



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

IX. Kapitel. Decorationen des Augenblickes.

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

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 Fronleichnamfestes 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 Festbauoli in Italien herum,¹ welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Ausführung, 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 Fronleichnamfest 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.

Kugler, *Gesch. d. Baukunst*. IV.

fumi und Suddoma,¹ wie denn auch Baldassar Peruzzi einen solchen und ausserdem eine »bewundernswürdige« Todtenbahre angab;² (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hierfür, §. 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 Renaissance 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 vorrätig 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 Fronleichnamzug 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.

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 Fronleichnamfest 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.

§. 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; Milanese 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.

§. 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 cassetirten 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 echt-antike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leo's Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämmtlich streng architektonische Formen; auf dem Signorenpfad 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, 9 $\frac{1}{2}$ 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,

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 Sodoma 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 wenigstens 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.

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 Zuccherio.

Vasari XI, p. 205, v. di Aristotile, »voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Auführungen 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 voraussetzen 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

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. Milanese III, p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannistfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehnten 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.

Einhorn, dann allmählig 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 hüpfen, 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.