



Das Aufnehmen von Architekturen

Staatsmann, Karl

Leipzig, 1910

Kapitel IX. Die Zeit der Renaissance in Italien

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84529](#)

Kapitel IX. Die Zeit der Renaissance in Italien.

Wie schwer es den Italienern wurde, schwierige gotische Konstruktionsfragen zu verstehen und zu lösen, zeigt uns der Vorgang beim Domausbau in Mailand (Bd. I, § 38, S. 164). Dem an den Holzbaustil gewohnten Nordländer wurde der Übergang in die Gotik leichter. Der lapidare Sinn des Italiener hat sich dieser mit Recht fremder gegenübergestellt, der Sinn für reiche Farbenwirkung war nicht auch derjenige der Gotiker, und die Gotik lehnte solche für die Allgemeinwirkung ab; es spricht hieraus der ernstere Sinn des Nordländer, welcher über die Spätgotik hinaus den Weg zur Reformation gewiesen hat.

Es bestand somit nicht bloß eine politische Rivalität zwischen nordischen und südländischen Herrschern und Völkern beider Gebiete, sondern auch eine künstlerisch-ästhetische. Und je mehr nordische Reiche erstarkten, desto mehr suchten die Italiener wieder den Zug der alten antiken Größe zurückzugewinnen; es gelang ihnen durch den Sieg über die nordische Hansa, durch Eröffnung der Orienthandelswege. Und mit Verschieben der Wirtschaftszentren verschoben sich auch die künstlerischen Machtfragen. Der reicher Gewordene ist der mächtiger Gewordene. Venedig, Florenz, Genua, Rom werden dominierend; Trier, Lübeck, Augsburg, Nürnberg treten zurück.

Aber eine andere Macht findet neben der wirtschaftlichen und politischen an Stelle der alten religiösen ihren Weg zu versöhnlicher Verbindung von Nord und Süd, eine geistige Macht zugleich repräsentierend: Das Druckwerk in Holzschnitt und Buchdruck, nachdem die reiche Entfaltung der Bildwerkdarstellung italienischer und niederländischer Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts Motive dazu in Fülle vorbereitet hatte und insbesondere bezüglich naturgetreuer richtigerer zeichnerischer Darstellung, mühsam dabei das wiedererobernd, was schon die Antike besessen hatte; also auch hierin eine Wiederbelebung, Wiedergeburt, ein rinascimento.

Man hatte sich überdies satt gesehen an den Linearspielen gotischer Kunstweise und schon die Spätgotik hatte mit dem Fischblasenornament eine Flucht heraus aus dem Zirkelwerk begonnen. Sehen wir recht zu: Die Architektur, die

höchstes geleistet, tritt in den Hintergrund, eine Zeitlang; die Malerei dominiert und es ist bezeichnend genug, daß aus ihrer Schulung heraus erst sich die Baumeister in Italien entwickeln. Und malerisch wird auch die Spätgotik, sie bleibt es im Norden erklärlicherweise lange. Selbst Dürer kann sich diesem Banne nicht entziehen.

Daß die Italiener nach allem die Antike lebhaft zu studieren begannen, ist somit erklärlich. Und es ist zugleich ein feiner künstlerischer Zug des Strebens nach größerer Monumentalität, der dabei zum Ausdruck kommt, wie er sich übrigens auch selbst bei gotischen Bauten in Italien nicht verleugnet hatte. Neue territoriale Änderungen, dynastische Strebungen, in anderer Art auch bei hierarchischen bemerklich, begründen und fördern zugleich mit den Drang zu Neuschaffungen in der Kunst. Geistige Strömungen wie die des Humanismus helfen mit.

In der Architektur wird aber nun nicht auf die Urquelle, auf orientalische und hellenische Bauformenwelt, sondern auf die römische zurückgegriffen. Das wie neu erwachende Auge sieht zunächst das doch schon längst umstehende wie neu und nachahmenswert. Verstärkend wirkte aber auch noch die nie unterbrochen gewesene Tradition. An Stelle der dem rechnenden Verstande viel zumeutenden Gotik sah man die fast natürlicher und frei-ungebundener (bei aller Gesetzmäßigkeit) erscheinende Antike in der Baukunst als etwas erlösendes an, insbesondere für die nun weit zahlreicher als früher benötigten Werke des Profanbauwesens.

Die Theorie geht oft der Praxis voraus, so auch hier. Gelehrte hatten auf den Vitruv hingewiesen, man studierte in seinem Sinne die römischen Baureste und glaubte die Maßweisen zu erkennen. Also aus dem einen Schulzwang der Gotik begab man sich in den anderen der Säulenordnungen.

Wie aber bei allen Übergangsstadien, so wirkte auch hier die ältere Kunst und Kunstübung nach; war ja doch auch bei einem Bau noch ein das Alte pflegender Meister neben dem jüngeren Neuerer. Und der eine und andere glaubte das Neue am Charakter von Einzelheiten zu erkennen, nicht alle Baumeister wußten, daß das Große in der Architektur in der Bewältigung der Massen, der Raumbildung, besteht. Daher auch die Vorliebe für den dekorativen Schmuck.

Und für diesen hatte man durch Bildwerke Anschauungsmaterial. Mancher holte aus Holzschnitten Anregung zu Architekturgebildern. Auf Gemälden kommen frühe direkte Nachbildungen von Bauten, von ganzen Städten vor, schematisch bis naturgetreuer dargestellt, bei aller Unbeholfenheit der Zeichnung; man beachte aber auch die Bemerkung Riehls (in seinen Kulturbildern), daß man oft absichtlich die Natur schematisch oder stilisiert darstellte, trotzdem man sie besser zeichnen konnte; das verlangte die Mode so gut wie die Betonung des Umrisses in unserer „modernen“ Kunst.

Als Aufnahmen von Architekturen können in solchem Sinne auch Darstellungen anderer Art gelten, wie diejenigen auf Holz- und Steinwerk, auf Metall (Münzen, Sigille), auf Geweben, wobei die Materialbeeinflussung zu berücksichtigen ist. Wenig sagen solche Darstellungen nicht. Dem Forscher sind sie nicht unwichtig, wenn auch bezüglich ihrer Interpretation zur Vorsicht zu mahnen ist.

Zu landschaftlichen Darstellungen hatte schon das Mittelalter auch Holzarchitekturen aufgenommen, welche teilweise ziemlich gut beobachtet sind. Bei Villars (L.-A. II, J. 21, Tafeln) sind außer Studien von Kirchgrundrissen, Fußbodenmustern, Einzelheiten von Pfeilern und Maßwerken, auch Holzdachstühle im Verband gezeichnet, wir sehen dabei das alte Gefüge der Holz-Anblattung im Dreiecksverband. Auch bei Schongauerschen Stichen und bei anderen Meistern der süddeutschen Malerschulen, so bei Schülein (Altarbild in Tiefenbronn) ist Holzarchitektur wiedergegeben. Sodann reichlich bei Dürer, bei welchem wir treffliche Naturstudien finden und Kenntnis des Holzarchitekturgefüges, auch Architekturaufnahmen anderer Art.

An Nachahmungen antiker Bauformen im allgemeinen Sinne — nicht direkte Übertragungen, solche haben erst in späteren Jahrhunderten Schulweisen zuwege gebracht, wo der künstlerische Schwung der lehrhafteren Art gewichen war — finden wir in Italien schon frühe Ansätze, so im Stil der Cosmaten und der Hohenstaufenzzeit, wo antike Einzelformen wiederbelebt erscheinen. Besonders auffallend ist die Nachbildung antiker Formart bei dem auf Bergeshöhe von Friedrich II. angelegten Schloß des 13. Jahrhunderts in Unteritalien, bei welchem sowohl die streng regelmäßige Grundrißform, wie das antikische Hauptportal das Zurückgreifen auf klassische Baukunst bekunden (vgl. dazu L.-A. II, L. 151).

Vorbereitet wurde die dem Geiste und dem Formenkreis des Altertums zugewandte Strömung sodann durch Dichter wie Petrarca und Maler wie Giotto (vgl. Seite 122 u. f.). „Durch diese Maler wurden teilweise richtigere Verhältnisse gefunden, größere Zierlichkeit, die Verzierungen waren aber noch unvollkommen. Bei den Säulen wurde noch das Maß und Verhältnis nicht befolgt, welche die Kunst forderte, auch unterschieden sie weder eine dorische Säulenordnung, noch eine korinthische, ionische oder toskanische. Sie formten sehr dick oder sehr dünn. Ihre Erfindungen stammten zum Teil von ihnen selbst, zum Teil von den wenigen Altertümern, die sie gesehen hatten, und ihre Grundrisse waren halb aus guter Quelle geschöpft, halb mit ihren Phantasien vermischt.“ So urteilt der Renaissanceist Vasari (L.-A. II, L. 9).

Filaretes Fluch über die Gotik und das immer stärker anschwellende Erwachen des National- und Heimatsinnes läßt uns vermuten, daß man nun zu Beginn des 15. Jahrhunderts eifrig sich an das Studium der Alten mache, und es fehlte auch nicht an deutlichen Belegen. Man war in diesem Streben so glück-

lich, zugleich auf eine bodenständige Kunst zurückgreifen zu können, gegenüber dem zum Universalstil zu werden drohenden Gotischen. So erklärt sich auch die hohe Begeisterung der Renaissanceisten. Wer wie wir Neueren zu Beginn des Aufblühens des neuen Deutschen Reiches miterlebt hat, wie im Drange nach neuer Kunst deutscher Renaissance alles was mit Gotik und Barockstil zu tun hatte, verächtlich bei Seite gestellt wurde, wie ein „Verfallsstil“ angesehen ward und wie man mit allem Eifer Neues zu gestalten suchte, als gälte es etwas noch nicht dagewesenes zu erfinden, und wer wiederum ähnliches am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachtet hat, wird jenes italienische Vorwärtsdrängen verstehen. Ähnliches wiederholte sich in vielen Kunstepochen.

Jedoch vermögen nur Großstatten Generationen Wege zu weisen, Einzelwerke haben geringeren Einfluß, sie dienen zwar dazu, Bedeutendes vorzubereiten, vermögen jedoch nicht, eine ganze Zeit zu fesseln. Verwandtes zeigte die Gegenwart Zeppelinscher und Blériotscher Leistungen. Von vorwiegender Bedeutung war in dieser Hinsicht die Wölbung der Domkuppel zu Florenz durch Brunellesco (1377—1466). Es ist verständlich, wenn erst ihm als dem Führer Vasari in der Baukunst die Einführung von „Maß und Verhältnis der Alten“ zuschreibt, welches er wieder gefunden haben soll, „sowohl an den runden Säulen, als an den vierseitigen Pfeilern und den rustiken und glatten Ecken. Man fing nun an, die Ordnungen (Säulenordnungen der Antike) von einander zu scheiden und ihre Eigentümlichkeiten richtig zu erkennen. Man sah darauf, daß alles nach Regeln angelegt, in bestimmter Ordnung aufgeführt und nach richtigem Maß verteilt wurde, die Zeichnung ward gründlicher und genauer, alle Dinge bekamen Anmut . . . „man fand die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Kapitelle und Gesimse wieder; die Grundrisse der Kirchen und anderer Mauerwerke wurden trefflich angelegt“. (Deutsche Übersetzung des Werkes von Vasari von L. Schorn, Stuttgart 1832. Vasari, Giorgio, Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 oder 1568.)

Vasari (1512—1574, welcher VI, S. 228 seine Autobiographie gibt) will hier die klassische Baukunst der vor Brunellesco geübten freieren des Mittelalters gegenüberstellen, und er hat hier gewiß im ganzen Recht, wenn er auch mit seinem erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammenden Werke und mit den vorgeschrittenen Ansichten der Zeit der reifen Hochrenaissance, die um über anderthalb Jahrhunderte früher beginnende Zeit der Frührenaissance nicht ganz objektiv zu schildern im Stande sein konnte. Man beachte jedoch, daß er eine stattliche Sammlung alter Meisterwerke besaß und die Nachkommen der älteren Meister noch persönlich zum Teil kannte. Auch ist vieles seiner Darstellungen bei seinen Zeitgenossen ohne Widerspruch geblieben, manches ist freilich mit Vorsicht aufzunehmen. Unser kritisch beobachtendes Auge muß ihm

aber in der uns hier vornehmlich interessierenden Sache, Architekturstudien betreffend, im Wesen Recht geben.

Wir wollen auch hier dem später näher zu präzisierenden Gedanken gleich vorweg Ausdruck verleihen, daß die Italiener wie die Künstler aller Zeiten stets den Trieb besaßen, nicht sklavisch nachzuahmen, sondern Eigenstes zu schaffen, so weit dies überhaupt möglich. Und insofern gilt v. Bezolds Wort (Hdb. d. Arch., L.-A. II, N. 79), daß die Deutschen „stets was Neues, noch nie Dagewesenes zu versuchen“ bemüht waren, auch für jene Italiener.

Zuvörderst suchte man zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach technischen Neuerungen, ohne wesentlich formalistisch neues zu erfinden, versäumt aber das Studium der Antike nicht; jene beeinflussen das ganze Gebiet der bildenden Künste. Und wenn mehrfach von eingehendem Studium der Antike die Rede ist, so sind in erster Linie Plastiken damit gemeint.

Das Streben nach Vervollkommnung des Zeichnens herrscht weiterhin vor. Durch Vergleich mit der Natur sucht man sich zu fördern. So Paolo Ucello, Brunellescos Zeitgenosse, ein Grübler, welchem das Studium der Perspektive auch selbst nachts keine Ruhe ließ. Also auch hier geht stille Arbeit der Studierstube der Praxis voraus. Ucello soll zuerst die Methode vervollkommen haben, den Grundriß und Aufriß der Gebäude in Perspektive zu setzen, wozu ihn (nach Baldinussi) zuerst Brunellesco angeregt habe. Auch die gleichzeitige Entdeckung der Perspektive durch die Niederländer van Eyck ist zu beachten. Wie diese durchschnitt Ucello die Linien und ließ sie gegen den Mittelpunkt kürzer werden, „wenn er zuvor, hoch oder niedrig, wo es ihm gut schien, den Augenpunkt bestimmt hatte . . . Auch fand er, wie man die Kreuzesarme und Bogen der Wölbungen zu zeichnen habe, wie die Fußböden mit den durchschneidenden Balken zu verkürzen und wie man es machen müsse, daß Reihen runder Säulen auf der scharfen Kante von Gebäuden umbiegen und in Perspektive gezogen die Ecken brechen und ausgleichen.“ Dem Donatello zeigte er, wie man viereckige Mützen perspektivisch zu zeichnen habe! (Nach Vasari.) Jene beiden Meister belehren wieder den Fertiger der Domtüren zu Florenz (hergestellt um 1424—1447) Lorenzo Ghiberti (1378—1455), welcher dann trefflich seine Kenntnisse bei Reliefdarstellungen verwertet (Abb. bei Schilling, L.-A. I, D. 13, S. 95 u. 96). Bei ihm findet sich schon das völlig ausgebildete System der Reliefperspektive. Nach Vasari halfen ihm Ucello und Brunellesco beim Polieren der Domtüren zu Florenz. Auch Masaccio (1402—1428) ahmt die Natur nach an Stelle konventioneller Tradition, studiert Verkürzungen und lernt es von dem genannten Ucello, den perspektivischen Aufriß eines Gebäudes aus dem Grundriß zu zeichnen. Trefflich sind seine Verkürzungen hergestellt bei seinen Gemälden (vgl. das Frescobild in S. M. Novella zu Florenz, Abb. bei Schilling a. O., S. 150). Auch von Brunellesco soll er gelernt haben, den perspektivischen

Aufriß aus dem Grundriß zu fertigen. — Gleiches gilt auch von den Arbeiten seines Schülers Benozzo Gozzoli (1420—1498, Fresken im Campo Santo zu Pisa), sowie des Fra Filippo Lippi (1406—1469) bei dessen Fresken im Dom zu Prato. „Masaccio überrascht uns zunächst mit der vollkommenen Bewältigung des Raumproblems“ (H. Wölfflin, Die klass. Kunst, München 1901). „Sodann erscheinen die einzelnen Teile der Bilder, jedes für seinen Standpunkt, konstruiert.“ Wir können feststellen, daß das letztere nur teilweise zutrifft, es waltet vielfach noch malerische Freiheit.

Immerhin stellen wir hier einen Fortschritt zu wissenschaftlicher Behandlung des perspektivischen Zeichnens und auch zu richtigem Architekturzeichnen fest.

Nach der Überlieferung (vgl. Vasari) war man zu den Gemälden Masaccios in der Kapelle der Brancacci in Florenz in Scharen studienhalber gepilgert. Wir sehen hieraus, wie man es mit dem Studium des Neuen ernst nahm und wie Einzelne Führer werden. Auch Michelangelo soll von Masaccios Gemälden die Regeln der Perspektive gelernt haben. Wir können Vasari dies glauben, da er der Freund Michelangelos war.

Bezeichnend für die Zeit ist der Sinn der Meister für technische Studien, wie wir es unter anderem von Brunellesco wissen: man hatte noch enge Führung mit dem Handwerk, und scheute, gewerbliche Arbeit zu tun nicht. Außerdem lag es im Bildungsgange, wobei aber doch der Begabung und Neigung Spielraum gelassen war.

Filippo di Ser Brunellesco, der Sohn eines Notars, mit früh erwachtem Sinn für Kunst und Mechanik (fertigte u. a. Uhren), „beschäftigte sich mit Perspektive, worin man zu seiner Zeit noch keine Übung hatte. Auf diese Studien verwendete er einen großen Teil seiner Zeit, bis er eine vollkommene Methode erfand, nämlich die von Grundriß und Profil ausgeht und sich verschwindender Linien bedient.“ So Vasari. Als Profil ist hier der Querschnitt des Aufrisses zu denken.

Seine Anwendung zu Intarsienbildern war den Zeitgenossen etwas Neues. In der Geometrie soll ihn Toscanelli unterrichtet haben. Auch auf ihn wirkte die erste Betrachtung der alten Bauten in Rom mächtig, insbesondere waren es die hervorragenden Tempel, vor denen er so „verloren stand, daß er außer sich zu sein schien“. Er „ließ die Gesimse messen und nahm die Grundrisse der Gebäude auf“. Dabei half ihm angeblich Donatello (1386—1468). Keinen Ort in und außerhalb Roms ließen sie unbesehen, nichts ungemesen.

In Rom soll er die Rotonda studiert haben, wobei er mit Donato Grabungen veranstaltete, weshalb beide Schatzgräber genannt wurden. Nach Donatos Weggang studierte er mit noch größerem Studium als früher die Überreste der alten Bauten und übte sich unausgesetzt; ja er hatte nicht Ruhe, bis er alle Arten

von Gebäuden gezeichnet hatte, runde, viereckige und achteckige Tempel, Basi-
liken, Wasserleitungen, Bäder, Bogen, Kolosseen, Amphitheater und alle verschie-
denen Tempel von Backsteinen, bei denen er herausbrachte, wie sie verbunden
und verkettet zugleich, wie sie in den Wölbungen gelegt sind; er zeichnete alle
Arten von Schnitten, Verkeilungen und Verzahnungen, und weil er bei allen
runden Steinen auf der unteren Seite genau in der Mitte ein Loch gewahrte, so
fand er, daß dies zum Behufe des Eisens sei, womit die Steine aufgezogen werden
und welches wir die Steinzange nennen. Er erneute diese Erfindung und führte
ihren Gebrauch wieder ein. Er war es, welcher dorische, korinthische und
ionische Bauart sonderte und dies Studium so eifrig trieb, daß sein Geist ihn fähig
machte, Rom vor sich zu sehen, wie es vor seiner Zerstörung gestanden hatte.“
(Vasari a. a. O.).

Beim Kuppelbau von S. M. del Fiore zu Florenz gab er selbst den Stein-
schnitt an, neue Aufzugs- und Versetzvorrichtungen. (Vasari S. 186 f.)

S. 209: Bei seinem Bau von S. Lorenzo in Florenz sei das merkwürdige,
„daß man hier zum ersten Male wieder Antike Säulenordnung in ihrer
Regelmäßigkeit angewendet sieht, denn früher hatte man die Säulenstellungen
ohne Rücksicht auf die Regeln der Alten gebaut. Brunellesco wählte die korin-
thische Ordnung und setzte Bogenstellungen darauf, konnte sich also in dieser
Beziehung doch nicht ganz von den früheren Beispielen losreißen“ (Fußnote des
Übersetzers).

Für Cosimo de Medici fertigte er ein Palastprojekt. Diesem war das Pro-
jekt und Modell zu kostspielig. Daher zerriß Brunellesco aus Zorn die Pläne.
(S. 209.)

Seine Modelle zu Palazzo Pitti waren verloren gegangen, weshalb Am-
mannati ein neues anfertigte. (S. 212.) Der rusticale Stil des Palastes in Nach-
ahmung des römischen sollte dem Bau trotzen, festungsartigen Charakter geben.

Der Übersetzer hebt gegenüber der Ansicht Vasaris, daß Brunellesco ent-
gegen der deutschen Art wieder die antike hervorgeholt habe, hervor, das treffe
nicht zu, denn Brunellesco habe doch sowohl bei der Domkuppel, wie bei S. Spirito
und an anderer Stelle bewiesen, daß er das Überlieferte — Gotische — schätze
und erhalte, auch teilweise in diesem Sinn weitergebaut habe.

Vieles habe er unfertig hinterlassen, meint Vasari. Auf seine Bedeutung als
Erneuerer der Antike weist seine Grabschrift hin: *Philippo Brunellesco antiquae
architecturae instauratori. S. P. Q. F. civi sui bene merenti.* —

Die Wertschätzung der Antike wuchs. Donato bewog Cosimo
v. Medici, Antiken von Rom nach Florenz zu bringen, wo er sie restaurierte
(Vasari S. 244).

Vasaris Werk über die italienischen Künstler, in welchem wir diese wichtige
Feststellung lesen, erschien im Jahre 1568. Seine Arbeiten über jene Meister

verschweigen merkwürdigerweise die ihm vorausgegangene Filaretes vom Jahre 1464. Und doch war es dieser gewesen, welcher durch seine Schriften in starkem Maße die Kenntnis der Baukonstruktion und des Bauentwurfens und Bauzeichnens vermittelte und auch zu Neuschöpfungen Anregung gegeben hatte. Dasselbe gilt von Leon Battista Alberti aus Florenz (1407—1472), welcher im Jahre 1485 sein Buch „De re aedificatoria“ herausgegeben hatte. Er wenigstens wird von Vasari genannt, aber sehr oberflächlich. Immerhin notiert er von ihm, daß er gestrebt habe, die Welt zu sehen, Maß und Verhältnis der alten Bauwerke zu erkennen; sein Sinn habe ihn noch mehr zur Schriftstellerei als zur Kunsttätigkeit getrieben. In der Arithmetik und Geometrie sei er geübt gewesen und habe 10 Bücher in lateinischer Sprache geschrieben, darunter einen Traktat über die Gesichtslinien und die Regeln, nach denen man Höhen zu messen hat (I. X. c. 7, im Werk über die Architektur). Alberti ist schon vor dem Jahre 1434 in Rom, dann in den 40er Jahren. Auch er grub wie Brunellesco bis zu den Fundamenten der Bauten hinab (vgl. de re aedific. L. VI. I.). Außerhalb Roms hat er u. a. die Ruinen von Antium und etrusrische studiert. (L. IV. c. 3). Vgl. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. in Italien, 1894, S. 36. —

Vasari tadelt ihn mehrfach, daß er „bei seiner Kenntnis der Theorie nicht auch in der Ausführung (von Bauten) geübt gewesen“ sei. Man weiß von Alberti daß er erst spät sich zur Baukunst wandte, nachdem er mehrfach umgesattelt hatte. Im Jahre 1451 gab er sein Urteil über eine neue St. Peterskirche. Seine Schrift *de re aedificatoria*, lib. IX., läßt die Kenntnis des erst kurz vorher wieder bekannt gewordenen Vitruv vermuten. Die Architektur der Alten ist ihm Vorbild in Theorie und Praxis. Er hat mit am meisten zum regeren Studium der Werke der Alten und damit zur Einführung der Renaissance neben Brunellesco beigetragen, ja noch mehr als dieser, hielt sich auch strenger als er an antike Motive, wie seine Fassade von S. Francesco in Rimini zeigt. Seine Beispiele nimmt er aus dem Altertum, „die mittleren Jahrhunderte und die in der christlichen Zeit entstandenen Werke sind für ihn gar nicht vorhanden. Das Technische tritt stark in seinen Werken hervor, welches den Künstlern dieser Zeit in den antiken Monumenten so bewunderungswürdig und nachahmenswert erschien. . . . Er ist ganz Mathematiker . . . und beschäftigt sich daher wenig mit der höheren Bedeutung des Kunstwerks.“

So weit Vasari. Wir wissen heute durch Vergleiche mit den Werken der Alten, daß die Meister der Frührenaissance keineswegs peinlich genau jene nachgebildet haben. Ja es ist geradezu ihr Vorzug, sie wollten es nicht. Höher stand ihnen das eigene Schaffen, nur dem Sinne nach lehnten sie sich an die Regeln der Alten an. Welch ein Vorbild für unsere Zeit und unsere Künstler! Vignola, ein Zeitgenosse Vasaris, hat einige von ihm veröffentlichten Säulenordnungen selbst erfunden (con tutto che sia di mia invenzione), sie sind also nicht alle Kopien

von Antiken (vgl. Durm, Hdb. d. Architektur L.-A. II, L. 141). Im übrigen verlangt man danach auch nicht, daß die Aufnahmezeichnungen der Quattrocentisten genau in allen Teilen mit den Originalen übereinstimmen. Besser zu zeichnen und auch zu messen verstand man schon als zuvor; aber man nahm mehr summarisch auf oder nur das gerade, was greifbar nahe lag oder was man zu Eigenstudien brauchte. In diesem Sinne sind jene Arbeiten „mit größter Vorsicht aufzunehmen. An jedem aufgenommenen Bauwerk berichtigt Desgodetz (Durm ebenda) auf Schritt und Tritt die fehlerhaften Angaben von Palladio, Serlio u. a.“ „Kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihm die Antike gelehrt hat.“ Aber auch hierzu ist zu sagen: „Als Leute von Geist und Geschmack konnten sie das Empfangene nicht tale quale wiedergeben.“ — Vignolas Architekturaufnahmen vgl. in Abb. 14 u. 15 (dazu Abb. 16).

Für den Anfang der Renaissancebewegung gilt das Gesagte ganz besonders. Man verstand die Antike nicht recht und ahmte sie nicht richtig nach (Durm, Ren. S. 92). Auch Alberti zeigt in seinen Arbeiten, daß er den Geist der Alten nur unvollkommen versteht.

Das Verhältnis seiner Zeitgenossen zu den Werken des Altertums zeigt sich auch in der Anpassung an Reste derselben und im Standpunkt der Denkmalpflege. „Man ließ das Alte meist bestehen oder trug es ab (was freilich, wie bei Vasaris Kuppelbau in Pistoja, oft roh und unpraktisch geschah)“ (Durm, Ren. S. 127/28). Eine getreue Nachbildung oder Nachahmung im Sinne der Alten, wie es die neueste Zeit beliebt, war nicht das Streben. Man war sich dessen bewußt, daß dabei kein Ruhm zu holen sei. Auch nicht „um Laune oder Dünkel zu befriedigen“. Noch weniger aber wollte man die Bauwerke der Alten „ihres Zweckes entkleiden, noch der historischen Erinnerung beraubten“. (!)

Nach dem Geschilderten, und wenn wir die noch vorhandenen Maßskizzen der Meister des 15. Jahrhunderts in Italien in Betracht ziehen, können wir gründliche Aufnahmen älterer Bauwerke aus dieser Zeit nicht erwarten.

Fest steht aber die Tatsache, daß man dem Studium der Bauwerke des Altertums in der ersten Hälfte des 15. Jh. sich zugewandt hatte. Zeichnerische Studien, Übungen und Fortschritte waren vorausgegangen, der Trieb, allen Dingen auf den Grund zu gehen, der vornehmste der Renaissance, ist im Entstehen, er liegt auch dem genannten Interesse für Technik zu Grund. Wer zuerst mit den Baustudien begonnen hatte, ist uns nicht bekannt, vermutlich war Brunellesco einer der ersten, Uccello hatte Schaubildstudien in seiner Studierstube gefördert, Alberti und Filarete halfen weiterhin als Theoretiker.

Es ist interessant zu sehen, welche Kenntnisse man in Geometrie, Baukunde und Architekturzeichnen besaß.

Filarete (1398—1472) deutet an und gibt danach eine Lehre, daß man „um ein Gebäude aufzuführen, einer gründlichen Kenntnis der Maße und des

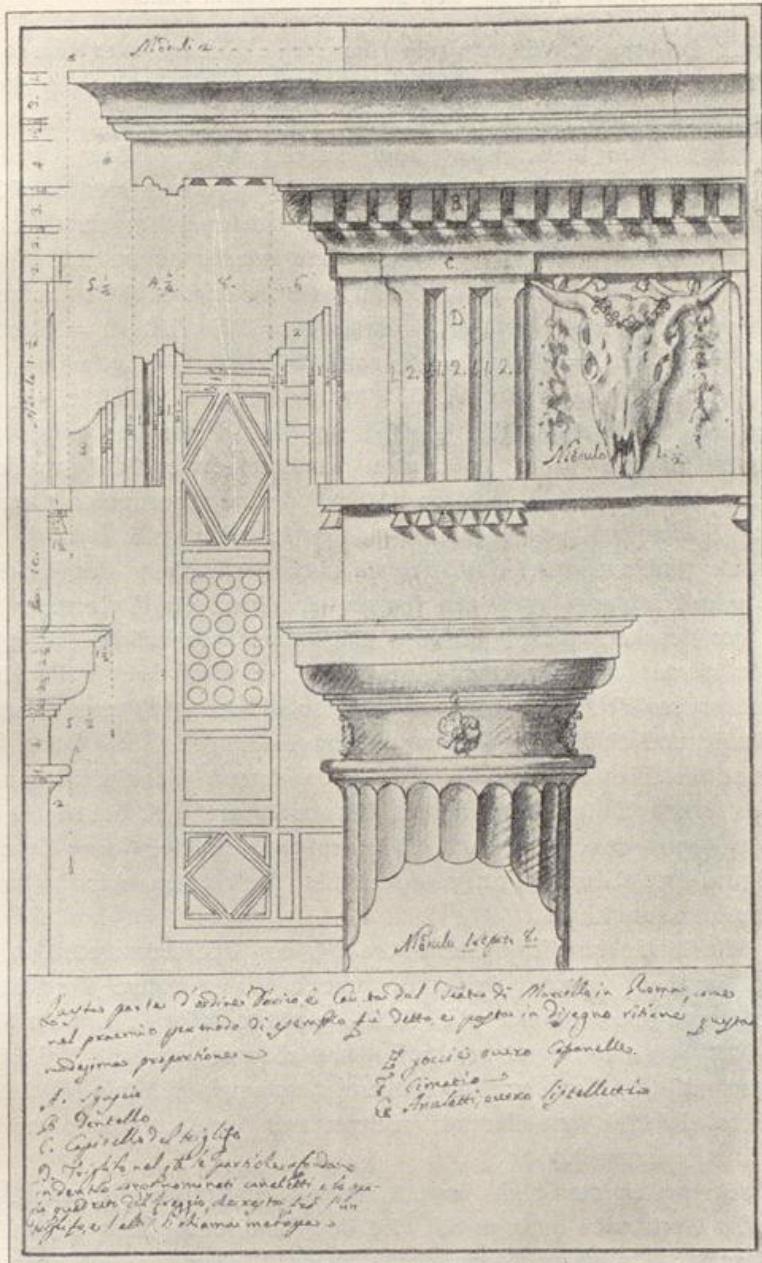


Abb. 14. Aufnahme von Vignola: Säulenordnung mit (von ihm) aufgeschriebenem Text:
 „Questa parte d'ordine Dorico è cavata dal Teatro di Marcello in Roma, come nel proemio per modo di esempio
 fu detto, e posta in disegno ritiene queste medesima proporzioni“ usw.
 Vgl. dazu Abb. 15 u. 16. — Original im Besitz von Geheimrat Prof. Dr. Durm in Karlsruhe i. B.
 Motiv vom Marcellus-Theater in Rom.

Zeichnens“ bedürfe. „Will man ein Haus, eine Kirche, oder sonst ein Bauwerk im Plane aufmessen (compartire), so kann es, wie ich für unzweifelhaft erachte, nicht gut werden, es sei denn, man beherrsche das Zeichnen und die Verhältnisse“. Von L. B. Alberti sagt derselbe Autor, daß „er vorzüglich im Zeichnen bewandert sei, „das denn jeder Kunst, sofern sie mit der Hand betrieben wird, zugrunde liegt und zu ihr hinführt. Dies beherrscht er durchaus und ist in der Geometrie und den andern Fächern nicht minder bewandert.“

Weiterhin gibt er Einheitsmaße an, wie sie damals üblich waren. Einheit ist die Armlänge samt der Hand = braccio, = 3 Kopflängen = 12 oncie oder polisi (Zoll) = 2 mazzi, = 3 terzi, = 4 quarti = 6 sesti, = 8 ottavi, = $\frac{1}{2}$ passo (Schritt). 4 br. = 1 canna (Ruthe), 375 br. = 1 stadio, 3000 br. = 1 miglio. „Ungebräuchlich ist jetzt die Elle (govito), ungefähr $\frac{1}{2}$ braccio lang, wenig gebräuchlich die Spanne = palmo = eine Handspanne, endlich der Fuß (piè), etwa = der Länge zweier geballter Hände, deren abgestreckte Daumen sie berühren.“ Braccio und palmo seien örtlich verschieden groß.

Deutlich wird nun gezeigt (V, 7), wie nach Besprechung des Projekts einer Bauanlage und Erwägung durch den Baumeister dieser ein Holzmodell fertigt, also nach der Ideenkonzeption oder einer Skizze das anschauliche (kleine) Modell! Wir ersehen hieraus eine alte Übung. Das Weitere wird dem Architekten überlassen, welcher sogleich sich Bauhandwerker sucht, den geeigneten Bauplatz bestimmt, Geräte und Materialien beschaffen und beibringen lässt. Dann fertigt er ein plastisches Modell des Grundplanes durch Vervielfältigung des Maßstabes einer Zeichnung mittels Quadratnetz (vgl. hierzu die Quadrateuren der Antike und des Mittelalters!). Wie ersichtlich, liegt eine Zeichnung, wohl allgemeine Studie, zugrunde; das Aufreißen wird aber mehr mechanisch besorgt.

Was die Baumaterialien betrifft, so ist ein Backsteinformat in Mailand $\frac{1}{2}$ braccio lang, $\frac{1}{4}$ braccio breit, $\frac{1}{8}$ braccio dick; andere Formate zeigen $\frac{2}{3}$ braccio Länge (die mottoni). Auf 1000 Backsteine sollen 4 Zentner Kalk, auf 1 Zentner Kalk 4 Lasten Sand kommen (heute rechnet man ca. 250 Liter Kalk oder durchschnittlich 4 Zentner. Für mittleres Mischungsverhältnis 780 Liter Sand, für das etwas kleinere Normalformat; rechnet man eine Last Sand zu $\frac{1}{2}$ cbm, so stimmt die Rechnung!).

Von dem gesteigerten Sinn für gute Baumaßverhältnisse gibt seine Äußerung Zeugnis: „Ein Werk nach antikem Stil wird den Kundigen gefallen“; die Modernen „haben weder Verhältnisse noch erträgliche Formen“ (nè misura, nè anche forma).

Albertis Werk über Zeichenkunst wiederholt er zum Teil, übertrifft es aber nicht. —

Was uns nun noch Vasari von den übrigen Zeitgenossen und deren Vorfahren mitteilt, gibt uns nicht viel Neues. Alberti gibt ein System der architek-

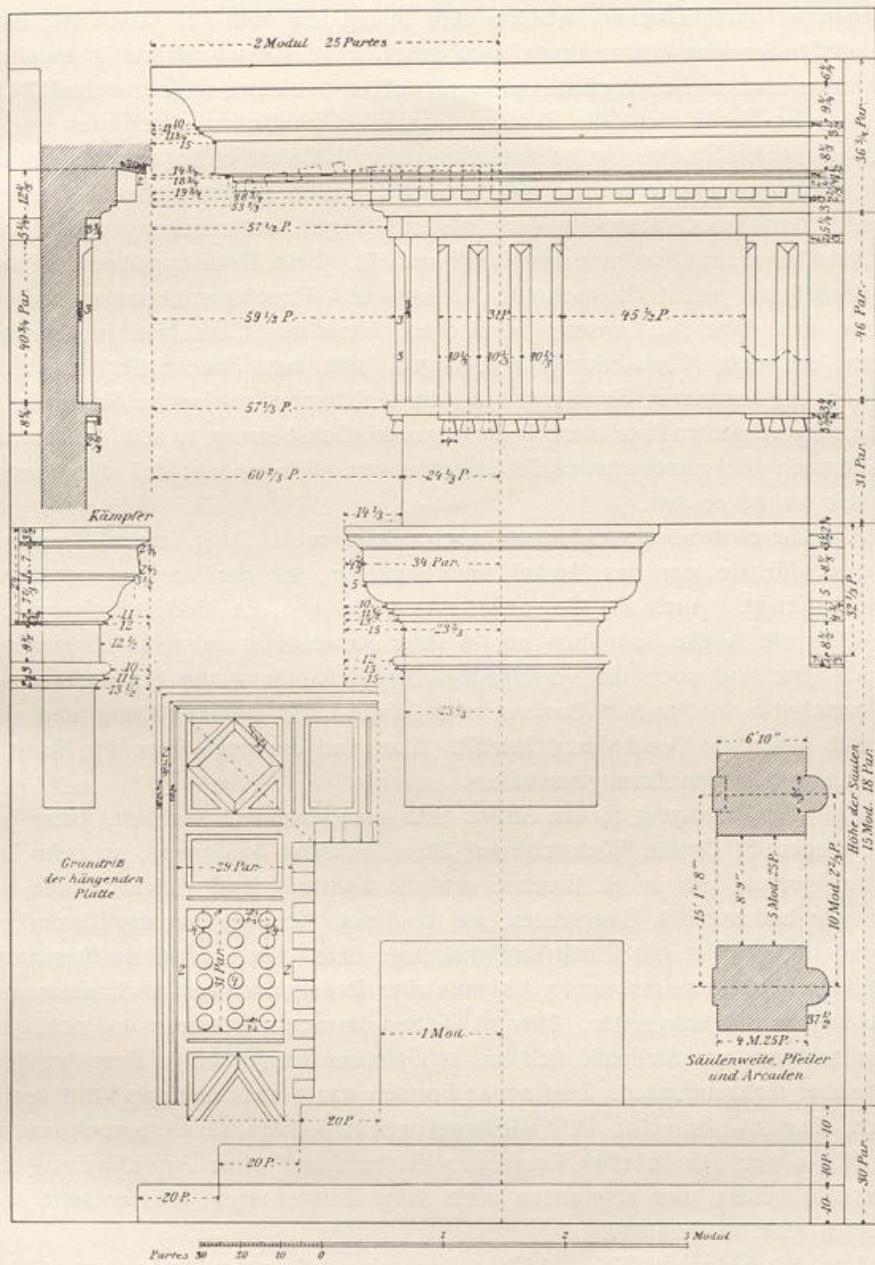


Abb. 15. Aufnahme von Vignola: Säulenordnung vom Theater des Marcellus zu Rom. (Aus: Mauch, Neue syst. Darst. d. Archit. Ordn. d. Griechen, Römer usw. Berlin 1855.)

tonischen Schaubildlehre an, welches sehr mäßig und zum Teil falsch ist; hat er sich auf Studien des älteren Brunellesco gestützt, so können wir ruhig annehmen, daß dieser noch weiter zurück war und daß von einem wissenschaftlichen Anfassen der Sache nicht die Rede sein kann. Gründlicher waren des letzteren bautechnische Studien; er scheute sich nicht, mit anderen sogar Baufundamente durch Grabung zu untersuchen, machte neben vielen zeichnerischen Skizzen von Tempeln, Basiliken, Wasserleitungen, Bädern, Bögen, Untersuchungen der Mauer- und Gewölbekonstruktion, wie uns Vasari mitteilt. Beim Domkuppelbau zu Florenz gibt Brunellesco selbst Steinschnitt, Aufzugs- und Versetzvorrichtungen an. Wir erinnern uns dabei an unseren deutschen Altmeister Elias Holl in Augsburg, welcher, aus dem Handwerk hervorgegangen, sich zum Baukünstler entwickelte, fern von akademischer Schulung. In der Anlehnung an antike Vorbilder versuchte, so wird weiter überliefert, Brunellesco möglichst streng zu sein, insbesondere im Gebrauch der verschiedenen Säulenordnungen. Wir wissen, daß dies nur ganz allgemein zu gelten hat.

Die Zeitgenossen Laien waren noch nicht recht fähig, einen Bauplan zu verstehen, für sie war das Modell anschaulicher, wie der Vorgang mit Cosimo de' Medici zeigt. Auch der Baumeister hielt viel von der Modellanschauung. —

Über die Antike kam man nur in ihrer Anwendung auf neue Lebensformen hinaus. Neu sind noch die verschiedenartige Behandlung des Quaderbaues und die Fortschritte im inneren Ausbau, was Wand- und Deckenbildung und deren Schmuck sowie die Ausstattung betrifft. Das sind die noch über die Kunst der Alten hinausgehenden Errungenschaften.

Bei aller Verehrung für die Antike blieb man aber doch sachlich. Brunellesco nahm wiederholt direkte Rücksicht auf ältere gotische Bauformen, so beim Dombau zu Florenz, so in S. Lorenzo und S. Spirito. Und gleiches taten auch später alle bedeutenden Baumeister, wie Balthasar Neumann an der Klosterkirche zu Schöenthal, wo er mit Pietät Denkmalpflege übte. Die Grabschrift Brunellescos (*antiquae architecturae instauratori*) könnte allen Renaissanceisten als Erneuerern der klassischen Architektur gelten. Hier ist die Renaissance in besserem und richtigerem Titel charakterisiert. Sie paßt sich an, schöpft aus dem Alten in ihrer Art Neues, sie äfft aber nicht nur nach. Und antike Formen waren stets noch als Vorbilder vorhanden, die Antike brauchte nicht wiedergeboren zu werden, sie lebte noch zum Teil.

Als einer der letzten Vertreter mittelalterlicher Anschauung kann Donatello gelten, dies empfanden auch seine Zeitgenossen; aber er setzt schon den einen Fuß ins Neuland.

Von Michelozzo (1396—1404) hören wir, daß er ein Modell zum Palazzo Medici gefertigt habe. Einzelformen bildet er antikisch.

Neue Aufgaben an Stelle mittelalterlicher Bauten sowie Neubauten fördern gleicher Weise Baumeister wie Kunstweisen. Vasari hat den

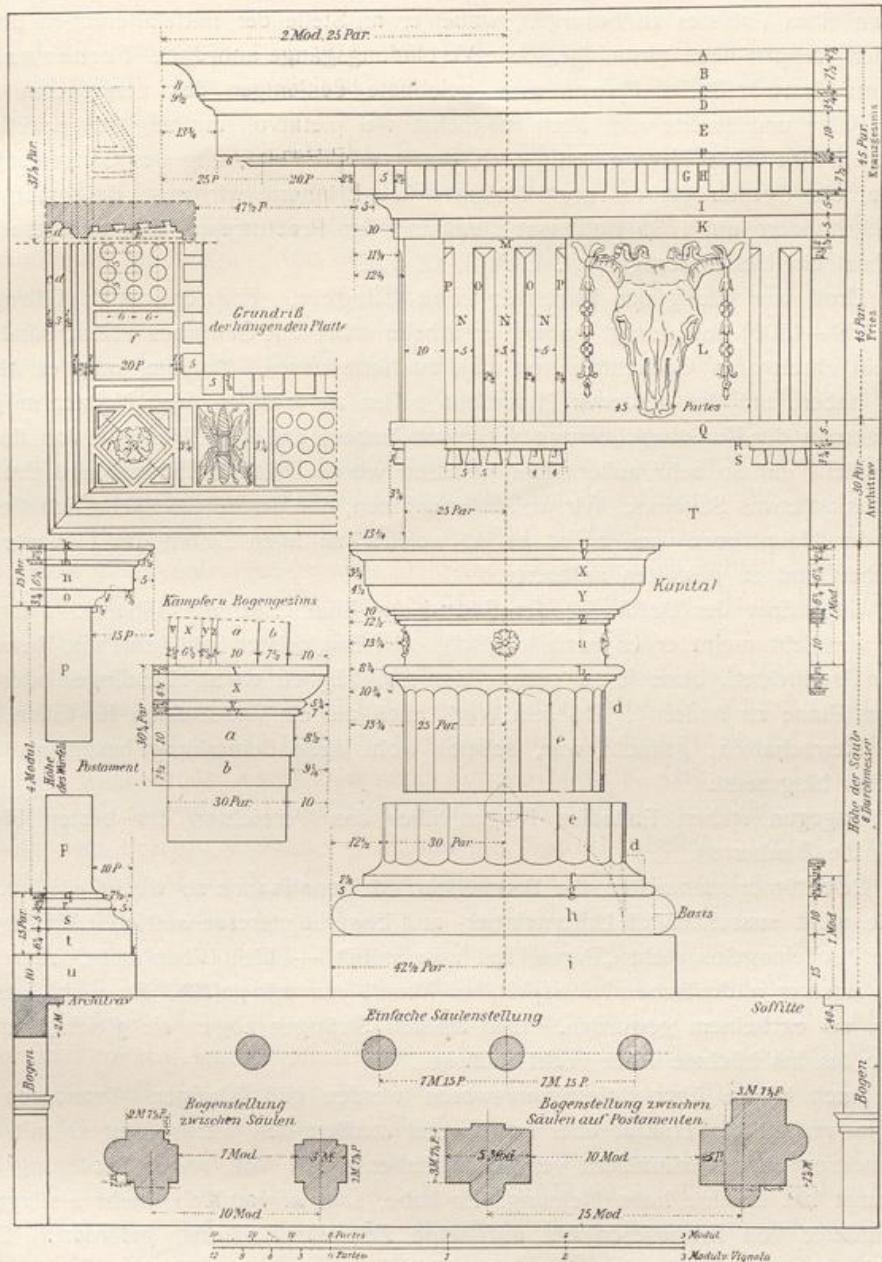


Abb. 16. Aufnahme von Mauch: Säulenordnung vom Theater des Marcellus zu Rom.
Aufgenommen im Jahre 1828. (Vgl. dazu Abb. 14.)

Umbau eines Palastes zu besorgen, wobei er an Stelle der mittelalterlichen unbehaglichen Treppen neue geräumige sowie Verbindungsgänge anordnet. Ferner nahm er den Grundriß des Baues auf, zeichnete denjenigen des neuen und des alten Teiles und suchte vom alten möglichst viel pietävoll und zugleich praktisch zu erhalten. Dem Herzog fertigte er, damit er die Zeichnung des Ganges sehen könne, ein „genau gemessenes“ Holzmodell. Erinnern wir uns, daß noch im 18. Jahrhundert um 1735 Balthasar Neumann zur Prachtstreppe des Schlosses in Bruchsal ein Modell fertigte (vgl. L.-A. II, O. 53).

Groß war häufig der künstlerische Ehrgeiz. Francesco di Giorgio (ca. 1439—1506) soll gesagt haben, er arbeite nicht um Gewinnes willen, sondern um ein ehrenvolles Gedächtnis von sich zu hinterlassen. Mancher mag es nicht nötig haben, um des goldenen Mammons willen zu arbeiten, jene Meister mögen indessen in der Kunstbegeisterung vergessen haben, daß das Materielle von ihnen doch nicht gar so sehr außer Acht gelassen wurde. Reiner Ehrgeiz und Enthusiasmus ist etwas Schönes. Wir wollen annehmen, daß der künstlerische Schaffenstrieb der Hauptsporn war, er ist es ja, welcher zu allen Zeiten das Höchste zu erstreben und zu gestalten anfeuerte.

Gegenüber der Antike ist der Stand der Baumeister ein höherer. Filarete sagt, vielleicht meint er es auch ironisch, „der Baumeister liebt, ehrt und bezahlt seinen Architekten, ohne je zu geizen, ihm nachträglich etwas abzudingen oder an seinem Plane zu ändern“. Da sein Werk auch als ein Vademekum für Laien, für hohe Herrschaften, gedacht war, scheint wohl diese Bemerkung besonders absichtlich hingesetzt.

Dagegen stehen Palladios Klagen über das Vernichten der besten Ideen durch die Bauherren.

Reichtümer sammelten die Baumeister der Renaissance so wenig wie heute, da sie nicht ausschließlich Unternehmer- und Erwerbsinteresse antrieb. Am Eigenhause Michelangelos steht „Parva, sed apta mihi“ — klein aber mein, oder im Sinne unserer altdeutschen Haussprüche: Wenn's nur mir gefällt. Zu wohl, meint Durm, sei es keinem geworden. Und an den Strängen zogen sie gleich Michelangelo bis ins höchste Alter recht mühsam.

Auch Werke über Befestigungswesen werden nun häufiger. Francesco di Giorgio verfaßt ein Traktat über solche und studiert den Vitruv, den er mit bedeutenderen alten Denkmälern verglichen haben will! Von seiner Förderung der Baukunst hat er eine hohe Meinung. Er habe, sagt er von sich, mehr als irgend ein anderer von Brunellesco bis auf seine Zeit die Baukunst gefördert. Und Alberti? fragt mit Recht der Übersetzer Vasaris!

Bramante aus Urbino, der nächste Große (1444—1514), richtet seit seinem Eintreffen in Rom (1500) sein Hauptaugenmerk auf das Studium antiker Bauten, welche er aufmißt. (Bei Dürer ist Messen auch = Perspektivezeichnen!)

Aber auch anderswo macht er im Lande Studien. Er verfertigte eine Menge vor trefflicher Zeichnungen zu Grundrissen und Gebäuden . . . „so genau gemessen als gezeichnet“. Das Aufnehmen mit Maßen ist nun schon üblicher und verbreiteter. Raffael (1483—1520) sei sein Schüler in der Baukunst gewesen. Wir wissen aber, daß dieser schon bei Perugino die Linearperspektive gelernt hatte, wohl meist nur in Anwendung auf Figurenbilder (vgl. Abb. 19—21). Diese Kunst war nun allgemeiner bekannt geworden, man verstand es auch, schwierigere Baudarstellungen schaubildlich zu fertigen. Die uns erhaltenen Entwürfe zu St. Peter in Rom lassen erkennen, wie weit man es damals gebracht hatte, selbst schaubildliche flotte Handzeichnungen werden mit einiger Leichtigkeit vorgebracht. Als Beleg gibt Vasari auch das Skizzenbuch des Mario Albertinelli (ca. 1475—1520) an, welcher eine äußerst schwierige Wendeltreppe perspektivisch zeichnete. Neuerdings wurde festzustellen versucht, daß Bramante zwar seinen Schüler Raffael beeinflußt, daß aber dieser die Architektur der „Schule von Athen“ selbst entworfen habe unter Zugrundelegung eines Grundrisses (vgl. M. Ermers, Die Architekturen Raffaels, Straßburg 1909). In seinen späteren Architekturarbeiten verfällt er in zierlichere Frührenaissance zurück. In seinen Bauentwürfen kehren Erinnerungen an antike Bauten wieder (Ermers, S. 75). Über Raffael und Barock S. 75, 76. Er führt erstmals die gewundenen Säulen ein (S. 95).

Die nun umfangreichen Bauunternehmungen erfordern einen Bureaubetrieb mit zahlreichen Technikern als Gehilfen, man benutzt zeichnerische Aufnahmen, man gibt mehr auf darstellerische Erscheinung der Baupläne, ein intensiveres Studium während der Konzeption neuer Formen tritt ein. Giuliano da Sangallo (1445—1516) läßt ein Marmorkapitell nach einem antiken nachbilden. Zu einem Kloster läßt Lorenzo v. Medici wiederum ein Modell arbeiten. Eine Handskizze zu einer Kirchenfassade mit eingeschriebenen Maßen gibt v. Geymüller in Baukunst der Renaissance in Frankreich (L.-A. II, M. 41, S. 489).

Fra Giovanni fertigt perspektivische Verzierungen unterhalb der Gemälde Raffaels im Vatican. Des letzteren schönen Bauzeichnungen vom Wettbewerb zu S. Peter in Rom scheinen Vasari nicht bekannt gewesen zu sein. Simone Pollajuolo, genannt Cronaca, aus Florenz (1453—1508), lernte bei einem Zimmermann und maß mit Fleiß Altertümer in Rom. Vasari sagt dazu weiter, seine Werke ließen erkennen, er verstehe die Altertümer nachzuhahmen und die Regeln des Vitruv wie die Werke des Brunellesco zu beachten. (Die Nachahmung der Antike ist nicht gerade ein Lob, hier wohl auch nicht so wörtlich zu nehmen!) — Benedetto da Majano fertigt das Modell zu einem ringsum freistehenden Gebäude, dem Palazzo Strozzi in Florenz, dessen Gesims von Cronaca aufgesetzt von ihm selbst „nach einem antiken Gesims gemessen“ und gezeichnet worden war, das man am Spogliacristo in Rom findet. „Er vergrößerte es nach Verhältnis des Palastes.“

Reges Zeichnen im Freien wird üblich. Niccolo lernt das Zeichnen, „indem er bald Simse, bald Laubwerk und Grotesken, bald andere ihm dienliche Gegenstände nachzeichnet“. Auch das Modellieren wird fleißig geübt. Niccolo

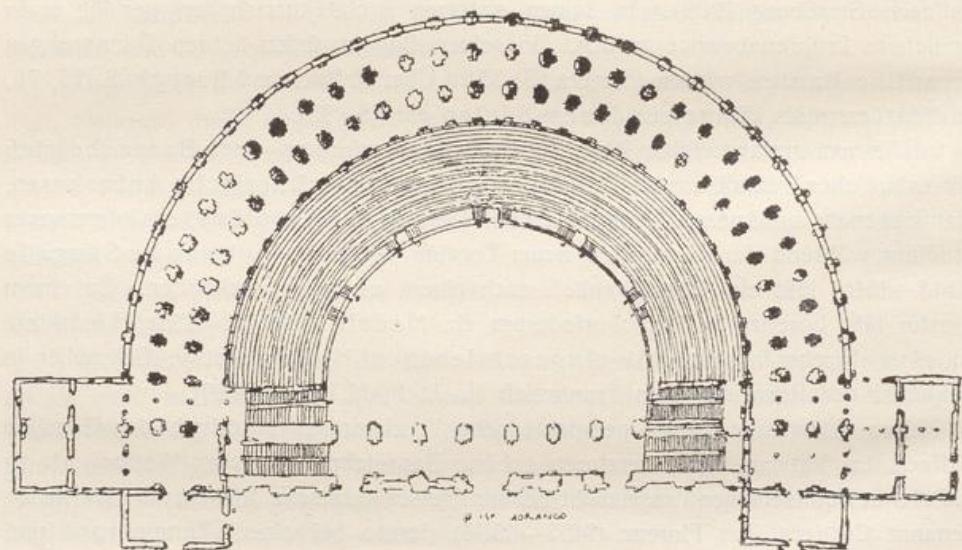
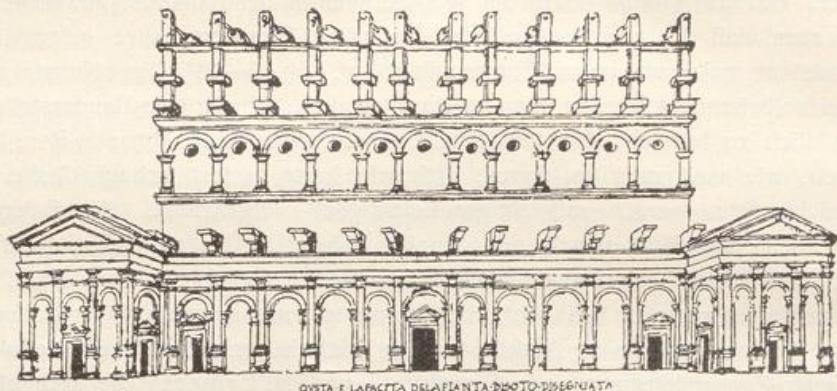


Abb. 17. Aufnahme des römischen Theaters zu Orange von Giuliano da Sangallo (1445—1516). Aufgenommen um 1493. In der Ansicht oben sind die Seitenbauten nicht geometrisch, sondern schaubildlich gezeichnet. Original in der Bibl. Barberini in Rom und in der Bibl. Com. in Siena.

formt u. a. Figuren nach Plastiken Michelangelos. In der Formung von Architekturen habe er, heißt es, wenig Glück, da er wie es scheine die klassischen Formen nicht zu verwenden verstehe. *Tout comme chez nous!* Der eine packt's, der andere nicht, nicht jeder auch hat von vornherein und an der rechten Quelle Architekturstudien und diese gründlich gemacht und mit der richtigen Beanlagung. Es wird gesagt, daß Niccolo „vieles ohne Maß und Verhältnis ausführte“ und diese

Art wird nun mit der nordischen Gotik verglichen, welche ebenso gestalte. Die „deutsche Manier“ wird hier auch von Vasari als unvollkommen hingestellt.

Vornehmlich lockte der dekorative Teil der römischen Kunst — denn sie war die Vertreterin der Antike einzig hier — zu Nachahmungen, und da Bildhauer und Baumeister oft eine und dieselbe Person, ist um so mehr die Bevorzugung des Ornaments verständlich. Simone Mosca „beschäftigt sich an Festtagen oder wenn er sonst Zeit gewinnen konnte, die Altertümer der Stadt zu zeichnen, und es dauerte nicht lange, so entwarf er Grundrisse mit mehr Anmut und Sauberkeit als Antonio (da Sangallo) selbst. Er gab sich ganz dem Studium der antiken Manier in Laubwerk, in der freien Anordnung der Blätter und im Durchbrechen des Steins“.

Die Arbeitsteilung im Bau- und Kunsthhandwerk erinnert noch an mittelalterlichen Hüttenbetrieb, wo man dem Handwerker in der Komposition Freiheit lässt. So fertigt Mosca ein Fenster für einen Anderen. Zu Häusern liefert er Grundrißentwürfe und Modelle.

Früh konnte dem Talent der rechte Weg gewiesen werden, der Werkstattbetrieb war noch nicht durch den Schulbetrieb überfüllter Bauschulklassen abgelöst, Theorie und Praxis waren noch oft vereint. Bartolommeo Genga (1518—1558) wird, da man bei ihm mehr Talent und Liebe zur Baukunst findet als zur Malerei, von Girolamo in den Regeln der Perspektive unterrichtet und nach Rom gesandt, um die Architektur zu studieren und Messungen vorzunehmen. Also ohne solche ging es nicht mehr, das ist ein Fortschritt bedeutender Art. Atelierunterricht und Selbststudium (des Vitruv) wirken zusammen, so bei Giov. Battista San Marino, dem Schüler Gengas. Michele Sanmicheli (bis 1559) studierte die antiken Bauwerke Roms, maß, „betrachtete jedes Ding aufs Ge nauste“. Bastiano da Sangallo, ein Schüler Peruginos, maß in der Jugend Grundrisse und wandte viel Fleiß auf Perspektive, auch in Rom unter Bramante. Die Skizzenbücher werden fleißig benutzt und überfüllt. Der junge Bramantino besitzt solche mit Abbildungen von Altertümern, welche sämtlich von ihm gemessen waren, von Bauwerken der Lombardei, so von S. Ambrogio zu Mailand. Dies Gebäude soll zu seiner Zeit nach seinen Angaben „von Grund aus restauriert“ worden sein, gibt dazu Vasari an. In Wirklichkeit, was auch de Pagave bestätigt, kann von einer solchen Arbeit funditus nicht die Rede sein. Bemerkenswert ist, daß auch späterhin kaum einer sich schon zu Anfang der Baukunst widmet, sondern erst anderen Fächern. —

Auch für Buchveröffentlichungen werden allerlei Altertümer gezeichnet, u. a. von Battista Franca (1512—1561). Mancher, wie Jacopo Barozzi da Vignola (1507—73), eignete sich die nötigen Kenntnisse in Baukunst und Perspektive „fast für sich allein“ an. Im Jahre 1550 ist er päpstlicher Baumeister. — Bald gab es indessen Bauschulen, so die römische Bauakademie (vgl. *Lettere pittoriche*

von Bottari), in welcher Vitruv interpretiert wurde. In ihrem Auftrage soll Vignola an Altertümern Roms Vermessungen angestellt haben. Ob sich dies so verhält, ist weniger wichtig, als die Tatsache der Schulgründung.

Daß der überragende Michelangelo Buonaroti (1474—1563) schon frühzeitig auch in der Zeichenkunst Studien gemacht hat, ist bekannt; wie manche, fing er mit Kopien von Holzschnitten an (u. a. nach Schongauer), muß auch früh antike Bauformen studiert haben, da er Modelle zu Fenstern im Stile römischen Spätbarocks fertigte. Als er in hohem Alter den Bau von St. Peter übernahm, erklärte er in einer vielleicht zu großen Bescheidenheit, daß eigentlich die Baukunst nicht sein Fach sei. Dagegen spricht uns der Umstand, daß er das Modell zur Peterskuppel in 14 Tagen, natürlich nach Zeichnung, vollendet haben soll. Auch die großartige Bewältigung der Massen, die zentrale Einheitlichkeit seines Entwurfes zu St. Peter spricht für seine hervorragende baukünstlerische Begabung. Der Zug ins Große gleicht hier den mächtigsten Leistungen der Antike. Tatsächlich ist damit der bedeutendste Bruch mit der Gotik vollzogen, obschon Vasaris Meinung, St. Peter zeige weitere lichtere Pfeilerstellung als die von ihm geschmähte deutsche Art, nicht zutrifft. Die Baumassen sind freilich über groß gegenüber denen der sie aufs äußerste reduzierenden Gotik. Aber die zentrierte Beleuchtung im Kuppelraume, die Doppelkuppel- und Laternenanlage, gehen über Leistungen der Gotik hinaus, wie es auch die Kuppelweite tut. Der Straßburger Münsterturm hat beinahe Platz im Kuppelraum; gegenüber der weniger muskulösen Gotik aber rundet sich die Peterskuppel äußerlich zu behäbiger, alles rechnerisch-verstands-mäßige durch freien Vortrag der schönen Form veredelter Gestalt, ohne bei dem eleganten Zug der Hauptlinie die nötige Würde des vornehmsten Gotteshauses der Christenheit zu entbehren.

Auch zum Hauptgesimse des Palazzo Farnese in Rom fertigte Michelangelo ein Holzmodell; Bauformen so gewaltiger Größe von Metern Höhe und Ausladung verlangten die Herstellung eines Probemodells.

Bedeutendere Abmessungen, großzügigere Formgebungen, ganz im Sinne der römischen entwickelten Architektur, werden nun beliebt. Das Barocco kündet sich durch Vereinfachungen im Detail, Betonen der Gesamthaltung, dafür größere Bewegung der Linien, an. Schon die Palladianischen Kolossalordnungen gehören in diesen Formkreis, man empfand die stockwerkmaßige oft kleinliche Aufeinandersetzung der Ordnungen als weniger imposant. Vorausgegangen waren nach den ersten Gliederungsversuchen mit Flachpfeilern, mit deren Verdoppelung, die mit Anwendung der Halb-, dann der Vollsäule, welche Verkröpfungen der Gesimse nach sich zogen, endlich die Verdoppelungen und mannigfachen Kombinationen von Pfeilern, Säulen, Bogen. Damit im Gefolge waren die Hauptsimse an Mächtigkeit gewachsen. Die Großarchitektur dominiert, das Ornament tritt an Bedeutung zurück.

All das entspricht auch dem neuen Geiste der Zeit. Als charakteristisches Beispiel der neuen Großzügigkeit, zugleich der Barockkunst, ist uns die Kirche del Gesù in Rom von Vignola bekannt.

Vom Bau Vasaris in S. Pietro in Montorio wird verlangt, daß er kein ornamentales Laubwerk erhalten solle (!), das beeinträchtige die Wirkung des Statuarischen; auch bei architektonischen Gliederungen soll es fort bleiben. Insbesondere war es Michelangelos Streben, diesem Grundsätze zu folgen. Er wollte, so sagte man, weder an ein älteres noch späteres Gesetz der Baukunst sich binden. Das Modell eines Palastes von S. Rocco, ein Entwurf unter Verwendung antiker Fundamente, machte er „nach neuer Ordnung und Regel . . . wie bei allen seinen Arbeiten.“ Die besondere Eigenart des Hinneigens zum Außergewöhnlichen, oft Bizarren, machte in der Folge Schule.

Vasari, welcher die Entstehung des Barockstils noch miterlebte, fühlt selbst, daß sich hier neues vorbereitet. —

Immer noch wird nach Modell gearbeitet. Daß dies zu Baufehlern führen mußte, ersieht man aus der Schilderung Vasaris von der Herstellung der Peterskuppel, bei welcher der Werkmeister die Baumaße der Gurten statt nach Teilwerkplan nach dem Kuppelmodell bestimmt hatte und dabei zu Ausführungsfehlern gekommen war. Wir ersehen aber aus dieser Notiz zugleich, daß Bauwerkpläne vorhanden waren. Zur Kuppel von St. Peter soll nach Vasari zuerst ein Tonmodell gefertigt, dann sollen Grundrisse und Aufrisse und noch dazu erst das Holzmodell hergestellt worden sein. Seit dem Jahre 1550 arbeitet Vasari am Dombau mit, was obige Bemerkungen glaubhaft macht. Die in Deutschland von Italien noch vorhandenen Holzmodelle aus dem 16. und 17. Jahrhundert, so im Rathause zu Augsburg, lassen in ihrer guten Arbeit und Komposition genaue geometrische Zeichnungen als notwendig voraussetzen.

Mit dem Erwachen des historischen Sinnes in Italien schreitet auch die Bauwissenschaft voran, technische Neuerungen mehren sich. Fra Giocondo (1470—1529) aus Verona gibt in seiner Vaterstadt guten Rat zur Sicherung der Fundamente einer Brücke. In Rom studierte er viele Jahre, noch in seiner Jugend, die Altertümer der Stadt, der Gebäude sowohl als der Inschriften auf Grabsteinen und sonstigen Anticaglien, auch anderwärts, „sammelte sie in ein schönes Buch und sandte dies an Lorenzo Medici“. An Wiederherstellungsversuchen werden ihm Studien zu Cäsars Brücken über Rhein und Rhone zugeschrieben. Seine wissenschaftlichen Erfahrungen hat er zu einer Vitruviusausgabe (1511) verwertet. Wir finden ihn schon im Jahre 1495 in Frankreich als Ratgeber des Königs, wo er zum Brückenbau der Seine in Paris Angaben macht, nach Scamozzi eine der schönsten Brücken der Welt, außerdem mit dem Werkmeister daselbst Nivellements der Brücke anstellt (vgl. v. Geymüller, L. A. II, M. 41, S. 84). Unter den 22 Italienern, welche seiner Zeit mit ihm nach Amboise in Frankreich kamen,

befinden sich zwei Zeichner (Entwerfer, *deviseurs*). Der Titel „*deviseur de bastiments*“ wurde für Baumeister im Gegensatze zu den Werkmeistern und Handwerkern (*maistre ouvrier de maçonnerie, hommes de mestier*) gebraucht. Die übrigen Arbeiter waren Gärtner, Maler, Schreiner, Alabasterdreher, Orgelmacher. Sie erhalten während 34 Tagen täglich 40 Sous für Verköstigung. Vermutlich um 1530 wird Fra Giocondo mit der Baufortsetzung von St. Peter in Rom, zusammen mit Raffael und Giulio da San Gallo in Verbindung gebracht, nach Bramantes Tod (1514). —

Ein objektives Urteil der Italiener über die deutsche Kunst dieser Zeit ist ihnen meist versagt. Vasari meint, Dürer hätte der größte Maler Italiens sein können, wenn er die Werke Roms studiert haben würde. Seine Größe kennt er wohl an, er weiß auch, daß er Deutschlands größter Meister ist; daß er ihn mit den Niederländern auf gleiche Stufe stellt, ist nicht ganz zutreffend, — er nennt ihn sogar den gefeiertsten seltensten Meister Flanderns. Das lieblich Kleinbürgerliche, was der Kunst beider nordischen Länder gemeinsam ist, dazu die Farbenfreude, läßt ihn dies Urteil fällen. Dürer wußte im übrigen selbst, daß seine unantikische Art ihn den Welschen fremd mache.

Rein archäologischer Sinn ist noch nicht im Interesse der Zeit. Vasari meint in dieser Hinsicht, daß man Abbildungen auch passend verwenden soll, „mit Maß und Verhältnis in schicklicher Übereinstimmung mit dem, wozu man sie gebrauchen will“. Es genüge nicht, daß etwas genau nach dem Altertum gemessen und guten Meistern nachgebildet sei. Scharfer Blick und richtiges Urteil wirkten in allen Dingen mehr, als Maß und Zirkel (Vasari, S. 171). Bei Baccio d'Agnolo (1460—1543) tadelt er, daß er ein Gesims nach antiker Art aufgesetzt habe an einem Bau, es sei „außer Verhältnis“. Es ist der selbe, welcher erstmals bei Fenstern Bogen- und Spitzverdachungen abwechselnd verwendet.

Von den älteren Meistern ist es noch Sansovino (Andrea di Domenico Contucci, von Monte Sansovino, 1460—1529), welchem Vasari Arbeiten wissenschaftlicher Art, über Längen und Maße, zuschreibt.

Baldassare Peruzzi (1480—1536) erweckt Bewunderung durch seine Fertigkeit in schaubildlicher Darstellung, welche Vasari (S. 367) in Bologna selbst beobachtet hatte. Zur Fassade des Domes fertigt er zwei Entwürfe, einen wohl in gotisierender Art („in deutschem Geschmack“), den anderen im Renaissanceinne (in neuem Geschmack). Die Kirche sei so genau gezeichnet, daß sie wie plastisch erscheine. Alte (gotische) Bauteile weiß er im Jahre 1514 im Plane zu erhalten und mit dem Neuen nach richtigem Verhältnis zu verbinden. (Vasari, S. 367). Später war er nach Raffaels Tod Dombaumeister an St. Peter in Rom. Das Holzmodell der genannten Kirche gibt Durm (Ren., L.-A. II, L. 141, S. 406) in Abbildung.

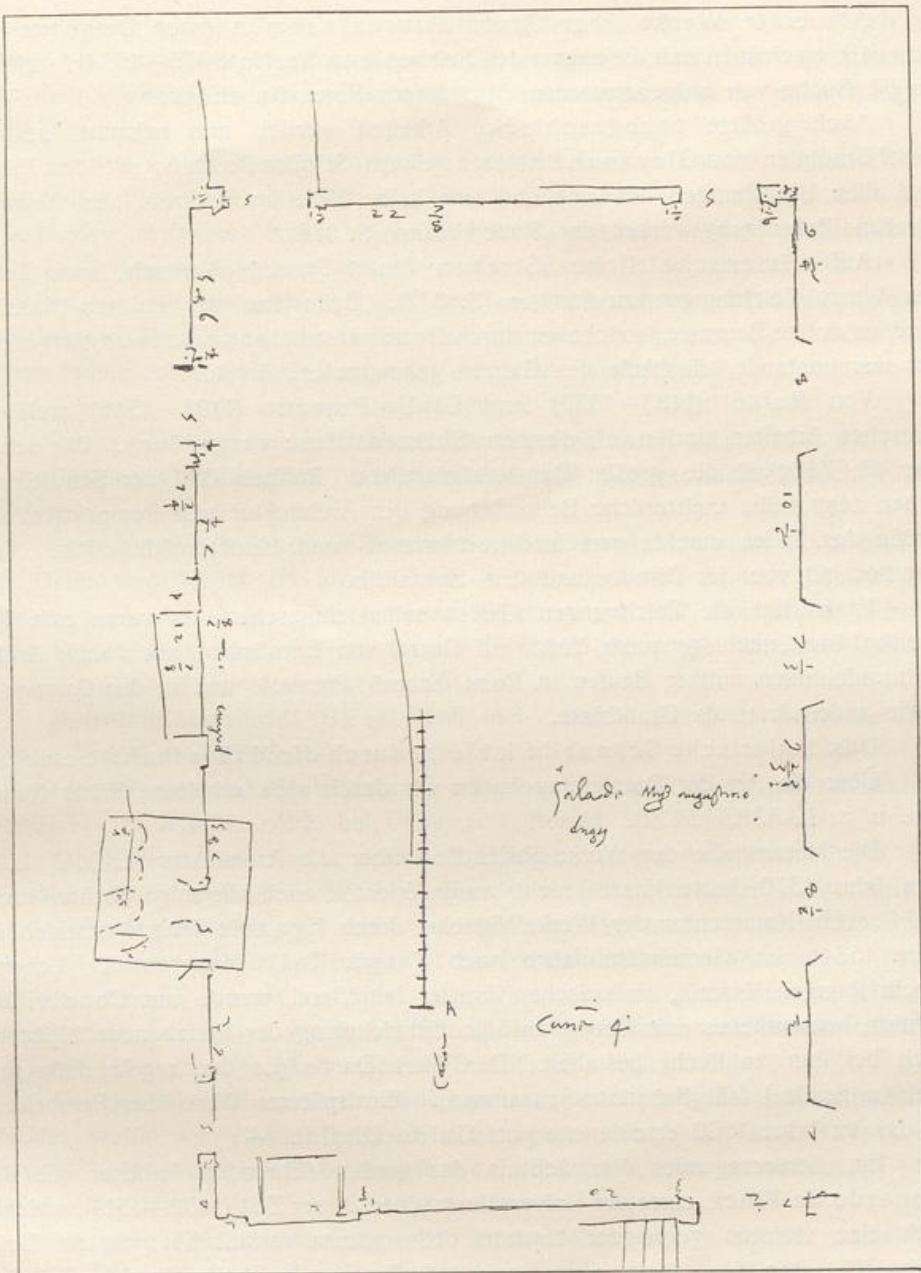


Abb. 18. Aufnahme eines Saal-Grundrisses mit Aufschrift: „Sala de Messer Augustino Chigij“ von B. Peruzzi (um 1510). Maßstab in canne und palmi, palmo = $1\frac{1}{10}$ can. Original in den Uffizien.

Als erste Werke über Architekturaufnahmen (nach Desgodetz ungenaue!) erscheinen nun diejenigen des Sebastiano Serlio (1475—1554), welcher im IV. Buche von aufgenommenen Altertümern Roms Kunde gibt.

Auch größere topographische Arbeiten werden nun bekannt, so der Relief-Stadtplan von Giovanni Battista, einem Schüler Peruzzis, mit den Tälern und allen Umgebungen auf eine und eine halbe Meile im Umkreis, den Mauern, Straßen, Befestigungswerken der Stadt (Vasari, S. 376).

Auf wissenschaftliches Streben deutet Peruzzis Versuch, zum Texte des Vitruv Zeichnungen zu fertigen (S. 372). Beim Bau des Palazzo Massimi fand er antike Baureste, welche er durch Rekonstruktionszeichnung ergänzte, „er war imstande, die Maße des Ganzen genau zu entwickeln.“

Von Rafael (1483—1520) lernt Giulio Romano (1498—1546) architektonisches Arbeiten und nach dessen Skizzen diese vergrößern. Wir sehen hier die Tätigkeit des großen Bau-Meisterateliers. Raffaels Bild der Schule von Athen zeigt hohe meisterliche Beherrschung der Architektur und Perspektive, die Größe des Bildes machte verschiedene Horizont- und Fluchtpunkte nötig. Verwandtes gilt von der Disputa und dem Sposalizio.

Vasari hat die Zeichnungen Giulios selbst eingesehen; es waren zum Teil Werkpläne „nach genauem Maß“ auf Grund von Entwürfen, aber auch Architekturaufnahmen antiker Bauten in Rom, Neapel, Pozzuolo und in der Campagna sowie anderwärts, als Grundrisse.

Das malerische Schaubild ist jetzt durch die Maßaufnahme ersetzt.

Über die Art der Darstellung haben wir durch viele erhaltene Pläne Kunde (vgl. u. a. L.-A. II, L. 132).

Die Herausgabe der Werke Palladios über die Architektur (L.-A. II, L. 7) vom Jahre 1570 hatte Vasari nicht mehr erlebt, auch diejenige Serlios nicht (1584). Ein Kommentar der Werke Vignolas durch Egnazio Danti erschien im Jahre 1584, im vierzehnten Jahre nach Vasaris Tod. Manches der Lebensbeschreibungen Vasaris, italienische Künstler betreffend, wurde von Condivi berichtigt, wesentliches mit Bezug auf die Entwicklung der Renaissance bleibt jedoch bei ihm zu Recht bestehen. Das Werk Dantis (*Le due regole della prospettiva pratica*) faßt Bekanntes zusammen. Ein späteres Werk über Perspektive ist das im Jahre 1600 erschienene von Guido Ubaldi. —

Ein hervorragendes Vermächtnis der großen führenden Italiener wie des Leonardo da Vinci, eines der Universalmenschen dieser Zeit (1452—1519), welcher auch eine verloren gegangene trattato della pittura verfaßt hat, ist die Universalität der Kunstananschauung und Auffassung, wobei versucht wird, bei allen, nicht nur den bildenden, Künsten und im Zusammenhang mit den Wissenschaften in die tiefsten Tiefen zu dringen. Langsam sickerte solche Denkweise auch in das Gebiet anderer, der nordischen Länder, und wir sehen voran Dürer

davon Nutzen ziehen. Vom Humanismus getragen, war der neuen Kunst der Boden vorbereitet worden, trotz ihrer heidnisch antiken Art, eine Verschmelzung mit dem Christentum einzugehen und sie auch anderwärts aufnahmefähig zu machen.

So war für die Verbreitung der Renaissance in anderen Ländern durch Wort und Werk alles wohl vorbereitet. Und die Kirche nahm die doch ursprünglich heidnische Kunst ruhig für ihre Zwecke auf, freilich leichter in der allen Bedürfnissen sich anpassenden Architektur, als in der Malerei, wie die Geschichte von Michelangelos da und dort als ketzerisch angefeindeten Kolossalgemäldes in der Sistina lehrt. Gar bald erkannte doch auch die „Kirche“ den hohen Monumental- und Wirkungswert der neuen Architektur.

Varia. Die Städte der italienischen Renaissancezeit zeigen trotz der Forderung Filaretes Geradlinigkeit. Der Städtebau als Ganzes bietet jedoch Künstlerisches.

Über den Einfluß von frühromanischen Zentralbauten auf Leonardo vgl. Dehio und Bezold, Die kirchl. Bauk. des Abendlandes, S. 487. Solche Einwirkung auch schon in den Malereien Giottos. — Auf dem Bilde „Ritratto della Regina Giovanna“ in der Galerie Doria zu Rom gibt Leonardo schaublich gute Hallenarchitektur.

Renaissance und Gotik bei Dehio und v. Bezold, Die kirchl. Bauk. d. Abendlandes, S. 524, 526, 538/539. —

Eine Pergamentzeichnung vom Domturm zu Florenz befindet sich im Domarchiv zu Siena. Abb. bei Dehio u. v. Bezold, wie oben, S. 527.

Ein Riesenmodell aus Leinwand in Gips, $\frac{1}{12}$ der natürlichen Größe, d. h. 40' lang, war ursprünglich zu S. Petronio in Bologna gefertigt worden, im Jahre 1406 abgebrochen und durch ein kleineres ersetzt. Ein letztes Modell vom Jahre 1514, von Ariguzzi gefertigt, ist in der Sakristei noch vorhanden. (Dehio und von Bezold, ebenda S. 531). Vgl. unten, andere Angaben von J. Burckhardt! Von Terribilia wurde ein Stück des Domquerschnitts von S. Petronio im Jahre 1592 gefertigt (Abb. ebenda, S. 528/529) (vgl. unten).

Der Dom zu Mailand besitzt neue eigenartige Umbildung der architektonischen Motive, wofür wir einen Stilnamen nicht besitzen (S. 539). Eine Skizze des Domes mit eingeschriebenen Maßen vom Jahre 1390 ist vorhanden (Abb. ebenda, S. 536).

Im Jahre 1368 wurde festgesetzt, jeden Meister eidlich auf das damals genehmigte Modell der Domkuppel zu Florenz zu verpflichten! Brunellesco hat die Domkuppel nach vorhandenem Plane ausgeführt. Beteiligt war er selbst am Wettbewerb um die Laterne der Kuppel (Centralbl. d. Bauverwltg. 1894, S. 128. Abb. des Gerüstes der Laterne, S. 126. Daselbst Geschichte des Kuppelbaues).

Das Kuppelmodell war 1367 von Banci di Lione und Neri di Fioravante angefertigt und sanktioniert worden. Alle früheren Modelle vernichtete man (*omne aliud designum factum et muratum et laboratum in dicta ecclesia*). Vereinzelt tauchten gleichwohl noch später (1379 und 1382) ältere Modelle auf (vgl. Guasti, S. M. del Fiore, S. 248—265).

Außer aller Linie steht, was in Bologna um 1390 für S. Petronio geschah (vgl. oben), weil man sich der Ausführbarkeit und des Effektes vorher versichern wollte; im Palast des Giacomo Pepoli wurde ein Modell in $\frac{1}{12}$ der natürlichen Größe, also 53' lang aus Stein und Gips errichtet, nachdem ein anderes von 10' aus Holz und Papier verfertigt worden war; erst auf letzteres, welches ebenfalls zugrunde ging, folgte 1514 das jetzt noch im Bauarchiv vorhandene von Arduino Ariguzzi (Burckhardt, *Ren. in Italien*). —

Über den Monumentalbausinn der Italiener der Renaissancezeit vgl. Burckhardt, *Die Geschichte der Renaiss. in Italien*, 1891, S. 1—14. Die Bauten sollten ein dauerndes Sinnbild der Macht sein.

Über Baumodelle stellt Burckhardt eine Reihe von Nachrichten zusammen (S. 24—28, 32—39, 40, 45, 48, 57, 63, 64, 77, 78). Auf S. 110: „Im 15. Jh. gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel“ (folgt Begründung). Es kam hinzu, daß viele Architekten als Holzkonstrukteure begonnen hatten und leicht Modelle arbeiteten. „Für Festungsbauten wurden wohl von jeher Modelle verlangt.“ — „Brunellesco modelliert beständig im Großen wie im Kleinen und schneidet seinen Steinmetzen Muster für schwierig zu messende Quader der Domkuppel nötigenfalls aus Rüben zurecht.“ Für die ganze Domkuppel macht er mehrere Modelle, von den kleineren, die er unter dem Mantel tragen konnte, bis zu den größten in Backstein, und Reste von verschiedenen sind noch erhalten (Vasari II, *Vita di Br.*; A. Manetti, *Vita di Br.* p. 24. Guasti, *La cupola di S. Maria del Fiore*). Bei San Lorenzo genügten seine Aufsicht und seine Zeichnungen. Dagegen machte er Modelle für die Cappella de' Pazzi, für S. Spirito, das Polygon bei den Angelikern, für den Palast des Cosimo Medici, welch letzteres er selbst in Stücke schlug, als Cosimo aus Furcht vor dem Bürgerneid vom Bau Abstand nahm; endlich große Entwürfe in Ton und Holz für Festungsbauten. Für die Halle bei den Innocenti machte er laut Manetti kein Modell, nur eine genaue Zeichnung mit Maßangaben; dasjenige, welches Vasari sah, mochte die Arbeit eines Späteren sein.

Seine Modelle gaben alles wesentliche, aber keine Zierformen an, „damit ihm Unberufene dieselben nicht vorweg nähmen“ (?), aber auch wohl, um nicht durch die Niedlichkeit, die man solchen Arbeiten geben kann, die Augen zu bestechen.“

So wenigstens dachte Alberti, welcher jedermann vor Modellen warnt. Er will nur „modelli nudi e simplici“. (Vgl. hierzu die modellartigen Architekturdarstellungen auf den Gemälden Giottos mit ihren schlichten Formen!)

Giuliano da Sangallo fertigt Modelle für die Villa Poggio a Caiano, für ein Prachtschloß des Kronprinzen von Neapel, für einen Palast des Ludovico Moro, für den Anbau an S. Pietro in vincoli zu Rom und für einen Palast in Savona.

Antonio da Sangallo fertigt ein Modell zur Madonnenkirche in Cortona und in Montepulciano (Vasari IV, p. 288).

Filarete mußte, als er für den Umbau der Kathedrale zu Bergamo i. J. 1457 Pläne entworfen hatte, auch noch ein Holzmodell anfertigen, bevor ihm die Ausführung des Baues übertragen wurde. (Vgl. v. Oettingen L.-A. II, L. 100 S. 34.)

Vechietta nahm 1460 ein hölzernes Modell für die Loggia del Papa von Siena nach Rom mit.

Francione („lignarius“), Architekt und Lehrer des Baccio Pontelli, lieferte beim Konkurs von 1491 für eine neue Domfassade in Florenz, wo alle 45 anderen nur Zeichnungen brachten, ein Modell, ebenso für die Kuppel der Sakristei bei S. Spirito i. J. 1493.

Pontelli liefert ein Kirchenmodell von di Paolo Romano (Vasari II, p. 653).

Für die Domkuppel zu Mailand lieferten um das Jahr 1490 viele Meister Modelle (Milanesi II, p. 430).

Francesco di Giorgio hatte 1484 bei der Madonnenkirche zu Cortona mit einem Modell gesiegt. (Lettere sanesi III, p. 88).

Cristoforo Rocchi liefert vermutlich im Jahre 1486 das wohlerhaltene restaurierte große hölzerne Modell im Dom zu Pavia.

Bramantes Holzmodell für das Kloster S. Ambrogio in Mailand (vgl. v. Geymüller, die ersten Entwürfe für S. Peter in Rom, S. 54).

Über Modelle der Hochrenaissance gibt Burckhardt, Gesch. d. ital. Ren. S. 112/113 folgende Notizen:

Im 16. Jh. beschränkt sich das Modellieren mehr auf größere Bauten, da Zeichnungen jetzt genügten. Julius II, der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für S. Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend, „er habe nur eine Kirche zu bauen, ein Modell genüge dazu, ein solches sei vorhanden, was wollten jene mit ihren Hüttelein?“

Bramante liefert ein unvollendetes Modell zu S. Peter. Raffael, Peruzzi Ant. da Sangallo d. j. und Michelangelo lieferten ebenfalls welche (vgl. Vasari). Ein „wunderbares“ Modell lieferte Bramante für die vatikanische Haupttür, Raffael ein hölzernes Modell für den Loggiengang, Vitoni ein Holzmodell für die Kirche dell' Umiltà. Unter Leo X. konkurrierten die Künstler für die Fassade des Domes und der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit Modellen und Zeichnungen.

Michelangelo modelliert beständig. Das Modell zu S. Giovanni de Fiorentini in Rom wurde in 10 Tagen von Tib. Calcagni unter Aufsicht des 85jährigen

Meisters in Ton hergestellt. Das Modell der Treppe für die „Laurenziana“ v. J. 1559 kam „in einem Schäckelchen“ von Rom nach Florenz (Gaye, carteggio III, p. 12).

Vasari mußte ein hölzernes Modell seiner Umbauten am Signorenpalast auf Befehl des präzisen Cosimo I. nach Rom mit sich nehmen, damit Michelangelo darüber urteilen könne.

Sanmicheli fertigt Festungsmodelle. Das große Korkmodell der Stadt Florenz ist vielleicht das früheste in seiner Art (Varchi, Stor. flor. III. p. 56. — Vasari VI, p. 62, vita di Tribolo). —

Über Musik und Proportion bei Alberti und Brunellesco vgl. Burckhardt, Ren. in Italien 1891, S. 109. Über Bauproportionen S. 98 u. f.

„Die Renaissance kennt beinahe keine Nachahmung bestimmter einzelner Römerbauten. Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetiert und überhaupt das Antike nur im Sinne der freiesten Kombination verwertet.“ Der Einfluß der antiken Ordnungen auf die Proportion ist nur ein scheinbarer. Eher hängt die Behandlung der Ordnungen von den Proportionen ab. (Burckhardt, wie oben, S. 47). —

Im Jahre 1540 erscheint ein Holzschnittwerk des Giov. Carotto über die Reste von Verona nach den Zeichnungen des Giov. Maria Falconetto (1458 bis 1534). „Dieser hatte außerdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Prinzip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte 12 Jahre lang in Rom die Altertümer studiert, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um den Unterhalt zu gewinnen, auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrische hatte er durchsucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurierungen.“ Er fertigte u. a. kolossale Phantasiepläne. (Burckhardt, Ren. in Italien 1891, S. 37.)

„Keinem Architekten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstübung den größten Einfluß hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.“ Ebenda S. 38. —

Anfangs schied man in der Renaissance nicht, was der guten oder gesunkenen Römerzeit angehörte und vergrößerte oder verkleinerte nach Belieben das für einen bestimmten Maßstab Geschaffene. Die Wertschätzung der Antike entsteht plötzlich, die antike Säule wird wieder aufgenommen. (Burckhardt, ebenda, S. 47.) —

Über Leon Battista Alberti gibt Burckhardt S. 42 das Wichtigste seiner Arbeiten. Vgl. auch Hoffmann, P., Studien zu L. B. Albertis 10 Büchern „de re aedificatoria“.

In seiner Zeit war schon ein allgemeiner Ruinenkultus üblich. — Bei Alberti zeigt sich ein Fortschritt zum Raumstil hin, entgegen Vitruv, worauf auch seine Schriften hinweisen (Burckhardt, wie oben, S. 186/187).

Über Filarete vgl. Burckhardt, S. 44. — Über Fassadenmalerei der italienischen Renaissance vgl. Burckhardt, S. 329 u. f. Daselbst Ursprung der Heiligendarstellungen, S. 203 u. f., 334. Einfluß auf Buchdekor, S. 338. — Über Theater-Prospekte und Festdekoration, S. 375.

Filarete lebte in Rom 1431—1447 unter Eugen IV. Seine Baulehre (vgl. S. 140) „möchte in ihren Abbildungen außer den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten“ (Burckhardt, wie oben, S. 36) und stützt sich auf Albertis „tre libri della pittura“ ohne sie zu erweitern oder zu übertreffen.

Seine „unablässig ins Fabelhafte und Phantastische übergreifende Darstellung ungeheurer Bauunternehmungen“ reizte die Baulust der damaligen Fürsten.

Francesco di Giorgio „röhmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben“ (?). Vgl. Lettere sanesi bei Della Valle, III, p. 108.

„Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, daß beim Nachmessen nichts fehlte“ (Vasari III, p. 271). In seinen Gemälden sind treffliche bauliche Hintergründe vorhanden (Burckhardt, S. 36).

Cronaca (geb. 1457) „maß genau“ und kehrte nach Florenz heim als lebendige Chronik der Wunder Roms (Vasari III, p. 442).

Über die Schwierigkeit des Zusammenstimmens des Hauptgesimses der Fassaden mit dem Ganzen der Fassade und dem obersten Geschoß vgl. Burckhardt S. 66. (Muster: Cancelleria und Palazzo Giraud in Rom von Bramante.)

Bewertung des Ornaments: als Tullio Lombardo seine Friese in Treviso vollendete hatte, wurden sie im Triumph durch die Stadt geführt (Burckhardt, S. 69). — Venezianische überreiche Ornamentik als Verderb der Monumentalkunst S. 70/71. —

Der Backstein „hat seit Anbeginn aller Kunst wohl nie selbständig seine eigenen Formen geschaffen. Seit Ägypten für Steinbalken über Steinpfeilern eine bestimmte Ausdrucksweise hervorbrachte, gab der Steinbau im Ganzen überhaupt die Formen an“ (S. 71). Gilt auch für Italien.

Auf den Bildern Mantegnas (1431—1506) ist öfters ein Rundbau zu sehen.

Alberti ahmt das Motiv des Augustusbogens in Rimini bei S. Francesco nach (Burckhardt, Gesch. d. Ren. in Italien 1891, S. 136, 137.) San Andrea zu Mantua von Alberti ist das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelpforte (Burckhardt, S. 137). —

Die ersten Seiten-Voluten der Basilikakirchenfassade als Seitenschiffdachabschluß erscheinen bei S. Maria Novella in Florenz von Alberti.

Das Phantasiebild einer Stadt gibt Benozzo im Campo Santo zu Pisa, Turmbau zu Babel (Burckhardt, S. 234).

Antike Gartenruinenimitation vgl. S. 254.

Einfluß des Materials (Marmor) auf die Dekoration, von Florenz ausgehend, S. 265.

Michelangelos Feindschaft gegen die Arabeske an Skulpturen S. 272 (vgl. dazu S. 149 d. B.).

Starker Einfluß des Pantheons als einziger erhaltener römischer Innenraum S. 80.

Giebel als sacraler Bauteil betrachtet S. 90.

Verschalte Gewölbe S. 98.

Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen der Barockzeit in Italien „stand im Zusammenhang mit der Notwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen“ (S. 97).

Der Hochaltar de Santo in Padua besitzt 4 Reliefs mit ziemlich guter perspektivischer Architektur (Wunder des hl. Franziscus).

Squarzzone war nur als Lehrer theoretisch tätig, der Lehrmeister Mantegnas. Seine Schüler arbeiteten u. a. nach Modellen.

Von Cyriacus aus Ancona (1390—c. 1457) ist ein Architekturskizzenbuch vorhanden (Burckhardt, Gesch. d. Ren. in Italien, 1891, S. 34). Giuliano da Sangallo begann 1465 sein Skizzenbuch (Bibliothek Barbarini). Es enthält „molti disegni misurati e tratti della antichità“, wie der eigenhändige Titel sagt und u. a. Aufnahmen aus Südfrankreich, diese teilweise willkürlich restauriert, mittelalterliche Denkmäler, Kopien nach griechischen Skizzen des Cyriacus von Ancona u. a. Auch Siena besitzt Studien von ihm. (Vgl. Abb. 17).

Bramantinos Skizzenbuch ist von Mongeri veröffentlicht (Mailand 1875). Es enthält Aufnahmen durch venezianische Miniaturmaler in Silberstift nachgebildet (Sammlung in den venezian. Kabinetten. Burckhardt, Gesch. d. Ren. in Italien, 1891, S. 37).

Über eine Methode des Aufnehmens alter Bauten spricht ein Bericht (Raffaels?) an den Papst. Unter anderem wird beim Aufnehmen Plan, Aufriß und Durchschnitt gesondert verlangt (Burckhardt, ebenda, S. 39). Raffael sandte Zeichner durch ganz Italien, u. a. Giulio Romano.

Antonio da Sangallo macht sogar Vorschläge zur Verbesserung der Antiken, z. B. des Bogens der Schlussnische im Pantheon. „Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst“ (Burckhardt, S. 39).

Über den Einfluß des Vitruv. Vor dessen Übersetzung waren die verschiedensten Meinungen verbreitet über ihn. Auch nachher war er nicht klarer. (Burckhardt a. a. O., S. 41). Vgl. dazu S. 71.

Eine direkte Beziehung der italienischen Meister zu den Niederländern wird mehrfach bestätigt. So soll Antonello aus Messina von den Gebrüdern van Eyck die Ölmalerei erlernt haben (an Stelle der älteren Temperagemälde mit



Abb. 19. Gemälde (Verkündigung) von Giovanni Santi, Raffaels Vater († 1494), mit ziemlich guter Perspektive (um 1490), die aber nicht geometrisch genau ist. (Vgl. dazu Abb. 20.)

Ölfirnis). Das erste Ölbild soll von Vivarini in Italien um 1473 gefertigt worden sein. Die Wirkung der Bilder der Niederländer beruhte sowohl auf äußerlicher Technik als auch auf der Naturtreue der Darstellung, der Motive, der Farbe. Früh wirken diese Einflüsse auf Ghirlandajo, Colantonio, Zingaro. —

Raffael war entfernt mit Bramante verwandt. Dem Fra Bartolommeo soll er in Florenz die Regeln der Perspektive beigebracht haben (Vasari, S. 191 und Ermers, L.-A. II, L. 155). Auf dem Bilde der „Schule von Athen“ steht er neben seinem Lehrmeister Perugino. Beide stehen zusammen, meint der Übersetzer des Vasari bei der Gruppe der Mathematiker, in Bezug auf ihre Kenntnis der Perspektive. Daß Vasari die Tätigkeit Raffaels beim Bau von St. Peter nicht erwähnt, fällt auf.

Nach Ermers (a. a. O., S. 32) lernte Raffael das Architekturzeichnen von Laurana. Das große Ende seiner architektonischen Entwicklung ist die Schule von Athen, (welche er 25 jährig komponierte). Seine Architekturbefähigung hat er frühzeitig erwiesen. Trotz kleiner Mängel ist der Kuppelbau auf seinem „Sposalizio“ zum besten zu rechnen aus seiner Frühzeit, aber auch zum besten aller Zeiten. Er ist anmutig und großzügig zugleich, wie irgend ein Werk von Brunellesco bis Bramante und Michelangelo. Mehr und mehr hatte er sich zu architektonischer Befähigung hin entwickelt und man hätte, wenn er länger gelebt haben würde, wie v. Geymüller bemerkt, das Größte von ihm erwarten können. Seine Größe als künftigen Architekten können wir an den Proportionen seiner frühesten Werke sehen (vgl. auch hierzu Ermers a. a. O., S. 57). Die Kenntnisse der Perspektive (vgl. Abb. 19 u. 20) hatte ihm schon der Vater (höfischer urbinatischer Maler) beigebracht. (Vgl. Springer: Raffael und Michelangelo, Leipzig 1895, S. 50.) Über den großen Einfluß des Tempietto im Sposalizio auf die zeitgenössischen Baumeister (verwandt dem Pazzi-Kapellchen des Bramante) vgl. Ermers, S. 12.

Seine Berührung mit dem Humanisten Fabio Calvi aus Ravenna, seinem archäologischen Ratgeber, welcher für ihn den Vitruv übersetzte, hat ihn besonders auf die Antike hingeleitet. Auch Andreas Fulvius behauptet, auf ihn Einfluß gehabt zu haben; er habe ihm den Zeichenstift geführt. Zu beachten ist die Fama, daß Raffael mitten im Vermessen und Restaurieren gestorben sei, wie Paolo Giovio mitteilt. Nichts Geringeres hat er zuletzt geplant, als eine Rekonstruktion des alten Rom, welches er auch ausgraben wollte. Bekannt ist der Einfluß der zu seiner Zeit aufgefundenen antiken Wand- und Deckendekoration auf seine Kunstweise (Groteskstil).

Von Fra Bartolommeo (1469—1527) wird gesagt (Vasari III, S. 117), daß er von Raffael die Regeln richtiger Perspektive gelernt habe, was Bottari bezweifelt. „Aber Lanzi bemerkt mit Recht, daß Raffael bei Perugino in der Linienperspektive vortrefflichen Unterricht genossen und seine Fähigkeit schon in den Kartons für den Dom in Siena bewährt habe“ (so der Übersetzer Vasaris). —

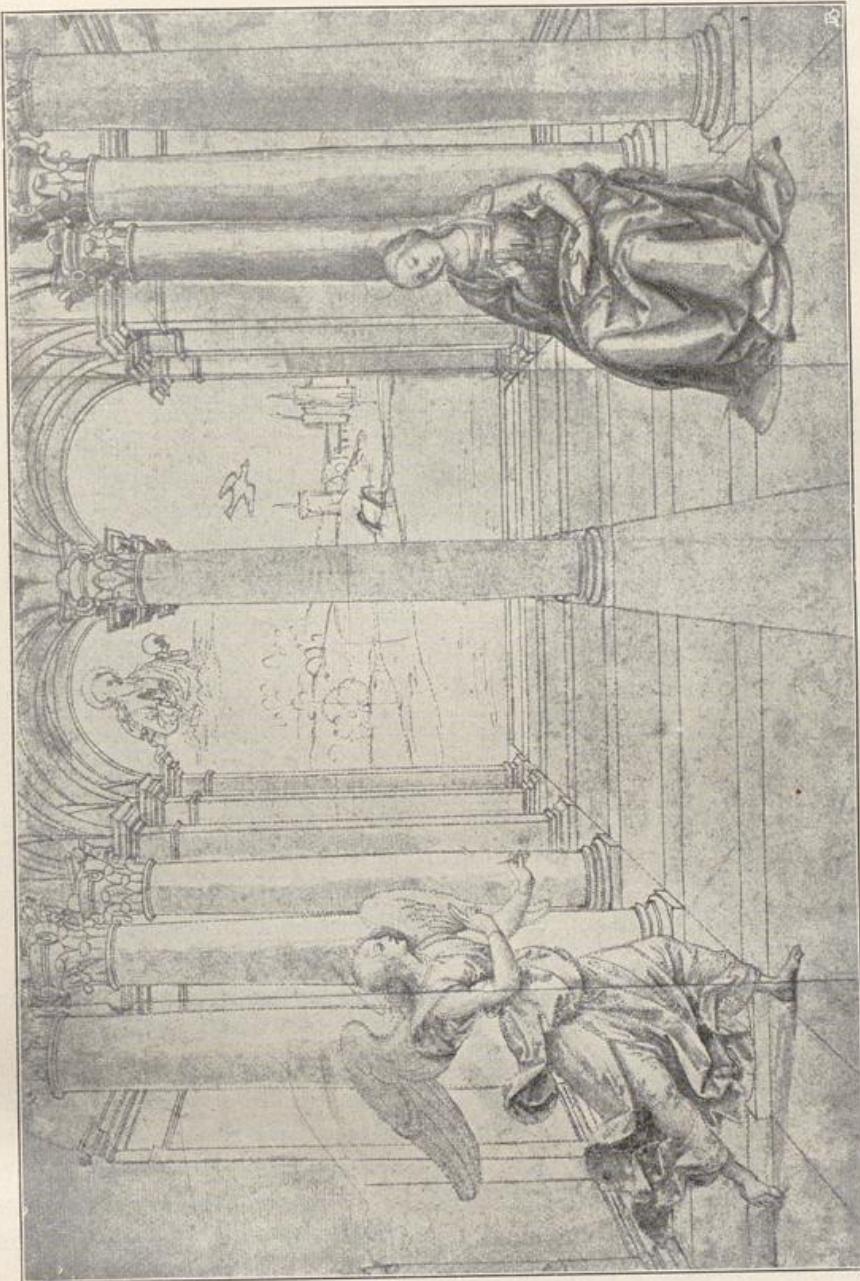


Abb. 20. Gemälde von Raffael (Verkündigung) mit gut konstruierter Perspektive (um 1505).
(Vgl. dazu die verwandte Abbildung 19: Gott-Vater oben in gleicher Form!)

Über seine Vorliebe für architekton. Umrahmungen vgl. Vasari und P. Vincenzo (Memorie dei più insegni Pittori sgg., Firenze 1854, II, 102). —

Von Bramantino ist auch eine Aufnahme eines römischen Rundtempels an der Straße nach Marino erhalten. „Die Zeichnung ist sehr exakt und sind die eingeschriebenen Maße in guter Übereinstimmung, so daß nicht zu bezweifeln ist, daß wir es mit der Aufnahme eines zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch bestehenden Denkmals zu tun haben“. Eine Baubeschreibung ist der Skizze beigegeben. Zwei andere Aufnahmen sind am Tiber und auf dem Wege nach Vachano gefertigt (Dehio und v. Bezold, L.-A. II, K. 109, I, S. 32/33). — Zu S. Stefano rotondo in Rom (Bau des 5. Jahrhunderts) fertigte er einen Restaurationsentwurf (Dehio und v. Bezold ebenda, S. 42).

Von Bedeutung war, auch für die Entwicklung der Architektur, die zeichnerische Darstellung von Architekturen auf Gemälden der Renaissanceisten. Besonders hervorzuheben sind die folgenden Meister und deren Arbeiten:

Pinturicchio. Auf dem Bilde des funerale di S. Bernardino in Ara coeli zu Rom ist die Hintergrundarchitektur flott, die Perspektive gut konstruiert. Bei der disputa di S. Catarina ist das Schaubild weniger gut, eine Bogenarchitektur besser. Eine flotte Handskizze in der Brera zu Mailand zeigt die angebliche Krönung des Papstes Äneas Sylvius mit guter Hallenperspektive. In Siena in der Libreria di Duomo ist eine Architektur perspektivisch wieder weniger gut. Konstruktiv erscheint eine solche aber wieder auf der Handskizze im Besitz des Herzogs von Davonshire zu Chatsworth (Äneas Sylvius küßt dem Papst den Fuß).

Sandro Botticelli gibt im Bild im Besitz des Earl of Ashburnham eine gute Frontalperspektive, in der Sixtinischen Kapelle zu Rom einen Triumphbogen als Hintergrund mit guter Architektur, desgleichen ist die perspektivische Zeichnung im Bilde von dem Leben des hl. Zenobius in Dresden gut, in den Uffizien zu Florenz die Architektur gut, die Frontalperspektive weniger gut.

C. Rosselli gibt in der Einkleidung des hl. Benizzi eine steife Architekturperspektive, im Abendmahl zu Rom gute Raumstudie, mäßige Perspektive.

Domenico Ghirlandajo (vgl. S. 157) in Florenz in S. M. Novella bei La nascita d. S. Giov. Batt. eine gute Raumanlage und Perspektive, desgleichen im Bilde Zaccharias im Tempel. Beim „Tanz der Herodias“ ist die Architektur gut, das Schaubildliche weniger gut. Im „Abendmahl“ zu Florenz ist die Architektur jedoch großzügig. In der Stiftskirche S. Gimignano ist die Bauform steif, die Perspektive ebenfalls weniger gut. In den Uffizien ist die Architektur der Bilder und die Perspektive zu loben.

Masaccio und Fil. Lippi geben in der Brancaccikapelle gute einfache Architektur mit ziemlich guter Perspektive.

Fra Angelico zeigt im Kloster S. Marco zu Florenz in der „Verkündigung“ mäßige Perspektive. Die Architektur mit korinthischen Kapitellen ist gut; weniger gut in S. Lorenzo zu Rom und in der acad. dei belli arti zu Florenz. Hier sind die Figuren weit besser gezeichnet als die Architektur, welche schaubildliche Mängel besitzt. Die Nische, in welcher Gott-Vater sitzt, hat in der Kunst mehrfach ähnliche Verwendung erhalten (Madonna con Bambino von Boticelli in Florenz, Ghirlandajo in den Uffizien; Holbein bei der Baseler Madonna). Beim Bilde des hl. Stephanus ist die Stadtarchitektur weniger gut. Etwas besser das Architektonische und Schaubildliche in „S. Stefano che disputa . .“ im Vatikan. Am besten ist es in der Halle der Diakonweihe des hl. Stephanus. Die Architektur ist wie meist bei ihm eine korinthische.

Mino da Fiesole gibt in der acad. dei b. art. in Florenz eine vorzügliche Raumarchitektur; weniger gelungen ist einzelnes im Schaubild.

Benozzo Gozzoli zeigt im Campo Santo zu Pisa freie gute Hallenarchitektur mit frontaler, etwas steifer Perspektive. Im Bilde der Stadt Babylon ist eine Architektur mit mittelalterlichen und antiken Elementen vorhanden bei mäßiger Perspektive, steif, oft verzerrt. Das Tempietto zeigt Fehler im Schaubild. In S. Gimignano ist die Architektur auf dem Gemälde des S. Agostino gut, die Perspektive verzerrt, das Figürliche gut angeordnet. Gut ist das Bauliche in S. Francesco zu Montefalco (un episodio della vita di S. Fr.). Die Perspektive ist z. T. nicht mehr wie bei vielen Meistern bisher frontal entwickelt (d. h. nicht mehr mit frontal dargestellter Arkatur u. a. und nur dazu angenommenem Verschwindungspunkt, sondern schräg gesehen entwickelt, was schwieriger). Im Stadtprospekt von Arretium gibt er steife Perspektive. Über seine Architekturphantasien vgl. Burckhardt, Gesch. d. Ren. 1891, S. 163, 212, 234, 240, 253. —

Pollajuolo (1429—1498) gibt in der „Verkündigung“ gute Raumarchitektur, weniger gut ist das Schaubildliche. Schöne Landschaftsperspektive zeigt das Bild des Martyr. d. hl. Sebastian zu London. Bei den „Argonauten in Kolchis“ (Besitz d. Earl of Ashburnham) wird die Architektur B. Gozzoli zugeschrieben, was wohl Irrtum. Architektur und Perspektive (zum Teil) sind gut.

Piero di Cosimo gibt im Bilde „Romani e i Sabini“ in Rom eine Darstellung römischer Bauten. In Florenz in den Uffizien ist seine Architektur gut, ebenso in S. M. Novella (Il Patr. Zacchar.).

Lorenzo di Credi, in der Kathedrale zu Pistoja: Architektur und Perspektive bei „La Virgine“ gut, ebenfalls bei der Verkündigung, wobei eine entzückende Raumwirkung im Landschaftsprospekt!

Piero della Francesca zu Arezzo: Architektur und Perspektive mäßig. In Perugia in der „Verkündigung“ beide gut, die Verkürzung der Säulen ist konstruiert.

Fra Carnevale da Urbino. Rom, Pal. Barberini, La Visitazione: Architektur gut, Perspektive mäßig. In La presentazione della Vergine der Hallenraum großartig, die Perspektive ist konstruiert.

Luca Signorelli, Orvieto, Dom. Im „Antichrist“ prächtiger Kuppelbau, Perspektive mäßig. In Città di Castello, Pal. communale: Il Martirio di S. Sebast. mit Stadtarchitektur, gut, Perspektive frontal, mäßig.

Melozzo da Forli, Vatikan. Architektur gut, Perspektive ziemlich gut. Audienz Sixtus' IV.: Ebenso. Perspektive frontal, nicht konstruiert.

Fiorenzo di Lorenzo, Perugia, Pinacoteca Vannucci: Un Miracolo di S. Bernard. mit guter Architektur und Perspektive.

Perugino (Raffaels Lehrmeister), Rom, Villa Albani. Geburt Christi: Architektur der Halle im Hintergrund und Perspektive gut, ebenso bei „Anbetung“. Im „S. Sebastiano“ auf dem Kapitol ist die Architekturperspektive konstruiert.

Matteo di Giovanni di Bartolo, Siena, S. Agostino: Le strage dell'Innocenti. Architektur und Schaubild gut.

Franc. Pesellino, Florenz, Gal. Buonaroti: Architektonisches Rauminnere und Einzelnes sehr gut!

P. Uccello, Turin: Battaglia alle porte di Roma. Architektur und Schaubild schlecht vgl. dazu Seite 127, 134, 138.

Masaccio, Rom, S. Clemente; Hl. Katharina, Architektur in der Perspektive mäßig, die Figuren sind aber im Raum gut angeordnet. Großzügige Raumwirkung! — Florenz, (Carmine): La resurrezione. Architektur naturgetreu, Schaubild nicht ganz konstruktiv. — Le solenni Eseguie di S. Stefano: Schöne Innenarchitektur mit guter, z. T. frontal Perspektive.

Fra Filippo Lippi, Prato, Kathedr. Gastmahl des Herodes: Architektur und Perspektive gut, ebenso die Raumwirkung! Desgl. in der Verkündigung (Gal. Doria, Rom). — Episodi della vita di S. Stefano: Weniger gute Perspektive. — Florenz, Uffizien: Gute Wandgliederung der ziemlich guten Architektur. — Rom, Gal. Colonna: Madonna con Bambino. Reizender Ausblick in die Landschaft durch ein Fenster. In S. Maria s. Minerva: Thomas v. Aquino. Vornehme Raumarchitektur, Perspektive gut. —

Aus einem Aufsatze von Hoffmann, C., im Centralbl. der Bauverw. 1898, S. 145, über: „Die Arbeitsweise bei den Meistern der italienischen Renaissance“, entnehmen wir das Folgende:

„Baldassare Peruzzis zahlreiche Aufnahmen römischer Bauten und ihre Einzelheiten kennen wir aus Serlios vortrefflichem Lehrbuch. Der jüngere Antonio da Sangallo widmete sich unter Bramantes Leitung mit größter Ausdauer in gleicher Weise diesen Studien, und Sanmicheli begann sie schon im Alter von 16 Jahren, zusammen mit Sangallo und Sansovino. Vignolas

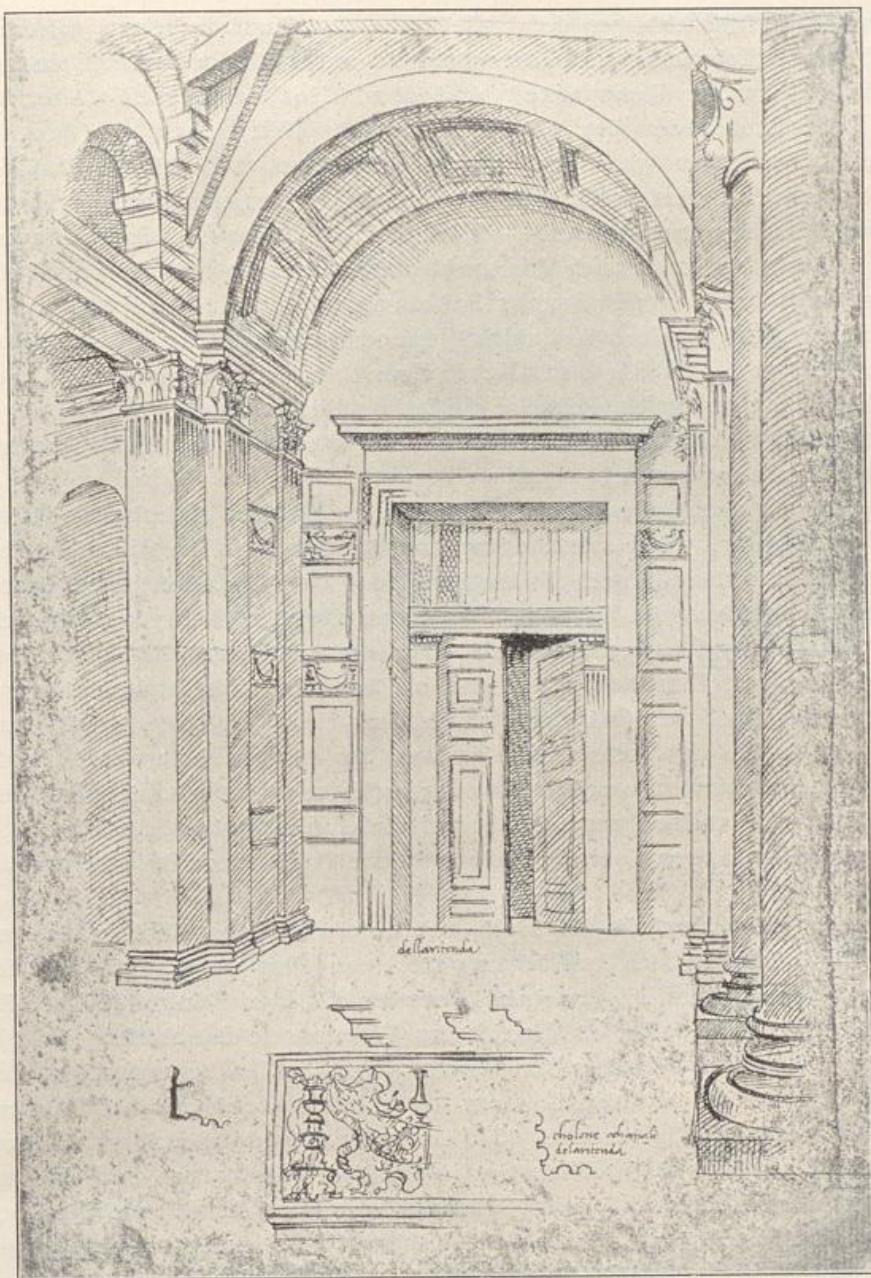


Abb. 21. Aufnahme der Tür der Vorhalle des Pantheons zu Rom. Kopie eines Schülers Raffaels nach dessen Original. Vorzügliche schaubildliche Aufnahme (um 1510).

gewissenhafte Beobachtungen der Antike legten den Grund zu seinem später auch viel benutzten Lehrbuche der Säulenordnungen, und Palladio berichtet uns selbst ausführlich von der Genauigkeit und dem Eifer bei seinen Messungen und Betrachtungen der römischen Baureste.“ (Wie viel ist von ihm direkt in seine literarischen Werke und Entwürfe übertragen, wie viel selbständig verarbeitet worden? Das müßte im einzelnen durch Vergleich noch vorhandener Bauwerke nachgewiesen werden.) — „In einem Briefe an den Grafen Angarano lesen wir, oftmals sei er nach Rom und anderen Orten in und außerhalb Italiens gereist, dort habe er die Bruchstücke von vielen antiken Bauten mit eigenen Augen gesehen und mit eigenen Händen gemessen, geübt, und begeistert von dem Studium dieser Kunst sei er zurückgekehrt. Gualdo berichtet von einer fünften Romreise Palladios und sagt, daß er sich da von neuem damit beschäftigt habe, mit demselben Eifer und derselben Genauigkeit die Antiken zu messen.“

„Für die Ausarbeitung ihrer Gedanken genügte den italienischen Meistern nicht das Papier, wie sie ihr Studium am Baukörper und im Raume betrieben hatten, so benutzten sie auch für die Darstellung ihrer Gedanken im wesentlichen körperliche und räumliche Modelle. Das waren keine Modelle für den Weihnachtstisch des Bauherrn, es waren Modelle, an denen sie Gesamtwirkungen und die Erscheinung jeder Einzelheit prüfen und bis auf die Details feststellen konnten. Sie wurden deshalb sehr sorgfältig zumeist aus Holz hergestellt, einige werden noch jetzt aufbewahrt, sehr viele sind uns des näheren beschrieben worden. Entwurfzeichnungen wurden in anspruchslosester, sachlicher Weise gefertigt, sie sollten nur die schriftliche Festlegung des architektonischen Gedankens sein. Oft waren die Maße der Hauptteile darin angegeben.“

„Die außerordentliche Vorsicht bei der Wahl des Architekten und beim Entschlusse zur Ausführung des von ihm vorgelegten Modells entsprach dem großen allgemeinen Verständnis der Baukunst jener Zeit. So dauerte es lange Jahre, bis der Rat von Vicenza die Entscheidung traf, von wem und in welcher Weise er den Umbau seiner Basilika bewerkstelligen lasse. Schon Ende des 15. Jahrhunderts waren von Antonio Riccio und von Spaventa Entwürfe hierzu gefertigt worden. 1536 wurde Sansovino deshalb nach Vicenza gebeten. Drei Jahre später führte Serlio ein Modell hierzu aus, und 1541 holte man Sanmichelis Ratschläge ein. Sie alle befriedigten den Rat nicht, er berief deshalb Giulio Romano aus Mantua. Doch auch dessen Pläne fanden keinen Beifall. 1545 erhielt Palladio für vier Zeichnungen 50 Lire, ein Jahr später wurde er beauftragt, ein Holzmodell anzufertigen, 1547 stellte er es unter den Gewölben der alten Basilika zur Beurteilung seiner Mitbürger aus, und im Herbste 1548, also 12 Jahre nachdem diese Angelegenheit mit regem Interesse wieder auf-

genommen worden war, beschloß man, Palladios Modell und damit seinen ersten größeren Entwurf zur Ausführung zu bringen.“

„Die sozialen und oft auch die politischen Verhältnisse jener Zeit bedingten eine wesentlich langsamere Bauausführung als dies heute üblich ist.“ . . . „Der Architekt fand Zeit, sich in die Aufgabe zu vertiefen.“

Im Mai 1549 hatte Palladio ein neues Holzmodell zum unteren Geschoß hergestellt, dann reiste er in die Steinbrüche von Piovene, um dort an Ort und Stelle die Steinmaße anzugeben, hiernach holte er aus Padua, Verona und Venedig Steinmetzen. Im August 1529 begann man mit den Erdarbeiten, ein Jahr später war der erste Bogen des Erdgeschosses festgestellt, zehn Monate darauf der zweite. 1558, neun Jahre nach Beginn der Ausführung, war die Hälfte des Erdgeschosses vollendet. Im Jahre 1614 war der Hallenbau bis auf 15 der oberen Standbilder fertiggestellt. 34 Jahre früher war Palladio gestorben.

Sein Lehrbuch wurde von 1570—1828 fünfzehnmal aufgelegt, in Frankreich fünfmal. — In der Barockzeit wurden die früheren Beobachtungen am Bau und im Raum mehr und mehr durch das Studium auf dem Papier ersetzt, raffinierte Darstellungen wurden üblich, welche übrigens schon 1540 Alberti in seinem Werk „*De re aedificatoria*“ getadelt hatte. (Er sagt nur „modelli nudi e simplici“ gäben den Beweis von dem Genius des Erfinders.) (Vgl. oben, S. 137 u. 154.) —

Karyatiden erscheinen in der italienischen Renaissance nach Burckhardt (Geschichte der Renaissance in Italien, 1891, S. 56) erst im 16. Jahrhundert. Eine der frühesten Halbsäulenordnungen sei diejenige an Albertis Fassade von S. Francesco zu Rimini (a. 1447). —

Eine zeichnerische Aufnahme der Grabeskirche zu Jerusalem von B. Amico (Trattato della piante . . . dei sacri edifici di Terra santa, Roma 1609). Ferner von C. de Bryn, Reizen door de vermaardste daelen van Klein Asie, Delft 1694. Eine Planskizze der Grabeskirche St. Arnulphs, von Adammanus bekannt gegeben (Acta S. S. O. S. B. saec. 3. Pers. III, S. 505 ff.), wird von Dehio und von Bezold (Kirchl. Baukunst d. Abendl., Taf. 9, Fig. 1) angeführt. — Über die Wichtigkeit des im 7. Jahrhundert erbauten Felsendomes als Vorbild vgl. ebenda, S. 38/39. —

Über Fürsten in Italien als Architekten-Dilettanten vgl. Burckhardt (a. a. O. S. 14/15). Lorenzo magnifico soll dem Giulio da Majano das Modell (d. h. wohl die Zeichnung) für die Villa Poggio reale eigenhändig entworfen haben (ebenda S. 15).

Filarete soll ein Florentiner Spital aufnehmen, das man vielleicht noch irgendwie verbessern könne (Corio Politecnico, im Brief Fr. Sforzas a. d. J. 1456).

Federigo von Urbino gab u. a. für seinen Palast die Maße und alles übrige an (Burckhardt ebenda, S. 14). —

Patriarch Giov. Grimani von Venedig half beim Palastbau bei S. M. Formosa (von Sanmicheli) „als trefflicher Architekt, durch Anweisung“ nach (S. 16). Fr. Zeno machte selbst das „Modello“ für den Palast seiner Familie (S. 16). Auffallend ist hier wieder das Wort Modello für Plan. —

„Auch die sich rasch drängenden Ausgaben des Vitruv weckten ohne Zweifel den Dilettantismus“ (S. 16).

Palladio klagt (in: *quattro libri dell' architettura*, II. Kap., I), daß „leider häufig der Baumeister sich mehr nach dem Willen der Bauherren als nach seinen eigenen Regeln richten müsse“ (Burckhardt, ebenda, S. 16). —

Unter den 46 Wettbewerbern für die Domkuppel in Florenz, „fast lauter Florentiner“, finden sich Maler, Goldschmiede, Holzschnitzer, Schmiede, ein Herold und ein Stadtpfeifer (!). Letzterer war in seinen Mußestunden Intarsia-Hersteller. —

Die althergebrachte Riegelfachbauweise verschwindet in Italien mehr und mehr im 16. Jahrhundert (vgl. Lomazzo, *Trattato dell' arte*, Milano 1585, p. 649). —

„Alt-St. Peter in Rom war schon um 1450 fast 6 Fuß aus dem Lot gewichen und hielt fast nur noch durch die Verankerungen des Daches zusammen“ (vgl. Alberti, *de re aedif.*, L. I, *opere volgari*, vol. IV, p. 242. — Burckhardt a. a. O. S. 14). —

Über das Studium der antiken Bauten und des Vitruv vgl. weiterhin Burckhardt, ebenda, S. 33. Die Kultur geht der bildenden Kunst voraus. Man hatte die Antike schon als „Ideal alles Daseins“ angenommen, bevor man sie in der Baukunst anwandte. —

Brunellesco setzte schon durch eines seiner frühesten Werke, die Sakristei von S. Lorenzo (zw. 1419 u. 1428), in Erstaunen durch die „neue und schöne Art“ (vgl. Manetti, *Vita di Brunell.*, ed. Holtzinger, p. 48). Burckhardt a. a. O. S. 34. —

„Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Äneas Sylvius u. a., und wohl nicht ohne Berührung mit denselben, beginnen die Aufnahmen der Architekturen in Rom und der Umgegend“ (ebenda, S. 35). —

„Niccola Pisano und Arnolfo bauten nach Belieben im früheren wie im neuen Stil.“ Manche Bauten wurden oft niedergerissen, bis sie gefallen (ebenda S. 26). —

Vor 1446 ist noch kein Haß auf die Deutschen zu merken in Italien und auf die Gotik. Erst 1460 in Filaretes Traktat. Später versetzte man sich wieder da und dort gerne in die Gotik zurück (ebenda, S. 29 u. 30). —

Über die Protorenaissance sagt Burckhardt ebenda, S. 21: „Zur sofortigen Nachahmung der römischen Formenwelt war in den meisten Gegenden Italiens teils die eben überwundene Barbarei noch zu nahe, teils der eigene Formentrieb zu stark. Vereinzelte Nachahmungen antiker Gebäude kommen hie und da vor. S. Fedale in Como z. B. wäre nicht denkbar ohne S. Lorenzo in Mailand. In Rom und in Toskana dagegen zeigen sich denkwürdige frühe Ver-

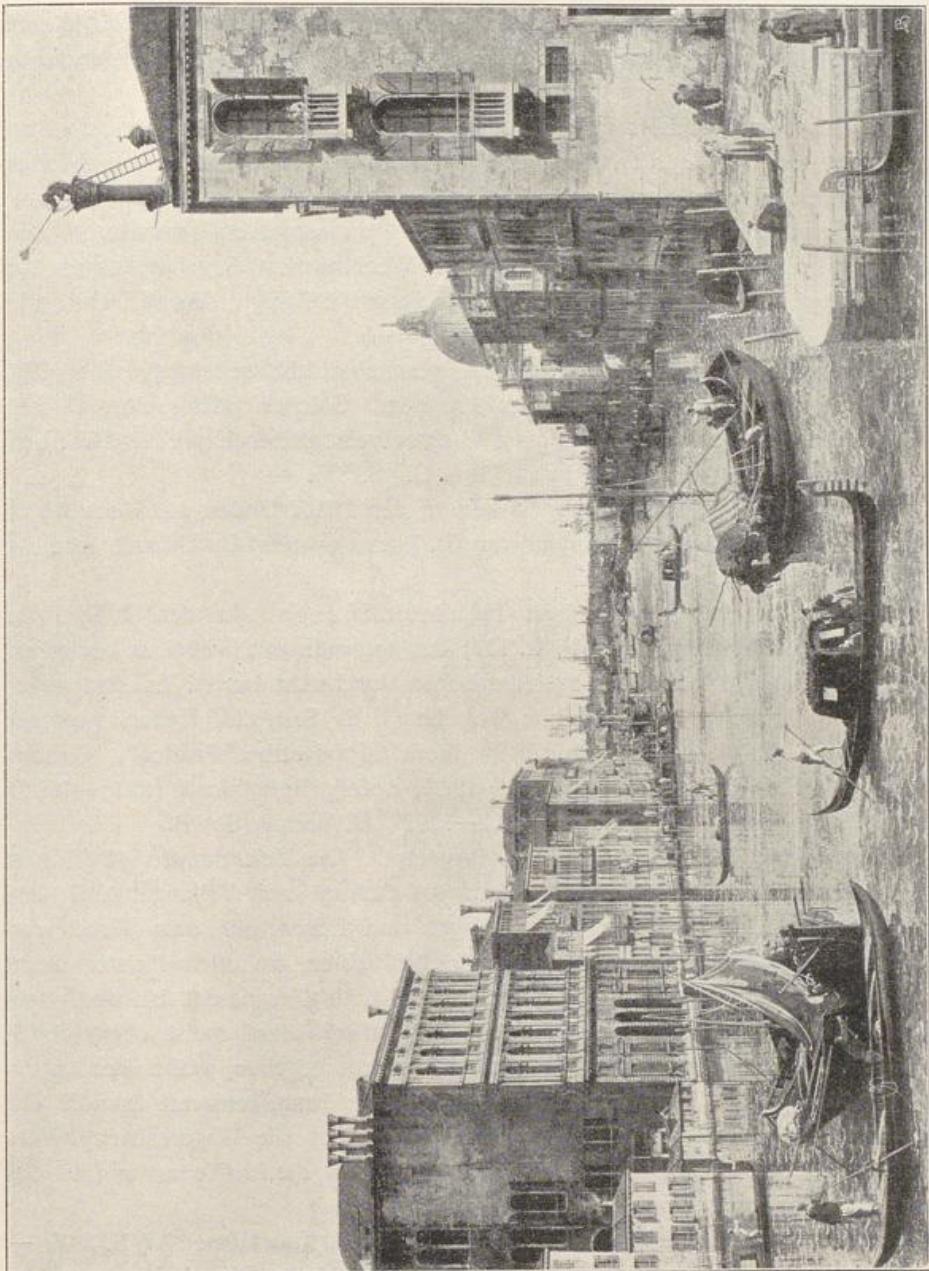


Abb. 22. Gemälde von Antonio Canale: Ansicht der Überfahrt am Großen Kanal zu Venedig (um 1720). Treffliche schaubildliche Aufnahme.

suche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom, nur immer mit derjenigen Selbständigkeit, welche dem modernen italienischen Geiste dann bei seinem Bündnis mit dem Altertum stets eigen geblieben ist" (Burckhardt, ebenda, S. 21).

Bei einzelnen Bauten ist „das Detail teilweise ganz getreu nach dem Altertum“ (ebenda, S. 21). Einzelne Protorenaissancebauten schienen den Zeitgenossen selbst römische Baureste zu sein (S. 24). —

Die Renaissancisten haben aufmerksamste Raumstudien gemacht, so Bramante in S. Lorenzo zu Mailand. „Der Wechsel des Augenpunkts ist bei Betrachtung von Architekturen von höchstem Belang“, fügen Dehio und v. Bezold (L.-A. II, K. 109 I, S. 57) hinzu. —

Die Zerstörung antiker Bauten geschah nicht selten aus der Notwendigkeit, Kalk zum Kalkbrennen zu erhalten. Solches taten selbst Päpste. Ein Breve des Papstes Pius II. vom Jahre 1462 schreibt daher Unverletzlichkeit der antiken Bauten vor (Burckhardt, a. a. O., S. 37). —

Ein Modell im Stadthaus zu Löwen in den Niederlanden aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts für den Turmbau von St. Pierre erwähnt Burckhardt (ebenda, S. 110). —

Über die architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz teilt Th. Hoffmann (L.-A. II, L. 132) das folgende mit (wobei zu bemerken, daß diese Sammlung noch einer systematischen Durchsicht harrt): Es sind gegen 8000 Blatt vorhanden, von Bramante, A. und G. da Sangallo, Raffael (wenig!), Peruzzi, Cigoli (1559—1613) mit einem Werk „Prospettiva Pratica“, Cortona (1546—1669), Ferri (1634—1689), Dorio (1533—1609), Buontalenti (1536—1608), Cataneo (1500—1569), B. Ammanati (1511—1592), G. Vasari (Sohn).

Die größeren Blätter sind zusammengesetzt. Die Zeichnungen sind meist mit brauner Tusche ausgezogen, nachdem die Achsen und Teilungen mit dem Griffel vorgezogen, alle kleinen Abmessungen und Ecken mit dem Zirkel vorgestochen waren. Eine Unterarbeitung mit Blei liebten die alten Meister nicht. Stücke in schwarzer Tusche sind äußerst selten. Auf Pergament ist wenig gezeichnet worden (carta pecora). Schattenkonstruktionen sind meist oberflächlich oder falsch. Schaubilder sind in der geraden Ansicht gegeben, wobei der Augenpunkt gleichzeitig der Verschwindungspunkt. Sehr bemerkenswert ist die oft wiederkehrende Darstellung, in den Frontansichten nicht alle Wagerechten durchzuzeichnen, nur die Höhen der Gesimse, trotzdem aber die Profile an und in den Ecken genau auszuzeichnen. —

Über Kirchenlandschaften vgl. Wörmann in Rep. f. Kunsthiss. XIII, S. 346. —

Ansichten von Florenz im 15. Jahrhundert gibt Müntz (Hist. de l'art pendant la renaissance en Italie, T. I.).

Von den Meistern, welche auf Grund der Errungenschaften der Architektur-Schaubildbehandlung auf Gemälden Fortschritte zeigen und zum Teil bekannte Baumotive verwenden, sind die Venezianer Bellini (Jacopo, Gentile, Giovanni) in erster Linie zu nennen, sowie ihre Schule (Crivelli, Carpaccio, Cosimo Tura, Cima da Conegliano, Lorenzo Costa, Francia, Viti, Marescalco, Mantegna, Borgognone, de Conti, Boltraffio, Luini, Solario, Porta, Penni, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Sodoma, Dossi, Garofalo, Ferrari. Einen Höhepunkt bezeichnen Correggio mit kühnen Architekturperspektiven, dann Giorgione, Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo, Lotto, Tizian, Bordone, Pordenone, Moretto, Tintoretto (1519—94). Nunmehr beginnt eine eklektische und doktrinäre Richtung mit den Caracci, Guido Reni, Domenichino, Sassoferato, Carlo Dolci, Caravaggio, Ribera, Salvator Rosa. Den Schluß bilden im 18. Jhd. Tiepolo und die beiden Canale (vgl. Abb. 22) mit ihren virtuosen naturgetreuen Architekturaufnahmen (vgl. solche in großer Zahl auch in Dresden, Kgl. Museum, u. a. a. O.). —