



Die Spät-Renaissance

Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum
Ende des 18. Jahrhunderts

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

1. Die italienische Spätrenaissance. Michelangelo, seine Zeitgenossen,
Schüler und Nachahmer.
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79927)

des Lebens, die sich bei ihnen mitunter in starker Weise geltend macht. Wie innig sich diese widersprechenden Elemente in einer Person vereinigen, ist höchst anschaulich aus Cellini's Selbstbiographie, diesem vorzüglichen Spiegel einer die Aeusserungen der Leidenschaft über alles Mass hinaus treibenden Zeit zu erkennen. Bei aller energischen, das Mass des Erlaubten weit überschreitenden Selbsthilfe glaubt Cellini dennoch direkt unter göttlichem Schutze zu stehen, wie viele seiner Erzählungen darthun. Auch der grosse Michelangelo ist, trotz seiner das Aeusserliche der kirchlichen Tradition hintenansetzenden Kunstweise, ein tief innerlich religiöser Mensch; dies wird bewiesen durch seine Zugehörigkeit zum Kreise der geistlichen Dichterin Vittoria Colonna; durch seine eigenen Sonette, und praktisch durch die gänzliche Uneigennützigkeit, mit der er den Rest seines Lebens den begeisterten Arbeiten der St. Petersbasilika widmet. — Die fast überall fortgesetzte kirchlich-reformatorische Bewegung der Zeit deutet doch ebenfalls auf ein tiefes religiöses Bedürfniss, wenn man von den auf Erweiterung des weltlichen Besitzes gerichteten Absichten oder sonstigen unlauteren Motiven der Grossen absieht.

1. Die italienische Spätrenaissance.

Michelangelo, seine Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer.

Unzweifelhaft muss das Wirken Michelangelo's, als treibende und schöpferische Kraft, an die Spitze der ganzen Kunstepoche gesetzt werden, und nicht nur für Italien, sondern für alle der Renaissancekunst folgenden europäischen Länder. Michelangelo ist der geistige Heros der modernen Menschheit; er bezeichnet die Grenze des dem Menschengeste Erreichbaren nach oben hin; erst durch ihn kommt zum Bewusstsein, was der einzelne, auf seine eigene Kraft gestellte Mensch wollen darf und vollbringen kann. Michelangelo's Riesenkraft durchdringt alle Zweige der bildenden Kunst und schafft überall ein neues Fundament. Das Prinzip seines Wirkens ist die unbedingte Freiheit des künstlerischen Wollens und das Niederwerfen jeder Schranke, die sich der rein künstlerischen Absicht entgegenstellt, mag sie Tradition der Antike, kirchliche Kultusregel, oder sonst wie anders heissen. Dieser freie individuell schöpferische Zug in Michelangelo's Schaffen erklärt seine unbestrittene Herrschaft über seine Zeitgenossen und seine sich später immer noch steigernde Nachwirkung auf die folgende Entwicklung der Kunst.

Michelangelo Buonarroti, im Jahre 1474 zu Chiusi als Sohn einer armen florentinischen Adelsfamilie geboren, eilte schon in frühester Jugend

unaufhaltsam in die Arme der Kunst. Der Maler Domenico Ghirlandajo in Florenz wird sein erster Lehrer, aber schon der Knabe Michelangelo erfasst sofort die Totalität der Kunst und bereits im fünfzehnten Jahre meisselte er, im Garten der Mediceer, den Kopf eines Fauns in Marmor. Lorenzo il Magnifico nimmt ihn in sein Haus und lässt ihn mit seinen Söhnen erziehen. Welch eine Jugend für den werdenden grossen Künstler! Im vertrauten Kreise des grossen Mediceers und seiner gelehrten und künstlerischen Umgebung, der vornehmsten der damaligen Zeit, aufwachsend, musste sein Geist sofort auf die höchsten Ziele gerichtet werden. In seinem zweiundzwanzigsten Jahre nach Rom berufen, war Michelangelo in der That bereits ein berühmter Künstler und es erscheint ganz natürlich, dass er im Jahre 1503 durch Papst Julius II. mit der Ausführung seines Grabmals beauftragt wurde, eines das Grösste und Erhabenste des Gedankens fordernden Werkes, wie es nur der hohe Kunstsinn eines Julius planen konnte. Dieser wichtige Auftrag sollte leider zur Qual seines Lebens werden, denn zugleich mit der grossen Gunst, die ihm der Papst damit erwies und mit seiner wachsenden Bedeutung als Künstler erhoben sich gegen ihn Neid und Kabale und hinderten ihn an der Ausführung seiner kolossal angelegten Idee.

Die Wahl des Platzes für das Grabdenkmal gab Julius II. den Anstoss auf den Gedanken des Neubaues der St. Petersbasilika zurückzukommen und dies noch grössere Projekt liess die Errichtung des Grabmals in den Hintergrund treten. Am Tage der Grundsteinlegung von St. Peter musste Michelangelo aus Rom flüchten; der unbequeme Mahner war Tags zuvor aus dem Vatikan verwiesen. Wenige Jahre darauf starb der grosse Julius II. und seine Erben schlossen einen neuen Vertrag mit Michelangelo wegen Ausführung des Grabmals; aber der Nachfolger Julius II., der Mediceer Leo X., der Jugendgespiele Michelangelo's, musste natürlich den Wunsch haben, den berühmtesten Bildhauer Italiens zur Ausführung seiner Ideen zu benutzen. Zunächst waren es die Gräber der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz, welche Michelangelo beschäftigten, aber der Aufenthalt daselbst wurde zur Gelegenheit, um ihn in den Streit der Florentiner mit der Familie der Mediceer zu verwickeln. Papst Paul III. überhäuft Michelangelo mit architektonischen Aufgaben von kolossalem Umfange, zuerst 1535 mit dem Ausbau des Kapitols und seit 1547 mit der Weiterführung des Baues der Peterskirche, eines Werkes, das ihn dann bis zum Schlusse seines Lebens beschäftigt. Von dem berühmten Grabmal für Julius II. war nur wenig fertig geworden und dies Wenige wurde nun als Wandgrab in den vierziger Jahren in S. Pietro in vinculis aufgestellt; allerdings befindet sich die berühmte Mosesfigur unter der geringen Anzahl der fertig gewordenen Arbeiten. Michelangelo starb 1564 in Rom, im neunzigsten Lebensjahre,

nachdem er noch den Tambour der grossen Kuppel von St. Peter vollendet hatte und hinterliess ein genaues Modell für die Weiterführung derselben.

a) Architektur.

Die Hauptbedeutung Michelangelo's für die Umbildung der Architekturformen im Sinne einer Spätrenaissance liegt in dem Gegensatze seines künstlerisch freieren Empfindens und Wollens zu der bis dahin üblichen strengen Nachahmung der römisch-antiken Monumente. Michelangelo hatte sich nicht zur Ausübung der Baukunst gedrängt, sie wurde ihm aufgezwungen und nun erfasst er die neue Aufgabe als Bildhauer, nach plastischen Gesetzen, und kümmert sich wenig um das Detail, und noch weniger um den ängstlich von antiken Monumenten abstrahirten Kanon der Verhältnisse. Seine dämonisch gewaltige Natur verschmäht jede Nachahmung, auch die der Antike, und hierin, sowie in der gleichzeitigen Reaktion gegen die trotz der Hochrenaissance noch übrig gebliebenen Spuren des Mittelalters, wie sie sich in seiner Kritik über die mehrgeschossige Façade Ant. da Sangallo's zu St. Peter ausspricht, liegt eine neue Betonung der Freiheit des nationalen Geistes. Michelangelo wollte durchgehende grosse Ordnungen, aber die akademisch vorgeschriebene Gliederfolge war ihm etwas Gleichgültiges. Seine Architektur sollte nicht mit dem Detail sprechen, sondern mit den grossen Linien, mit der Gliederung und Theilung der Baumassen und mit dem schönen Gesamtkontour, wie derselbe an seiner unvergleichlichen Kuppel von St. Peter hervortritt. Auch die Konstruktion, die er übrigens mit Auszeichnung handhabte, war ihm doch nur Mittel zur Erreichung seines künstlerischen Zwecks, der in erster Linie auf eine Gesamtstimmung gerichtet blieb. Die unmittelbare Sprache, welche die Malerei und Bildhauerei zum Beschauer führt, sollten nun auch die Bauglieder sprechen lernen und zu diesem Zwecke bediente er sich in seinen Kompositionen der grossen Licht- und Schattenmassen.

Die Anfertigung eines Modells zur Façade für S. Lorenzo in Florenz wird ihm 1575 durch Leo X. während seiner Anwesenheit daselbst aufgetragen. Eine Skizze des Entwurfs wird noch im Pal. Buonarroti in Florenz aufbewahrt. Michelangelo wollte dem unteren Theile der Façade eine grossartige Säulenstellung geben und dazwischen Reliefs. Den nöthigen Marmor liess er selbst in Carrara brechen und nach Florenz schaffen; aber die Ausführung unterblieb.

Die Kapelle der Mediceer (Sagrestia nuova) an San Lorenzo in Florenz, unter Leo X. begonnen, aber erst unter Clemens VII., dem zweiten mediceischen Papste, in den Jahren 1520—1529 vollendet, ist ein freies Werk

des Michelangelo. Sie ist ganz auf die Erhöhung der Wirkung seiner dort befindlichen beiden Mediceergräber berechnet. Die Verhältnisse sind hier das Wesentliche und ganz frei gewählt.

Aber erst der Bau der Biblioteca Laurenziana in Florenz, im Auftrage Clemens VII. von Michelangelo unternommen, zeigt ganz seine freie Behandlung der Architektur, den eigentlichen Stil des Meisters. In der Vorhalle mit der Treppe befinden sich an den Wänden vorspringende Pfeiler mit Fensternischen und dazwischen stehen je zwei Säulen dicht aneinander, darunter sind grosse Konsolen. Die ganze Anordnung ist eine Vordeutung des kommenden Barockstils, ein Versuch, zusammengehaltene Kraft zum sprechenden Ausdrucke zu bringen. Die Treppe ist erst später von Vasari nach Michelangelo's Zeichnung hineingebaut und musste isolirt werden, um die Architektur der Wände nicht zu stören. Der Oberbau ist unvollendet geblieben und deshalb ist die beabsichtigte Stimmung nicht voll zum Ausdruck gekommen.

Die römische Thätigkeit des Meisters, auf dem Felde der Architektur, ging zum grossen Theile mit Plänemachen verloren. Der Entwurf zu einem Palast für den späteren Papst Julius III. an der Ripetta wurde nicht ausgeführt. Fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini konnten sämmtlich nicht mehr aufgefunden werden, als die jetzige spätere Façade durch Galilei zur Ausführung kam. Im Jahre 1535 wird Michelangelo durch Paul III. zum *supremo architetto, scultore e pittore di palazzo apostolico* ernannt und erhält, als wichtige architektonische Aufgabe die bauliche Umgestaltung des Kapitols. Die Hauptanordnung der kapitolinischen Bauten rührt von ihm her, wenn auch die endliche Ausführung nicht seinem ursprünglichen Gedanken entspricht.

Die Anlage der beiden zum Kapitol führenden Flachtreppen, welche so wesentlich zur Totalwirkung beitragen, im Jahre 1536. Zwei Jahre später erhielt die Reiterstatue des Marc. Aurel, unter Michelangelo's Leitung, ihren jetzigen Platz in der Mitte der Kapitolsanlage. Auch der Entwurf zum jetzigen Senatorenpalast mit der Doppeltreppe, welche mit den Flussgöttern und dem Brunnen ein Ganzes bildet, gehört vermuthlich Michelangelo an. Ebenfalls lag zu den beiden Seitenpalästen, die erst ein Jahrhundert später aufgeführt wurden, ein Plan von ihm vor und sind dieselben auch wohl, abgesehen vom Detail, danach ausgeführt worden. Für alles Einzelne, besonders für das hässliche Mittelfenster, ist Giov. del Duca verantwortlich. Die beiden hinteren Hallen, mit den nach Araceli und dem tarpejischen Felsen führenden Treppen, sind von Vignola entworfen.

Nach dem Tode Ant. da Sangallo's, im Jahre 1547, erhielt Michelangelo von Papst Paul III. (Alessandro Farnese) den Auftrag, den Palast Farnese

weiter zu bauen. Der Hauptfaçade und den beiden Seitenfaçaden fehlte noch das Bekrönungsgesims, für welches noch bei Lebzeiten Sangallo's eine Konkurrenz ausgeschrieben war, an der sich Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo und Vasari betheiligten. Der Entwurf Michelangelo's fand schon damals den Beifall Paul's III., kam aber nun erst zur Ausführung. Die Hofportiken waren zwar noch unter Sangallo ziemlich vollendet, aber vermuthlich nach einem Entwurfe Michelangelo's, welcher hier ziemlich genau dem antiken Vorbilde des Marcellustheaters folgte — eine Thatsache, welche auch gegen die ursprüngliche Autorschaft des Michelangelo sprechen könnte. — Jedenfalls liess derselbe bis 1564 die Portiken der zweiten Etage fertig einwölben und führte die korinthische Ordnung der dritten Etage aus. Die ganze in sichtbarem Ziegelmauerwerk konstruirte, mit Gliederungen, Gesimsen und Säulen in Travertin versehene Palastfaçade ist eine der schönsten Roms und das Hauptgesims verdient noch einen grösseren Ruf, als das berühmte des Pal. Strozzi in Florenz (Qu. Letarouilly II., pl. 115 und 117). — Nach dem Tode Michelangelo's erhielt Vignola, der durch den Bau von Schloss Caprarola berühmt gewordene Architekt, die Leitung des Baues, aber erst sein Schüler Giacomo della Porta beendete im Jahre 1580, mit der zweiten Etage der hinteren Façade, das Ganze.

Am Entwurfe der Villa di Papa Giulio, um 1550, hatte Michelangelo einen grossen Antheil. Der baulustige Papst Julius III., gemeinsam mit Michelangelo, Vasari und Vignola, stellte den Plan aufs Genaueste fest. Die Anordnung des Gebäudes lässt in seiner knappen Zweckmässigkeit die eingehende Ueberlegung geistreicher und künstlerisch auf der Höhe ihrer Zeit stehender Männer erkennen; dasselbe kann als ein Hauptwerk dieser Epoche gelten.

Der Entwurf zur Porta Pia stammt erst aus den letzten Lebensjahren des Meisters, der Oberbau ist neu und nicht ganz nach Michelangelo's Absicht vollendet. Doch geben die Fenster, die starkschattigen Giebel, ein grossartiges Ganzes.

Die Chiesa S. Maria degli Angeli (Piazza di Termini) ist in einem Hauptsale der Thermen des Diocletian eingerichtet (1563). Michelangelo liess die acht schönen antiken Syenitsäulen an ihrem Platze, Mauern und Gewölbe blieben ebenfalls erhalten. Leider musste der Fussboden um zwei Meter höher gelegt und deshalb die alten Basen der Säulen verschüttet werden. Die Kirche ist durch einen Umbau des vorigen Jahrhunderts unkenntlich geworden; aber der hundertssäulige Gartenhof der anstossenden Karthause blieb erhalten (Qu. Letarouilly III., pl. 316).

Der Neubau der St. Petersbasilika war unter Papst Julius II. durch Bramante um 1506 von Neuem begonnen und mit Eifer fortgeführt; aber mit

dem fast gleichzeitigen Tode des Papstes und des Baumeisters um 1514 stockte das Werk. Damals waren die Kuppelpfeiler vollendet und durch Bogen verbunden, das Chorhaupt war vorangeschritten, auch der Bau des südlichen Querschiffs war begonnen. In diesem Zustande verblieb das grosse Werk längere Zeit und wurde fast zur malerischen Ruine, denn alle nun nach einander ernannten Baumeister, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo da Verona, Raffael und schliesslich Baldassare Peruzzi machten nur neue Pläne, ohne die Arbeiten wesentlich zu fördern. Mit dem Tode Raffael's, seit 1520, trat der Bau in eine achtzehnjährige Periode absoluten Stillstandes. Erst Paul III. nahm den Bau mit Eifer wieder auf und ernannte Antonio da Sangallo zum Baumeister. Wieder wurde ein neuer Plan und ein neues Modell gefertigt, welche im Grundriss ein lateinisches Kreuz zeigten, aber zur Ausführung kam es nicht, bis Sangallo 1546 starb.

Michelangelo war damals die erste künstlerische Autorität unter den Lebenden und wurde von Paul III., 1547, zur Vollendung der St. Petersbasilika berufen. Wenn man aber bedenkt, dass der grosse Meister schon 71 Jahre zählte, also in einem Alter war, in dem noch wenige Menschen schaffenskräftig sind, und dass er obenein mit anderen Arbeiten überhäuft war, so wird man nicht erstaunen, wenn man hört, dass der Altmeister die neue Riesenaufgabe, welche künstlerisch und konstruktiv die grössten Anstrengungen erforderte, von sich abzuweisen suchte. Endlich übernahm Michelangelo dennoch das Werk, aber auf seinen besonderen Wunsch ohne Entgelt und nun bewies er durch seinen grossartigen Plan und den nachdrücklichsten Baubetrieb, dass die Macht seiner Feuerseele durch das Alter nicht gebrochen war. Immerhin war es eine merkwürdige Fügung des Geschicks, welche gerade ihn zur Vollendung eines Werkes berief, dessen unerwartete Dazwischenkunft einst seine Pfade gekreuzt und ihm ein früher geplantes hohes Gebilde, das Grabmal Julius II., verdorben hatte.

Michelangelo verwarf die mit zwei Ordnungen ausgestattete Front des Sangallo wegen der Häufung der Glieder als gothisch und projektirte für dieselbe einen viersäuligen Portikus mit einer grossartigen durchgehenden Ordnung. Im Grundriss kam er mit Strenge auf das griechische Kreuz zurück, auf den endgültigen Entwurf Bramante's. Die Frage, ob griechisches oder lateinisches Kreuz war immer noch eine offene geblieben und war durch Bramante's Nachfolger zunächst zu Gunsten des lateinischen Kreuzes entschieden worden. Für die Lösung im letzteren Sinne sprach die kirchliche Tradition, das Festhalten an der alten Basilikenform und, wie es sich in der Folge zeigen wird, siegte diese Meinung endlich doch. Michelangelo hatte nur die rein künstlerische Wirkung im Auge, wie dies bei ihm stets der

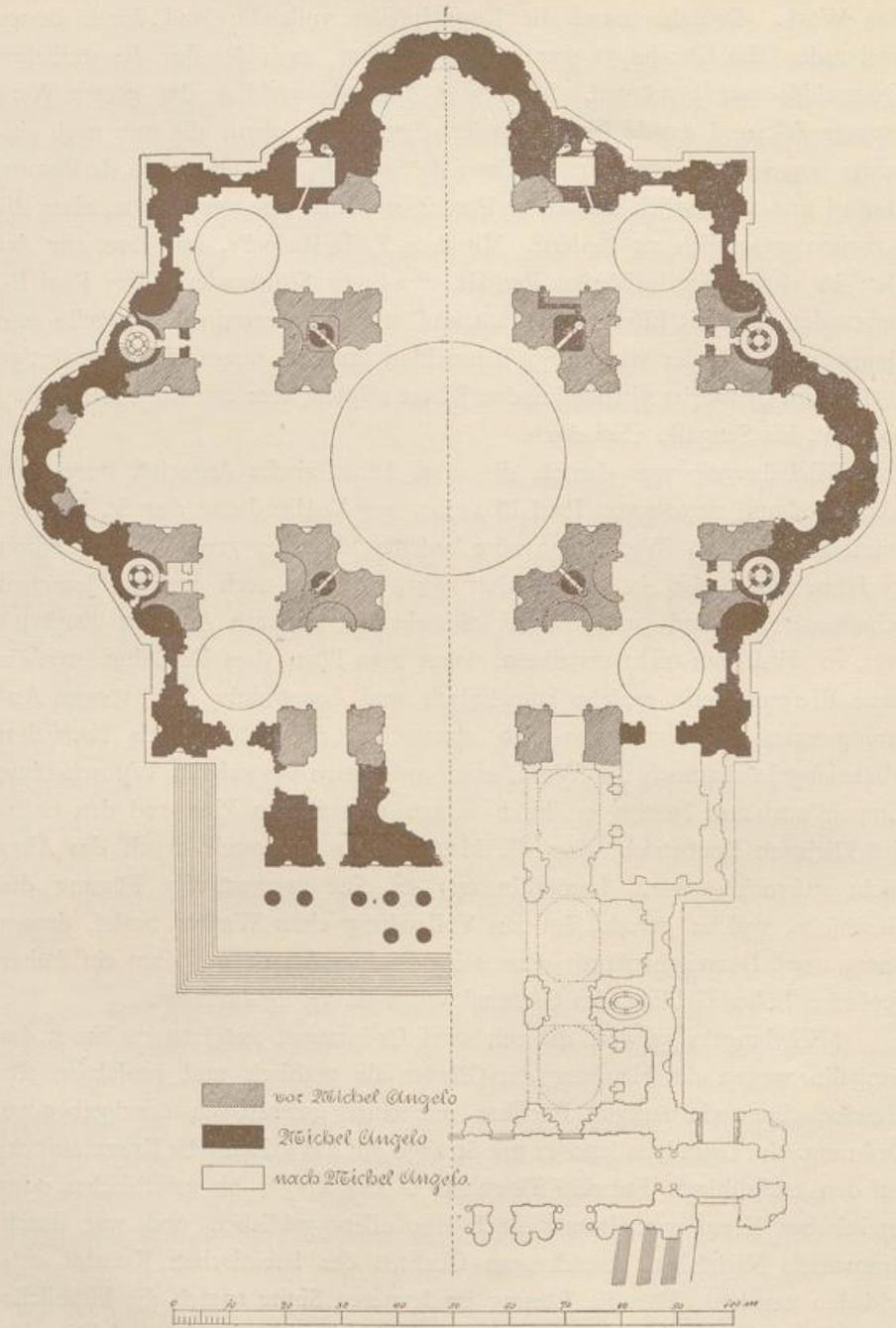


Fig. 2. Grundriss der St. Peterskirche in Rom
(n. v. Geymüller).

Fall war, und konnte sich der vollkommeneren Harmonie des gleicharmigen Kreuzes mit dem Kuppelbau nicht verschliessen (Fig. 2). Seine eigenste Schöpfung ist aber die grossartige Kuppel mit dem schönsten Gesamtkontour, welchen die Baukunst je auf der ganzen Welt erreicht hat (Fig. 3). Zum ersten Male ist hier der Tambour durch die äusseren gekuppelten Säulen zu einem die lebendigen Kräfte ausdrückenden Bautheile geworden und die äussere überhöhte Schale mit der Laterne ist, wenn auch konstruktiv eine Nachahmung der Kuppel Brunellesco's, doch bedeutend schöner, schon durch Annahme der Rundform gegen das frühere Achteck. Das Innere der Kuppel hat eine ausgesprochene Raumstimmung; nach Burkhardt bringt sie «das Gefühl des ruhigen Schwebens» hervor, im Gegensatz zu «der Aufforderung zum raschen Aufwärts» der gothischen Kathedralen (Qu. Letarouilly le Vatican). Diese Bauschöpfung allein, das noch bis heute unübertroffene Muster einer Kuppel, würde Michelangelo schon den Anspruch auf eine der ersten Stellen unter den Geistesheroen der Menschheit sichern, selbst dann, wenn sich nicht noch seine gleich hohen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur daneben stellten.



Fig. 3. Kuppel der St. Peterskirche.

Paul III. war 1549 gestorben, sein Nachfolger Paul IV. bestätigte zwar Michelangelo als Baumeister von St. Peter, aber es gab unaufhörliche, den Bau hindernde Intrigen, denn Pirro Ligorio, der heftige Gegner des Michelangelo, nahm die Stelle eines Unterarchitekten ein und behielt dieselbe dem Meister zum Trotz. Indess wurden die Aussenfronten der hinteren Theile, mit einer Pilasterordnung und Attika versehen, nach dem Entwürfe Michelangelo's vollendet. Der Organismus des Innern, ebenfalls von ihm, mit Ausnahme der späteren Dekoration, wurde durch das 1557 erfolgte Einwölben der Schiffe definitiv abgeschlossen. Zwei grosse Treppen, welche über die Gewölbe führten, waren erbaut und von der Kuppel

der äussere Unterbau und das grosse innere Gebälk vollendet. Michelangelo setzte den Bau bis an das Pontifikat Pius IV. fort (1559), aber in den letzten fünf Jahren verhinderte der Geldmangel den energischen Betrieb. Zum Glück hatte Michelangelo noch Zeit, ein genaues Modell für die Weiterführung des Kuppelbaues anfertigen zu lassen; die Vollendung sollte er nicht mehr sehen. Erst 1588—1590, in 22 Monaten, wurde diese grosse Arbeit durch della Porta und Domenico Fontana ausgeführt; die Laterne wurde sogar erst unter Gregor XIV. vollendet.

Das in St. Peter von Michelangelo gegebene Bausystem ist später in zahllosen Varianten nachgeahmt bis auf die neueste Zeit.

Die allgemeine Stilveränderung, welche auf das künstlerische Wirken Michelangelo's zurückzuführen ist, wird etwa von 1540 ab in der Baukunst massgebend und deshalb bezeichnet dieser Zeitpunkt den Beginn der Spätrenaissance. Die neue Ausdrucksweise macht sich besonders in der stärkeren Betonung des Plastischen geltend; Halbsäulen und vortretende Säulen statt der Pilaster, verkröpfte Architrave und Gliederungen, kühn entworfene Konsolen und Schnörkel, eine grössere Schlichtheit der Aussenflächen und im Ornament die unmittelbare Nachahmung der Natur. Auch die Dekoration des Innern, besonders in den Kirchen, muss sich dem neuen architektonischen System einfügen und damit geht ebenfalls eine gewisse Vernachlässigung der ornamentalen Details Hand in Hand. Die Säulenordnungen werden schon jetzt, was sie später immer sind, reine Stimmungsmittel.

Zu den entschiedensten römischen Nachahmern Michelangelo's in Rom gehören die Architekten: Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Bartolomeo Ammanati, Carlo Maderno und selbst Vignola.

Keiner unter den römischen zeitgenössischen Architekten stand dem Michelangelo äusserlich näher als Vignola. Er war oft der Ausführende nach Michelangelo's Entwürfen, oder der Fortsetzer seiner Werke; aber er war nicht dessen Schüler. Vignola steht zu ihm sogar in einem entschieden inneren Gegensatze; er klammert sich noch mit aller Kraft an das Alterthum und sucht dasselbe zu reproduziren und wenn seine Bauten dennoch zum Theil den michelangelesken Stil zeigen, so befand sich Vignola in diesem Falle in gleicher Lage wie Raffael, dessen Hochrenaissancestil in der Malerei ebensowenig vor der dämonischen Einwirkung Michelangelo's Stich hielt.

Giacomo Barozzio gen. Vignola, geb. in Vignola 1507, stirbt 1573. Seine Mutter war die Tochter eines deutschen Offiziers. Er wurde einer der grössten Architekten und durch sein Handbuch von den Säulenordnungen der Gesetzgeber der neueren Architektur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Er studirt in Bologna, soll eigentlich Maler werden und wird bald berühmt

in der Perspektive. Siedelt nach Rom über und wird von der neugebildeten Akademie der Baukunst mit der Aufnahme der antiken Gebäude Roms beauftragt. Gegen 1537 ging Vignola mit dem Bologneser Maler und Architekten Primaticcio nach Frankreich und verweilte dort zwei Jahre. Nach Bologna zurückgekehrt, eröffnet er seine bauliche Thätigkeit mit dem Portico de' Banchi, der Casa Bochi in Bologna selbst, baut in Minerbo den Pal. Isolani, in Piacenza den unvollendeten Pal. Farnese, jetzt Kaserne. Ausserdem die Kirche von Massano, die von St. Orest, von Unserer lieben Frau zu den Engeln in Assisi, die Kapelle des h. Franciscus zu Perugia u. a. und wird dabei durch seinen Sohn Hyacinth unterstützt. In diesen Bauwerken, mit streng nach der Antike geregelterm Detail, tritt mindestens ein mit Michelangelo kongenialer Zug hervor, das Bestreben, die Verhältnisse sprechen zu lassen.

Nach Rom zurückgekehrt, wird Vignola durch Vasari dem Papste Julius III. vorgestellt, der ihn bereits in Bologna kennen gelernt hatte und ihm nun den Bau der Wasserleitung von Trevi übertrug. An der Vigna di Papa Giulio hatte Vignola einen bedeutenden Antheil; mindestens ist der runde Tempel in der Nähe der Villa — Kirche des heiligen Andreas genannt — mit ovaler Kuppel und der Palast an der Strasse von ihm. Für den Grafen Monti stellte er den Pal. di Firenze genannten Palast wieder her. Sein wichtigstes Werk ist das farnesische Schloss von Caprarola, aussen fünfeckig, innen mit rundem Hof. Die Kirche del Gesù, 1568 begründet, führte er bis zum Karniess.

Das Schloss von Caprarola, für den Kardinal Alessandro Farnese erbaut, acht Stunden von Rom gegen Viterbo hin belegen, ist das grösste Bauwerk Vignola's und wird ganz von ihm vollendet (Fig. 4). Die Bauzeit dauert etwa von 1555—1564. Die Grundrissform, einer fünfeckigen Citadelle mit Bastionen, beruht wohl auf einem Einfalle des Bauherrn und ist durch die Lage des Schlosses auf einem hohen Felsen über der Stadt in etwas motivirt; aber die Aussenarchitektur hat ebensowenig etwas festungsmässiges, wie die Ausbildung des schönen kreisrunden Hofes in der Mitte der Anlage; die Fronten lösen sich ganz in Arkaden und Säulenstellungen auf, haben in allen Zwischenweiten grosse schön eingefasste Fenster und schliessen mit einer Balustrade und terrassirtem Dach. — Die Dekoration des Innern ist ein Hauptbeispiel dieser Zeit und sehr reich. Die Gemälde und Arabesken der Haupträume sind von Annib. Caracci und den Zuccari ausgeführt und einige Architekturbilder sind von Vignola selbst.

Das Casino von Caprarola (Qu. für Schloss und Casino: Percier et Fontaine, Choix etc.), in dem höheren Theile des Schlossgartens belegen, ist eins der feinsten und geschmackvollsten Werke Vignola's und zu derselben

Zeit wie das Schloss erbaut. Als architektonische Erfindung verdient das Casino sogar den Vorzug. Das kleine Gebäude ist mit Doppelloggien ver-

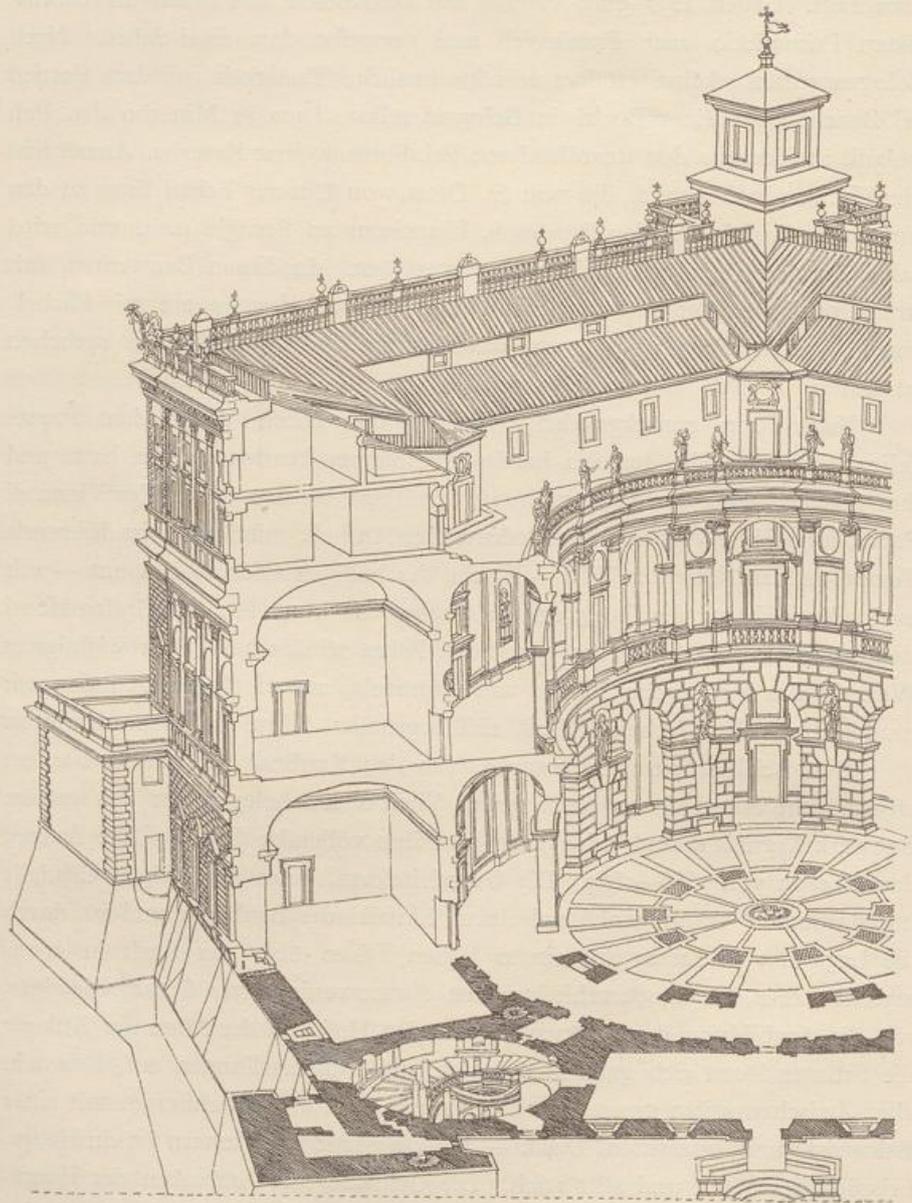


Fig. 4. Schloss Caprarola bei Viterbo.

sehen, nach dem Schlosse hin in zwei Etagen, nach der Terrasse nur in der oberen Etage und enthält wenige Räume in den Flügelbauten. Es ist der elegante und gelungene Ausdruck einer solchen, echt italienischen Bauanlage

und hat den Vorzug, eine entzückende, über Rom bis an das Meer reichende Aussicht zu bieten.

Ein anderes Bauwerk Vignola's, die Kirche del Gesù in Rom (Qu. Letarouilly II., pl. 159), ist durch ihre Plananlage, welche auf die möglichste Ausdehnung des gewölbten Hauptschiffs und die Beschränkung der Nebenschiffe auf abgeschlossene Kapellen ausgeht, charakteristisch für den ganzen Kirchenbau des Barockstils geworden (Fig. 5). Ein neues Motiv des Aufbaues sind dann die Tribünenanlagen über den Kapellen. Alexander Farnese wollte

kurz nach Einsetzung des Jesuitenordens eine Kirche für denselben erbauen lassen und berief dazu seinen durch den Bau von Caprarola berühmt gewordenen Baumeister. Vignola begann 1568 den Bau, als er starb (1573) war der Bau bis zum Hauptgesimse gekommen und wurde später von Giac. della Porta in einem anderen Sinne fortgesetzt. Von den durch Vignola in den Plan eingeführten Neuerungen war schon die Rede, sonst ist der Grundriss das lateinische Kreuz, welches durch Schiff, Querschiff und Chor bestimmt ist. Der Aufbau des Inneren zeigt zwei wohl unterschiedene Theile; den unteren Theil bis zur Attika im

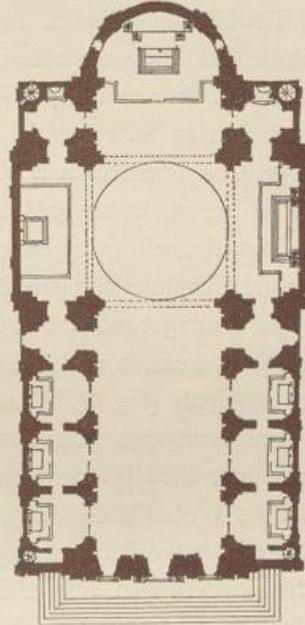


Fig. 5. Grundriss der Kirche del Gesù in Rom.

ernsten Stile der beginnenden Spätrenaissance, an dem die Arkaden mit gekuppelten Pilastern von kompositischer Ordnung geschmückt sind, von Vignola herrührend und den oberen späteren von Anderen. Die Hauptfäçade und die spätere Dekoration des Innern, von Pietro da Cortona und Pozzo entworfen, geben aber erst die Charakteristik für eine Stilnüance, die man in der Folge als Jesuitenstil bezeichnet hat. Auf diese Benennung ist in dem folgenden Abschnitte noch einmal zurückzukommen und es mag hier nur vorläufig bemerkt werden, dass es in Wirklichkeit keinen Jesuitenstil giebt, wenn man nicht hierunter ein Dekorationssystem für das Innere verstehen will.

Der Antheil Vignola's am Bau von St. Peter ist nicht von grosser Bedeutung. Nach dem Tode Michelangelo's (1564) wurden er und Pirro Ligorio zu Baumeistern der Peterskirche bestellt, mit dem bestimmten Befehle, nicht von den vorhandenen Plänen abzuweichen. Pirro Ligorio, der alte Neben-

buhler Michelangelo's, wurde wegen einer solchen Abweichung abgesetzt; Vignola allein führte zwei von vier projektirten Kuppeln über den Ecken des Kreuzes aus und wohl in der Detaillirung nach seinen eigenen Entwürfen (Qu. Letarouilly le Vatican).

Philipp II. von Spanien liess damals am Escorial arbeiten, aber kaum nach dem Beginn entdeckte man bedeutende Fehler des Planes. Ein Bevollmächtigter des Königs ging nun nach Italien und liess sich von den berühmtesten Architekten Pläne entwerfen, im Ganzen 22, unter anderen von Alessi, Tibaldi und Palladio. Die Pläne wurden Vignola übergeben und dieser kombinirte aus allen einen neuen Entwurf und sollte dann zur Ausführung nach Spanien, aber er lehnte dies mit dem Hinweis auf sein hohes Alter und seine Arbeiten an St. Peter ab.

Des Zusammenarbeitens Vignola's mit Michelangelo an verschiedenen Bauten ist schon früher gedacht worden. Ein solches Werk, an dem der beiderseitige Antheil nicht zu trennen ist, stellt die Villa di Papa Giulio an der Via Flaminia vor (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die vordere Partie des Hauptgebäudes, das Casino, ist ganz von Vignola, der grosse Hof ist von ihm begonnen und das dahinter liegende Gebäude bis zur Hälfte des zweiten Vestibuls (Fig. 6). Nach dem Fortgange Vignola's nach Caprarola setzte Ammanati den Bau fort und nach einer Zeit der Vernachlässigung wurden unter Pius IV. neue Arbeiten durch Pirro Ligorio ausgeführt. Die eigentlichen Wohnräume der Villa liegen im Obergeschosse, die Dekoration der Säle gehört wohl schon Ligorio an. Alle Mauern sind in Bruchsteinen, aber die Gliederungen sind in Peperin und Säulen und Fontänen in Granit und Marmor ausgeführt. Der Plan ist durch Papst Julius III. und drei grosse Künstler aufs Genaueste festgestellt, alles Nothwendige ist bis aufs Kleinste vorhanden, aber nichts Ueberflüssiges. Die Anordnung ist der Art, dass die Gebäude viel ausgedehnter erscheinen, als sie wirklich sind. Es ist ein Hauptwerk der Epoche und zeigt bereits in den leichtgebogenen Seitenfaçaden den malerischen Sinn der Zeit.

Wenn man nicht annimmt, dass auch das berühmte Hauptgesims des Pal. Farnese in Rom von Vignola anstatt von Michelangelo herrührt, so ist sein Antheil an diesem schönen Bau ein geringer. Er hätte dann nur einige Innendekorationen beendet und an der hinteren Façade fortgebaut, um auch hier seinem Schüler Giac. della Porta die Fortsetzung zu überlassen.

Zu den Arbeiten der Spätzeit des Meisters gehören die Farnesischen Gärten (Villa Farnesina) auf dem Monte Palatino in Rom (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc. und Letarouilly III., pl. 263). Der Platz ist der der alten Kaiserpaläste. Paul III., Farnese, wollte hier ein Lusthaus haben, aber der

Bau ist nicht vollendet und namentlich ein Wohnhaus gar nicht vorhanden. Dagegen entstand hier eine dieser zauberhaften römischen Gartenanlagen,

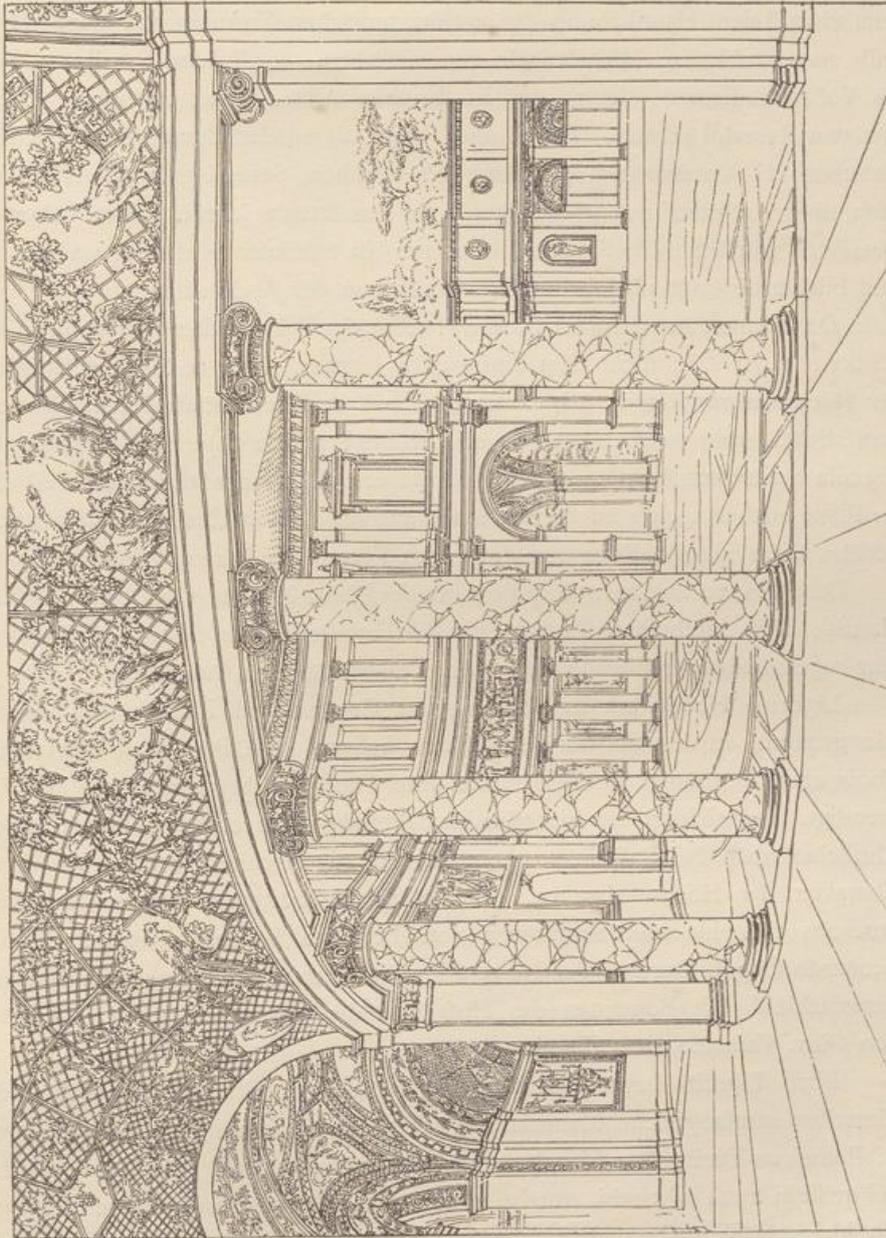


Fig. 6. Villa di Papa Giulio. Innere Ansicht des grossen Hofes (n. Percier u. Fontaine).

welche die Architektur so innig mit der Natur zu verbinden wissen. Grosse Treppen, Terrassen mit Grotten sind die immer wieder gebrauchten Kunstmittel und sind auch hier vorhanden. Das Portal am Campo Vaccino mit

Rustikafeldern und Rustikasäulen, mit einem von Hermen und Seitenvoluten eingefassten Aufsätze bekrönt, der mit einem Segmentbogen abschliesst und mit einer rundbogig geschlossenen Oeffnung durchbrochen ist, zeigt bereits eine freiere Handhabung der architektonischen Formen und wird deshalb auch wohl dem Michelangelo zugeschrieben. Die beiden Pavillons, die als Volièren dienten, denn jetzt ist beinahe Alles Ruine geworden, sind erst von Rainaldi erbaut. — Der Antheil Vignola's an den Bauten des Kapitols ist schon bei den Arbeiten Michelangelo's erwähnt. Seine berühmte Abhandlung über Architektur schrieb Vignola in den letzten Jahren seines Lebens. Das Buch wurde in alle Sprachen übersetzt, in zahllosen Auflagen verbreitet und bildete bis zum 18. Jahrhundert den Kanon der Architekten.

Der Neapolitaner Pirro Ligorio († 1580), der Widersacher Michelangelo's, gehört nur der Zeit, nicht dem Sinne nach hierher, denn er bleibt stilistisch der Hochrenaissance treu. Als Baumeister von St. Peter musste Pirro Ligorio dem Michelangelo weichen und als er nach des letzteren Tode noch einmal mit Vignola zusammen berufen wurde, wurde er bald wieder abgesetzt, weil er die Pläne Michelangelo's zu durchkreuzen suchte. Bald nach seiner Entlassung (1568) verliess Ligorio Rom und ging nach Ferrara zu Herzog Alphons II.

Der Palazzo Lancelotti in Rom, an der Piazza Navona (Qu. Letarouilly II., pl. 164), 1560 durch Pirro Ligorio für die Familie Torres erbaut, zeigt eine sehr regelmässige Architektur von keinem selbstständigen Ausdrücke.

Ligorio's Hauptwerk in Rom ist das Casino del Papa, oder Villa Pia genannt, in den Gärten des Vatikans belegen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Begonnen wurde der Bau unter Paul III., aber erst unter Pius IV. beendet. Beabsichtigt ist hier die Nachahmung eines antiken Hauses, wie Ähnliches auch bei Palladio vorkommt, und die Architektur hat noch den Charakter der Hochrenaissance. Die reiche Ausstattung des Innern, die Stucko's, Gemälde und Skulpturen von [Federigo Barocci, Santi di Tito, Leonardo Cugni, Durante del Nero, Giov. del Carso, Schiavone und Orazio Sammachini. Die Fontainen des Hofes und der gegenüber liegenden Loge, von Giov. Vasanzio, dem Fiamingo.

Pirro Ligorio hatte bedeutende archäologische Studien gemacht und hinterliess umfangreiche Manuskripte mit vielen Zeichnungen, jetzt in der Bibliothek zu Turin. Nur Einzelnes davon ist publizirt: *Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri e anfiteatri con le paradosse*. Venetia. 1653; ein kleineres Werkchen, *de Vehiculis*. Herausgeg. Schäfer, Frankfurt, 1761. Das bekannteste Werk von ihm ist der Versuch einer Restauration des antiken Roms und die Restauration der Villa Hadriana, von Franc. Contini 1751 in Kupfer gestochen.

Der Florentiner Nanni di Baccio Bigio erbaut gegen 1560 den Pal. Salviati in Rom, Via della Longara belegen (Qu. Letarouilly III., pl. 277). Der grossartig angelegte Palast vom Kardinal Salviati errichtet, um hier Heinrich III. von Frankreich zu logiren, blieb unvollendet und ist im verspäteten florentinischen Palaststile der Hochrenaissance gehalten.

Pal. Spada in Rom, an Piazza Capo di Ferro belegen, ist für den Kardinal Capo di Ferro um 1564 durch Giulio Mazzoni, den Schüler des Daniel Volterra erbaut (Qu. Letarouilly III., pl. 243). Mazzoni war mehr Bildhauer als Architekt, nach Vasari war er hauptsächlich Dekorateur und hatte von Daniel die Stuckarbeit erlernt; ausserdem war er Maler. Das Palais würde später durch Borromini neu dekorirt und durch denselben in der Queraxe des zweiten Hofes mit einer perspektivisch angelegten, im Massstabe reduzierten Kolonnade bereichert.

Martino Lunghi der Aeltere, aus Vigia im Mailändischen gebürtig, errichtet um 1565 für den Kardinal Federigo Cesi eine schöne Kapelle in der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom. Die Kapelle gehört jetzt der Familie Massimi. Gegen 1567 beginnt Lunghi den Bau der Villa Monte Dragone bei Frascati für den Kardinal Marco Sitico d'Altemps. Später vergrösserte Gregor VIII. die Villa, aber die meisten Verschönerungen erhielt die Anlage erst unter Paul V. und seinem Neffen Scipio Borghese (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die offene Gallerie am kleinen Garten, von Flaminio Ponzio begonnen, durch Giovanni Vasanzio fortgesetzt, während die grosse Fontäne und das Amphitheater von Giov. Fontana und die Gartenanlagen von Carlo Rainaldi sind. Der Hauptkörper dieser grossen Bauunternehmung gehört aber dem Martino Lunghi und zeigt eine strenge Architektur im Stil der Spätrenaissance, mit Vermeidung aller äusseren Verzierungen. Die späteren Anbauten weichen von dieser ersten Fassung wenig ab.

Am Bau der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, hat Lunghi der Aeltere einen bedeutenden Antheil. Der heilige Philippus von Neri liess den Kirchenbau, an Stelle einer älteren Kirche, durch Giov. Mattei di Castello um 1575 beginnen und Lunghi führte das Innere der Kirche aus, seine Façade kam aber nicht zur Ausführung (Qu. Letarouilly I., pl. 109). Fausto Rughesi erbaute später die Façade nach seinem eigenen Entwurfe. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli und Oratorium und Kloster sind von Franc. Borromini und dieser hat erst Einheit in die ganze Anlage gebracht. Die Malereien, Stuckos und das Marmorpflaster der Kirche sind erst aus dem 18. Jahrhundert.

Pal. Borghese in Rom, um 1590 durch den spanischen Kardinal Dezza begonnen nach dem Entwurfe Lunghi's (Letarouilly II., pl. 175). Später ging

der Palast in den Besitz des Kardinals Borghese über und dieser liess durch Flaminio Ponzio den linken Flügel verlängern, während Carlo Rainaldi den Entwurf zum Garten lieferte. Der bemerkenswertheste Theil des Palastes ist aber von Lunghi, besonders der sehr effektvolle Hof.

Villa Medici in Rom, neben Trinita de' Monti, seit 1551 nach dem Entwürfe des Annibale Lippi erbaut für den Kardinal Ricci di Monte Pulciano und seit 1802 das Gebäude der französischen Akademie (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die Gartenfaçade von eigenthümlicher Wirkung wegen der eingelassenen antiken Skulpturen; die Spätrenaissance macht sich in der Gartenhalle mit den gekuppelten Säulen und dem hochgeführten Mittelbogen bemerkbar, sonst finden sich strenge Detailformen.

Ein direkter Schüler des grossen Michelangelo ist der Florentiner Giorgio Vasari (1512—1574). Er ist Maler und Architekt, aber als letzterer bedeutender und hauptsächlich als Kunstschriftsteller berühmt. Am Plane für die berühmte Villa di Papa Giulio wirkte er jedenfalls mit, wenn er auch seinen eigenen Antheil übertreiben mag. Am Platze der Stephansritter in Pisa ist ein unbedeutender Palast von ihm und eine Kirche von unangenehmen Verhältnissen. Mehr Ruhm brachte ihm der Innenausbau des Pal. Vecchio in Florenz, die Anlage der Treppen und des grossen Saals.

Sein Hauptbau ist das Gebäude der Uffizien in Florenz, von ihm begonnen und von Parigi, Buontalenti und anderen vollendet. Es mussten vorhandene Mauern benutzt und die Passage zwischen der Piazza del Granduca und dem Arno frei gehalten werden, auch trat die Bestimmung des Gebäudes zu Büreaus der Anwendung eines einheitlichen Motivs hindernd entgegen. Die Halle des Erdgeschosses ist indess sehr schön, durchweg mit gradem Gebälk, mit Ausnahme des einen Bogens für die hintere Verbindungshalle. Die mit Konsolen versehenen Wandstreifen unter den hierdurch gut motivirten Balkons des Hauptgeschosses, die Gruppierung dieser Konsolen und die entsprechende Durchkröpfung der Gesimse sind entschiedene Spätrenaissancemotive, auch hat die ganze Gliederung den kräftigen auf malerische Schattenswirkung hinielenden Charakter, wie die betreffende Fig. 7 erkennen lässt.

Ein zweites Hauptwerk Vasari's ist die Abbadia de' Cassinensi zu Arezzo, innen mit sich durchkreuzenden Tonnengewölben und niedrigen Kuppeln über den Kreuzungen. Eine wohlthuende florentinische Mässigung zeichnet diesen Bau aus.

Bartolomeo Ammanati, Florentiner (1510, † 1592), zuerst Schüler des Baccio Bandinelli, Bildhauer und Architekt, begiebt sich früh zu Jac. Sansovino nach Venedig und studirt, nach Florenz zurückgekehrt, die Grabmäler der Mediceer von Michelangelo. Im Jahre 1550 nach Urbino berufen, verheirathet

er sich mit der Dichterin Laura Battiferi, geht noch in demselben Jahre nach Rom, wird von Michelangelo bei den Grabmälern in S. Pietro in Montorio beschäftigt und findet Gelegenheit, sich mit architektonischen Studien zu befassen. Seine erste Leistung auf architektonischem Gebiete waren die, bei



Fig. 7. Ansicht der Uffizien. Florenz.

Gelegenheit der Papstwahl Julius III., auf dem Kapitol ausgeführten Dekorationen. Er erbaut dann eine Fontäne in der Villa di Papa Giulio, macht den Entwurf zum Pal. Rucellai in Rom, der aber nicht nach seinem Plane vollendet wird und beginnt das Kollegium der Jesuiten in Rom, eine kolossale Baumasse, aber ebenfalls nicht nach seiner Erfindung vollendet.

Die beste Arbeit des Ammanati in Rom ist der Pal. Negrone (später Sermonetta), um 1564 für Ludovico Mattei erbaut (Qu. Letarouilly II., pl. 159). Die Façade ist eine der bemerkenswerthesten Roms, zwar eklektisch im Detail, aber im Sinne einer guten Schule.

Die architektonische Hauptthätigkeit Ammanati's beginnt aber danach in Florenz, indem er in seinen Privatpalästen den burgartigen früheren Charakter derselben aufgibt und dafür ein modernes, wohnhausartiges Aussehen erstrebt.



Fig. 8. Vom Hofe des Palazzo Pitti in Florenz.

In seinen Façaden machen sich energisch barocke Elemente geltend in der Gestaltung der Fenster- und Thüröffnungen, sowie in der Rustikabehandlung der Ecken. Zum Theil sind die Façaden auf Bemalung mit Arabesken und Historien berechnet. Pal. Ramirez, Pal. Vitali, beide im Borgo degli Albizzi und andere rühren von ihm her.

Sein Hauptwerk und von bedeutender Wirkung auf spätere Schöpfungen ist der Hof des Pal. Pitti in Florenz, dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind (Fig. 8). Allerdings geht bei dieser Durchsetzung der Säulenschäfte mit viereckten oder runden Bossen der Werth der Säule ganz verloren und das feine Kapital, sowie die sonstigen Gliederungen gerathen ganz

ausser Massstab. Es war vielleicht der Versuch einer Konkurrenz mit der riesigen Bossage der Hauptfronten, welche Ammanati zur Anwendung einer so überenergischen Formgebung verleitete.

Der Klosterhof bei S. Spirito in Florenz, mit der Abwechslung von Bogen und graden Gebälken auf Säulen, ist origineller und besser; ebenso der Pfeilerhof in seinem schon erwähnten römischen Bau im Collegio romano. Weniger gut ist wieder der Pfeilerhof bei den Camaldulensern (agli Angeli) in Florenz.

Das vorzüglichste Werk Ammanati's, auch vom Standpunkte des Ingenieurs von grosser Bedeutung, ist die Dreifaltigkeitsbrücke in Florenz.

Das erste Beispiel von Brückenbogen mit gedrückter Gewölblinie, um 1569 vollendet und mit einem in seiner Art ganz musterhaften architektonischen Detail.

Die Kirche S. Giovannino in Florenz (der Jesuiten) ist von ihm wieder hergestellt, vergrößert und verziert. Er war zugleich Stifter dieser Kirche und liegt hier mit seiner Gattin begraben. Ammanati hat ein Werk «La città» geschrieben, ein idealer Entwurf einer Stadt, der aber nicht publiziert ist.

Giov. Antonio Dosio in Florenz (geb. 1533), eigentlich ein Nachfolger Baccio d'Agnolo's, wurde in einigen seiner Bauten von Michelangelo beeinflusst. In seiner Kapelle Gaddi in S. Maria novella macht er die Säuleneinschachtelung vom Treppenhaus der Laurenziana nach.

In Venedig bereitet Jacopo Sansovino, der noch wesentlich der Hochrenaissance angehört, wenigstens in einigen seiner Bauten den Uebergang zur Spätrenaissance des Michelangelo vor. In dieser Art bemerkenswerth ist die kleine Loggia am Campanile von S. Marco, um 1540 begonnen (Fig. 9). Die vorgesetzten Säulen mit durchgekröpften Gebälken, der malerische Wechsel von Arkaden mit Nischen unterscheiden dies Bauwerk von der einige Jahre früher begonnenen, bei Gelegenheit der Hochrenaissance erwähnten Bibliothek.

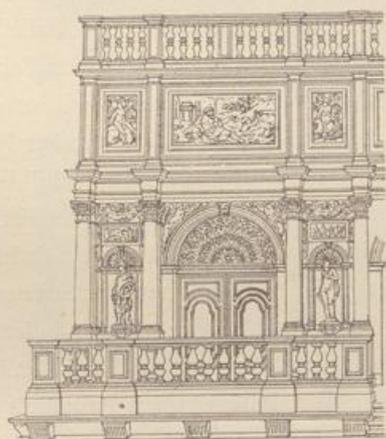


Fig. 9. Von der Loggia des Sansovino, Venedig.

Der Hauptvertreter einer neuen architektonischen Stilrichtung in Oberitalien ist Andrea Palladio, geboren zu Vicenza 1518 († 1580), mindestens als Architekt ebenso berühmt als Michelangelo; denn er wurde später das Muster für ganz Europa und die Stiche nach seinen Werken erscheinen in zahllosen Auflagen bis in die neueste Zeit hinein. Palladio ist ein entschiedener Klassiker, wie Vignola, er hat die antiken Denkmäler gründlich und ihrem eigentlichen inneren Wesen nach studiert, um dann in echt antikem Geiste zu schaffen. Dieser Zug scheint ihn zu Michelangelo, den Verächter aller Tradition, in Gegensatz zu bringen, aber dies ist nur äusserlich der Fall. In Wahrheit und seinem inneren Wesen nach gehört Palladio zu den bahnbrechenden Meistern der Spätrenaissance, denn ihn beseelt der freie schöpferische Zug, der diese Neuerer auszeichnet. Palladio verliert sich nie in eine sklavische Nachahmung der Antike, sondern giebt freie Schöpfungen, im Geiste der

Alten gedacht. Andere Züge, die ihn mit Michelangelo verbinden, sind das Hochhalten der schönen Verhältnisse, gegenüber den trockenen, archäologisch abstrahirten Regeln und das unablässige Bestreben, dem modernen Zwecke gemäss zu bauen. Palladio hat zwar die Absicht, den Geist der Antike in die modernen Lebensformen und Bedürfnisse hineinzutragen, aber überall beweist er seine selbstständige Erfindungskraft, wie denn auch seine Paläste nicht den römischen gleichen, sondern mehr den Charakter des Schlosses, der adligen Residenz tragen. Seine Klassizität äussert sich vorzugsweise in der Behandlung des Details. In seiner Renaissance ist er freilich organisch und konstruktiv ebenso wenig begründet, wie irgend ein anderer; aber er wirthschaftet auf eigene Weise mit den gegebenen Formen und erreicht damit das, was der echte Künstler soll, die Stimmung des Beschauers nach seiner Absicht zu lenken. In der Raumbehandlung ist Palladio unübertroffen, allerdings hat er den Vortheil in einer kunstgeneigten Zeit zu schaffen und hierin einer Freiheit zu geniessen, wie sie nur selten wieder einem Architekten gewährt worden ist. Im Kirchenbau ist Palladio ein grosser Neuerer und macht den Versuch, die christliche Kirche dem antiken Tempelbilde näher zu bringen. Er behält die Basilikenform bei und will dies auch in der Façade aussprechen, dabei wendet er stets nur eine Säulenordnung an und giebt dadurch dem grossen Giebel erst seinen wahren Werth; dagegen erhalten die Seitenschiffe nur Halbgiebel, und dies bleibt der ungelöste Punkt. Ueberhaupt befand sich Palladio hier auf einem falschen Wege, denn die vordere Tempelhalle entsprach gar nicht dem inneren Bauorganismus. Indess bilden Palladio's Kirchen mit Vignola's Plane für del Gesù den Ausgangspunkt für den Kirchenstil der Barockzeit.

Palladio scheint keinen eigentlichen Lehrer gehabt zu haben und studirte für sich die Schriften Vitruv's, Alberti's und in Rom die antiken Denkmäler, besonders die Reste der Thermen. In dieser Zeit erbaute er einen Altar in der Mitte des grossen Hospitals S. Spirito als seine einzige römische Arbeit. Im Jahre 1547 kam er, 29 Jahre alt, nach Vicenza zurück und traf zu seinem Glücke auf eine Gesellschaft, der die Architektur als eins der ersten Bedürfnisse galt. Privatleute und öffentliche Anstalten wetteiferten damals in der Errichtung grosser Gebäude. Seine grosse Leichtigkeit, die Antike den modernen Bedürfnissen anzupassen, kam ihm nun bei der Menge der Arbeiten, mit denen er bald überhäuft wurde, vortrefflich zu statten.

Sein erster grosser Auftrag war der zu einem Umbau des mittelalterlichen Pal. della ragione in Vicenza, später die Basilika genannt. Palladio begann die Arbeit um 1549 und umgab den alten Baukörper mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen (Fig. 10). Die Hallen, im System der durch Halbsäulen und Gebälk rechtwinklig umschlossenen

Arkaden mit kleineren im Kämpfer der Arkaden durch ein Gebälkstück gradlinig abgeschlossenen Seitenöffnungen, das Motiv der Biblioteca di San Marco des Jac. Sansovino wieder aufnehmend, sind in höherem Grade monumental als diese und würden das Werk Sansovino's, bei räumlicher Nähe, weit in den Schatten stellen.

Nach Vollendung dieses Werkes wurde Palladio durch Papst Paul III. nach Rom berufen, aber der Papst starb noch vor seiner Ankunft, bald nachher auch sein Gönner Trissino und mit den Entwürfen für St. Peter wurde es nichts. Aus dieser Zeit stammt eine kleine Publikation Palladio's über die antiken Monumente Roms, erst 1564 erschienen.

Darauf folgt ein Hauptabschnitt seiner Thätigkeit in Vicenza, durch die Errichtung zahlreicher Privatpaläste und Villen ausgezeichnet. Der Pal. für Giuseppe de Porti (1552), in der Plananlage nach einer griechischen Idee; das Vordere sollte für den Eigenthümer, das Hintere als Gastwohnung dienen. Die Façade mit durchgehender jonischer Ordnung und einer Attika für das obere Stockwerk. Palladio wandte überhaupt mit Vorliebe nur eine Ordnung an, selbst dann, wenn zwei Fensterreihen nothwendig wurden, und das Erdgeschoss in derber Rustika bildete dann nur die Basis.

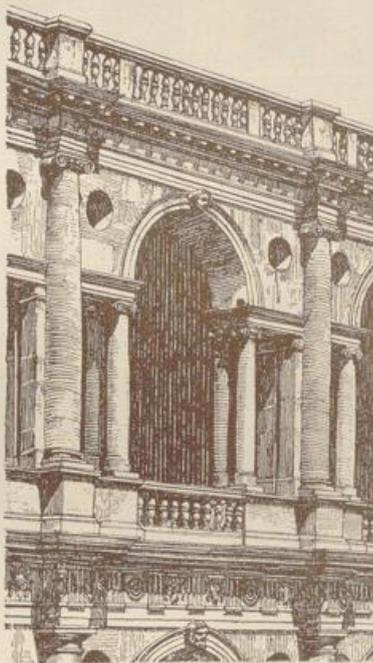


Fig. 10. Basilika in Vicenza.

Unter seinen Palästen mit einer Ordnung ist wohl der Pal. Marcantonio Tiene (1556), die jetzige Dogana, der schönste. Die prächtige Säulenhalle des Hofes ist leider nicht vollständig. Als eine besondere Konzession an das moderne Bedürfniss sollten in dem Gebäude, an der Seite gegen den Platz hin, Kaufläden angebracht werden.

Ein ausnahmsweise zwei Säulenordnungen zeigender Palast ist Pal. Chierigati (vor 1566), vielleicht durch das Septizonium Severi angeregt. Die Façade besteht aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer jonischen, die obere mit hölzernem Gebälk.

Pal. Valmarana (1566), mit durchgehenden Komposita-Pilastern für zwei Geschosse, über den unteren Fenstern Reliefs und mit einer dritten nicht

glücklichen Fensterreihe in der Attika. — Ein zweiter Pal. Valmarana unweit des Pal. Chierigati, ist ganz unbedeutend.

Das kleine Häuschen unweit Pal. Chierigati baute er 1566 für Pietro Cogola, das obere Stockwerk war wohl auf Malereien berechnet. Das Gebäude gilt jetzt als eigene Wohnung des Palladio.

Der Pal. Barbarano vom Jahre 1570, wieder mit zwei Ordnungen, gehört zu den verziertesten Gebäuden des Meisters; die Ansicht desselben giebt Fig. 11. — Das Fragment

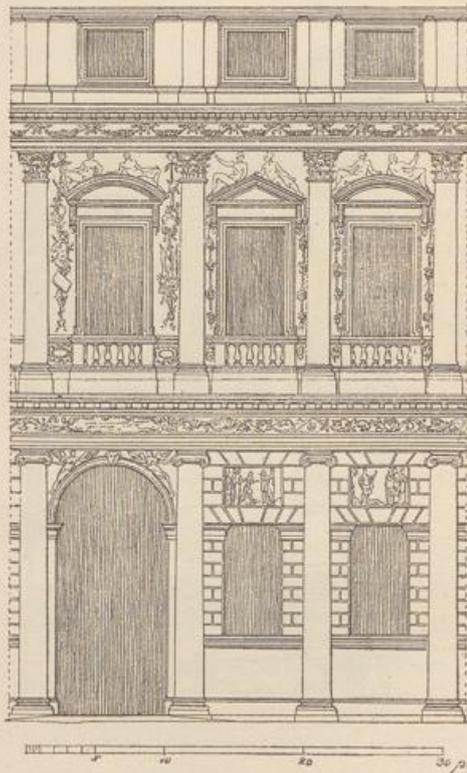


Fig. 11. Pal. Barbarano in Vicenza.

auf Piazza del Castello, fälschlich als Seminar bezeichnet, ist ein angefangener Palast für die Familie der Porti und vermuthlich von Palladio.

An der Loggia del Delegato (1571) stören die grossen Formen. Das Teatro olimpico wurde erst 1580, nach seinem Tode, nach seinem Plane ausgeführt, bietet aber ein besonderes Interesse als einer der ersten Versuche, das moderne Theatergebäude in Anlehnung an das antike zu gestalten. Es sind deshalb Grundriss und Schnitt in Figur 12 und 13 hier wiedergegeben.

Die Villenbauten Palladio's sind sehr zahlreich, und fast bei allen pflegt ein Mittelbau die Anbauten zu beherrschen.

Ein berühmtes Beispiel ist die Rotonda der Marchesi Capra bei Vicenza mit ihrem runden Mittelbau und den vier jonischen Fronten. Natürlich ist diesmal kein Abbild einer antiken Villa zu Stande gekommen; indess giebt dieses Gebäude später, besonders in England, das typische Vorbild für eine ganze Klasse von Landsitzen. Dieser wichtigen Folgewirkung halber geben hier die Figuren 14, 15 und 16 den Plan, die Ansicht und den Schnitt der Rotonda.

Der berühmte Meister wurde bald nach Venedig berufen und erhielt erst hier Gelegenheit, seine Ideen über den Kirchenbau zu verwirklichen. Sein frühestes derartiges Werk in Venedig ist die um 1550 begonnene Kirche

S. Giorgio maggiore. Von aussen bildet dieselbe mit Querschiff, Thurm und Klostergebäude eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern ist feierlich. Halbsäulen schliessen Bogen auf Pilastern ein, in den Seitenschiffen ist eine kleinere Ordnung von Halbsäulen angewendet.

Die Façade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv von S. Giorgio; das Innere ist von Sansovino.

Die Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig (1576), ist die vollkommenste des Palladio. Der Kirchenbau wurde vom Senat für das Aufhören einer grossen Pestseuche, welche die Stadt heimsuchte, gelobt und Palladio erhielt den Auftrag unter der Bedingung einer einfachen Ausführung; bei seinem Tode (1580) erhob sich die Kirche bis zum Dache und wurde danach schnell beendet. Der Grundplan (Figur 17) ist das lateinische Kreuz; ein Hauptschiff mit Seitenkapellen und ein Querschiff mit halbkreisförmig geschlossenen Kreuzarmen, eine Apsis und zwei Sakristeien, über denen sich kleine Glockenthürme erheben. Ueber der Durchschneidung der Schiffe wölbt sich eine Kuppel. Diese Plananlage wurde später typisch. Das Aeussere zeigt einen Unterbau mit Bossagen, an

der Hauptfaçade führt eine grosse Freitreppe zu einer Tempelfaçade mit ausgemauerten Intercolumnnien. Als Schluss der Seitenschiffe erscheinen die halben Giebel einer kleineren Ordnung. Ein Motiv, welches schon früher von Alberti an der Kathedrale von Modena angewendet wurde (Figur 18). Im Innern ebenfalls eine grosse Säulenordnung, über deren Gebälk sich das Tonnengewölbe der Schiffe und die Kuppel erhebt (Figur 19). Das Innere ist dekorativ unvollendet geblieben (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75). Mauern, Gewölbe und Kuppel sind aus Ziegeln, die Kapitäle des Innern aus gebranntem Thon, für die Architekturdetails des Aeussern ist istrischer Kalkstein verwendet.

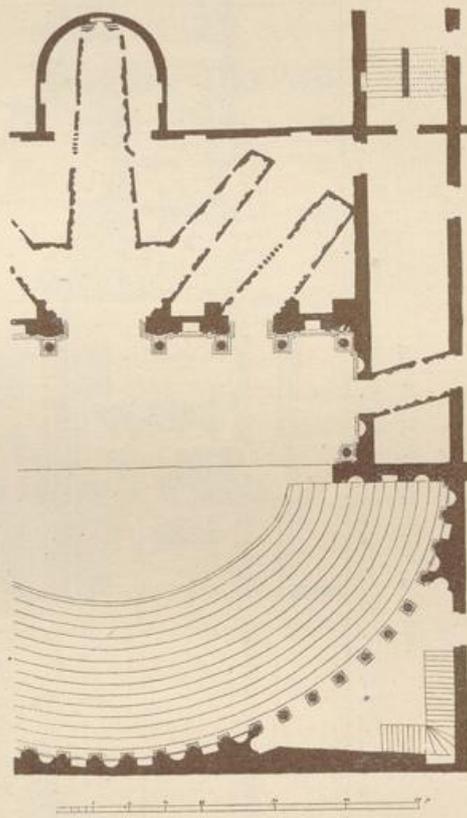
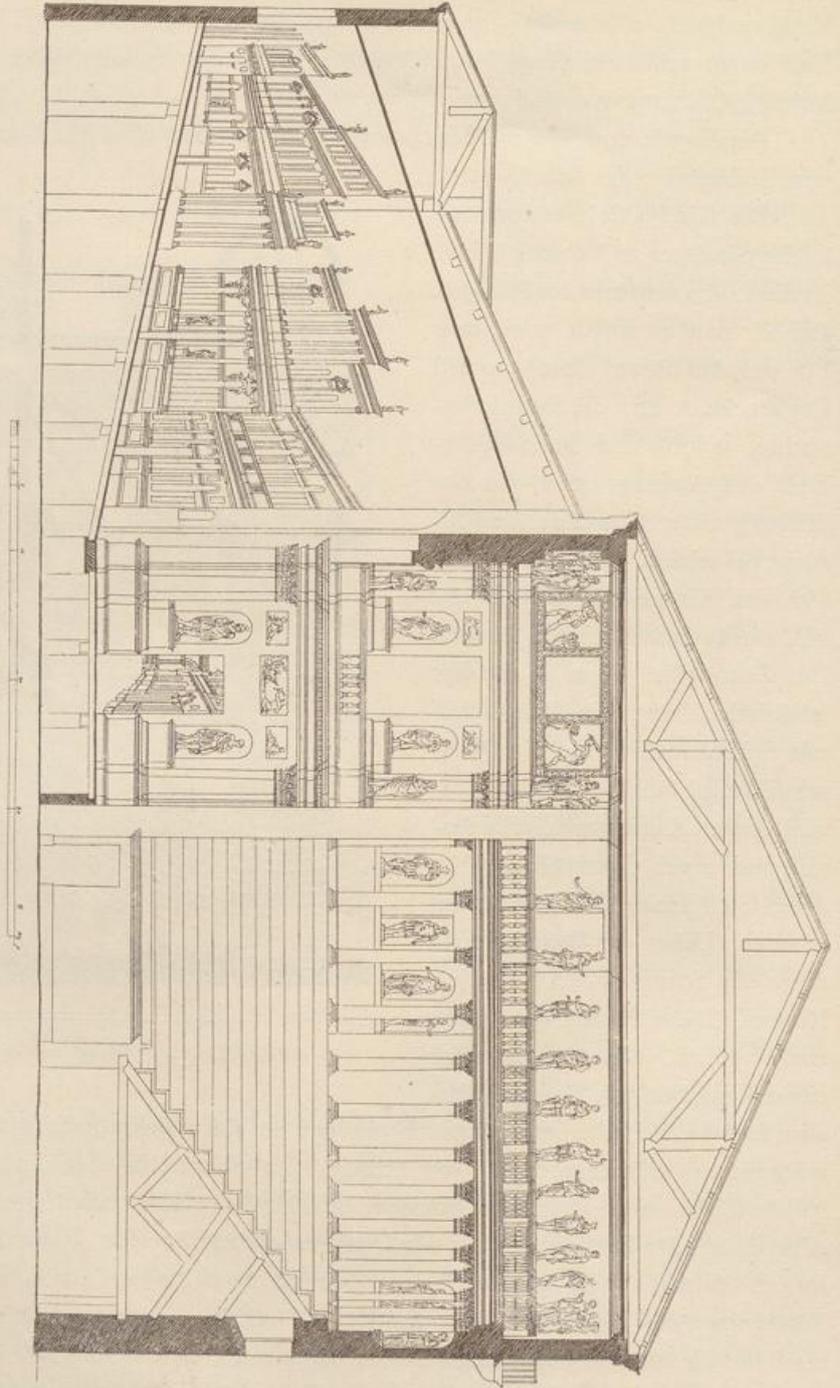


Fig. 12. Teatro olimpico. Plan.

Fig. 13. Teatro olimpico. Schnitt.



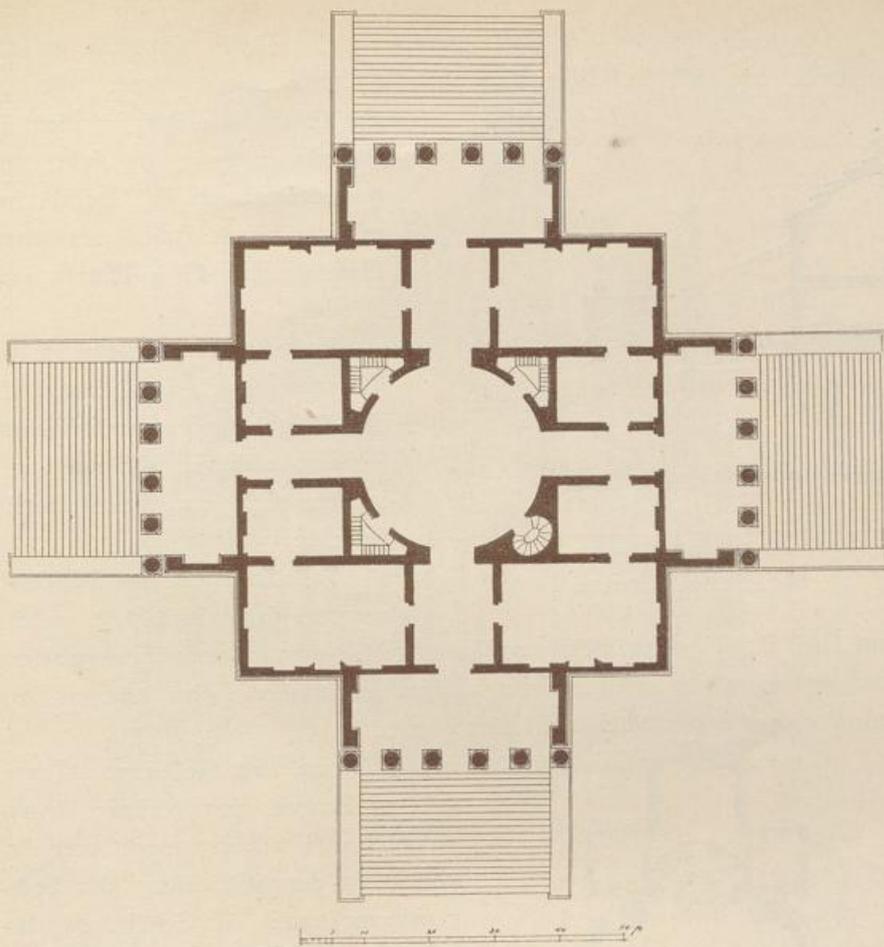


Fig. 14. Rotonda. Plan.



Fig. 15. Rotonda. Ansicht.

Die kleine Kirche des Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls an der Giudecca, erst 1586 nach dem Tode Palladio's nach seinen Plänen vollendet.

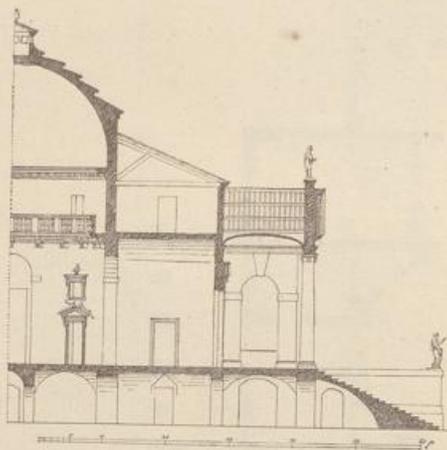


Fig. 16. Rotonda. Schnitt.

Ein Palast von ihm ist nicht in Venedig, nur in der Sala delle quattro Porte im Pal. Ducale hat er den durch Brand zerstörten Plafond und die 4 Thüren neu angelegt.

Unvollendet geblieben ist das Kloster der Carità (1561), welches Goethe in seiner italienischen Reise so enthusiastisch preist und in dem sich jetzt die Akademie befindet.

Palladio hatte das Schicksal, wegen seiner Einfachheit, welche zum Theil ihre Ursache in der unvollendet gebliebenen Innenausstattung seiner Kirchen hat, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem ödesten Zopf zum Vorwand seiner Nüchternheit zu dienen.

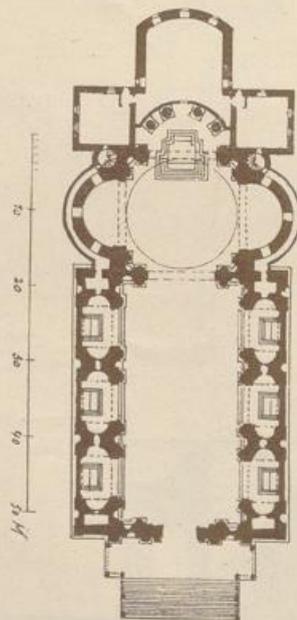


Fig. 17. Kirche del Redentore in Venedig. Grundriss.

In Genua tritt Galeazzo Alessi, geb. zu Perugia 1500 († 1572), als berühmter und äusserst fruchtbarer Architekt in der Stilrichtung der Spätrenaissance auf. Als Schüler des berühmten Architekten und Uebersetzers des Vitruv, Giov. Battista Caporali in Perugia kam Alessi nach Rom und wurde mit Michelangelo eng befreundet. Nach Perugia zurückgekommen, vollendet er den von Sangallo begonnenen Festungsbau, erbaut dort verschiedene Paläste und wird dann nach Genua berufen, zugleich mit verschiedenen anderen Architekten, wie: Andrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Angiolo Falcone, Pellegrino Tibaldo u. a.; aber Galeazzo wurde der Hauptarchitekt der

Stadt, ihm verdankt man die Anlage der Strada nuova und die zahlreichsten Bauwerke. Die Stadt Genua unterlag damals einer Metamorphose in den



Fig. 18. Kirche del Redentore in Venedig. Ansicht.

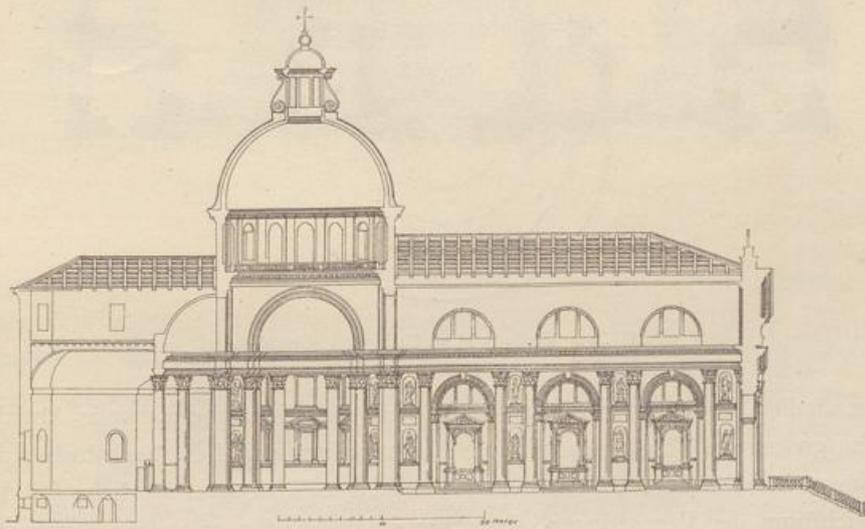


Fig. 19. Kirche del Redentore in Venedig. Schnitt.

älteren Theilen; denn an eine Erweiterung durch Anlage neuer Quartiere war wegen der Terrainschwierigkeiten nicht zu denken. Alessi hatte das Glück, den Hauptantheil an dieser Umgestaltung zu gewinnen. Als Architekt steht derselbe dem Wesen des Vignola nahe; aber von Michelangelo

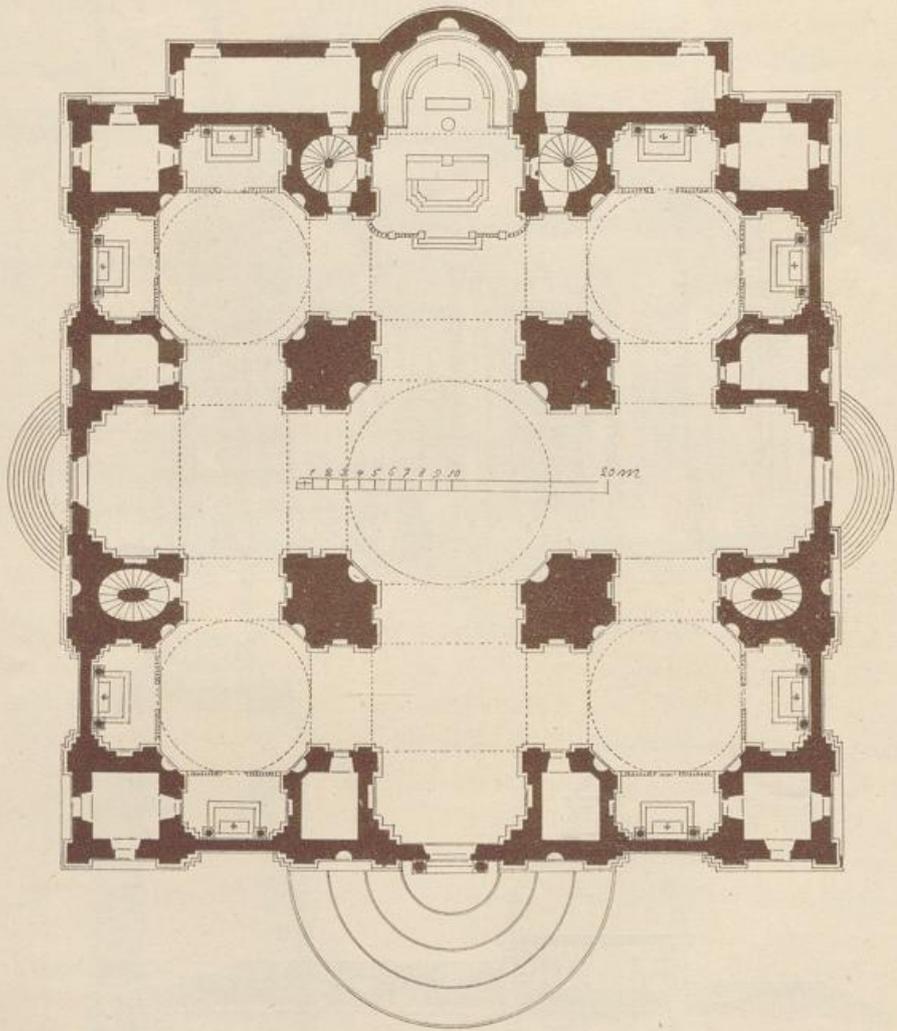


Fig. 20. Kirche S. M. di Carignano. Grundriss.

hat er die Unbekümmertheit um das Detail und die vorherrschende Absicht, eine grossartige Totalwirkung durch die Anordnung und die Verhältnisse der Massen zu erreichen. Ein besonderer Zug Alessi's ist seine Vorliebe für den Reichtum der Verzierungen, eine Eigenschaft, in der er andere Baumeister der Spätrenaissance übertrifft.

Das Hauptwerk Galeazzo Alessi's in Genua ist die berühmte Kirche St. Maria di Carignano, um 1552 begonnen und durch ihre Lage die ganze Stadt beherrschend. Der Grundplan (Figur 20) ist in der Hauptsache eine Wiederholung des von Michelangelo für St. Peter entworfenen; ein gleicharmiges Kreuz mit einer grossen Kuppel in der Mitte und vier kleineren Kuppeln in den Ecken des Kreuzes; indess ruht die Kuppel Alessi's auf einem



Fig. 21. S. M. di Carignano. Ansicht.

quadratischen Unterbau und an der Hauptfäçade erheben sich zwei Glockenthürme von bedeutenden Abmessungen (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.). Das Innere ist von schönen Verhältnissen und noch mässig in der Ornamentik. Eine korinthische Pilasterordnung unterstützt das nur in den Gurtungen kassetirte, sonst schlichte Tonnengewölbe der Schiffe. Die Kuppel ist ebenfalls einfach kassetirt und hat am Tambour eine korinthische Pilasterordnung mit Fenstern in den Zwischenweiten. Die Wirkung der vortrefflich konstruirten Kuppel wird im Aeusseren etwas durch die grossen Glockenthürme

beeinträchtigt. Sonst zeigt die Façade (Figur 21) ebenfalls eine Pilasterordnung, mit grossem der Breite des Mittelschiffs entsprechendem Giebel. Die Widerlager der Kuppel werden durch die gekuppelten Fenster des Tambours gebildet, welche mit Tonnengewölben überdeckte Nischen zwischen sich einschliessen. Die Glockenthürme sind durch kuppelartige Laternen bekrönt, ebenso markiren sich die kleinen Kuppeln in den Ecken des Kreuzes durch aufgesetzte Laternen nach aussen. Das Detail des Aeusseren ist etwas willkürlich und unrein in der Fassung. Das Interesse für den Bau Alessi's wird noch durch den Umstand erhöht, dass derselbe gleichzeitig mit St. Peter in Rom und seine Kuppel noch vor jener errichtet wurde; allerdings mit der Kenntniss von dem Modelle Michelangelo's.

Im Jahre 1567 führte Alessi die Restauration des Domes in Genua aus; von ihm rührt die achteckte Kuppel her mit der darunter befindlichen Pilasterstellung, dann der Chor und die Apside.

Die genuesischen Paläste Alessi's sind in Plan und Aufbau den örtlichen Verhältnissen, dem fast niemals ebenen Terrain und den engen Strassen vortrefflich angepasst, und da seine Bauten oft nahe bei einander stehen, so hat er einen Werth darauf gelegt, die Motive der Façaden immer zu verändern, um möglichste Kontraste zu erzielen.

Pal. Cambiaso an der Strada nuova zeigt eine Façade von schönen Verhältnissen, nur durch die Rustikaschichten der Flächen und durch die Fensterarchitektur belebt. Die runden Giebel über den Fenstern des Erdgeschosses sind durchschnitten. Das Zusammenziehen der Fenster in der Vertikallinie deutet auf den beginnenden Barockstil, dagegen ist das Hauptgesims von strengerer klassischer Fassung. Der Hof des Palazzo ist eng (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Carega an der Strada nuova ist nur ein kleines Gebäude, aber mit reicherer Façade. Erdgeschoss und Mezzanin darüber in Rustika, die beiden oberen Etagen mit jonischen und korinthischen Pilastern, durch ein barockes Hauptgesims mit hohen Konsolen abgeschlossen. Die Fenster haben durchweg abwechselnde runde und gerade Giebel. Das Innere ist durch die Gewölbmalereien des Tadeo Carlone im Vestibul und der Gallerie des ersten Stockes merkwürdig, die Treppe liegt gleich hinter dem Vestibul, der Hof ist eng und nicht durchgebildet (Qu. wie oben).

Pal. Lercari an der Strada nuova, jetzt Kasino, ein luftiger Loggienbau und eins der schönsten Werke Alessi's. Die Halle des Säulenhofes geht bis an die Strasse und die schmalen einfassenden Seitenflügel sind im ersten Stock durch eine Arkadengallerie auf Säulen verbunden. Das Untergeschoss in kräftiger Rustika, der Balkon über dem Portal von Atlanten getragen. Die

Dekoration der Treppengewölbe ist sehr reich mit Arabeskenwerk der Spätrenaissance versehen, aber ohne Einmischung der Cartousche (Qu. wie oben).

Pal. Giustiani an der Strada nuova mit interessanter Plananordnung. Die Treppe gleich am Vestibul und mit einem Arm an der Façade aufsteigend. Aus dem Vestibul ergiebt sich ein Blick auf die schöne Fontäne im Hintergrunde des Hofes (Qu. wie oben).

Der Sommerpalast Sauli in der Vorstadt, an der Strada di Porta Romana, ist einer der prächtigsten Paläste Italiens. Ein grosser Säulenhof an der Strasse, dahinter Vestibul und Treppe in der oft wiederholten Anordnung. Der Säulenhof hat paarweise, durch Gebälkstücke verbundene Marmorsäulen, welche die Arkaden tragen und eine malerische Wirkung hervorrufen. Die Innendekoration prächtig, noch in streng klassischen Formen, wie die reiche Kassettendecke der Loggia. Die Strassenfaçade mit ihrer terrassirten Halle im Erdgeschoss, in kräftiger Rustika, welche auch an Portal und Fenstern durchgeführt ist; das obere Geschoss, mit gekuppelten Pilastern und reicher Fensterarchitektur, zeigt den echten Stil des Alessi; nicht minder die Gartenfaçade, unten mit gekuppelten Pilastern, welche Arkadennischen einschliessen, oben ebenfalls mit gekuppelten Pilastern (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Pallavicini, gen. delle Peschiere, vor der Stadt in einem grossen Parke belegen, hat im Grundriss durch das doppelte Vestibul den Charakter der Villa. Die Architektur des Aeussern durch Pilasterstellungen und Nischen belebt, die Terrassen und Grottenanlagen bemerkenswerth, wenn auch nicht so ausgedehnt, wie bei den römischen Villen (Qu. wie oben).

In der Umgebung Genuas werden dem Alessi noch eine Anzahl Villen und Paläste zugeschrieben: Pal. Saoli und Pal. Grimaldi zu San Pier d'Arena, Villa Giustiani zu Albaro und andere.

Das Thor am Molo vecchio, ebenfalls von Alessi. Die Hafenseite zeichnet sich durch eine besonders wuchtige Rustika und starke Gliederung aus. Die Stadtseite ist eleganter mit pilastrirten Pfeilern und dazwischen eingeschlossenem Rundthore (Qu. wie oben).

Die Loggia de' Banchi an der Piazza de' Banchi, erst später nach einem Entwurfe des Alessi ausgeführt, ist bemerkenswerth durch kühne Konstruktion, bei äusserster Sparsamkeit der Mittel. Ein grosser oblonger Raum, an zwei aneinander stossenden Seiten durch Rundbogenarkaden auf gekuppelten Marmorsäulen geöffnet. Die Säulen sind dorisch und tragen Gebälkstücke. Die Façadenwand über den Arkaden, mit trophäengeschmückten Feldern, wenigstens an der Schmalseite. Das Ganze zeigt den derben Stil der Spätrenaissance. Die Schlusssteine der Arkaden sind durch grosse Masken

ausgezeichnet. Das gedrückte Gewölbe der Decke ist in Holz nachgeahmt und nur im Scheitel mässig verziert (Qu. wie oben).

In Perugia hatte Alessi früher den Palast für den Herzog della Corgua am Trasimenischen See erbaut und einen zweiten Palast für den Kardinal, den Bruder des Herzogs, in der Nähe der Stadt. In Bologna ist von ihm das Portal des Regierungspalastes und eine grosse Kapelle in demselben Gebäude. In Mailand schuf Alessi den Palast des Herzogs von Torre nuova, die Façade der Kirche S. Celso, einen Saal im Cambio und die Kirche S. Victor.

Ein Zeitgenosse des Alessi in Genua ist der Bergamaske Giov. Batt. Castello. Sein Pal. Imperiali, um 1560 erbaut, giebt in der Planordnung ebenfalls ein bezeichnendes Beispiel genuesischer Paläste. An der Façade muss die Bemalung eine feinere Durchbildung der Gliederung ersetzen.

Von Rocco Pennone, einem Lombarden, sind die älteren Theile des Pal. Ducale, die hintere Front, die Doppelhallen der Seitenhöfe und vermuthlich die berühmte Treppe. Das Uebrige erst im 18. Jahrhundert nach einem Brande von Vannone erbaut.

Pal. Tursi-Doria, ebenfalls an der Strada nuova, jedenfalls von einem lombardischen Architekten, Rocco Lurago, um 1551 erbaut, ist merkwürdig durch die Grossheit der Abmessungen und den soliden Reichthum der Ausführung. Alle Säulen, Treppen, Balustraden und Einfassungen sind von weissem Marmor; Vestibul, Säulenhof und dahinter liegende Haupttreppe bilden eine perspektivisch wirkungsvolle Folge, noch durch eine hinter der Treppe liegende Nische künstlich erweitert (Fig. 22). Der Säulenhof hat Arkaden in zwei Etagen, über den Archivolten noch eine Wandquaderung in konzentrischem Fugenschnitt. Die Hofhallen schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse und die Seitenflügel treten zur Erweiterung des Hofes zurück. Die Façade in einem mächtigen Barockstile gehalten, in Fig. 23 dargestellt, zeigt im Erdgeschosse rustizirte dorische Pilaster und ebenfalls rustizirte Fenstersturze. Das obere Geschoss hat derbe, nur im oberen Theile kannelürte Pilaster und Fenster mit geraden Giebeln bekrönt. Das Hauptgesims zeigt wieder die hohen Konsolen, wie öfter auch bei Alessi. Die Façade setzt sich im Erdgeschosse nach beiden Seiten durch drei Arkadenaxen fort, welche die Architektur des inneren Hofes wiederholen (Qu. wie oben).

In Bologna findet die Spätrenaissance durch Pellegrino Tibaldi (1522—1592) und seinen Sohn Domenico Eingang. Dahin gehören: der Chor von S. Pietro; die jetzige Universität; der Hof des erzbischöflichen Palastes; dann Pal. Magnani, vorzüglich grossartig im Verhältniss zum kleinen Raum.

In Mailand baut Tibaldi die moderne Façade des Doms, von der später nur die Thüren und die nächsten Fenster beibehalten sind.

Später geht Tibaldi bereits zum Barockstil über; schon der erwähnte Hof des erzbischöflichen Palastes in Bologna zeigt eine folgerichtige Anwendung der Rustika, als dies beim Hofe Ammanati's im Pal. Pitti der

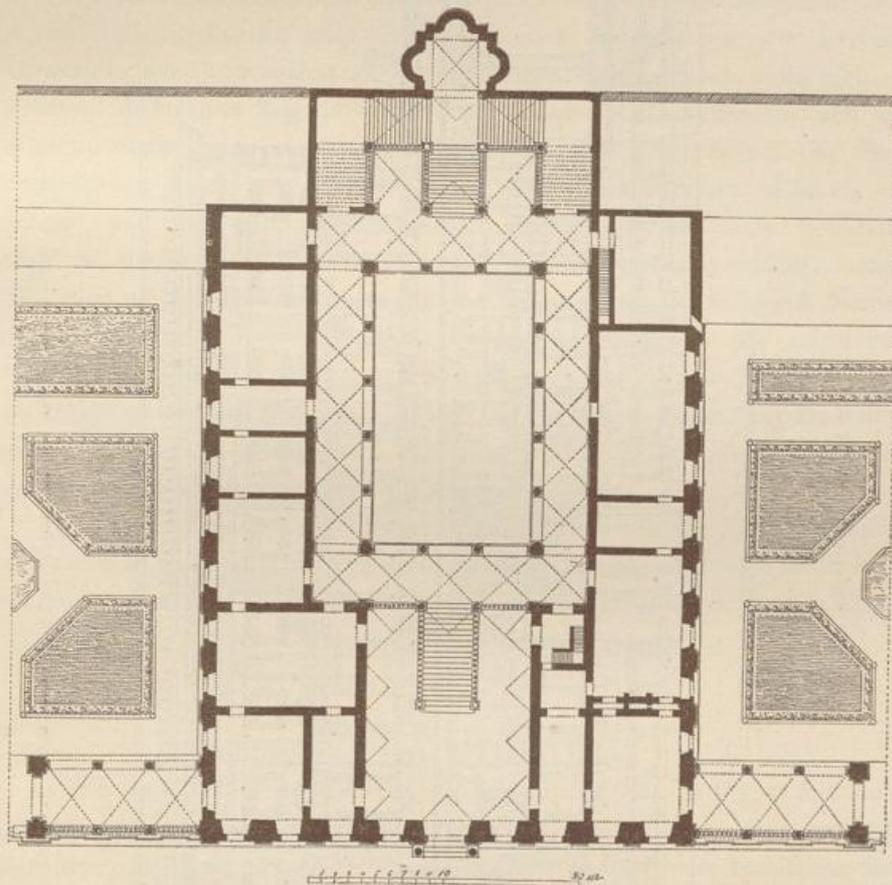


Fig. 22. Pal. Tursi-Doria. Genua. Grundriss (n. Gauthier).

Fall ist; die Gliederungen Tibaldi's sind nicht klassisch, aber sehr wirksam in barocker Umbildung gegeben. Die Rundkirche S. Sebastiano in Bologna, um 1576, zeigt die Formgebung des Barockstils.

Der Florentiner Bernardo Buontalenti (1536—1608) zeigt in seinen Bauten ebenfalls die Fortentwicklung des Stils. Sein grossherzoglicher Palast in Siena ist noch nüchtern. Die Façadenhalle des Spitals S. Maria nuova in Florenz besser, von grossartig leichtem Charakter. Sein Pal. Riccardi in Florenz (Via del Servi) vom Jahre 1565 gehört ganz der Spätrenaissance an.

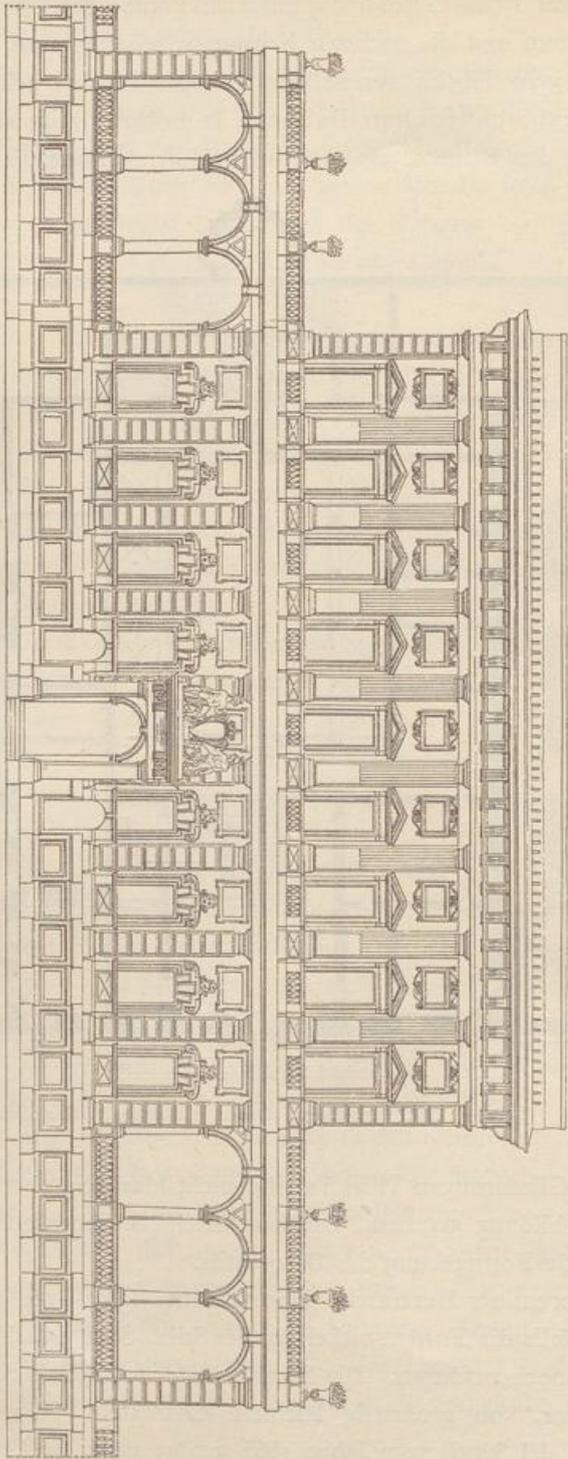


Fig. 23. Pal. Tursi-Doria. Ansicht.

Am Unterbau des Pal. non finito in Florenz, um 1592, geht Buontalenti zum Barockstil über, aber mit einem eigenen plastischen Ernst. Der in perspektivischer Hinsicht trefflich beabsichtigte Säulenhof des Palastes wurde aber vom Maler Luigi Cigoli (1559—1613) im Geiste Vasari's im Sinne einer gemässigten Spätrenaissance begonnen.

Die im vorigen Abschnitt geschilderte, kurze Zeit umfassende, italienische Architekturentwicklung zeigt ein Fortschreiten des Stils von der strengen vitruvianischen Hochrenaissance bis zum beginnenden Barock. Obgleich ein gewisser allgemeiner Zug die Architektur dieser Epoche verbindet, und das Zusammenfassen der entstehenden Bauwerke unter den Begriff der Spätrenaissance einigermassen rechtfertigt, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, dass dem individuellen Schaffen der Meister ein breiter Spielraum verbleibt, dass hier fast gegensätzliche Unterschiede eng neben einander stehen. Wie weit stehen die Klassizisten Ligorio, Vignola und Palladio von Michelangelo ab und wie gross sind die Unterschiede zwischen den römischen, vicentinischen und genuesischen Palästen! — Das Schematisiren des Stoffs bleibt immer nur ein Nothbehelf, allerdings ein unerlässlicher, um die Uebersicht desselben zu ermöglichen, der die Sprödigkeit und Abgeschlossenheit der Einzelercheinung hindernd entgegentritt.

Gross bleibt dieser erste Abschnitt der italienischen Spätrenaissance, nicht nur an sich, durch den Werth des Geleisteten; sondern noch mehr durch die sofort in allen Ländern Europa's hervortretende lange andauernde Folgewirkung, die sogar bis heute noch nicht abgeschlossen ist.

b) Skulptur.

Die Epoche der Spätrenaissance beginnt in der Skulptur mit noch grösserem Rechte als in der Baukunst, mit dem grossen Michelangelo Buonarroti (1474—1563). Er selbst hat sich als Bildhauer bezeichnet und nannte die Skulptur, im Vergleich zur Malerei, die erste Kunst; auch die Baukunst wollte er nicht als sein eigentliches Fach gelten lassen. Mit welchem Ernste sich Michelangelo der Bildhauerei widmete, das beweist schon sein zwölfjähriges Studium der Anatomie; aber dafür erscheint er denn auch als ein freier Herrscher im Gebiete seiner Kunst. Sein Genius hat aller Folgezeit die Gesetze gegeben und hat selbst die unerreichten Beispiele geliefert; er ist der erste und zugleich der grösste Bildhauer der modernen Kunst.

Gleich eine seiner ersten Arbeiten, in seinem siebzehnten Jahre verfertigt, ein Relief «Herkules im Kampf mit den Centauren», jetzt im Pal. Buo-

narroti in Florenz, lässt seine zukünftige Grösse ahnen. Wenn auch in naher Anlehnung an die überreichen, spätrömischen Reliefs gedacht, enthält es doch Körpermotive, welche den bedeutendsten Ausdruck mit der schönsten Form verbinden. Das Flachrelief einer nährenden Madonna daselbst gehört ebenfalls zu seinen frühesten Arbeiten.

Bis zum Jahre 1492 bleibt Michelangelo im Hause der Mediceer, und im Jahre 1494 geht er nach Bologna und Venedig. Den Aufenthalt in Bologna bezeichnet der knieende Engel in Marmor, an der Arca di S. Domenico und die Statuette des heil. Petronius ebenda. Das Köpfchen des Engels ist von holder Liebenswürdigkeit, wenn auch die schwere Gewandung und die übertrieben grossen Haarlocken noch auf Rechnung des Anfängers kommen. Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitet Michelangelo um 1495 die Statue des Cupido in Marmor, jetzt im Kensington-Museum; dieses Werk kommt nach Rom und wird zur Gelegenheit, dass Michelangelo selbst dahin geht. In dieser Zeit entsteht die Bacchusstatue für Jacopo Galli, der auch der Besteller des Cupido war. Diese Bacchusstatue, jetzt in den Uffizien, ist mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers gearbeitet, alles andere tritt dagegen zurück und an die Antike darf man bei dieser Auffassung gar nicht denken. Es ist ein trunkener Jüngling mit der fleissigsten Naturbeobachtung dargestellt. Mit diesem Werke fand Michelangelo seinen eigenen Weg, der ihn unablässig zur Verwirklichung rein künstlerischer Probleme führte und die Verfolgung traditioneller Ziele oder tendenziöser Absichten fast ganz ausschloss. Ein zweites bedeutendes Werk dieser Zeit, um 1499—1500, ist die Pietà in St. Peter in Rom. Michelangelo giebt hier zuerst wieder eine wirkliche Gruppe, während seine Vorgänger den Leichnam des Erlösers, in unschöner Weise, auf den Knien der Madonna ruhen lassen.

Michelangelo war damals zwischen 24 und 25 Jahre alt und galt bereits als berühmter Bildhauer. — In seiner reifen Zeit erkannte er es als vornehmste, ja vielleicht einzige Aufgabe seiner Kunst, alle denkbaren und mit den höheren Stilgesetzen zu vereinbarenden Erscheinungen aus sich herauszuschaffen und vorzüglich im Nackten darzustellen, womit er in der Figur des Bacchus schon den Anfang gemacht hatte. Aber er verfährt hierin, wie auch sonst, als der erste der Modernen, er sucht stets nach dem Neuen, macht an keiner durch die Tradition geheiligten Schranke Halt, und erfindet besonders seine allegorischen Gestalten mit kühnster Originalität. Sein enormes anatomisches Wissen befähigt ihn, seinen Statuen die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen; aber damit begnügt er sich nicht, er sucht das Uebermenschliche und legt den Ausdruck desselben nicht blos in die Köpfe und Geberden, sondern in die partielle Uebertreibung gewisser Körperformen.

Dies Verfahren ist oft als bizarr und absichtlich getadelt worden; aber wenn man auch kindliche Naivität jedenfalls vermissen muss, so entschädigt für diesen Verlust die zum Ausdruck gekommene menschliche Uebermacht. Man hat vor den Werken des Michelangelo die Empfindung, an den geistigen Grenzen der Menschheit nach oben hin zu stehen, sie sind so recht geeignet, das Gefühl für Menschenwürde, den Glauben an titanenhaft ungeheure Kraft des Menschengestes wieder zu erwecken, wenn diese Errungenschaften oft Gefahr laufen gegenüber so vielem Unzulänglichen und Beschränkten in der Kunst verloren zu gehen. Und diese geistige Uebergrösse des Meisters ist es auch, die seine Nachfolger bannt und bezaubert, sie unwiderstehlich in seine Gedankenkreise reisst und zur Nachahmung anfeuert.

Michelangelo geht immer auf das Grossartigste in den Motiven und auch in der Ausführung, welche letztere auf breiter Flächenbehandlung und grossen Kontrasten beruht. Deshalb ist bei ihm kein Raum für das Niedliche und Liebliche, für seelenruhige Eleganz und sinnlichen Reiz. Seine Figuren sind selten fertig, denn seine Ungeduld lässt ihn meist nicht einmal ein grosses Thonmodell machen; seine Gedanken eilen immer der Ausführung im widerspenstigen Stoff voraus und es scheint, dass sogar sein Interesse am Werke erkaltet, wenn er das ihm vorschwebende künstlerische Problem gelöst zu haben glaubt. Durch eine Bestellung hat sich Michelangelo im gewöhnlichen Sinne nicht beeinflussen lassen; er benutzte jede Gelegenheit, um das zu schaffen, was ihm persönlich nahe lag und vielleicht bemerkten die Besteller dies nicht einmal.

Um 1500 kehrt Michelangelo nach Florenz zurück und arbeitet die Kolossalfigur des David, vor dem Pal. vecchio in Florenz bis 1503 aufgestellt. Gefällig in der Erscheinung sind die Figuren des Michelangelo nicht, das beweist auch dieser kolossal gebildete Knabe, der mit Ausnahme des Kopfes die Kindlichkeit ins Kolossale übersetzt. Schon diese Unvereinbarkeit bringt eine zwiespaltige Wirkung hervor; dann liess ihm der schon früher verhaute Marmorblock nicht die nöthige Freiheit. Im Jahre 1501 bestellt Kardinal Franc. Piccolomini 15 Statuen für die Libreria in Siena; ein Jahr später beauftragt die Signoria den Meister mit der Ausführung eines David in Bronze, derselbe wurde nach Frankreich geschickt und ist heute verschollen. Die Madonna mit dem Kinde in Marmor, für die flandrischen Kaufleute aus der Familie Moscron, befindet sich jetzt in der Notre-Dame-Kirche zu Brügge.

Michelangelo hatte dann eine kurze Zeit der Musse, bis er um 1504 vom Papst Julius II. nach Rom berufen und beauftragt wurde, das Grabmal desselben zu machen. Mit diesem grossen Auftrage begann die Qual seines Lebens, er

wurde durch die verschiedensten Umstände gehindert die Arbeit zu vollenden, aber die wirklich fertig gewordenen Stücke sind das Höchste der bildhauerischen Leistungen des Meisters. Er fertigt den Plan — die flüchtige Originalzeichnung des Projekts, vielleicht nicht einmal die definitive, befindet sich in Florenz in der Sammlung der Handzeichnungen — und gleich darauf beginnen die auf Hintertreibung des Auftrags gerichteten Intriguen Bramante's; oder mindestens das allerdings natürliche Bestreben desselben, eine grosse architektonische Aufgabe in den Vordergrund des Interesses zu bringen. Bei Gelegenheit des Suchens nach einem passenden Platze, zur Aufstellung des Grabmals, wird der nach grossen künstlerischen Thaten dürstende Papst auf eine noch kolossalere Idee, der Wiederaufnahme des Neubaus von St. Peter, hingelenkt. Dies grosse Bauunternehmen wurde das erste Hinderniss für Michelangelo's Werk; 1505 wurde er, als unbequemer Mahner, nach Carrara in die Marmorbrüche geschickt und schliesslich mit anderen Arbeiten überhäuft. Nach Rom zurückgekehrt, geräth Michelangelo mit dem Papste in Streit, wird einen Tag nach der Grundsteinlegung von St. Peter aus dem Vatikan verwiesen und flüchtet nach Florenz. Erst später treffen sich die feindlichen Mächte wieder in Bologna, gewissermassen auf neutralem Boden. Aber im Wesentlichen ist Michelangelo unterlegen, er wird in Bologna durch die Arbeit an einer Bronzestatue Julius II. für S. Petronio festgehalten und endlich nach Rom zurückgekehrt, beschäftigt ihn die Gruppe Hercules und Cacus für S. Soderini und die Arbeit am Grabmal bleibt liegen. Um 1508 miethet er ein Haus in Florenz zur Ausführung der Apostelstatuen für den Dom, muss aber auf Befehl des Papstes die Decke der Sistina malen; wenn irgend wo, so ist hier an eine Intrigue Bramante's zu denken. Nach dem Tode Julius II. (1513) schliesst Michelangelo einen neuen Kontrakt mit den Erben des Papstes, den Kardinälen Santi Quattro und Aginense, wegen Ausführung des Grabdenkmals, aber Paul III. hatte Michelangelo zu anderen Arbeiten nöthig, die ihm näher am Herzen lagen. Endlich von den Erben gedrängt und fälschlich wegen Verschleuderung der bereits für die empfangenen Arbeiten gezahlten Gelder angeklagt, geht Michelangelo in halber Verzweiflung um 1517 wieder nach Carrara, um den Marmor für das Grabmal zu beschaffen. Michelangelo musste sich förmlich die Zeit erkämpfen, um das grosse Werk, das ihm selbst so sehr am Herzen lag, nothdürftig zu fördern. Aber erst 30 Jahre später als der 1504 gemachte Entwurf, kam das zu Stande, was man jetzt sieht, das im Verhältniss zur ursprünglichen Idee dürftige Wandgrab in S. Pietro in vincoli. Die oberen Figuren sind von seinen Schülern, unten befinden sich die früher eigenhändig gearbeiteten Figuren des Moses und zu Seiten Rahel und Lea, als Allegorien des beschaulichen und des



FIG. 24. MICHELANGELO. MOSES.



FIG. 25. MICHELANGELO. LORENZO DE' MEDICI.

thätigen Lebens. Der Moses allein wiegt alles übrige auf. Er ist im heiligen Zorne — wie wohl mitunter Michelangelo selbst — im Begriff aufzufahren, vielleicht um die Anbeter des goldenen Kalbes zu strafen. Arme und Hände sind über die Wirklichkeit hinaus mächtig gebildet, auch die am Haupte emporwachsenden Hörner, als Andeutung der hohenpriesterlichen Krone, vermehren den Ausdruck des Dämonischen. Die Behandlung des grandiosen Barts ist wieder ein Motiv, dem die ältere Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat (Fig. 24). — Die Sklaven, jetzt im Louvre, sollten ebenfalls zum Grabmal Julius' II. gehören; von den vier Statuen in einer Grotte des Boboli-Gartens ist dies weniger sicher. Eine Gruppe, «der Sieg», im grossen Saale des Pal. vecchio ist unvollendet und gehört auch in diesen Kreis.

Im Jahre 1527 ist der Christus im Querschiff von S. Maria sopra Minerva zu Rom gearbeitet. Es ist eins seiner liebenswürdigsten Werke; der Sieger über den Tod ist hier mit tiefem Gefühl dargestellt. Aus derselben Zeit vermuthlich die unvollendete Statue eines Jünglings in den Uffizien; ebenso das runde Relief ebenda, die Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes darstellend. Etwas später der todt Adonis in den Uffizien.

Die wichtigen Arbeiten in der mediceischen Kapelle zu Florenz sollen etwa um 1529 begonnen sein; aber Michelangelo wurde damals in das politische Drama des Unterganges der letzten grossen italienischen Republik verflochten. Er hält sich 1530 in Florenz versteckt und arbeitet nur heimlich an den Grabdenkmälern der Mediceer. Die Figuren «Tag» und «Nacht» werden 1531 vollendet, die beiden männlichen Figuren begonnen und bis 1534 mit Beihilfe des Montorsoli die Statuen des Giuliano und Lorenzo beendet, dazwischen war Michelangelo auch wieder in Rom. Die Figuren der beiden Mediceer sind in ganz genialer Weise charakterisirt. Der Lorenzo erhält durch die Beschattung des Gesichts mit Helm, Hand und Tuch etwas unvergleichlich Geheimnisvolles (Figur 25), die Statue des Guiliano weniger schlagend; aber beide sind weniger historische Porträtfiguren, als Idealstatuen nach frei gewählten Motiven. Aber weltberühmt sind die unter den Porträtfiguren, auf den Deckeln der Sarkophage, ruhenden Figuren des Tages und der Nacht, der Morgen- und Abenddämmerung, wie man sie so ziemlich willkürlich benannt hat. Es sind Idealfiguren, sogar noch theilweise unvollendet, aber ganz nach dem Herzen des Meisters, der hier seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck der Skulptur geben wollte. Sein plastisches Prinzip, der bis aufs Aeusserste durchgeführte Kontrast der korrespondirenden Körpertheile ist hier rücksichtslos gehandhabt (Figur 26 und 27).

Die Madonna des Michelangelo ist durch einen Fehler des Marmors oder durch ein «Verhauen» nicht wie beabsichtigt zu Stande gekommen. Die

angefangene Apostelstatue, im Hofe der Akademie zu Florenz, giebt ein Beispiel der ungeduldigen Art, mit der Michelangelo arbeitete.

Spätere Arbeiten von ihm sind: die Kreuzabnahme in Marmor, jetzt hinter dem Hauptaltar des Doms in Florenz, eine Pietà für sein Grabmal bestimmt, jetzt im Hofe des Pal. Rondanini in Rom, eine angefangene Büste des Brutus in den Uffizien, sein eigenes Bildniss in Bronze im Konservatorenpalast des Kapitols und noch 1560 die Zeichnung zu einem Grabmal des Marchese di Marignano, welche dann durch Leone Leoni in Marmor ausgeführt wird, um im Dom zu Mailand aufgestellt zu werden.

Die Nebenbuhler, Schüler und nächsten Nachahmer des Michelangelo verschwinden schattenhaft in der Glorie des Meisters. Die neue Richtung der Architektur lässt jetzt zwar die Skulptur mehr als früher zur Geltung kommen, man überlässt ihr Nischen und Balustraden zu freiem Belieben, und mehr noch; denn ganze bisher architektonisch behandelte Bautheile, Altäre und Grabmäler werden ihr jetzt oft ausschliesslich zugetheilt. Der Massstab der Figuren wurde der Skulptur allerdings immer noch von der Architektur vorgeschrieben und da diese jetzt auch in den für den menschlichen Gebrauch bestimmten Theilen, Thüren, Balustraden und dergleichen den natürlichen Massstab überschreitet, so muss dies auch die Skulptur thun und ihre Gestalten ins Kolossale steigern. Dagegen wird der kirchliche Typus der biblischen Personen mit grösster Freiheit, rein nach plastischen Rücksichten behandelt und die mythologischen Bildungen keineswegs der Antike nachgeahmt. Ein unbedingtes und schrankenloses Feld für die Erfindung bietet aber nun die Allegorie.

Der Florentiner Baccio Bandinelli (1487—1559) kann als Beispiel der von Michelangelo ausgehenden Macht gelten, welche auch widerstrebende Geister in seine Kreise bannte. Bandinelli war ein Neider und Nebenbuhler Michelangelo's, ahmte ihm aber stets nach, ohne ihn irgend ein Mal zu erreichen. Seine falsche Genialität liess ihn am Aeusserlichen haften und führte ihn bis ins Gewissenlose und Rohe herunter. Sein Bestes sind die Relieffiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Doms in Florenz. Die Gruppe des Herkules und Cacus auf der Piazza del Granduca zu Florenz, zeigt ihn so recht im Lichte eines widerwilligen, missverstehenden Nachahmers Michelangelo's. Indem er die mächtigen Formen und die Kontraste der Körpertheile nur äusserlich, ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischer Idee nachmachte, brachte er ein sehr gleichgültig lassendes Skulpturwerk zu Stande. Die Vorwürfe, die ihm deshalb Cellini macht, sind aus dessen Selbstbiographie bekannt. — Adam und Eva, von Bandinelli um 1551 gearbeitet, im grossen Saale des



FIG. 26. MICHELANGELO. DIE NACHT.



FIG. 27. MICHELANGELO. DER TAG.

Pal. vecchio aufgestellt, sind wenigstens einfache Aktfiguren. Die Porträtfiguren ebenda sind besser in den Köpfen, weniger gut in den Motiven der Bewegung. Dasselbe kann von der Statue des Giovanni Medici auf dem Platze S. Lorenzo gesagt werden. Eine Bacchusstatue im Pal. Pitti ist im Gedanken sehr gering. Die beiden Gruppen des Leichnams Christi mit Johannes in S. Croce, Cap. Baroncelli und mit Nicodemus in der Annunziata sind von schlechter Komposition, der Hauptumriss bildet ein rechtwinkeliges Dreieck mit unterer Hypothense und die Formen sind ganz inhaltslos. Kümmerlich ist der Gottvater im ersten Klosterhof von S. Croce. Etwas besser ist der Petrus im Dom. — Die römischen Arbeiten Bandinelli's, die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII., im Chor der Minerva zu Rom, sind nur mittelmässig.

Die Schüler und Gehilfen Michelangelo's werden von dem überwältigenden Ruhme des grossen Meisters fast erdrückt und scheinen kaum mehr beachtenswerth. Giov. Angelo Montorsoli (1498—1563) ist einer derselben. Er hatte den Michelangelo schon von dessen früheren Werken an begleitet und nachgeahmt, hatte die Deckenmalereien der Sistina in sich aufgenommen und wurde, von seiner Mitarbeit in der mediceischen Kapelle an, wo er die Figur des heil. Cosmas arbeitete und an den Porträtfiguren half, ein entschiedener Schüler Michelangelo's, wenn er auch früher von Anderen, von Andrea Sansovino und den Lombarden, Einflüsse erfahren hatte. Montorsoli hatte keinen selbstschöpferischen Trieb, er arbeitete ruhig sein Pensum in der einmal als meisterhaft erkannten Weise ab. Nach Genua berufen, wurde er als Bildhauer und Architekt ohngefähr das, was Perin del Vaga als Maler vorstellte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligthum der Doria, enthält eine grosse Anzahl seiner Skulpturwerke. Die Reminiscenzen an die Sistina machen sich in den Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände und auch in der Lage des Leichnams, in seiner Pietà im Chor, sehr bemerkbar. Diese und andere Skulpturen, zusammen mit der durch seine Gehilfen ausgeführten Stuckirung der Kuppel und des Chors, geben indess ein Ganzes, wie es selten einem Künstler vergönnt war auszuführen. Eine späte Arbeit Montorsoli's ist der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Hier sind die Statuen in den Nischen, der auferstandene Christus mit Maria und Johannes, noch gut; dagegen sind die Statuen an den Seitenthüren und an den Seiten des Altars, sowie sämtliche Skulpturen der Rückseite des Altars öde und gleichgültig.

Raffaele da Montelupo, ein direkter Schüler Michelangelo's, arbeitete nach dem Modell des Meisters 1531 den heil. Damian in der Kapelle der Depositi in Florenz und in Rom, am Grabmale Julius' II. in S. Pietro in

vincoli, 1542—1543 die Statue des Propheten und der Sibylle. Von seinen eigenen Arbeiten ist die Grabstatue des Kardinals Rossi, in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz, als tüchtige und einfache Ausführung bemerkenswerth.

Der Lombarde Guglielmo della Porta († 1577) hat zwei unterschiedene Manieren. Die Werke seiner früheren lombardischen Zeit sind besonders zahlreich im Dome zu Genua vertreten und ohne besonderen Werth. Was in seiner späteren Zeit unter dem nahen Einflusse Michelangelo's entstanden, ist besser. So das berühmte Grabmal Paul's III. im Chor von St. Peter in Rom, von dem Fig. 28 eine Anschauung giebt; die sitzende Bronzestatue des Papstes, im freien Stile Michelangelo's ausgeführt, ist lebensvoll und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage lehrenden Frauengestalten, allegorische Darstellungen der Gerechtigkeit und Klugheit, sind nach den Motiven der berühmten Figuren über den Sarkophagen der Mediceischen Kapelle angeordnet und wenn sie diesen höchsten Meisterwerken im plastischen Liniengefühl nicht zu vergleichen sind, so übertreffen sie ihre Vorbilder jedenfalls von der Seite der sinnlichen Schönheit. Zwei ähnliche Statuen, ursprünglich zu demselben Grabmale gehörend, sind bei der Versetzung desselben in den grossen Saal des Pal. Farnese gekommen.

Der Bruder des vorigen Giacomo della Porta hat die Grabdenkmäler der Cap. Aldobrandini in der Minerva in Rom entworfen.

Giovanni dall' Opera, ein Schüler des Bandinelli in Florenz, hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in S. Maria novella. Von ihm ist gleichfalls die Figur der Baukunst an dem von Vasari komponirten Grabmal Michelangelo's in S. Croce. — Die Figur der Skulptur ist von Cioli, die der Malerei von Lorenzi.

Benvenuto Cellini (1500—1572), Florentiner, aus seiner Selbstbiographie als Kraftmensch, wüthender Nebenbuhler des Bandinelli und grosser Verehrer des Michelangelo bekannt, kommt zur Bildhauerei erst auf einem Umwege. Zu Anfang ist Cellini Goldschmied und als solcher, wie als Dekorator, ist er ganz unvergleichlich. Von seinen Bildhauerwerken im grossen Stil ist nur der bronzene Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz von Bedeutung. Die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerks und besonders der von ihm selbst besorgte Guss ist in seiner Lebensgeschichte höchst dramatisch geschildert. Von seinen in Frankreich für König Franz I. unternommenen Arbeiten ist nur wenig erhalten. Der silberne Mars für Fontainebleau ist verschwunden und seine Kolossalfigur des Königs blieb ein unvollendetes Modell. Nur das grosse Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre, ist vorhanden. Dasselbe ist fein in der Durchführung, aber ohne Freiheit und Leichtigkeit der Komposition, die Körperformen der Nymphe

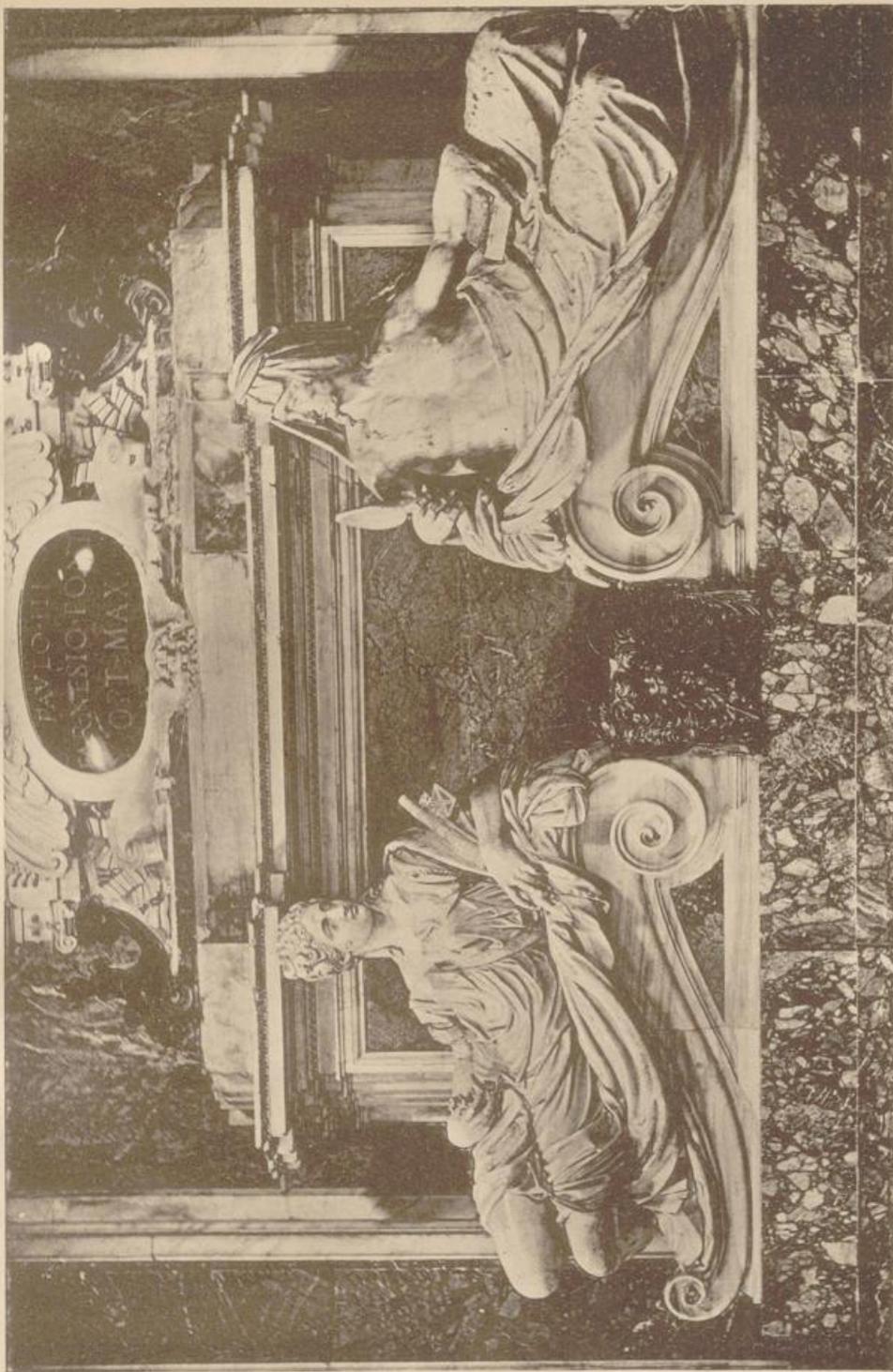


FIG. 28. DELLA PORTA. GRABMAL PAUL'S III.

sind etwas allgemein und inhaltslos, im Stile der Schule von Fontainebleau. Indess hat dies Bildwerk in Frankreich mit stilbestimmend auf die damalige Bildhauerei gewirkt.

Der erwähnte Perseus ist, wenn auch naturalistisch, doch zugleich energisch gebildet und giebt eine vortreffliche Silhouette, wie Fig. 29 zeigt. Man kann über diesen guten Eigenschaften der Hauptfigur, die wunderliche Verwickeltheit der Medusa unter ihren Füßen vergessen. Die Statuetten der Basis folgen dem schlechten Manierismus der römischen Malerschule.

Die kolossale Erzbüste Cosimo's I. in den Uffizien ist etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber sonst vortrefflich gearbeitet. Interessant ist in Cellini's Selbstbiographie zu lesen, wie er sich der Antike überlegen glaubt; aber diese selbstgefällige Meinung in Parallele gestellt zu den von ihm ausgeführten ungenügenden Restaurationen antiker Werke, wie des Ganymeds in den Uffizien, ist sehr bezeichnend für das hohe Selbstgefühl der Künstler dieser Zeit.

Bartolomeo Ammanati (1511—1592), ein anderer florentinischer Bildhauer, als Baumeister bedeutender, ist anfangs ein Schüler des Jac. Sansovino, geht später ganz in die Nachahmung Michelangelo's auf; aber im falschen Sinne des Bandinelli, nur äusserlich kopirend. Sein grosser Neptun am Brunnen auf Piazza del Granduca in Florenz, ist eine nicht besonders glückliche, schlecht motivirte Aktfigur. Die Tritonen am Postamente bilden eine undeutliche Gruppe. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind nur die Satyrn und Pane erträglich, zum Theil nach Motiven von der Decke der Sistina gebildet. Im Querschiff von S. Pietro in Montorio in Rom sind von ihm die Grabmäler zweier Nepoten des Papstes Julius' III., mit den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit, im Anschlusse an Michelangelo gebildet. Dasselbe gilt vom Mausoleum der Verwandten Gregor's XIII. im Campo Santo zu Pisa. In Padua ist von ihm ein Gigant, im Hofe des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Mantova Benavides, in den Eremitani zu Padua, verliert sich schon in prahlerische und langweilige Allegorie.

Vincenzo Danti (1530—1567) folgt in seiner Bronzegruppe, die Enthauptung des Täufers vorstellend, über der Südthür des Baptisteriums in Florenz, der römischen Malerschule in Gedanken und Formen. Seine Statue Papst Julius' III. beim Dom zu Perugia hat denselben Zug. Ueberdies verfällt er bereits in die gesuchtesten Allegorien. Seine Marmorgruppe eines Jünglings, der einen an Händen und Füßen gebundenen Alten aufheben und forttragen will, jetzt im Garten Boboli zu Florenz aufgestellt, ist ganz unverständlich. Es soll damit der Sieg der Redlichkeit über den Betrug dargestellt werden.

Die Schule von Venedig, unter dem Einflusse des Jacopo Sansovino, an einem grossen Werke, der figürlichen Ausschmückung der Biblioteca, zusammengehalten, bleibt noch längere Zeit unabhängig von den neuen Einflüssen. Die hier in der Spätzeit des Sansovino und unter seiner Theilnahme ausgeführten Figuren befinden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und am ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Als ausführende Bildhauer werden Tommaso Lombardo, Girolamo Lombardi, Danese Cateneo und Alessandro Vittoria ausdrücklich genannt.

Der bedeutendste Schüler des Jac. Sansovino ist Girolamo Campagna und zeichnet sich durch eine naive Liebenswürdigkeit aus. In S. Giuliano zu Venedig ist von ihm ein Hochrelief, der Leichnam Christi mit zwei Engeln, von schöner, wenn auch nicht hoher Bildung. Die bronzene Hochaltargruppe in S. Giorgio maggiore zeigt eine würdige Bildung der Köpfe. Die Erfindung ist nicht besonders geistvoll, indem die vier Evangelisten eine Weltkugel tragen, auf welcher der Salvator mundi steht, aber dieser ist einfach und ganz grossartig und die Evangelisten von lebendiger Behandlung. Campagna's Einzelstatuen haben etwas von dem seelischen Ausdruck und dem Lebensgefühl der gleichzeitigen venetianischen Malerschule, und theilen auch den hier herrschenden Mangel an Liniengefühl. Die Bronzestatue des heiligen Marcus und des heiligen Franciscus, welche nach dem gekreuzigten Christus emporschauen, auf dem Hochaltar der Redentore, sind in diesem Sinne vortrefflich, zumal der Marcus mit seiner schmerzlichen Begeisterung. Der Crucifixus ist gut gebildet, aber nicht edel in der Andeutung des bereits eingetretenen Todes. In S. Tommaso neben dem Hochaltar, die Statuen des heiligen Petrus und Thomas mit würdigem Ausdruck. In S. Maria de' Miracoli, vor der Balustrade des Chors, die Statuen von S. Franciscus und S. Clara. Die Madonnenstatuen Campagna's erinnern zu sehr an Paolo Veronese's Auffassung und erreichen deshalb kein hohes Ideal. Diejenige in S. Salvatore ist besser, als eine andere, in S. Giorgio maggiore.

Danese Cattaneo scheint ausser Jac. Sansovino noch andere Florentiner gekannt zu haben, wenigstens haben die Statuen am Dogengrab Lorendan (1572) bei äusserlicher Süssigkeit, zugleich die Affektation der Arbeiten eines Ammanati. — Die Porträtstatue des Grabmals ist besser und früher von Campagna. — Auch die Statuen des Danese am ersten Altar rechts in S. Anastasia zu Verona sind besser.

Campagna's und Danese's Antheil an den Reliefs der Antoniuskapelle im Santo zu Padua ist erwähnenswerth. Es scheint, dass der Zusammenhang des am Anfange des 16. Jahrhunderts begonnenen Werkes einen allzuschroffen Stilwechsel verhindert habe. Campagna zeigt sich hier, in der Erweckung

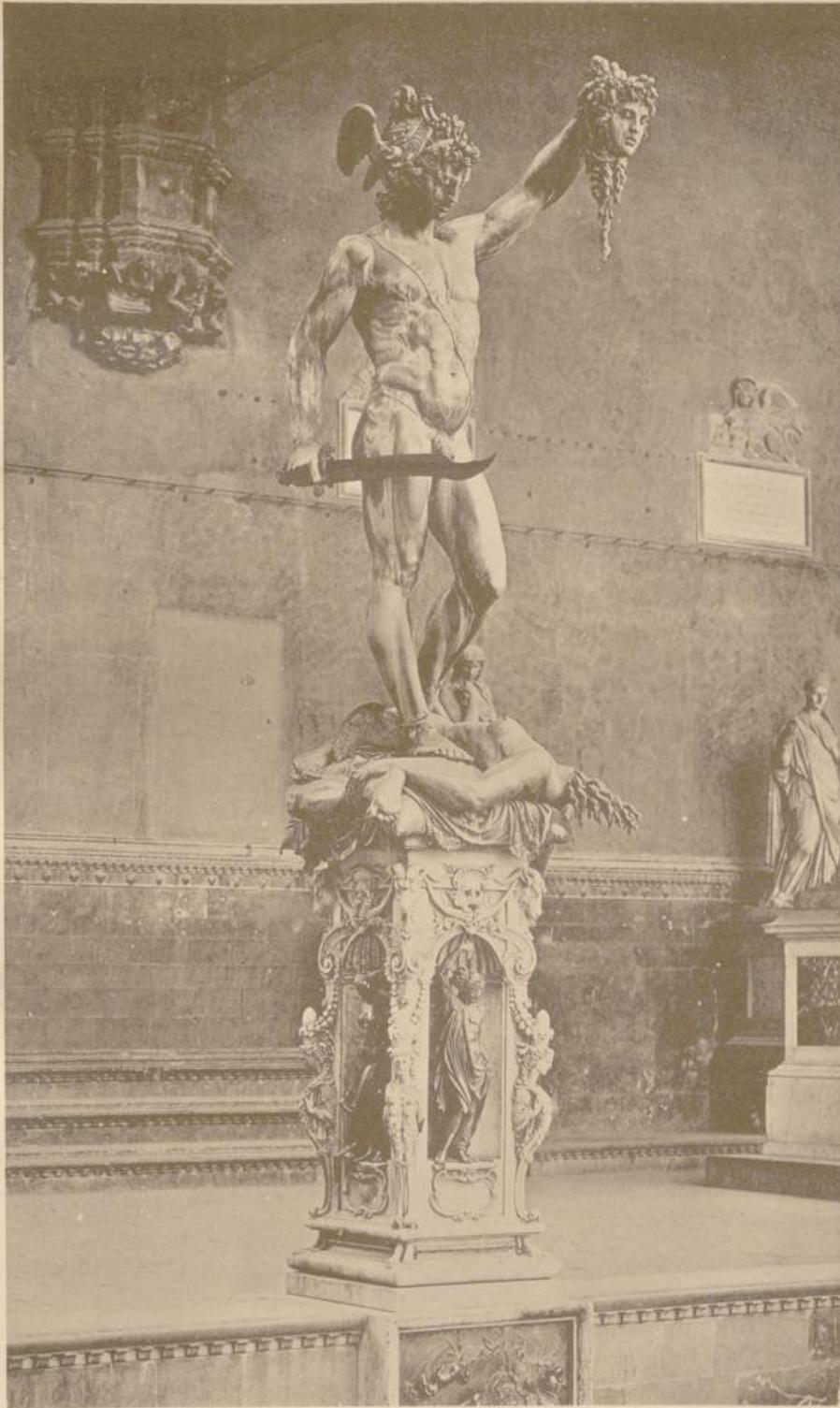


FIG. 29. CELLINI. PERSEUS.

des todtten Jünglings, auf der Höhe Sansovino's. Auch Danese Cattaneo, wenn das ihm zugeschriebene achte Relief wirklich von ihm herrührt, ist hier besser als irgendwo anders.

Alessandro Vittoria († 1605) hat eine grosse Anzahl von meist schnell fertigen und seelenlosen Werken hinterlassen. Sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria giebt indess eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, im Giebel darüber eine Ruhmesgöttin und ist wohl sein Bestes. Auch die Statue des Propheten über der Hauptthür derselben Kirche ist schön und würdig. Seine Statue des heiligen Sebastian in S. Salvatore ist in der Bewegung gut, aber ohne höhere Weihe: das Pendant, der heilige Rochus ist geringer. Der heilige Hieronymus in den Frari ist sorgfältig in der Anatomie. Auch S. Catharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind energisch in der Bildung. Geringer und manierirt sind seine Arbeiten im Dogenpalaste, Salla dell' Anticollegio, nämlich die Thürgiebel und Karyatiden an der Thür der Biblioteca. In S. Giovanni e Paolo Mehreres von ihm, in der Abbazia zwei grosse Apostelfiguren u. a.

Franc. Terilli, der Nachahmer des Vittoria, hat die Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken im Redentore mit Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder eine grosse Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule. Seine Bronzestatuen des Moses und Paulus, an der Façade von S. Francesco della Vigna, die beiden Engel an dem Altar der ersten Kapelle links in derselben Kirche, sind schlechte Arbeiten. Nicht besser ist ein kolossaler Atlant oder Cyclop in der Biblioteca. Die Atlanten des Kamins in der Sala dell' Anticollegio sind etwas besser. Im Santo zu Padua sind noch eine grosse Menge seiner Arbeiten, das erwähnenswertheste davon ist der Christus auf dem Weihbecken.

Der Ausgang der venetianischen Schule wird durch Giulio dal Moro repräsentirt. Die Skulpturen der einen Thür in der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano sind noch leidlich gerathen. Die grossen Statuen des heiligen Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore sind sehr manierirt, ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon eine in derselben Kirche.

Prospero Clementi, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrhunderts thätig war, gehört zu den Nachahmern Michelangelo's. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Bischofs Ugo Rangoni im Dom zu Reggio. Die sitzende Statue, die beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleineren Reliefs der Tugenden am Untersatz verrathen schon das

Pathos, das die Schüler dem Michelangelo nachahmten. Am Pal. Ducale zu Modena, beim Portal, die Statuen des Lepidus und Hercules; letztere mit ungeschlachter Muskulatur. In der Crypta des Doms zu Parma ein Grabmal vom Jahre 1542 mit zwei sitzenden Tugenden. In S. Domenico zu Bologna, die Statue des heiligen Kriegers Proculus von ihm einfach und tüchtig gebildet.

Das Beste der Schule sind ihre zahlreichen Porträtbüsten, mit grossartig freier Auffassung, wie die tizianischen Bildnisse. Mit dem 17. Jahrhundert tritt in der venetianischen Skulptur dieselbe Erschlaffung ein, wie ebendasselbst in der Malerei. Bis zum Eindringen des Bernini'schen Stils wird wenig Beachtenswerthes mehr geschaffen und auch diese Zeit hat wenig Gutes in Venedig hinterlassen.

In der neapolitanischen Schule ist das Beste, wie bei den Venetianern, die Büsten und Statuen der Grabmäler, von denen ein reicher Schatz vorhanden ist. Krieger und Staatsmänner in historisch echter Wiedergabe, wie dies der naturalistischen Schule besser als das Ideale erreichbar war.

Giovanni da Nola, der einheimischen Schule angehörend, bildet mit seinen späteren Arbeiten bereits den Uebergang zum Barock. In einem etwas flachen Naturalismus befangen, haben seine Arbeiten einen mehr dekorativen Werth. Die runde Kapelle der Caraccioli di Vico in S. Giov. a Carbonara zu Neapel mit ihren zahlreichen Statuen und Reliefs ist ein Denkmal der ganzen Schule. Von Giov. da Nola sind viele Grabmäler und ein gutes Relief der Grablegung in S. Maria delle Grazie. An den Grabmälern macht sich bereits eine gelehrte Allegorik breit. In Fig. 30 ist einer seiner reich komponirten Altäre aus S. Domenico maggiore dargestellt.

Girolamo Santa Croce, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Giov. da Nola in Neapel, ist im Stil von ihm kaum zu unterscheiden.

c) Malerei.

Wahrhaft entschieden epochemachend in der Malerei überhaupt, in dieser den Stil der Spätrenaissance begründend und denselben gleichzeitig durch den ganzen Verlauf der Epoche beherrschend, wirken die beiden grossen Meister Michelangelo und Correggio. Obgleich diese beiden Männer im Grunde genommen schroffe Gegensätze sind, so begründen sie doch gemeinschaftlich die grosse dekorative Gewölbmalerei der folgenden Jahrhunderte. Michelangelo geht achtlos an der reizenden Schönheit der Menschengestalt vorüber und bringt das Gewaltige, das geistig Dämonische in der Malerei, wie in seinen Skulpturen zur Erscheinung; dagegen ist Correggio der Maler der



FIG. 30. GIOV. DA NOLA. ALTAR.

himmlischen Anmuth, der wogenden und lächelnden Grazie. Michelangelo ist, technisch genommen, kaum zu den Malern zu rechnen und will es auch gar nicht sein; während Correggio ein neues blühendes Kolorit erfindet und der Meister der durchsichtigen Schatten, magischen Reflexe und der silbernen Lichte wird. Das was beide Meister gemeinschaftlich haben, ist das Beiseitelassen des kirchlich Traditionellen, die reine unbeirrte Absicht auf die künstlerische Wirkung und vor Allem das grossartig Dekorative ihrer monumentalen Malereien, welches dem durch die architektonischen Raumbildungen geschaffenen Bedürfnisse in durchaus mustergültiger Weise begegnete.

Michelangelo Buonarroti (1474—1564) betrachtete sich selbst nicht als Maler, denn obgleich sein erster Lehrer in Florenz der Maler Domenico Ghirlandajo war, so leitete ihn sein Studium im Garten der Mediceer doch schon sehr früh auf die Ausübung der Skulptur. Eine Zeit vor seiner Berufung nach Rom durch Papst Julius II. schwankt Michelangelo zwischen Malerei und Skulptur, er malt eine Madonna, jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz und im Jahre 1505, also am Beginn seiner künstlerischen Reife, unternimmt er im Wettstreit mit Lionardo den grossen Karton, die Kampfszenen aus der Schlacht bei Anghiari darstellend. Leider ist dies, sein erstes grosses malerisches Werk, bis auf dürftige Nachbildungen verloren gegangen. Baccio Bandinelli hat den Karton aus Neid zerschnitten.

In der Zeit seiner besten Schaffenskraft, etwa 1508—1511, wurde ihm, wie man sagt, durch die Intriguen Bramante's die Bemalung der Gewölbe der sixtinischen Kapelle im Vatikan aufgedrungen. Michelangelo wehrte sich gegen diesen Auftrag, der ihn von seinem grossen Gedanken, dem Grabmale für Julius II. abzog und weil er im handwerklichen der Malerei ohne jede Schulung war; aber schliesslich erwies sich dieser Kunstzweig doch sehr bequem für ihn, um die Welt von Ideen, die sein Inneres bewegte, rascher und vollständiger als es in der Skulptur möglich gewesen wäre, zum Ausdrucke zu bringen. In den Gewölbmalereien der Sistina zeigt sich Michelangelo zum ersten Male in seiner ganzen unabhängigen, das hergebracht Kirchliche, wie überhaupt die Gefühlsweise anderer Menschen ganz unbeachtet lassenden Künstlergrösse. Er bildet seine Gestalten mit hoher physischer Gewalt, geistig dämonisch, als Geschöpfe einer neuen Welt. Das Charakteristische beschränkt sich bei ihm nicht auf Einzelnes, sondern erstreckt sich auf die ganze Gattung. An dem Reiz der Menschengestalt ist ihm nichts gelegen, nur an dem Ausdrucke der Fähigkeit zu den höchsten Lebensäusserungen. Von dem Anmuthigen, Idyllischen, von dem mühelos Reizenden ist bei ihm keine Spur. Er wird in den Einzelbildungen sogar

willkürlich und unnatürlich, um sein Ideal, den höchsten Ausdruck des machtvollen, übermenschlichen Daseins zu erreichen.

Die Gewölbmalereien der Sistina werden im Ganzen, wie im Einzelnen, stets ein unerreichtes Muster bleiben. Man vergleiche das Uebersichtsblatt in Fig. 31. Bereits die Abstufung und Gliederung des Inhalts, es sind Szenen aus dem alten Testamente, ist eine denkwürdige Leistung. Die Geschichten, welche einen bestimmt abgegrenzten Raum verlangen, setzte er in die mittleren Felder des Gewölbspiegels. Die Einzelfiguren, Propheten und Sibyllen erhielten ihren Platz an den abwärts schwingenden Vouten. Die Gruppen der Vorfahren Christi kamen in die Gewölbe der Stichkappen über den Fenstern oder in die Lünetten, soweit dieselben von den Fenstern frei blieben. Auch die Funktion des Gewölbes, die latenten Kräfte der architektonischen Deckenbildung, kommen zum Ausdruck in den Kinderfiguren, welche die Throne der Einzelfiguren oder Inschrifttafeln stützen. An der Stelle, wo die Vouten mit dem Gewölbspiegel zusammenstossen, an den Punkten, wo nach ästhetischer Rechnung nichts mehr zu tragen ist, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in freier und leichtester Stellung. Auch die Abstufung in der Farbe ist mit Meisterschaft durchgeführt. Die Figuren der Gewölbkappen über den Fenstern sind in Bronzefarbe, die Kinderfiguren an den Thronen der Sibyllen und Propheten in Steinfarbe, die Relieftafeln zwischen den Figuren an der Voute den Mittelbildern zunächst wieder in Bronzefarbe, die übrigen figürlichen Darstellungen in Naturfarbe gehalten. Durch diesen Aufbau in Farbe und Form ergibt sich ein festes architektonisches Gerüst, wie es keine spätere Gewölbbemalung wieder erreicht hat.

Die Geschichten der Genesis in den Feldern des Gewölbspiegels sind ganz neue Motive. Die Schöpfung wird hier als eine Bewegung dargestellt. Die Belebung Adams ist das grösste Beispiel im Bereiche der Kunst, für das Anschaulichmachen eines übersinnlichen Vorgangs. Der Gedanke, dass Gottvater, von einer Heerschaar göttlicher Einzelkräfte umschwebt, den Funken des Lebens aus seinem Zeigefinger in den Zeigefinger Adam's hinüberströmen lässt, ist ganz unvergleichlich genial. Die Propheten und Sibyllen sind übermenschliche Gestalten, welche in dieser Höhe des Ausdrucks nicht wieder erreicht sind.

Etwa zwei Jahrzehnte später, um 1529, versuchte sich Michelangelo wieder an einem Tafelbilde und malte eine Leda in Tempera für den Herzog von Ferrara, sie wurde aber nach Frankreich an Franz I. geschickt.

Erst 1534—1541, unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Cap. Sistina das jüngste Gericht, ebenso wie die Deckenbilder in



Fig. 37. Uebersicht der Decke aus der Sixtina.

Fresko. Aber in diesem Falle rächte sich die Verachtung der kirchlichen Tradition. Keine Glorie, keine bevorzugte Bildung scheidet die Seligen und die Verdammten. Der Weltenrichter, Christus selbst, ist mit den Mitteln Michelangelo's nicht darstellbar; es fehlt der Nimbus, die Architektonik der umgebenden Figurenreihe, welche mit ihrer stillen Anbetung das Höchste im Mittelpunkte ihrer Kreise suchen lassen. Doch als Studium des Nackten, als erschöpfende Wiedergabe aller Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Gruppierung der menschlichen Gestalt im Zustande des Schwebens ist das Werk ein Vorbild alles malerischen Könnens. Poetische Gedanken sind deshalb nicht ausgeschlossen und über das rein plastische Denken vergessen. Das Emporschweben und Lebendigwerden der Seligen ist ergreifend dargestellt, ebenso das Abwärtsstürzen der von bösen Geistern gedrängten Verdammten. Einzelmotive von tiefster Empfindung kann man in Menge auffinden (vergl. Fig. 32).

Die zwei grossen späteren Wandfresken Michelangelo's in der Cap. Paolina in Rom, in den Jahren 1549—1550 ausgeführt, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, sind durch einen Brand entstellt; doch enthält das letztere Bild in dem erscheinenden Christus und dem gestürzten Paulus zwei der vortrefflichsten Motive.

Nur eines der Staffeleibilder des Michelangelo ist erhalten, das schon erwähnte frühe Rundbild der heiligen Familie, jetzt in der Tribuna der Uffizien, aber es ist wenig befriedigend. In der Brera zu Mailand befindet sich die Tuschzeichnung des sogenannten Götterschiessens «il bersaglio de' Dei», dieselbe war in Rafael's Besitze und wurde von einem seiner Schüler im Spiegelbilde in Fresko ausgeführt, jetzt im Pal. Borghese zu Rom.

Michelangelo liess von seinen Schülern unter seiner Aufsicht Bilder malen; so die Erweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo, jetzt in London; dann ein auf die Mauer gemaltes Oelbild, die Geisselung Christi in S. Pietro in montorio in Rom. Die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in Trinità de Monti zu Rom wird wohl sicher zu diesen Bildern gehören.

Ogleich Michelangelo in der Malerei keinen direkten Schüler hatte, so ist seine Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfolger doch von zwingender Gewalt. Das durch ihn einmal Erreichte konnte nicht wieder aufgegeben werden, wenn auch die Kraft seiner Nachfolger meist nicht ausreichte, um die durch seine Genialität ins Masslose gesteigerten Ansprüche zu erfüllen. Die Verachtung des Traditionellen und das Genügen an eigener persönlicher Kraft konnte den minderbegabten Nachfolgern nicht gelingen.

Der zweite grosse Begründer der Malerei der Spätrenaissance, Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), ist der Schüler des Franc. Mantegna



Fig. 32. Das jüngste Gericht. Wandbild in der Sistina.

und des Bianchi Ferrara. Das eigentliche Wesen seines Stils bleibt länger als fünfzig Jahre ohne Nachfolge; aber von den Caracci's ab wird er das bewunderte Vorbild und noch die eigenste Malerei des 18. Jahrhunderts gehört im Prinzip seiner Schule an. Correggio erschafft eine neue Welt schwebender, wogender Gestalten mit göttlichem Lächeln. Seine ausserordentliche Kunst in der Verkürzung und der Perspektive der Körper giebt ihm die Fähigkeit, die kühnsten Stellungen leicht und überzeugend wieder zu geben. Schon mit zwanzig Jahren war er im Vollbesitz seines Könnens. Im Kolorit ist Correggio ganz originell, er hat hierin keinen eigentlichen Meister und durchläuft in seinem kurzen Leben den ganzen Kreis der Kunst. Man muss vor der Menge seiner Schöpfungen erstaunen, umsomehr als er allein arbeitete, nicht von einer Schaar geschickter Schüler unterstützt. Seine Palette hat die silbernen Lichter, die durchsichtigen Schatten und magischen Reflexe, er ist ein Meister im Helldunkel und gewinnt daraus eine ganz neue Farbharmo- nie und überraschende Wirkung. Wie Michelangelo, lässt auch Correggio das kirchlich Traditionelle bei Seite, aber sein Streben geht nicht auf das Gewaltige, sondern auf sinnliche Anmuth; und in dieser Besonderheit kommt ihm ebenfalls der Vorzug zu, dämonisch zu wirken. Das Neue seines Stils besteht in der Beweglichkeit seiner Gestalten und noch mehr in der meisterhaften Wiedergabe der Untenansichten und der hierdurch bedingten Verkürzungen. Seine mit diesen Mitteln in realistischer Auffassung gemalten Glorien sind die ersten ihrer Art und finden später eine endlose Nachfolge.

Alle diese besonderen Eigenschaften des Meisters äussern sich in seinen Fresken und speciell in seinen Kuppelbildern. Hierin hat er nur einen Vorgänger, den Melozzo da Forli, in der Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli in Rom.

Die Kuppel in S. Giovanni in Parma malte Correggio 1520—1524 in einer den ganzen Raum füllenden Gesamt-Komposition als erstes Beispiel einer solchen Anordnung. Christus mit einer Glorie, umgeben von den Aposteln in Wolken, als eine Vision des Johannes (Fig. 33 giebt die Apostelgruppe). Die Idee der vollständig durchgeführten Untenansicht fand sofort den grössten Beifall und wurde als höchste Leistung der Malerei gefeiert.

In der Kuppel des Doms zu Parma, in den Jahren 1526—1530 ausgeführt, gab Correggio die Himmelfahrt der Maria. Besonders in der Komposition der Mittelgruppe dieser zweiten Kuppel, in der im Fluge emporgetragenen Madonna, sowie in den von überwältigend leidenschaftlicher Bewegung durchflutheten Engelchören, kommen die Stileigenheiten des Meisters, seine

mit überzeugender Wahrheit gezeichneten Verkürzungen und die farbenprächtige Holdseligkeit seiner lächelnden Köpfe in packender Weise zum Ausdruck.

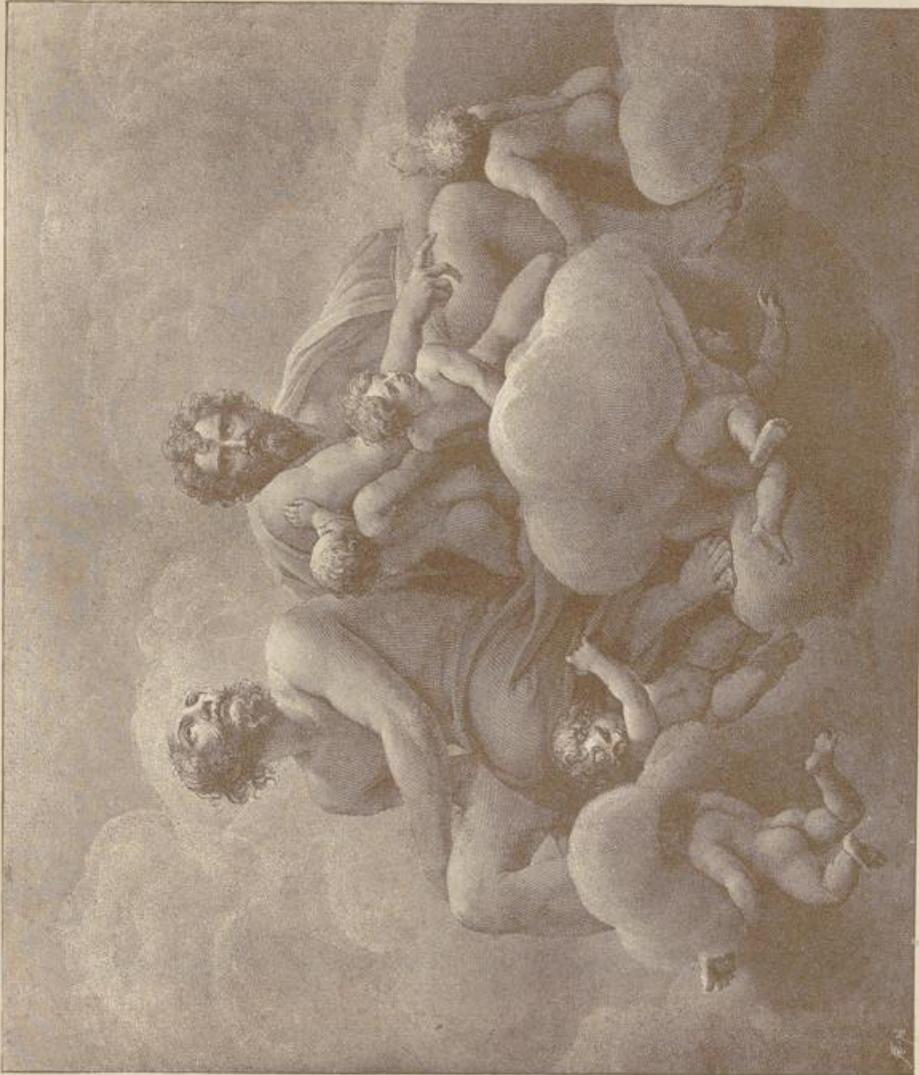


Fig. 34. Correggio-Apostelgruppe aus der Kuppel in S. Giovanni.

Seine bekannten Deckenfresken, in einem Gemache des früheren Nonnenklosters S. Paola in Parma, sind besonders viel nachgeahmt. Das Gewölbe ist als eine Weinlaube aufgefasst und in runden Durchblicken sieht man die berühmten Putten. Vor diesem Reichthum und jugendlichem Leben

vergisst man gern die berechnete architektonische Kritik. Noch befindet sich in der Annunziata der Rest einer Freskollinette, die Verkündigung darstellend, welche ebenfalls auf die Späteren von Einfluss geworden ist. Correggio's meisterhaft gemalter, vom Adler emporgetragener Ganymed, befindet sich jetzt an der Decke eines Saals der Gallerie von Modena.



Fig. 34. Correggio. Vermählung der heil. Katharina.

Die Staffeleibilder Correggio's kommen als stilbestimmend weniger in Betracht, sie sind über die Gallerien Europas verstreut. Im Louvre sind ein paar vorzügliche Bilder; die Nymphe Antiope und die mystische Vermählung der heiligen Katharina (Fig. 34). Im ersteren Bilde liegt die Nymphe schlafend auf einer blauen Draperie und wird von Jupiter in Gestalt eines Satyr's überrascht. Zu Füßen der Antiope schläft Amor, als Hinter-

grund dient eine reiche Waldlandschaft; besonders ist die Figur der Nymphe von vollendeter Zeichnung, auch im Anatomischen. Auf dem zweiten Bilde sitzt das Christuskind auf den Knien der Madonna und steckt, von ihr unterstützt, den Ring auf den Finger der sehr jugendlich dargestellten heiligen Katharina. Die verschiedenen vereinigten Hände in der Mitte des Bildes sind von wunderbarer Malerei. Hinter der entzückten Heiligen steht ein heiliger Sebastian, der die Pfeile als Attribute seines Märtyrerthums in der Hand hält. Im Hintergrund sieht man im kleinen Massstabe und auch in der Farbe nebensächlich behandelt, um alles Interesse auf den Vordergrund zu konzentrieren, die Martyrien der Heiligen.

Die direkte Schule des Correggio hat den Leistungen des Meisters in der Monumentalmalerei nichts Wesentliches hinzuzufügen. Erst bedeutend später kommen die wahren Nachfolger und Weiterbildner seines Stils zur Wirksamkeit.

Francesco Mazzola in Parma (1503—1540), genannt *il Parmegianino*, ist ein früher Nachahmer des Correggio. Er übertreibt die *Grazie* des Vorgängers in manieristischer, aber doch talentvoller und geistreicher Weise. Die eleganten Figuren, die koquetten Stellungen und gesenkten Köpfe, dann die Handbewegungen, die dünnen Finger, die feinen Ovals der Gesichter mit lächelndem Munde und Augen mit Seitenblicken, alles dies ist reizend bei Mazzola. Von ihm eine heilige Familie im Louvre.

Ein anderer oberitalienischer Maler Gaudenzio Ferrari (1484—1549), entweder ein Schüler Leonardo da Vinci's, oder doch von ihm abhängig, findet für sich den Uebergang zur Spätrenaissance durch seine bisweilen grossartige, öfters phantastische Darstellungsweise. Im Dom zu Novara, in S. Christofero und S. Paolo zu Vercelli, dann in der Cap. del sacro monte in Varallo befinden sich von ihm Fresken und Tafelbilder, welche im letzteren Falle nur die Ergänzung zu bemalten plastischen Gruppen bilden. Ausserdem sind von ihm gemalt: Fresken in der Minoritenkirche zu Varallo und in der Kirche von Saronno bei Mailand die Fresken der Kuppel. Die Fresken in der Brera in Mailand, aus dem Leben der Maria, sind mit einem angeborenen Naturalismus gemalt und deshalb verfehlt hier der Meister den von ihm mit aller Kraft angestrebten grossen Stil. Die Geisselung, in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes von S. M. della Grazie zu Mailand, ist sein letztes Fresko vom Jahre 1542. Dasselbe ist vorzüglich gelungen, während noch spätere Temperabilder im Dom zu Como eine missverstandene Charakteristik zeigen. Ein allegorisches Bild von ihm, in der Gal. Sciarra zu Rom, hat eine ungeschickt phantastische Landschaft.

Mit den Nachfolgern Gaudenzio's: Bernardino Lanini, Lomazzo, Figino und Andrea Solario, des letzteren Schüler, beginnen die von überirdischer

Sehnsucht oder heiligem Schmerz bewegten Engelcharaktere, welche später eine grosse Wichtigkeit in der Kunst erhalten sollten.

In der venetianischen Malerschule äussert sich die Umbildung der Spätzeit in einer besonderen Weise, Sebastiano del Piombo (1485—1547), anfangs der Schüler Giorgione's und später Michelangelo's, ist schon oben als solcher erwähnt, aber ein erster Venetianer der neuen Richtung ist Jacopo Tintoretto (eigentlich Robusti, 1512—1594), der frühere Schüler Tizian's. — Tintoretto studirte Michelangelo und schuf nach dessen Vorbilde eine mächtig bewegte dramatische Historienmalerei, an der es in Venedig bis dahin fehlte. Er hat kolossale Flächen mit seinen Bildern bedeckt, huldigt also ebenfalls, wie die römischen Manieristen, der jetzt überall auftretenden Schnellmalerei. Allein in der Scuola di S. Rocca zu Venedig befinden sich von ihm 56 Bilder, zum Theil allergrössten Formats. Seine Darstellungsweise ist absichtlich naturalistisch, in den Nebenfiguren verschmäht er nicht die gemeinsten Züge der Wirklichkeit.

Die Monumentalmalerei Venedig's folgt, etwa um 1560, auf längere Zeit seiner Manier und der Peruginer Antonio Vascibracci, genannt l'Aliense, malte in diesem Stil zehn grosse Geschichten des neuen Testaments an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.

Der grosse Paolo Veronese (eigentlich Caliari, 1528—1588) fasst den neuaufkommenden venetianischen Naturalismus von einer anderen Seite und bringt es zu Leistungen, welche in ihrer Art ein Höchstes in der Malerei darstellen. Er ist der weitläufige Erzähler, er will ebenfalls die historischen Fesseln abschüttelnd, den höchsten Prunk der Erde, eine in ungehemmten Jubel geniessende Menschheit darstellen und dies gelingt ihm wie keinem anderen. In seinem Kolorit ist Paolo einer der ersten Maler der Welt. Seine glänzenden, etwas theatralisch pomphaften Gastmähler sind seine weitberühmten Hauptleistungen; dass er diese Bilder für Klosterrefektorien und nicht für fürstliche Speisesäle malen musste, war ihm keine Schranke für seine lebensfrohen Erfindungen.

Die Hochzeit zu Cana, jetzt im Louvre, in den Jahren 1562—1563 gemalt, ist eins dieser grossen Gastmahlbilder, von vortrefflicher Komposition und unübertrefflich harmonischem Kolorit. Das etwas dekorative Genre Paolo's in seiner Unbekümmertheit um historische Richtigkeit, mit seiner Vorliebe für Glanz und Pracht, giebt dies Meisterwerk ganz wieder. Der biblische Vorgang ist in die vornehmen venetianischen Kreise verlegt, in einem Marmorpalast, und die Gesellschaft besteht aus Personen wie sie Tizian und Paris Bordone gemalt haben. Der kirchliche Gedanke leidet unter dieser Schaustellung aller weltlichen Pracht, auch der Vorgang, das Wunder selbst,

erscheint überflüssig in diesem reichem Palaste, in dem kein Mangel an Wein glaubhaft zu machen ist. Das Bild war ursprünglich für das Kloster S. Giorgio maggiore gemalt. Die Figuren der meisten Tischgäste sind Portraits der hohen Persönlichkeiten der Zeit; Karl V. mit seiner Gemahlin, Franz I., Vittoria Colonna und unter den Musikern Tizian, Tintoretto und Paolo selbst.

Ein ebenso grosses Bild Paolo's, jetzt im Louvre, ist das Gastmahl bei dem Pharisäer. Christus sitzt am Ende der Tafel und die heil. Magdalena salbt seine Füsse, an zwei Tischen sitzen die Apostel und die Familie des Simon mit ihren Freunden. Der Raum stellt eine runde Halle vor und zwischen den Säulen sieht man auf reiche Bauwerke hinaus. Die ganze Scene ist wieder durchaus venetianisch, einzelne Figuren von grossartiger Lebenswahrheit (Fig. 35).

«Jupiter die Verbrechen strafend», ebenfalls im Louvre, ein Deckenbild des Paolo Veronese, ehemals in der Kammer des Raths der Zehn zu Venedig, zeigt den Künstler von einer neuen Seite. Er hat sich hier in den Verkürzungen versucht. Jupiter schleudert seine Blitze gegen die Verbrechen der Erde, über ihm ein Genius mit einem Buche, in dem die Beschlüsse der ewigen Gerechtigkeit vorgezeichnet sind. Dieser peitscht die Verbrechen, welche sich abwärts stürzen. Paolo soll das Bild gemalt haben, als er in Rom die Werke Michelangelo's gesehen hatte. Wenigstens ist hier die Allegorie verständlich und die Verbrechen nicht hässlich gebildet.

«Christus zwischen Schächern», im Louvre, ein kleines Staffeleibild Paolo's, hat alle Eigenschaften einer monumentalen Malerei. Die Komposition unsymmetrisch nach links hinüber geschoben, lässt Christus und die Schächer im Profil sehen. Am Fusse des Kreuzes, die Gruppe der heil. Frauen und St. Johannes schmerzlich bewegt. Ein Henker, im Rücken gesehen, stützt die Hand auf den Hals eines Pferdes und in der Ferne unter einem Gewitterhimmel sieht man die Silhouette Jerusalems.

«Christus in Emaus», im Louvre, zeigt Christus zwischen den beiden Jüngern am Tische sitzend. Die Zuschauer sind Porträts aus Paolo's Familie. Im Hintergrunde eine grosse Marmorarchitektur mit einem blauen Himmel. Das Ganze ist von einer eignen vornehmen Anmuth und mit dem bekannten reichen Kolorit des Meisters ausgestattet.

Auch Paolo Veronese fand bis spät in die Barockzeit hinein eine zahlreiche Nachfolge.

Luca Cambiaso in Genua (1527—1580 oder 1585) erreichte selbstständig etwas Aehnliches, wie die spätvenetianische Schule, er hat denselben vornehmen Idealismus. In den genuesischen Palästen und in S. Matteo in Genua, dann im Pal. Borghese zu Rom hat er werthvolle Malereien, mythologischen

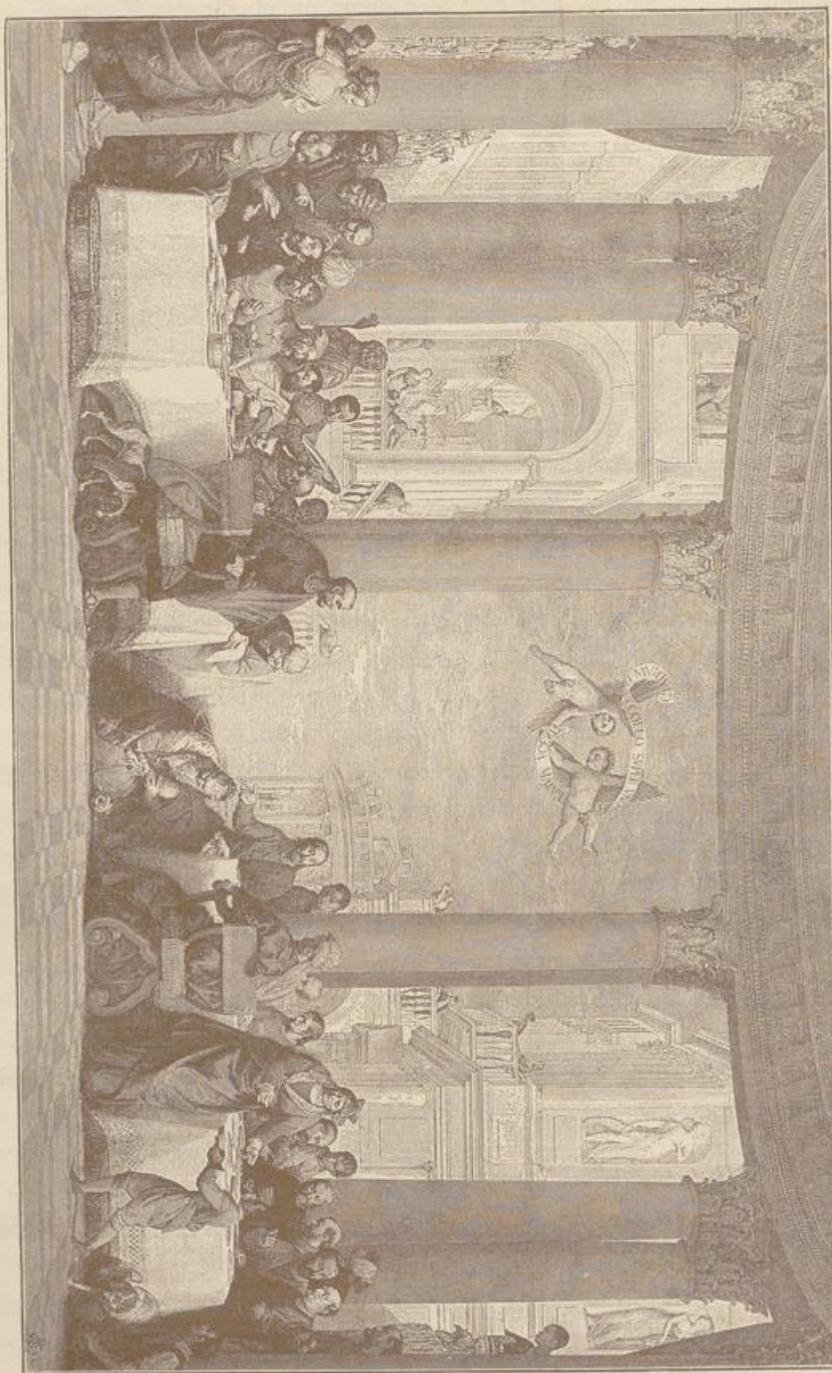


Fig. 35. Paolo Veronese. Gastmahl beim Pharisiäer.

wie dekorativen Inhalts geliefert und überragt seine Schulgenossen um ein Beträchtliches.

Ein allgemeiner Zug der Zeit ist die überall beginnende Schnellmalerei. Die Wünsche der Auftraggeber, ihre Anforderungen in Bezug auf Umfang und grossen Stil der Bilder, wuchsen ins Ungeheure. Was nur einmal ein Titane, wie Michelangelo, in der Sistina geleistet hatte, das wurde zur gewöhnlichen Forderung des Tages und die Maler mussten sich darauf einrichten. Grosse Effekte, kunstvolle Darstellung der Bewegungen und Verkürzungen wurden von jedem Maler verlangt. Eine Zeit lang wollte man nur Gegenstücke zum jüngsten Gericht Michelangelo's haben und die hierzu nicht befähigten Nachfolger lieferten unmögliche Gewimmel von Figuren, ohne räumlich denkbare Existenz. Die mehr oder minder talentvollen Maler dieser Zeit richteten sich, um dem Geschmacke des Publikums zu genügen, mindestens auf die Aeusserlichkeiten Michelangelo's ein, auf das, was schnell und billig zu leisten war und den grossen Haufen bestach.

Giorgio Vasari (1512—1574), der tüchtige Baumeister und Biograph, war auch ein solcher Schnellmaler und verstand sich sehr gut auf den Modegeschmack. Seine Fresken in der Sala regia des Vatikans, das Gastmahl des Ahasverus in der Akademie zu Arezzo, das Abendmahl in der Cap. dell Sacramento in S. Croce zu Florenz, zeugen immer noch von grosser Begabung. Ein Staffeleibild von ihm im Louvre, «der englische Gruss», ist ganz in michelangelesker Weise gemalt.

Die wahren Schnellmaler und Maler-Entrepreneure sind aber die Brüder Zuccaro, Taddeo (1529—1566) und Federigo (1536—1602), aber trotzdem von grossem Talent und die Hauptmeister der Monumentalmalerei dieser Zeit. Sie vollführen grosse Arbeiten; so die Darstellungen der Zeitgeschichte im vorderen Saale des Pal. Farnese in Rom, die Bilder der Sala regia im Vatikan, die Bilder aus der farnesischen Hausgeschichte in den Hauptsälen des Schlosses Caprarola u. a. Bei ihrer Schaffenshast haben sie keine Zeit mehr, sich um eine gewissenhafte Formgebung zu kümmern und in der Idee verlieren sie sich in unergründliche, weil aus der Litteratur gezogene Allegorien, wie in der Casa Bartholdy in Rom und in der Domkuppel zu Florenz.

Der Cavalière d'Arpino (eigentlich Giuseppe Cesari, 1560—1640) ist ebenfalls einer der grossen Maler-Entrepreneure. Er gehört noch nicht in den Barockstil, aber er ist Manierist wegen seiner seelenlosen allgemeinen Schönheit. Arpino hat sehr viel ausgeführt. Die Malereien in der Cap. Olgiate in S. Prassede zu Rom und die Zwickelbilder der Cap. Paul's V. in S. Maria maggiore gehören zu seinen besten.

Von den Zeitgenossen der Zuccaro und des d'Arpino sind dann, hauptsächlich in Rom, eine unglaubliche Menge von Freskobilddern zur Ausführung gekommen.

Federigo Baroccio aus Urbino (1528—1612) ist ein damals einsamer Vertreter des Stils Correggio's. Später schloss sich die neuflorentinische Schule in der Hauptsache an diesen Meister an.

Pelegrino Tibaldi von Bologna (1527—1591), Baumeister und Maler, bildet den Uebergang aus dieser Epoche zu den Caracci's. Seine Fresken im unteren Saal der Universität zu Bologna, mit den vortrefflichen nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, dann sein grosses Fresko in S. Giacomo maggiore, Cap. im rechten Querschiff, enthalten grossartige Gedanken. Noch ein Fresko von ihm ist das Deckenbild in der Remigius-Cap. zu S. Luigi de' Francesi zu Rom.

d) Dekoration.

Für die malerische Dekoration im grossen Sinne hatte Michelangelo durch seine Malereien an der Decke der Sistina ein unübertreffliches Vorbild geschaffen. Er selbst zog immerhin noch für das Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kassettirung vor; aber später wurde die Gewölbmalerei zu einem Triumph der Spätrenaissance. In der speciell dekorativen Malerei wurde das rein malerische System der Loggien des Rafael verlassen. Der von der Antike, von der Nachahmung der Titusthermen abhängige Stil der Grottesken, macht nun einer anderen Art zu verziern Platz. Der Rahmen wird für sich mit bedeutenden malerischen und plastischen Zuthaten ausgebildet und erscheint gewissermassen als ein selbstständiger Organismus. Den architektonischen Einschluss des Mittelfeldes bildet in der Regel die neuerfundene Cartouche; vielleicht nur aus dem Rahmprofil hervorgegangen, das man sich mit Bändern belegt gedacht hatte, deren freie Enden sich biegen und aufrollen (vergl. Fig. 36). Für den Inhalt des Mittelfeldes wird dann als Ausfüllung ein mit der Ornamentik des Rahmens kontrastirender Gegenstand gewählt. Die Behandlung der Ornamentfelder wird damit im Einzelnen reicher und komplizirter, zugleich wird das früher überwuchernde vegetabilische Element durch die Cartouche und ihre figürlichen Beigaben in den Hintergrund gedrängt. Die jetzt öfter in Marmor und Stucko, als in malerischer Technik gebildeten Dekorationen müssen sich mehr als früher den baulichen Gesamteffekten unterordnen und verlieren an Selbstständigkeit. Hauptsächlich verschmilzt jetzt die dekorative Möblirung der Kirchen mit Altären, Kanzeln, Grabmälern u. s. w. harmonischer mit der Stileinheit des Bauwerks.

An den Monumenten selbst und besonders deutlich an den Arbeiten der Kunststecher machen sich die geschilderten Veränderungen des Stils bemerkbar. Antonio Fantuzzi von Trient (1508—1550) folgt in seinen Stichen dem Stile Rosso's und Primaticcio's. Primaticcio selbst (1490—1570) macht seine Kompositionen, die erst bei der französischen Kunst der Epoche näher zu betrachten sind, durch Stiche bekannt. Vico von Parma (1520—1563) arbeitet noch nach antiken Mustern, aber doch schon nach dem bewegten malerischen Prinzip der Spätrenaissance. Der Dalmatiner Schiavone (1522 bis 1582), Maler und Kunststecher, giebt die Cartousche im Sinne Primaticcio's

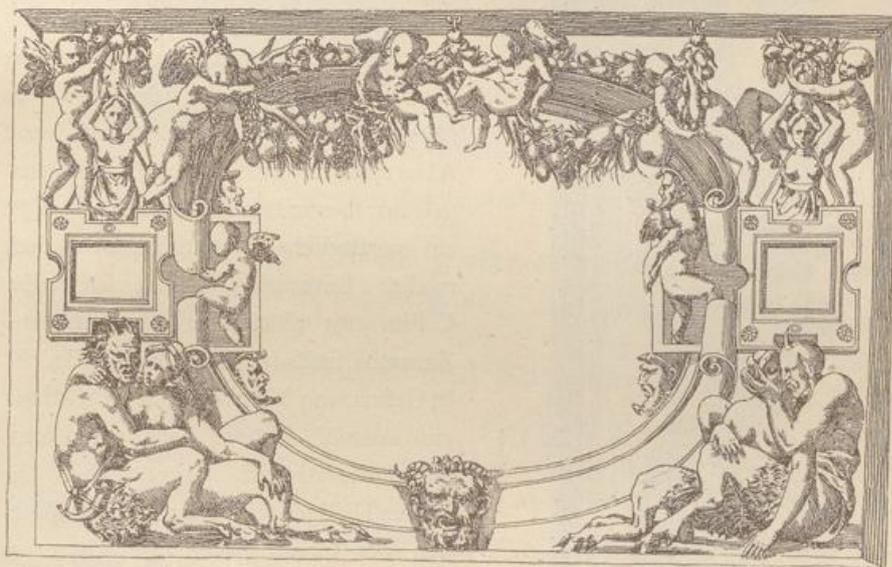


Fig. 36. Cartouche von Fantuzzi (n. Maltres ornemanistes).

mit besonderem Inhalt und reicher figürlicher Umgebung. Daddi (genannt Maître au dé), Maler und Kunststecher in Rom (1532—1550), arbeitet noch im rafaélischen Ornamentstil.

Die dekorative Skulptur fand einen Ersatz für das nun verdrängte Vegetabilische in den Masken, Fratzen und Monstren, die schon lange in den Stichen der Ornamentmeister eine Rolle gespielt hatten. Cellini ist der Hauptvertreter dieser Richtung und bringt dieselbe an dem Piedestal seines Perseus (Fig. 37) in zierlichster Gestalt zur Geltung; während Bandinelli in den dekorativen Theilen seiner Basis von S. Lorenzo, noch viel mässiger ist. Stagi arbeitet im 16. Jahrhundert, wie man sagt, unter dem Einflusse Michelangelo's, das Grabmal der Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiffe des Doms zu Pisa. Das Arabeskenwerk an diesem Denkmal, an der Nische

mit einem heil. Bischof ebenda und an dem Grabmal Dexio im Camposanto ist im Sinne der Spätrenaissance aufgefasst. Aehnlich die Arabesken des Simone



Fig. 37. Cellini. Von der Basis des Perseus.

Das Bauliche und Figürliche ist in ihren Werken immer glücklich verbunden. Besonders bildet sich in Neapel der skulptirte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur aus, oft alles zusammen in einer grossen

Mosca, um 1550, an der Front der zweiten Kapelle rechts in S. Maria della Pace in Rom. In Bologna äussert sich der Stil der Spätrenaissance an dem Stuckgrabmal des Lodov. Gozzadini im linken Seitenschiff der Servi von Giovanni Zacchio. Auch das Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico gehört hierher. In Venedig beginnen die Spätrenaissanceformen an den beiden Brunnen, im Hofe des Marcus - Palasts, von Conti und Alberghetti um 1550 und 1559 ausgeführt; besonders der eine Brunnen ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch reicher Dekoration in der Art des Cellini mit glücklicher Mischung des Zierraths und des Figürlichen (Fig. 38). In Genua, von Montorsoli, in S. Mateo, eine Anzahl schöner noch antikisirender Dekorationen, hauptsächlich die beiden Heiligensarkophage an den Wänden des Chors, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffs. Möglicherweise sind auch die beiden ungeheuren Prachtkamine in Pal. Doria von ihm. Der Tabernakel des Giac. della Porta in der Johanniskapelle des Doms (1532) gehört wegen seiner klassischen Ausbildung noch eher in die vorige Epoche. In Neapel blüht die grosse Dekoratorenschule des Giovanni (Merliano) da Nola, des Girolamo Santacroce und Domenico di Auria.

Nische. Zum Zierlichsten dieser Art gehören die Altäre zu beiden Seiten der Thür in Monte Oliveto, von Nola und Santacroce. Prachtvoll ist ein Nischenaltar in S. Giovanni a Carbonara. In S. Lorenzo der Altar Rocchi, durch



Fig. 38. Brunnen im Hofe des Dogen-Palastes. Venedig.

höchst delikate und schwungvolle Ornamente ausgezeichnet. Ein anderer Altar von Nola in S. Domenico maggiore.

e) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Als Werke der Kleinkunst dieser Epoche sind jedenfalls die Arbeiten des Benvenuto Cellini (1500—1572) in Edelmetallen an Wichtigkeit allen anderen voranzustellen. Es handelt sich in den Arbeiten Cellini's meist um die Verarbeitung kostbarer Mineralien zu Gefässen; indess kommen auch reine Goldschmiedearbeiten vor. Die reiche Formen-Phantasie des Meisters verleiht seinen Arbeiten einen rein künstlerischen Werth, der noch durch die stets vorzüglich getroffene Harmonie der Farbenstimmung erhöht wird. Seine Arabeske erhält Leben und Beweglichkeit durch die Anwendung der Masken, Nymphen, Drachen und Thierköpfe. Das reine Zusammenstimmen von Farben und Formen ist das grosse Verdienst dieser Arbeiten. Die kostbaren Steinarten sind mit der grössten Zartheit behandelt, keine grob hervortretende Fassung soll ihrem Effekte schaden, deshalb die delikaten Henkel und Ränder von Gold und Email. In der Regel wechselt bei Cellini das flachere Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. Lapis lazuli erhält eine Einfassung von Gold und Perlen, rothbrauner Achat wird mit weissen Emailverzierungen und Diamanten auf schwarzem Grunde umgeben.

Unter den geschliffenen Krystalsachen ist die herrliche, mit Gold und Roth emallirte Schale, in den Uffizien, bemerkenswerth; das meiste Ornament an derselben ist figürlich. Ausserdem in den Uffizien: eine Säule mit reicher

Basis, zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit einem Bacchanal u. a. Das berühmte, in Benvenuto's Lebensbeschreibung geschilderte Salzfaß, ist in der Ambraser Sammlung in Wien. Ein prachtvoller Schild in getriebener Arbeit befindet sich in Windsor-Castle.

Der Stil Cellini's fand bei seinen Zeitgenossen reichen Beifall; der Meister wurde als der erste Goldschmied Italiens gefeiert und von Franz I. nach Frankreich berufen. Auch für spätere Zeiten ist sein Stil für Prachtgefäße typisch geblieben und niemals übertroffen, weshalb man mit Recht sagen kann, dass erst die Spätrenaissance den angemessenen Ausdruck für diese Gattung der dekorativen Kunst gefunden hat.

In Padua sind aus dieser Zeit eine Anzahl Leuchter bemerkenswerth. Die in S. Stefano aus den Jahren 1577 und 1617 und die in S. Giovanni e Paolo, Cap. del Rosario. Die silbernen Leuchter in der Kap. des heil. Antonius im Santo den Vorigen ähnlich. Einen der berühmten Kandelaber des Fontana in der Certosa bei Pavia giebt Fig. 37.

Um nur Einiges von den Holzschnitzarbeiten, welche dem Stil der Epoche folgen, zu erwähnen, so sind dies: in Siena das klassische Stuhlwerk in der Chornische des Doms sammt Pult, um 1569 von Bart. Neroni gen. Riccio in allerreichster und tüchtigster Weise geschnitzt; im Dom zu

Pisa, die beiden Throne über den Chorstufen und in Neapel um 1540 die ungemein reichen Sakristeischranken der Anunziata von Giov. da Nola. Das Figürliche der letzteren bringt die ganze Geschichte Christi zur Darstellung.

Die Majoliken werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino fabricirt. Jetzt kommt auch in dieser Gattung die kecke plastische Bildung mit Thierfüßen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen und dergleichen zur Geltung.



Fig. 39. Bronzekandelaber in der Certosa bei Pavia von A. Fontana.

f) Kunstliteratur.

Das Studium der Antike findet immer noch seinen Ausdruck in der Litteratur dieser Zeit; es erscheint sogar eine neue Ausgabe des Vitruv: Vitruvii, M. Pollionis de architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari. Venedig, 1567. Fol.

Die Aufnahmen antiker Monumente werden in einigen Publikationen fortgesetzt: Jacobus Laurus. Splendore dell' Antica Roma. Roma, Andrea Fei 1525. Qu.-Fol. Mit 156 Kupf. — Torellio Sarayna. De origine et amplitudine civitatis Veronae. Verona 1540. Fol. Mit Holzschnitten von Caroto. — Libro d'Antonio Labacco, appartenante à l'architettura, nel quale si figurano alcuone nobili antichita di Rome. Roma 1558. — Sebast. Erizzo. Sopra le medaglie. Venedig 1559. Mit Abbildungen römischer Münzen.

Auch die altchristliche Epoche Roms findet bereits Beachtung. O. Panvinus, de praecipuis Romae basilicis. Rom 1570. 8^o.

Von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung der Architektur sind die Schriften der Theoretiker: Serlio (Seb.), Libri cinque d'Architettura. Venet. 1551. In Fol. — Vignola, Regola dei cinque Ordini d'Architettura. In Fol. — Palladio, Architettura. Venet. 1570. In Fol. — Cataneo (Pietro) Sanese. Architettura. Venet. 1567. In Fol. Mit Tafeln. Das Werk umschliesst nicht allein die Säulenordnungen, sondern auch die Grundsätze der Befestigungskunst.

Es folgen die Werke der Künstlerbiographien: Vasari (Giorgio), Vite degli architetti, pittori e scultori. Florenz 1550. (Erste Ausgabe.) — Condivi (Ascanio). Vita di Michelangelo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. Roma 1553.

Den Beschluss machen die Werke der Kunststecher, welche vorzugsweise den Detailgeschmack weiterbilden und in die Ferne verbreiten. Vico di Parma. Leviores, et (ut videtur) extemporaneae, quas Grotteschas etc. 1541. — Augustin Venetien (Musi). Les Vases antiques de bronze et de marbre. 1530 und 1531. — Derselbe hat Grottesken nach Rafael oder Joh. v. Udine gestochen. — Augustarum imagines. Aereis formis expressae. Ab tenea Vico parmense. Venetiis 1558. — Opera di Fratte Vespasiano Amphiareo da Ferrara etc. in Venegia. 1556 (Schriftproben mit verzierten grossen Lettern). — Pittoni (Battista). Imprese di diversi Principi, Duchi, Signori et d'altri personagi e huomini illustri. 1566. — Patavinus (Gaspar), Ferdinandi Austriae imagines gentis. 1569.