt eine schon etwas veredelte Stufe dieses Vergnügens erkennen: bei der von ihm geschilderten Hochzeit kam zwar am Hauptgastmahl noch manche Spielerei vor, z. B. die Thiere noch scheinbar lebendig, Rehe, die noch hüpften, Stachelschweine, die noch ihre Stacheln aufrichteten etc. Die eigentliche Kunst zeigte sich aber zwei Tage später bei einem Dejeuner im engern Kreise, und zwar mit den niedlichsten Figuren und Gruppen, wahrscheinlich aus Dragant, welche dann den einzelnen Gästen als Geschenk mitgegeben wurden.

Als Schlussvignette dieses Abschnittes möge die Erwähnung einer gewiss geschmackvoll angeordneten Trophäe aus lauter Wildpret dienen, womit ein Abt von Farfa 1476 den nach Rom reisenden König Ferrante von Neapel empfing. [2]

---

[1] Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 249. — [2] Jovian. Pontan. de conviventia.