



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

1. Architektur:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)



B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance.

1. Architektur.



uf dem Umwege über Frankreich empfingen wir den Taufnamen für das glänzendste Zeitalter der italienischen Kunst. Doch verstanden die Italiener unter dem „rinascimento“ zunächst nur den allgemeinen Aufschwung der Kunst im Gegensatz zum barbarischen Mittelalter, während wir mit der „Renaissance“ einen besonderen Nebebegriff verknüpfen, an die Wiedergeburt der antiken Kunst denken. So gefaßt, verleitet der Name leicht zu dem Mißverständnisse, als ob die italienischen Künstler schon im 15. Jahrhundert eine unmittelbare und vollkommene Anlehnung an die Antike sich zum Ziele gesetzt hätten. Das war bekanntlich nicht der Fall. Sie verehrten das klassische,



Fig. 37. Pilasterkapitäl. Venedig, S. Maria de' Miracoli.

namentlich das ihnen allein näher bekannte römische Altertum als Heroenzeitalter und empfahlen es für die gesamte Bildung als Muster. In erster Linie strebten sie in ihren Werken aber die lebendige Naturwahrheit an. Es verdient Beachtung, daß nicht die Städte, in welchen die Trümmer der antiken Welt am reichsten zu Tage lagen, sondern Florenz die wahre Geburtsstätte der Renaissancekunst bildet, wo das kräftigste Leben sich regte, die Gegenwart vollauf alle Gemüter beschäftigte und alle Interessen in Anspruch nahm. Aber freilich die einfache Naturwahrheit genügte allgemach nicht. Auf die Wiedergabe einer auserlesenen, vollkommenen Natur war das Augenmerk gerichtet. Da trat nun die Antike berichtigend und ergänzend hinzu.

Die Italiener erblickten in ihr nicht den idealen Gegensatz zur wirklichen Natur, sondern erfreuten sich an der vollkommenen Lebendigkeit ihrer Schilderungen. Ihr Auge hätte aber sehr stumpf

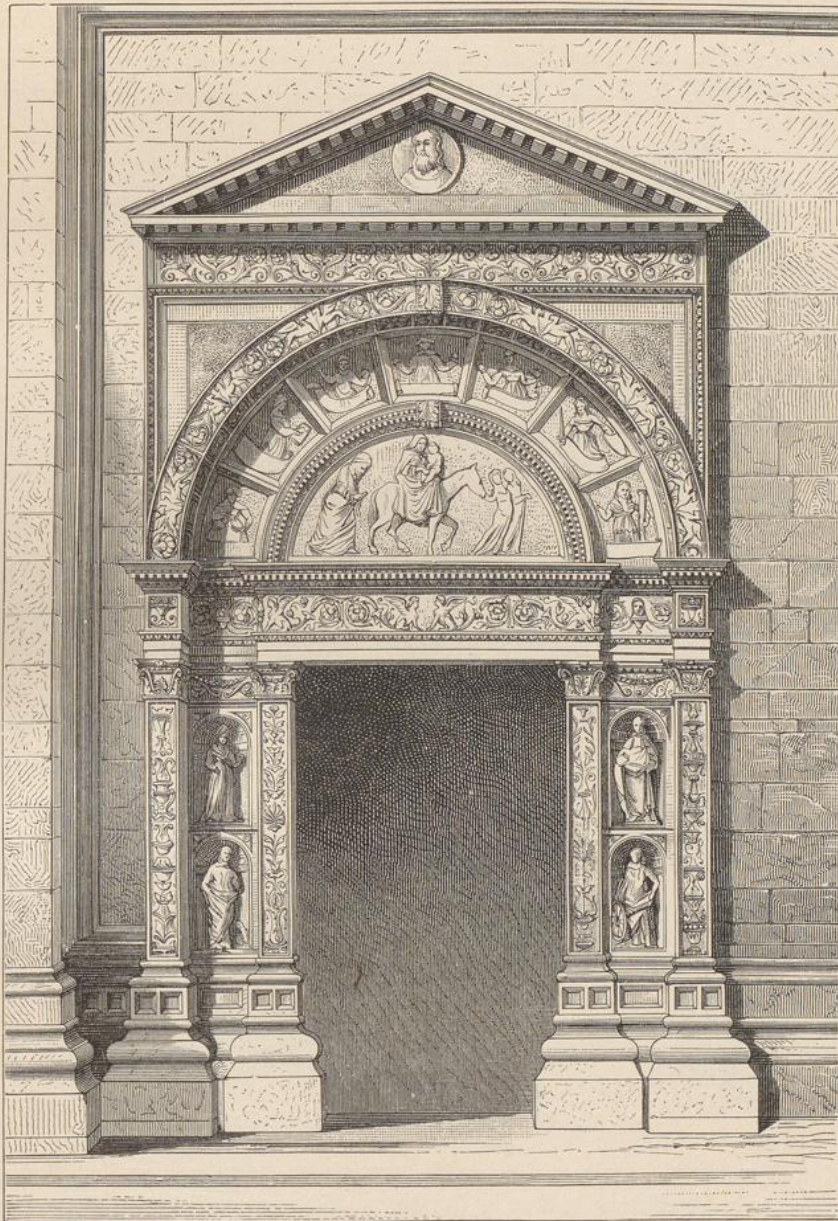


Fig. 38. Südliches Portal am Dome zu Como.

sein müssen, wenn sie nicht auch den Zug der Schönheit, welcher die antiken Werke auszeichnet, wahrgenommen hätten. Vor allem zeigten sie sich für das Maßvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit.

Springer, Kunstgeschichte. III.

5

Wir lesen das Streben nach voller Lebendigkeit und nach harmonischen Verhältnissen nicht nur aus den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts heraus; wir besitzen auch vollgültige Zeugnisse dafür, daß den Italienern diese Ziele klar und bewußt vorschwebten. Einer der größten Künstler Italiens, welcher mit Recht als der Vorläufer Leonardos gerühmt und wegen der Allseitigkeit seines Wesens gepriesen wird, Leon Battista Alberti (1404 bis 1472), hat in seinen Schriften ein förmliches ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Wie alle Helden der Renaissancezeit



R. BONG. 114.

Baum. 1877.

Fig. 39. Pilasterornament. Mailand, S. Satiro.

war er, was er lehrte. Eifrig erpächte er die mannigfachen Lebensregungen und Formen der Natur; flammende Begeisterung weckten in ihm die verschiedenartigen Reize der Naturwesen, der Pflanzen wie der Tiere und vor allem des Menschen; dabei war er aber stets bedacht, alles Einseitige und Uebertriebene zu vermeiden, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden. Gerade so empfahl er den Künstlern die Natur als die beste Lehrmeisterin; er drang auf fleißiges Naturstudium und hob als die erste Bedingung eines wirksamen Kunstwerkes die Wahrheit hervor. Vor allem aber predigte er die Harmonie der Verhältnisse. „Die Schönheit ist ein

gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.“ Diese Definition erschöpft nicht das Wesen der Schönheit, liefert uns aber den Schlüssel zum Verständnis der Renaissancekunst.

Große und neue Aufgaben werden dem Künstler gestellt. Die Tradition hört auf sein Wegweiser zu sein. Sie bietet ihm noch vorwiegend die Gegenstände der Darstellung, sie kann ihm aber nicht den scharfen Blick für die ganze Erscheinungswelt, ihr Auftreten, ihre Formen geben, sie kann ihm nicht die Harmonie der Verhältnisse lehren. Aus sich heraus, aus seiner individuellen Natur muß er die ihn leitenden Grundsätze schöpfen, mit seiner Persönlichkeit für das Werk eintreten. So gewinnt die Person des Künstlers eine ganz andere Bedeutung als in den Jahrhunderten des Mittelalters. Aus dem Werke spricht jetzt zunächst der Künstler;



Fig. 40. Der Dom in Florenz.

ein gewisses subjektives Gepräge, welches nur aus der besonderen Natur des schaffenden Baumeisters, Bildhauers oder Malers erklärt werden kann, haftet den künstlerischen Schöpfungen an. Dieses neue Verhältnis drückt sich schon äußerlich dadurch aus, daß die Kunstgeschichte die Gestalt ein Künstlergeschichte annimmt, den Biographien der einzelnen Künstler fortan der weiteste Raum gegönnt wird.

Der großartige Umschwung im italienischen Kunstleben offenbart sich in der Architektur zwar nicht früher, aber selbst für das Laienauge viel deutlicher als in den anderen Künsten. Den festen Schritt dankt sie der günstigen Stimmung der Zeit. Sind doch „Bauten und Bücher“ die Leidenschaft der Renaissance gewesen. Am frühesten und kräftigsten wird von der neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik, die dekorative Kunst berührt. Hier kamen die Studien nach den antik-römischen Werken am besten zur Geltung. Denn die

Einzelglieder der antiken Denkmäler regten zunächst die Phantasie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquarische Studium wurde zwar nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Künstlern eifrig betrieben; die Aufnahme der Ruinen Roms, die Versuche, sie zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, beschäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis auf Raffael und Antonio da San Gallo. Die Baupraxis entlehnte aber in der ersten Zeit

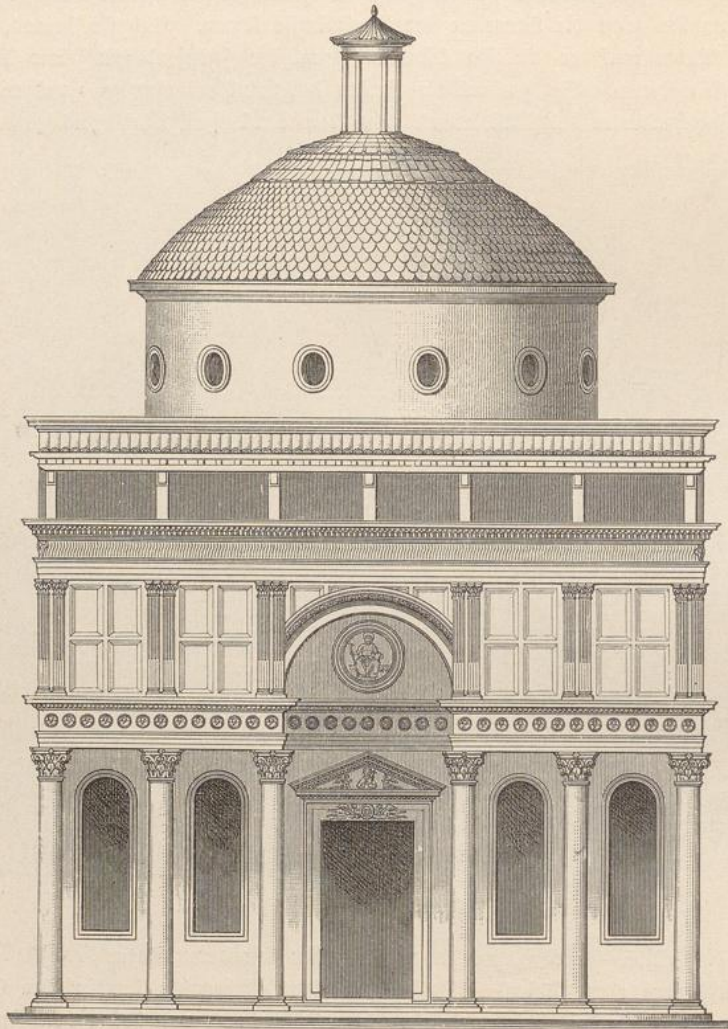


Fig. 41. Capella de' Pazzi im Klosterhofe von S. Croce. Von Brunellesco.

von einzelnen Gesimsen, Kapitälern, Pilastern, Wandfüllungen die brauchbaren Muster. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläste, verlangten ein selbständiges Vorgehen der Architekten und schränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Dekoration ein. Nicht minder wichtig als diese Durchdringung des Details durch antike Elemente erscheint die der Antike abgelauschte Reinheit und Schönheit der Maßverhältnisse. Auf der Harmonie der Maße, auf den schönen Kontrasten beruht eine wesentliche Wirkung der Renaissancebauten; durch die Betonung

des Rhythmus der Verhältnisse, die feine Abstufung der einzelnen Teile, das Gleichgewicht derselben zeichnen sie sich insbesondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künstlerischen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaissancearchitektur. Ob dieser Reiz voll und ungetrübt vom Beschauer empfunden, ob die Doppelaufgabe glücklich

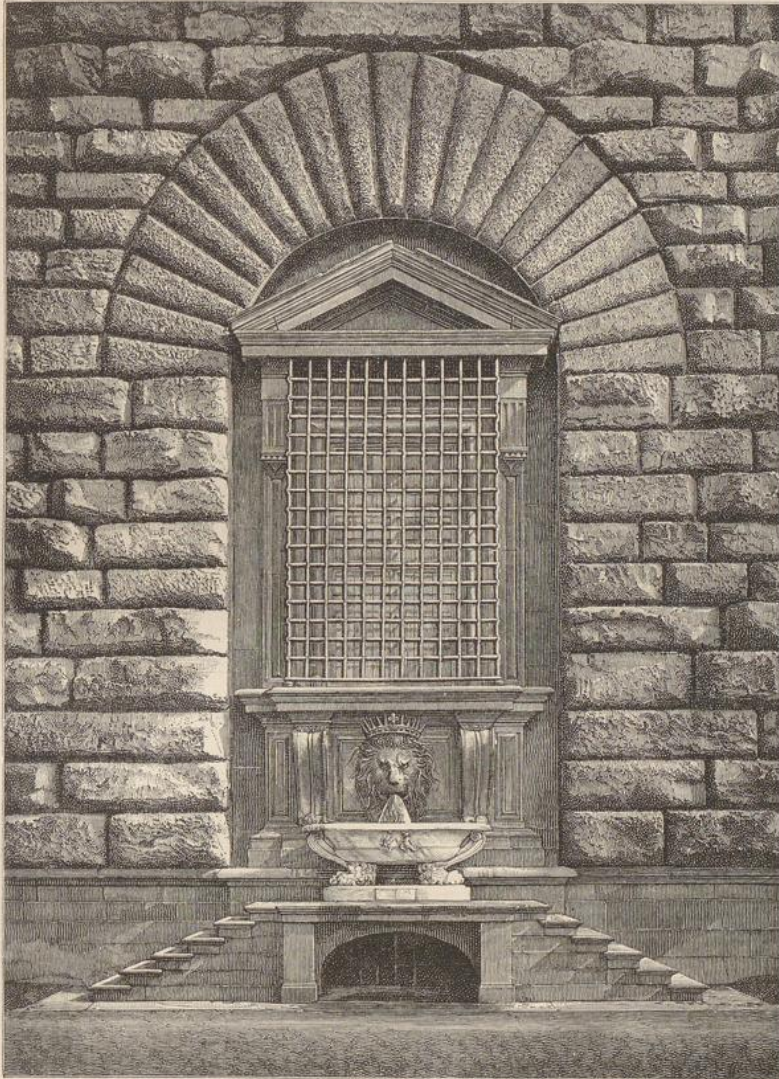


Fig. 42. Rustika am Pal. Pitti in Florenz. Von Brunellesco.

gelöst wird, das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des Architekten ab. In der Regel bietet ihm die Antike nur die Anregungen, welche er selbständig weiter entwickeln muß. Bei den Säulen- und Pilasterkapitälern z. B. (Fig. 36 und Fig. 37) bildet das korinthische einblättrige Kapitäl den Ausgangspunkt für die mannigfachen, immer zierlichen, zuweilen allerdings unorganischen Formen der Renaissance. Aber selbst in den Fällen, in welchen ein Bauglied unmittelbar aus der römischen Kunst herübergenommen ist, wie bei dem Kranzgesims am

Palaste Strozzi in Florenz, paßte der Architekt (Cronaca) erst die Größe des Gesimjes dem neuen Werke sorgfältig an. Wenn man hört, wie eingehend einzelne Fragen geprüft werden, ob z. B. das Kranzgesims als Abschluß des obersten Stockwerkes oder als Krönung des ganzen Baues zu fassen sei, so wird dadurch die Ueberzeugung bekräftigt, daß den Renaissancekünstlern die Wahl der richtigen Maße und Verhältnisse am meisten am Herzen lag. Es währte lange, ehe darüber feste Grundsätze sich einbürgerten. In der Frührenaissance überwiegt noch meistens der dekorative Reichtum den organischen Aufbau; auf den Schmuck der Einzelglieder muß daher das Auge besonders achten. Die Behandlung der Pilaster als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern ist besonders charakteristisch. Die inneren Füllungen mit Rankenwerk zu schmücken (Fig. 38 und 39), verstanden die Meister der Frührenaissance am

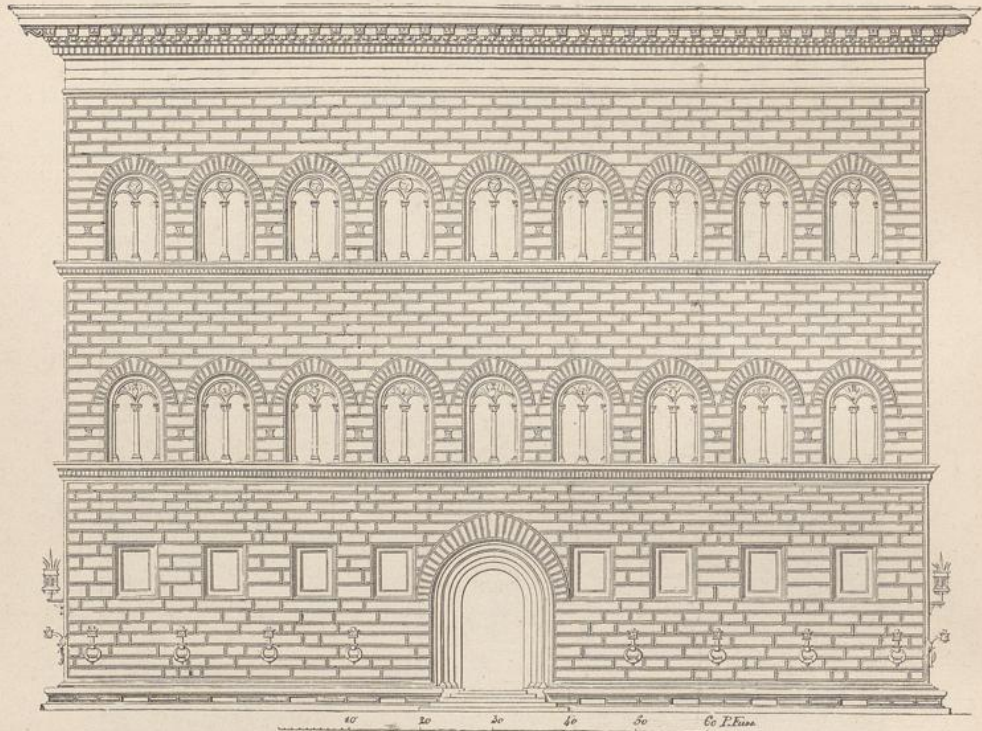


Fig. 43. Palazzo Strozzi in Florenz. Von Benedetto da Majano.

besten. Wenn man den Schwung der Linien, ihren feinen Fluß, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie sie sich ineinander verflechten und dennoch stetig weiter entwickeln, genau verfolgt, so hält es nicht schwer, den Charakter der Renaissance nach dieser Seite sicher zu erfassen. Dagegen kann aus bloßen Nachbildungen die andere Seite der Renaissancearchitektur die hochgesteigerte Kunst harmonischer Verhältnisse und schöner Maße kaum verstanden werden. Der Anblick der Originalwerke giebt erst den Schlüssel zu vollkommenem Verständnis.

Bahnbrechend wirkte der florentiner Baumeister Filippo Brunellesco (1377—1446), gleich Giotto nicht ansehnlich von Gestalt, aber von mächtigem Geiste, in vielen Wissenschaften und Künsten zu Hause, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantasie auch in technischer Hinsicht ein Meister. Bei dem Hauptwerke seines Lebens, der Kuppel des Doms zu Florenz (Fig. 40), war er allerdings an den

älteren Bau gebunden, seine Thätigkeit, da der hohe Cylinder oder Tambour bereits seit 1367 im Plane lag, auf die technische Durchführung der Spitzkuppel und den Entwurf der Laterne beschränkt. Aber schon der erfinderische Sinn, welchen er bei dem Kuppelbaue kundgab, deutet eine kräftige Persönlichkeit, wie sie die Renaissance zu schaffen liebte, an. Vollends die flammende Begeisterung Brunellescos und des ganzen florentiner Volkes gerade für einen Kuppelbau enthüllt uns das Ideal, welches der Bauphantasie vorschwebte. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte der schön geschwungene Umriss der Kuppel. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde selbst im tiefsten Mittelalter angestaunt

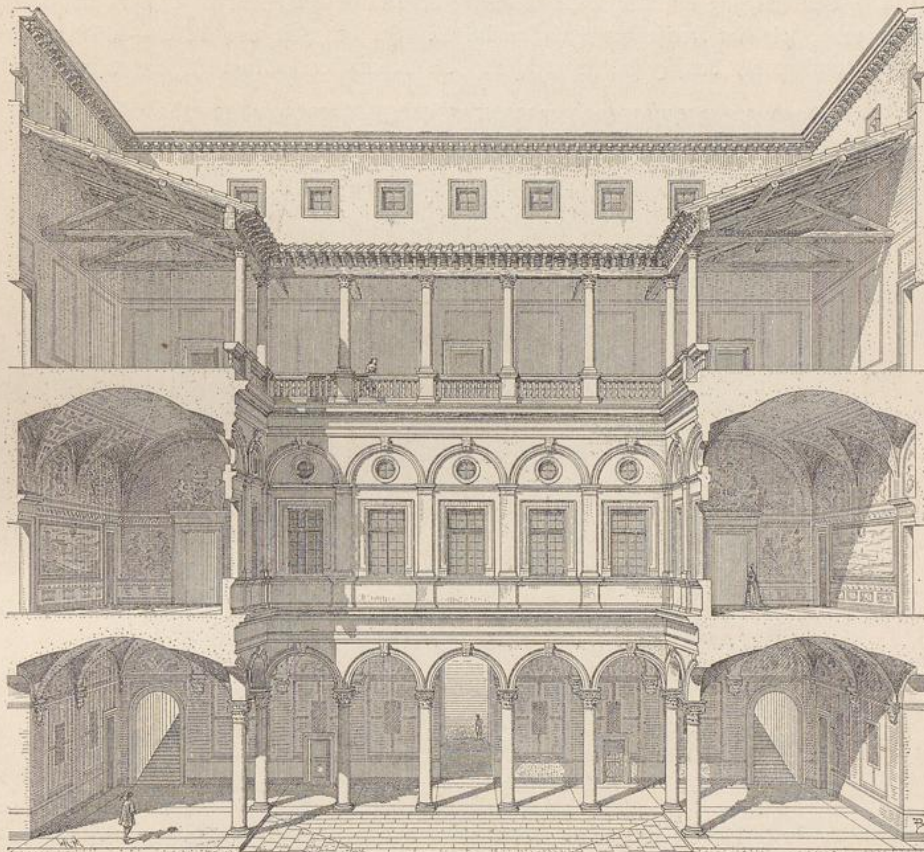


Fig. 44. Palazzo Strozzi in Florenz. Durchschnitt des Hofes.

und als ein Weltwunder gepriesen. Jetzt, da sich der Blick der Antike wieder zuwandte, gewann der Kuppelbau geradezu eine ideale Bedeutung. Mit Vorliebe verwenden die Maler Kuppelbauten als Schmuck ihrer Hintergründe; sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechtthin als der Typus einer schönen Baukunst und schwebten den Architekten als höchstes Ziel vor, wenn sie, unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baues, in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf ließen. In der Wirklichkeit konnten sie den neuen Gedanken zunächst nur bei kleineren Werken Ausdruck geben. So schuf Brunellesco die nur wenig über die Fundamente hinausgerückte Kirche degli Angeli als einen achtseitigen Kuppelraum mit Kapellen und Nischen in der Außenmauer. In der Form eines Zentralbaues entwarf er

die reizende Familienkapelle der Pazzi im Klosterhofe von S. Croce (Fig. 41). Eine Vorhalle, von sechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, dessen mittlerer Raum mit einer flachen Rundkuppel gedeckt ist. In ähnlicher Art verfuhr Brunellesco bei dem Baue (1428) der Sakristei von S. Lorenzo, wo sich über dem Quadrat eine polygone Kuppel erhebt. Die Kirche S. Lorenzo und die (erst nach seinem Tode ausgeführte) Kirche S. Spirito behielten aber die überlieferte Basilikenform. Doch gab er in S. Lorenzo den Einzelgliedern mit bewußter Absicht einen antiken Charakter, setzte auf die Säulen die ihnen zugehörigen Gebälkstücke und führte auch außen am Oberschiff das römische Gebälke durch.

Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht so reich, wie im Kreise der Palastarchitektur. In der Zeit von 1450—1478 wurden hier nicht weniger als dreißig Paläste errichtet. Die Baumeister hatten nicht immer freie Hand.

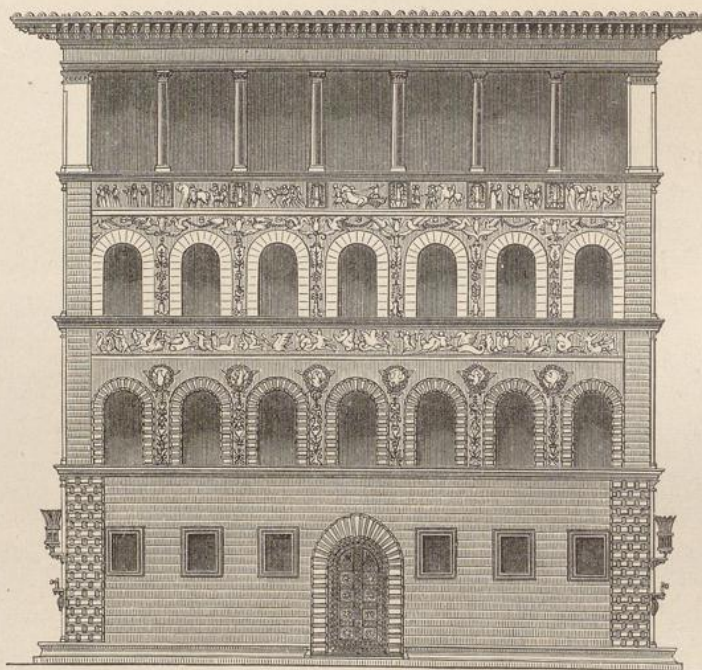


Fig. 45. Pal. Guadagni in Florenz. Von Cronaca.

Das traditionelle toskanische Steinhaus, wehrhaft und trozig in seinem Wesen, nach außen so abgeschlossen wie möglich, ließ sich nicht gleich beseitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderseite roh behauenen Quadern, der sogen. Rustika (Fig. 42), bei der Gliederung des Baues einfach durch Abstufung der Höhe der Stockwerke, bei der starken Betonung der festen Mauerteile, so daß im Erdgeschoße die Thür- und Fensteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken die im Halbkreise geschlossenen Fenster in weiten Abständen angeordnet werden. An die Stelle der Zinnen trat das Kranzgesims; doch erhielt sich auch das weit vorspringende Sparrendach. Der Pittipalast, von Brunellesco entworfen, nach Vasari von Luca Fancelli (1430—1492), also erst nach Brunellescos Tode ausgeführt, übrigens anfangs nur, wie alte Holzschnitte zeigen, auf den mittleren Teil eingeschränkt, dann der Palast Riccardi, von Michelozzo di Bartolomeo (1396?—1472), dem thätigsten Architekten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Cosimo Medici erbaut, der Palast

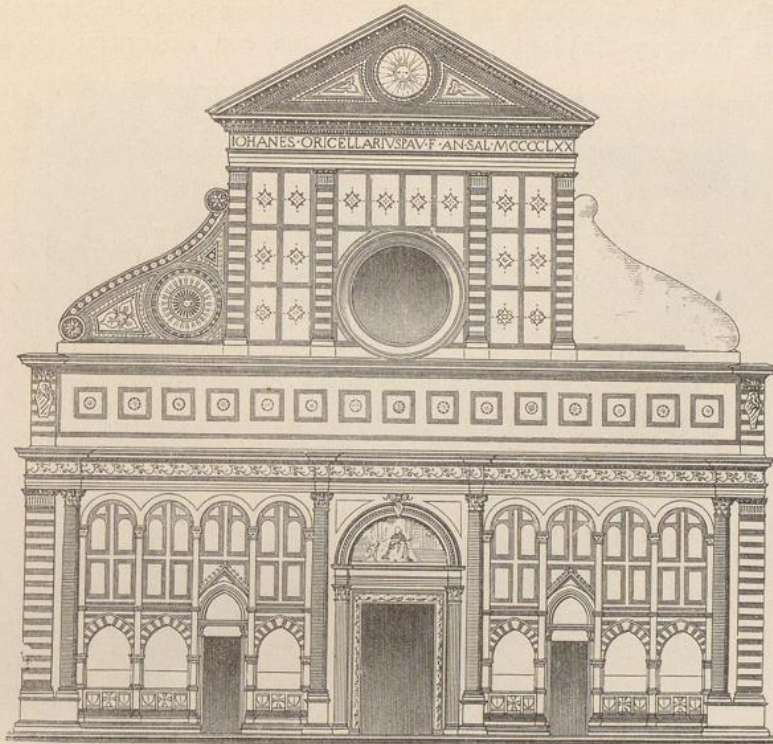


Fig. 46. Fassade von S. Maria Novella in Florenz. Von Leon Battista Alberti.

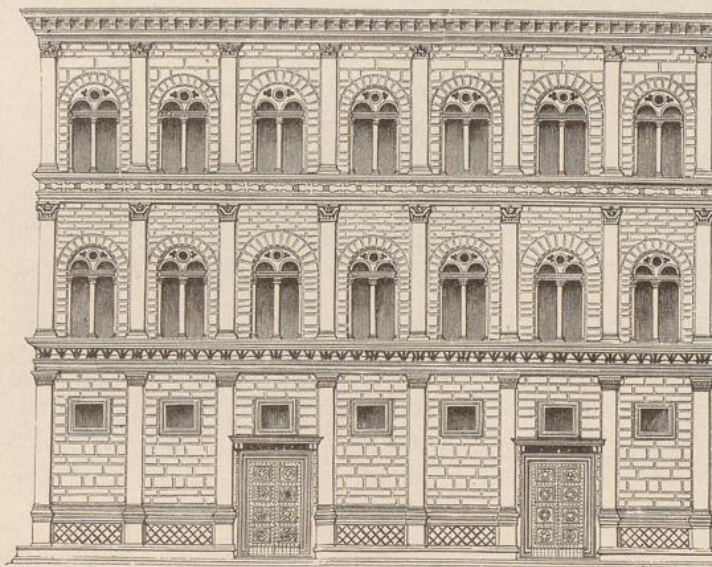


Fig. 47. Pal. Rucellai in Florenz. Von L. B. Alberti und Bern. Rossellino.
(Teil der Fassade.)

Strozzi (Fig. 43), von Benedetto da Majano 1489 begonnen, sind die hervorragendsten Beispiele des florentiner Rustikastiles. Unabhängiger von dem Herkommen, als bei dem



Fig. 48. Portal von Sta. Maria Novella in Florenz.

Fassadenbaue, bewegten sich die Architekten in der Anlage der Höfe (Fig. 44), wo die Kenntnis der antiken Säulenordnungen und die Zierlust zu voller Geltung gelangten. Schon abgeschliffener, zierlicher erscheint der altflorentinische Palastbau in dem Palazzo Guadagni

(Fig. 45), einem Werke des Cronaca (1454—1509), welcher auch am Palast Strozzi thätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfassung, eine offene Säulenhalle mit vorspringendem Dache schließt den Bau ab.

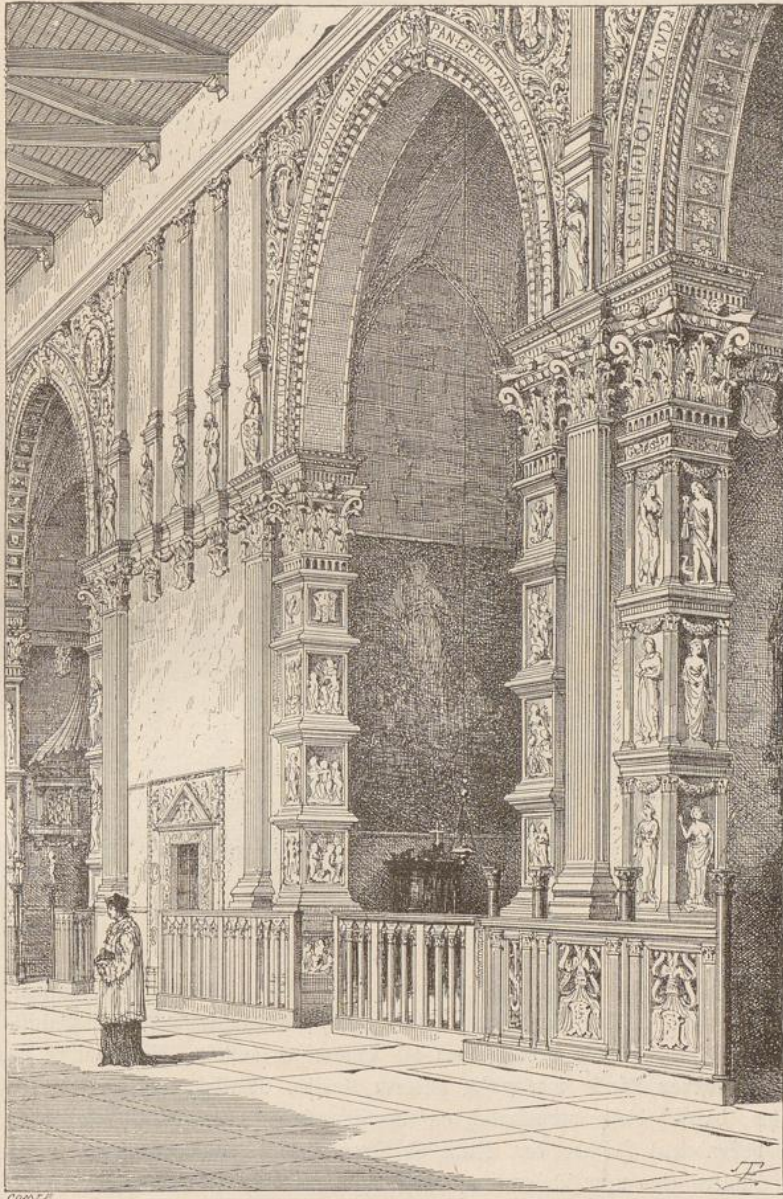


Fig. 49. Inneres von San Francesco zu Rimini.

Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaster als vertikaler Trennungsglieder der Fassaden in die florentiner Architektur. Wir bemerken Pilaster in Verbindung mit Rustika zuerst am Palazzo Rucellai (Fig. 47), dessen Entwurf auf den größten Kunsttheoretiker

6*

des Quattrocento, auf Leon Battista Alberti (1404—1472), zurückgeführt wird. Eine ähnliche Fassade hat der von Bernardo Rossellino entworfene Palazzo Piccolomini in Pienza, der Heimat des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius), die von diesem mit einer Reihe stattlicher Bauten bedacht wurde. Rossellino gilt daher auch vielfach als der Schöpfer der Rucellai-Fassade, ähnlich wie auch von der Fassade der Kirche S. Maria Novella (Fig. 46) behauptet wird, daß sie nicht von Alberti, sondern von Giovanni Bertini oder Vertini herrühre. Die Marmortäfelung (Inkrustation) geht auf ältere Sitten zurück; neu ist der Ersatz der Halbgeißel durch Voluten, die zur Vermittelung zwischen dem hohen Mittelgeißel und den breiteren unteren Stockwerken dienen. Mustergültig für den Stil der Frührenaissance erscheint das mittlere Portal (Fig. 48) von kannelierten Pfeilern, kassettierten Bogen und korinthischen

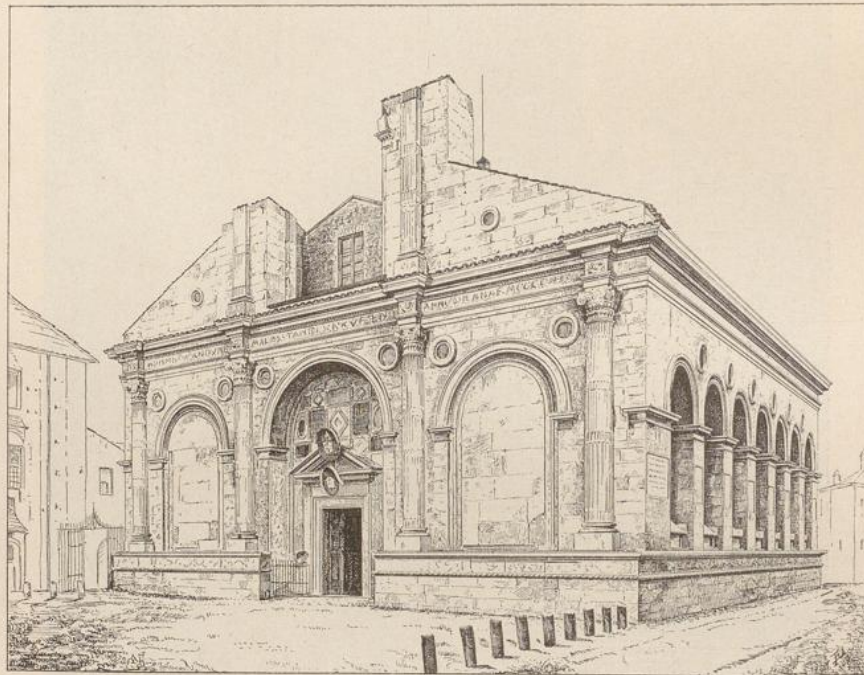


Fig. 50. S. Francesco zu Rimini. Von L. B. Alberti.

Säulen eingefast. Dieses Portal wenigstens dürfte ein Werk Albertis sein, natürlich nur in der Zeichnung, nicht in der Ausführung. Es scheint überhaupt, daß Leon Battista Alberti, welcher erst in seinen späteren Lebensjahren als Baumeister auftritt, die technische Leitung der von ihm entworfenen Werke regelmäßig anderen Kräften überließ. Das mindert aber nicht seinen Ruhm, da sich dieser vornehmlich auf die Erweckung neuer Baugedanken gründet. An der (nicht vollendeten) Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini, eines älteren Baues, welcher im Innern eine neue Dekoration, vielleicht unter Albertis Leitung, empfing (Fig. 49), begnügte er sich nicht mit der Uebernahme einzelner antiker Glieder, sondern versuchte der Fronte als einem geschlossenen Ganzen ein antikes Ansehen zu geben (Fig. 50). Der kleinen Kapelle in S. Pancrazio in Florenz, mit dem heiligen Grabe, verlieh er die Gestalt einer winzigen einschiffigen Basilika; die kannelierten korinthischen Pfeiler tragen ein streng antikes Gebälke, auf welchem eine kleine, von Säulen getragene Kuppel ruht (Fig. 51). In Mantua, wo er

sich 1459 aufhielt, entwarf er den Plan zur Kirche S. Sebastiano in Form eines griechischen Kreuzes; die Kirche S. Andrea dachte er mit einer großen Kuppel zu krönen, die Fassade komponierte er in bewußtem Anschlusse an die Antike als Tempelfronte. Durch Alberti gewann die Antike eine gesteigerte Bedeutung für die Renaissance, das Bauideal der Zeitgenossen, die einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche, eine greifbare Gestalt. Es ist seitdem nicht wieder aus der Phantasie der Renaissancekünstler geschwunden, wurde nach Alberti zunächst von dem Brüderpaare Giuliano (1445–1516) und Antonio d. ä. da San Gallo (1455–1534) festgehalten. Von Giuliano rührt die Kirche der Madonna delle Carceri in Prato, im griechischen Kreuze mit Kuppel und farbiger, glasierter Friesdekoration, her. Auch die zierliche achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz (Fig. 53) wird ihm zugeschrieben. In noch reicherer Entwicklung des Grundrisses und der Kuppelform schuf sodann Antonio die Hauptkirche in Montepulciano (Fig. 52), welche aber schon in das nächste Jahrhundert (1518) fällt, nur in der Dekoration an die Frührenaissance erinnert.

Verwandt mit Florenz ist Siena, wie in vielen anderen Beziehungen, so auch in seinen Palastbauten. Von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskanischer Kunst, ist wieder Pienza abhängig, wo insbesondere Bernardo di Matteo, gen. Rossellino, eine reiche Thätigkeit als Baumeister des Papstes Pius II. entfaltete. Der Dom zeigt im Innern drei gleich hohe Schiffe, die offenbar aus Deutschland, wo sie Aeneas Sylvius öfters erblickt haben mochte, eingeführte Hallenform, an der Fassade aber schon wieder eine italienische, klare und sichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaster. Nur der Aufriß des Domes übt einen fremdartigen Eindruck. Sonst prägt sich in den Schöpfungen Pius II.: im Bischofspalaste, Palazzo del Pretorio (Fig. 54) und Pal. Piccolomini, der echte nationale Stil, wie er sich um die Mitte des Jahrhunderts ausgebildet hatte, trefflich aus. Florentiner Baueinfluß im Stile Brunellescos zeigt der von Giuliano da Majano 1474 begonnene Dom von Faenza.

Seit dem Pontifikate Nikolaus V. regte sich auch in Rom die Bauhätigkeit. Wäre es nach den Wünschen dieses „Humanisten auf dem päpstlichen Throne“ gegangen, so hätte Rom schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts alle Städte Italiens an monumentaler Pracht übertroffen. Der Papst wollte die Peterskirche umbauen, den Vatikan erweitern; er dachte daran,

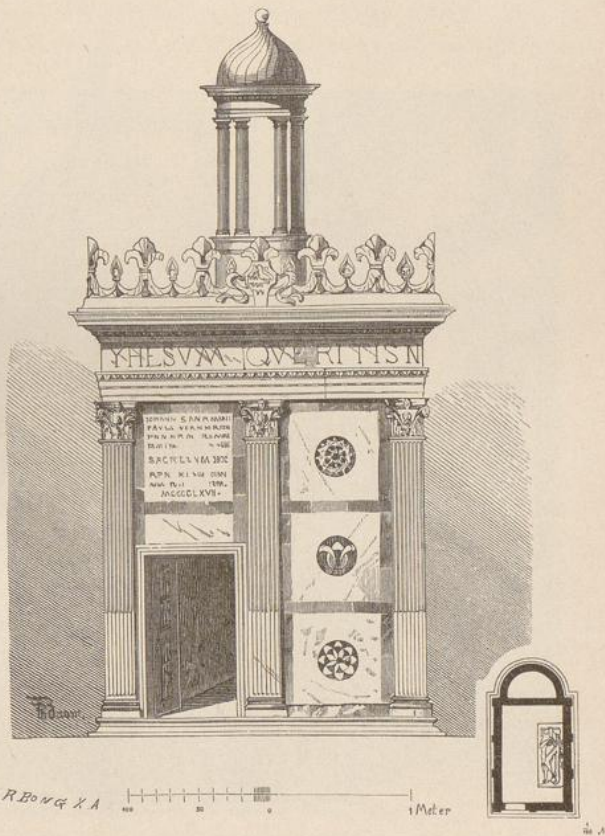


Fig. 51. Heiliges Grab in S. Pancrazio in Florenz.
Von L. B. Alberti.

einen neuen Stadtteil von der Engelsburg bis zur Peterskirche zu schaffen. Aber noch versagten die Mittel, um so großartige Pläne auszuführen. Mit Florenz verglichen erscheint die Bau-
thätigkeit in Rom von Nikolaus V. bis Sixtus IV. ziemlich dürftig. Fremde Kräfte werden
in der Regel herangezogen. Bald kürzer, bald länger verweilen toskanische Architekten, oft nur
als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne der Päpste auszuführen, so, außer Bernardo
Rossellino, ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci u. a.
Sie wurden sowohl bei dem Kirchenbau, wie bei dem Palastbau (Pal. S. Marco) und bei der
Anlage von Fortifikationen beschäftigt. Von den Kirchen und Kirchenfassaden (S. Agostino,

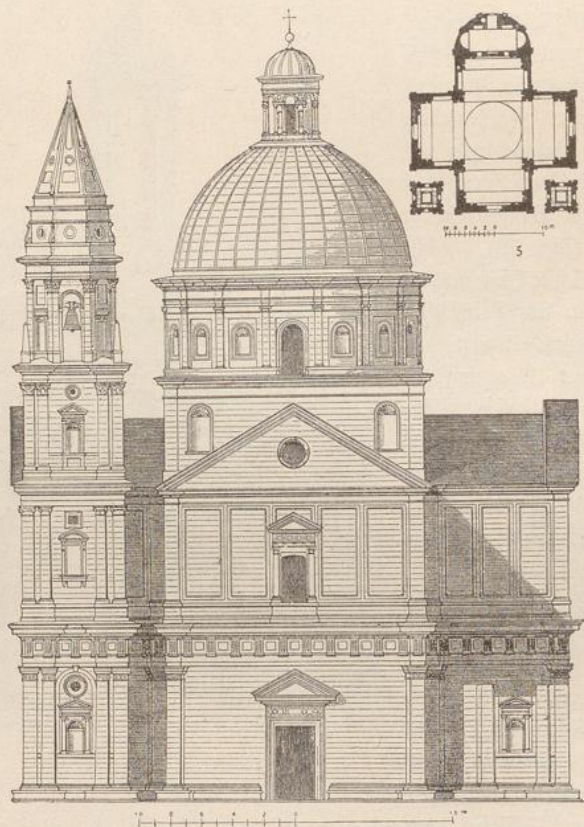


Fig. 52. Madonna di S. Biagio in Montepulciano. Von Antonio da San Gallo d. ä.

S. Maria del popolo, S. Pietro in vincoli u. a.) übt keine einzige einen bedeutenden Eindruck
und spricht einen neuen Gedanken aus. Das hervorragendste Werk bleibt der von Papst Paul II.
begonnene Palast, unter dem Namen Pal. di Venezia bekannt. Das Äußere (ohne Rustika)
wirkt durch die einfach großen Verhältnisse, im Hofe sind unmittelbare Einflüsse der römischen
Bauten (Kolosseum) nachweisbar. Als schönste Fürstenvohnung galt aber den Zeitgenossen kein
florentiner oder römischer Palast, sondern das in seinen besten Teilen von dem Dalmatiner
Luciano da Laurana (1468—1482) gebaute Schloß von Urbino, äußerlich einer mittel-
alterlichen Burg verwandt, im Schloßhofe (Fig. 55) und in der inneren Dekoration von scharf
ausgeprägtem und glänzend entwickeltem Renaissancecharakter.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toskana allen anderen Landschaften Italiens an Kunsteifer und Raschheit der Entwicklung voran; in der zweiten Hälfte stellt sich bereits ein vollständiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens stehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentinische Einflüsse (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im ganzen eine große Selbständigkeit bewahrt. Eine reiche Bauhätigkeit entwickelte Mailand unter der Herrschaft des Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit ihr der Name des Bramante verknüpft, der im Jahre 1472 als Ingenieur nach Mailand kam und hier über zwei Jahrzehnte verweilte. Bramantes wahre Größe lernt man aber erst aus seinen römischen Werken kennen. Was er in Mailand schuf, wird am besten als Vorbereitung auf seine, wenn auch kurze, doch glänzende

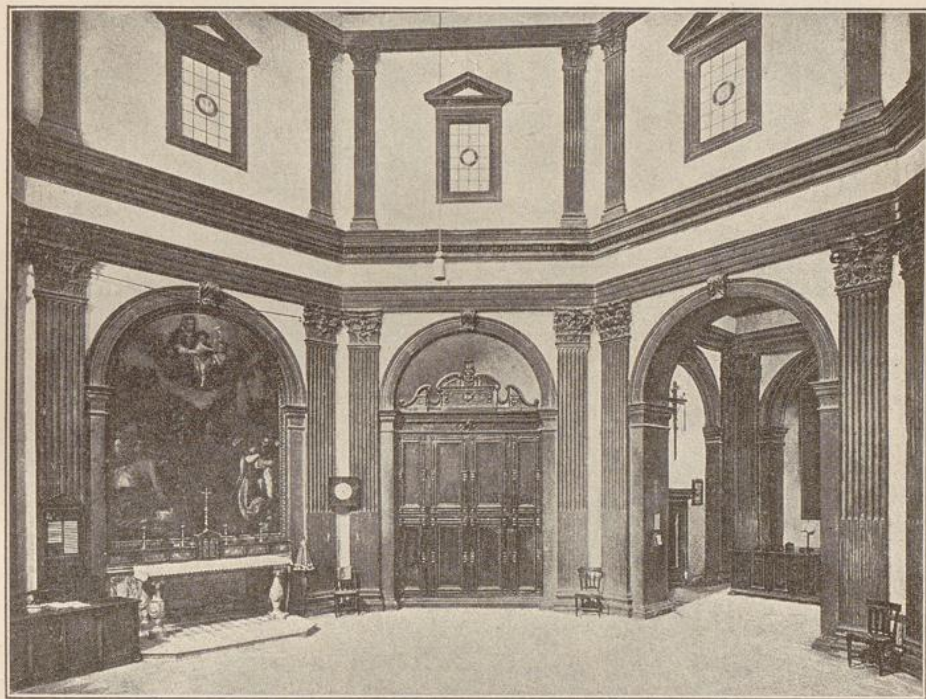


Fig. 53. Sakristei von Sto. Spirito in Florenz. Von Giuliano da San Gallo.

römische Laufbahn gefaßt und im Zusammenhange mit dieser geschildert. Schwieriger ist die Lösung der Frage, welchen Umfang sein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluß auf die lombardische Architektur hatte, wer von den vielen Architekten in Oberitalien zu seinen Schülern gerechnet werden muß. Gewiß richteten sich die Augen der Fachgenossen auf den hervorragenden Mann und wurde sein Beispiel für viele maßgebend. Und ebenso gewiß darf man annehmen, daß bei den Bauten, welche der Herzog selbst aufführen ließ, sein Rat in Anspruch genommen wurde. Minder sicher ist, ob er seine Dienste auch anderen Bauherren, z. B. Klöstern, widmen konnte und ob er im stande war, die hier herrschenden Traditionen zu durchbrechen. Der Zweifel regt sich um so stärker, als Bramante in der Lombardei, nach den ihm zugeschriebenen Werken zu schließen, keinen geschlossenen Stil entwickelte, mehr durch die feine Zeichnung der Glieder, die größere Harmonie der Verhältnisse, die vornehme Einfachheit der Anordnung der

einzelnen Teile, als durch neue Formen wirkte. Jedenfalls darf der Einfluß des landesüblichen Materials, des Backsteines, nicht zu gering angeschlagen werden. Auf ihn lassen sich viele gemeinsame und nicht unwichtige Züge der lombardischen Renaissance zwanglos zurückführen. Der Pfeilerbau herrscht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der

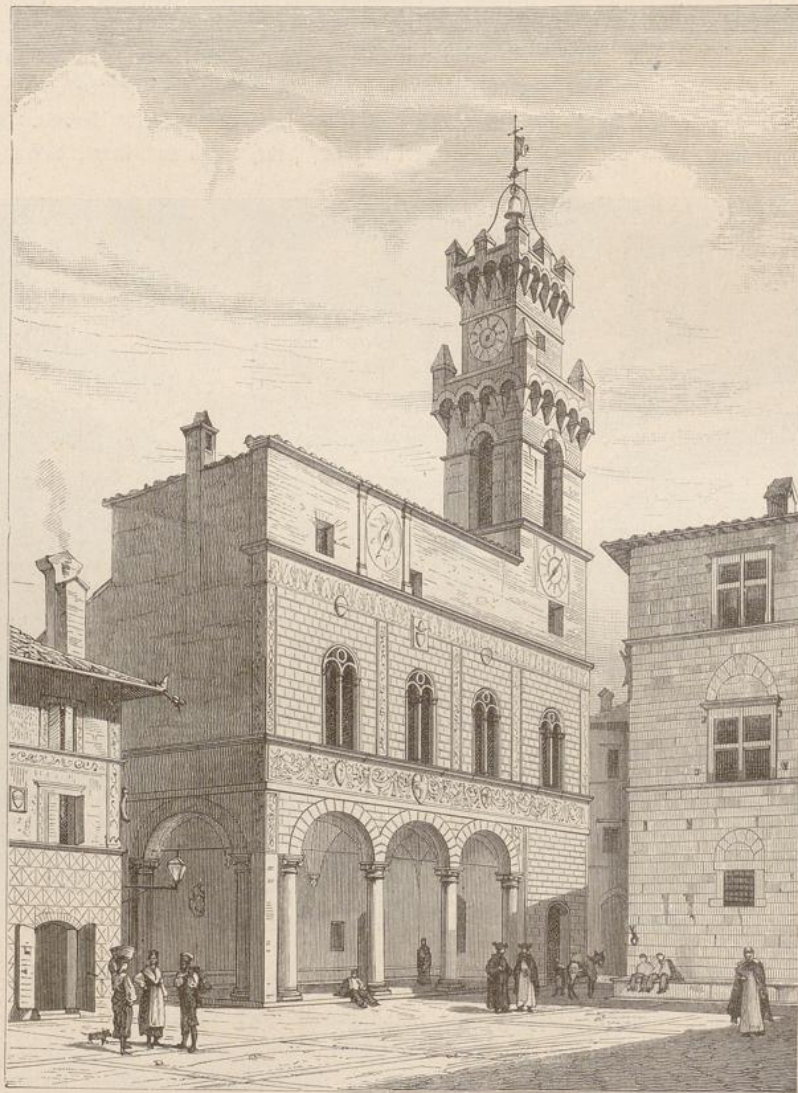


Fig. 54. Palazzo del Pretorio zu Pienza. Von Bernardo Rossellino. (Nach Bender.)

Grundrisse gern angewendet, die Dekoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt, der Polychromie eine reiche Stätte gegönnt. Auch die Kuppel, zunächst die polygone, flachgedeckte, ist diesem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beispiel lombardischen Backsteinbaues darf die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (Fig. 56) innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten, gelten. Das Prachtwerk der lombardischen Renaissance bleibt die Fassade der Karthause bei Pavia

(Fig. 57), weniger durch die Kunst der Konstruktion, als durch den Reichtum der üppigsten Marmordekoration ausgezeichnet, so daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plastischen Schmuck erscheint. Giovan Antonio Amadeo hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Anteil. Wesentlich verschiedene Baugruppen, durch reiche Bemalung der Bauglieder ausgezeichnet, lernen wir in Parma und Piacenza und dann wieder in Ferrara



Fig. 55. Vom Schloßhof zu Urbino.

kennen. Die Kirche S. Francesco in Ferrara (Fig. 58), von Pietro Benvenuti 1494 begonnen, geht auf den Typus der Säulenbasiliken zurück, zeigt aber alle Teile mit niedrigen Kuppelgewölben bedeckt und reiht den Seitenschiffen noch Kapellen an. Auch hier spielt die dekorative Malerei eine große Rolle. Sie gehört der neuen Kunstweise an, während im Grundriß die so mächtig im 14. Jahrhundert flutende Bauströmung sich noch bemerkbar macht. Nicht wegen seines künstlerischen Wertes oder seiner dekorativen Pracht muß noch ein Bauwerk

Oberitaliens hervorgehoben werden: der Dom zu Turin. Nur geringe Schönheit kann man seiner Fassade nachrühmen; immerhin verdient sie Beachtung, weil Formen und Gliederung häufig (z. B. in Rom) wiederkehren und für kleinere Kirchen geradezu typisch wurden. Die Übereinstimmung der römischen Kirchen (S. M. del popolo u. s. w.) mit dem Turiner Dome berechtigt zu der

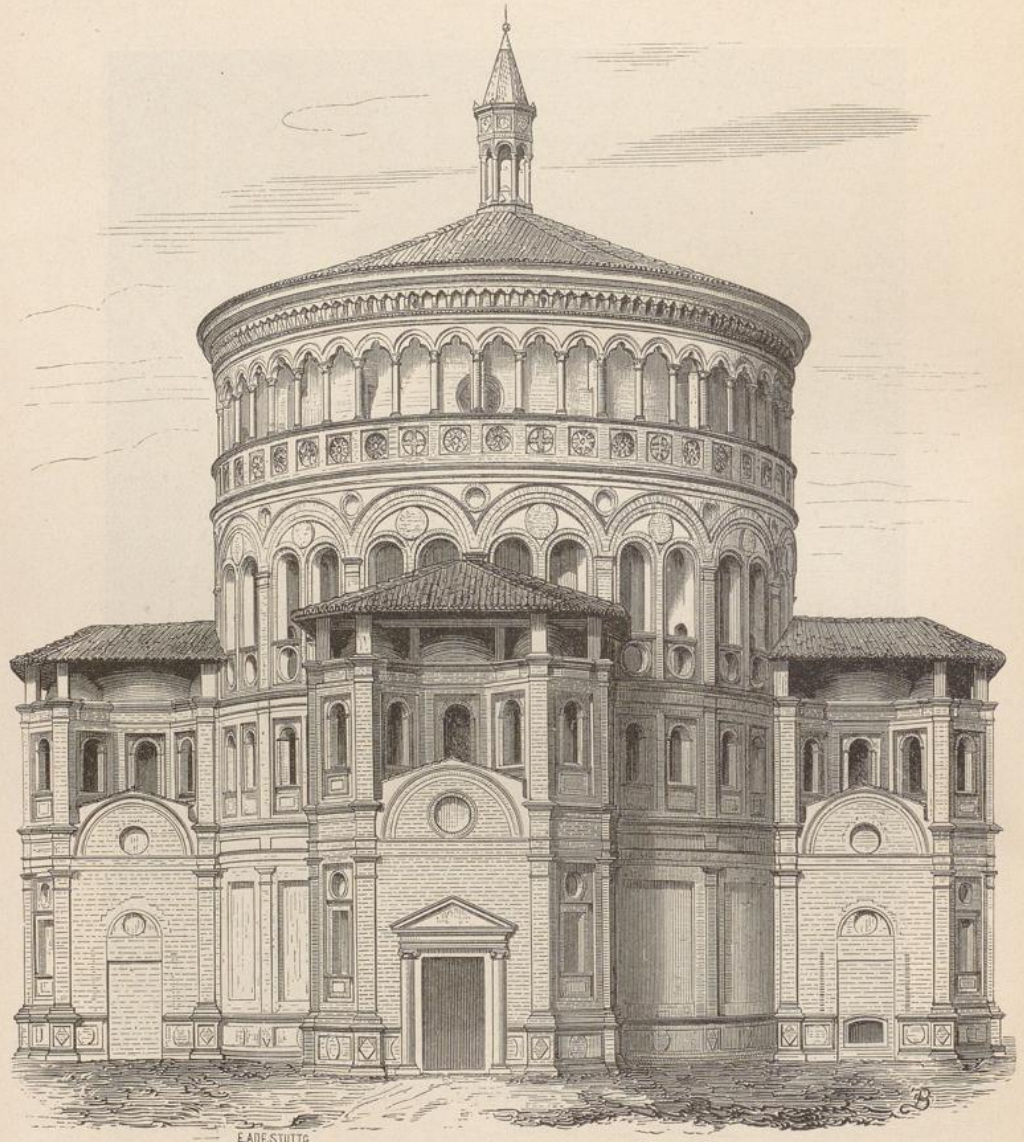


Fig. 56. S. Maria della Croce bei Crema.

Annahme, daß der Erbauer des letzteren, Amadeo di Francesco da Settignano (1430 bis 1501), Meo del Caprino genannt, auch die ersteren errichtete. Früher wurden sie dem Baccio Pontelli (1450—? 1492) aus Florenz, der in Urbino thätig war, unter Papst Sixtus IV. und Innocenz VIII. seit 1481 als Militäringenieur in Civita vecchia verwendet wurde, zugeschrieben.

Wie für den Kirchenbau, so ist Oberitalien auch für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen (Fig. 59) im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit in der Anlage suchen. Dagegen wird das Auge



Fig. 57. Die Karthause bei Pavia.

oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch die Kommunalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, erscheinen in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponieren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter mit der offenen Halle im Erdgeschoße bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Dekoration die heitere Wirkung. Der Palazzo Municipale in Brescia (Fig. 61), wie die Loggia del Consiglio in Verona (Fig. 60) fallen zwar schon in



Fig. 58. E. Francesco zu Ferrara. Inneres.



Fig. 59. Pal. Fava in Bologna.

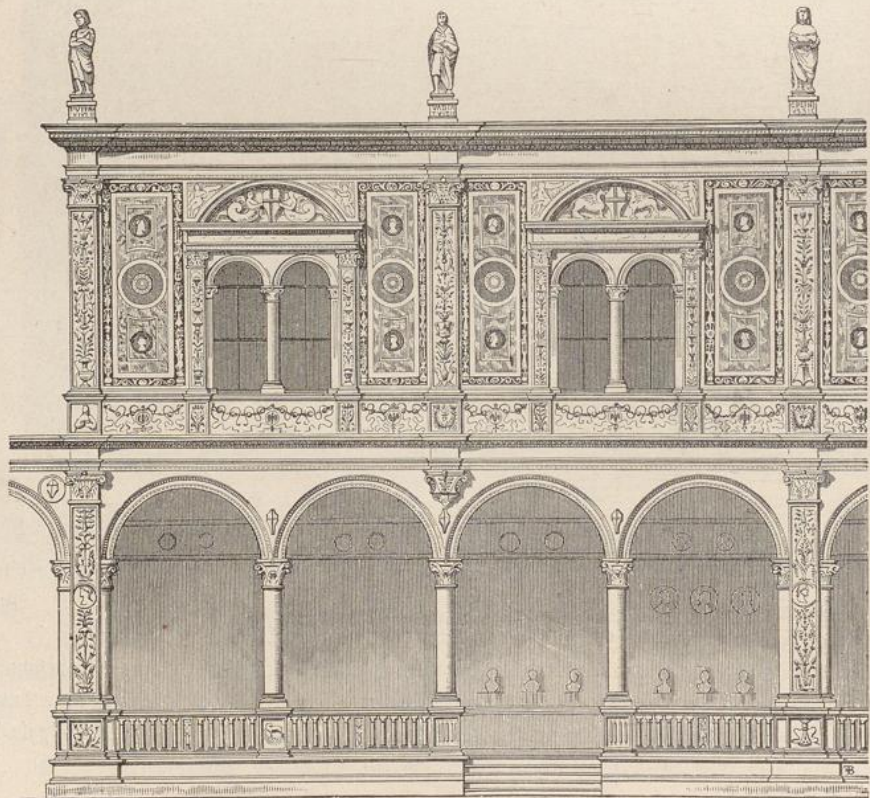


Fig. 60. Loggia del Consiglio in Verona. Von Fra Giocondo.

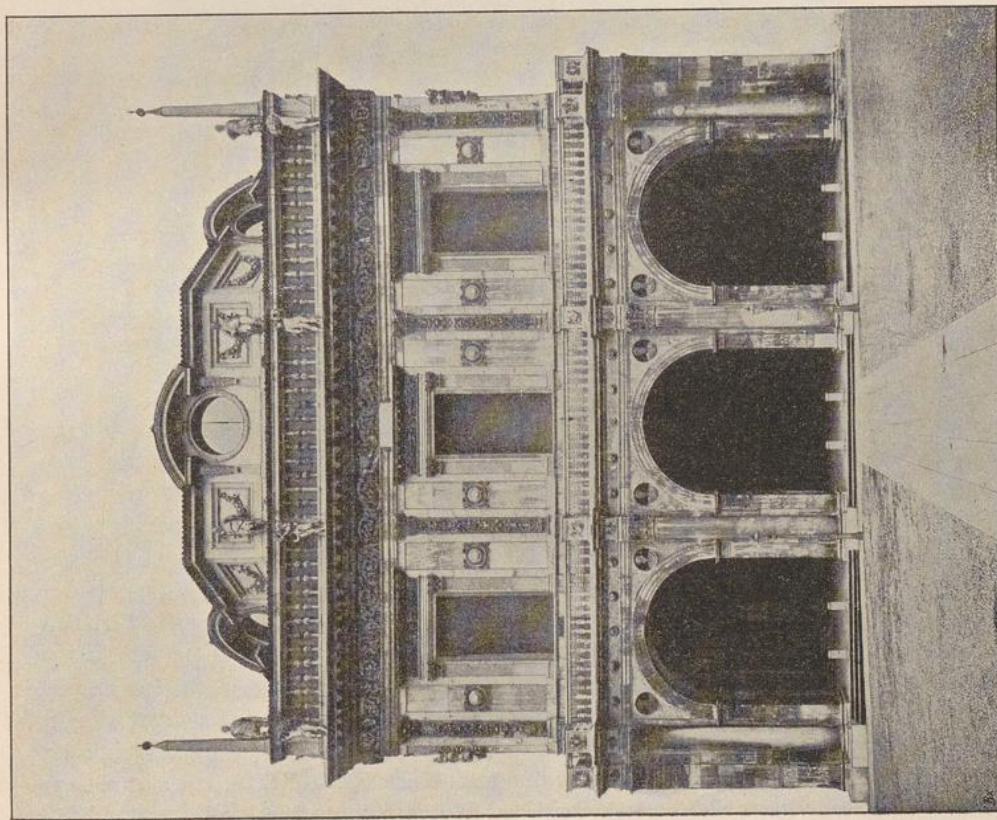


Fig. 61. Pal. Municipale in Brescia.

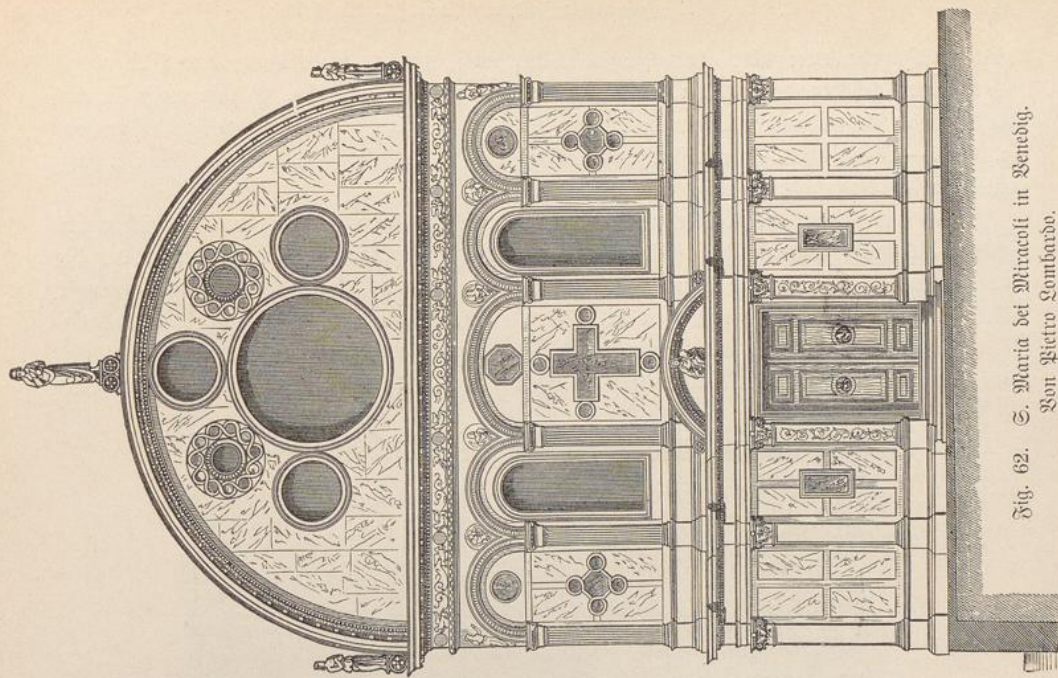


Fig. 62. S. Maria dei Miracoli in Venedig.
Von Pietro Lombardo.

das 16. Jahrhundert; aber ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Die Veroneser Loggia ist ein Werk des Fra Giocondo (c. 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Thätigkeitstrieb die Vaterstadt zu enge Schranken hatte.

Die venezianische Architektur des 15. Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und spätere die durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigentümlichkeit aufgeben. Nur das dekorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Konstruktion angepaßt. Mit besonderer Vorliebe pflegt man die Inkrustation, belegt die Flächen mit bunten Steinscheiben, füllt die Pilaster mit Arabesken aus. Der venezianische Renaissancestil verdient eher den Namen einer Felder- als einer Gliederarchitektur. Die Kraft oder die Schönheit der Bau-

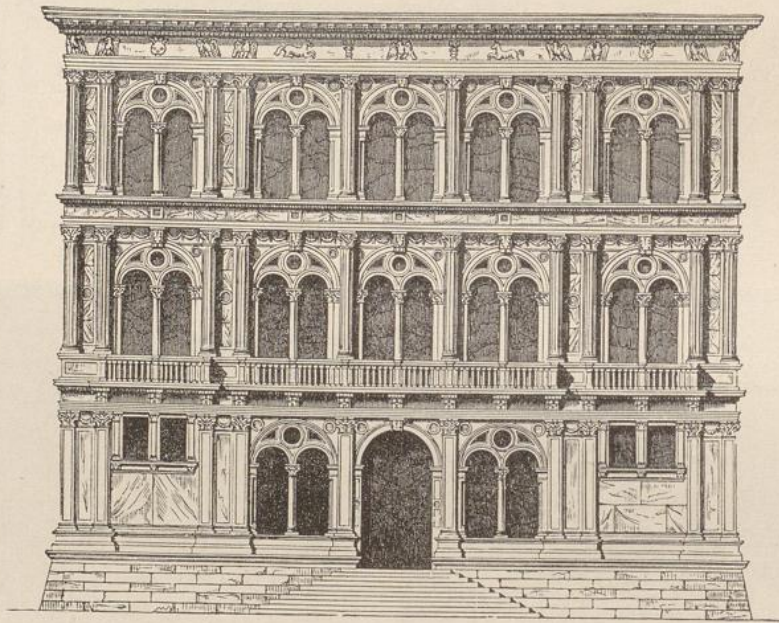


Fig. 63. Pal. Vendramin-Calergi in Venedig. Von Pietro Lombardo.

glieder bestimmt nicht die Wirkung des Werkes, welche vielmehr wesentlich auf dem farbigen Reiz der mannigfachen Felder, auf dem Reichtum des Flächenornamentes beruht. Der Name einer Künstlerkolonie kehrt in der venezianer Baugeschichte des 15. Jahrhunderts regelmäßig wieder, jener der Lombardi, unter welchen man einen Martino und Moro Lombardo, einen Pietro, Antonio, Tullio u. a. unterscheidet. Doch hält es schwer, den Anteil der verschiedenen Künstler an den einzelnen Schöpfungen fest zu begrenzen. Die zierlichste Schöpfung der venezianischen Frührenaissance ist unstreitig die Kirche S. Maria de' Miracoli (Fig. 62). In ganz bescheidenen Verhältnissen, einschiffig mit quadratischem Chöre, errichtet, entzückt sie das Auge durch den malerischen Schmuck der Fassade und den dekorativen Glanz des Chores. Pilaster fassen an der Fassade die mit buntfarbigen Kreuzen, Rechtecken belegten Felder ein; sie tragen im unteren Stodwerke ein gerades Gesimse, schließen sich oben zu Bogen zusammen, über welchen sich der in Venedig so sehr beliebte (Scuola S. Marco u. a.), aus Byzanz stammende halbkreisförmige Giebel erhebt. Demselben Meister: Pietro Lombardo, welcher 1480

die Kirche S. M. de' Miracoli begonnen haben soll, wird auch der Palast Vendramin-Calergi (Fig. 63) zugeschrieben. Nur im unteren Stockwerk prägt sich die übliche Dreiteilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Geschosse werden durch kannelierte Säulen gegliedert, zwischen welchen mächtige Rundbogenfenster sich ausbreiten. Minder gelungen als die Paläste, deren schmale Fronten sich trefflich zu dekorativer Bekleidung eignen, erscheinen die großen monumentalen Werke. Die Hofarchitektur im Dogenpalaste, ein Werk des Antonio Rizzo oder Bregno und des Antonio Scarpagnino, nur an einer Seite vollendet (Fig. 64), noch mit Spitzbogen im ersten Stockwerke, zeigt weder Einheit in der Anlage noch

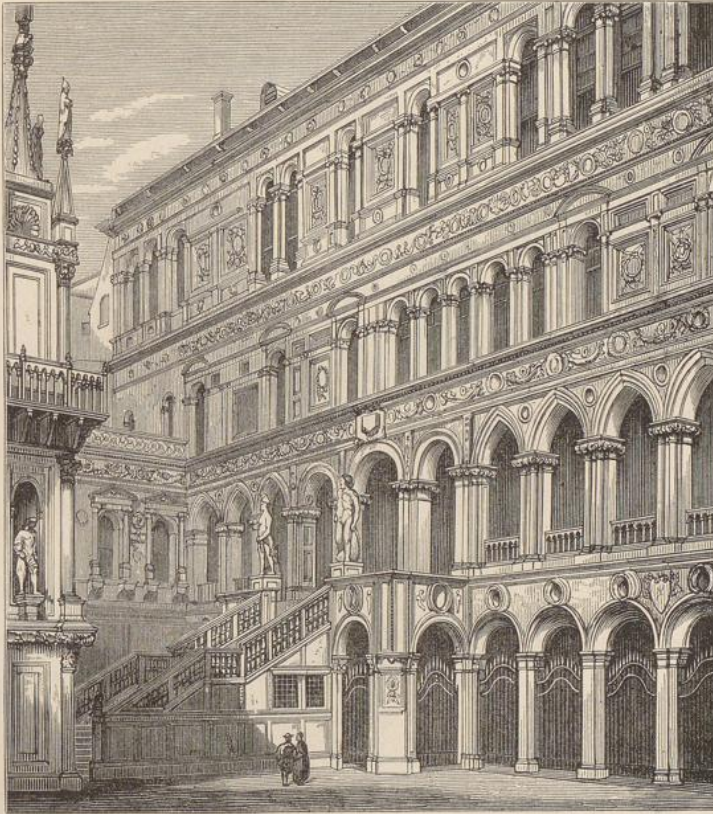


Fig. 64. Hof des Dogenpalastes zu Venedig. Von Antonio Bregno.

Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effekt schon durch die großen historischen Erinnerungen, die sich an den Bau knüpfen, stets bewahren.

Die venezianische, ja die ganze oberitalienische Architektur, wenn wir von den Bramantebauten absehen, wird erst durch die reiche Dekoration bedeutsam. Diese läßt nicht allein die oft dürftige Gliederung vergessen, sondern übt auch an sich einen großen Reiz. Man weiß häufig nicht, wo der Architekt aufhört und der Bildhauer beginnt, ob das Werk dem Kreise der Baukunst oder dem der Plastik mit größerem Rechte einverleibt werden soll. Solche Prachtthore, vollständig mit Reliefs übersponnen, wie das nördliche Seitenportal des Domes zu Como (s. S. 33) oder das (nach dem Louvre übertragene) Thor des Pal Stanga in Cremona, finden in Mittelitalien nicht ihres gleichen. Uner schöpft ist die Phantasie der Oberitaliener

in der Erfindung ornamentaler Motive, um die Pilaster zu füllen, die Gesimse zu beleben. Vorn wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler, Maler, Bildhauer und Ornamentisten der Renaissancezeit unermüdlich ihre Anregungen holten.



Fig. 65. Der Evangelist Matthäus.
Von der älteren Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz.

2. Skulptur.

Ein scharfer Einschnitt scheidet, wenn wir dem Biographen der italienischen Künstler folgen, auf dem Gebiete der Plastik die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise. Vasari erzählt ausführlich von dem Wettstreite, welchen 1401 die besten Künstler von Florenz anstellten, als es galt, die zweite Thür des städtischen Heiligtums, des Baptisteriums, mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Probebild war die Opferung Isaaks ausersehen worden. Haben sich auch nicht alle Probestücke erhalten, so wurden wenigstens die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, vor der Zerstörung gerettet. Sie sind im Museo Nazionale aufgestellt (Fig. 66 u. 67) und entstammen den Händen Brunellescos und Lorenzo Ghibertis (1378 bis 1455), der aus dem Wettstreite als Sieger hervorging und