



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

VII. Kapitel. Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

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

Anzahl kleinerer Kuppeln des XV. Jahrhunderts in der Art stark aufgewehter Regenschirme mit kleinen Rundfenstern ringsum. (Die mit Hilfe der Decoration und für deren Zwecke umgestalteten Gewölbeformen des XVI. Jahrhunderts siehe unten.)

VII. Kapitel.

Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

§. 49.

Vereinfachung des Details.

Mit dem Eintritte des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien. Das ausser-toscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner als von der einfachen Grösse ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt, nicht die Einzel-form, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi (§. 39) überall. Wenn auch Bramante (1444—1514), von welchem nun das Meiste abhing, ein Urbinate war, so ist doch wohl die grosse Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, am ehesten durch ein längeres Verweilen in Florenz zu erklären. Dazu kamen dann seine Vermessungen in Rom. (§. 27.) Das gesteigerte Studium des Vitruv (§. 28) ist von dieser neuen Richtung theils Wirkung, theils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.

Die Vereinfachung der Form wurde theils aus bestimmten Römerbauten, theils aus allgemeinen Gesichtspunkten gerechtfertigt. Damit war untrennbar verbunden ein stärkeres plastisches Hervortreten, um sich an den zum Theil gewaltigen neuen Bauten vernehmbar zu machen, vermöge des stärkern Schattenschlages.

Serlio¹ beruft sich auf das Colosseum, auf den Bogen von Ancona und selbst auf das Pantheon, dessen korinthische Ordnung nur sehr wenig aber wohlvertheiltes Detail habe und polemisiert gegen die »dem Geschmack der Menge huldigenden« Baumeister, welche die ornamentalen Glieder vollständig nach den reichern Beispielen gäben. Durch das viele Gemeisselte (intagli) würden die Façaden nur verwirrt und affectirt.

¹ Architettura, L. III, fol. 104; vgl. L. VII, fol. 120, 126.

In der That gab man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reifere antike Baukunst ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstab etc.) und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich (und vielleicht nur am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel §. 109, vollständig) angewandt hatte, jetzt völlig Preis und beschränkte auch die Capitalformen auf das Nothwendige. (Ueber das Canneliren vgl. §. 35.) Ja man fand den Reichthum, auch wo man ihn ausdrücklich suchte (hauptsächlich im Innern) doch nicht in den reichen römischen Formen, sondern in gemalten Füllungen, stucchirten Pilastern, am Aeusern in Guirlanden, Masken, Bandwerk u. drgl. an Fenstern und Thüren; selbst an kleinern Zierarbeiten (Grabmälern, Altären) mochte man dann nicht mehr auf die entsprechenden vollständigen römischen Prachtformen zurückgehen. Der Barockstyl fand endlich jenen Rückweg vollends nicht mehr und vervielfachte lieber seine Gliederungen als dass er sie in jener ganz erlaubten Weise bereichert hätte.

§. 50.

Detailproben und Einwirkung der Festdecoration.

Auf jede Weise sucht man sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern. Ausser den Probemodellen einzelner Bautheile in wirklicher oder nicht viel geringerer Grösse war auch die bauliche Decoration bei Festen jetzt eine sehr wichtige Quelle der Belehrung. — Vgl. Michelangelo's sechs Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimses für Pal. Farnese.¹ Auch Fenster, Säulen, Bogen etc. modellirte er seinen Bauführern und Steinmetzen gerne aus Thon vor, ohne Zweifel in einiger Grösse.² Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen.

Die wichtigste Seite der Festdecoration lag darin, dass man sich in Holz, Gyps und Carton rasche Rechenschaft von dem gab, was auch in Stein und in demselben Massstab wirken könne. (§. 189.) Sichtbar ist aus derselben in die Architektur herübergenommen unter andern der sog. Cartoccio, ein versteinertes geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Carton. Vgl. Serlio L. VII, p. 78, s. und Lomazzo, trattato dell' arte, L. VI, p. 421, wo die namhaften Arbeiten des XVI. Jahrhunderts für Cartocci, Guirlanden, Masken etc. aufgezählt sind. Mit dem Werth der Festdecoration als Bauprobe hängt dann auch zusammen, dass man sie bald mit mehr als gebühlicher Strenge architectonisirte und ihre Freiheit nicht auf die wahre Weise achtete (vgl. §. 190).

¹ Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo. — ² Lettere pittoriche I, 15, Bènv. Cellini al Varchi 1546.

§. 51.

Verstärkung der Formen.

Zu den neuen Wirkungsmitteln des XVI. Jahrhunderts gehört die Nische an den Façaden sowohl als an Pfeilern des Innern,

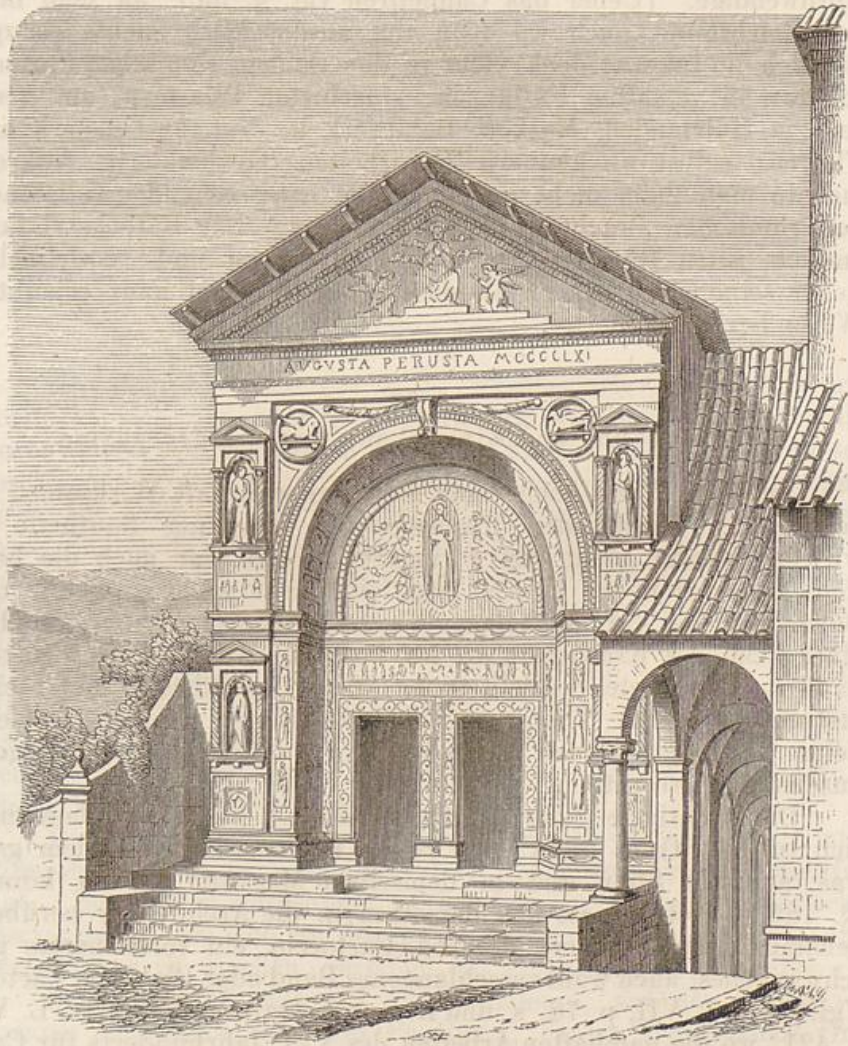


Fig. 21. S. Bernardino zu Perugia. (Nohl.)

und die kräftigere Einfassung von Fenstern und Thüren mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kressegment.

Hier ist zunächst nicht von den reihenweise im Innern von Kirchen angebrachten Nischen (Brunellesco, Pintelli) die Rede,

auch nicht von denjenigen, welche sich bei gewissen Constructionen von selbst ergeben, sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfaçaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie die stärkere Plastik der vortretenden Theile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste.

An den Kirchenfaçaden des XV. Jahrhunderts standen die Statuen auf Consolen vor den sehr flachen Nischen (Certosa von Pavia) oder unter Tabernakeln mit Flachnischen (S. Bernardino zu Perugia, Fig. 21). Im XVI. Jahrhundert erhalten sie die halbcylindrische, vollständige Nische. Im Innern, wo die Pfeiler jetzt gern je zwei Pilaster erhalten, kommen zwischen die letztern eine oder auch zwei Nischen über einander. Vielleicht herrscht diess Motiv zum ersten Mal vollständig in Bramante's und Raffael's Plänen von S. Peter. (§. 66.)

Die Fenster des XV. Jahrhunderts (§. 89), meist rundbogig, hatten nur ihr ringsum gehendes Profil, welches z. B. im Backsteinstyl sehr reich sein konnte. Bei den vor der Hand wenig zahlreichen rechtwinkligen Fenstern, welche noch Steinkreuze bekamen (Hof im Pal. Pius II. zu Pienza, Pal. di Venezia in Rom) hatte sich zaghaft und wenig bemerklich der Pilaster gemeldet, welcher dagegen an Thoren und zwar sowohl im Innern der Gebäude als an der Hauptpforte (Genua) zumal an Kirchenportalen sehr prächtig verziert auftrat. Alberti de arte aedif. L. IX, c. 3: »fenestras ornabis opere corinthio, primarium ostium ionico, fores tricliniorum et cellarum et eiusmodi dorico,« — was durchaus nur von Pilastern zu verstehen ist. Die Fensterfriese erhielten früh schon Inschriften.

Kirchen hatten von jeher an Fenstern und Thüren wenigstens das Vorrecht des Giebels, eine Erbschaft der Gothik, wenn man will. (Als frühester Thürgiebel der Renaissance gilt der im Noviziat von S. Croce in Florenz.)¹ Auch hatte man sich an den Hauptportalen der vortretenden Säulen nicht ganz entwöhnen mögen (Certosa von Pavia, S. M. delle Grazie in Mailand, vgl. §. 37). Doch weit in den meisten Fällen begnügte man sich mit einem verzierten Pilasterportal, darüber ein Giebel. Die vier höchst prachtvollen Fenster der Façade der Certosa waren eigentlich als Pforten gedacht, ihre Pfosten und Oberschwellen antiken Thüreinfassungen nachgebildet; über dem reichen Fries und Gesims die Giebel in Gestalt von Voluten mit Figuren und anderem Schmuck; innerhalb der Pfosten, als Stützen der eingesetzten je zwei Bogen, die berühmten marmornen Candelaber.

Im XVI. Jahrhundert gibt es kein Beispiel solchen Reichthums mehr. Zunächst bekommen die Portale auch an weltlichen

¹ Vasari III, 279, v. di Michelozzo.

Gebäuden freistehende Säulen oder Halbsäulen dorischer Ordnung; mehrere solcher Pforten gelten bald als in ihrer Art classisch.¹ — (Dem angeblichen Entwurf Bramante's für die Pforte seiner Cancellaria² kann ich nicht trauen.) — Sodann wird jetzt der Giebel auch auf Fenstern und Thüren der Paläste angebracht. Als Baccio d'Agnolo diess am Pal. Bartolini in Florenz (Fig. 22) bald nach 1500 zuerst versuchte, gab es Spottsonette, und man

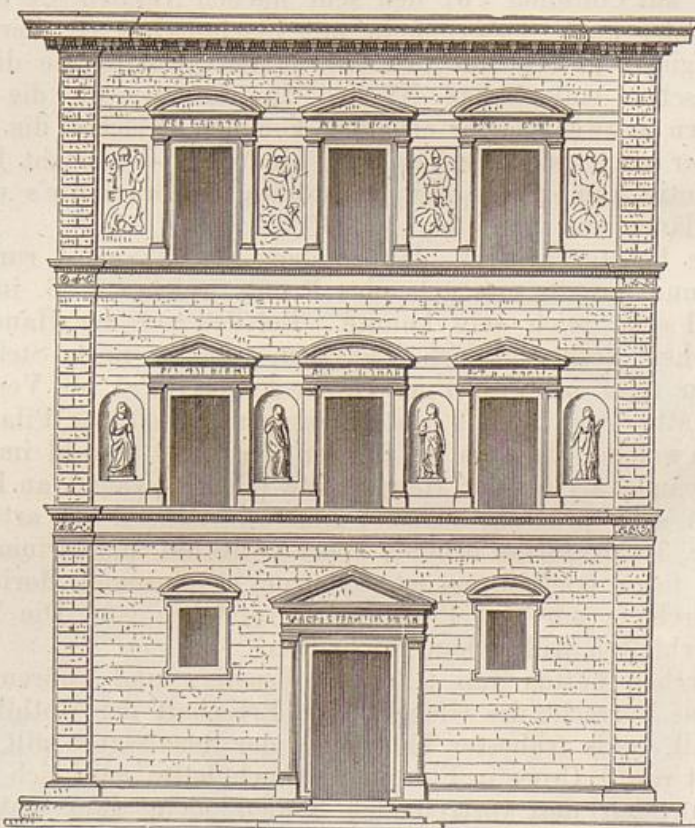


Fig. 22. Pal. Bartolini zu Florenz.

hängte Laubgewinde daran wie an Kirchenpforten bei hohen Fenstern.³ Bald aber wurde es allgemeine Sitte, wobei man zwischen dem stumpfen Winkel und dem Kreissegmente abwechselte. Im Zusammenhang damit: Halbsäulen und vortretende Säulen als Einfassung der Fenster. Vgl. die weltlichen Gebäude Rafaels (siehe unten), Pal. Farnese u. s. w. — (Einflussreiches Vorbild: die Tabernakel der Altäre im Innern des Pantheon.)

¹ Vasari VIII, p. 171, v. di A. Sansovino; ib. p. 224, v. di Peruzzi; IX, p. 205, v. di Fra Giocondo. — ² Letarouilly III, Tab. 351. — ³ Vasari IX, p. 225, v. di Baccio d'Agnolo.

§. 52.

Die dorische und falsch-etruskische Ordnung.

Mit der jetzt herrschenden Neigung zur Vereinfachung der Formen kam endlich auch die dorische Ordnung zu ihrem Rechte, allerdings in nachtheiliger Vermischung sowohl als Concurrenz mit einer vermeintlichen toscanischen.

Die ächte griechisch-dorische kannte man nicht und hätte sie schwerlich zu brauchen verstanden. (§. 25.) Schon die Römer hatten eine Umgestaltung derselben nicht entbehren können, zumal als sie das Dorische als Bekleidungsordnung ihrer grossen Bogenbauten brauchten. (Hauptbeispiel: das Erdgeschoss des Marcellus-Theaters.) Schon ihnen war dabei auch das Vorhandensein einer etruskischen Ordnung verhängnissvoll geworden, welche einst wohl unter Einfluss der griechisch-dorischen entstanden war und nun die römisch-dorische mit ihrem unschönen Gebälk und Säulenhals, uncannelirtem Schaft und eigener Basis gleichsam ansteckte, daneben auch selber noch für sacrale Zwecke fort dauerte.

Das XVI. Jahrhundert nahm nun nicht nur die römisch-dorische wieder an, sondern restaurirte auch (z. B. Serlio) nach dem Recept Vitruv's (IV, 7) die etruskische als »ordine toscano«, was den Florentinern unangenehm klingen mochte. Das hölzerne Gebälk mit seinen peinlichen primitiven Formen blieb weg; vielmehr sieht der »ordine toscano« dem römisch-dorischen ähnlich; nur schwerer und ohne Triglyphen, Metopen und Mutuli; beliebt an rusticirten Erd- und Sockelgeschossen, Festungsbauten u. s. w.; im Bewusstsein der Künstler selbst nie rein vom Dorischen ausgeschieden.

§. 53.

Das Dorische bei Bramante und Sansovino.

Vereinzelte frühere Anwendungen abgerechnet, hat vor Allen Bramante die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre mit Vorliebe gebraucht und die grössten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen.

Ueber die dorische Pilasterordnung am Erdgeschoss von Alberti's Pal. Ruccellai zu Florenz seit 1460, vgl. §. 40. — Giuliano und der ältere Antonio Sangallo, welchem Vasari¹ besondere Verdienste um die dorische Ordnung zuschreibt, mögen bei ihren Festungsbauten sich damit befreundet haben. Antonio's Kirche zu Montepulciano aber, mit sehr eigenthümlicher Behandlung des Dorischen, ist erst 1518 begonnen.²

¹ Vasari VII, p. 228. — ² Ib. p. 226, Nota.

Von Bramante: die dorischen Pilaster des Erdgeschosses im grossen vaticanischen Hauptbau (seit 1503). — Die beiden unteren Säulenordnungen um den Hof der Cancelleria (§. 97); darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; — der runde Tempetto bei S. Pietro in Montorio (§. 66), der eleganteste Zierbau ohne ein Laub von Vegetation, die Rosetten der Cassetten des Umganges ausgenommen (Fig. 23); — in der Con-

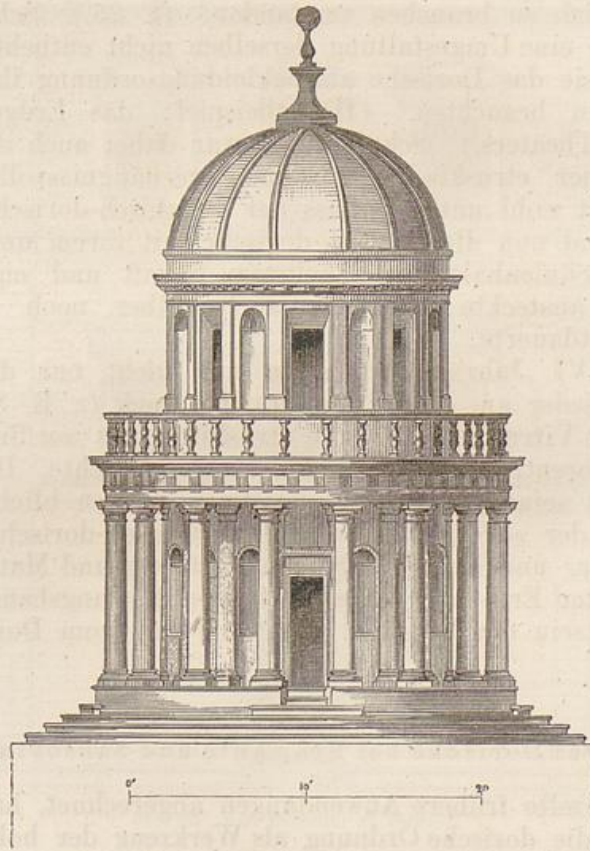


Fig. 23. Rom. Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

solazione zu Todi (§. 66) sind die vier mächtigen Hauptpfeiler unter der Kuppel als dorische Pilaster gestaltet, als Ausdruck der Stärke, wahrscheinlich aber noch mehr, weil Bramante zuerst die Unschönheit korinthischer Pilastercapitäle des betreffenden Maassstabes fühlte. (S. Giustina in Padua, S. M. di Carignano in Genua, ja schon das Pantheon; die grosse Blätterfläche durchlöchert gleichsam jede Composition.) Oder ahnte er sogar, dass bei einer gewissen Grösse jede ursprüngliche Verpflichtung des Pilasters auf bestimmte Ordnungen erlischt? war er auf dem

Wege einer ächten und zwar auf den Gewölbebau berechneten Ante? Jedenfalls wird durch ihn das Dorische auf längere Zeit die Pilasterordnung im vorzugsweisen Sinne.

Peruzzi's dorische Pilaster 1509 an beiden Stockwerken der Farnesina. — Giulio Romano braucht über einem Hauptstockwerke mit dorischen Pilastern bereits blosse einrahmende Mauerbänder. (Besonders beliebt wurde die dorische Ordnung auch an jenen vortretenden Säulen neben Portalen. §. 51).

Seit 1536 erbaute Jacopo Sansovino zu Venedig die Bibliotheca, das prächtigste profane Werk des modernen Europa, als wahre Exhibition der ionischen und besonders der dorischen Ordnung. Das Motiv ist bekanntlich eine Doppelhalle von Bogenpfeilern mit Halbsäulen; in der obern Halle ruht der Bogen auf einer besondern kleinern cannelirten ionischen Ordnung. Die Venezianer wollten sich endlich an der ächten römischen Formenbildung ersättigen, nachdem sie bis dahin Renaissance mehr auf Hörensagen gehabt. Die Wirkung ist so schön, dass Sansovino auch für gewisse Freiheiten Recht behält, z. B. für die Vergrößerung der Metopen auf Kosten des Durchmessers der Triglyphen und des Architravs. Der berühmte Streit über die Ecke §. 29. Sansovino traf das einzig Richtige. Die feinem Freiheiten des ächten griechisch-dorischen — gleichviel, ob sie optischen oder constructiven Ursprunges seien — wozu auch das Vorrücken der letzten Triglyphe auf die Ecken gehört, finden auf eine blosse Bekleidungsordnung, die ihrer Pfeilerhalle gehorchen muss, gar keine Anwendung; hier gehört die Triglyphe auf die Mitte ihrer Stütze, ob sie die letzte sei oder nicht, und ob Vitruv etwas von Halbmetopen berichte oder nicht. Sansovino brauchte mindestens den Raum einer halben Metope, wegen der unvermeidlichen Stärke seines mit Pilastern bekleideten Eckpfeilers, und bog also seine Metope in der Mitte um die Ecke. Vitruv hatte wohl mit seinen Semimetopia nur irgend ein Segment einer Metope überhaupt gemeint; die fanatischen Vitruvianer aber, welche Sansovino umringten, gaben sich glücklicherweise mit seiner buchstäblichen Deutung zufrieden.

§. 54.

Vermehrung der Contraste.

In dieser Periode geschah es häufiger, dass man statt der Pilasterordnungen Halbsäulen und zwar stark vortretend, ja verdoppelt anwendet. So Rafael's Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom, Pal. Uguccioni in Florenz (Fig. 24). — (Die vielleicht erste ganz frei vortretende Säulenordnung §. 37.)

An einigen Palastfronten wird schon eine ganze Fülle von Contrasten um des höhern Reizes willen zusammengestellt. Die

dazwischen befindlichen Flächen beginnen der einfachen Uebermörtelung anheimzufallen (§. 56). Siehe unten §. 96 bei Anlass der Paläste. Schon Rafael gibt zu den kräftigsten Fensterformen (§. 51) und den doppelten Halbsäulen gerne ein Erdgeschoss von derber Rustica, lässt auch schon Fenster mit Nischen (§. 51) und mit eigenthümlich eingerahmten quadratischen Feldern abwechseln u. s. w. Die Rustica wird jetzt überhaupt mit sehr ge-

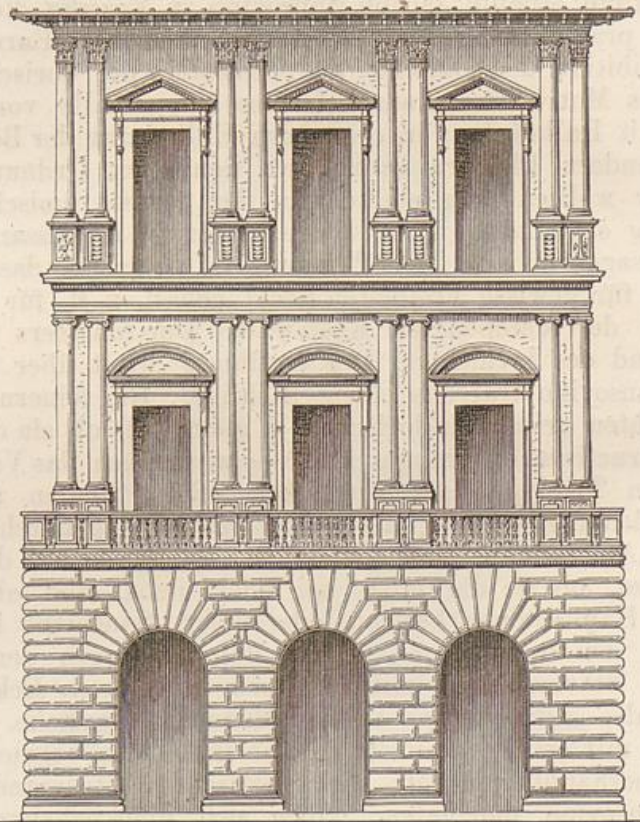


Fig. 24. Pal. Uguccioni zu Florenz.

schärftem Bewusstsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung. Aus einem Missverständniss, das sich an den Namen hängte, brauchte man sie in Gartenarchitekturen (§. 125), wo das Zierlichste und Schmuckreichste eher hingepasst hätte.¹ Ihre berechnete Anwendung an den Festungsarchitekturen (§. 108) und an Bauten ernsten Characters überhaupt, z. B. an Sansovino's Zecca (Münzgebäude) in Venedig, wo die Rustica beinahe etwas Neues

¹ Serlio, L. IV.

war (Fig. 25). Vasari XIII, p. 86, v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino, Venezia fol. 115. Der Gegensatz von rustico ist (ebenda) gentile. Der Mörtel tritt an wichtigen Bauten des XV. Jahrhunderts wohl nur mit decorativer Bemalung auf. Im XVI. Jahrhundert überlässt man ihm oft Alles was Fläche bleibt (§. 96), ohne ihn zu bemalen.

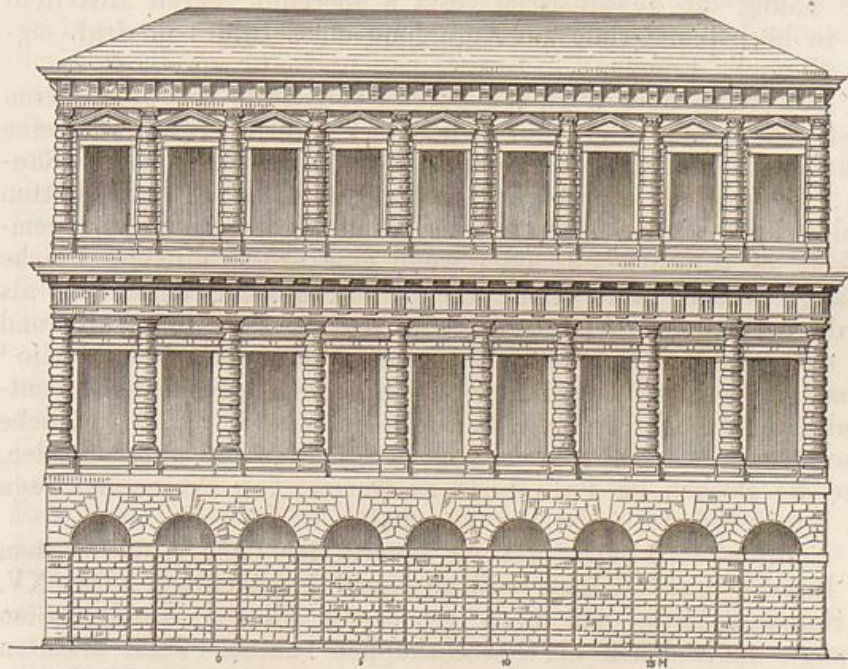


Fig. 25. Zecca zu Venedig.

§. 55.

Die Gewölbe der Hochrenaissance.

Die vielleicht grösste Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hülfe der Stuccatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen. (Das Nähere bei Anlass der Decoration.) Erst mit der Vervollkommnung des Stucco (§. 174) werden die grossen reich cassetirten Gewölbe mit voller altrömischer Pracht der Profilirung möglich. Das reine Tonnengewölbe (§. 48) kann sich zwar in Kirchen behaupten, das niedrigere halb elliptische dagegen, wie es besonders in Sälen vorkam, mit einschneidenden Kappen auf den zwei langen, wie auf den zwei schmalen Seiten, erhält jetzt in der Mitte eine Fläche

(specchio) oder mehrere. Die Kappendenen berühren den Rahmen derselben.

Ob das Gewölbe der sixtinischen Capelle (1473, von Baccio Pinelli) schon eine volta a specchio hat? oder nur so erscheint? — Jedenfalls die untern Hallen der Farnesina (1509). — (Hässliche Beibehaltung der halb elliptischen Form in der französ. Renaissance; Fontainebleau, Salle des Cariatides im Louvre.) — Sehr häufig die quadratische volta a specchio, deren Mittelfeld sich in höchstem Grade zur Aufnahme eines Bildes u. drgl. eignete (Rafael's Loggien).

Ausserdem aber beginnen bereits verschaltete Gewölbe, deren Construction überhaupt nur Schein ist und über welchen eine Balkendecke hingeht. Sie kommen vor entweder in breiten Räumen, in welchen die Ansätze ächter Gewölbe zu weit hätten herabgerückt werden müssen, oder wenn Oeconomie und Bequemlichkeit es vorschrieben, oder wenn eine grosse mittlere Fläche verlangt wurde, um welche die Gewölbeansätze dann nur als Zierde herumgehen. Diese Ansätze sind in Holz construirt und mit aufgenageltem Rohr zum Halten des Stucco versehen. Serlio¹ rühmt sie bereits; Vasari I, p. 41 in seinem eigenen Leben entschuldigt sie noch. Aehnliches schon bei Vitruv VII, 3. Manche dieser Gewölbe sind schwer von den ächten zu unterscheiden, siehe die Decken im Pal. Doria zu Genua, von Perino del Vaga und seiner Schule, meist nur verschalt.

Endlich wird jetzt erst im Innern der Paläste das System der Pilaster und Gesimse vollständiger durchgeführt. Das XV. Jahrhundert hatte sich noch gerne mit blossen Wandconsolen begnügt, auf welchen die Gewölbekappen ruhten. Jetzt erhalten namentlich Corridore und Treppen eine strengere Gliederung durch Pilaster. Prachtbeispiel: Rafael's Loggien.

§. 56.

Die Formen der Nachblüthe.

Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im Ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Grossen hin gebildet. Michelangelo's verhängnissvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurentiana zu Florenz, so dass die Säulen zu zweien gruppiert in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen. — Vasari meint von M.'s neu erfundenen Formen freilich, sie seien nicht nur schön, sondern »maravigliose.«²

¹ L. VII, p. 98. — ² I, p. 120, Introduzione, vgl. §. 29.

Das bekannte Werk des Vignola verbreitete überall diejenige Redaction der antiken Ordnungen, welche fortan die conventionelle wurde. (Späte vereinzelte Eiferer für die ächten Formen des Ionischen: Gio. Battista Bertano,¹ und Giuseppe Porta.² Die spätern Vitruvianer §. 28.) Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen stand im Zusammenhang mit der Nothwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen.

Der Backstein, noch in Bramante's spätern Bauten herrlich wirkend auch wo die Gliederungen von Stein sind (Seitenfronte der Cancelleria, ursprüngliche Gestalt des Obergeschosses um den vaticanischen Giardino della Pigna) und ebenso noch in Baldassar Peruzzi's kleinern Bauten zu Siena, wird jetzt als vermeintlich unedlerer Stoff in der Regel übermörtelt. Palladio fügt sich sogar in bemörtelte Backsteinsäulen. (Anderswo in Oberitalien aber lässt man den Backstein noch bis in's XVII. Jahrhundert an einigen trefflichen Bauten offen sehen.) Vasari darf in seiner Introduction, wo er das Baumaterial bespricht, den Backstein schon völlig beschweigen.

Der Charakter freudloser Grossartigkeit, welcher dieser Bauzeit im Vergleich mit der frühern eigen ist, kam zum Theil auch von der Sinnesweise einzelner Fürsten her. Der Herzog (später Grossherzog) Cosimo I. (1537 bis 1574) zog die dorische Ordnung vor, »weil sie sicherer und fester sei als die andern,« wesshalb Vasari sie an den Uffizien (1560) anwenden musste; Ammannati aber bekam die dreiseitige, dreistöckige Hofhalle des Pal. Pitti mit lauter Rusticaordnungen zu verzieren. Cosimo's Einmischung in alles Bauwesen, z. B. Gaye, carteggio II. p. 498 und zahlreiche andere Aussagen und Correspondenzen. Sein Sinn für die Regelmässigkeit §. 83. Selbst die Girandola entsagte unter ihm den phantastischen Spielformen und lernte einen classischen achteckigen Tempel in Feuerwerk darstellen.³ Vgl. §. 195. Die Rustica galt jetzt als Ausdruck des höhern Ernstes überhaupt. Ein merkwürdiger Versuch, ihr statt des Dorischen etc. ein eigenes Detail zu schaffen, im Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand, von Pellegrini; zaghafter an den Prigioni zu Venedig. (Die schönen neuen Motive des Säulenbaues mit Mischung von Bogen und geraden Gebälken, §. 35.)

§. 57.

Die Verhältnisse.

Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen sammt den eigentlichen Zierformen componirt die Renaissance ihre Bauten

¹ Vasari XI, p. 248, vita di Garofalo. — ² Ibid. XII, p. 83, Nota, v. di Salviati. — ³ Vasari X, p. 275, v. di Tribolo.

nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse (§. 30, 33, 38). Dieselben sind von allen; auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird.

Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil ausser den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden hilft, so dass bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann. Es wäre zu wünschen, dass ein Wort existirte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloss Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfasste. L. B. Alberti braucht bei Anlass seiner Façade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnissvolle Harmonie der Theile zum Ganzen bereits das Wort »tutta quella musica«. ¹ Die musicalischen Proportionen (§. 26) auch bei dem Biographen Brunellesco's. Verhältnissangaben für bestimmte einzelne Fälle theilt z. B. Serlio häufig mit, lässt sich aber auf keine principiellen Erörterungen ein.

Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf speculativem Wege beizukommen suchten. Dem Jac. Sansovino corrigirte 1534 ein Mönch Francesco Giorgi die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie, wovon ein kleines Muster bei Vasari. ² Die Anwendung der antiken Ordnungen hat vielleicht an keinem einzigen Renaissancebau über die Verhältnisse entschieden. Der Bogenbau war von vorne herein an nichts gebunden und die Wandpilasterordnung hatte schon bei den Römern völlige Freiheit der Intervalle. Dazu die Sockel und Attiken nach Gutbefinden. Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben daher Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Wer sie nicht wenigstens nachfühlen kann, der wende sich vom Styl der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

¹ Lettera sulla cupola etc., opere volgari, Tom. IV. — ² XIII, p. 85
Nota v. di Jac. Sansovino.