



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)

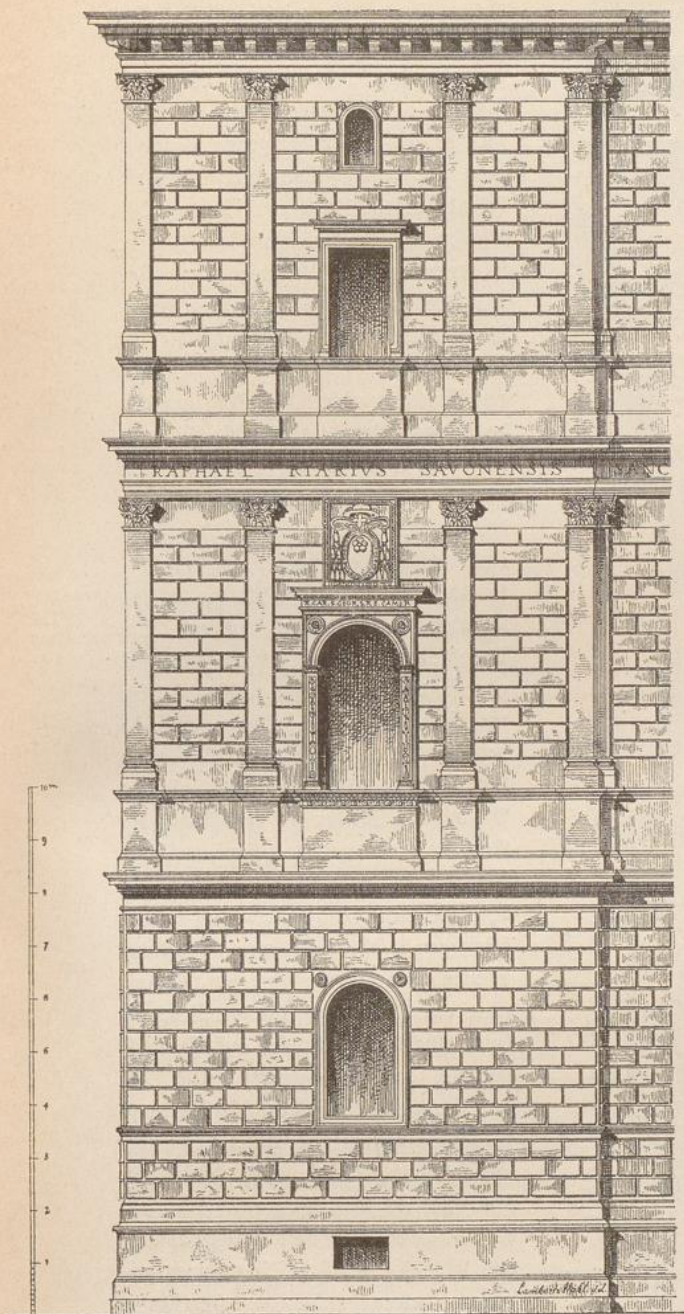


Fig. 167. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.
Von Bramante.

sogar ein Rückschritt nachweisbar. Die vornehmen Künstler, welche die Pläne entwarfen, überließen die Sorge für die Festigkeit der Bauten untergeordneten Werkmeistern, behielten vor allem die

ohne Wesen. Wenn sich die italienische Kunst gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts wieder hob und insbesondere auch in Rom die Kunstthätigkeit wieder erstarke, so gebührt Oberitalien das Verdienst davon. Daß hier eine mehr abgeschlossene Provinzialkunst sich länger erhalten hatte, die Kunst sich nicht vom festen Lokalboden los sagte, geriet ihr zum Heile. Die Blüte der echten Renaissancekunst hatte hier eine größere Dauer, und als die Kunst Mittelitaliens einer Auffrischung bedurfte, empfing sie diese durch oberitalienische Meister.

Es ist nicht leicht, in der fast unübersehbaren Fülle tüchtiger Persönlichkeiten, welche im Laufe des Jahrhunderts auftreten, sich zurecht zu finden, aus den mannigfachen Gegensätzen den gemeinsamen Zug zu erkennen. Der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphierend erstiegen hatte, flößt Schrecken ein, lähmt das klare Urtheil.

1. Architektur.

Ruhig und verhältnismäßig still vollzieht sich der Uebergang von der älteren Bauweise, welche im 15. Jahrhundert geherrscht hatte, zu dem Stile der sogenannten Hochrenaissance. Es wird nicht an den üblichen Grundsätzen der Konstruktion gerüttelt, die Summe der Bauglieder nicht vermehrt. Es wird selbst kein unbedingt neuer Typus geschaffen. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zentralen Kuppelbauten, welche die Phantasie der Architekten in der Zeit der Hochrenaissance als höchstes Bauideal erfüllten. Vom Standpunkte des Bauhandwerkes wäre

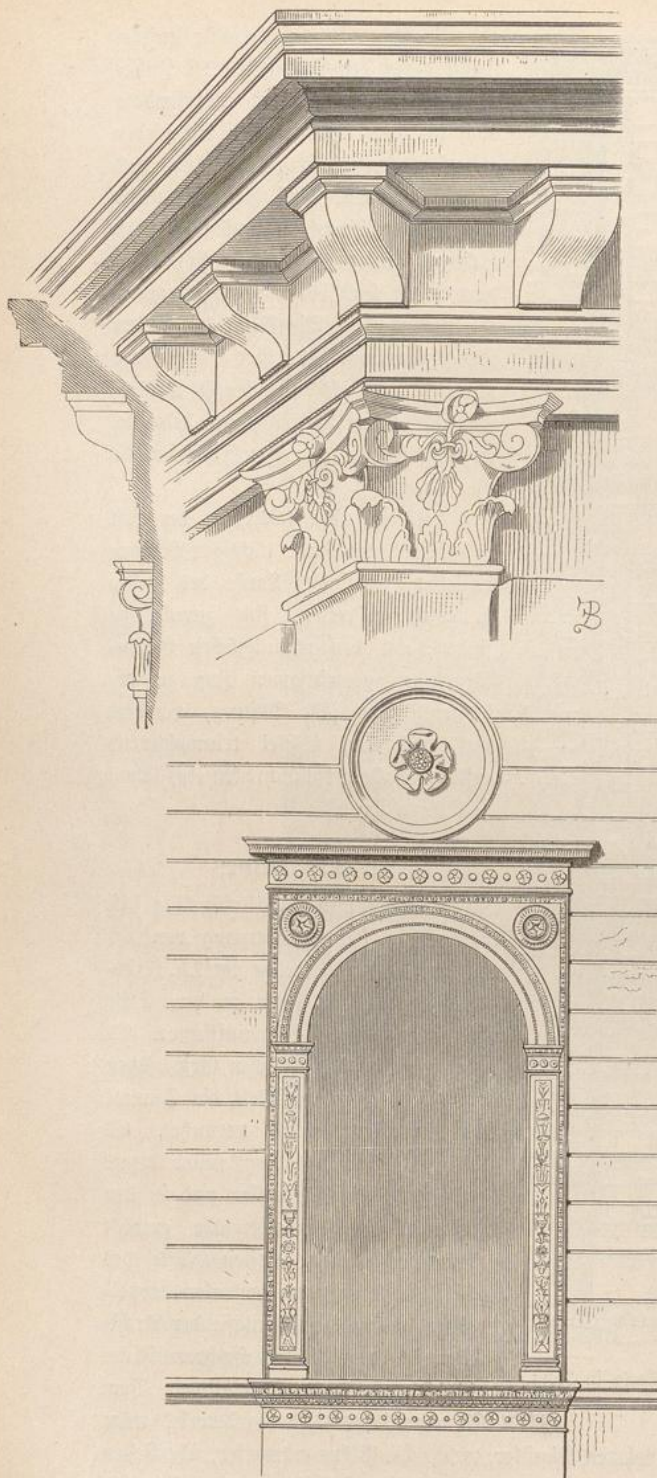


Fig. 168. Kranzgesims und Fenster von der Cancelleria. Von Bramante.

Schönheit und den wirkungsvollen Gesamteindruck vor Augen. Der letztere bestimmt den künstlerischen Wert der späteren Renaissancebauten. Noch schärfer als im vergangenen Zeitalter muß die Komposition der Bauwerke betont werden. In der Gliederung der Massen, in der Einteilung der Flächen, in dem klaren Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem Ganzen haben die Architekten den Schwerpunkt ihrer Schöpfungen gesucht. Die Hochrenaissance verzichtet freiwillig auf den dekorativen Reichtum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle des zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, sondern auch in der Aufeinanderfolge der Glieder, in der Gesamtanlage wird die Antike (z. B. das Theater des Marcellus) studiert. Die Anzahl der Glieder erscheint geringer, aber sie werden kräftiger gebildet, stärker profiliert. Mit der größeren Einfachheit des Formen hängt das Vortreten der dorischen Säulenordnung, mit der Absicht, die Glieder zu verstärken, die Vorliebe für Kontraste zusammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Nischen, die Fenster- und Thüröffnungen faßt er mit Pilastern, Säulen und Giebeln ein, die Mauercken betont er durch kräftigen Quaderbau. Auch jetzt noch wird auf die Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes gesucht, das Einzelglied groß, oft kolossal gebildet, aber dabei die Rücksicht auf das Ganze nicht außer Augen gelassen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimensionen gewinnt immer mehr die Herrschaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaissance, welches in den Schluß des 16. Jahrhunderts fällt.

Mit der Hochrenaissance ist der Name des Donato d'Angelo, oder, wie

er in der Kunstgeschichte heißt, des Bramante, für immer verknüpft. Er stammte aus Urbino (geb. 1444 in einem kleinen Flecken bei Urbino) und kam erst, dem Greisenalter nahe, nach langem Aufenthalte in der Lombardei, um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1514 verstarb. Ueber Bramantes Jugendentwicklung fehlen alle Nachrichten; wir mutmaßen nur, daß er der regen Kunstthätigkeit, welche in Urbino herrschte, seine ersten Anregungen verdankte, (s. S. 47) und daß ihm auch Leon Battista Alberti nicht fremd geblieben war. Ebenso dürfen wir annehmen, daß in Mailand der langjährige Umgang mit Leonardo da Vinci ihn in seinen Plänen und Zielen förderte und bestärkte. Denn auch Leonardo liebte die Beschäftigung mit dem Bauwesen und war namentlich unermüdlich in dem Aufsuchen der schönsten Lösungen für zentrale Kuppelanlagen. Bramante hatte bereits in dem Plane zum Chöre und zur Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie (Fig. 166) einzelne seiner Lieblingsgedanken (die geschlossene Kuppellaterne mit Säulenumgang) entwickelt, auch sonst seine Kunst, mit den einfachsten Mitteln große Raumwirkungen zu erzielen, die reinsten Profile zu zeichnen und alle Details dem Ganzen unterzuordnen, dargethan. Nicht verständige Berechnung, sondern eine überaus fein und harmonisch empfindende Phantasie leitete ihn bei seinen Schöpfungen. Unter den erhaltenen römischen Werken nimmt an Alter wie an Schönheit die Cancelleria, welche die Kirche S. Lorenzo in Damaso einschließt, den ersten Rang ein. Das Erdgeschoß wurde in einfacher Rustika entworfen, in den oberen Stockwerken durch Pilaster eine reichere Gliederung, überhaupt eine feinere Abstufung der Flächen und Formen durchgeführt (Fig. 167, 168). Eine verwandte Fassade zeigt der Palast Giraud-Torlonia, wobei besonders die Höhe des Erdgeschosses und die Einordnung von zwei Fensterreihen übereinander im obersten Stockwerke Beachtung verdient. Auch der Ausbau des vatikanischen Palastes wurde Bramante übertragen; das Beste freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist theils nicht ausgeführt, theils zerstört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich (in Florenz) erhalten haben, und nicht aus dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen. So bleiben wir, wenn wir bloß die erhaltenen Werke zu Rate ziehen, fast nur auf kleinere Arbeiten wie den Klosterhof bei S. Maria della Pace und den kleinen dorischen Rundtempel im Hofe von S. Pietro in Montorio (Fig. 169) angewiesen. Daß er auch in Loreto thätig war, steht urkundlich fest. Auf seinen Plan geht die Casa Santa, die prachtvolle Marmorumkleidung des durch ein Wunder hierher verpflanzten Hauses von Nazareth zurück, welches seitdem in manchen Loretokirchen (Prag) nachgebildet wurde (Fig. 170). Es weckt ein großes Interesse, den Tempel bei S. Pietro mit dem Zierwerke in Loreto zu vergleichen, und zu prüfen wie die Antike sowohl für den einfachen, nur durch die Verhältnisse wirkenden, wie für den reichen

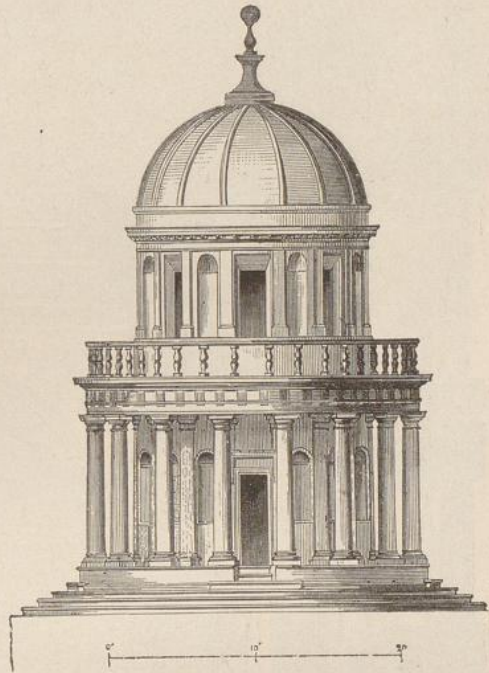


Fig. 169. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom. Von Bramante.

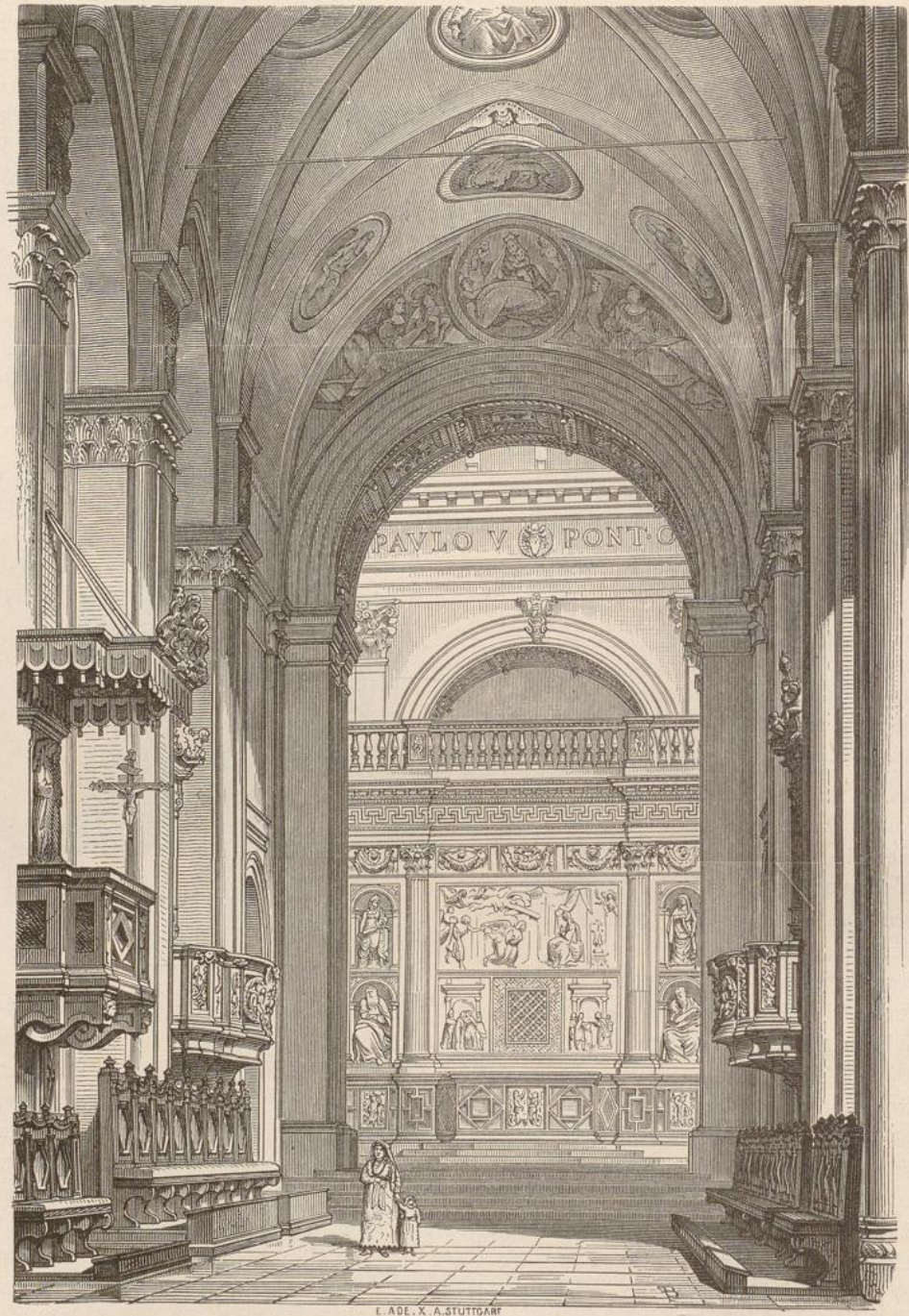


Fig. 170. La Madonna di Loreto mit der Casa Santa. Von Bramante.

dekorativen Bau von Bramante mit gleichem Verständnisse verwertet wurde. Ist auch die Zahl der erhaltenen Kirchen Bramantes gering, so ist dafür die Reihe der in seinem Geiste und nach seinen Grundsätzen ausgeführten desto größer. So bietet die Wallfahrtskirche zu Todi (Fig. 171),

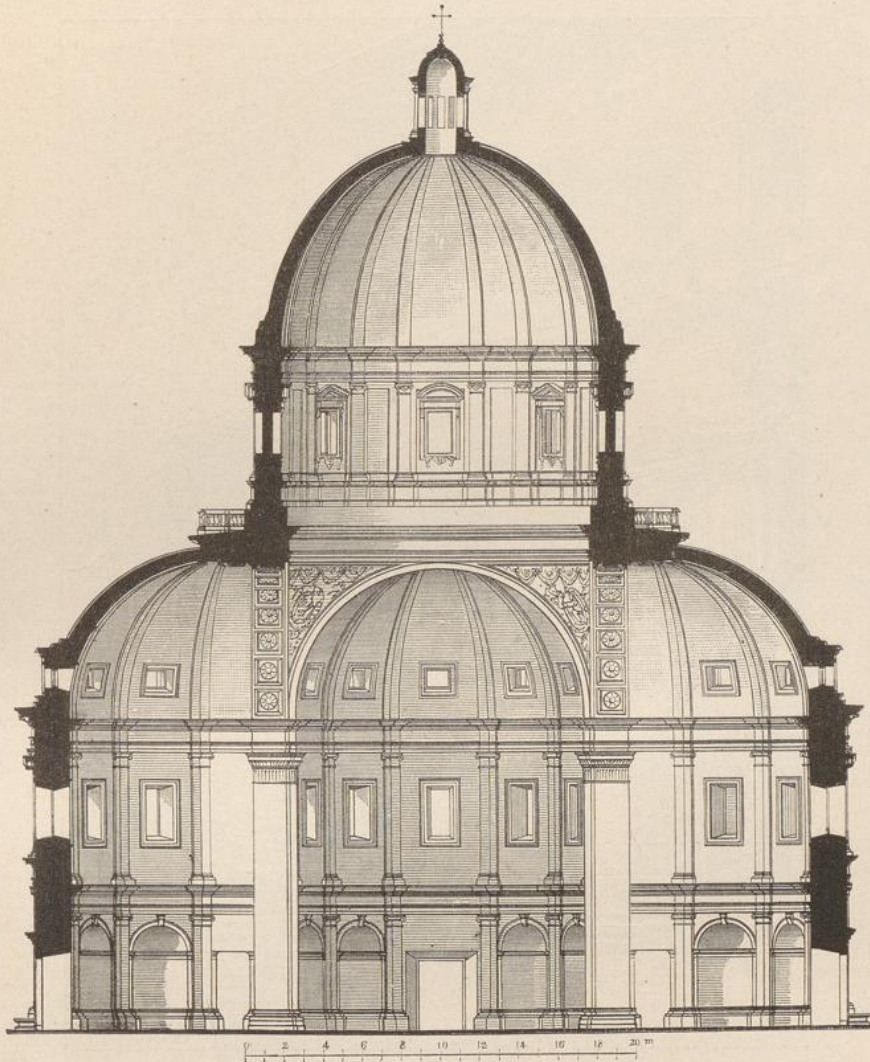


Fig. 171. Madonna della Consolazione in Todi. Von Cola da Caprarola.

von einem nicht weiter bekannten Baumeister Cola da Caprarola 1508 begonnen, in der Gesamtanlage ein treffliches Beispiel des Bramantestiles.

Neben Bramante wirkte in Rom ein stattlicher Künstlerverein. Die großen Bauunternehmungen Julius II. und Leo X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise Fra Giocondo, aus Florenz Giuliano da Sangallo. Des letzteren Nefte, Antonio da Sangallo d. j. († 1546), gehört zu den beschäftigten Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch des Festungsbaues. Sein Haupttriumph knüpft

sich an den, nach seinem Tode von Michelangelo vollendeten Palast Farnese (Fig. 172). Von Michelangelo stammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Kranzgesims (Fig. 173). Wieviel von der nach dem Muster des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur dem Antonio, wieviel Michelangelo gehört, ist strittig.

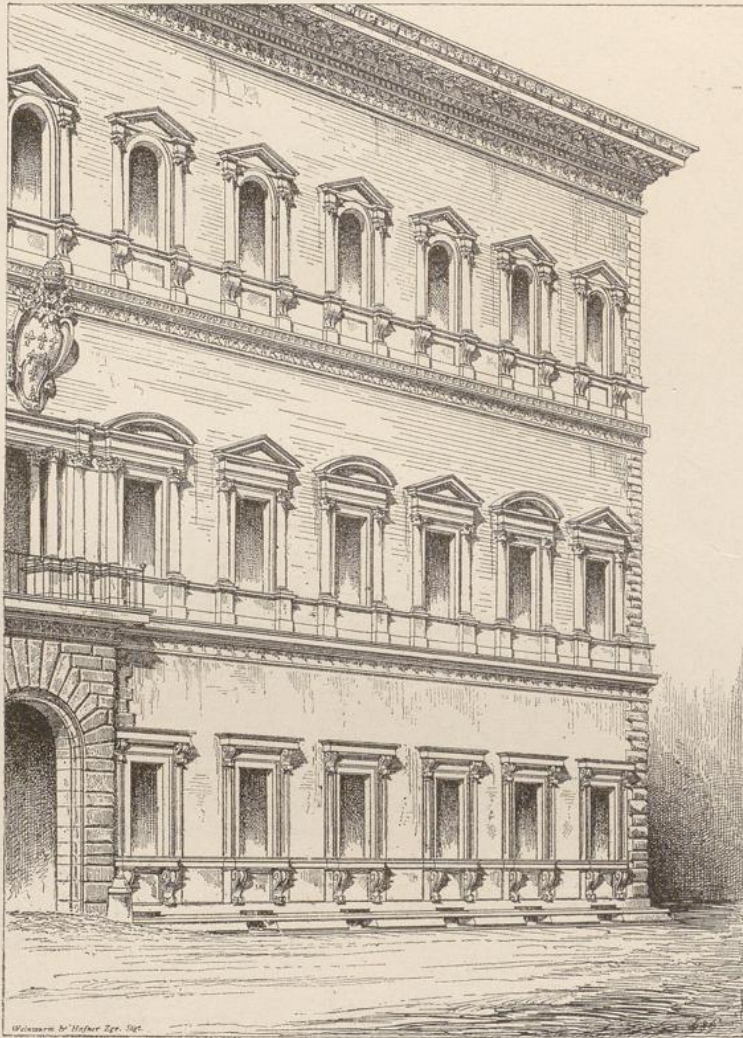


Fig. 172. Von der Hauptfassade des Pal. Farnese in Rom. Von Antonio da Sangallo.

Nähe an Bramante reicht Baldassare Peruzzi aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten werden in seiner Heimat ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landmannes Agostino Chigi erbaute er (1509) eine Villa am Tiber, die Farnesina (Fig. 174), für welches Werk allerdings einzelne Stimmen Raffaels Namen anrufen. Nur aus wenigen Hallen und Gemächern besteht das in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maßvoll, wie die Zahl und Größe der Räume, ist auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja geradezu deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem

Zwecke entspräche und zu einem feinen, vornehmen Lebensgenusse kräftiger aufforderte. Durch geschickte Ausnutzung des beschränkten und winkelförmigen Raumes ist der Palazzo Massimo alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung der innere Säulenhof daselbst. Bis nach Oberitalien erstreckte sich Peruzzis Wirksamkeit. In Bologna und namentlich in Carpi, wo sich unter der Herrschaft des Grafen Alberto Pio ein reges Kunstleben entfaltete, werden zahlreiche Bauten

(der als zentraler Kuppelbau, wie ursprünglich St. Peter, gedachte Dom zu Carpi) auf unseren Meister zurückgeführt.

Aus dem jüngeren, von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst Raffael zu nennen, Bramantes Landsmann, auch sein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Mit den römischen Palastbauten Raffaels sprang das Schicksal nicht gerade glimpflich um. Der Palast Brancaccio dell' Aquila (Fig. 175) hat sich nur in einer Zeichnung erhalten, der Palast Bidoni-Cassarelli verlor durch Umbauten seine ursprüngliche Form. Trotzdem läßt sich Raffaels Stellung als Architekt genau begrenzen. Auf dem Totenbette hatte ihn Bramante als seinen wahren Erben dem Papste empfohlen. Als Erbe und Schüler Bramantes tritt er uns nicht nur in der kleinen Kuppelkirche S. Eligio degli Orefici, zu welcher er 1509 den Plan entwarf, und in der Chigikapelle in S. Maria del popolo, gleichfalls einem Kuppelbaue auf quadratischer Grundlage, sondern auch in architektonischen Hintergründen, mit welchen er seine Wandgemälde schmückte, entgegen. Raffaels Thätigkeit bedeutet den engsten Anschluß an Bramante, keine selbst-

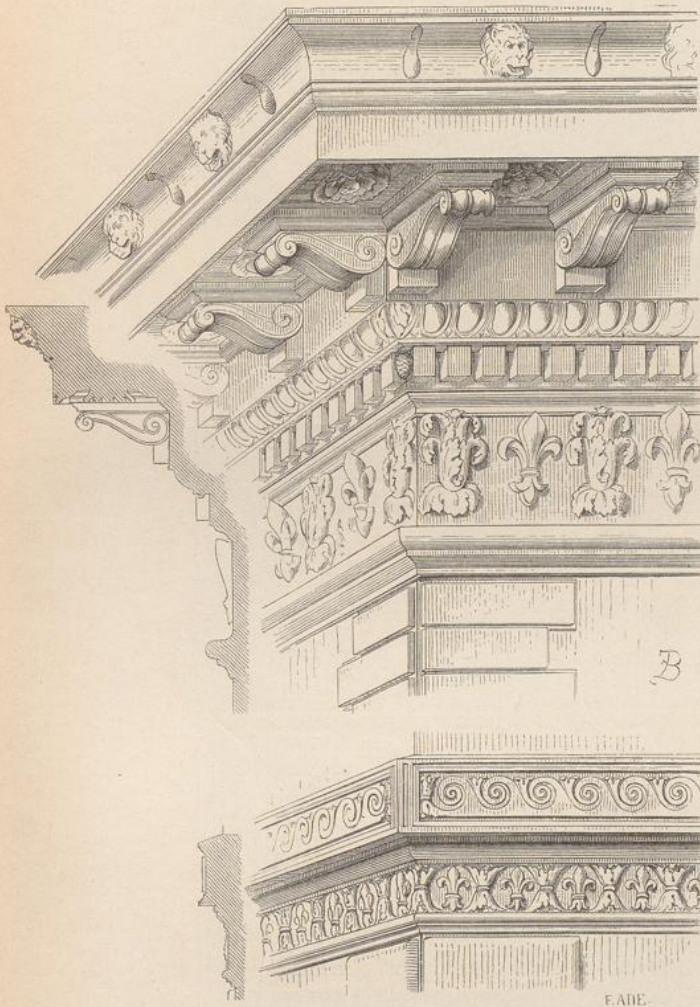


Fig. 173. Kranz- und Gurtgesims am Pal. Farneje in Rom.

ständige Weiterentwicklung des Bramantestiles. Wir lernen dadurch die Ideale, welchen in Bramantes Umgebung gehuldigt wurde, genau kennen. Für kirchliche Anlagen schwebte der zentrale Kuppelbau, gegen früher freier, harmonischer gegliedert, den Zeitgenossen als glänzendstes Ziel vor. Augen. Den Palastbauten lag ein doppelter Typus zu Grunde. Bei dem einen wurde besonders der plastische Schmuck der Fassade betont: Kranzgewinde, Statuen in Nischen belebten die Wand; die altheimische Fassadenmalerei wurde, dem monumentalen Geiste der Hochrenaissance entsprechend, in eine plastische Dekoration umgewandelt. Außer

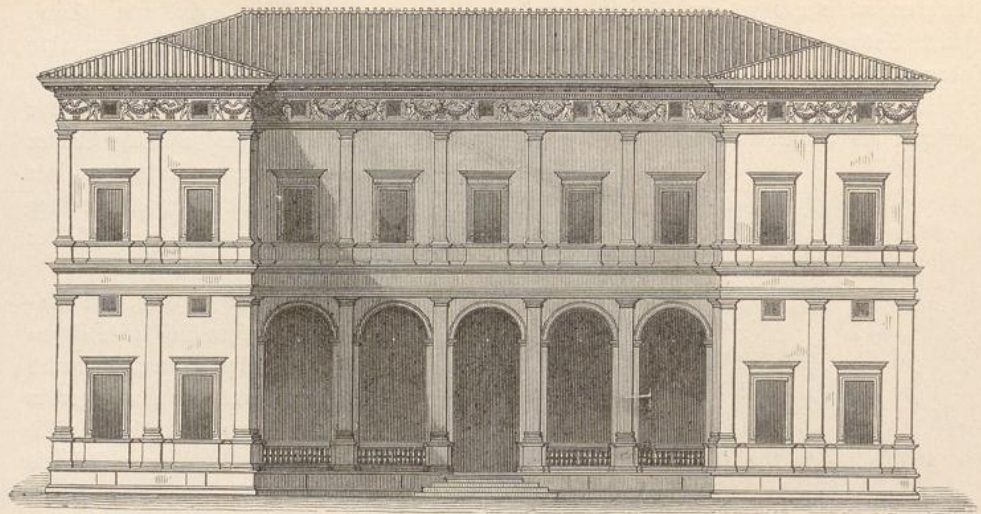


Fig. 174. Villa Farnesina in Rom. Von Baldassare Peruzzi.

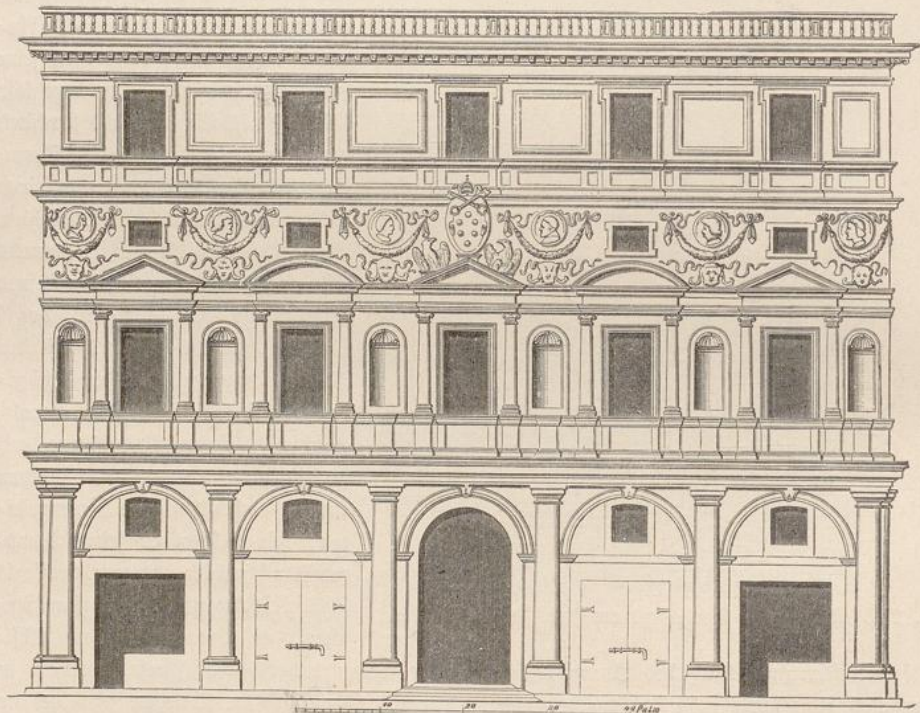


Fig. 175. Fassade des ehemaligen Pal. dell' Aquila in Rom. Von Raffael.

dem Palazzo dell' Aquila bietet der Palazzo Spada (Fig. 176), ein Menschenalter später dekoriert und deshalb schon gröber in der Wirkung, ein gutes Beispiel dieser Richtung. Strenger, einfacher erscheint der andere Typus. Das Erdgeschoß wird in wirklicher oder schein-

barer Rustika ausgeführt, der Oberstock durch gekuppelte Säulen gegliedert, die von Säulen eingefassten Fenster mit kräftigen Giebeln, abwechselnd flache, stumpfwinklige und Stichbogengiebel, gekrönt. Quadern säumen in den Fällen, wo die Fassaden verputzt sind, wenigstens die Ecken ein.

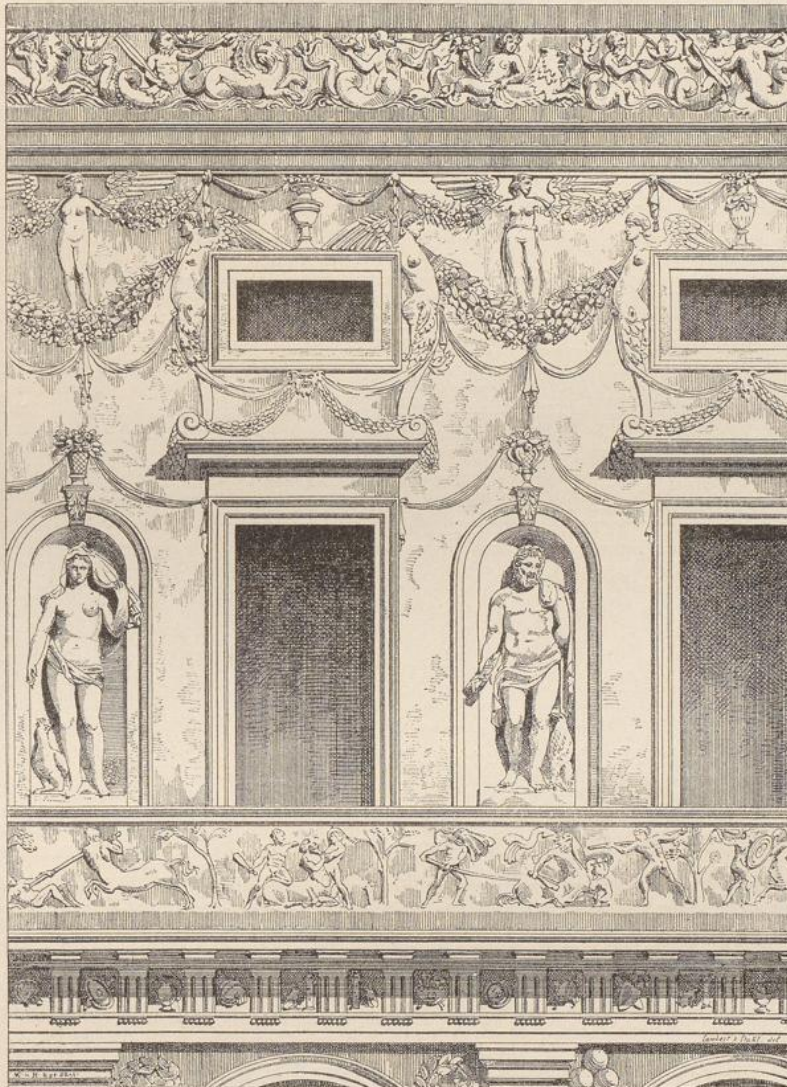


Fig. 176. Vom Oberstock des Palazzo Spada in Rom. Stuccodecoration von Giulio Mazzoni.

Durchgängig bleibt aber die Rücksicht auf harmonische Verhältnisse, auf eine wirksame Abstufung der Stockwerke maßgebend. Der Sinn dafür verbreitete sich rasch bis in entfernte Landschaften. Wie großartig wirkt z. B. der Palast der Herzöge von Urbino in Pesaro, wahrscheinlich von Girolamo Genga (1476—1551) erbaut (Fig. 177), wie geschickt ist durch das hohe Zwischenglied die Ungleichheit in der Zahl der Arkaden und der kolossalen Fenster für das Auge verdeckt.

Auch Raffaels bester Schüler, Giulio Romano, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe seines Meisters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici ein Landhaus (Villa Madama), welches, wenn vollendet, das Ideal eines vornehmen, auf die Aufnahme eines großen Gefolges berechneten Landsitzes gebildet hätte. Bogenhallen mit Nischen zur Seite, Terrassen, Höfe, alles groß, aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Dekoration belebt, erhoben sich mit trefflicher Benutzung des Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano übersiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Te (Tajetto) in Rustika mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten (Fig. 178) und gleichfalls außerhalb der Stadt die dreischiffige Kirche S. Benedetto mit einer achteitigen Kuppel über dem Chore.

Selbständigen Geistes verfuhr Michelangelo, als er in den späteren Jahren seines Lebens der Architektur sich zuwandte. Er war nicht zum Baumeister erzogen worden, sondern



Fig. 177. Pal. Prefettizio in Pesaro. Von Girolamo Genga.

wie Raffael und Giulio Romano. Seine ersten Leistungen in der Architektur, z. B. die (nicht ausgeführte) Fassade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch seine konstruktiven Kenntnisse wenig in Anspruch. Es galt ein architektonisches Prachtgerüste zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs zu schaffen. Auch im Angesichte mehrerer seiner römischen Werke (seit 1534), wie der Pläne zu den kapitolinischen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farnese, zum Umbau der Diokletianischen Thermen, darf man die Behauptung aussprechen, daß wesentlich die Disposition, die Feststellung der Verhältnisse, die Bestimmung der Maße, das Erfinden und Komponieren seine Sache war, wobei sein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, seine Kunst, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Kosten ihrer selbständigen Schönheit, zu einer ergreifenden Gesamtwirkung zu stimmen, zu vollster Geltung kam. Eine auch die konstruktiven Aufgaben umfassende Thätigkeit begann für Michelangelo, als er, siebenjährig, 1546, das Amt des Baumeisters an der Peterskirche übernahm.

Bereits im fünfzehnten Jahrhunderte, unter dem Pontifikate Nikolaus V., war der Plan zu einem Neubau der alten Basilika gefaßt und durch Rossellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Zentralbaues, in Form eines griechischen Kreuzes, mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelskuppel (Fig. 179)

ihm gewiß am meisten genügte, wie er noch heutzutage das Entzücken aller Kunstfreunde erregt. Auf diesen Kirchentypus hatte die Renaissance seit ihrem Anfange hingearbeitet, er schien die moderne

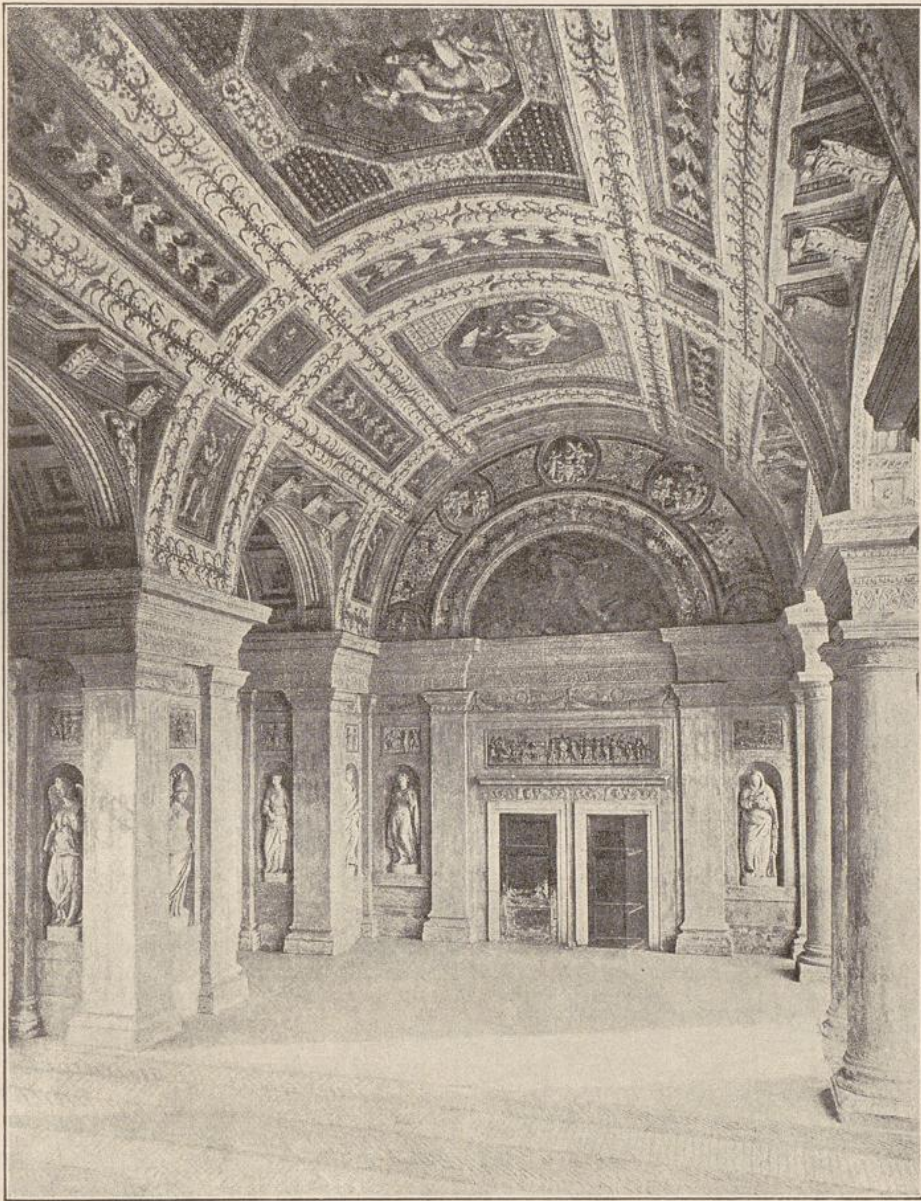


Fig. 178. Gartenhalle des Pal. del Te in Mantua. Von Giulio Romano.

Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunst zu bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und selbst geschaffen. Doch scheint es nicht, daß dieser Entwurf ohne jeden Widerspruch angenommen wurde, obgleich Bramante selbst noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen sprach der Form des lateinischen Kreuzes

viel zu stark das Wort, als daß nicht Versuche gemacht worden wären, sie an die Stelle der von Bramante entworfenen Zentralanlage zu setzen. So erklärt man am besten das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeister zwischen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramantes, ist ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle festhalten, ein Langhaus vorlegt. In den trüben Tagen, welche bald nach dem Tode Leos X. über Rom anbrachen, stockte der Bau. Erst seit 1536 wurde er wieder unter der Leitung des Antonio da Sangallo eifriger fortgesetzt. Als Michelangelo endlich nach Sangallos Tode das Amt des Baumeisters von S. Peter antrat, kehrte er im wesentlichen wieder zu dem Plane Bramantes

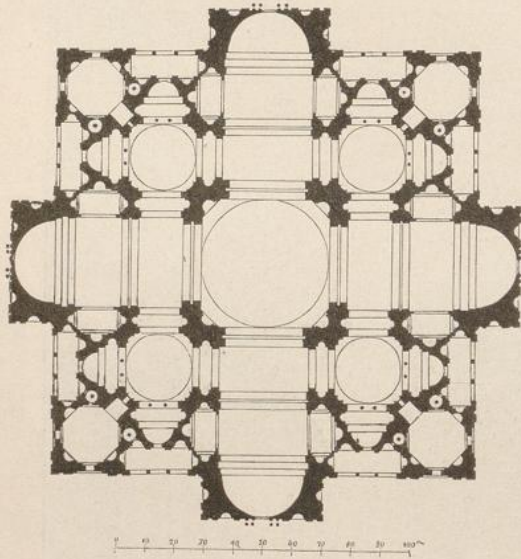


Fig. 179. Bramantes Grundriß der Peterskirche.

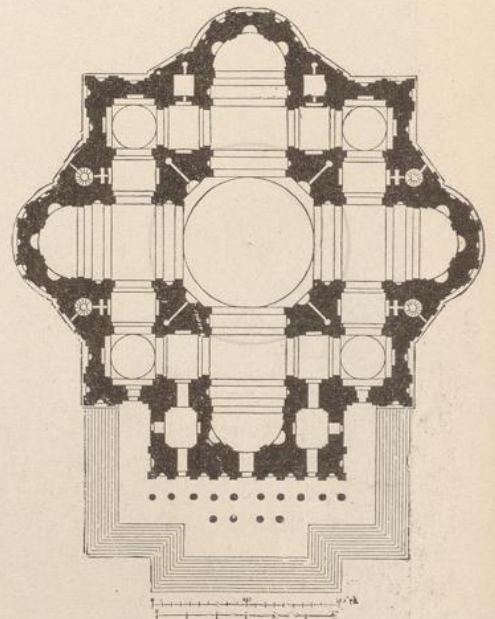


Fig. 180. Michelangelos Grundriß der Peterskirche.

zurück, nur daß er die Nebenräume strich, alles einfacher, größer, geschlossener zeichnete (Fig. 180). Dem vorderen Kreuzesarm ließ er eine vier säulige Siebelloche vortreten, der Kuppel ordnete er alle Teile des Baues unter (Fig. 181). Noch bei seinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach seinem Modelle beinahe vollendet. Ueber dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erhebt sich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchenteile und bis zu einem gewissen Maße auch die Dekoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaster, Nischen) zurück. Vier Jahrzehnte nach Michelangelos Tode wurde (1605) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateinische Kreuz hergestellt und der Peterskirche die gegenwärtige Gestalt (Fig. 182) gegeben. Der kritische, auf das Einzelne gerichtete Blick findet sowohl an der Dekoration des Inneren (Fig. 183), z. B. der Marmorinkrustation, wie an der Fassade, welche nach Madernas Tode Lorenzo Bernini (1629) vollendete, vieles auszusagen. Der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein unaussprechlich großer, und was an der Fassade gesündigt wurde, hat die wirkungsvolle Kolonnade, gleichfalls ein Werk Berninis (Fig. 184), größtenteils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel ging nach Errichtung des Langhauses die triumphierende, alles beherrschende Haltung für immer verloren.

Selbst in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche schließlich angenommen hatte, übte sie auf die Phantasie der späteren Künstlergeschlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenschiffe, die Steigerung in den Mäßen der Einzelglieder legen dafür Zeugnis ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peters-

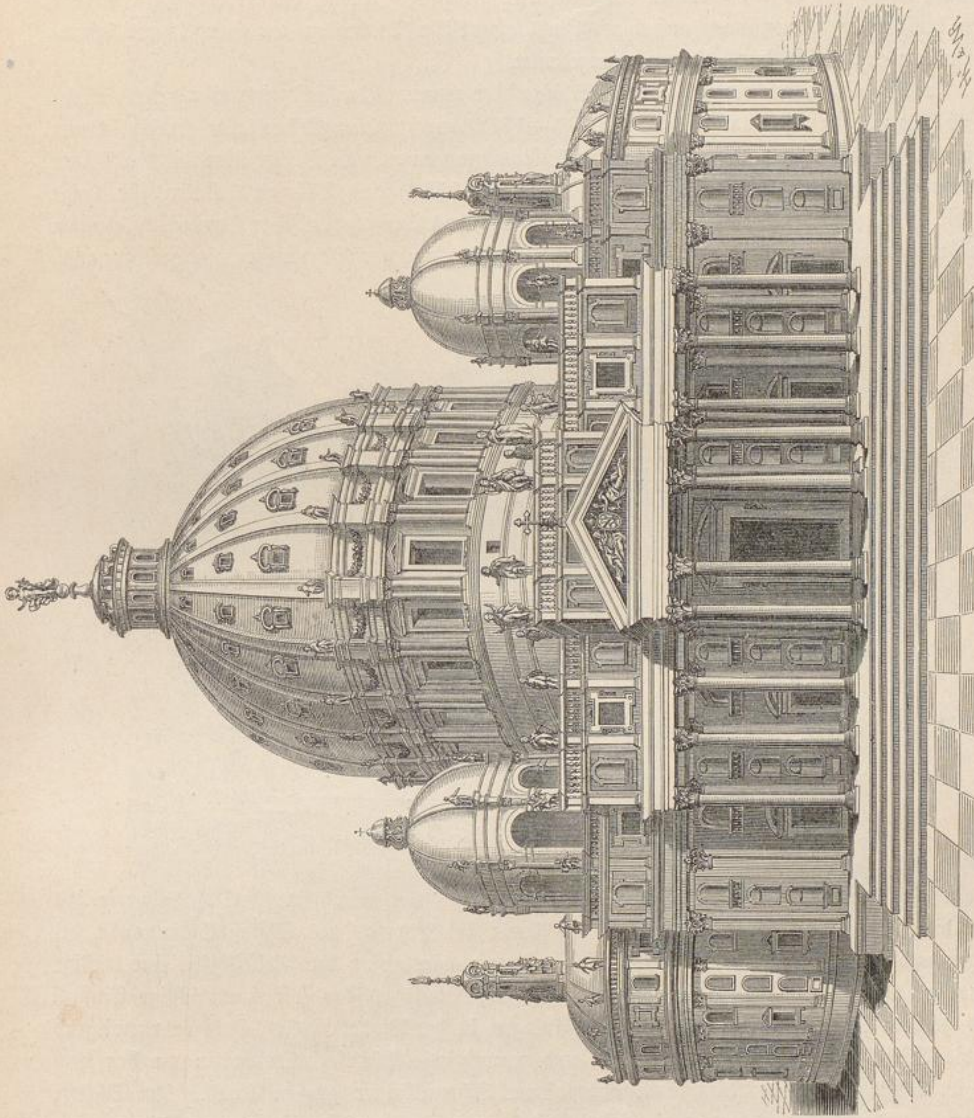


Fig. 181. Die Vorderansicht der Peterskirche nach Michelangelos Plan.

kirche ging die Verehrung für den Hauptmeister des Bauwerks, für Michelangelo. Ohne daß er eine eigentliche Bauerschule begründet hätte, fühlte sich das jüngere Künstlergeschlecht unwiderstehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauschen und diese nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelos eigentümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verstandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnete, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren

Architekten nur zu häufig zur Herrschaft. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Alessi sind die Hauptvertreter der späteren Richtung. Von Galeazzo Alessi aus Perugia (1512—1572) stammt die Kirche S. Maria di Carignano in Genua (Fig. 185), welche am stärksten an Michelangelos Plan der Peterskirche sich anlehnt. Der Grundriß bildet ein in ein Quadrat eingezeichnetes griechisches Kreuz, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimensionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, sondern nur leicht durch Laternen angedeutet.

Ungleich einflußreicher und in das Schicksal der neueren Baukunst eingreifender als Alessi war Giacomo Barozzi aus Vignola (1507—1573), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nur Vignola genannt. Seine Regeln der fünf Säulenordnungen und die Bücher über die Architektur von dem gleichzeitigen Sebastiano Serlio (1475—1552) aus Bologna bildeten für lange Zeit die Hauptquelle, aus welcher die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Vignola war aber keineswegs bloßer Theoretiker oder trockener Vitruvianer, so hoch er auch,

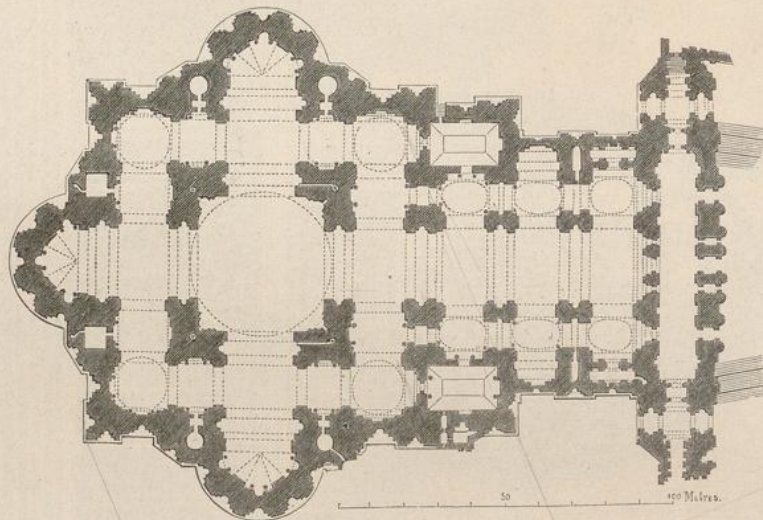


Fig. 182. Grundriß der Peterskirche in Rom.

wie alle Zeitgenossen, den alten Römer verehrte. Fassen wir nun seine drei Hauptwerke ins Auge, die Vigna di Papa Giulio vor der Porta del Popolo, das Schloß Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom, so erkennen wir, außer der Vielseitigkeit eine kräftige Phantasie, welche selbständige Schöpfungen anstrebt, soweit es der fast übermächtige Einfluß seines großen Vorgängers zuließ. Bei den Anlagen in der Vigna Giulia leitete er vorwiegend nur die Ausführung. Der Bauherr selbst und mannigfache Künstlerkräfte hatten an den noch ganz im Geiste der guten Renaissance entworfenen Schmuckbauten großen Anteil. Im Schlosse Caprarola versuchte er erfolgreich ein festes Kastell in reiche Renaissanceformen zu kleiden. Der fünfseitig angelegte, mit Bastionen versehene Bau hat als Mittelpunkt einen kreisrunden, von Arkaden eingeschlossenen Hof. Die architektonische Gliederung des Hofes, die üppige Dekoration der Gemächer weisen darauf hin, daß die fürstlichen Bewohner hier nicht bloß Sicherheit, sondern auch glänzenden Lebensgenuß fanden. Vignolas wichtigste That war der Entwurf zur ältesten Jesuitenkirche (1568). Den einschiffigen Kirchen, welche auch schon in früheren Zeiten häufig errichtet wurden, leistete das antiquarische Studium großen Vorschub. Leon Battista Alberti

berief sich bereits, als er die Kirche S. Andrea in Mantua (s. Seite 45) einschiffig entwarf, auf das Muster der Alten. Jetzt kam noch die kirchliche Stimmung, das Streben, den Kultus sinnlich eindrucksvoll zu gestalten, fördernd hinzu. Ein ähnlicher Vorgang, wie er im Kreise der allgemeinen Bildung in Italien seit der Mitte des Jahrhunderts bemerkt wird, vollzog sich

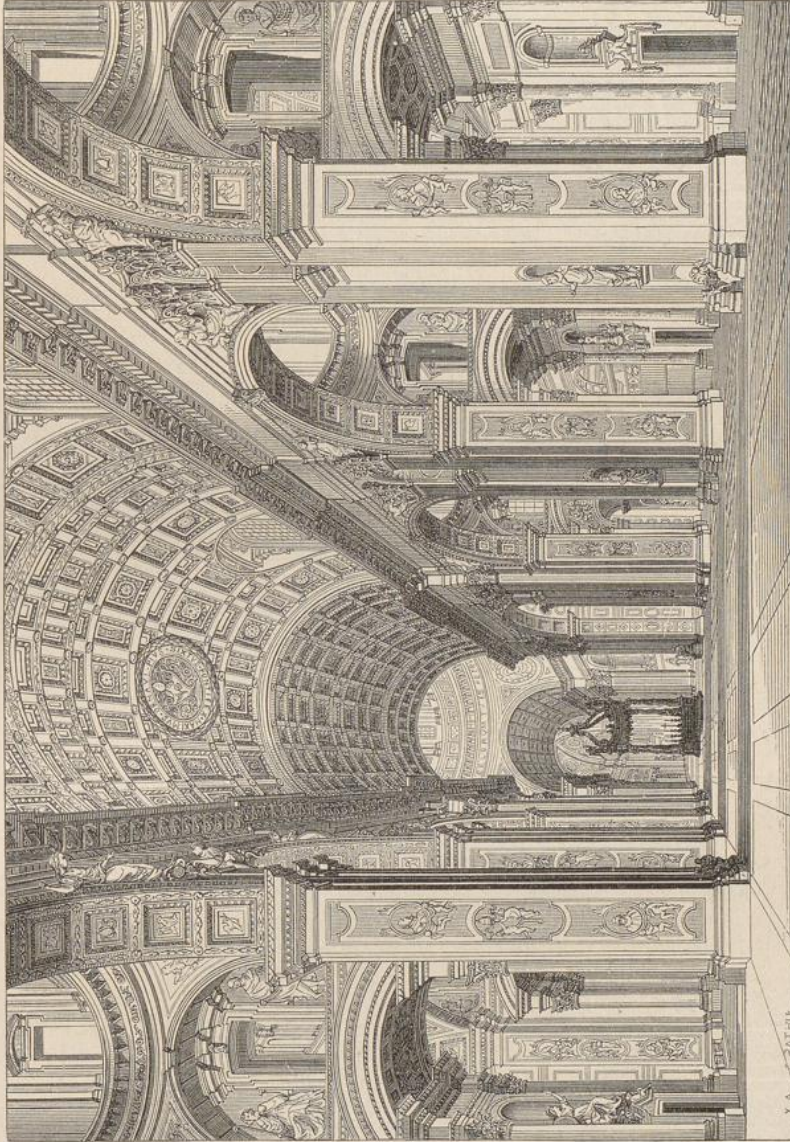


Fig. 183. Inneres der Peterskirche in Rom.

auch auf dem Gebiete der Architektur. Grundanschauungen des Mittelalters hatten sich vielfach siegreich erwiesen, der klassische Formalismus behauptet aber doch als äußerer Schmuck sein Recht. Der neue Kirchentypus nähert sich gleichfalls durch die Betonung des Langhauses der mittelalterlichen Kirchenanlage und bricht mit dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbaue. Als Schmuckglied behält er aber trotzdem die Kuppel bei, nur daß er sie an das

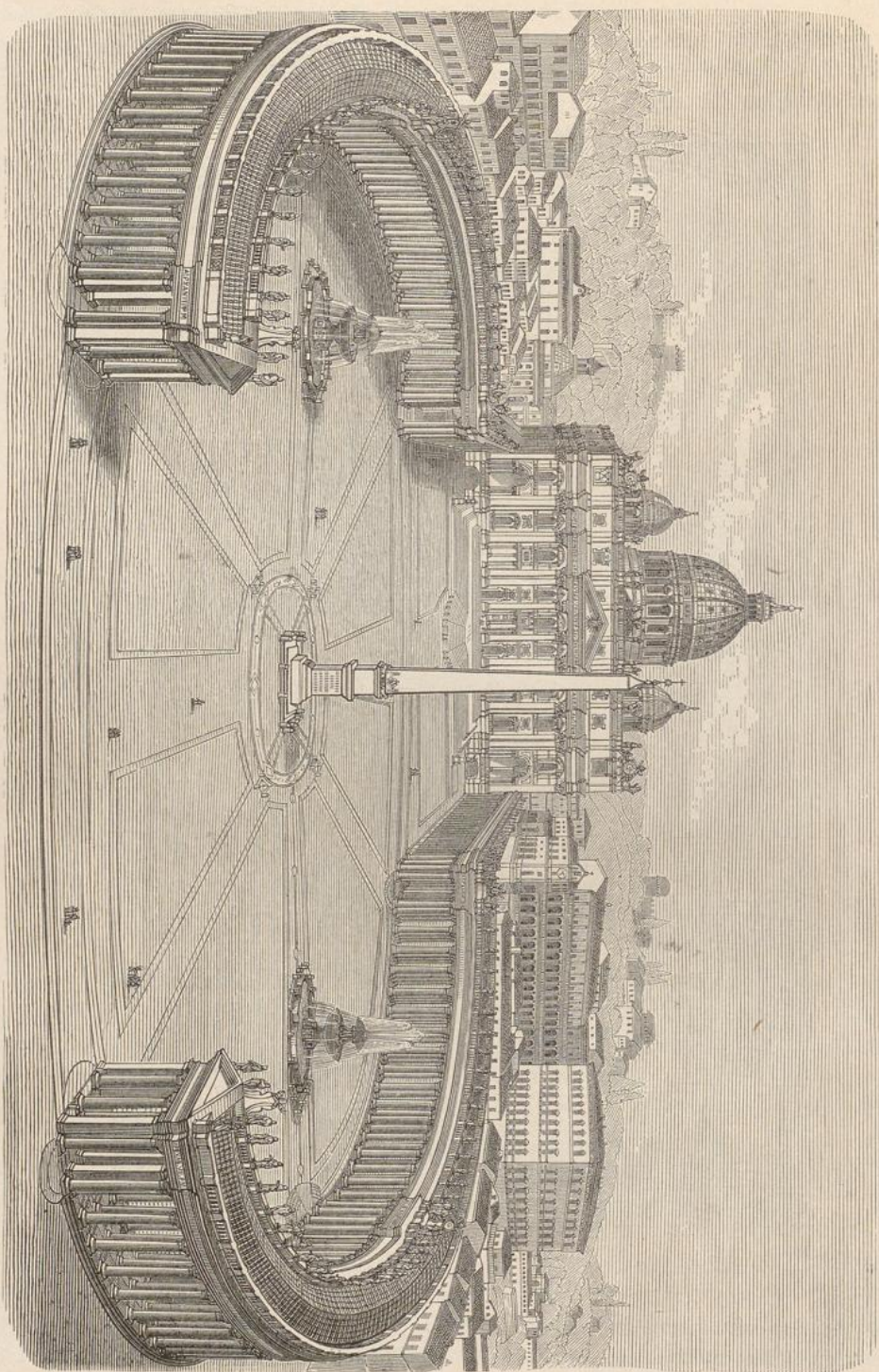


Fig. 184. Die Kolonnaden des Petersplatzes. Von Bernini.

Ende des Langhauses versetzt. Noch andere Eigenschaften zeichnen den neuen Kirchenstil aus. Die Seitenschiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung konzentriert sich auf das breite und hohe, tonnengewölbte Mittelschiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenster werden in das Tonnengewölbe eingeschnitten, bilden sog. Ohren. Die turmlosen Kirchen gewinnen eine geschlossenere Gestalt; die Dekoration, jener in Prachtsälen verwandt, packt eindringlicher das Auge; alle Eindrücke treffen den Eintretenden mit gesammelter und daher unmittelbarer Kraft. Nicht nur der prunkvolle Dienst am Altar, auch die Predigt, der Gesang, die Musik werden besser genossen. Denn eine gute akustische Wirkung wird von nun an gleichfalls von einer Kirchenhalle verlangt. Vignolas Kirche del Gesù (Fig. 186) wurde im Grundrisse und

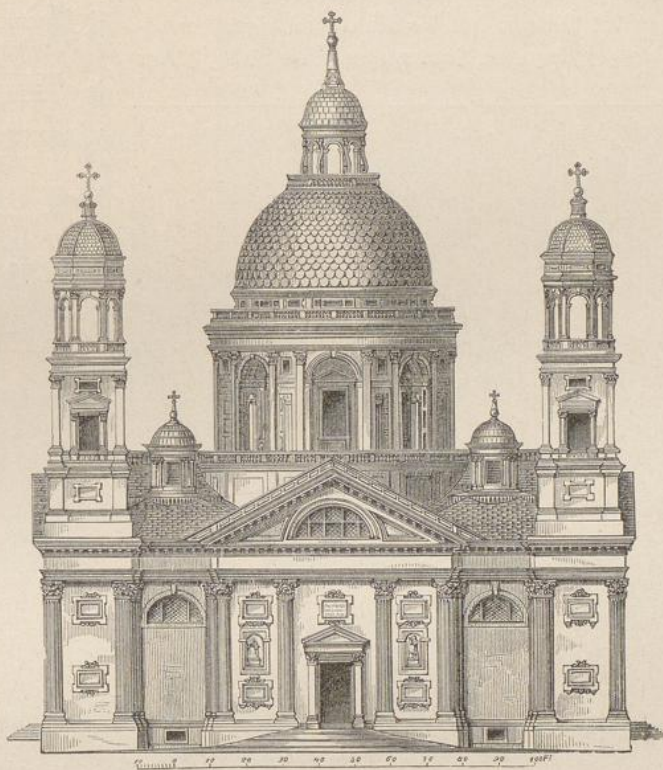


Fig. 185. S. Maria di Carignano in Genua. Von Galeazzo Alessi.

in der Bildung der Fassade der Ausgangspunkt für die Baubewegung des folgenden Zeitalters. Im Doppelgeschoße baut sich die Fassade auf, sie wird von Halbsäulen und Pilastern gegliedert von einem Giebel gekrönt, Felder und Nischen beleben die Wand. Aber die Fassadenfenster und Eingänge tragen keinen besonders kirchlichen Charakter, schließen sich vielmehr der an Palästen üblichen Anordnung an. Eine große Zahl von Kirchen, insbesondere Jesuitenstiftungen, wiederholten den von Vignola geschaffenen Typus, welchem er übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruvs geschützt, noch eine feste Regel und Gesetzmäßigkeit gab, im Gegensatz zu dem ausschweifenden, durch Maderna, insbesondere aber durch Bernini und Borromini eingeführten und seit dem Ende des 16. und im ganzen Verlaufe des 17. Jahrhunderts herrschenden sogen. Barockstile.

Neben Rom treten die toskanischen Städte in den Hintergrund. Italiens Hauptstadt lag zu nahe, als daß sich ein selbständiges Kunstleben in ihnen hätte entfalten können. Anders in Oberitalien, wo auch im 16. Jahrhundert eine rege künstlerische Thätigkeit herrschte, der Anschluß an die Hauptströmung nicht den Verzicht auf alle und jede Eigentümlichkeit bedeutete. Die beiden großen Seestädte an der West- und Ostküste, Genua und Venedig, hatten zwar an politischer Macht bereits große Einbußen erfahren; das Sinken war aber nicht so jäh, wie in Florenz oder Siena, daß es einen unmittelbaren Verfall der Lebenskraft hervorgerufen hätte. Der im Laufe der Jahrhunderte durch den Handel erworbene Reichtum bot vielmehr jetzt die Mittel zu üppigem Lebensgenusse und reizte zu glänzenden Hausanlagen. Die Mehrzahl der

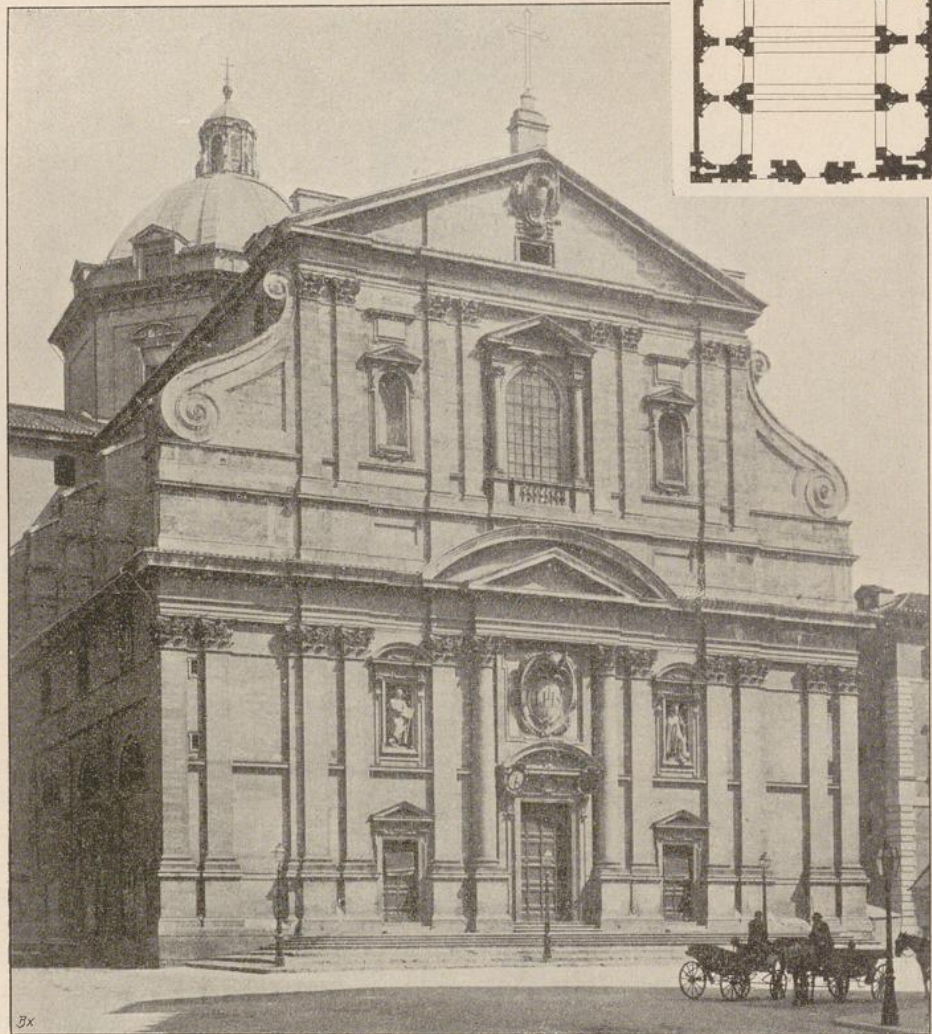


Fig. 186. Kirche del Gesù in Rom. Von Bignola.

genuesischen Paläste, welche Rubens so sehr entzückten, daß er die Mühe sorgfältigster Aufnahme nicht scheute, wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtet. Die pomphaften Treppen-

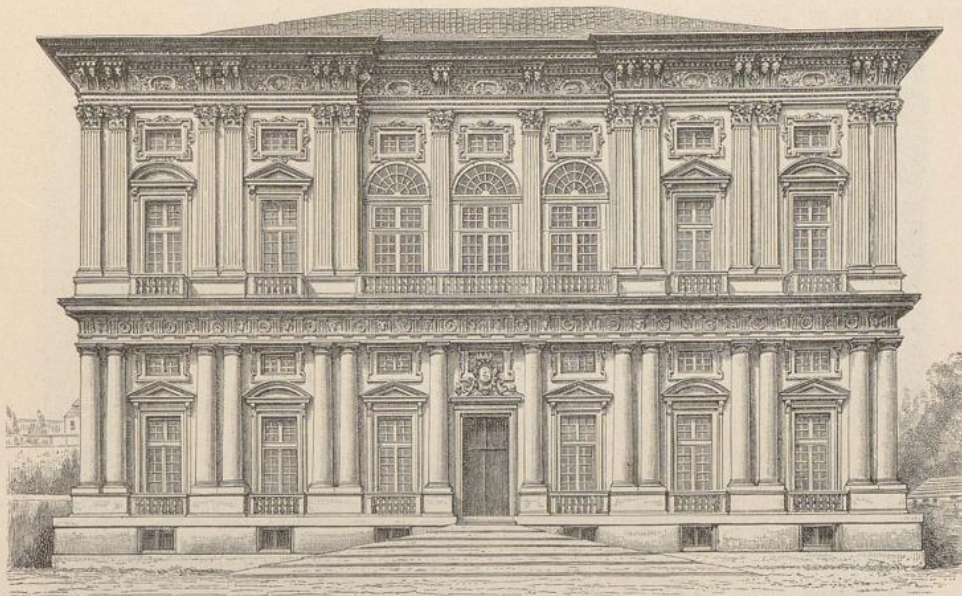


Fig. 187. Villa Scassi in Sampierdarena bei Genua. Von Galeazzo Alessi. (Reinhardt.)



Fig. 188. Treppenanlage im Pal. Balbi in Genua.

anlagen, die Schönheit perspektivischer Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnutzung des beschränkten Terrains zeichnen sie vorzugsweise aus. Galeazzo Alessi (s. v. S. 170) steht mit dem Bergamasken Giovanni Battista Castello († 1569) an der Spitze der Architekten, welche Genua

zur „stolzen“ Stadt Italiens gemacht haben. Alessi's römische Schule zieht man den Detailformen, den gekuppelten dorischen Säulen, den Fenstergiebeln u. s. w. an (Fig. 187). Verfolgt man aber ganze Straßenfluchten, durchschreitet man z. B. die Strada nuova, welche wesentlich



Fig. 189. Hof der Universität in Genua.

Alessi ihre Schönheit verdankt, so erkennt man alsbald viele gemeinsame, nur Genua eigentümliche Züge und bemerkt, wie trefflich die Architektur den örtlichen Verhältnissen angepasst wurde. Die engen Straßen, der aufsteigende Boden hinderten die Entwicklung der Fassaden in monumentalem Sinne, schränkten überhaupt die äußere Architektur ein, zwangen den Hauptnachdruck auf die reichere Gliederung des Inneren zu legen. Erst wenn man dieses betritt, in

der Eingangshalle steht, die breite Rampentreppe vor Augen hat und die mannigfachen Durchblicke genießt, gewinnt man den Eindruck der Großräumigkeit (Fig. 188 und 189). In Rom, überhaupt in Mittelitalien, findet häufig das entgegengesetzte Verhältnis statt.



Fig. 190. Palazzo Canossa zu Verona. Von Sanmicheli.

Auch in der Architektur Venedigs macht sich die örtliche Bedingung geltend. Der Stil wechselt, der Typus bleibt. Doch schloß sich die Lagunenstadt so wenig wie das venezianische Festland von der Baubewegung, welche das übrige Italien durchströmte, aus. In den Werken Falconettos (1458—1534) in Padua, und in jenen des Michele Sanmicheli (1484—1559) in Verona klingen einzelne Formen, welche den Bramantestil auszeichnen, deutlich an. Der örtliche Einfluß zeigt sich vor allem in der Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschoß und

Springer, Kunstgeschichte. III.

für große Bogenfenster im Oberstock. Selbst die künstlerische Individualität hat in Oberitalien noch einen freien Spielraum. Die Art und Weise, wie Sanmicheli in seinen Veroneser Palästen



Fig. 191. Palazzo Corner della Ca grande in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Bevilacqua und Canossa (Fig. 190) die Rustika verwendet, weist deutlich auf die Festungs- und Thorbauten hin, welche den Künstler in Verona und Venedig beschäftigten und seiner Phantasie die wichtig schweren Formen zuführten. Selbst Jacopo (Tatti) Sansovino (1486—1570),

welcher erst in reiferen Jahren aus Florenz und Rom nach Venedig übersiedelte und hier zu größtem Ruhme gelangte, konnte sich nicht völlig den venezianischen Einwirkungen entziehen. Mit der Kirche S. Salvatore, seit dem Jahre 1506 im Baue, endigt der ältere Lombardenstil; ihm schließen sich unmittelbar die Kirchen Sansovinos (S. Giorgio de' Greci) mit ihren Tonnen- gewölben und ihrer Kuppel an. Doch sind es nicht so sehr die Kirchen, als die Palastbauten (Fig. 191) und die Anlagen am Markusplatze, welche seinen Namen verherrlichen. Die kleine Loggia am Markusturme (Fig. 192), ein bloßer Pierbau, erhebt natürlich keine Ansprüche auf monumentale Bedeutung, verdient aber immerhin Beachtung, als Beweis, wie fest sich die dekorative Richtung in Venedig eingebürgert hatte. Selbst die Bibliothek (Fig. 193) dankt dem plastischen Schmucke ein gutes Teil ihrer Schönheit. Sie ist eigentlich nur eine Doppelhalle, an welcher die Halbsäulen und Gesimse die gute römische Schule verraten. Sie ist aber weiter eine der letzten als Ganzes gedachten Schöpfungen der Renaissance. Die Gliederung des Baues,

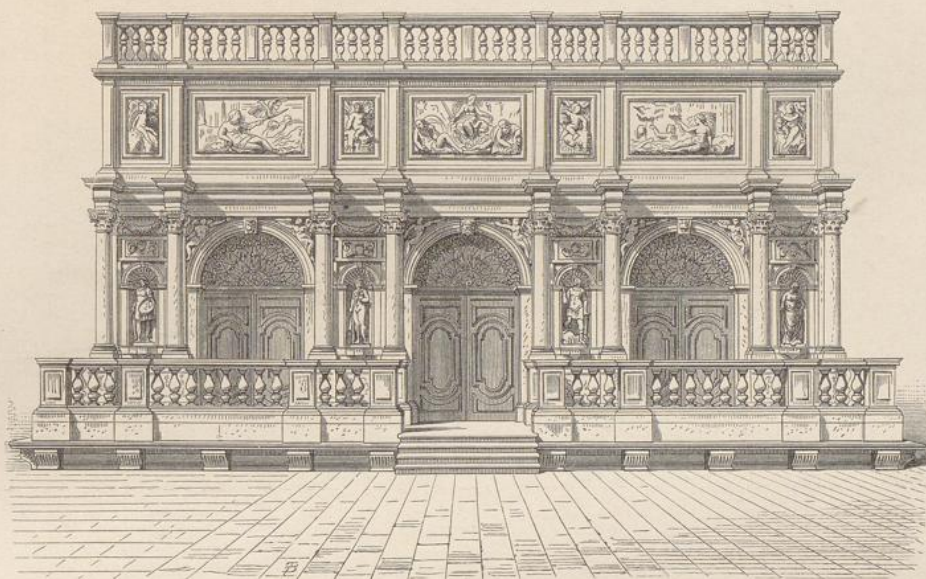


Fig. 192. Loggetta am Campanile in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

die Maßverhältnisse bilden eine feste Einheit, an der nichts geändert werden darf, ohne daß die Gesamtwirkung beeinträchtigt würde. Davon legte, ohne es zu wollen, Vincenzo Scamozzi († 1616), der bekannte Verpflanzter der italienischen Renaissance nach Deutschland, Zeugnis ab, als er in den „neuen“ Procurazien die Biblioteca Sansovinos wiederholte, aber ihr noch ein Stockwerk aufsetzte. Er hat dadurch die Wirkung verdorben, die Harmonie der Verhältnisse zerstört.

Bereits durch Sansovino war Venedig mit den antiken Bauformen genauer bekannt geworden. Aber noch durchdringender äußert sich ihr Einfluß in den Werken des Andrea (zubenannt) Palladio aus Vicenza (1508—1580). Die Zeitgenossen verglichen ihn mit Vitruv, und in der That glänzt er auch durch architektonische Gelehrsamkeit und weiß wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmervelt Bescheid. Doch verdunkelte sein gelehrter, fast kritischer Verstand nicht die schöpferische Kraft der Phantasie. Antiquarischen Neigungen folgte er nur in dem Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 194), einer Erneuerung des römischen Bühnengebäudes, und in dem (unvollendeten) Kloster der Carita in Venedig, in

welchem er die Gliederung des antiken Hauses wiederherzustellen versuchte. Seine Paläste und Villen in und bei Vicenza, sowie seine Kirchen in Venedig stehen auf dem Boden der guten

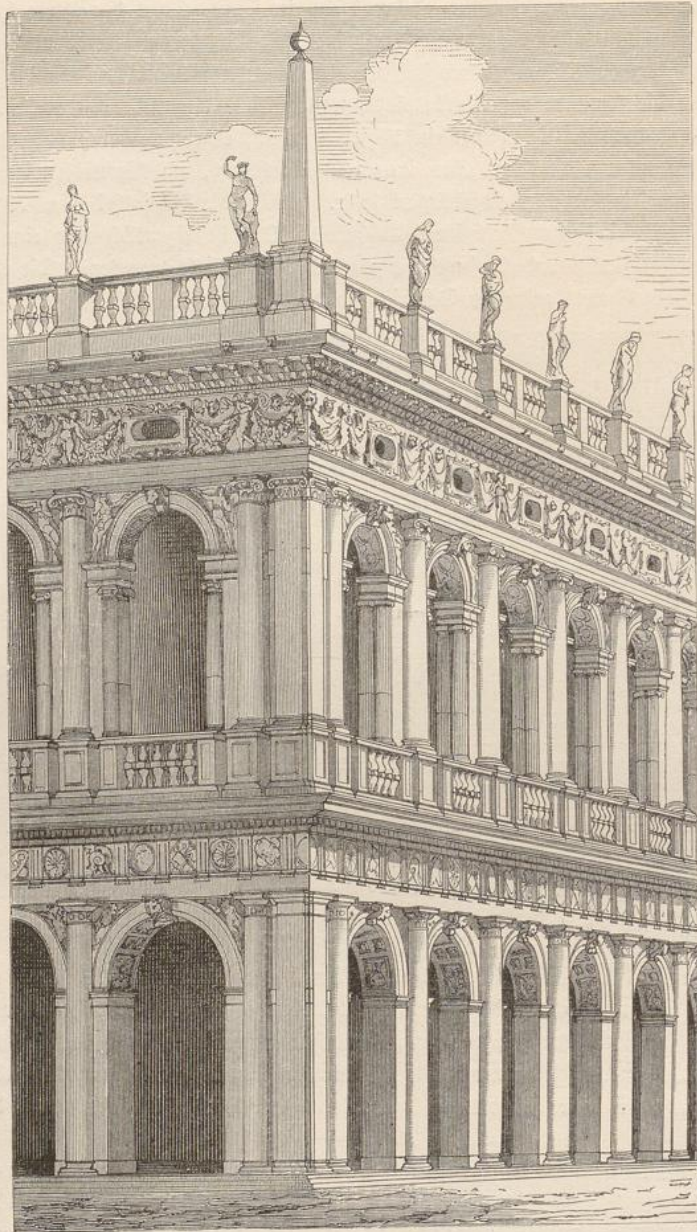


Fig. 193. Marcus-Bibliothek in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Renaissance, welche wesentlich durch einfach große Verhältnisse zu wirken suchte. Ihn unterscheidet von den römischen Meistern besonders die Behandlung der Säulen und Halbsäulen, die er als die Hauptglieder jedes schönen Bauwerkes auffaßte, und das ausschließliche Streben nach monumentaler Wirkung, der er die Rücksicht auf Bequemlichkeit z. B. in der Raumverteilung hintansetzte.

Man möchte manchmal glauben, daß er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Willen dachte. Unter den letzteren ist die Rotonda bei Vicenza besonders berühmt,



Fig. 194. Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza. Von Andrea Palladio.

ein runder Mittelbau auf hohem Sockel, welchem auf allen vier Seiten ionische Giebelhallen vorspringen. Die zahlreichen Paläste in Vicenza (Fig. 195), welche auf seinen Namen gehen, lehren uns seinen von der Antike abgeleiteten Grundsatz kennen; die Einheit der Fassade soll nicht

durch viele, als solche betonte Stockwerke unterbrochen werden. Daher behandelt er das Erdgeschoß (in Rustika) als bloßen Sockelbau, mäßigt die Bedeutung der horizontalen Gesimse und legt auf die oft durch zwei Stockwerke gehenden Säulen oder Pilaster das Hauptgewicht. Begreiflicherweise üben seine Monumentalbauten, welche nicht besonderen Bedürfnissen dienen, die größte Wirkung. Mit Recht wird deshalb die sogenannte Basilika, die von ihm geschaffene Ummantelung eines mittelalterlichen Saalbaues an die Spitze seiner Werke gestellt (Fig. 196). Eine offene Vogenhalle, als Doppelgeschoß angelegt, umgiebt den alten Kern. Die Ordnung der

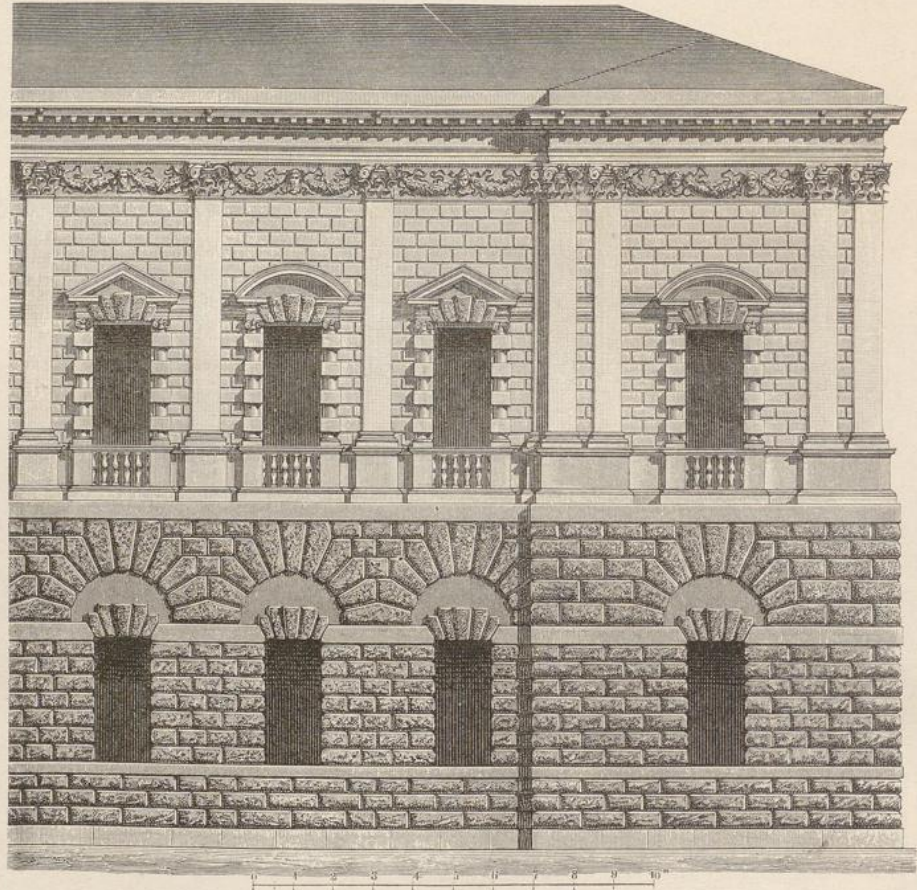


Fig. 195. Palazzo Thiene in Vicenza. Von Palladio.

Halbsäulen, welche den Bogen vortreten, unten dorisch, oben ionisch, unterscheidet allein die Hallen voneinander. Sonst gab Palladio der unteren und oberen Halle die gleichen Maße, die gleiche Gliederung, und steigerte den Eindruck durch die einfache Wiederholung desselben Motives, einem effektvollen Rhetor nicht unähnlich, der durch Wiederholung eines Rufes diesen eindringlicher macht.

Das Streben nach monumentaler Wirkung offenbarten auch Palladios Kirchenbauten, mit welchen er vornehmlich Venedig schmückte, wie S. Giorgio Maggiore, S. Francesco della Vigna, il Redentore. Der Grundriß der Erlöserkirche hält an den im 16. Jahrhundert eingeführten Typen fest. Dem tonnengewölbten Schiffe schließen sich schmale Kapellen zur Seite

an; ein hoher Kuppelraum, das Querschiff andeutend, vermittelt das Langhaus mit dem Chöre. Historisch wichtiger erscheint die Gestalt der Fassade (Fig. 197). Unter dem Einflusse antiker Anschauungen verwandelte Palladio diese aus einer Schanwand in eine geschlossene Giebelhalle und ließ die Säulen und Pilaster vom Sockel bis an den Giebel reichen. Während bisher an



Fig. 196. Die Basilica in Vicenza. Von Palladio.

den Fassaden mehrere Säulen- oder Pilasterordnungen sich übereinander erhoben, insbesondere der Mittelteil mehrere horizontale Abätze (Portalbau, Fensterbau), Stockwerken vergleichbar, aufwies, gilt jetzt der Grundsatz, daß eine einzige, natürlich wichtigere Säulenordnung den Giebel tragen solle, alle horizontalen Zwischenglieder wegfallen müssen. Drang auch Palladios Forderung in der neueren kirchlichen Architektur nicht unbedingt durch, so gewann sie doch in

weiten Kreisen Geltung. Die Fassaden mit einer Ordnung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Form und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoss überhaupt nach seinem Tode fast ein noch größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten besessen hatte. Den Beinamen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer



Fig. 197. Die Kirche del Redentore in Venedig. Von Palladio.

aus Padua nach Vicenza zugereister Leute, ein Bewunderer gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er galt dem späteren Geschlechte als das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn sich die Künstler, ermüdet von dem hohlen Prunke und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baukunst, nach einem kräftigenden Heilmittel umsahen, suchten und fanden sie es in der einfachen, ruhigen Größe des Palladiofides. Uns Deutschen ist er durch Goethe, seinen begeisterten Verehrer, noch besonders lieb und wert geworden.



Kunstgeschichte. III.

E. J. Seemann, Leipzig

AUS DEM PALAZZO DORIA IN GENUA.

Nach einem Aquarell von H. Schuster, Architekt

weiten Kreise Meinung. Die Jansenisten mit ihrer Erbsung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Partei und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoss überhaupt und seinem Tode fast ein noch größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten besaß. Das Vermagen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer



Die Villa Capra oder Rotonda in Vicenza. Von Palladio.

und Palladio nach Europa eingeführt wurde, die Bewunderer gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er gab dem höchsten Baustil die das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn er die Wissenschaft, zunächst aus dem bürgerlichen Stande und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baufunk, nach einem kräftigenden Heilmittel umsehen mußte, so war es in der einfachen, ruhigen Sprache des Palladiostiles. Uns Deutsch ist er bald, durch seinen beglückenden Reiz, noch besonders lieb und wert geworden.



Springer, Kunstgeschichte. III.

E. A. Seemann, Leipzig.

AUS DEM PALAZZO DORIA IN GENUA.

Nach einem Aquarell von P. Schuster, Architekt.

In die Schönheit der Verhältnisse, in die Harmonie der Maße verlegt man mit Recht den Hauptvorzug der Renaissancearchitektur und erblickt darin den wahren Kern ihrer Natur.

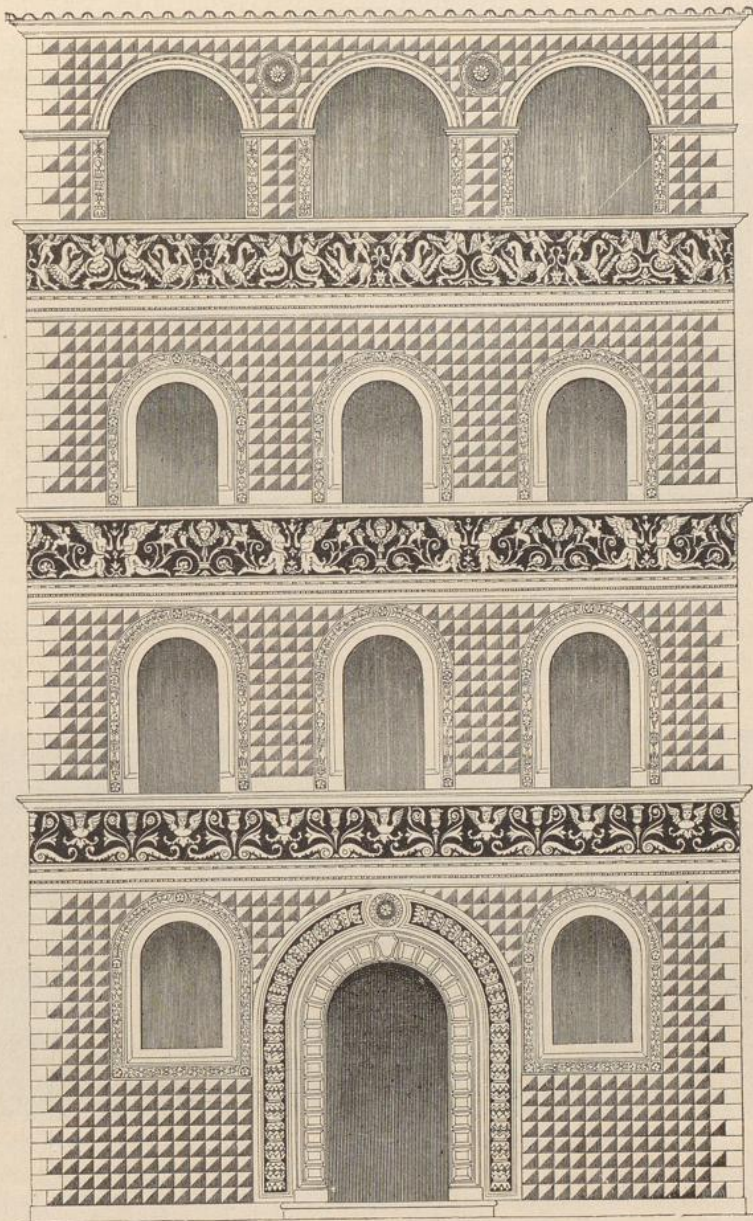


Fig. 198. Sgraffito-Fassade in Florenz.

So fest diese Thatsache steht, ebenso sicher ist die andere, daß auch der dekorative Sinn einen reichen und lebendigen Ausdruck fand. Der Tadel einer gewissen frostigen Vornehmheit, welcher den Renaissancestil häufig trifft, hat nur darin Grund, daß die ornamentale Ausstattung der

Springer, Kunstgeschichte. III.

Renaissancwerke übersehen wird. Diese ist keineswegs erst nachträglich und zufällig geschaffen worden, sondern schwebte in den meisten Fällen den Architekten als notwendige Ergänzung der eigentlichen Bauformen vor. Die Nischen an den Fassaden, besonders der späteren Renaissance-



Fig. 199. Fensterbekrönung in Sgraffito am Palazzo Corsi in Florenz.

kirchen, haben den Zweck, mit Statuen gefüllt zu werden. Statuen krönen die Balustraden und Kranzgesimse, Reliefs werden die Frieße entlang gezogen. Diese plastischen Werke haben in der Regel keinen selbständigen Wert; fehlten sie aber, so würde die architektonische Schöpfung kahl,



Fig. 200. Deckenmalerei aus dem Cambio in Perugia. Von Perugino.

selbst unvollständig erscheinen. Eine noch wichtigere Rolle spielt die Dekoration in der Palast- und Privatarchitektur.

Den plastischen Schmuck der Außenflächen löst hier häufig der malerische ab. Die Fassadenmalerei bürgert sich am raschesten in jenen Landschaften ein, in welchen ein unansehnlicher und gegen künstlerische Formen spröder Baustoff verwendet wird. Auf dem Gebiete des Backsteinbaues, in Oberitalien, hat daher die Fassadenmalerei die weiteste Verbreitung gefunden. Von einzelnen figürlichen Darstellungen ging man zur vollständigen Bemalung der

Schaufseite über, wobei entweder die Wand als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt wurde, oder die malerische Dekoration sich enger an die architektonische Gliederung angeschlossen, diese belebte oder teilweise ersetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit, nur in Licht und Schatten wechselnd (*Chiaroscuro*), waren gleichmäßig beliebt. In Mittelitalien und Rom kam eine andere malerische Dekoration der Fassaden in die Höhe. Die Mauer wurde mit einer doppelten, einer unteren schwarzen, und einer oberen weißen Mörtelschicht bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegschaben hergestellt. Sie erscheint schwarz auf hellem Grunde und erstreckt sich von der einfachen Nachahmung des Quaderbaues bis zur Wiedergabe großer historischer oder mythologischer Kompositionen (Fig. 198 und 199). Diese *Sgraffitomalerie*, in welcher Polidoro da Caravaggio und Maturino besonderen Ruhm erlangten, verleiht der Dekoration einen plastischen Schein, gestattet eine Annäherung

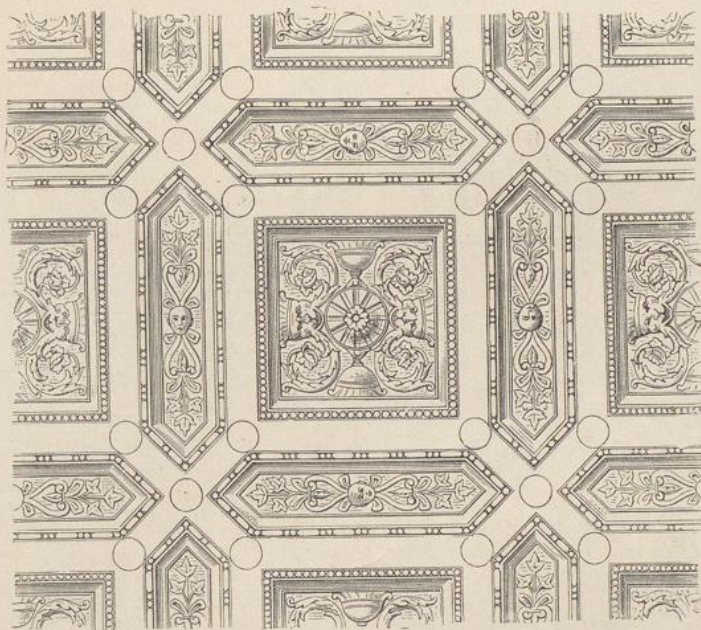


Fig. 201. Deckenverzierung nach Serlio.

an den Reliefstil und mußte daher in den römischen, für den plastischen Stil und für die Antike begeisterten Kreisen raschen Eingang finden.

Das Auge erblickt heutzutage nur noch selten gut erhaltene Reste der Fassadenmalerei. Die Zeit, die Barbarei der späteren farbensehnen Geschlechter haben ihr arg mitgespielt. Mit Hilfe der Phantasie allein erwecken wir in uns den Eindruck einzelner Straßensluchten der Renaissanceperiode mit den vielen bemalten Fassaden. Den fröhlich festlichen Charakter, welchen wir ihnen durch ausgehängte Teppiche und andere äußerliche Zuthaten nur bei besonderen Anlässen verleihen, besaßen sie, dank der tiefwurzelnden, natürlichen Schmuckliebe der Renaissance-menschen, dauernd.

Reichere Proben besitzen wir von der dekorativen Ausstattung der inneren Räume. Auch hier gilt der Grundsatz, daß die Dekoration nicht allein die Architektur belebt, sondern diese auch wesentlich ergänzt. Bei zahlreichen Anlagen, z. B. Landhäusern, begnügt sich der Baumeister, das Werk des Dekorationskünstlers vorzubereiten, er giebt gleichsam die Grundlinien,

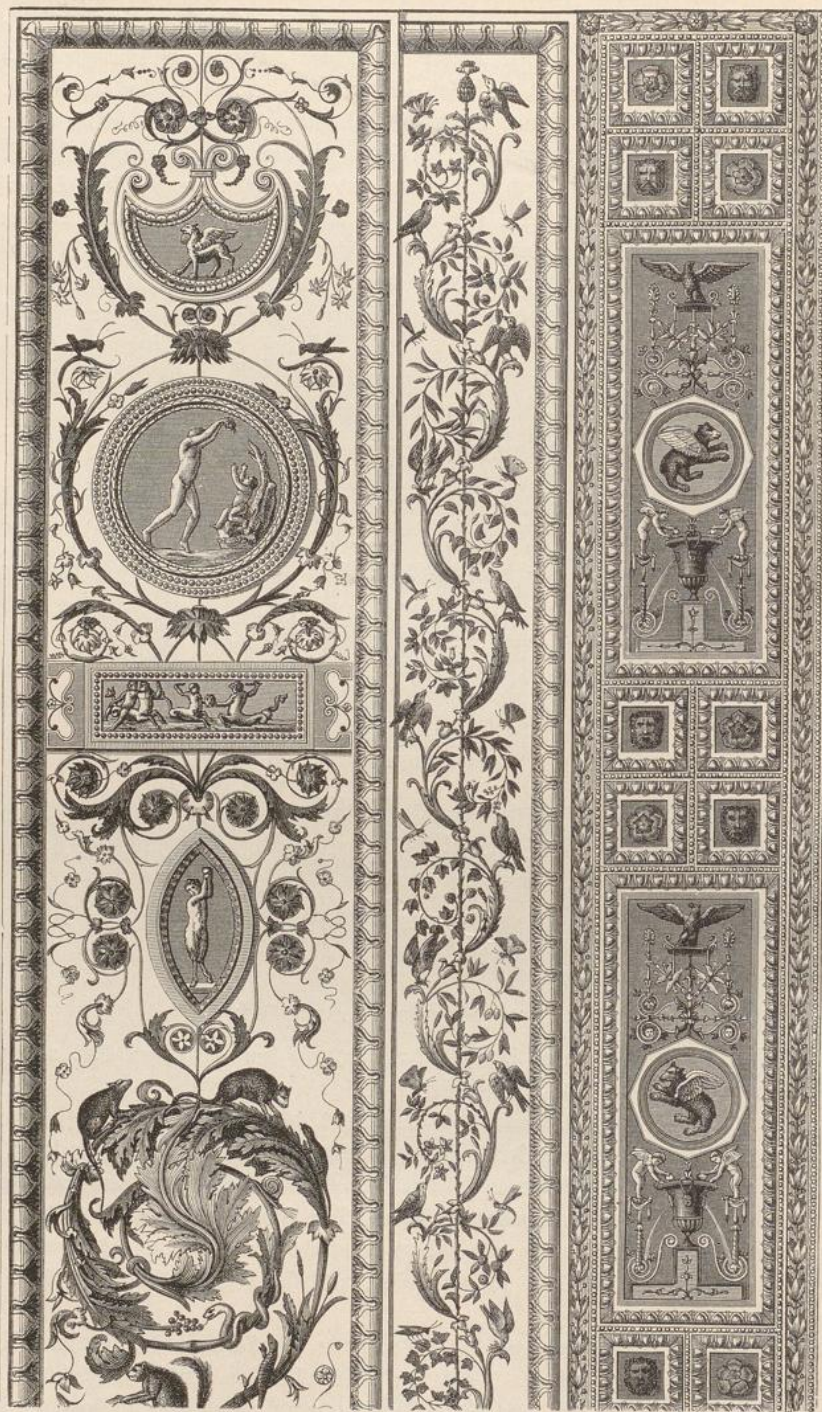


Fig. 202. Von den Dekorationen der Loggien des Vatikan's. Von Raffael.

welche dieser dann ausfüllt. Zudem die Renaissance den malerischen Schmuck der inneren Räume betonte, folgte sie nur dem Beispiele des Mittelalters. Soweit wir zurückdenken können, beobachten wir in Italien die Herrschaft farbiger Dekoration in den inneren Räumen. Wir brauchen nur auf die Marmorinkrustationen und Mosaiken in römischen Kirchen, auf die der Normannenbauten in Sizilien, auf die Bemalung der Dachstühle in romanischen Kirchen

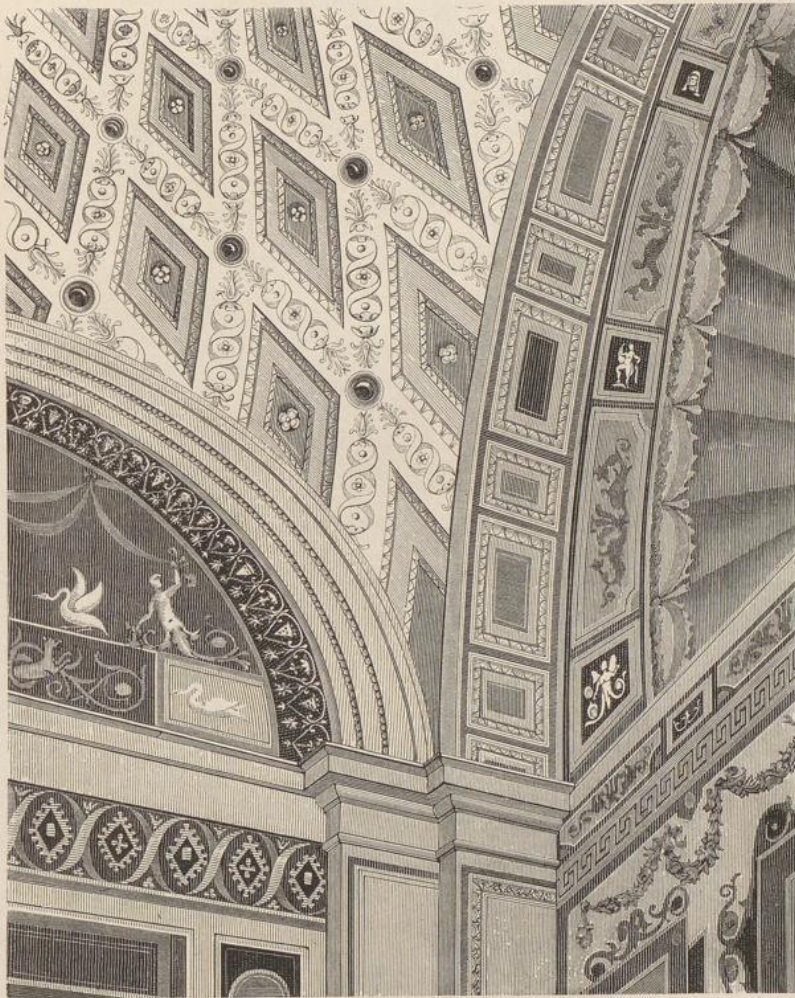


Fig. 203. Aus den Loggien im Vatikan. (Nach Gunzenhauer.)

(S. Zeno, S. Zeno in Verona, S. Miniato bei Florenz u. a.) hinzuweisen und die Erinnerung an die polychrome Behandlung der Gewölbegurten und Felder im Zeitalter Giotto's zu wecken, um das Alter und die Allgemeinheit der Sitte darzulegen. Die Renaissance bewahrte nicht nur das überlieferte Erbe, sondern vermehrte es auch durch neue Errungenschaften. Mit dem größten Interesse verfolgen wir den Gang der Entwicklung der dekorativen Malerei im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und bewundern die Geschicklichkeit, mit welcher ornamentale und monumentale Motive in Einklang gebracht, Naturforn und Stilgefühl eng verbunden, der

Antike gehuldigt, gleichzeitig aber auch dem frischen, unmittelbaren Leben sein Recht gegeben wird. Gar häufig belehrt uns das Studium der Dekoration, in welcher sich der Künstler freier ergehen konnte, eindringlicher über das Wesen und die Ziele der Renaissancephantasie, als die großen, einfach durch äußere, zufällige Einflüsse bedingten Denkmäler.

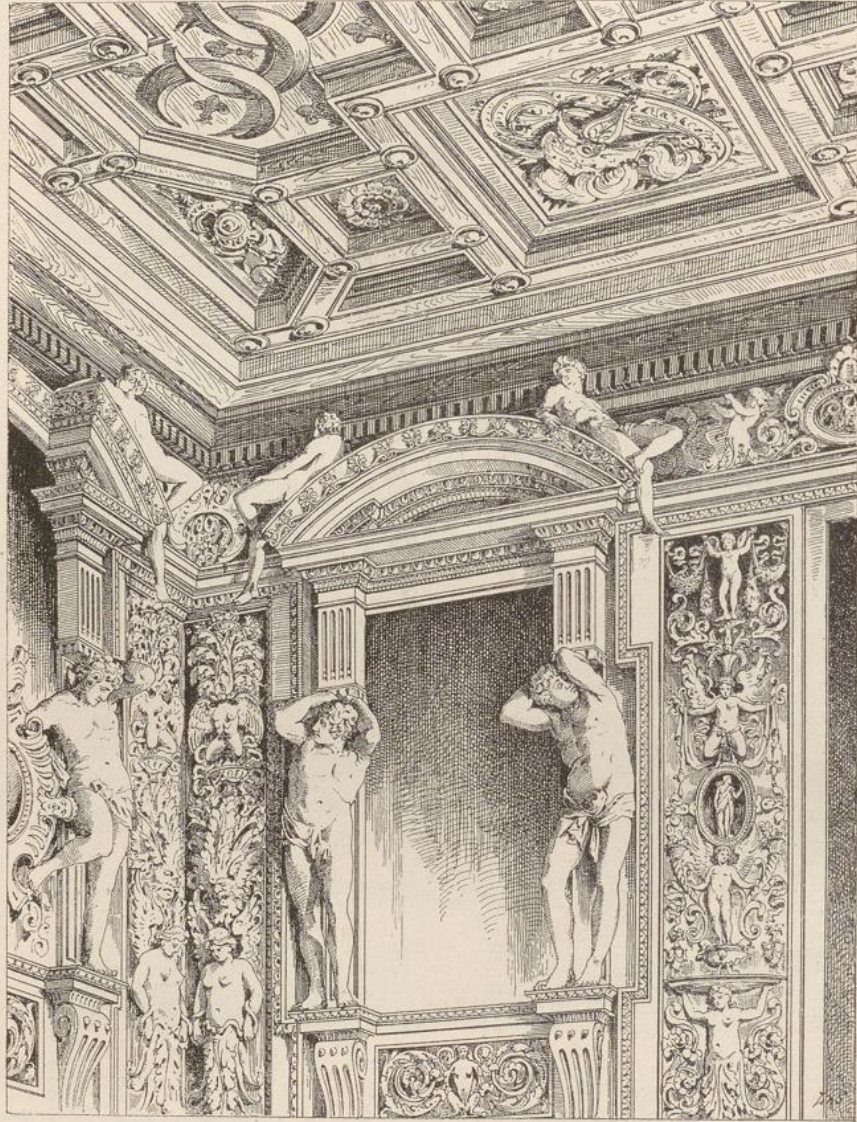


Fig. 204. Stuckdekoration aus dem Pal. Spada in Rom. Von Giulio Romano.

Die malerische Flachdekoration befand sich von den ersten Anfängen der Renaissance an in guten, künstlerisch geschulten Händen. Die Freskomaler nahmen regelmäßig auch die Ausschmückung der unmittelbaren Umgebung ihrer Gemälde als ihre Aufgabe in Anspruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Bilder trennen, fügten den Bildern einen dekorativen Sockel

und Fries hinzu, und wenn ihr Werk sich an der Decke befand, so bedachten sie auch deren architektonische Glieder (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Muster solcher Dekorationsmalerei bieten namentlich die Fresken Mantegna's und besonders die der umbrischen Schule (Fig. 200). Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diese durch Kränze verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtschnüren umwunden. Als seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die **Grottesken** aufkamen, empfing die Flächendekoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Der Name deutet den Ursprung an. In den verschütteten, unterirdischen römischen Bädern und Villen, welche wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten Maler und Bildhauer eine Reihe neuer ornamentaler Muster. Sie entzückte, wie es auch uns noch heute entzückt, das Spiel mit leichten architektonischen Gliedern, diese Stengel statt Säulen, diese Kränze statt Balken, diese zierlichen Schilde und Tafeln, von Ranken gehalten, von Blumen umwunden, diese auf Blättern schwebenden Genien. Ein übermütiges Scherzen mit Formen, an welchen ein fein ausgebildeter Raumsinn und eine fröhliche Phantasie gleichen Anteil haben, entsprach vortrefflich den Stimmungen der Renaissance. Das farbige Flächenornament teilt sich mit dem Stuccorelief, welches später gern weiß gelassen und nur durch Goldlinien belebt wird, in die Herrschaft; neben der freien Nachahmung antiker Motive macht sich in Fruchtschnüren und Kränzen ein frischer Naturalismus geltend. Bei allem Reichtume der Dekoration bleibt diese aber doch der Architektur untergeordnet und läßt die einzelnen Bauglieder deutlich anklingen. Der ungezwungene Anschluß an den architektonischen Grund, so daß dieser stets durchscheint, unterscheidet am meisten die gute Renaissancedekoration von den späteren Leistungen der ornamentalen Kunst.

Pinturicchio zählt zu den ersten Meistern, welche die Grotteske in der Gewölbemalerei verwerteten; in der Schule Raffaels gewann der neue Stil bereits die höchste Vollendung. Die vatikanischen Loggien, deren Schmuck Giovanni da Udine unter Raffaels Leistung besorgte, haben zwar ihren Farbenreiz fast völlig verloren; doch geben Stiche einen deutlichen Begriff von der unendlichen Fülle von ornamentalen Motiven, welche scheinbar mühelos der künstlerischen Phantasie entströmten (Fig. 202). Mannigfaltig sind hier auch die Grundlinien der Gewölbedekoration, welche bald einen Säulenbau oder einen Fächer bilden, bald auf die antiken Kassetten zurückgehen (Fig. 203). Die Kassetten wurden auch sonst mit großer Vorliebe verwendet, mit Hilfe des Stucco eine reiche Felbergliederung erzielt. Ziemlich schematisch tritt die Kassettendecke bei Serlio (Fig. 201) auf und fand, in dieser Weise ausgeführt, auch außerhalb Italiens häufige Verwendung. Ungleich reicher erscheint die Gewölbedekoration (in Stucco) in der unteren Halle des Palazzo Massimi, vielleicht noch von Peruzzi entworfen, und im Palazzo Spada, (Fig. 204), von Giulio Romano gezeichnet. Durch Giulio Romano kam die römische Dekorationsweise nach Mantua (Stadtschloß und Palazzo del Te, s. S. 167), durch Perino del Vaga nach Genua, wovon besonders der Palazzo Doria (Taf. VIII) eine glänzende Probe bietet. Niemals dürrig, niemals drückend, auf wenige Farbentöne beschränkt, in den Linien stets übersichtlich und klar, übt diese Dekorationsweise auf den Betrachter einen mächtigen Eindruck. Man atmet frei in ihrem Angesichte und fühlt sich zu hellen Gedanken und feinen Empfindungen angeregt. Der Grundzug der Renaissanceatur, die maßvolle Harmonie, erscheint auch in den auf Lebensgenuß berechneten Räumen würdig ausgeprägt.