



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

II. Decorative Sculptur in Stein.

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

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

§. 133.

Bedeutung des weissen Marmors.

Ogleich 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 Wett-eifer 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 Kirchenportalen erklärt sich das Motiv als ideales Nachbild eines festlichen Laubschmuckes. Nistende und pickende Vögel beleben oft das Ganze. (Benvenuto 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, Wappenschilder, 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

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 Geräte 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.

§. 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, angezweifelt) 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.)



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

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, Halbreief 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 sich⁵ 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.

Marzupini 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-

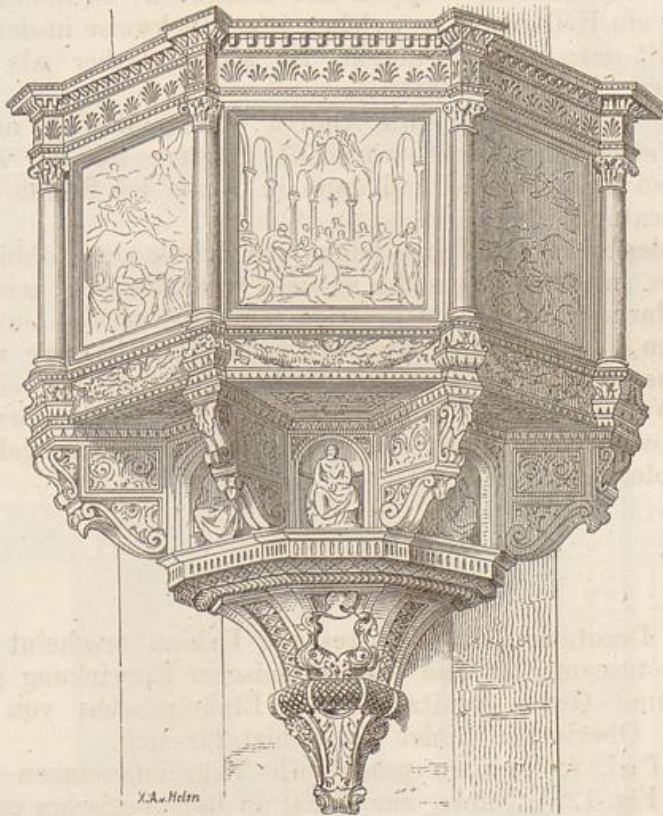


Fig. 127. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

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).

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 glasierten 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 prachtvoll 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 prachtvoll, 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.

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.

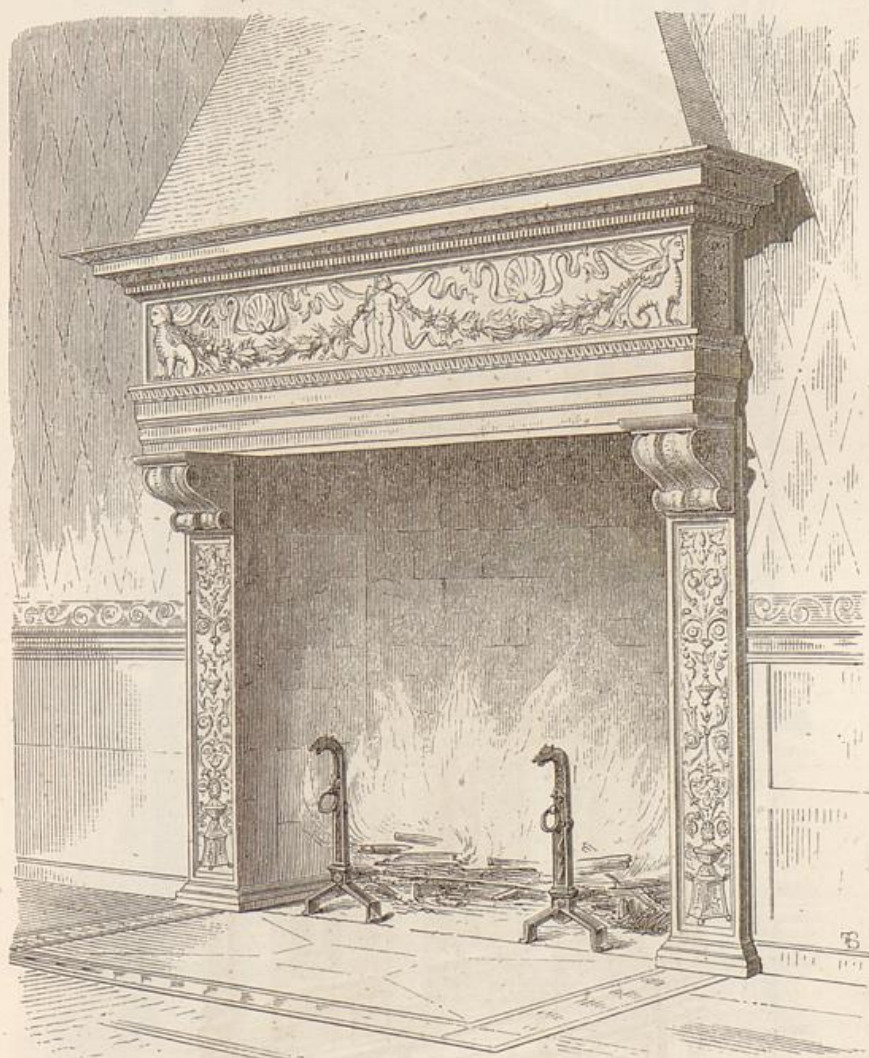


Fig. 123. Kamin im Pal. v. Urbino.

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 Leopardi wahre Wunder des von den

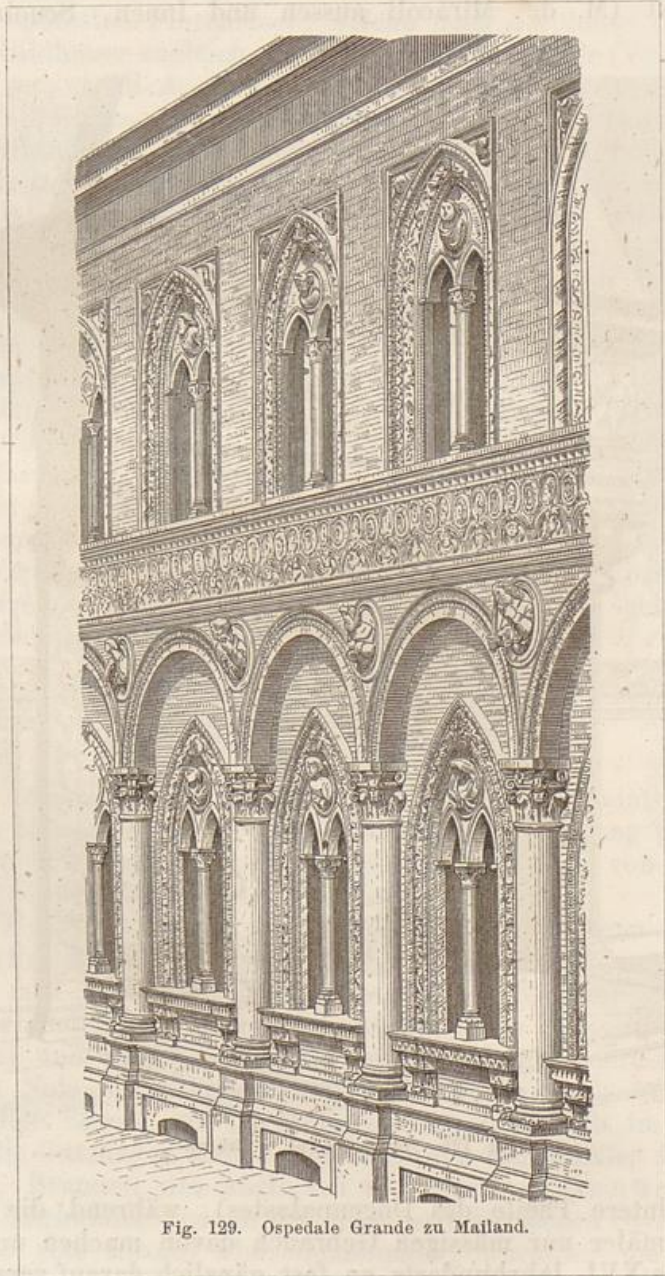


Fig. 129. Ospedale Grande zu Mailand.

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

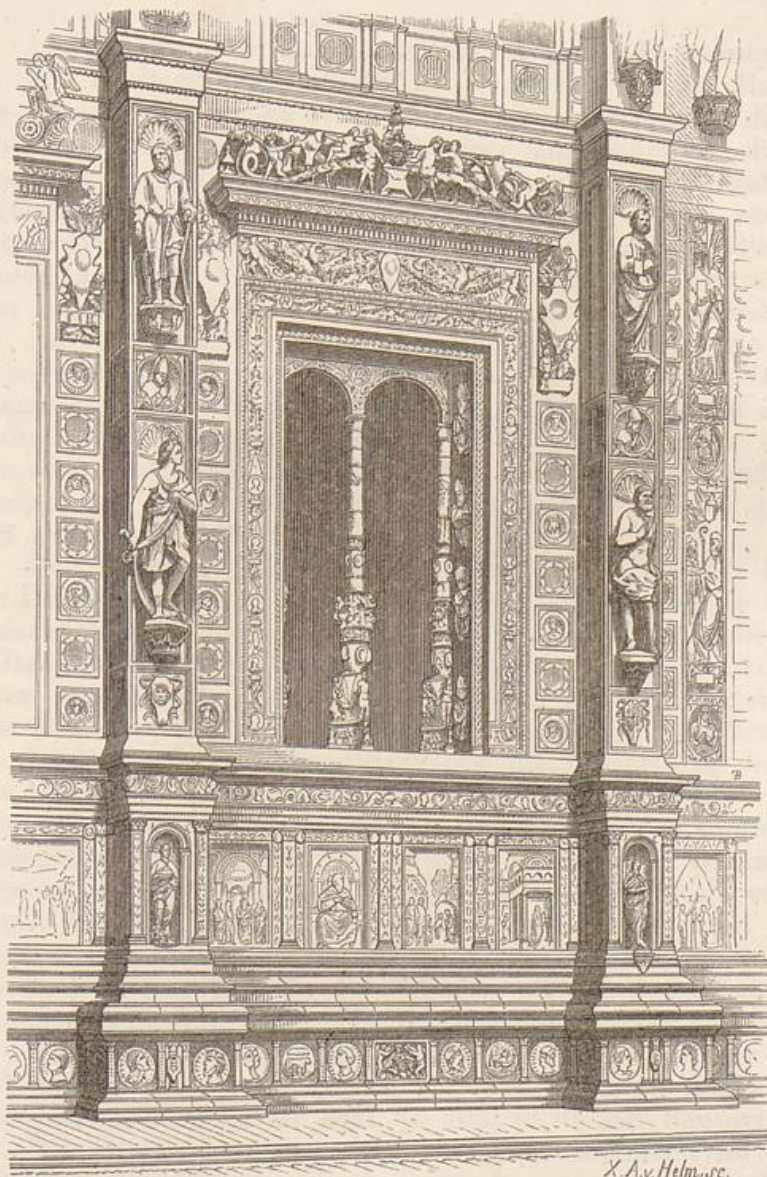


Fig. 130. Fenster der Certosa bei Pavia.

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 Antonicapelle 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. V. LIETLER.

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

Thüre auf Piazza 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 arricchiscono 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 Unterhöhungen 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 wirklichkeitgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

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.

eingefasst von stuccirten oder gemalten Cartouchen, Kinderfiguren, Schilden, starken Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertignern, 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.

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.

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 sanitärischen 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.

§. 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 statuæ insignia virtutum; nunc sunt illecebræ 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 Franç. 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.

§. 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 *sepulcro 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



Fig. 132. Grabmal Cornaro.

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 untergegangenen² vertreten.

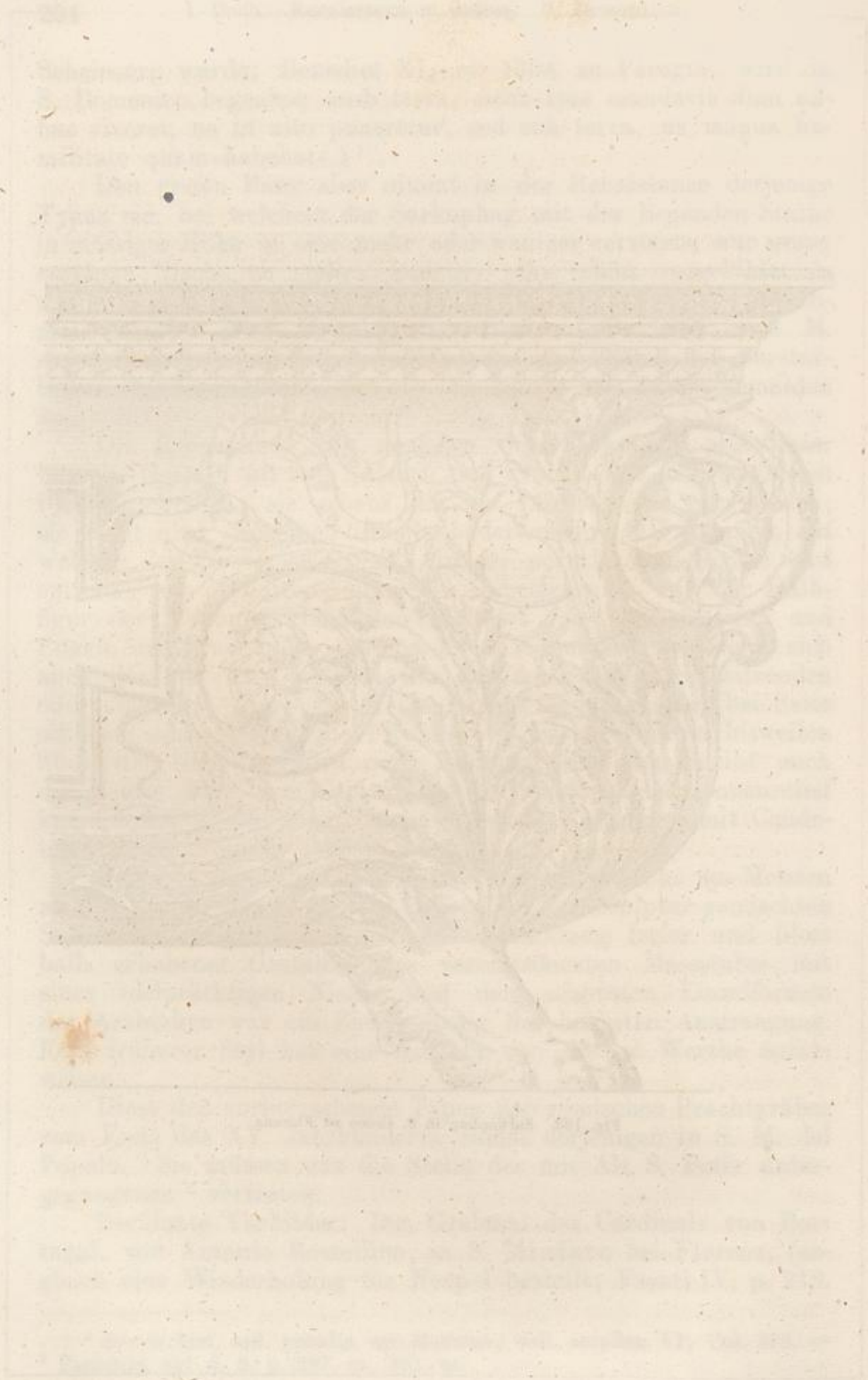
Berühmte Vorbilder: Das Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz; (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari IV. p. 218.

¹ Brevis hist. ord. preedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI, Col. 373. —

² Panvinio, vgl. §. 8, p. 287, ss., 361, ss.



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.

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-

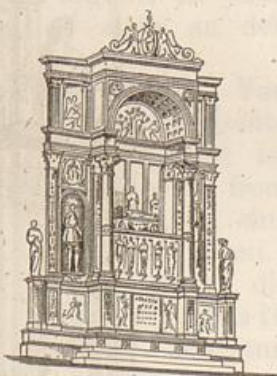


Fig. 134. Grabmal Vendramin (Nohl.)

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

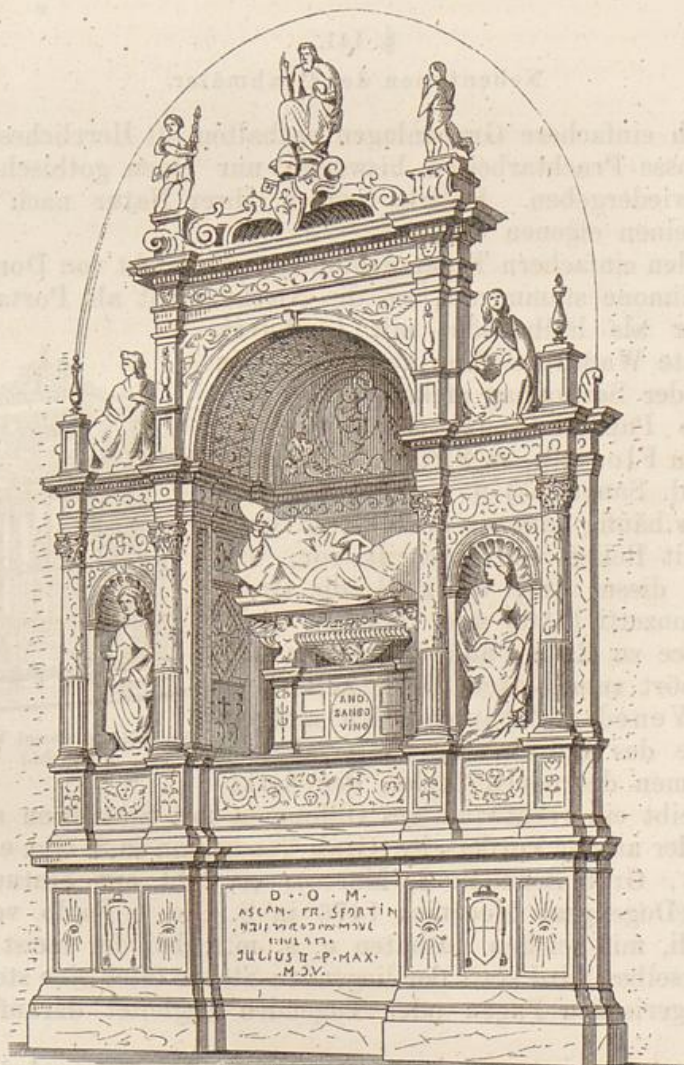


Fig. 135. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

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.

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 Sphinx, 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 allmählig.

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, lehnernden 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.

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 Capellenchen 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 unsichern Reichthum; — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasierten Cassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460 bis 1500) in Alt S. Peter, welche Panvinus (§. 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.

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.)

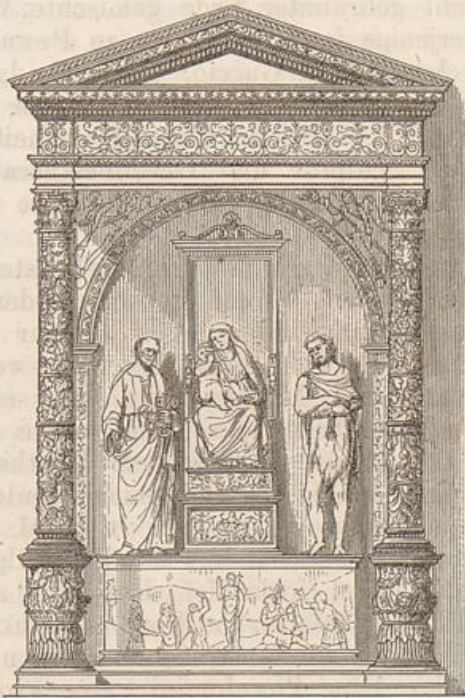


Fig. 136. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig.

§. 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 pisani-schen Schule zuzuschreiben sein.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissance sind wohl die glasierten 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 Kunst-epoche 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 Heiligtum (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.

§. 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.

§. 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.

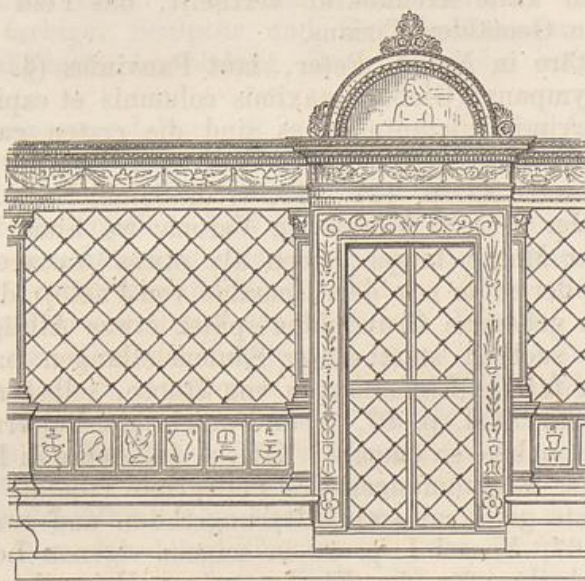


Fig. 137. Capellenschränke aus S. Petronio zu Bologna. (Nohl.)

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 Gesamtcomposition (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.)

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.