



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart dargestellt

Lübke, Wilhelm

Leipzig, 1875

Zweite Periode: Hochrenaissance.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80482](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80482)

Zweite Periode: Hochrenaissance.

(1500—1580.)

Mit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts kommt eine grössere Strenge in Auffassung und Nachbildung der antiken Architekturformen zu allgemeiner Herrschaft. Wie das ganze Leben in Italien zu dieser Zeit die Reste mittelalterlicher Anschauungen und Einrichtungen rasch und völlig abstreifte, so that auch die Baukunst jetzt zuerst den entscheidenden Schritt, der sie von den Traditionen des Mittelalters für immer trennen sollte. Sie stellte dem naiven Compromiss, den noch das vorige Jahrhundert mit den aus der gothischen Epoche überkommenen Elementen gemacht hatte, ein kritisch-archäologisches Studium der antiken Ueberreste entgegen. Wie hoch man damals diese wissenschaftliche Thätigkeit schätzte, erhellt allein aus dem Umstande, dass selbst ein Rafael damit beauftragt wurde, Jahre seines kurzen, kostbaren Lebens an die offizielle Erforschung der alten Denkmäler zu setzen.

Strengere Richtung.

Die erste Folge dieses Strebens war, dass man die antiken Gliederungen strenger bilden und im Geist der römischen Architektur anwenden lernte. Das freie, oft phantastische Spiel, welches die Frühzeit damit getrieben hatte, war nun zu Ende; jenes willkürliche Wesen wich einer dem Organismus der Structur sich strenger anschliessenden Behandlung. Indess wie schon die römische Baukunst sich nur in decorativer Weise der aus dem Griechischen entlehnten und umgestalteten Einzelformen bedient hatte, so beansprucht auch jetzt dieser Theil der Architektur nur eine conventionelle Bedeutung. In der Renaissance erzeugen sich die Grundverhältnisse, das ganze bauliche Gerüst mit seiner Gliederung bis in's Kleinste nicht mit jener inneren Nothwendigkeit wie im griechischen und im gothischen Style: der constructive Kern hat vielmehr hier wie in der römischen Architektur nur eine äussere conventionelle Verbindung mit gewissen schmückenden Elementen geschlossen, deren Vollziehung durchaus vom freien Belieben des Künstlers abhängt. Dieses Verhältniss, das so recht ein Ausdruck des modernen Grundprincips, des Strebens nach individueller Freiheit ist, hätte zu den grössten Uebertreibungen und Ausartungen führen müssen, wenn nicht in dieser Zeit noch der Sinn für schönes Maass und Harmonie den Gesamtcharakter der ersten Epoche und der tüchtigsten Meister beherrscht hätte. Betrachtet man unter dieser Voraussetzung, was sie geleistet haben, so wird man die weise Mässigung in der höchsten Fessellosigkeit bewundernd anerkennen.

Charakter des Styles.

Das Streben dieser Blüthezeit der Renaissance ist nun besonders auf Grossräumigkeit gerichtet. Die freie Disposition, das geniale Schalten mit bedeutenden Massen, die edle rhythmische Bezwungung derselben hat vielleicht in keiner Zeit höhere Schöpfungen an's Licht gefördert. Doch hat man diese vorzugsweise am Profanbau, namentlich an den Palästen, zu suchen. Hier wurde den Architekten völlig freie Hand gelassen, so dass sie die einzelnen Aufgaben in mannichfacher Weise lösen konnten. Für die Bildung der Façaden wurde nun das mittelalterliche System ganz verlassen. Man componirte mit horizontalen Schichten, indem man den ganzen Bau aus deutlich markirten Stockwerken sich aufrichten liess. Hier ist der Gegensatz zur gothischen Architektur, die aus verticalen Gliedern ihre Façaden zusammensetzte, recht anschaulich. Die trennenden Gesimse maass man nach der Höhe der Stockwerke ab, diese selbst aber wusste man so in Harmonie zu bringen, in so angemessener Weise die verschiedenen Etagen nach Höhe, Eintheilung und Profilierung zusammenzustimmen, dass gerade hierin eine der höchsten Leistungen dieser Epoche besteht. Eine untergeordnete Verticaltheilung durch Pilaster, wie man sie den antiken Theatern, besonders dem Colosseum, absah, belebt dann weiterhin die Flächen.

Grossräumigkeit.

Profanbau.

Von den Gesimsen dieser Epoche, sowohl den krönend abschliessenden, als den bandartig verknüpfenden, haben wir schon in Fig. 658 und 659 Beispiele gebracht. Für die Fenster tritt ebenfalls mehr und mehr die antike Behandlung und damit der rechtwinklige Abschluss in Kraft. Wohl wendet Bramante an seinen Palästen auch das Rundbogenfenster noch an; aber er fasst es, wie Fig. 705 zeigt, in eine rechtwinklige Umrahmung und giebt durch elegante Pilaster und zierliches Gesims

der antikisirenden Auffassung vollendeten Ausdruck. Bald verdrängt der horizontale Fenstersturz die Bögen, und das rechtwinklig gewordene Fenster erhält ein krönendes Gesims. Allein schon Rafael strebte nach einem kräftigen Rahmen, und so erhielten die Fenster der Hauptgeschosse häufig eine Einfassung von Halbsäulen, mit denen dann ein vollständiges Gebälk nach antikem Zuschnitt verbunden war. Damit nicht zufrieden, wurde als Krönung den Fenstern ein kleiner Giebel gegeben, ja um

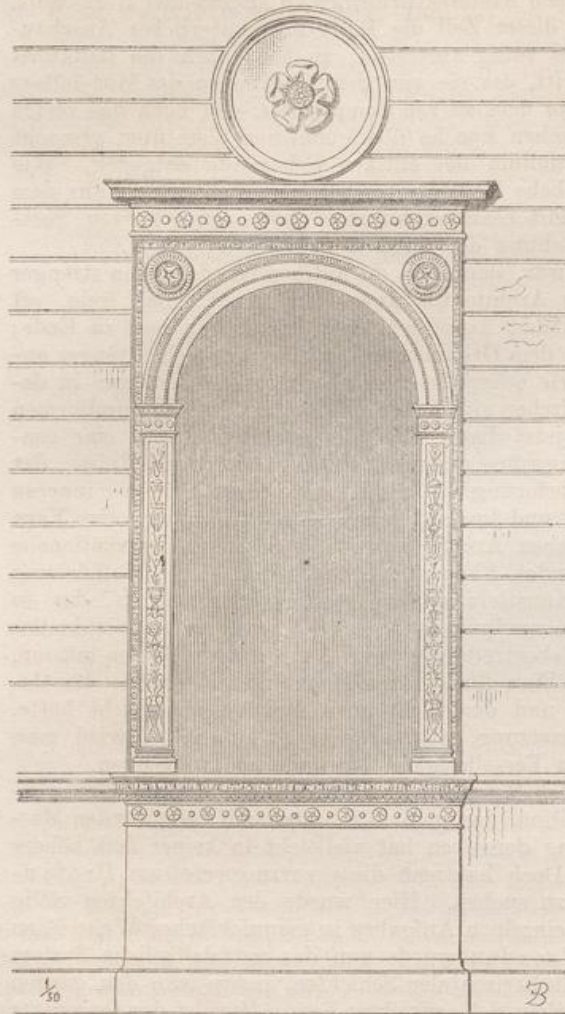


Fig. 705. Von der Cancelleria zu Rom.

der reicheren Abwechslung willen liess man solche gerade Giebel mit gebogenen wechseln (vgl. den Palast Pandolfini in Fig. 712). So hatte man die Form jener Wandnischen, die bei den Römern schon beliebt war (vgl. die Aediculä im Pantheon, Fig. 204), für die Fenster der Profanbauten verwerthet. Bei den Portalen giebt man zunächst dem geraden Sturz den Vorzug, verstärkt wohl das Rahmenwerk durch Pilaster oder gar Halbsäulen und fügt ein kräftiges, von Consolen getragenes Gesimse, bisweilen auch den krönenden Giebel hinzu. Der Reichthum plastischer Ziermittel, den die Frührenaissance auch an den Portalen zu entfalten liebte, weicht einer ernsteren Behandlung, die mehr durch kräftige Gesamtgliederung, durch stärkeren Schattenschlag zu wirken sucht. Auch Bogenportale kommen noch immer vor; doch erhalten diese dann bei höheren Ansprüchen eine Einfassung mit Halbsäulen oder Pilastern sammt kräftig vortretendem antikem Gebälk. Im Detail hält man sich einfach und streng an die römischen Vorbilder, mässigt die Decoration am Aeusseren, das in der Regel durch die malerische Wirkung, die rhythmische Gliederung der Massen allein sich geltend macht. Bezeichnend für den Umschwung der Stimmung,

Innere.

die vom Reichen, Decorativen zum Einfachen, Strengen sich wendet, ist die häufigere Anwendung der ionischen und selbst der früher verschmähten dorischen Formen; da diese indess genau nach den römischen Mustern gehandhabt werden, wie denn auch die korinthischen und Compositkapitäl sich grösserer Strenge befleissigen, so haben wir diese Formen hier nicht weiter zu verfolgen. Bei der zunehmenden Höhe der Stockwerke fängt man an, ein oder mehrere Halbgeschosse (Mezzanine) anzuordnen, die aber nicht weiter künstlerisch ausgebildet, sondern vielmehr möglichst unbemerkt gleichsam eingeschaltet werden. Erst die spätere Zeit verirrte sich dahin, zwei vollständige Geschosse zwischen grosse Pilasterordnungen einzuklemmen.

Im Inneren entfaltet sich dagegen eine eben so reiche als phantasievolle Decoration, die Hand in Hand mit den grossen Malern und Bildhauern der Zeit manchmal

Werke höchsten künstlerischen Ranges hervorbringt. Für die Ausschmückung der inneren Räume wurde besonders die Malerei, dann aber auch die decorative Plastik zu Hülfe genommen. Wo die Wände nicht durch Teppiche verhängt wurden, die manchmal, wie die berühmten Rafaelischen aus dem Vatican, vom höchsten Kunstwerth sind, trat die Malerei an die Stelle; bisweilen decorativ, wohl als Nachahmung von Teppichen (Sixtinische Kapelle), bisweilen in perspectivischer Scheinarchitektur (oberer Saal der Villa Farnesina), manchmal mit Werken selbständiger Bedeutung und hoher Vollendung (Rafael's Stenzen im Vatican). Den oberen Abschluss der Wände



Fig. 706. Decke nach Serlio.

bildete ein gemalter Fries, auf welchen man viel Werth legte. Wichtig ist, dass die Wandmalerei stets mit architektonisch gedachter Einfassung, mit gemalten Sockeln, Pilastern und Friesen sich verbindet. Für die Bedeckung der Räume verwendet man meistens geschnitzte und bemalte Holzdecken, aber nicht mehr in jener schlichten mittelalterlichen Weise, wo das Balkengerüst mit den darüber gelegten Brettern seine Construction einfach ausspricht, sondern in reicheren Combinationen eines leichteren Rahmenwerkes, welches vertiefte Felder von mannichfacher Gestalt einschliesst (Fig. 706). Diese erhalten plastische oder malerische Decoration, wie denn die ganzen Decken in Farben- und Goldschmuck sich der reichen polychromen Behandlung des Uebrigen anreihen. In Venedig sind statt der Kassettengliederung runde Felder, die von einem centralen Kreise mit prächtiger Rosette ausgehen, beliebt (Fig. 707). Aber auch diese holzgeschnitzten Decken werden häufig durch Gewölbe verdrängt, an welchen dann die Malerei sowohl für reiche decorative Pracht wie für ernste historische Werke Raum findet. So aus der Frührenaissance z. B. die Bibliothek in dem Dom zu Siena, von Pinturicchio, der Saal des Cambio zu Perugia, von Perugino, die Kapelle des h. Christoph in den Eremitani zu Padua, von Mantegna, und viele an-

dere. Aus der Blütezeit der Hochrenaissance nennen wir nur die Sixtinische Kapelle von Michelangelo, die vaticanischen Gemächer von Rafael, die Villa Farnesina von demselben, den Palazzo del Tè zu Mantua von Giulio Romano. Unverbrüchliches Gesetz ist in der guten Zeit, d. h. bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus, dass alle Decken- und Gewölbmalereien von der Voraussetzung einer ausgespannten Fläche, die mit Gemälden zu schmücken ist, ausgehen. Es sind gleichsam Teppiche, die in eine höhere monumentale Form umgewandelt wurden. In naturalistischer Weise auf Illusion auszugehen, die Decken als perspektivisch bis in's Unendliche vertiefte Räume



Fig. 707. Venezianische Decke. (Teirich.)

aufzufassen, als freien Aether, in welchem wirkliche Gestalten zu schweben scheinen, das kam zuerst durch Correggio (Dom zu Parma und S. Giovanni daselbst) in die Kunst. (Vereinzelt frühes Beispiel Mantegna's in einem Gemach des alten herzoglichen Palastes zu Mantua). Neben der Malerei tritt in der Hochrenaissance der früher nur untergeordnet verwendete Stucco auf, verbindet sich in schönster Weise mit der Malerei (das klassische Beispiel Rafaels Loggien im Vatican), kommt aber häufig auch für sich allein, farblos, nur mit Goldschmuck, zu vorzüglicher Wirkung. Im Einklange mit der reichen Decoration gestalten sich die Stockwerke, selbst an Privathäusern, hoch, die Zimmer geräumig und hell, die Treppen besonders stattlich, mit schönen Durchsichten, die Höfe endlich mit mehrfachen pfeiler- oder säulengetragenen offenen Hallen, bei denen man mit den verschiedenen Säulenordnungen zu wechseln liebt.

Für den Kirchenbau hatte das Streben nach Grossräumigkeit die Folge, dass der Basilikenbau mit Säulenreihen verlassen wurde. An seine Stelle trat der massenhafte Gewölbebau der Römer, aber nicht das Kreuzgewölbe, sondern Tonnen und Kuppeln auf schweren, breiten Pfeilern, die man mit Pilastern decorirte und mit einem vollständigen antiken Gebälk krönte. Die Schiffe bestehen in der Regel aus zwei Reihen solcher Pfeilerstellungen, die ein kassettirtes Tonnengewölbe tragen. Ohne Zweifel ist dies sowohl in technischer als ästhetischer Beziehung ein Rückschritt, der den Beweis liefert, dass die kirchlichen Bauten die schwache Seite des Styles bilden, wie die Kirchlichkeit die schwache Seite der Zeit war. In technischer Beziehung hatten schon die Kreuzgewölbe der Römer, hatte in genialster Weise das entwickelte Kreuzgewölbe des gothischen Styls auf leichten, schlanken Stützen so Hohes geleistet, dass das eine ungeheure Wucht von Widerlagern erfordernde, massiv gemauerte Tonnengewölbe einen Rückschritt zum Beschränkten, Befangenen bildet. Die freie Durchsicht war gehemmt, die Schiffe kamen selbst bei kolossalen Dimensionen über ein schweres, gedrücktes Aussehen nicht hinweg, die Decoration der Flächen und der massenhaften Pfeiler verstärkte diesen Ausdruck noch, und die Beleuchtung des Oberschiffes, die nur spärlich und in hässlicher Weise durch kleine Fenster in Stichkappen herbeigeführt werden konnte, vollendete die ungünstige Wirkung des Ganzen. Die Kuppel auf der Kreuzung kann man nicht als neue Erfindung dieser Zeit betrachten; nur ihre kolossale, imposante Ausbildung ist eine Errungenschaft der Renaissance, deren Bedeutung wahrlich nicht gering anzuschlagen, aber doch etwas theuer erkauft ist. Für den Grundplan endlich gestattete man dem Baumeister, da man es einmal mit der mittelalterlichen Tradition ziemlich leicht nahm, grosse Freiheit. Er konnte sich entweder an die Form eines Langhauses mit Querschiff, oder des griechischen Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, oder eines polygonen Baues anschliessen. Immer jedoch blieb die Kuppel ein Hauptanforderniss. Man bildete sie indess nicht mehr nach mittelalterlicher Weise polygon, sondern nach römischem Muster und *Brunellesco's* Vorgänge wieder rund, und zwar meistens über hoch aufsteigendem Tambour, der mit Pilastern verziert, von Fenstern durchbrochen und mit einem Gesims gekrönt wurde.

Für das Aeussere brachte man nach antikem und byzantinischem Vorbilde das runde Profil der Kuppelwölbung zur Geltung, jedoch bedeutend schlanker, mindestens in Gestalt einer Halbkugel, gewöhnlich in elliptischer Ansteigung. Die Bekrönung bildete eine Laterne, die Gliederung des Tambours wurde durch Pilasterstellungen bewirkt. Aehnlich decorirte man die übrigen Flächen des Aeusseren, manchmal in einfach-edler, doch lebendiger Weise. Wo indess der innere Raum und die durch ihn bedingte Gestalt des Aufbaues in unlöslichen Conflict mit den antiken Decorationsmitteln trat, das war bei der Façade. Um sie bedeutsam, ihrem Wesen entsprechend zu gliedern, hatte man nur Pilaster- oder Säulenstellungen zu verwenden. Manchmal brachte man diese in zwei Geschossen übereinander an, in einiger Uebereinstimmung mit dem zweistöckigen Inneren. Allerdings wusste man den Uebergang vom unteren zu dem schmaleren oberen Geschoss meistens nicht anders zu bewirken, als durch jenes willkürliche Glied mächtiger volutenartig geschwungener Mauerstücke, die ein unschönes Decorationswerk sind. Häufig aber setzte man eine in's Kolossale ausgedehnte Säulenstellung vor die Façade, mit deren Dimensionen die kleinen Fenster und Portale unverkennbar in Missverhältniss stehen. Auf das vorgekröpfte Gebälk der Säulenordnung wird sodann eine Attika gestellt. In grellem Widerspruch mit dem erstrebten monumentalen Charakter befinden sich endlich auch die Fenster. Man bildet sie nach Analogie der Profanbauten meist viereckig, mit einem antikisirenden Rahmenprofil, oft von einem dreieckigen oder runden Giebel gekrönt, der dann wohl auf Pilastern oder Säulen ruht. Selbst wenn man, was selten geschieht, ihnen einen Bogenschluss gibt, fehlt diese Einfassung nicht. Diese Gestalt ist aber offenbar zu sehr auf die kleinen Dimensionen und geringeren Stockwerkshöhen der Privatarchitektur berechnet, um nicht an mächtigen monumentalen Bauten in hohem Grade kleinlich zu wirken. Es war dies der Punkt, wo die antike Architektur den Baumeister im Stich liess und ihre Unzulänglichkeit für die kirchliche Baukunst offen declarirte.

Umänderung
seit 1540.

Innerhalb dieser Epoche der Hochrenaissance lässt sich etwa seit 1540 eine Umwandlung des Baugeistes bemerken, welche mit allmählichen Uebergängen zu dem späteren Barockstyl hinleitet. Dasselbe Bestreben nach strenger Reinheit der Formen herrscht auch jetzt noch, nur ist ein etwas kühlerer Hauch von Reflexion und Berechnung in die Zeit gekommen. Man traut nicht mehr dem Vermögen, bei mässiger Decoration durch Verhältnisse und Disposition allein zu wirken; man sucht vielmehr den Ausdruck, den man beabsichtigt, durch schärferes Betonen des Einzelnen zu erreichen; die Halbsäule und mit ihr ein viel kräftiger vortretendes Detail verdrängt den früher vorherrschenden Pilaster, und besonders die Innenräume werden mit Decoration auf's Reichste bekleidet. Doch ist die Wirkung minder warm und begeisternd als in der früheren Zeit, und das Detail gibt bei aller Reinheit und Strenge einen gewissen erkältenden Eindruck.

Römische
Schule.

Den Reigen führt in dieser Zeit nicht mehr die florentinische, sondern die römische Schule, die unter der Herrschaft kunstliebender Päpste an grossartigen Aufgaben aller Art sich auf den Gipfel dessen schwang, was die moderne Architektur hervorzubringen fähig war, und deren Wirken durch die gleichzeitige höchste Blüthe der Malerei unter Rafael und Michelangelo begleitet und gehoben wurde.

Bramante.

An der Spitze der Meister dieser Epoche steht, einflussreich vor Allen, der grosse Bramante (*Donato Lazzari*) aus Urbino, geboren 1444, gestorben 1514. Seine früheren Bauten, die er in Mailand unter Ludovico Sforza ausführte (vgl. S. 660), darunter besonders die bereits erwähnte Kirche S. Maria delle grazie, tragen das Gepräge der Frührenaissance in besonders anmuthiger Weise. Seit 1500 in Rom, schloss er sich strenger der Antike an und trug wesentlich zur Entwicklung jener systematisch antikisirenden Bauweise seines Jahrhunderts bei. Seine römischen Werke ragen durch ihre mächtigen Verhältnisse eben so sehr wie durch eine ungemein schlichte maassvolle Behandlung des Details hervor. Sie reden die Sprache eines Herrschers, die auch ohne äusserlichen Nachdruck von eindringlicher Wirkung ist.

Rom, Ka-
pelle bei
S. Pietro in
Montorio.

In Rom bezeugt die Kapelle im Klosterhofe S. Pietro in Montorio seine Vorliebe für runde Kuppelbauten. Der Raum erweitert sich innen durch vier Kapellchen zwischen dorischen Pilastern; aussen hat er zwölf kleine Nischen und einen Umgang von 16 dorischen Säulen, den eine Balustrade krönt. Die anmuthige Wirkung dieses Gebäudes würde noch gewinnen, wenn der umgebende Klosterhof nach Bramante's Plan mit einem runden Porticus und vier Kapellen in den Ecken ausgeführt worden wäre. Jedenfalls ist es eins der ersten Gebäude, an welchen die Renaissance alles Kleine, Ueberladene der früheren Epoche abstreift und an Einfachheit, Grösse und Klarheit mit der Antike wetteifert. — Früher dagegen muss der reizende Klosterhof bei S. Maria della Pace sein, ein quadratisches Atrium mit vier zu vier Arkaden auf feinen Pilastern, darüber eine obere Halle, bei welcher Bramante den in Oberitalien vorkommenden Brauch beibehält, auch auf die Mitte des unteren Bogens eine Säule zu stellen. Die Details erinnern hier noch an die Frührenaissance.

S. M. della
Pace,
Klosterhof.

Consola-
zione in
Todi.

Die früher dem Meister zugeschriebene M. della Consolazione in Todi ist weder von ihm noch von einem andern namhaften Meister, dafür aber ein Beweis, wie damals die Centralform nach dem Vorgange Bramante's sich überall Bahn brach. Es ist ein Centralbau von ebenso origineller als schöner Anlage; in der Mitte über einem Quadrat von etwa 50 Fuss eine runde, schlanke Kuppel auf hohem Tambour; an den Mittelraum stossen dann vier kreuzartig gestellte Apsiden. Die Flächen der Nischen und des Tambours sind aussen und innen mit feinen Pilastern decorirt, welche noch die korinthischen Kapitäle der Frührenaissance zeigen*).

Bauten im
Vatican.

Unter Bramante's Palastbauten nehmen die am Vatican ausgeführten den ersten Rang ein. Nicht bloss sind die grossartigen in drei Geschossen durchgeführten Bogenhallen des Cortile di San Damaso, welche Rafael mit den herrlichen Gemälden der „Loggien“ schmückte, nach seinen Plänen ausgeführt, sondern von ihm rührt auch die Vollendung des Belvedere und die grandiose Verbindung dieses Lustschlosses mit dem Vatican. Eine gegen 1006 F. lange Galerie umschliesst auf beiden Seiten einen über 200 F. breiten Hof, dessen vordere Hälfte bedeutend tiefer liegt als die gegen

*) Publ. von Laspeyres in der Zeitschr. für Bauwesen. Vergl. *Giornale di erudiz. artistica*. Heft 1.

Belvedere gerichtete. Die Ausgleichung dieses Terrainunterschiedes sollte auf beiden Seiten durch zwei breite Freitreppen in der Queraxe des Hofes erfolgen, die zwischen sich eine mittlere Terrasse, höher als der untere, niedriger als der obere Hof, um-

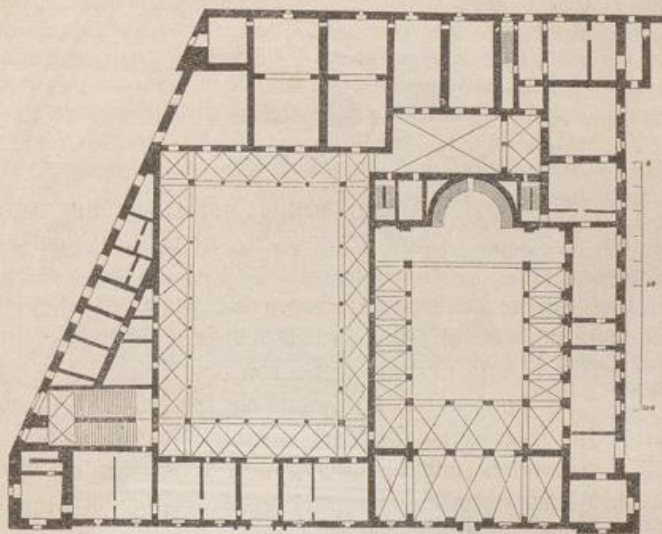


Fig. 708. Palast der Cancelleria in Rom.

fassten. Der untere Hof, in ganzer Breite mit einer Flachnische geschlossen, sollte für Tourniere und andere Schaustellungen dienen, der obere zum Garten eingerichtet werden. Leider ist später durch den Einbau der Bibliothek und des Braccio Nuovo dieser herrliche Bagedanke zerstört worden; aber noch steigt dominirend über dem

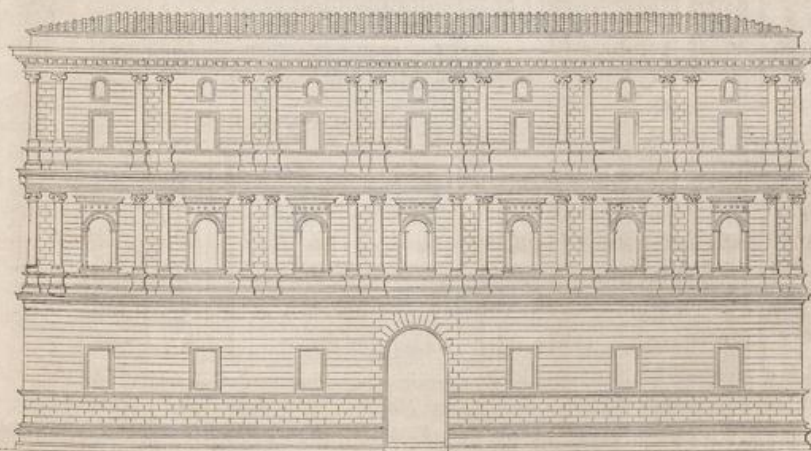


Fig. 709. Palast Giraud in Rom.

Ganzen die riesige, über 50 F. weite, mit einer Galerie bekrönte Apsis auf. Im Belvedere erbaute der Meister die weite, sanft ansteigende Wendeltreppe, deren innere Mauer auf Säulen der vier verschiedenen Ordnungen ruht. — Zu seinen bedeutendsten Bauten* gehört sodann der Palast der Cancelleria sammt der von ihm um- schlossenen Kirche S. Lorenzo in Damaso (Fig. 708) mit imposanter Façade in Rustica, durch Pilasterstellungen gegliedert. Die Bossagen sind für die einzelnen Geschosse

Cancelleria,

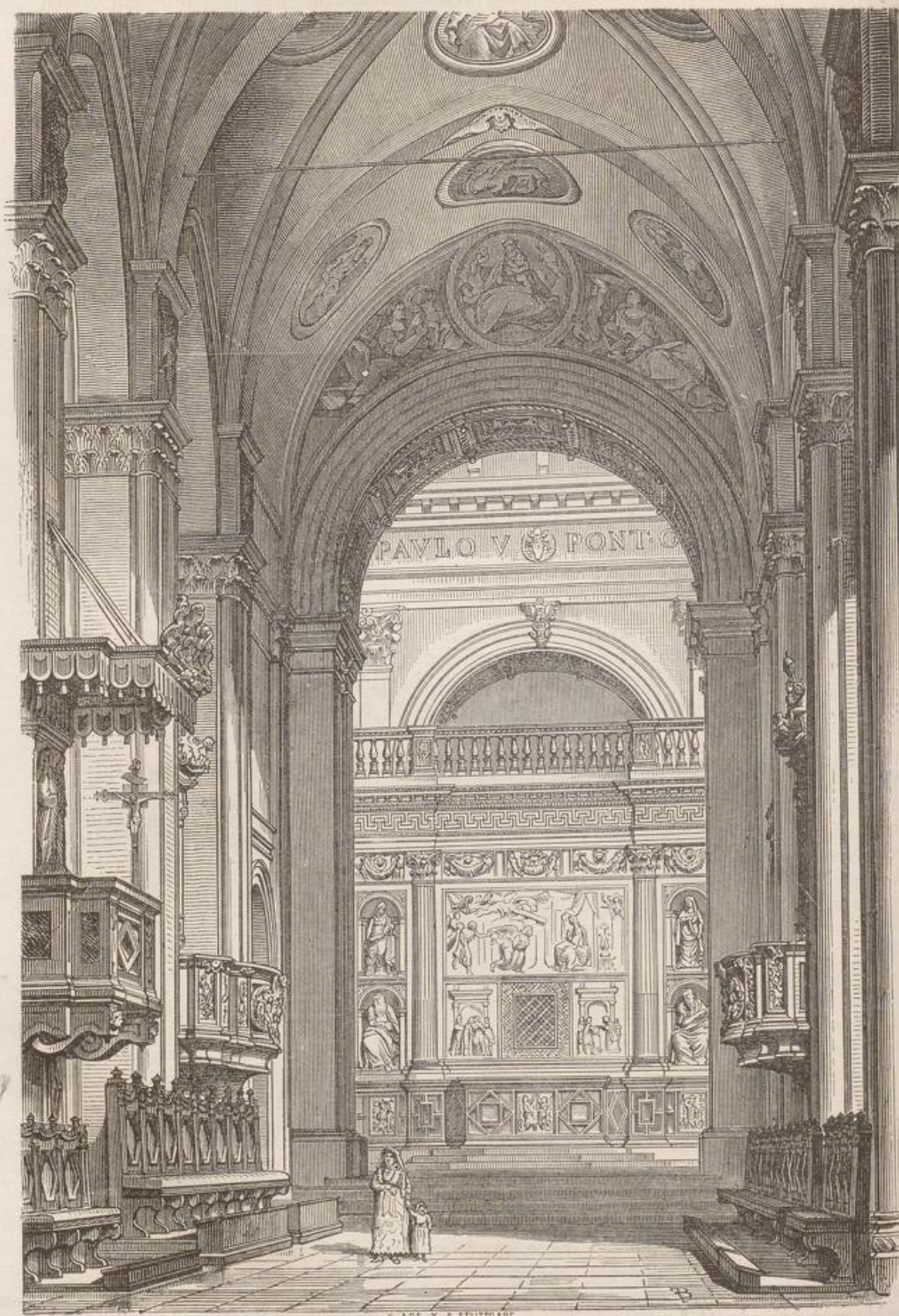


Fig. 710. Kirche zu Loreto mit der Casa santa.

fein abgestuft, das Erdgeschoss ist ohne Pilasterbekleidung, nur in den beiden oberen treten je zwei ziemlich weit gestellte korinthische Pilaster zwischen die einzelnen Fenster. Letztere sind in den Haupttagen rundbogig gewölbt, aber mit entschiedenen antikisirendem Rahmenprofil, ja selbst von einer rechtwinkligen Bekrönung umschlossen. Ein vollständiger Stylobat und ein antikes Gebälk scheidet die einzelnen Stockwerke. Die ganze Höhe der Façade beträgt 78 Fuss, wovon auf jedes Geschoss 26 Fuss kommen. Ueber dem obersten Stockwerk ist noch ein Mezzaningeschoss angebracht, mit jenem durch dieselbe Pilasterstellung umfasst. Die Breite der Façade misst 254 Fuss. Der grossartige Hof ist von doppelten Säulenarkaden, acht in der Länge, fünf in der Breite, umzogen, auf denen eine dritte, korinthische Säulenordnung sich als Stütze des Daches erhebt. — Die Kirche S. Lorenzo in Damaso ist ein vollkommen schöner Raum, mit seinem weiten gewölbten Mittelschiff, das auf drei Seiten von niedrigen Hallen umgeben wird, und der weiten Apsis mit Oberlicht von ächt klassischer Wirkung. Dabei sind die Pfeiler überaus fein durchgebildet, und die Perspektiven von hohem malerischen Reiz. — Der Palast Giraud (Fig. 709) hat ebenfalls eine bedeutende Façade, deren hohes, schlichtes Erdgeschoss, ganz nach dem Vorgange der Cancelleria, zwei mit Pilastern decorirte obere Stockwerke trägt. Auch hier sind die Fenster des Hauptgeschosses rundbogig mit rechtwinkliger Umräumung; einen wesentlichen Unterschied machen dagegen die viel näher zusammengedrängten Pilaster, die rechtwinkligen Fenster des Erdgeschosses und die ungleich bedeutendere Hervorhebung des Hauptgeschosses mittelst grösserer Fenster. Im Inneren ist ein Pfeilerhof von ansprechenden Verhältnissen. — Bramante entwarf auch einen Plan zur neuen Peterskirche, ein griechisches Kreuz mit gewaltigem Kuppelbau. Wir kommen darauf später zurück.

Palast
Giraud.

Endlich gehört ihm nach Vasari's Zeugniß der Plan der Casa Santa zu Loreto, wenn diese nicht etwa auf Andrea Sansovino, den Urheber des bildnerischen Schmuckes derselben, zurückzuführen ist. Wenigstens hat der entwerfende Meister dabei in einer so durchgreifenden Weise von vornherein auf die Mithilfe der Plastik gerechnet, wie es eher bei einem Bildhauer als bei einem Architekten zu vermuthen steht. Die Casa Santa, oder vielmehr der Marmorbau, welcher dieses Heiligthum völlig bekleidet, gehört zu den edelsten architektonischen und plastischen Schöpfungen dieser Epoche. Ueber einem reich geschmückten Stylobat steigen grosse korinthische Säulen auf, welche die Flächen wirksam gliedern. (Fig. 710.) Ihre Kapitäle sind durch einen Fries von Genien, welche Fruchtschnüre halten, verbunden. Darüber folgt reiches Gebälk und eine durchbrochene Balustrade als oberster Abschluss. Zwischen den Säulen sind die kleineren Abstände durch Nischen mit Propheten- und Sibyllenstatuen, die grösseren durch ausgedehnte Reliefscenen aus dem Leben der Madonna auf's Edelste geschmückt. Dieser plastischen Decoration entspricht eine eben so feine und zierliche Ausbildung der architektonischen Glieder. Aehnlich den Grabmälern Andrea Sansovino's in S. Maria del Popolo, aber in noch höherem architektonischen Geiste ist hier die Decorationslust der Frührenaissance geläutert und in maassvoller Weise einem grossen architektonischen Gedanken dienstbar gemacht.

Loreto,
Casa Santa.

Dem Einfluss Bramante's, dem sich kein Gleichzeitiger entziehen konnte, begegnen wir zunächst an einigen Bauten, deren Urheber unbekannt. So an der Kirche S. Maria dell' Anima, die von Vasari einem Deutschen zugeschrieben wird, doch nicht ohne dass Bramante dazu seinen Rath gegeben hätte. Diese Ueberlieferung hat vieles für sich, denn es ist die Nationalkirche der Deutschen, und wohl unter der Einwirkung heimischer Erinnerungen hat sie die Anlage einer Hallenkirche erhalten. Ihre gleich hohen Schiffe ruhen auf drei Paaren schlichter Pfeiler, in deren hässlicher Bildung unser braver unbekannter Landsmann sich als etwas ungefügen Züglings der neuen Kunstrichtung verräth. Das Mittelschiff hat Tonnengewölbe mit Stiehkappen, die Seitenschiffe, welche die Kapellenanlage von S. Agostino wiederholen, sind mit Kreuzgewölben bedeckt. Der Chor, in der Breite und mit der Gewölbförmigkeit des Mittelschiffes angelegt, schliesst mit einer Apsis. An der feinen Pilasterarchitektur der Façade macht sich Bramante's Einfluss in wohlthuender Weise geltend.

Bramante's
Einfluss.S. M. dell'
Anima.

Mehrere der bedeutendsten gleichzeitigen Meister erfuhren starke Einwirkungen durch Bramante's Bauten. So Baldassare Peruzzi (1481 — 1537), ein trefflicher

B. Peruzzi.

Villa
Farnesina.

Maler und einer der vorzüglichsten Architekten dieser grossen Zeit, der theils in seiner Vaterstadt Siena, theils in Rom beschäftigt war. Von ihm rührt zu Rom die reizvolle, durch Rafael's Fresken berühmte Farnesina her, eine Villa, die er 1509 für den reichen Kaufmann und Kunstfreund Agostino Chigi baute. Das kleine zwei-stückige Gebäude hat in der Mitte zwischen zwei vorspringenden Flügeln (vgl. Fig. 711) eine ursprünglich offene Halle auf Pfeilern, im Erdgeschoss mit freien Bogen-spannungen. Diese Eingangshalle, 22 F. breit bei 60 F. Länge, ist durch die Fresken Rafael's aus der Fabel von Amor und Psyche geschmückt, welche in den Zwickeln und Kappen des Gewölbes beginnen und in den beiden grossen Bildern der Decke ihren Abschluss finden. Ebenmaass der Verhältnisse, Adel der architektonischen Eintheilung und Gliederung, entzückende Anmuth des malerischen Schmuckes machen diesen Raum selbst in jener an herrlichen Kunstschöpfungen so reichen Zeit zu einem unerreichten Unicum. In dem links anstossenden Saale ist Rafael's Galatea gemalt. Rechts dagegen gelangt man über eine ziemlich steile Treppe in das obere Geschoss, welches zum Theil mit den schönen Fresken Soddoma's ausgestattet ist. Das Ganze

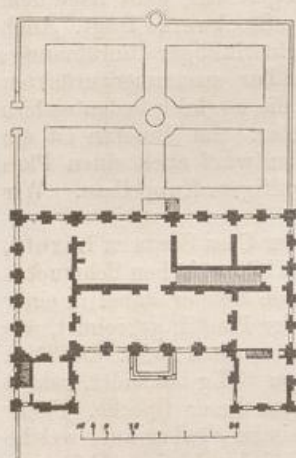
Pal.
Massimi.

Fig. 711. Villa Farnesina in Rom.

in seiner edlen Raumtheilung, jetzt wieder neu herge-stellt, ist das Muster eines vornehmen zwischen städti-scher Behausung und ländlicher Villa stehenden Wohn-sitzes. Am Aeusseren verleiht beiden Geschossen eine schlichte dorisch-toscanische Pilastergliederung einen liebenswürdig anspruchslosen und doch vornehmen Aus-druck. Unter dem Kranzgesims zieht sich ein reicher Fries mit Kandelabern, Genien und Fruchtschnüren hin, zwischen denen sich eine Mezzanina verbirgt. Eine ähn-liche Mezzanina hat auch das Erdgeschoss. Alle Gliede-rungen, besonders die gerade geschlossenen, mit Rahmen-profil und Gesims versehenen Fenster, bekunden eine strenge antikisirende Richtung. — Der Pal. Massimi daselbst mit einem ungemein malerischen Hofe und einer reizenden kleinen Vorhalle, die dem engen und wink-lichen Lokal trefflich angepasst erscheint, ist ebenfalls sein Werk. Die Façade, welche dem gekrümmten Laufe der Strasse folgt, hat durch die edlen Säulenstellungen der Vorhalle ein selbst unter diesen Verhältnissen trefflich wirkendes Motiv erhalten. Im Hofe sind die

Bauten in
Siena.

Säulenstellungen, unten dorische, oben ionische, auf die Eingangshalle beschränkt, wo sie zugleich die anmuthige Entfaltung des Treppenhauses bedingen. Ueberaus reizvoll ist der Durchblick in den zweiten Hof, edel und fein überall die Bildung der Details, namentlich auch im Innern die Zimmer mit ihren schönen Decken be-achtenswerth. — Der zierliche kleine Pal. Linotte oder „della Linotta“, unweit der Cancelleria in engem Winkel gelegen, scheint mit seinem originellen Hofe ebenfalls auf die Hand Peruzzi's zu deuten. — Endlich war er beim Bau von S. Peter (1520) betheilig. In Siena, wohin Peruzzi nach der Einnahme Roms 1527 flüchtete, wurde er zum Baumeister der Republik und zwei Jahre darauf zum Architekten des Domes erwählt. Ausser vielen kleineren Bauten schreibt man ihm dort die Kirche der Servi zu, einen Gewölbebau auf schlanken ionischen Säulen, Kreuzgewölbe mit eisernen Ankern, in den Seitenschiffen sogar mit spitzbogigen Quergurten. Die Kreuzarme und der Chor schliessen mit polygonen Apsiden; ausserdem sind an der Ostseite der Querflügel noch je zwei Kapellen mit halbrunden Nischen angefügt. In den Details herrscht noch vollständig der Geist der Frührenaissance, so dass die Kirche, wenn sie wirk-lich von Peruzzi ist, was bei den überraschend schönen, weiten, kühnen Verhältnissen viel für sich hat, wohl ein Jugendwerk sein müsste. — Dicht bei dieser Kirche liegt ein kleines Backsteinhaus mit elegantem Kranzgesims und Rundbogenfenstern, wel-ches den Geist edelster Einfachheit athmet und an Peruzzi erinnert. Auch der obere Hof des Oratoriums von S. Caterina, eine reizende Loggia mit schlichten dorischen Säulen auf Postamenten von Haustein, während Bogen, Kreuzgewölbe und alles Ueb-rige von Backstein ist, steht dem Style des Meisters nahe.

Bedeutend ist sodann auch als Baumeister *Rafael Santi* von Urbino, (1483 bis Rafael. 1520) durch nahe Freundschaft mit Bramante verbunden. Welch grossartige Schön-

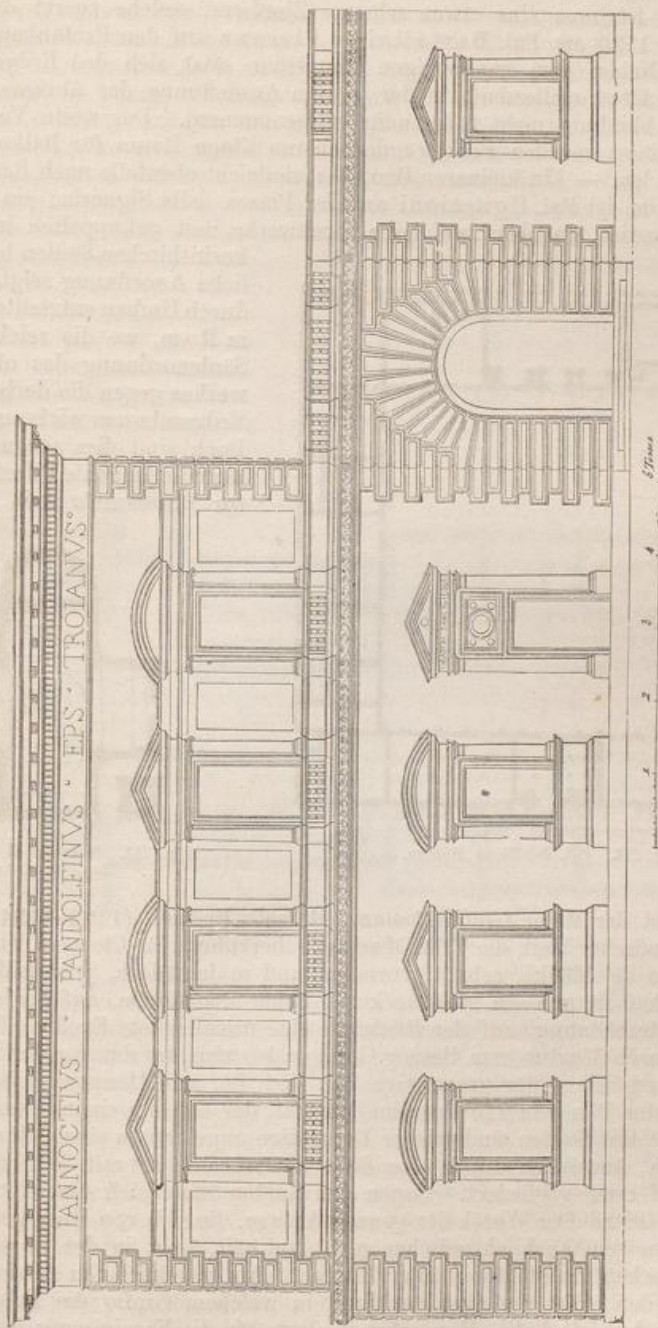


Fig. 712. Pal. Pandolfini zu Florenz.

heit in den architektonischen Hintergründen seiner „Schule von Athen“, und seines „Heliodor“ herrscht, hat Burckhardt mit Recht hervorgehoben. Zu seinen ausgeführten Bauten gehört der Pal. Pandolfini zu Florenz (Fig. 712), um 1530 nach seinen Plänen vollendet, edel und einfach, von bedeutender Wirkung bei mässigen

Dimensionen. Als ein charakteristisches Element machen sich die Rustica auf den Ecken und die Fenstereinfassung geltend. Im Erdgeschoss sind es Pilaster, im oberen Stockwerk Säulen, welche ein Gebälk tragen, dem als Abschluss gerade und gebogene Giebel dienen, letzteres eine etwas schwere Zierform, welche zuerst durch *Baccio d' Agnolo* um 1520 am Pal. Bartolini zu Florenz auf den Profanbau übertragen worden war. Neben dem rundbogigen Hauptthor setzt sich das Erdgeschoss, mit einem flachen Altan schliessend, in der ganzen Ausdehnung der übrigen Fassade fort (auf unserer Abbildung nicht vollständig aufgenommen). Der weite Vorsprung des Erdgeschosses lässt vor den Fenstern der oberen Etage Raum für Balkons mit zierlichen Balustraden. — Ein kleinerer Bau, der vielleicht ebenfalls nach Rafael's Plänen ausgeführt wurde, ist Pal. Uguecioni auf der Piazza della Signoria: ein Erdgeschoss in kräftiger Rustica, darüber zwei hohe Stockwerke, mit gekuppelten ionischen und korinthischen Säulen belebt. Aehnliche Anordnung zeigt der vielfach durch Umbau entstellte Pal. Vidoni in Rom, wo die reiche gedoppelte Säulenordnung des oberen Stockwerkes gegen die derbe Rustica des Erdgeschosses wirksam contrastirt. Doch sind dies schon Effecte, die über die schlichte Pilaster-Architektur Bramante's weit hinausgehen.

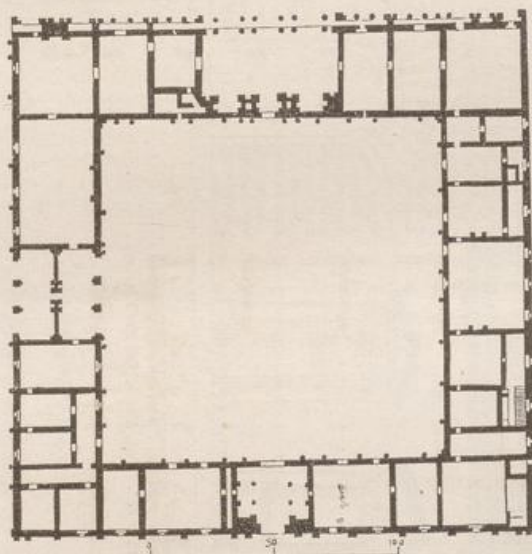


Fig. 713. Pal. del Tè zu Mantua.

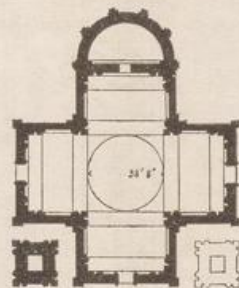


Fig. 714. Madonna di S. Biagio. Montepulciano.

G. Romano.

Sodann ist der Maler *Giulio Romano*, Rafael's Freund, (1492—1546) zu nennen, aus dessen römischer Zeit die Villa Madama herrührt, für Clemens VII., damaligen Cardinal Giulio de' Medici, erbaut, vornehm und majestätisch, jetzt leider verfallend. In der Mitte hat sie nur ein Stockwerk mit hoher Bogenhalle, auf beiden Seiten eine schlichte Pilasterordnung, auf der Rückseite eine unvollendete Exedra. Später (1526) wurde Giulio nach Mantua zum Herzog Gonzaga berufen, wo das vor der Stadt liegende herzogliche Lustschloss, der grossartige Pal. del Tè, sein Hauptwerk bildet. Es ist ein ausgedehnter Bau von 210 Fuss im Quadrat, der sich um einen grossen Hof gruppiert (Fig. 713), mit Garten und reicher Decoration angelegt, in einem einzigen Geschoss mit Mezzanina, äusserlich durch eine dorische Architektur mit Triglyphenfries fast zu streng und ernst gegliedert. Gegen den Garten öffnet sich eine offene Loggia auf gekuppelten Säulen. Der Werth der ganzen Anlage, die sich von einer gewissen herben Trockenheit im rein Architektonischen nicht frei hält, liegt in der ungemein prachtvollen malerischen Ausstattung aller Räume. Am glücklichsten sind die kleineren Zimmer, von den grösseren aber der Saal, in welchem Giulio die Fabel von Amor und Psyche behandelt hat. Man erkennt dort, wie die Vereinigung des Architekten und Malers in einer Person die Conception bedingte. Dagegen kommen im Saal der Giganten die ausschweifenden Tendenzen dieses reich begabten aber etwas fessellosen Künstlers in unschöner Weise zur Erscheinung. Edler ist die malerische Decoration des herzoglichen Palastes in der Stadt, welchen Giulio neu umgestaltete, ausbaute und ausschmückte. Sodann ist das eigne Haus des Künstlers sowie der Pal. Colloredo

zu nennen, leider jedoch im Streben nach Grösse der Erscheinung bereits stark in's Barocke fallend.

Ausserdem war die Bauthätigkeit Giulio's in Mantua so umfassend, dass sie den Charakter der ganzen Stadt im Wesentlichen bedingt und Herzog Friedrich Gonzaga mit Recht sagen konnte, es sei nicht seine, sondern Giulio Romano's Stadt. Unter den unmittelbaren Nachfolgern Bramante's ist diesem Meister vorzugsweise das Streben nach energischer Formenbehandlung und dadurch gesteigerter Wirkung eigen. Von bedeutender Anlage ist endlich die Kirche in S. Benedetto, südlich von Mantua gelegen. Giulio hat in ihr auffallender Weise die mittelalterliche Form einer Basilika mit Kreuzgewölben im Mittelschiff (vgl. Fig. 715) festgehalten; sogar den Chor mit Umgang und Kapellenkranz hat er aus der nordischen Architektur entlehnt. Aber die Gliederung des Innern, namentlich die eigenthümliche Verbindung der Seitenschiffe mit dem Hauptschiff durch Systeme von enger und weiter gestellten Säulen, die

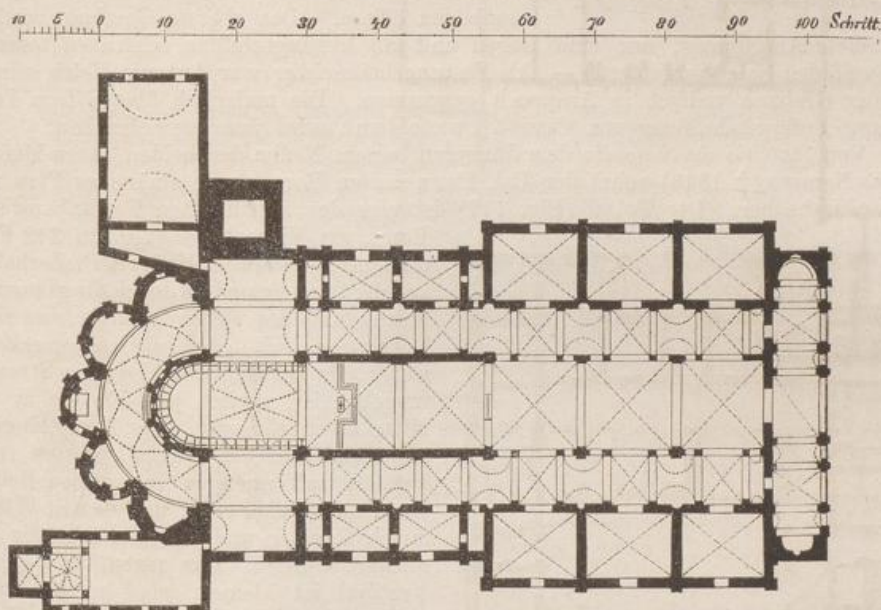


Fig. 715. Grundriss der Kirche in S. Benedetto. (M. Lohde.)

abwechselnd mit geradem Gebälk und mit Archivolten verbunden sind, ist seine Erfindung. Auch der Wechsel von Tonnengewölben und Kreuzgewölben in den Seitenschiffen ist ein eigenthümlicher Zug. Die schöne Decoration, welche alle Theile umfasst, verbindet sich mit der grossartigen Anlage des Raumes, die in einer stattlichen Kuppel über dem Querschiff gipfelt, zu bedeutender Wirkung. Auch die imposante Vorhalle, welche sich narthexartig ausdehnt, stimmt gut zu dem Ganzen.

Der Einfluss der römischen Schule beherrscht nun auch einen älteren florentiner Meister, *Antonio da Sangallo*, (lebte bis 1534) des obenerwähnten Giuliano Bruder. In Montepulciano liegt auf einem Hügel vor der Stadt, hoch über dem weiten herrlichen Thale die von ihm seit 1518 erbaute *Mad. di S. Biagio* (Fig. 714), ein durchgebildeter Kuppelbau auf griechischem Kreuz in klassisch lauterer Formen, edel und klar entwickelt. In den vorderen Ecken sollten sich zwei vom Hauptbau isolirte Thürme erheben, von welchen nur der nördliche ausgeführt worden ist. Glücklicherweise bildet er mit dieser eine malerische Gruppe*). — Ebendort zeigen zwei kleine Privatpaläste einen Charakter, der ihnen einen Anspruch auf den Namen dieses Meisters giebt. Der *Pal. del Monte*, nachweislich 1519

A. da Sangallo d. Ä.

*) Aufn. von E. v. Förster in der Allg. Bauzeit. 1870.
Lübke, Geschichte d. Architektur. 5. Aufl.

von ihm ausgeführt, hat stattliches Erdgeschoss in Quadern mit Rustica an den Ecken und an dem Rundbogenportal. Die Fenster haben eine Brüstung auf Kragsteinen und ein Deckgesims, im Hauptgeschoss eine Umrahmung mit ionischen Säulen und Giebelkrönung, und eine Brüstung auf Consolen, Alles bei mässigen Dimensionen



Fig. 716. Pal. Tarugi. Montepulciano.

streng und ernst. Das oberste Geschoss ist später in Backsteinbau mit zopfigen Fenstern hinzugefügt. Im Innern wirkt das Vestibül mit der bescheidenen Treppe, sowie der dreiseitige dorische Säulenhof ansprechend. Der Pal. Tarugi (Fig. 716) ist im Hauptgeschoss durch kräftige ionische Halbsäulen gegliedert, deren hohe Postamente im Erdgeschoss als Pfeiler wirken. Da das Gebäude ein Eckhaus ist, so hat man an der Ecke im Erdgeschoss eine gewölbte Halle auf Pfeilern angebracht, die sich mit Rundbögen öffnen. Das oberste Geschoss wiederholt diese Anordnung, nur ohne Bogen und mit hineingestellten schlanken toscanischen Säulen (jetzt vermauert.) — Als Festungsbaumeister war Antonio gleich seinem Bruder Giuliano vielfach in Anspruch genommen. Die malerisch über jähem Felsabhäng aufragende Burg von Civitella Castellana wird ihm zugeschrieben.

A. da Sangallo d. J.

Von Antonio da Sangallo dem Jüngeren, einem Neffen der beiden ältern Meister dieses Namens († 1546) rührt der Pal. Farnese zu Rom, sowie ein neuer Plan zur Peterskirche her. Der Palast (Fig. 717) ist eins der stattlichsten Profanbauwerke

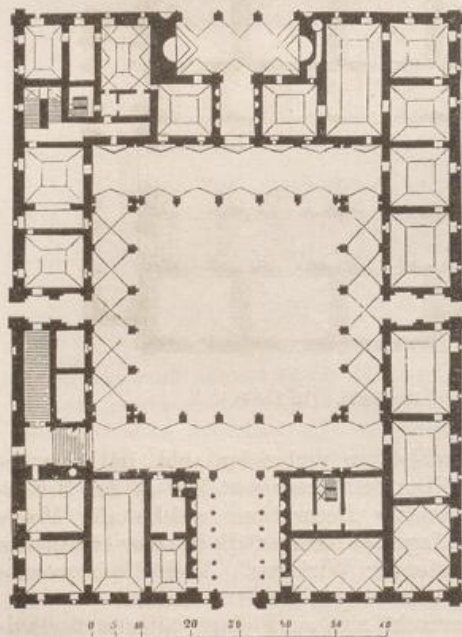


Fig. 717. Pal. Farnese in Rom.

Roms, als Viereck von 185 zu 342 Fuss um einen imposanten Hof mit Pfeilerhallen angelegt und besonders durch die glänzende Ausbildung des Vestibüls und seine freie Verbindung mit dem Hofraum bemerkenswerth. Da das Gebäude rings von Strassen umgeben ist, erhielt jede Façade in der Mitte einen Eingang. Der Haupteingang öffnet sich auf ein Vestibül, dessen reich kassettirtes Tonnengewölbe auf zwei Reihen von sechs Säulen ruht, und dessen Wände durch Pilaster und Nischen lebendig gegliedert werden. Das gegenüber liegende Vestibül ist kleiner, aber nicht minder elegant ausgebildet und öffnet sich auf eine offene Pfeilerhalle, deren hohe Bogenspannungen sich in jeder Etage wiederholen (vgl. Fig. 718) und dadurch an dieser Seite eine wirksame Unterbrechung für die Façade hervorbringen. Im Uebrigen hat die Façade bei einer Gesamthöhe von 96 Fuss einen überwiegend ernsten, geschlossenen Charakter. Die Fenster sind verhältnissmässig klein, in den beiden oberen Geschossen mit schweren Halbsäulen und theils geraden, theils gebogenen Giebeln umrahmt, wobei im dritten Geschoss ihre Oeffnung rundbogigen Schluss zeigt. Die Façade würde etwas Mühsames haben, wenn nicht Michelangelo's imposantes Consolengesims dem Ganzen einen ungemein energischen Abschluss gäbe. Derselbe fügte auch die grossartigen Hallen des Hofes hinzu, die nach dem Vorbild des Marcellustheaters in zwei Geschossen angelegt sind, während das dritte später hinzugefügt und mit geschlossener Wand und Fenstern versehen wurde. Es sind die imposantesten Palastarkaden Roms. (Fig. 719.) Das Innere des Palastes bietet namentlich in der grossen von Annibale Caracci ausgemalten Galerie eins der prachtvollsten Beispiele jener malerischen Decoration, welche, im Anschluss an Michelangelo's Decke der

sixtinischen Kapelle, die architektonische Eintheilung und Gliederung festhält und in der reichsten Polychromie zur Geltung bringt. — Beim Bau von S. Peter war Antonio ebenfalls beschäftigt, doch sind seine Entwürfe dafür nichts weniger als glücklich zu nennen. In der Madonna di Loreto zu Rom auf Piazza Trajana gab er einen hübsch disponirten kleinen achteckigen Kuppelbau, der aber später innen und aussen verunstaltet worden ist. Würdig und schlicht wirkt dagegen das Innere von S. Spirito daselbst.

Wichtiger ist seine Betheiligung am Bau der grossen Wallfahrtskirche zu Loreto, die wohl einen Platz in der Baugeschichte Italiens beanspruchen darf. *Giuliano da Majano* hatte 1465 im Auftrage Papst Pauls II. das früher unansehnliche Schiff der Kirche vergrössert und ihm im Wesentlichen diejenige Gestalt gegeben, in welcher es noch heute dasteht. Es ist ein imposanter Bau, in den Grundzügen noch mittelalterlich gedacht, und zwar als Hallenkirche mit gleich hohen Schiffen, mit spitzbogigen Kreuzgewölben auf Pfeilern, die durch Ecksäulen nach Art des romanischen Styles gegliedert sind. Bloss die Seitenschiffwände mit ihren Kapellenreihen zeigen einen Umbau in späten Renaissanceformen. Der Grundplan besteht aus einer langgestreckten

Kirche zu
Loreto.

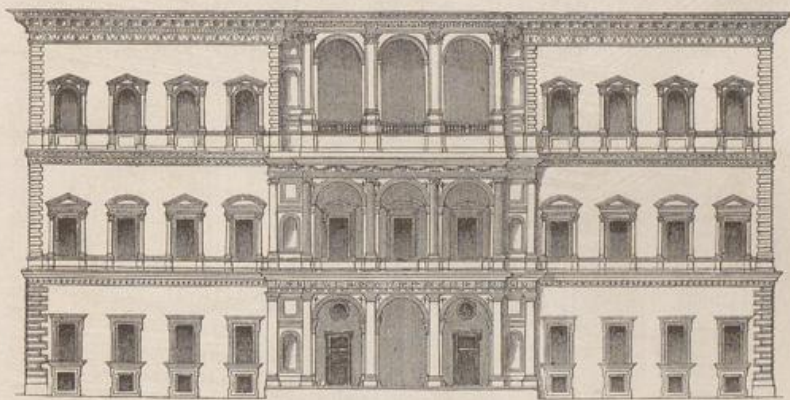


Fig. 718. Pal. Farnese zu Rom. Tiberfaçade.
(1 Zoll = 100 Fuss.)

dreischiffigen Anlage, von einem ebenfalls dreischiffigen Querhause durchschnitten. Chor und Kreuzarme sind im Halbrund geschlossen, ebenso ihre Nebenschiffe, und in den einspringenden Winkeln zwischen Langhaus, Querschiff und Chor erweitert sich der Raum abermals durch einen halbrunden Ausbau. Endlich steigt über dem Kreuz eine Kuppel von etwa 65 F. Durchm. auf acht Pfeilern empor (Fig. 710), ähnlich der Anordnung im florentiner Dom: hier erhebt sich als Allerheiligstes im Centrum der Anlage die Casa Santa. Nach aussen ist der Bau in gediegenem Quaderwerk aus Travertin hergestellt und mit Rundbogenfries und mächtigem Zinnenkranz abgeschlossen, so dass er wie eine trotzige Veste von seiner Höhe über die Küste und das Meer weit hinschaut. Am Kreuzschiff liest man die Inschrift 1470. Giuliano hatte den Bau indess nicht vollendet; erst *Giuliano da San Gallo* führte die Kuppel aus, mit welcher er 1500 fertig wurde. Als dann 1526 unter Papst Clemens VII. die Gewölbe bedenkliche Risse bekamen, berief man *Antonio da Sangallo*, der sich besonders durch Festungsbauten wie die Castelle von Ancona, Florenz und die gewaltige Anlage von Civita vecchia, sowie durch den berühmten Brunnen zu Orvieto als praktischer Meister der Baukunst bewährt hatte, um dem Uebel abzuhelpen. Er verstärkte die Pfeiler und Mauern und gab den Pilastern und Gesimsen die edle Form, welche sie noch jetzt zeigen, wie denn Vasari seine Arbeit höchlich preist. Die Façade endlich ist ein tüchtiges Werk, von 1583—1587 ausgeführt, mit maassvoll behandelten gekuppelten Pilastern decorirt, unten in korinthischer, oben in römischer Ordnung; nur die barocken Voluten, welche den Oberbau mit dem unteren vermitteln, sind

unschön. Der Glockenthurm, unten viereckig, dann achteckig, im oberen Geschoss rund, würde einer der besten der Renaissance sein, wenn nicht das zopfige Zwiegeldach des *Giacomo del Duca* ihn abschlosse. Er steht in Verbindung mit dem Bischofs-

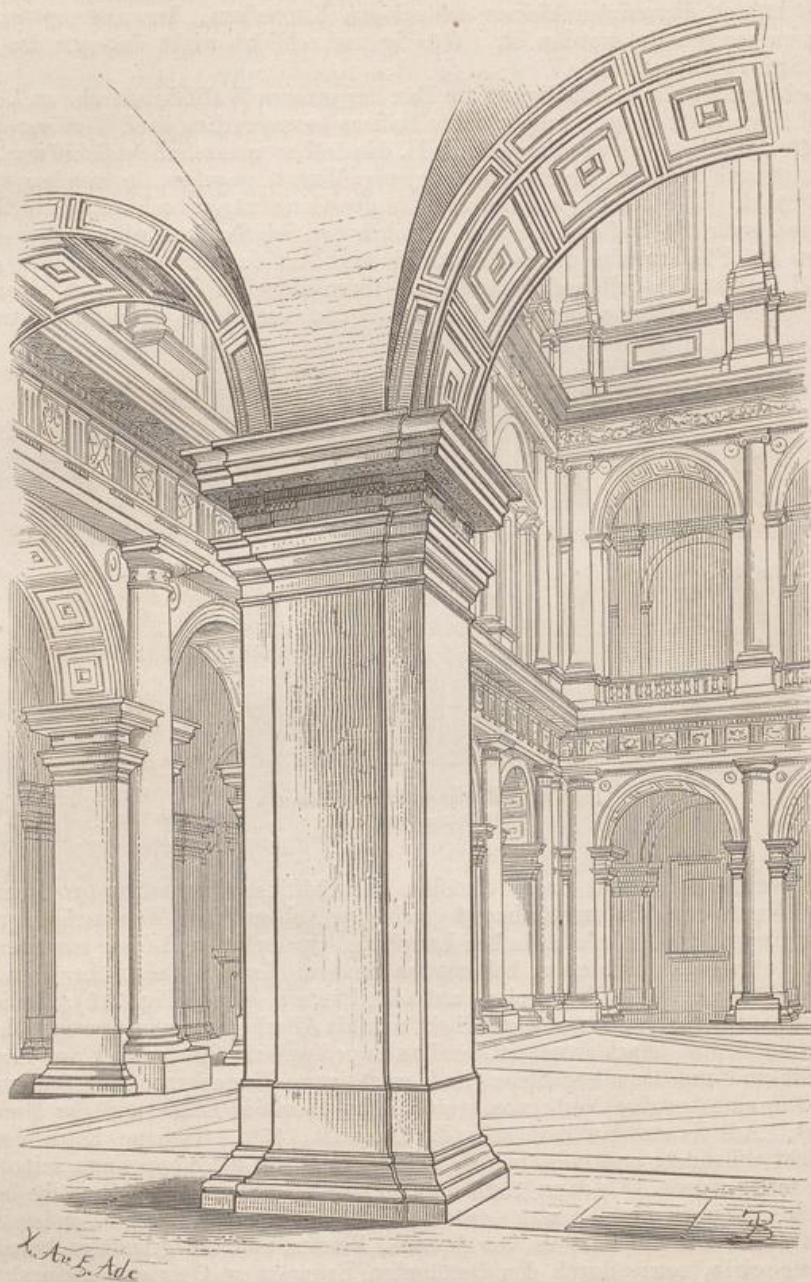


Fig. 719. Pal. Farnese zu Rom.

palast, dessen Doppelarkaden auf dorischen, oben auf ionischen Pilastern den Platz auf zwei Seiten grossartig einfassen. Die Anlage derselben wurde von *Bramante* begonnen, dem *Andrea Sansovino* und *Antonio da Sangallo* folgten; die Vollendung des Baues, der übrigens den Platz auch an der dritten Seite umfassen sollte, geschah erst

gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts. Zu der reichen Pracht des Ganzen gehören die drei herrlichen Bronzportale der Kirche, der grosse, üppig decorirte Taufbrunnen im Innern, das Denkmal Sixtus V. vor der Façade und der originelle Brunnen auf dem Platze, Alles mit grosser Meisterschaft in Bronze ausgeführt.

Gegen die römische Architektur dieser Epoche steht die gleichzeitige florentinische beträchtlich zurück. Der grosse Styl dieser Zeit ist nur durch Rafael's Pal. Pandolfini vertreten. Dagegen haben die florentinischen Bauten bei bescheidenen Verhältnissen das grosse Verdienst, für das einfachere bürgerliche Wohnhaus einen klassischen Ausdruck gefunden zu haben. *Baccio d' Agnolo* (c. 1460—1543), ausgezeichnet in den reichen Holzarbeiten der Vertäfelungen und Chorstühle und längere Zeit bei der Vollendung der Domkuppel beschäftigt, hat im Pal. Bartolini bei S. Trinità ein treffliches Beispiel bürgerlichen Privatbaues hingestellt. Den noch mit Steinkreuzen versehenen Fenstern gab er hier zum ersten Mal gebogene und gerade Giebel zur Bekrönung. Pal. Levi ist wegen der einfach edlen Hofanlage, Pal. Serristori bei S. Croce wegen der eigenthümlich behandelten Vorkragung des oberen Geschosses, Pal. Roselli del Turco bei S. Apostoli wegen der lebensvollen Gliederung des Treppenraumes beachtenswerth. — Von Baccio rührt auch die unvollendet gebliebene äussere Galerie und das Kranzgesimse der Domkuppel, welche gemeinsam dem gewaltigen Bau zur ebenso wirksamen als stylvollen Bekrönung gereichen. — Einen reichen Privatpalast mit schönem Säulenhofe schuf Baccio's Sohn *Domenico* in dem Pal. Nicolini, jetzt Buturlin. Ein anderer Nachfolger Baccio's *Gio. Antonio Dosio* ist wegen des edlen Pal. Larderei hier zu nennen. Endlich *Bernardo Tasso* wegen der 1547 errichteten prächtigen Säulenhalle des Mercato Nuovo.

In Bologna blüht in den ersten Decennien des 16. Jahrh. der alte zierliche Backsteinbau weiter und erhebt sich in der grossartigen Hofanlage des Pal. Pizzardi Nr. 36. zu bedeutender Wirkung, indem eine doppelte Säulenstellung mit Kreuzgewölben sich als Verbindung des vorderen Vestibüls mit dem des Hintergebäudes mitten durch den auf drei Seiten mit ähnlichen Hallen umgebenen Hof erstreckt. Die Kapitäle sind von anziehender Mannichfaltigkeit, die Archivolten reich gegliedert. Die mächtige Treppenanlage und alles übrige ist später. Ein schönes Gebäude dieser Zeit ist Pal. Buoncompagni vom J. 1545. Der Hauptmeister war um die Mitte des Jahrhunderts *Andrea Formigine*, der im Pal. Malvezzi-Campeggi einen trefflichen Hof ausführte, dagegen am kolossalen Pal. Fantuzzi schon in den schwerfälligen und doch nüchternen Barockstyl übergeht. Die in Rustica behandelten Doppelsäulen, die Elephantenreliefs, die wuchtigen, plumpen Details bilden einen wahrhaften Elephantenstyl. Im Innern ist eine grandiose Treppe zwischen zwei Säulenhöfen angebracht, die in Verbindung mit einer oberen Halle, reicher Beleuchtung und einem Durchblick in ein perspektivisch bemaltes oberes Gewölbe — schon im Sinne der Barockzeit — majestätisch wirkt. Maassvoller ist Pal. Bolognetti neben der Mercanzia, mit der Jahreszahl 1551. Die unteren Hallen der Façade mit den achteckigen Säulen gehören der Frührenaissance; das Obergeschoss hat klassicistisch gebildete Fenster mit ionischen Säulen und etwas in's Barocke spielender Bekrönung des geraden Sturzes. Das Innere ist durch malerische Anlage des kleinen Hofes und der Treppe, durch reiche, schon etwas barocke Decoration und eine schön gegliederte und prächtig ausgebildete Holzdecke im oberen Vestibül bemerkenswerth.

Zu den zahlreichen grossen Architekten dieser Zeit stellt Oberitalien den Veroneser *Michele Sannicelli* (1484—1559). Mit zwanzig Jahren begab er sich nach Rom, wo damals gerade Bramante seine Thätigkeit begann. Bald darauf finden wir Michele für Montefiascone und Orvieto thätig, wo er als Dombaumeister angestellt wird. Im Auftrage Clemens VII. bereist er mit Antonio da Sangallo die päpstlichen Staaten, um die Befestigungen zu untersuchen und auszubessern. Dann tritt er in den Dienst der Republik Venedig, führt Befestigungen in dem ganzen weiten Gebiete derselben bis nach Dalmatien, Corfu, Cyprien und Candia aus und errichtet sowohl in Venedig als in seiner Vaterstadt Paläste, Kirchen und Festungswerke. Für den Befestigungsbau schuf er nicht bloss durch die Erfindung der winkligen Bastionen eine neue Epoche, sondern er wusste auch in antik-römischem Geiste diesen Bauten der Nothwehr den Charakter monumentaler Schönheit zu verleihen. Das beweisen die noch

Bauten in
Florenz.

in Bologna.

Michele San-
nicelli.

Thore zu erhaltenen Thore Verona's, Porta nuova vom Jahre 1533, Porta Stuppa oder Verona. Palio vom J. 1542 und P. San Zenone, durch einfache, aber mächtige Verhältnisse und nachdrückliche Rusticabehandlung der Einfassungen, auch der Pilaster von bedeutender Wirkung. Auch die beiden Portale am Platz der Signore sind von ihm. Für den Palastbau wendete er gern ähnlich kraftvolle Formen an, wobei die Rustica selbst auf die Säulen mit übertragen wurde. Pal. Bevilacqua (Fig. 720) ist ein Beispiel dieser grandios wirkenden Façaden, an denen die spiralförmige Säulen-Kanellur vom römischen Thore, der sogenannten Porta de' Borsari, entlehnt ist. Die Composition dieser originellen und edlen Façade beruht auf dem effectvollen Gegensatz des derb alla Rustica behandelten Erdgeschosses mit dem elegant und reich ausgebildeten oberen Stockwerk. An letzterem ist in den Oeffnungen das Motiv der dreithorigen Triumphbögen mit Glück in den Façadenbau übertragen. — Pal. Canossa mit seiner offenen Halle und dem Pfeilerhofe, dann besonders der bedeutende

Paläste
dieselbst.

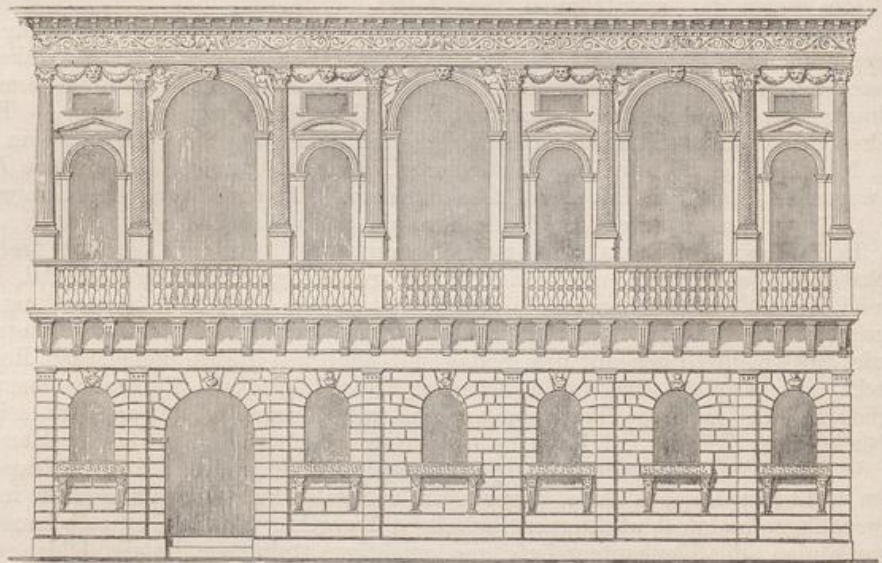


Fig. 720. Pal. Bevilacqua zu Verona. (Nach Nohl.)

Pal. Pompei sind ebenfalls von ihm. An letzterem hat er den beim Pal. Bevilacqua schon angewandten Contrast eines Rustica-Erdgeschosses mit einem durch Säulenstellungen belebten oberen Stockwerk wiederholt, aber in strengerer Behandlung, zunächst indem er sämtlichen Fenstern dieselbe Bogenform und gleiche Höhe gab, dann aber auch durch Anwendung der dorischen statt der dort gebrauchten korinthischen Säulenordnung. Die Wirkung ist ernst und vornehm. In Venedig und zu wusste er am Pal. Grimani, der jetzigen Post, den dortigen Palaststyl zu hoher Bedeutsamkeit durchzubilden. Auch Pal. Corner-Mocenigo zeigt die ihm eigenthümliche Grösse in den Verhältnissen und der Behandlung der Glieder.

Kirchen- In seinen Kirchenbauten geht er, dem Geiste seiner Zeit entsprechend, mit Vorliebe bauten. auf Centralanlagen mit Kuppeln aus. Die Kapelle Pellegrini bei San Bernardino in Verona*) ist ein Rundbau, der gleich dem Pal. Bevilacqua aus der früheren Zeit des Meisters herrühren muss, denn er entfaltet in ihm eine Feinheit der Gliederung und eine zierliche Anmuth des Details, die man in seinen späteren mehr einfach derben Bauten nicht mehr antrifft. Das Triumphbogenmotiv der unteren Wandgliederung mit den abwechselnd spiralförmig oder vertikal kanellirten Säulen erinnert an das vom Pal. Bevilacqua. Dass die Giebel, welche die einzelnen Hauptab-

*) B. Giuliani, la capp. Pellegrini. Verona 1817. Fol. 30 tav.

theilungen abschliessen, sich der Biegung des Cylinders fügen müssen, ist das einzige Bedenkliche an diesem sonst in jeder Hinsicht köstlichen, harmonischen Baue. Die Schönheit der Verhältnisse, die edle Abstufung der Gliederung, die unvergleichliche Anmuth der Ornamente, namentlich in den Pilasterfüllungen, endlich das trefflich angeordnete Oberlicht und die leichte Kassettenwölbung der Kuppel beweisen, wie man selbst ohne alle Farbe durch Adel der Form wirken kann. Bedeutender in der Anlage zeigt sich die Madonna di Campagna unweit der Stadt. Es ist ein Rundbau, der im Inneren sich als Achteck von 56 Fuss Durchmesser gestaltet. Vortretende korinthische Pilaster, zwischen welchen Flachnischen angebracht sind, tragen ein reiches Gebälk und darüber eine mit kleineren korinthischen Pilasterstellungen gegliederte Galerie nach Art eines Triforiums. Die mittlere Oeffnung enthält ein Fenster, die beiden anderen sind mit kleinen Statuennischen geschmückt. Ein achtheiliges kuppelartiges Gewölbe mit einer Laterne bildet den Abschluss. An den Hauptraum legt sich ein Chor in Gestalt eines griechischen Kreuzes, dessen beide tonnengewölbte Arme mit Apsiden schliessen, und auf dessen Mittelpunkt sich eine kleinere Kuppel erhebt. Das Aeussere des noblen Gebäudes ist mit Absicht ländlich einfach gehalten, gewinnt aber durch einen 19 Fuss breiten tonnengewölbten Umgang auf 28 dorischen Säulen, die auf einer Sockelmauer stehen und durch einen Architrav verbunden sind, ein charaktervolles Gepräge. Für die drei Portale ist der Zugang durch Unterbrechung der Sockelmauer gewonnen worden. Der Säulenumgang umfasst aber nur drei Viertel des Umfanges, indem gegen Osten der Chor sich anschliesst. — Von S. Giorgio in Braida ist es nicht gewiss, ob Sanmicheli der Urheber gewesen; jedenfalls ist aber diese einfach edle Kirche unter seinem Einfluss entstanden. Einschiffig, mit Tonnengewölbe bedeckt, von anstossenden Seitenkapellen begleitet, auf dem Kreuz mit schöner Kuppel, deren Fenster wie in der Kapelle Pellegrini zu dreien gruppiert sind, gestaltet sich der Bau zu einem der besten dieser Zeit, von ungemein ruhiger, geschlossener Wirkung, in der Decoration wieder bei Vermeidung aller Farbe doch ohne Nüchternheit. — In Montefiascone erscheint die Madonna delle Grazie als ein anmuthiges Jugendwerk des Meisters, geschaffen noch unter der Inspiration des einfach edlen Bramantesken Styles. Ein griechisches Kreuz mit kurzen Armen, in ähnlicher Anordnung wie die Kirche S. Biagio seines Freundes Antonio da Sangallo, aber auf einer etwas früheren Stufe der Formbehandlung. Denn nicht bloss kommen in den Querarmen Kreuzgewölbe vor; nicht bloss zeigt die mässige Pilasterordnung die korinthisirenden Kapitäle der Frührenaissance: sondern das äussere Kuppeldach hat noch die Form eines mässig ansteigenden Zelt-daches, wie Bramante sie an seinen Mailänder Bauten geliebt hatte.

In Padua erhebt sich in dieser Epoche die Architektur wieder zu höheren Leistungen. Für den Profanbau ist besonders *Gio. Maria Falconetto* von Verona (1458 bis 1534) von Bedeutung, der die letzten einundzwanzig Jahre seines Lebens in Padua zubrachte. Der Pal. Giustiniani vom J. 1524 mit seinem Hof und den zierlich heiteren Gartenhäusern zählt zu den liebenswürdigsten Schöpfungen der Zeit. Ausserdem gehören ihm mehrere Thore der Stadt, so P. San Giovanni und P. Savonarola. — Um dieselbe Zeit entstand in Padua eines der grossartigsten Kirchengebäude S. Giustina seit 1520 von dem als decorativen Plastiker bedeutenden *Andrea Riccio* oder *Briosco* errichtet. Das Vielkuppelsystem von S. Marco zu Venedig und S. Antonio zu Padua ist hier dem Geiste der klassischen Renaissance unterworfen und zu bedeutender Wirkung gebracht. Nur schadet die beträchtliche selbständige Erhebung der Kuppeln auf Langhaus und Kreuzarmen zu sehr dem dominirenden Eindruck der 176 Fuss hoch ansteigenden Hauptkuppel. Immerhin sind jedoch die grossartigen Dimensionen von zwingender Macht. Das Langhaus ist, bei 370 Fuss Länge und 42 Fuss Breite, in seinen grossen Tonnengewölben 83 Fuss hoch. Ebenso hohe Tonnengewölbe sind neben jeder Kuppel in den Seitenräumen angebracht, und daneben schliesst sich ein niedriges Kapellenschiff an. Das 252 Fuss lange Kreuzschiff ist gleich dem Chor mit grossen Apsiden abgeschlossen. Schade, dass die leere Weisse der Wände und die ungünstige Bildung der Pfeilerkapitäle dem Ganzen einen Anflug von Nüchternheit giebt. — Nach verwandtem System wurde bald darauf durch *Andrea della Valle* und *Agost. Righetto* der Dom ausgeführt. Das Langhaus, von kuppelge-

Bauten in Padua.

Profanbau.

S. Giustina.

Dom.

wölbten Seitenschiffen begleitet, wird von einem kleineren und einem grösseren Querschiff mit Kuppeln durchschnitten; das grössere hat wieder die in Oberitalien beliebten halbrunden Abschlüsse.

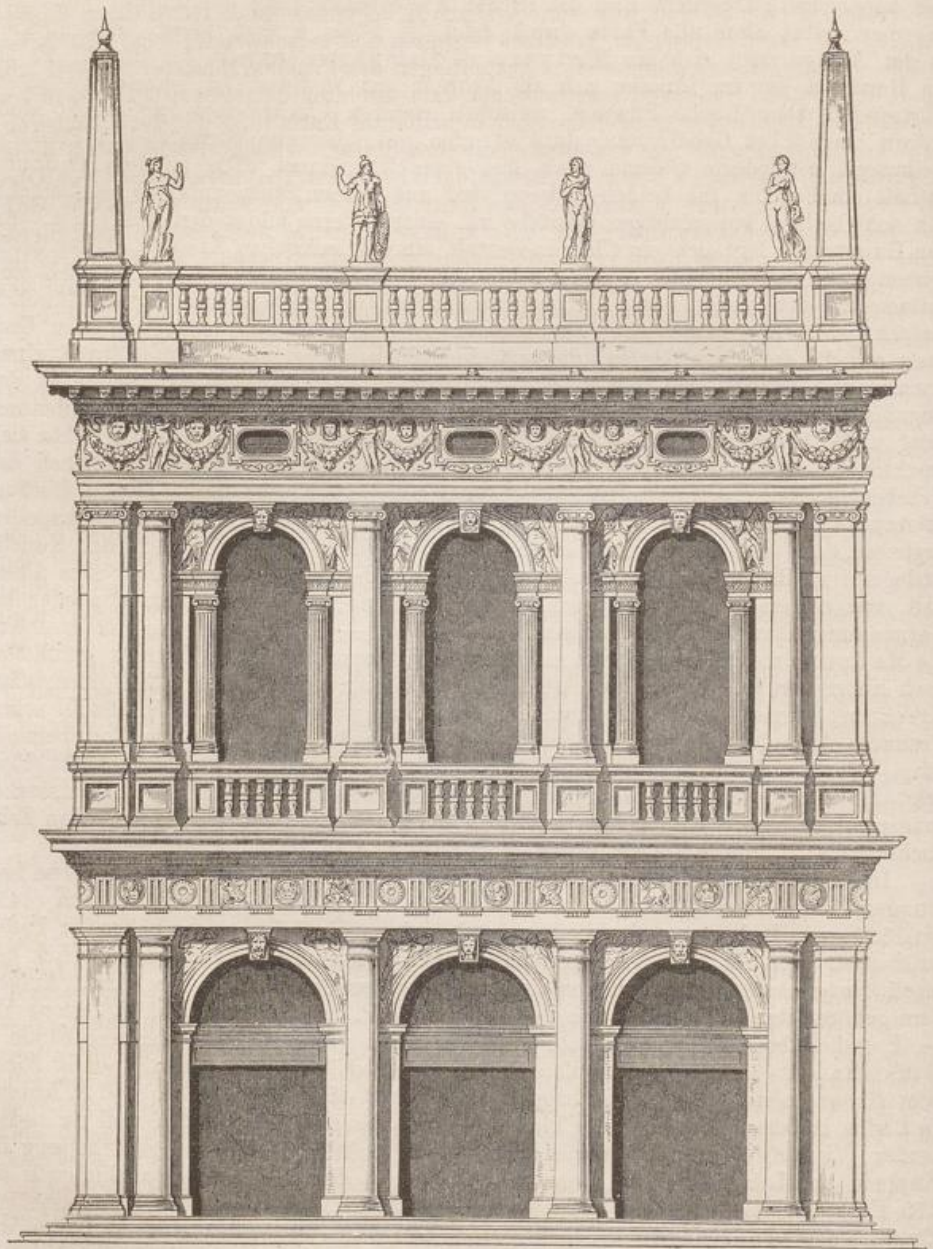


Fig. 721. Bibliothek von S. Marco zu Venedig.

Eine selbständige Richtung verfolgt der Florentiner *Jacopo Sansovino* (eigentlich *Jac. Tatti*; 1479—1570), dessen Hauptthätigkeit sich in Venedig concentrirt. Seine Werke bilden in ihrer mehr phantastisch freien, decorativen Weise einen Nachklang der Frührenaissance, die sich durch seinen überwiegenden Einfluss in Venedig lange

erhielt. Unter seinen Kirchen zeichnet sich die seit 1538 entstandene S. Giorgio de' Greci vorthellhaft aus, einschiffig als Langhausbau mit Tonnengewölbe und einer Kuppel; die Façade gut und klar in zwei Geschossen mit Pilasterstellungen disponirt, und nur der obere Aufsatz in etwas kleinlich wirkender Decoration. — Sein Hauptwerk ist aber die prachtvolle Bibliothek von S. Marco, begonnen im J. 1536, deren Façade (Fig. 721) mit ihren Halbsäulen, kräftigen Gesimsen und verschwenderischer plastischer Ausschmückung zu den glanzvollsten Schöpfungen der Profanarchitektur gehört. Sie nimmt den offenen Hallenbau venetianischer Palastarchitektur in zwei Geschossen von ansehnlicher Höhe auf, verbindet ihn aber in brillanter Entfaltung mit der antikisirenden Wandgliederung des entwickelten römischen Styles. All das reiche Leben dieses prunkvollen Schaustückes klingt zuletzt in der oberen Dachbalustrade mit ihren Obelisk und Statuen wirksam aus. Wenige Jahre früher (1533) baute er den Pal. Corner (della cà grande) ein Erdgeschoss mit kräftiger Rustica, auf welchem zwei Stockwerke mit gekuppelten Säulen und Bogenfenstern sich erheben. Strebt hier Alles nach wirksamster, reichster Entfaltung, so tritt an der Zecca (seit 1536) und den Fabbriche nuove (seit 1552, den praktischen Bedürfnissen gemäss, eine schlichtere Behandlung in tüchtiger Derbheit hervor. Eine Nachwirkung der Bibliothek erkennt man endlich an den von Scamozzi seit 1582 erbauten Procurazie nuove, nur dass den beiden unteren Geschossen ein drittes aufgesetzt ist, wodurch die bei aller Pracht leichte hallenartige Wirkung sich abschwächt. So übte unmittelbar und mittelbar Sansovino in dieser Epoche eine architektonische Alleinherrschaft über Venedig aus.

Einer neuen Richtung gab der gewaltige, auch als Maler und Bildhauer bedeutende *Michelangelo Buonarroti* (1475 — 1564) den Ausschlag. Er bezeichnet den Punkt in der geschichtlichen Entwicklung, wo der gewaltsame Drang eines hochbegabten Individuums sich über die strengen Gesetze architektonischen Schaffens kühn hinwegsetzt und in willkürlich machtvoller Weise seiner Subjectivität zum Ausdruck verhilft. Er componirt nur im Ganzen und Grossen, mit vorwiegender Rücksicht auf die malerische Wirkung, auf den Wechsel der Flächen und Einzelglieder, des Schattens und Lichtes; die Bildung des Details vernachlässigt er darüber bis zur Verwilderung, und für die Composition giebt er bisweilen einer Laune nach, die in capriciösem Gegensatz gegen Ruhe und Harmonie der Anlage sich befindet. Seine ersten, minder bedeutenden Bauten gehören Florenz an. Dahin zählt die 1514 entworfene Façade für S. Lorenzo, die indess Entwurf geblieben ist; er suchte hier die Vermittlung der beiden Geschosse, allerdings mehr bildnerisch als streng architektonisch, durch Statuen zu bewirken. In S. Lorenzo erbaute er sodann 1529 die Grabkapelle der Mediceer, für die er die berühmten Grabmäler mit den herrlichen Statuen meisselte. — Zu Rom sind, wie wir sahen, die grossartigen Pfeilerhallen des Hofes im Pal. Farnese, so wie das imposante Kranzgesims der Façade sein Werk. — Die malerisch hochbedeutsame Anlage des Capitols sammt den angrenzenden Bauten beruht ebenfalls auf seinen Plänen. — Von seinem Umbau des Hauptraumes der Diocletiansthermen in die Kirche S. Maria degli Angeli zeugen wenigstens noch die gewaltigen Gesamtformen und Verhältnisse dieses Baues, dessen drei kolossale Kreuzgewölbe auf hohen Granitsäulen ruhen. — In launenhafter Willkür ist die aus seiner spätesten Lebenszeit datirende Porta Pia behandelt, ein Denkmal der Verirrung eines hohen Geistes.

Seine vorzüglichste architektonische Thätigkeit nahm der Neubau der Peterskirche in Anspruch*). Die Geschichte dieses gewaltigsten Tempels der Welt ist erst neuerdings durch die verdienstvollen Forschungen H. von Geymüller's, namentlich durch seine Untersuchungen über die auf S. Peter bezüglichen Handzeichnungen der Uffizien in ein neues Licht getreten**). Nicolaus V. war es zuerst, der seit 1450 durch *Bernardo Rossellino* einen Neubau begonnen hatte. Dieser wäre eine Uebersetzung der alten Säulenbasilika in eine Pfeilerbasilika von ungefähr gleichen Dimen-

*) *Costaguti*: Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano. Fol. Roma 1684.

**) H. v. Geymüller, Notizen über die Entwürfe zu S. Peter. Carlsruhe 1868, denen ein eben angekündigtes grosses Kupferwerk folgen soll. Vgl. dazu R. Redtenbacher's Aufsatz in v. Lützw's Zeitschr. Bd. IX, S. 261 ff., dessen Anschauungen ich in den Hauptpunkten nicht beizutreten vermag.

sionen geworden; doch hätten die Querschiffarme grössere Ausdehnung bekommen, und der innen im Halbkreis, aussen polygon geschlossene Chor sollte eine den Kreuzflügeln entsprechende Länge erhalten. Nach dem 1455 erfolgten Tode des Papstes blieb der angefangene Bau ein halbes Jahrhundert liegen, bis Julius II. im J. 1506 den Grundstein zu einem abermaligen Neubau legte. Obwohl *Giuliano da S. Gallo* als päpstlicher Hofarchitekt sich Rechnung auf die Oberleitung desselben gemacht, übertrug der kunstsinnige Kirchenfürst dennoch den Bau dem genialsten der damaligen Meister, *Bramante* von Urbino, der durch einen alles Dagewesene an Kühnheit und Grossartigkeit überbietenden Plan den Sieg davon trug. Der gigantische Grundgedanke seines Entwurfes war: „das Pantheon auf den Friedenstempel (d. h. die Constantinsbasilika) zu stellen.“ Die Verbindung einer gewaltigen Vierungskuppel mit einem Langhausbau war durch das ganze Mittelalter das Ideal der italienischen

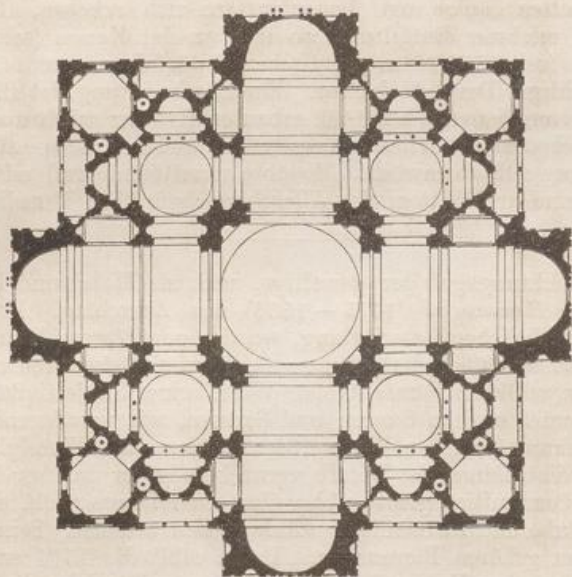


Fig. 722. Bramante's Plan zu S. Peter.

Architektur gewesen, und zwar ging das Streben dahin, die Kuppel nicht in der Breite des Mittelschiffes, wie es so oft auch im Norden geschehen war, sondern in weit darüber hinausgreifenden Dimensionen zu errichten. Der Florentiner Dom (Fig. 626) und der nicht zur Ausführung gelangte Plan von S. Petronio zu Bologna (Fig. 633) waren die damals denkbare höchste Entwicklung dessen, was in den Domen zu Pisa (Fig. 424) und Siena (Fig. 624) noch als unvollkommene Versuche sich hervorgewagt hatte. Der Dom zu Pavia (Fig. 684) war eine im Wesentlichen noch an den Florentiner Dom und an S. Petronio sich lehrende Lösung mit den freieren Formen der Renaissance; in S. Maria delle Grazie (Fig. 633) hatte aber Bramante selbst einen ersten Versuch gemacht, der über das Frühere hinausging, indem er die achteckige Grundlage des Unterbaues mit der quadratischen vertauschte und also zu einer ähnlichen Fortbildung gelangte, wie sie einst bei den Byzantinern von S. Vitale zur Sophienkirche stattgefunden hatte. Es giebt in den Uffizien einen Entwurf, welchen ich mit Geymüller gegen Redtenbacher für eine der ersten Studien Bramante's zu S. Peter halte. Das Wesentliche ist schon hier die Grösse und Weite der Kuppel, die aber auf vier Pfeilern ruht, deren innere Diagonalfäche mit den vorgesetzten Säulen sich noch nicht ganz von der achtseitigen Grundform loszumachen weiss. Dazu kommt als zweites bedeutsames Motiv die Wiederaufnahme halbrunder Abschlüsse für die Querflügel wie für den Chor, ja die Anordnung von Umgängen, ein offenbar von

S. Lorenzo in Mailand stammender Gedanke. Aus solchen Versuchen ergab sich dem grossen Meister als definitive Form jener von Geymüller an's Licht gezogene und sofort richtig erkannte Plan, den unsere Fig. 722 in vollständiger Ausführung darstellt. Hier ist vor Allem zum ersten Mal in voller Klarheit das Ideal der Renaissance, ein consequent entwickelter Centralbau, in unübertroffener Schönheit entfaltet. Für die Pfeiler ist als Belebung das wirksame Motiv grosser Nischen gefunden, das dann wie ein beherrschendes Grundschema für die Gestaltung aller Räume verwerthet wird. In die Ecken legt der Meister vier kleinere Kuppelräume, die mit ihrem gedämpfteren Lichte stimmungsvoll vorbereitend auf den Hauptraum hinleiten sollten, nach aussen aber, wie das gleichzeitige Münzbild Caradosso's beweist, in bescheidener Unterordnung mit den Giebeldächern der Kreuzflügel gleiche Höhe hielten. Wie endlich

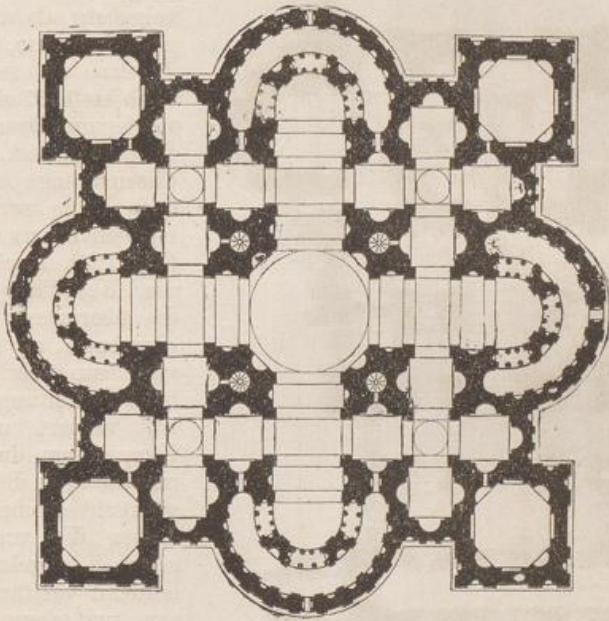


Fig. 723. Peruzzi's Plan zu S. Peter.

auf den Ecken vier Sakristeien und Kapellen angebracht, wie zwischen denselben stattliche Vorhallen eingefügt, und wie alle diese Räume durch das genial ausbeutete Motiv der Nischengliederung der Wände auf's genaueste in einander verschränkt sind, das Alles braucht nur angedeutet zu werden*). Auf den vorderen Ecken sollten zwei Thürme die Hauptfäçade einfassen. — Nach diesem Plan begann Bramante, vom Feureifer Julius des II. getrieben, zunächst die vier Kuppelpfeiler mit ihren Bögen bis zum abschliessenden Kranzgesims zu errichten; sodann ging er zum Ausbau der Tribünen des Mittelschiffes und nördlichen Querschiffes über. (Man muss, was Redtenbacher nicht gethan, sich erinnern, dass S. Peter die umgekehrte Orientirung hat, d. h. dass die Hauptapsis nach Westen, die Fäçade nach Osten schaut.) Die Kuppel wollte schon Bramante mit einem Säulenkranze umstellen und mit einer Laterne schliessen, freilich das Ganze nicht in so kühner Schlankeit gestalten, wie nachmals Michelangelo es gethan. Nach Julius Tode berief Leo X. kurz vor Bramante's Hinscheiden (1514) *Giuliano da S. Gallo* an den Bau, ernannte jedoch um dieselbe Zeit *Rafael* zum Baumeister von S. Peter. Auch *Fra Giocondo*, der aber schon 1515 starb, erhielt Mitwirkung an dem grossen Werke. Rafael wollte, wie sein noch vorhandener Plan ausweist, den Centralgedanken Bramante's verlassen und zum Lang-

*) Dass der oben erwähnte „erste“ Plan mit dem noch unbestimmt Suchenden seiner Flächengliederung, seiner Vorhallen, seiner Pfeilerbehandlung in der That eine Vorstufe und nicht etwa eine spätere, dem Peruzzi beizumessende Composition sein kann, scheint mir unzweifelhaft.

hausbau zurückkehren, wobei er indess die halbrunden Abschlüsse der Kreuzarme, sogar mit den anfangs auch von Bramante geplanten Umgängen beibehielt. Lässt man das lateinische Kreuz überhaupt hier gelten, so darf die Consequenz und Klarheit dieses Entwurfes, der ächt rafaelsche Harmonie verräth, mit Recht bewundert werden. Vergleicht man vollends damit die in mehreren Varianten vorliegenden Lang-

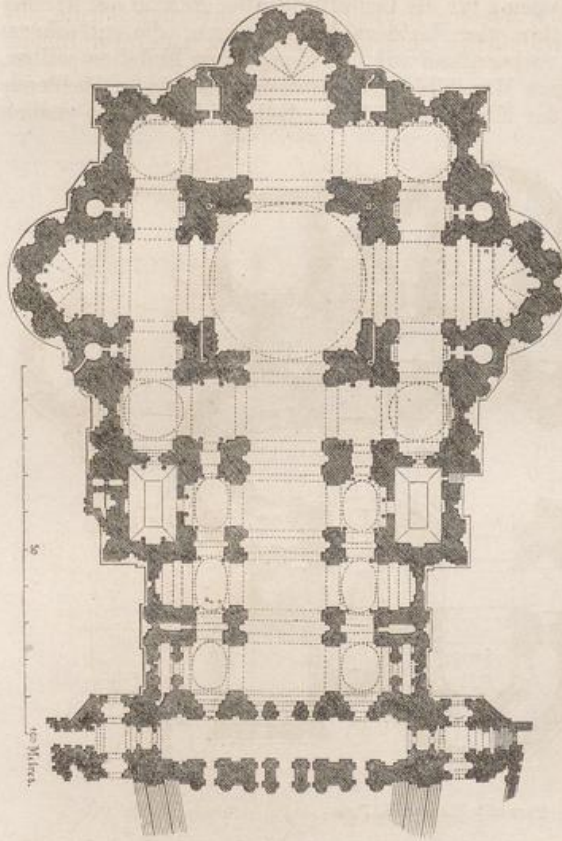


Fig. 724. Jetziger S. Peter zu Rom.

eingeschränkt. Die Hast, mit welcher Julius II. das Werk betrieb, und der Mangel an Erfahrung für einen Bau, wie ihn die Welt bis dahin noch nicht gesehen, hatte des grossen Meisters Werk gefährdet: ein Umstand, den wir minder streng zu beurtheilen haben, als die Feinde und Neider unter seinen Zeitgenossen. Als nach Peruzzi's Tode 1537 *Antonio da S. Gallo* selbständig bis 1546 an die Spitze der Bauleitung trat, liess er die Pfeiler abermals verstärken und entwarf einen neuen Grundriss und ein noch vorhandenes kostspieliges Modell. Wieder kehrte er zum Langhausbau zurück, der aber durch zu grosse Theilung des Raumes und Anordnung unnützer Nebentheile ungünstig wirkt. Einen Rückschritt ins Kleinliche bezeichnet auch das Aeussere, welches nach dem Zeugniß des noch vorhandenen Modells durch Häufung von Säulenstellungen den Umriss der Kuppel und durch die phantastischen Thürme das Ganze unruhig gemacht hätte. Endlich übernahm *Michelangelo* unentgeltlich und ausdrücklich zum Heil seiner Seele den Bau (1546). Er kehrte zur Grundidee Bramante's, zum gleichschenkligen Kreuz, zurück, bei dessen Ausführung die grandiose Kuppel nicht allein die drei östlichen Arme, sondern auch, was noch wichtiger, die Fassade dominirt haben würde. Sein Grundriss (Fig. 725) enthält freilich ebenfalls eine Reduction des Gedankens Bramante's, indem er alle Seitenräume vereinfacht und da-

haus-Entwürfe von *Giuliano da S. Gallo*, so tritt die Ueberlegenheit Rafael's noch mehr zu Tage. Seit 1518 wurde dem überbürdeten Meister zur technischen Leitung des Werkes der jüngere *Antonio da S. Gallo* beigegeben; als aber Rafael 1520 gestorben war, trat *Baldassare Peruzzi* an seine Stelle und blieb bis 1537 am Baue. Er griff wieder zum Bramante'schen Centralplan zurück, behielt aber die Chorumgänge bei, denen er jedoch keine rechte Verbindung mit dem Innern zu geben wusste. (Fig. 723). Auch schrumpften die vier Nebenkuppelräume, durch die übermässig starken Pfeiler eingeengt, zu sehr zusammen, wie denn überhaupt die räumliche Entfaltung an freier Klarheit verliert, und der mittlere Kuppelraum durch die gar zu massenhaften Pfeiler zusammengedrückt erscheint. Allerdings hatten die von Bramante zu schwach angelegten Pfeiler bedeutend verstärkt werden müssen, und ebenso hatte man die weit über die alten Fundamente Bern. Rossellino's hinausgreifende Länge des Chors und der Querflügel, wie Bramante sie kühn geplant, um ein Beträchtliches

durch wohl Einiges von der sich steigernden Wirkung der Vorhallen, Nebenkuppeln bis zum Hauptraum preisgiebt. Aber den Kern der Bramantischen Idee erfasste der grosse Meister mit voller Kraft und Klarheit, und mit Ausscheidung aller Nebensachen, namentlich der Chorumgänge seiner Vorgänger, schuf er ein Ganzes, das einfach, übersichtlich, klar wie aus einem Gusse erscheint, und dem man die verwickelten Geschieke und die widerstreitenden Tendenzen der früheren Bauführungen nirgends ansieht. Zunächst führte Michelangelo nun die äussere Bekleidung der östlichen Theile mit einer Pilasterstellung, Attika und willkürlich entarteten Fenstern aus. Im Innern (Fig. 726) entwickelte er die grossen Pfeiler durch Pilaster, Nischen, reliefirte Ornamente, und gab ihnen ein mächtig vortretendes Gesims, von welchem das schön und reich kassetirte Tonnengewölbe aufsteigt. Die Kuppel, deren Verhältnisse er zu nie geahnter Kolossalität und zu einer selbst bei Bramante nicht vorhandenen Schlankheit steigerte, so dass bei einem Durchmesser von 140 Fuss ihr Scheitel 405 Par. Fuss über dem Boden sich erhebt, wurde nach seinen Plänen und Modellen bald nach seinem Tode durch *Domenico Fontana* ausgeführt. Ihre ungeheueren Dimensionen, ihre eben so schlanke als gewaltige Form, das herrliche Profil, das imposant sich bis zur krönenden Laterne aufschwingt, Stadt und Umgegend weithin beherrschend, machen sie zu einem Wunder der Baukunst. Von kräftig elastischer Wirkung ist die Belebung des Tambours durch gekuppelte Säulen mit vorgekröpftem Gebälk. Für das Innere, wo eine Pilasterstellung angeordnet ist, macht das massenhafte durch ihre grossen Fenster einfallende Oberlicht den bedeutendsten Eindruck.

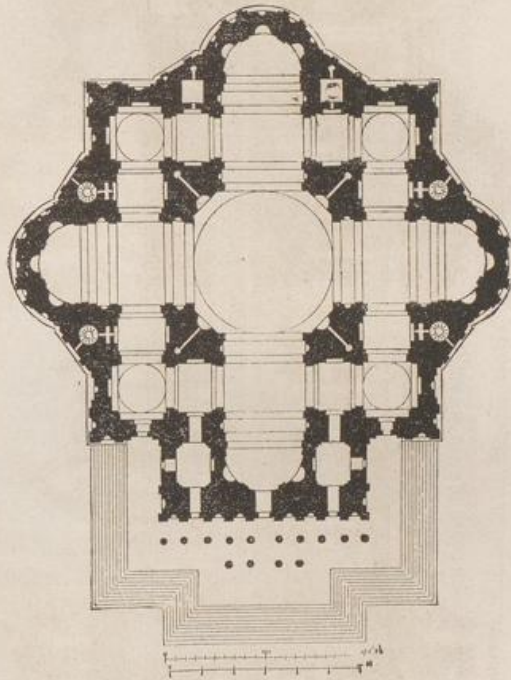


Fig. 725. Michelangelo's Grundriss für St. Peter.

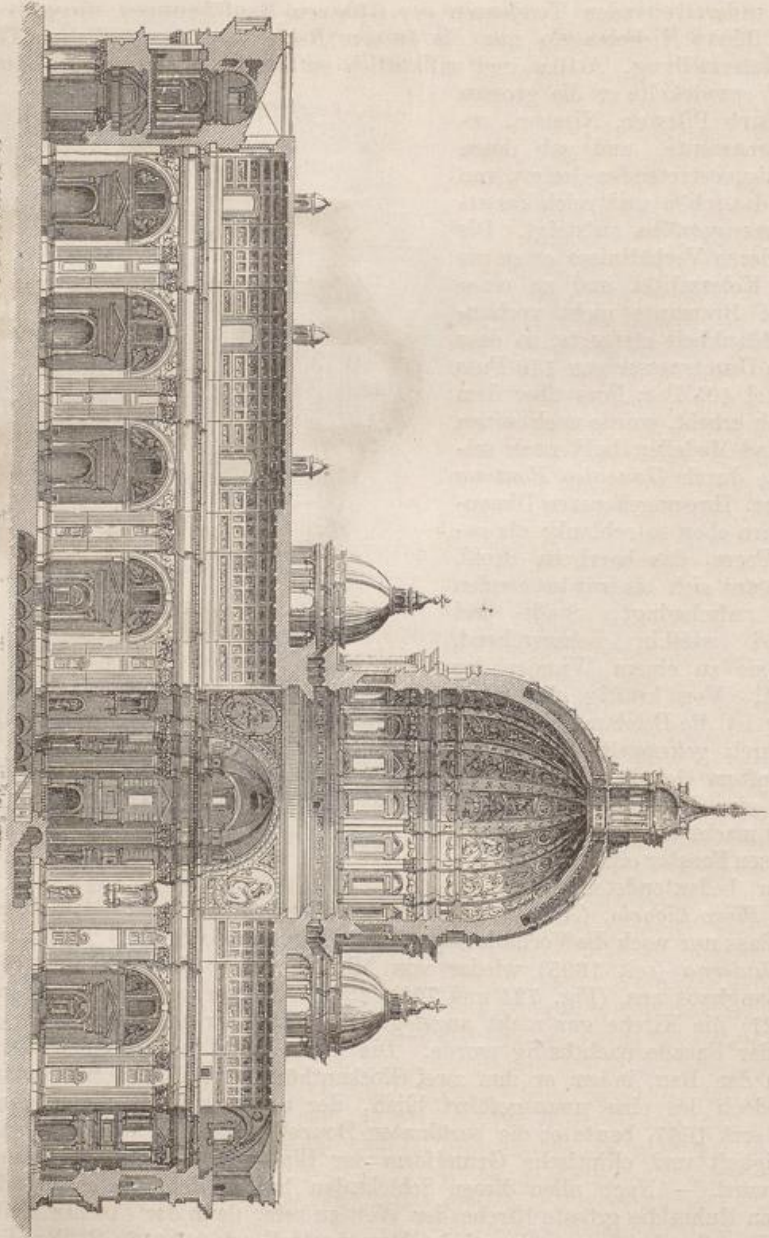
Vignola, *Pirro Ligorio*, *Giacomo della Porta* vollendeten im Geiste Michelangelo's den Bau, so dass nur noch die Vorhalle sammt der Hauptfäçade fehlte. Leider wich aber *Carlo Maderna* (seit 1605) wieder von Michelangelo's Plan ab und führte das jetzige Langhaus aus, (Fig. 724 und 726), auf dessen perspectivische Wirkung (vgl. Figur 727) die Kirche gar nicht angelegt war, und das auch dem Aeusseren, besonders der Fäçade nachtheilig wurde. Die letzte Hand legte endlich *Bernini* (seit 1629) an den Bau, indem er ihm zwei Glockenthürme an der Fäçade zudachte, von denen jedoch der eine unausgeführt blieb, der andere wieder abgetragen wurde. Endlich, erst 1667, baute er die berühmten Doppelkolonnaden, durch deren einfache Grossartigkeit und elliptische Grundform der Eindruck der Fäçade bedeutend gesteigert wird. — Nach allen diesen Schicksalen hat S. Peter jedenfalls den unbestreitbaren Ruhm die grösste Kirche der Welt zu sein, denn der Flächeninhalt beträgt 199,926 Par. Quadratfuss, während der Dom in Mailand 110,808, S. Paul in London 102,620, die Sophienkirche in Constantinopel 90,864, der Kölner Dom nur 69,400 Quadratfuss misst. Wer in diesem gewaltigen Bau einen spezifisch kirchlichen Eindruck sucht, der wird sich durch die kalte, schwerfällige Pracht getäuscht finden. An sich aber ist die Majestät der Verhältnisse, das Weite, Freie, Wohlige der ungeheuren Räume selbst durch die plumpste Barockdecoration nicht zu zerstören, und je öfter man in diesen kühnen Hallen wandelt, je häufiger man zu verschiedenen Tageszeiten

ihre magischen Lichtwirkungen beobachtet, desto mehr wird man sich schliesslich trotz aller Einwürfe mit dem Ganzen aussöhnen.

Michel-
angelo's
Einfluss.

Michelangelo's Beispiel, für die jüngeren Künstler, wie wir bald sehen werden, höchst gefährlich, wirkte auf alle seine Zeitgenossen mehr oder minder ein. Zu-

Fig. 726. S. Peter in Rom. Durchschnitt.



nächst folgt eine Reihe von Architekten, deren Wirksamkeit die zweite Hälfte des Jahrhunderts ausfüllt, und in deren Werken man eine strengere, aber auch kühlere Classizität, einen festeren Formenkanon, verbunden mit stärkerer Betonung der Einzelglieder findet. Durch Grösse der Conceptionen und der Verhältnisse wissen diese Meister den Anflug einer kälteren Reflexion und theoretischen Regelrichtigkeit fast

vergessen zu machen. Dagegen ist aber auch nicht zu leugnen, dass seit Michelangelo eine Sucht nach Grossartigkeit immer mehr einriss, die doch bald zur Vernachlässigung der feineren Gliederung und edleren Detailbehandlung führte und die Wirkung nicht mehr in liebevoller Ausbildung des Ganzen nach allen seinen Theilen, sondern

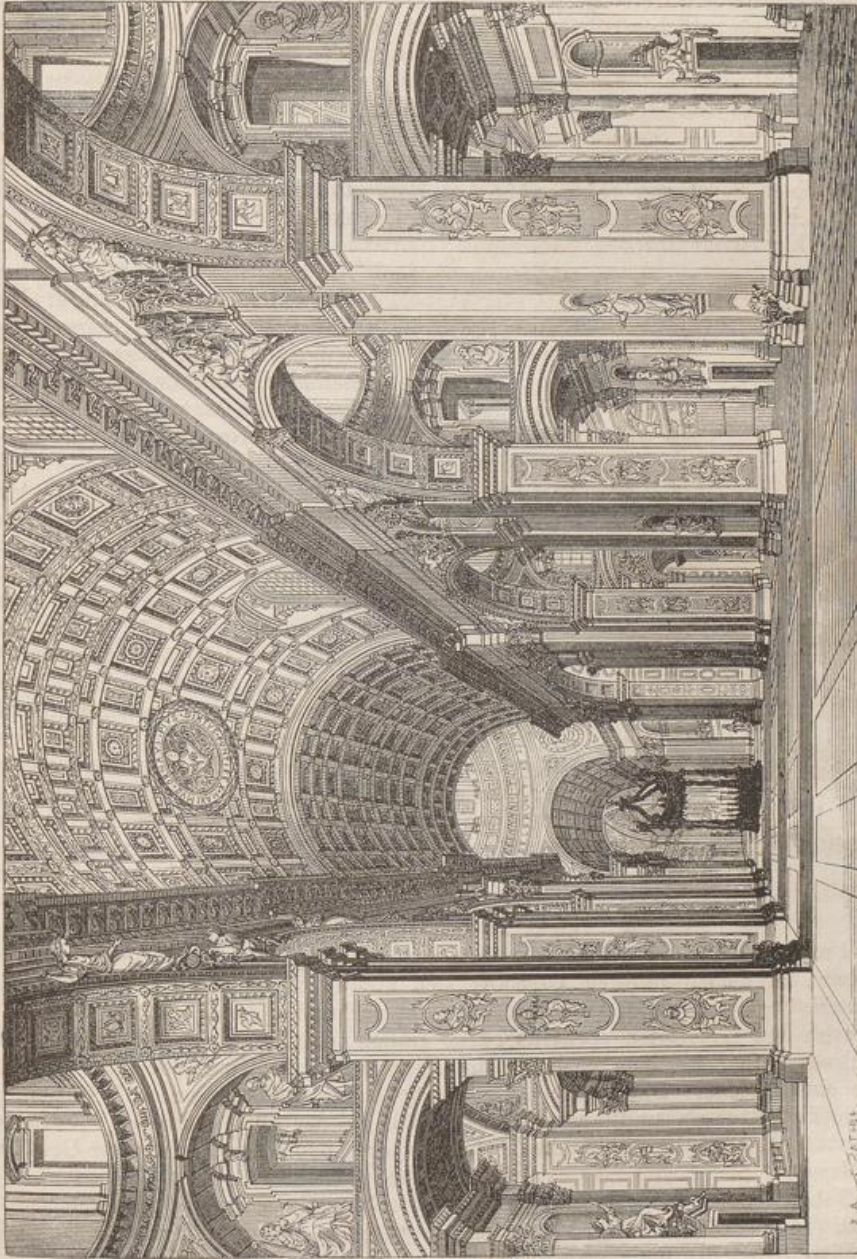


Fig. 727. Inneres von St. Peter zu Rom.

in kolossalen Massen und riesigen Verhältnissen erstrebte. Damit war denn der Verwilderung des Details und dem Barockstyl Thor und Thür geöffnet. Unter den tüchtigsten Meistern dieser Zeit ist zunächst *Vignola* (*Giacomo Barozzi*, 1507—1573) zu nennen. Er war für eine strengere Behandlung der antiken Architektur thätig und

Vignola.

schrieb deshalb auch sein Werk über die Säulenordnungen, welches für die ganze Folgezeit bis auf unsere Tage der architektonische Kanon geworden ist, bis das Studium der altgriechischen Monumente ihn verdrängte. Unter seinen Bauten behauptet das Schloss Caprarola zwischen Rom und Viterbo den ersten Rang. Es gestaltet sich als regelmässiges Fünfeck um einen runden Hofraum, ist in zwei Hauptgeschossen streng mit Pilastern decorirt, im unteren Geschoss mit offenen Bogenhallen ausgestattet. Die sämtlichen Säle und Gemächer haben reiche Bemalung durch die Zuccheri erhalten. — Aus seiner früheren Zeit rührt die Façade der Banchi am Hauptplatz zu Bologna, mit den stattlichen Hallen und der glücklichen Gliederung des Hauptgeschosses von edler und bedeutender Wirkung, dabei im Detail noch mit Sorgfalt ausgebildet. — Sodann war Vignola gleich seinem Zeit- und Kunstgenossen, dem Maler und Architekten *Vasari*, an der grossartigen Villa Julius III. *) theilhaftig, welche dieser Papst von 1550—1555 bei Rom ausführen liess. An der Landstrasse erhebt sich zunächst ein Palast, der zu der eigentlichen Villa führt. Diese hat gegen den Hof hin eine halbrunde Säulenhalle, und den Schluss der ganzen Anlage bildet ein Brunnenhof mit Nischen, Statuen und Wasserwerken.

— Unter Vignola's Kirchenbauten ist die K. del Gesù in Rom (1568) die wichtigste (Fig. 728), einschiffig mit Kapellenreihen, Tonnengewölbe und Kuppel, von bedeutender räumlicher Gesamtwirkung und deshalb für eine Reihe ähnlicher Anlagen fortan das mustergültige Vorbild.

Um diese Zeit baute der Neapolitaner *Pirro Ligorio* im vaticanischen Garten für Paul IV. (1555—1559) die Villa Pia, ein einfaches aber in stattlichen Verhältnissen angelegtes und plastisch reich geschmücktes Gartenhaus mit Vorhallen, Pavillon, Brunnen und loggiabekröntem Thurm, malerisch reizend als vornehmer Ausdruck ländlicher Zurückgezogenheit. — Der eben genannte *Giorgio Vasari* von Arezzo (1512—1574) gehört zu den vielseitigsten und geschicktesten Künstlern seiner Zeit und steht in seinen architektonischen Schöpfungen ungleich höher und reiner da als in seinen Malereien. In Florenz rührt von ihm der innere Ausbau, die Treppenanlage und der grosse Saal des Pal. Vecchio, vor allem aber das seit 1560 nach seinen Plänen ausgeführte Gebäude der Uffizien her. Es galt hier, für die Verwaltung eine Anzahl von Räumen auf engem, schmal und lang gestrecktem Platze unterzubringen und ausserdem die Verbindung zwischen der Stadt und dem Arno-Ufer nicht zu unterbrechen. Deshalb legte er zwei hohe

Pirro
Ligorio.

Giorgio
Vasari.

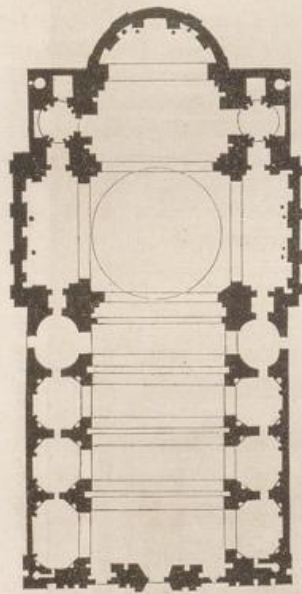


Fig. 728. Kirche del Gesù in Rom.

Flügel nach der Länge des Platzes an und verband sie gegen den Fluss hin mit einem Querbau, in dessen unterem Geschoss sich mit stattlichem Bogen der Durchgang gegen die Strasse öffnet. An diesen imposant wirkenden Abschluss der Strasse fügten sich nach den Langseiten ebenfalls offene Hallen, mit geradem Gebälk auf Pfeilern geschlossen, über welchem noch Fensteröffnungen in die Tonnengewölbe der langen Halle einschneiden. Das Ganze ist von glücklicher und origineller Wirkung, gross in den Verhältnissen und angemessen einfach in der Durchführung. — In seiner Vaterstadt Arezzo ist die Kirche der Badia ein ansprechend schlichter Gewölbebau des Meisters.

Bartol.
Ammanati.

Neben Vasari war der talentvolle Schüler Jacopo Sansovino's *Bartolommeo Ammanati* (1511—1592) thätig, von dessen gewaltigem aber nüchternem Pfeilerhof von Pal. Pitti schon die Rede war (S. 680). Im Uebrigen bleibt auch er dem Säulenzugbau, der seit Brunellesco in Florenz kanonisch geworden war, treu. So in dem zweiten Hofe bei S. Spirito und in mehreren von ihm erbauten Privathäusern. Sein Hauptwerk ist unstreitig die herrliche Brücke S. Trinità, die sich mit drei schön

*) G. Stern: Pianta, elevazione e spaccati degli edifizj della villa di Giulio III. Fol. Rom 1784.

geschwungenen Flachbögen, von 90 und 84 Fuss Spannung auf zwei nur 25 Fuss starken Pfeilern ebenso kühn als elegant über den Arno breitet. — Von einem anderen gleichzeitigen florentiner Baumeister *Bernardo Buontalenti* rührt der kleinere Pal. Riccardi vom J. 1565 und die weite schlanke Vorhalle am Spital von S. Maria Nuova, die den Platz von zwei Seiten stattlich einfasst.

Pellegrino Tibaldi (1522—1592) ist in Bologna durch den Hof des Pal. Arcivescovile und den bedeutsam wirkenden Pal. Magnani vertreten. In Mailand schuf er unter Carlo Borromeo die prachtvollen Fenster und das Portal an der Fassade des Domes, und im erzbischöflichen Palast den grossartig angelegten, in strenger Rustica durchgeführten Hof.

Seit der Mitte des Jahrhunderts erlebt der italienische Palastbau nun durch die Schule von Genua nach gewissen Seiten eine gesteigerte Entwicklung, die für die spätere Zeit manche allgemein gültige Motive ergab. Die genuesischen Paläste waren durch die Enge der Strassen hauptsächlich auf imposante Entfaltung des Inneren angewiesen, da an den Fasadennur ein ziemlich ausdrucksloser Hochbau mit langen, dichtgedrängten Fenstern zur Geltung kam. Sie nahmen daher die stattliche Hofanlage mit offenen Pfeiler- oder Säulenhallen auf, brachten aber durch eine bisher nicht gekannte Grossartigkeit in der Entfaltung des Vestibüls und der Treppenträume ein neues Element hinzu, das im Verein mit den Loggien des Hofes zu unvergleichlichen Gesamtwirkungen führte. Die Treppe wird nunmehr nur ausnahmsweise nach bisheriger Uebung in der Ecke des Hofes angebracht; meistens bildet sie, in der Hauptaxe liegend, mit zwei Armen und sanft ansteigenden Stufen, den Zielpunkt der ganzen räumlichen Disposition, oft auf gekuppelten Säulen in mächtiger Breite hinaufsteigend. Die bestechende Grossartigkeit dieser Innenräume muss denn auch für den durchgängigen Mangel an guter Detailbildung entschädigen.

Noch im früheren Palaststyl ist der von dem Florentiner *Fra Gio. Agnolo Montorsoli* († 1563) für den Seehelden Andrea Doria erbaute Palast, der mit seinen vortretenden Loggien und der freien Gartenlage am Meer einen poetisch bedeutsamen Eindruck macht. Gesteigert wurde derselbe durch die ehemalige reiche Ausstattung mit Malereien. — Eins der ersten Beispiele der neuen grossartiger durchgebildeten Anlagen gibt der Pal. Ducale in seinen

älteren Theilen und mit der berühmten Treppe, nach 1550 von *Rocco Pennone* erbaut. — Den Höhenpunkt dieses Styles bezeichnen die Werke des Peruginer Meisters *Galeazzo Alessi* (1500—1572). Seine vorzüglichste Wirksamkeit gehört Genua an, wo eine Anzahl bedeutender Paläste von ihm zeugt. Grossartigkeit der Anlage und ein vorzüglicher Sinn für malerische Wirkung sind ihm eigenthümlich. Einfach in derber Rustica und tüchtigen Verhältnissen zeigt sich Pal. Lercari; im Pal. Spinola vereinigen sich Vestibül, Treppenanlage sammt Hof, Loggien und Garten zu imposanter Gesamtwirkung. Unter seinen Villen war der neuerdings völlig verunstaltete Pal. Sauli besonders durch einen Säulenhof von herrlichster Anlage ausgezeichnet. Die Hallen wurden durch Säulnpaare gebildet, die in weitem Abstand mit Architraven verbunden waren, und deren einzelne Systeme sich mit hohen Bogen- spannungen öffneten. Unter seinen Kirchenbauten ist die berühmte S. Maria da Carignano (Fig. 729) von grosser Bedeutung. Ihr Inneres kann uns ungefähr eine Vorstellung von der anfänglich beabsichtigten Gesamtwirkung der Peterskirche geben, denn nach ihrem Vorbild hat Alessi seine

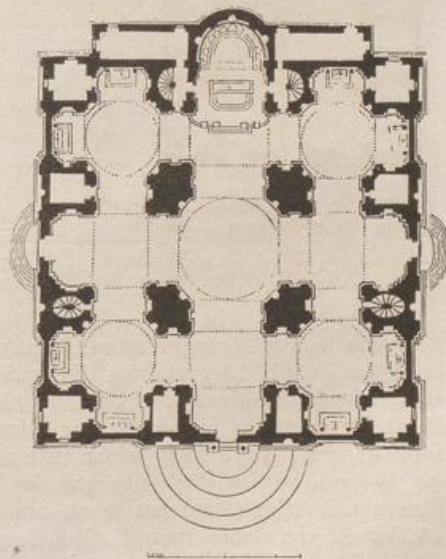


Fig. 729. S. Maria da Carignano.

Kirche geschaffen. Zu diesem Ende muss man sich erinnern, dass damals gerade Michelangelo an S. Peter baute, und dass er, Bramante's Plan eines gleichschenkligen Kreuzes zu dem seinigen zu machen beabsichtigte. Galeazzo's Bau übt im Inneren eine wunderbar harmonische Wirkung. Das Aeussere, das einige nicht in seinem Entwurf liegende Verunstaltungen zeigt, hat die günstige Anordnung zweier schlanker Thürme, welche durch den Gegensatz die Bedeutung der Kuppel steigern (Fig. 730). Die herrliche Lage auf steilem Hügel über der Stadt gibt auch von aussen dem Bau eine bedeutende Gesamtwirkung.



Fig. 730. S. Maria da Carignano zu Genua. Aufriss der Façade.

Spätere Pal.
in Genua.

Von den späteren Palästen Genua's, unter denen sich, selbst bei höchst vernachlässigtem Detail, die grandiose Disposition der Treppen, Hallen und Höfe in den mannichfachsten Combinationen ergeht, sind besonders noch namhaft zu machen Pal. Filippo Durazzo mit stattlicher Altanhalle neben der Façade und prächtigem Treppenhaus, Pal. Balbi mit seiner interessanten Verbindung des Treppenraumes nach der tiefer liegenden Rückseite und der höher gelegenen Hauptstrasse (Fig. 731), Pal. Reale mit hohem Altanbau nach dem Meere, und der Pal. Tursi-Doria, noch im 16. Jahrh. von dem lombardischen Baumeister *Rocco Lurago* aufgeführt (Fig. 732). Gleich das Vestibül, 40 Fuss breit und 50 Fuss tief, steigt in geschickter Benutzung des ansteigenden Terrains mit einer Treppe aufwärts nach dem höher liegenden Hofe, an den sich in dessen ganzer Breite ein luftiges, säulengetragenes Treppenhaus mit mächtiger Doppeltreppe und anlehnender Nischengrotte schliesst. Die Façade (Figur 733) erhält auf beiden Seiten durch offene Bogenhallen mit freiliegenden Altanen eine lebendige Wirkung. Noch grossartiger wiederholen sich dieselben Grundzüge der

Disposition an dem erst 1625 begonnenen Pal. der Universität, dessen Hof- und Treppenanlage bezaubernde Durchblicke bietet.

Endlich gehört hierher *Andrea Palladio* (1518—1580) aus Vicenza, dessen Thätigkeit vorzugsweise auf seine Vaterstadt und Venedig sich beschränkt, obwohl sein Einfluss sich weit über Italien und die übrigen Länder erstreckte. Mit einem eigentümlich grossartigen Sinn behandelt er die römischen Formen und weiss die verschiedensten Aufgaben bedeutend zu lösen. In seinen Bauten herrscht eine Gesetzlichkeit und Harmonie, die sich auf's Innigste mit einem feinen Gefühle für schöne Verhältnisse und edle Dispositionen verbindet. An seinen Palästen, deren besonders Vicenza eine Anzahl aufweist, ist in der Regel nur eine Säulen- (oder Pilaster-) Ordnung auf einem Rusticageschoss angewendet, diese aber durch die grandiosen Verhältnisse von um so gewaltigerer Wirkung (Fig. 734). Vergleicht man solche Bauten mit den bescheidenen eines Bramante, so ist allerdings die gesteigerte und geschärfte

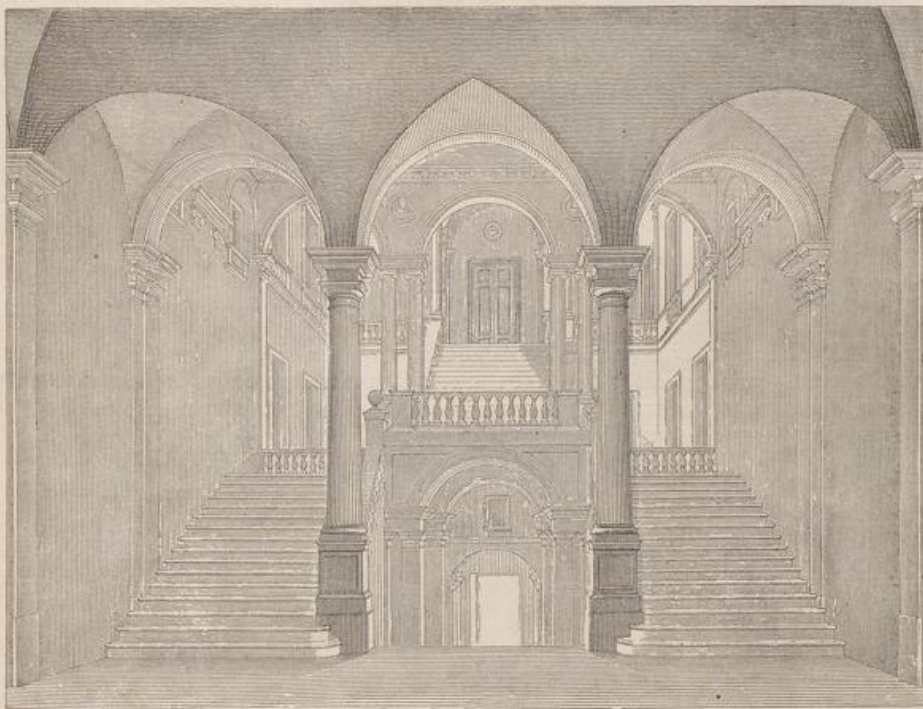


Fig. 731. Pal. Balbi zu Genua.

Ausdrucksweise, welche hier in allen Formen sich ausspricht, ein unverkennbares Symptom der stumpfer gewordenen und nach Effecten begierigen Zeit. Dennoch besteht bei Palladio fast immer die grossartige Beherrschung der Verhältnisse, obwohl nicht zu leugnen ist, dass dies Componiren auf das Kolossale, verbunden mit der gesteigerten Massenhaftigkeit der Formen, schon die Keime des bedenklichsten Verfalles in sich trägt. Die Bauten in seiner Vaterstadt Vicenza geben zahlreiche Belege hierfür. Was zunächst die Paläste betrifft, so kam es ihm und seinen Bauherren in erster Linie auf gewaltig wirkende Façaden an, die in den engen Strassen noch kolossaler erscheinen. Bei durchweg beschränkten Mitteln sah er sich dabei in Vicenza ohne Ausnahme auf das dürftigste Material angewiesen: Backstein mit Stucküberzug, dem er aber den Charakter von Quaderbauten zu geben suchte. Alles Andere ist dem Effect der Façade geopfert: die Wohnlichkeit der Räume, die Anlage der Treppen, die fast immer unbedeutend, ja vernachlässigt sind, endlich die Anordnung der Höfe, welche in der Regel nur als Bruchstück zur Ausführung gelangten. Für

die Façaden verwendete er meistens nur eine Ordnung, seien es Pilaster oder Halbsäulen; entweder theilte er dieselbe über einem Rusticageschoss dem oberen Stockwerk zu, oder er griff selbst zu dem bedenklichen Mittel, zwei Fensterreihen in die eine Ordnung einzuschliessen. Für die Hofarkaden wählte er in der früheren Zeit Bogenhallen, in der späteren, strenger klassischen Epoche griff er zu engen Säulenreihen mit geradem Gebälk zurück, welches meistens dürftig genug aus Holzbalken herge-

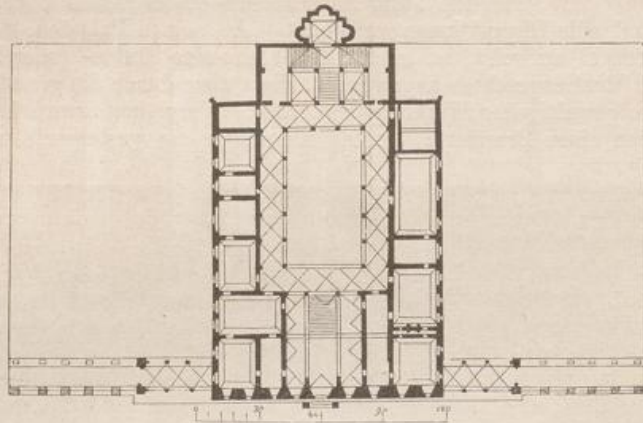


Fig. 732. Pal. Tursi Doria zu Genua.

stellt wurde. Sein schönster Palastbau ist ohne Frage der jetzt als Museum dienende Pal. Chiericati; vor 1566 entstanden, zugleich der einzige, welcher durch freie Lage ausgezeichnet ist. Die Halbsäulenstellungen der beiden Stockwerke, unten dorisch, oben ionisch, setzen sich auf den Seiten in lichten, offenen Hallen fort, die dem Gebäude etwas festlich Heiteres verleihen.

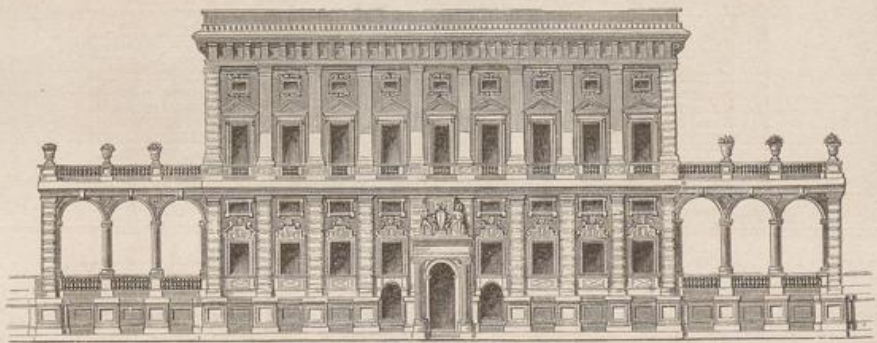


Fig. 733. Pal. Tursi Doria zu Genua. Façade.
(1 Zoll = 50 Fuss.)

Pal. zu
Vicenza.

Im Gegensatze dazu ist Pal. Marcantonio Tiepolo, jetzt Dogana, der das Datum 1556 und 1558 trägt, also zu seinen früheren Bauten gehört, eines jener unerquicklichen Gebäude, in welchen die Sucht nach dem Kolossalen zu roher Uebertreibung geführt hat (Fig. 735). Zwar sind die Verhältnisse auch hier von mächtiger Wirkung, aber sie werden hervorgebracht durch eine in Backstein und Stuck mühsam hergestellte Rustica, welche bei der Einfassung der oberen Fenster, namentlich an den Säulen, geradezu abschreckend wirkt. Giulio Romano's Bauten im benachbarten Mantua mögen darauf Einfluss geübt haben. Der Hof zeigt auf zwei Seiten eine kolossale Halle mit Bogenstellungen, unten auf Rusticapfeilern, oben zwischen überschulenkten

Composita-Pilastern mit unschönen Kapitälern. Ist hier auf höchste Einfachheit hingestrebt, so zeigt Pal. Barbarano v. J. 1570 einen ebenso übertriebenen Reichtum der Decoration. Ionische Halbsäulen gliedern das untere, korinthische das obere Geschoss, erstere wunderbar genug mit ihrer Basis unmittelbar auf der Strasse stehend. Alle Flächen sind mit Sculpturschmuck überladen, über den unteren Fenstern Reliefs in üppigen Barockrahmen, deren derbe Formen den von ihnen eingeschlossenen Darstellungen Abbruch thun. Im oberen Geschoss sind alle Flächen mit Fruchtschnüren sowie Gehängen von Waffen und anderen Emblemen bedeckt, die Fenstergiebel aber noch mit ruhenden Figuren überladen. Das Vestibül zeigt überreich verzierte ionische Säulen, in der Mitte durch Bögen, seitwärts mit der Wand durch Architrave verbunden. Der Hof hat links eine kolossale Doppelkolonnade mit geradem Gebälk.

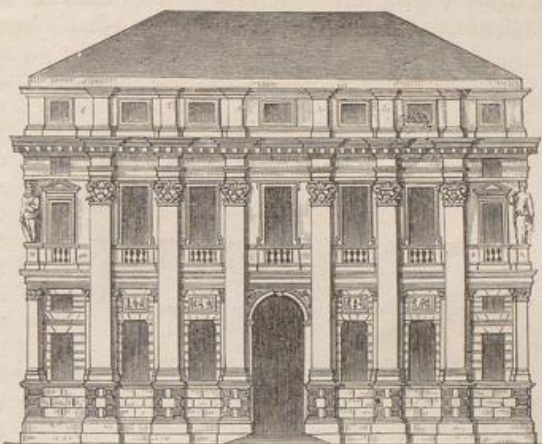


Fig. 734. Pal. Valmarana in Vicenza.

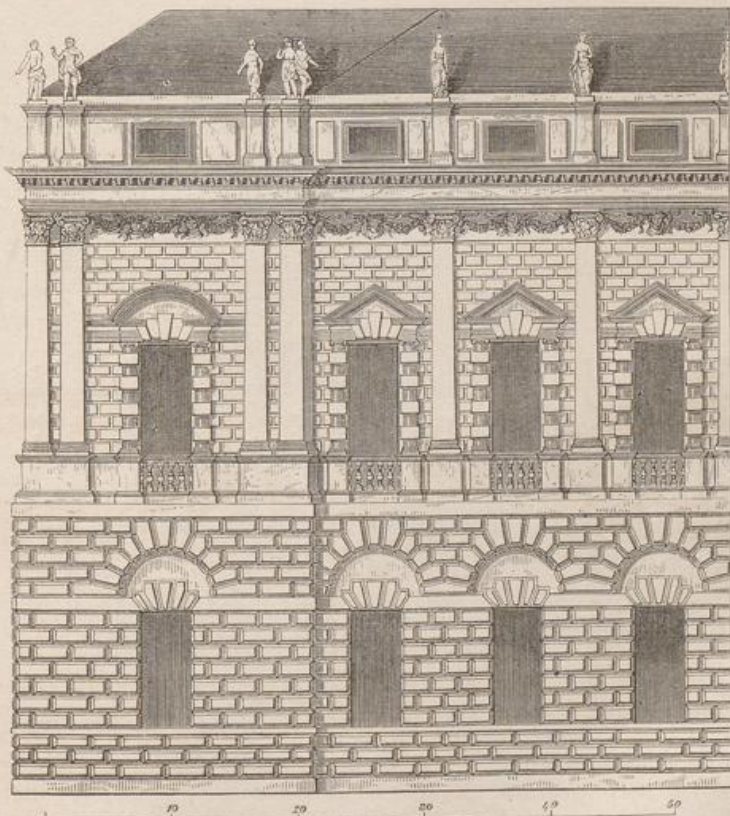


Fig. 735. Pal. Tiepolo zu Vicenza. Theil der Fassade.

Umgekehrt gibt dagegen Pal. Valmarana (Fig. 734) vom J. 1566 eins der ersten und vollständigsten Beispiele jener grosssprecherischen Anordnung, welche, um einen

möglichst bedeutenden Eindruck hervorzubringen, zwei vollständige Geschosse in eine einzige schwerfällige Pilasterstellung einfügt. Unbegreiflich ist die Art, wie die Ecken der Façade mit untergeordneten Pilastern und im oberen Geschoss sogar mit Relieffiguren abgeschlossen sind. Weit glücklicher erscheint Palladio in kleinen Auf-

gaben, wie in dem originellen Häuschen am Ausgang des Corso, welches ohne Grund als seine eigne Wohnung bezeichnet wird. Von den öffentlichen Bauten des Meisters zeigt der Pal. Prefettizio oder die Loggia del Delegato v. J. 1571 die Ueberladung des Pal. Barbarano, an der Seitenfaçade aber einen ähnlichen unarchitektonischen Abschluss durch Relieffiguren wie beim Pal. Valmarana. Sein schönstes, edelstes Bauwerk ist dagegen die seit 1549 erbaute Basilika (Fig. 736). Die Aufgabe

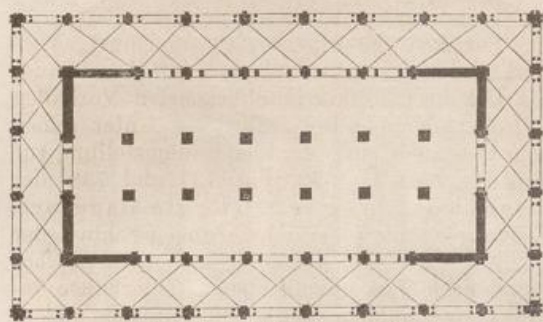


Fig. 736. Basilika zu Vicenza.

war, das aus dem Mittelalter herrührende Rathhaus der Stadt, welches im Erdgeschoss Verkaufshallen und im oberen Stockwerk einen gewaltigen Saal von 68 Fuss Breite und 160 F. Länge enthält, im Sinn der neuen Zeit umzugestalten. So entstand in gediegem Marmorbau die grandios wirkende Doppelhalle, welche mit Pfeilern und gekuppelten Säulen den Bau umzieht, mit weiten Bogenspannungen sich öffnend und mit Architraven nach den Seiten sich gegen den mittleren Pfeiler anlehnend, ein Motiv von glücklicher Wirkung, welches später häufig nachgeahmt worden ist.

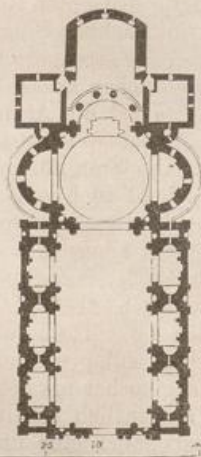


Fig. 737. Kirche del Redentore zu Venedig, Grundriss.



Fig. 738. Kirche del Redentore zu Venedig, Façade.

Die Behandlung der Formen — dorische Halbsäulenordnung im unteren, ionische im oberen Geschoss — zeugt von mehr Frische und Feinheit, als sie in seinen späteren Bauten gefunden wird. Auch das berühmte Teatro olimpico, eine Nach-

ahmung antiker Theater, ist nach seinen Plänen 1584 erbaut, jedoch nicht ohne wesentliche Abweichungen. Schön wirkt der Abschluss des Zuschauerraumes durch den lebendigen Wechsel offener Säulenstellungen und geschlossener Pilasterwände mit Nischen und Statuen, bekrönt von einer Balustrade mit Figuren. Die Scena, etwas überladen, bietet eine Anzahl interessanter Compositionen von Strassenperspectiven in antikem Charakter. Von seinen Villen ist die unweit der Stadt gelegene Rotonda mit rundem Kuppelbau, den vier ionische Portiken einschliessen, ausgezeichnet. Vornehm in den Verhältnissen bei geringem Material wirkt besonders im Innern der herrliche kühle Kuppelsaal mit den vier sich kreuzförmig anschliessenden Vorhallen durch edle Gliederung und reiche plastisch-malerische Decoration. — Unter seinen Kirchenbauten, an deren Fagaden er den Gebrauch einer einzigen Säulenstellung zur Regel erhob, ist S. Redentore zu Venedig vom J. 1576 (Fig. 737 und 738) der vorzüglichste. Früher (1560) entstand die malerisch gelegene S. Giorgio maggiore, welche die wesentlichen Elemente der eben genannten, den halbrunden Schluss der Querarme und den Durchblick in den hinter einer Säulenstellung angebrachten Chor der Mönche, bereits enthält. Endlich sind noch jene unvollendeten Pfeilerhallen des Klosters der Carità daselbst vom J. 1561 zu erwähnen, deren edle, einfache Schönheit Goethe in seiner „Italienischen Reise“ zu so lebhafter Bewunderung hingerissen hat.

Dritte Periode: Barockstyl.

(1580—1780.)

Was für den gothischen Styl die Gothik des fünfzehnten Jahrhunderts, das ist der Barockstyl für die Renaissance: die Epoche der Verwilderung, der emancipirten Decoration. Der Inhalt, die Zwecke sind dieselben geblieben; nur der Ausdruck ist ein anderer. *Michelangelo* ist der Vater des Barockstyles. In seiner gewaltigen Subjectivität, welche die Fesseln des Hergebrachten brach und an Stelle streng gesetzlicher Ordnung die Berechtigung ihrer Willkür setzte, bereitete er jenen übertriebenen, schwülstigen Charakter, jenes willkürliche Leben der Decoration vor, das von seinen jüngeren Nachfolgern in's Extrem ausgebeutet wurde.

Geschichtliche Stellung.

Hatten die zuletzt genannten Meister der vorigen Epoche, wenn auch nicht ohne eine gewisse Nüchternheit der Empfindung, nach einer strengen, lauterer Formenbehandlung, nach harmonischer Durchführung ihrer meist grossartig gedachten Entwürfe gestrebt, so entäusserten sich die folgenden Meister zunächst mit leichtem Sinn dieser Richtung. An die Stelle der Einfachheit trat die Uebertreibung, die strengere Compositionsweise wich einer durchaus willkürlichen, auf malerisch reichen Effect berechneten, und wenn dadurch das Nüchterne vermieden wurde, so fiel die Architektur dafür um so mehr in den Charakter pomphafter Prahlerei, hinter welcher sich die innere Leere der Empfindung vergeblich zu verbergen sucht. Der Sinn für mächtige Verhältnisse, tüchtige Dispositionen der Räume und Flächen bleibt auch jetzt bei den besseren Meistern auf einer anerkennenswerthen Höhe, aber die decorativen Mittel, mit welchen sich dieselben auszusprechen haben, werden in übertriebener Weise gehäuft. Die Säulen, schon in der vorigen Epoche als stützende Glieder verschmäh und mehr in decorativer Art verwendet, kommen jetzt fast nur noch als Prunk- und Schaustücke in der Fagadenbekleidung und an anderen Stellen vor. Halbsäulen und Pilaster werden ihnen oft beigegeben und das Gesims erhält entsprechende Verkröpfungen. Alles plastische Ornament wird dadurch zu einer vorher nie gekannten Derbheit der Profilirung gezwungen, und die freien Reliefs namentlich erhalten eine ausserordentlich starke Ausladung. Die Schattenwirkung ist daher eine ungemein kräftige, malerische. In dieser Richtung geht man aber immer weiter. Man sucht bei den Bauten alle erdenklichen perspectivischen Mittel anzuwenden und verfällt desshalb bald in eine Manier, welche jedem gesunden, constructiv organischen Wesen Hohn spricht. Die runden Linien, die man an den Kuppeln gewohnt war, steigen gleichsam herab und verbreiten sich über den ganzen Bau. Nicht allein dass die Giebel der Dächer, der Fenster und Thüren runde, gebrochene, geschweifte Formen

Charakteristik.

Malerischer Charakter.