UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

Architektur

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1910

urn:nbn:de:hbz:466:1-84272

Visual Library

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZWEITER TEIL

I. II

10. Auflage.

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

EK 7556
HK 635/c

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZEHNTE AUFLAGE

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

I. ARCHITEKTUR

BÜCHEREI DER KÖNIGLICHEN BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

I.

ARCHITEKTUR

Staatsbauschule Höxter a. d. Weser
Fachschule für Hoch- und Tiefbau
Bücherei

1222
C I / B 7

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1910

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

03
M
36153

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I. ARCHITEKTUR.

Die christliche **Kirchenbaukunst** bildete sich im Anschluß an die heidnischen Basiliken, indem sie ohne Scheu die den Tempeln entnommenen Details, namentlich die Säulen, zum Bau ihres Innern benutzte. Die großen Modifikationen, welche den eigentümlichen Wert der **christlichen Basilika** ausmachen, sind kurz folgende:

1. Das Innere der heidnischen Basilika war ein zwar länglicher, aber auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum oder (unbedeckt gedacht) Hof; in der christlichen Kirche wird dieser zu einem bedeckten Mittelschiff, und die Halle zu zwei oder vier Seitenschiffen, während die Fortsetzung der Halle auf den Schmalseiten (vorn und hinten) wegfällt oder nur vorn, und dann in veränderter Bedeutung, als innere Vorhalle, sich behauptet.

2. Die große hintere Nische (Apsis, Tribuna), einst durch die davor hinlaufende Halle teilweise dem Auge entzogen, wird jetzt geradezu das Ziel aller Augen, indem sich darin oder zunächst davor der Altar erhebt. Die Längenperspektive wird damit das Lebensprinzip der ganzen Basilika und damit der meisten abendländischen Kirchen überhaupt.

3. In den wichtigeren Basiliken entsteht vor der Nische ein Querschiff von gleicher oder fast gleicher Höhe mit dem Hauptschiff, zur Aufnahme bestimmter Klassen von Anwesenden (Geistliche, Beamte, Matronen usw.). Ein besonderer großer Bogen (der Triumphbogen) auf Säulen bildet den Übergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff.

4. Die Errichtung eines obern Stockwerkes, in den heidnischen Basiliken beinahe Regel, wird hier zur Ausnahme (S. Agnese, S. Lorenzo fuori le mura, SS. Quattro Coronati in Rom). Die Obermauer des Mittelschiffes wird teils mit Malereien bedeckt, teils mit großen (jetzt meist vermauerten oder umgestalteten) Fenstern durchbrochen. Die ursprünglichen reich geschmückten Flachdecken sind sämtlich untergegangen; an einigen Kirchen ist noch das mittelalterliche Sparrenwerk des Daches erhalten; die meisten tragen moderne Decken oder Scheingewölbe. a

5. An den Basiliken von Ravenna kommt zuerst regelmäßig die Anordnung von zwei Nebennischen neben der Hauptnische vor.

6. Die Außenwände blieben meist schlicht und glatt (in Ravenna schüchterne Anfänge einer Einteilung, durch vortretende Wandstreifen mit Rundbogen, auch frühe schon eigentliche Bogenfriese).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Was etwa z. B. von Konsolen am Obergesimse vorkommt, ist von
a antiken Gebäuden entlehnt (Apsis von S. Cecilia in Rom). Die Fassade erhielt eine Vorhalle, wovon unten die Rede sein wird; die Türen hatten in der Regel antike Pfosten; die Obermauer wahrscheinlich eine Dekoration von kostbaren Marmorplatten, auch wohl schon frühe von Mosaik.

7. Im Innern ist die Säulenstellung je älter desto dichter und desto gleichmäßiger (vergl. I. S. 24). Die alte Peterskirche hatte über den Säulen gerades Gebälk, der alte Lateran und die alte
b Paulskirche Bogen; S. M. Maggiore hat noch ihr gerades Gebälk — sämtlich Bauten des 4. und 5. Jahrh. Von da an überwiegen die Bogen (Ausnahme: das Untergeschoß der alten Kirche von S.
c Lorenzo fuori) und bilden in Ravenna die ausschließliche Form; erst im 11. bis 13. Jahrh. kommt wieder in einzelnen römischen
d Beispielen (S. M. in Trastevere, S. Crisogono, die neuere Kirche von S. Lorenzo fuori) das gerade Gebälk und anderwärts sogar der
e Flachbogen vor (Dom von Narni und Vorhalle der Pensola ebenda).

8. In Rom setzen in der Regel die Bogen unmittelbar über dem Säulenkapitäl an; in Ravenna schiebt sich ein trapezförmiges Zwischenstück ein, welches durch seine barbarische Bildung das richtige Grundgefühl wieder verdunkelt, welches hier ein Zwischenglied verlangte. Die Alten ließen wenigstens bei ihren vortretenden Säulen auch das betreffende Gebälkstück vortreten, und als Brunnelleschi die alte Baukunst wieder zu erwecken suchte, war die Herstellung desselben sein Erstes.

Die meisten Basiliken haben so starke Veränderungen erlitten, daß man nur mit Mühe sich den ursprünglichen Eindruck vergegenwärtigen kann. Da diese ganze Bauweise, mit der hohen Obermauer über den Säulen, einem starken Erdbeben nicht leicht widerstand, durch ihr hölzernes Dachwerk den Feuersbrünsten unterworfen war und auch ohne dieses durch ihre eigene Leichtigkeit zum Umbau einlud, so sind gewiß eine Menge Basiliken im Laufe der Zeit eingestürzt oder auseinandergenommen und großenteils mit Benutzung der alten Baustücke wieder zusammengesetzt worden. Außerdem ergaben sich Zu- und Anbauten aller Art, Kapellen, welchen zuliebe alle Wände durchbrochen wurden, neue Apsiden (zum Teil, weil man Fenster brauchte), neue Fassaden je nach dem Stil des Jahrhunderts u. dgl. Zuletzt nahm sich nur zu oft der Barockstil dieser baufälligen Kirchen an, schloß ihre Säulen halb oder ganz in seine Pfeiler ein und überzog, was noch vom alten Bau übrig war, „harmonisch“ mit seinen Stukkaturen; namentlich waren ihm die alten Decken und gar das sichtbare Sparrenwerk zuwider; im glücklichsten Falle nahmen überreich vergoldete Flachdecken, nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu oft aber verschalte Gewölbe mit modernen Ornamenten deren Stelle ein. Das Vermauern der Fenster oben im Mittelschiff wurde so zur Regel, daß keine Basilika mehr (mit Ausnahme der ravennatischen) ihr volles altes Oberlicht genießt. Höchstens den Mosaikboden ausgenommen, wollte kein altchristliches oder mittelalterliches Detail mehr zu dem modernen System der Altäre, der Chorstühle, der Wandmalereien passen; das Alte mußte weichen. So gibt es nun durch ganz Italien eine Menge Kirchen aus dem ersten Jahrtausend und den beiden nächsten Jahrhunderten, welche noch ihre antiken Säulen mehr oder weniger kenntlich aufweisen und auf den sonst als Ehrentitel gebrauchten Namen Basilika der Kunstform halber Anspruch machen, dabei aber einen überwiegend modernen Eindruck hervorbringen.

Wir wollen nur kurz andeuten, wie man die ursprüngliche Gestalt der reicheren Basiliken in Gedanken zu restaurieren hat.

Vor allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum, dessen vorderer Eingang nach außen noch eine besondere kleine gewölbte Halle von quadratischem Grundriß mit zwei vortretenden Säulen hatte (erhalten an S. Cosimato in Trastevere a
[9. Jahrh.?] sowie an S. M. in Cosmedin [nach 1088], S. Clemente b
und S. Prassede in Rom, 12. Jahrh.). Von den vier Seiten des c
Portikus bildete die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihebrunnen. Das älteste ganz erhaltene Atrium der Art ist das am Dom zu Parenzo aus der d
Zeit des ursprünglichen Baues unter Justinian (535—543): quadratisch, mit Säulenarkaden, den Dom mit dem davorgebauten achteckigen Baptisterium verbindend. Spätere erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von Capua (1068) und Salerno (1084), e
an letzterem aus dem 11. Jahrh., auf schönen und gleichförmigen Säulen von Pästum; in Rom hat nur das späte S. Clemente (12. Jahrh.) f
noch den unversehrten Portikus, teils auf Säulen, teils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf g
Pfeilern mit Halbsäulen, erst aus der Mitte des 12. Jahrhs. Spätere Kirchenatrien geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise[1]). Sehr viele Basiliken hatten indes nur eine Vorhalle längs der Fassade, und diese hat sich in manchen Beispielen samt ihrem meist geraden, nicht selten mosaizierten Gebälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia (9. Jahrh.), S. M. in Trastevere, S. Cri- h
sogono, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni e Paolo (1157), S. Lorenzo i
fuori (1216), S. Lorenzo in Lucina, an SS. Quattro Coronati in k
einem Umbau des 12. Jahrh., S. M. in Cosmedin (Vorhalle samt l
Hallenvorbau s. oben) und an S. Saba mit einem obern Stockwerk; m

1) Vergl. S. Annunziata u. S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, S. M. presso S. Celso in Mailand.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a außerhalb Roms z. B. an den Domen von Città Castellana
b (1210), Terracina, Sessa und Amalfi (Doppelreihe von Säulen mit normannisch-sarazenischen Spitzbogen und Gewölben); in Ravenna nimmt ein geschlossener und gewölbter Vorbau (Ardica genannt) diese Stelle ein, z. B. an S. Apollinare in Classe.
c

Von den Fassaden ist vielleicht keine einzige mit ihrem ursprünglichen oder ursprünglich beabsichtigten Schmuck erhalten;
d denn die Mosaiken, die man an S. M. Maggiore noch sieht und an S. Paul sah, sind und waren Werke der Zeit um 1300[1]). Wir bleiben auf die oben angegebenen Vermutungen beschränkt.

Im Innern, dessen Ausstattung unverhältnismäßig überwog, wurde vor allem der reichste farbige Schmuck erstrebt, womöglich durch Mosaikbilder, welche die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens (bisweilen schiffwärts und nischenwärts) und die Apsis samt ihrer Umgebung überzogen. Auch der Boden erhielt Mosaikornamente (die freilich in ihrer jetzigen Gestalt meist erst aus dem 11. u. ff. Jahrh. stammen, wovon unten) und die Wände der Seitenschiffe wenigstens unter einen Überzug mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms. Die baulichen Details mußten neben der starken Farbenwirkung dieses Schmuckes, namentlich auch des Goldgrundes, Wirkung und Wert verlieren und sich bald auf das Allernötigste beschränken. Die Kapitäle wurden, wo man keine antiken vorrätig hatte, bisweilen aus orientalischen Bauhütten bezogen; namentlich in Ravenna wird man oft einem sonderbar umgestalteten korinthischen Kapitäl mit kraftlosem, aber zierlich geripptem und ausgezacktem Blattwerk begegnen, dessen Stoff — prokennesischer Marmor von der Propontis — seine Herkunft verrät (5. u. 6. Jahrh.). Hart daneben tritt aber auch ein schon ganz lebloses muldenförmiges Kapitäl auf, in welches kalligraphische Zieraten bloß flach eingemeißelt sind, und welches sich unter dem oben bezeichneten trapezförmigen Aufsatz besonders roh ausnimmt. (Jetzt in manchen Basiliken neue Kapitäle und Gesimse von Stukko über den alten.)

Die große perspektivische Wirkung des Ganzen war nicht zu jeder Zeit, sondern nur in besonders feierlichen Augenblicken zu genießen, indem eine unglaubliche Masse von Vorhängen die einzelnen Räume voneinander abschloß. Diese begannen schon mit
e der kleinen äußeren Vorhalle (an derjenigen von S. Clemente und anderswo sind noch einige Ringe an der eisernen Stange sichtbar), umzogen dann den ganzen vierseitigen Portikus, teilten das Hauptschiff zwei- bis dreimal in die Quere, gingen an den Kolonnaden von Säule zu Säule und machten vollends den Altarraum

1) Ein Bild der Fassade von Alt-St. Peter in Rom auf Rafaels „Burgbrand".

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu einem unſichtbaren Allerheiligſten. Am Tabernakel mancher Altäre ſind überdies noch beſondere Stangen und Ringe von den ehemaligen Vorhängen zu bemerken, welche alle vier Seiten des Altars zu verhüllen beſtimmt waren.

Von den einzelnen Ziergegenſtänden, den Thronen, Leſepulten, Predigtkanzeln, Oſterkerzenſäulen uſw. iſt das meiſte erſt ſeit dem 11. Jahrh. gearbeitet (ſ. unten). Wir müſſen hier nur zwei Dinge erwähnen, welche ihre bleibende Geſtalt ſchon in altchriſtlicher Zeit erhalten haben mögen. Zunächſt die Altäre, deren bis ins 9. Jahrh. jede Kirche nur einen von Tiſchform hatte. Sie ſind ſämtlich ſo eingerichtet, daß der Prieſter dahinter ſteht und ſich mit dem Angeſicht gegen die Gemeinde wendet. Über dem Altartiſch erhebt ſich mit vier Säulen (wozu man immer die koſtbarſten Steine nahm, die zu haben waren) das Tabernakel, deſſen oberer Teil oder Baldachin einen beſonderen kleinen Zierbau bildet (obere Säulchenſtellung, kleine Kuppeln u. dgl., auch wohl einfache Giebel). Älteſte Beiſpiele, aber auch ſie modern reſtauriert, in Rom S. Giorgio in a
Velabro, S. Clemente, und eines aus dem 12. Jahrh. (wenn nicht b
älter) in S. Anaſtaſia und in S. Lorenzo fuori[1]) (von 1148); auch c
die zwei Seitenaltäre des Domes von Terracina haben noch d
ihre urſprüngliche, wenn auch reſtaurierte Form (12. Jahrh.?). Unberührt iſt das Tabernakel des h. Eleucadius in S. Apollinare e
in Claſſe bei Ravenna (im l. Seitenſchiff) von Beginn des
9. Jahrh., und diejenigen in S. Andrea in Flumine bei Ponzano f
und S. Stefano in Fiano (in der röm. Campagna, c. 1150, die beiden g
letzten von den *Ranucci*). An den meiſten Altartabernakeln aber ſind nur noch die vier Säulen alt. Ein ſpäteres Tabernakel (zw. 1228 u. 1240) nach dem Muſter jenes von S. Clemente im Dom von Ferentino von *Drudo da Trevi.*

Sodann war die Einrichtung des ſog. Chorus (Schola Cantorum) nur noch in S. Clemente zu Rom deutlich erhalten, jüngſt in S. M. h
in Cosmedin wiederhergeſtellt, eine Eigentümlichkeit der alten i
kirchlichen Anordnung, wenn auch nicht der urchriſtlichen. Ein viereckiger Raum gegen Ende des Mittelſchiffes, um eine oder wenige Stufen erhöht und mit marmornen Schranken umſchloſſen, diente zur Aufſtellung der pſallierenden Prieſterſchaft[2]); an ſeinen beiden Seiten waren die Leſepulte (Ambonen oder Analogia) angebracht, links (vom Altar aus geſehen) dasjenige für die Epiſtel, rechts dasjenige für das Evangelium.

Überblickt man das Ganze dieſer neuen Kunſtſchöpfung der Baſilika, ſo fehlt ihr weſentlich das organiſche Leben, welches die

1) Das Grabmal des Kardinals Gugl. Lavagna-Fieſchi († 1256) rechts von der Haupttür, beſteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über antikem Sarkophag).

2) Vielleicht nur in Kirchen ohne Querſchiff als Erſatz dafür gebräuchlich?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man sich einmal gewöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrh. stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprinzipien in Übung sind und während die verfügbaren antiken Säulen usw. bereits auf das empfindlichste abnehmen. Die einzige wesentliche Veränderung in dieser langen Zeit besteht in einem stärkern Verhältnis der Höhe zur Breite in den römischen Basiliken des zweiten Jahrtausends. Rom überließ es dem Auslande, aus dem großen urchristlichen Gedanken des perspektivischen Langbaues die weiteren Konsequenzen zu ziehen.

Wenn nun aber auch dieser Bauform jede eigentliche Entwicklung fehlt, wenn sie die antiken Überbleibsel in einem ganz andern Sinne aufbraucht, als für den sie geschaffen sind, so gibt sie doch große, einfache Motive und Kontraste. Die kolossale halbrunde Nische als Abschluß des quadratischen Ganzen und des langen geraden Hauptschiffes hatte vielleicht in keinem antiken Gebäude so hochbedeutend wirken dürfen. Überdies lernt man den Wert großer antiker Kolonnaden, welche ja fast sämtlich diesen und ähnlichen Zwecken aufgeopfert wurden, geradezu nur aus den christlichen Basiliken kennen. Wer St. Paul vor dem Brande mit seinen vier Reihen von je zwanzig Säulen phrygischen und numidischen Marmors gesehen hat, versichert, daß ein architektonischer Anblick gleich diesem auf der Welt nicht mehr vorhanden sei.

Nicht unwesentlich für die Größenwirkung erscheint es auch, daß alle Zierbauten im Innern, der Altar samt Tabernakel, die Kanzeln, Pulte usw. ziemlich klein gebildet wurden, d. h. nicht größer, als der Gebrauch es verlangte. Die Dekoration der Barockzeit glaubte diese Stücke in einem vermeintlichen „Verhältnis" zu der Größe des Baues bilden zu müssen, während sie doch nur zu der Größe des Menschen, der sie bedienen, besteigen usw. soll, in einem natürlichen Verhältnis stehen. Berninis Riesentabernakel in S. Peter, die Riesenkanzeln im Dom von Mailand und andere Verirrungen dieser Art werden dem Reisenden nur zu nachdrücklich in die Augen fallen.

Von den Basiliken Roms zählen wir hier nur diejenigen auf, in welchen das Ursprüngliche noch kenntlich vorherrscht.

a St. Paul (an Stelle der kleinen, von Konstantin erbauten Kirche 386 durch Theodosius gegründet) wird mit seinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit seinen höchst kolossalen Verhältnissen das Wesentliche des Eindruckes einer Basilika ersten Ranges immer am getreuesten wiedergeben, leider getrübt durch die mißverstandene moderne Dekoration. Die Raumwirkung ist eine geradezu

koloſſale; ja der Bau erſcheint noch größer, als er wirklich iſt. Den äußeren niedrigeren Säulenreihen iſt durch Überhöhung der Arkadenbogen nachgeholfen.

S. M. Maggiore (5. Jahrh.) mit wahrſcheinlich eigens gearbeiteten ioniſchen Säulen und geradem, moſaiziertem Gebälk. Die Pilaſter der Oberwand ſind in ihrer jetzigen Geſtalt und vielleicht überhaupt modern, die Apſis im 13. Jahrh. umgebaut. Die ſchöne feierliche Wirkung beruht weſentlich auf dem ausſchließlichen Oberlicht. (Renaiſſancedecke.) — S. Sabina (5. Jahrh.) ebenfalls von ſchönem, urſprünglichen Eindruck, der nur durch die vermauerten Fenſter im Mittelſchiff geſtört wird. Die gleichmäßigen Säulen ſtammen von einem antiken Bau guter Zeit; die Vorhalle gegen das Kloſter hin im 12. Jahrh. ſo geſtaltet, wie ſie jetzt iſt. — S. Pietro in Vincoli (5. Jahrh.) hat durch den Einbau des Tonnengewölbes in das Mittelſchiff ſeine alte Herrlichkeit eingebüßt, von der noch die mächtige Apſis und die Anordnung des Querſchiffes Zeugnis geben. — S. Prisca (5. Jahrh.?) zeigt wenigſtens noch die alte Diſpoſition. a b c d

S. Lorenzo fuori le mura, eine Gründung Konſtantins, gewährt in ſeinem älteren Teile (5. u. 6. Jahrh.) zunächſt eine reiche Sammlung antiker Baufragmente, ſelbſt aus der beſten Zeit. Dieſe ältere Kirche, zweiſtöckig, unten mit geradem Gebälk, oben mit Bogen, hatte ihre Niſche da, wo zu Anfang des 13. Jahrh. die neuere Kirche, welcher ſie jetzt als Chor dient, angebaut wurde. Der Wert iſt weſentlich ein maleriſch-phantaſtiſcher. e

S. Agneſe vor Porta Pia (7. Jahrh.) gibt den Eindruck einer Baſilika mit Obergeſchoß am ſchönſten und reinſten; die eine Seite des Portikus (die übrigen fehlen) iſt hier wie in S. Lorenzo ins Innere verlegt, um dem Verbindungsgang der Seitenemporen des Obergeſchoſſes als Baſis zu dienen. Unter den antiken Säulen ſind zwei mit vielfach profilierter Kannelierung auffallend. Als Ganzes eines der beſten Gebäude des früheren Mittelalters, ſo daß die Abweſenheit alles organiſchen Lebens in Geſimſen u. dgl. gerade hier am deutlichſten fühlbar wird. — S. Giorgio in Velabro (7. Jahrh.) auf 16 Säulen; die Vorhalle wohl erſt 12. Jahrh. f g

SS. Quattro Coronati, eine Gründung Leos d. Gr., im 7. Jahrh. von Honorius I. umgebaut, wovon noch die gewaltige Niſche ein Zeugnis; nach einer Zerſtörung im Jahre 1085 rückte man Anfang des 12. Jahrh. die Säulen der einſt ziemlich großen Kirche enger und kürzer zuſammen und errichtete ein oberes Stockwerk, das ſich in Logen gegen das jetzige Hauptſchiff öffnet. Reſte der alten Kolonnade kamen ſo in den Vorhof zu ſtehen. — S. Giovanni a Porta Latina (8. Jahrh.) unbedeutend. — S. M. in Cosmedin über einem Cerestempel im 6. Jahrh. als einſchiffige Dia- h i k

konalkirche errichtet, durch Hadrian I. (772—795) zur dreischiffigen Basilika erweitert, seit 1088 sodann durch Kardinal Johann Gaetani in ihrer jetzigen Gestalt ausgebaut und ausgeschmückt. Weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Hauptmauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig. Jüngst stilgerecht, auch in der innern Ausstattung wiederhergestellt.

a Die große Kirche S. M. Araceli auf dem Kapitol (wahrscheinlich 13. Jahrh.) mit ziemlich gleichmäßigen Säulen und Zutaten aus allen späteren Zeiten; zwar von bunter, aber noch immer im-
b posanter Wirkung. — S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch
c die antike Säulenstellung. — SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indes vielleicht erst im 16. Jahrh. die Stelle der alten Säulen einnahmen; um der Ausstattung willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Kandelaber, Mosaik) immer sehenswert. Alte Krypta.

d S. Marco (9. Jahrh.), sehr modernisiert; vom alten Bau am
e Äußern nur noch der kleine Campanile erhalten. — S. M. della Navicella (9. Jahrh.); für diese Zeit von guten Verhältnissen, die Vorhalle sicher nicht von Rafael; der grau in grau gemalte Fries im Innern von *G. Romano* und *Perin del Vaga,* jetzt ganz übermalt.

f S. Martino ai Monti (9. Jahrh.), eine der prächtigsten Basiliken Roms mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des 17. Jahrh.; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom erhöhten Chor (darunter eine Krypta) gelegene, jetzt fast unterirdische Pfeilerhalle soll vom heiligen Sylvester zur Zeit Konstantins als Kirche erbaut
g sein (?). S. Saba (wohl 9. Jahrh.), mit rätselhaften Anbauten, erhöhtem Chor über einer Krypta und Vorhalle, jetzt mit Backsteinpfeilern statt der ursprünglichen antiken Säulen, und einem niedrigen Geschoß darüber (das Refektorium enthaltend). Die offene Arkadenloggia des zweiten Geschosses auf 12 achteckigen Pfeilern mit Palmblattkapitälen ist eine Zutat der Restauration unter Pius II. (1465). Das offene Dachgebälk ist durchgehends erhalten.

h S. Prassede (9. Jahrh.), ein merkwürdiger Versuch, in das Organische einzulenken; große Backsteinbogen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Interkolumnien mit zwei Säulen und geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellt, hat doch noch seinen
i kleinen Außenportikus. — S. Niccolò in Carcere, aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch die hineinverbauten Reste dreier Tempel.
k (Neuerlich fast völlig restauriert.) — S. Bartolommeo auf der Tiberinsel (um 1000) hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen und den Glockenturm (auch ein rohes Taufbecken mit dem Reliefbild des Stifters der Kirche, Kaisers Otto III.).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

S. Clemente in ſeiner jetzigen Geſtalt aus dem Anfang des a
12. Jahrh., als Baſilika unbedeutend, aber durch die vollſtändige Erhaltung der Vorhalle und der Ausſtattung des Innern (Chorus, Leſepulte, Altar und Schmuck der Niſche) von klaſſiſchem Werte. Die dreiſchiffige Baſilika unter der jetzigen Kirche vermutlich der urſprüngliche Bau vom Ende des 4. Jahrh. Noch tiefer antike Gemächer (Mithraeum). S. M. in Traſtevere (12. Jahrh.) gerades b
Gebälk, ungleiche Säulen und erhöhtes Querſchiff, als hiſtoriſches Architekturbild von großer Wirkung. S. Criſogono (12. Jahrh.), c
desgleichen mit geradem Gebälk; trotz ſtarker Erneuerungen ein edler Raum.

Der Neubau von S. Lorenzo fuori le mura (Anfang des d
13. Jahrh.), welchem der alte Bau als Chor dient, ebenfalls mit geradem Gebälk; bedeutende Dimenſionen; ohne Zweifel ein Werk der äußerſten Anſtrengung, weil es ſich um eine der Patriarchalkirchen handelte, und ſomit maßgebend für die römiſche Kunſt unmittelbar nach Innocenz III. — Die geräumige Vorhalle (1212) zeigt gerades Gebälk auf antiken ioniſchen Säulen.

Wie wenig man ſich aber zu helfen wußte, wenn keine Säulen mehr vorrätig waren, zeigt die Kirche SS. Vincenzo ed Anaſtaſio e
alle tre Fontane. Der jetzige, den Einfluß franzöſiſcher Ziſterzienſerkirchen verratende Bau ſtammt erſt aus der Zeit der Übergabe des Kloſters an den genannten Orden (1140). Es gibt aus jener Zeit, welche in Toskana ein Baptiſterium von Florenz, ein S. Miniato ſchuf, vielleicht gar kein mißgeſchaffeneres Gebäude als diese Pfeilerkirche. (Die Fenſter mit durchlöcherten Marmorplatten verſchloſſen; die Vorhalle auf vier antiken ioniſchen Säulen erſt von Honorius III. 1221 vorgebaut.)

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeiſter ſchon frühe genötigt hatte, mit eigenen Mitteln das Mögliche zu leiſten, da erſcheinen ſie viel ſelbſtändiger. Die weitere Umgebung Roms zeigt in einer Reihe ſtattlicher Bauten einen eigentümlichen Miſchſtil, der ſich aus den Elementen der römiſchen Säulen- und der lombardiſchen Pfeilerbaſilika zuſammenſetzt und ſeinen Urſprung jener Kolonie von Comasken verdankt, die ſich um 1090 in Viterbo niedergelaſſen hatten: Baſiliken von drei Schiffen, mit offenem Dachſtuhl, oder aber mit Gewölben, die auf Pfeilern ruhen; die niedrigen Kapitäle zumeiſt ſchmucklos; die mächtigen Wände mit wenig Detail und Schmuck von ernſter einfacher Wirkung. Eine frühe charakteriſtiſche Kirche dieſer Art iſt S. M. di Caſtello in Corneto f
(beg. 1121 auf älterem Bau; Mittelfaſſade erſt 1200): Pfeilerbaſilika mit Kreuzgewölben, in manchen Details noch die vorromaniſche Formenbildung bekundend. Ähnlich S. Annunziata g

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ebendort, jedoch durchweg schon mit phantastisch-nordischer Orna-
a mentation der Kapitäle und Gesimse. Die schöne Kirche S. M. in
Toscanella (gegründet um 1050 auf einem frühern Bau, geweiht
1206; wahrscheinlich von lombardischen Baumeistern) steht an Wert
den edlern toskanischen Bauten nicht nach; mit einwärts geschrägtem
Hauptportal und großem Rundfenster; innen weitgestellte, nicht
antike Säulen, mit plumper, aber antikisierender Ornamentation;
Chornische, sichtbarer Dachstuhl und große Reste der alten Be-
malung. Der alleinstehende Campanile aus gleicher Zeit. Die
b Basilika von S. Pietro ebenda ist das ältere einfachere Vorbild
für S. Maria, überhaupt der älteste Bau dieser ganzen Gruppe (An-
fang des 8. Jahrh. beg., Ende des 10. voll. bis auf den untern
Teil der Mittelfassade und das Rundfenster darüber, die erst im
12. Jahrh, von den römischen Marmorarii ausgeführt wurden), mit
gleicher Anlage im Innern; reiche Fassade; die Krypta auf an-
c tiken Säulen. Der Dom von Viterbo (S. Lorenzo, 12. Jahrh.?), ur-
sprünglich flachgedeckte Basilika mit eigens verfertigten stattlichen
Säulen; später eingewölbt (Mittelschiff: Tonne, Seitenschiffe: Kreuz-
gewölbe, über dem Gewölbe noch der alte bemalte Dachstuhl) und
daher jetzt einen eigentümlichen Eindruck hervorbringend. Andere
d Basiliken freilich, in Viterbo selbst (S. M. Nuova, S. Andrea,
e S. Giovanni in Zoccoli), in Vetralla (S. Francesco) in Orvieto
f (S. Andrea und S. Giovinale), sowie S. Elia bei Nepi sind sehr
formlos und roh, mit dicken, stämmigen Säulen, schmalen Mittel-
schiffen, starken Intervallen und schießschartenähnlichen Oberfenstern,
also den unten zu nennenden rohern toskanischen Basiliken ver-
wandt; das steinerne Dachgesimse bisweilen schon von eleganter
und kräftiger Bildung, während es in Rom noch ganz schwächlich
ist. Die dreischiffige Basilika S. Agostino del Crocifisso (S.
g Salvatore) vor Spoleto, mit Chor, Kuppel und den Säulen eines an
ihrer Stelle bestandenen römischen Tempels, zeigt die interessante
Vereinigung antiker Bruchstücke mit frühmittelalterlicher, griechische
Ornamentmotive in vollendeter Weise wiederaufnehmender Technik.
Von ähnlichem Stil, aber weniger fein in der Arbeit, das Innere
h des Tempietto am Ufer des Clitunno (zwischen Spoleto und
Spello), das schon im 6. Jahrh. aus einem heidnischen Tempelchen
i zur Kirche umgewandelt worden war; von S. Pietro in Spoleto
ist nur noch die Fassade aus zwei Epochen (c. 1000 und 1200)
mit ihrem symbolisierenden Bildschmuck vorhanden, in dem auch
jene Nachbildung griechischen Rankenwerks wiederkehrt, das Innere
k barockisiert. Da an der Fassade des Doms von Spoleto (nach
1155) in den Portalumrahmungen dieselbe Dekorationsweise und
dazu der Name ihres Meisters (?) *Gregorius Meliorantius* vor-
kommt, so wird man diese ganze Gruppe von Denkmälern ihm und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seiner Schule zuzuschreiben haben. Andere weniger bedeutende Zeugnisse für diese „umbrische Protorenaissance“ bietet die Südfassade des Doms zu Foligno (von einem *Magister Atto,* bez. a
1133; das Äußere sonst ein Umbau von 1515), und eine Reihe dekorativer Skulpturen an Portalen und Lünetten einiger Kirchen in b
Spello (S. M. magg.), Spoleto, Narni, Bovara und Bevagna. c
Auch die geistlose Fassade der Kathedrale S. Rufino in Assisi d
muß nach Analogie der auffallend gut gearbeiteten Ornamente ihres Hauptportals (1140) derselben Schule zugeteilt werden. Andere Kirchen von Assisi aus dem 11. bis 13. Jahrh. zeigen streng romanischen Stil, wie S. Stefano, S. M. Maggiore und S. Pietro, die e
interessanteste: das von spitzbogiger Tonne überwölbte Mittelschiff (das einzige Beispiel in Mittelitalien) ist durch je drei Spitzbogenarkaden über rechteckigen Pfeilern mit den ungleich breiten tonnengewölbten Nebenschiffen verbunden, die Vierung trägt über Spitzbogengurten eine Flachkuppel; Querschiff und Chor, gleichfalls tonnengewölbt, schließen sich in oblongen Feldern daran; halbrunde Apsis; die Fassade vom Jahre 1268, ganz ähnlich wie die von S. Rufino disponiert. Auch der Dom in Todi, weiträumig und von f
besten Verhältnissen, mit vorzüglicher antikisierender Ornamentik am Westportal und an der Mehrzahl der Säulen- und Pfeilerkapitäle, steht noch an der Grenze des romanischen Stils, während dieser in S. Flaviano vor Montefiascone überhaupt nur noch wie von g
Hörensagen gehandhabt erscheint (als Doppelkirche von origineller Anlage sehenswert). In Perugia die interessante kleine Basilika S. Costanzo (um 1100?), mit seitlichem originellen Portikus und h
einem Campanile über dessen Mitte.

Neben Rom und seiner (näheren und ferneren) Nachbarschaft nimmt zu dieser Zeit die Baukunst in den Abruzzen einen eigenen Charakter an. Bezeichnend sind hier die Fassaden mit horizontalem Abschluß, ohne Arkadenreihen, Loggien oder ähnlichem Schmuck. In die glatte Fläche des trefflich bearbeiteten Steins von schönem warmen Ton schneiden die Portale und Fenster mit ihrer reichen phantastischen Dekoration wirkungsvoll ein. Im Innern herrscht das Pilastersystem der süditalischen Kirchen vor, nur in der Nähe Roms (in S. Pietro zu Alba Fucese) finden wir die lateinische i
Basilikenform mit Säulen und Kapitälen von antiken Bauten, hölzernem Dachstuhl u. s. f. Der Rundbogen bleibt hier der herrschende, auch nachdem der Spitzbogen schon in allen anderen Gegenden Italiens zur Geltung gekommen war. — Die Entwicklung beginnt unter der Führung der Zisterzienser Mönche, welche französische Formen einführen (S. Clemente in Casauria, Chor und k
Vorhalle 1176—82 an den Bau vom Beginn des 12. Jahrh. angefügt; S. Pelino in Pentima, S. Clemente al Vomano, S. Giovanni

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Venere u. a.); ſpäter macht ſich der Einfluß der römiſchen
a Marmorarii geltend (Portal des Doms zu Teramo). Dieſen
b folgen die lombardiſchen Meiſter (in S. Francesco und in der
c Annunziata zu Sulmona) und ſchließlich die Florentiner (S.
d Giacomo in Vicovaro, S. M. in Aquila). Letztere fallen ſchon in den Anfang der Renaiſſancezeit, obgleich ſie noch die gotiſche Zierform beibehalten.

Die Campanili (Glockentürme), welche in Ravenna ſeit dem 6., im übrigen Italien ſeit dem 8. Jahrh. auftreten (der Gebrauch der Glocken beginnt erst um 600), gewinnen an mehreren Baſiliken und auch ſpäteren Kirchen Roms durch ihre ſchöne landſchaftliche Wirkung einen höhern Wert als durch ihre Kunſtform. Auch ſie ſind ſpäter (ſeit dem 12. Jahrh.) oft unter Verwendung von antiken Trümmern errichtet; manche Simſe, welche die einzelnen Stockwerke ſcheiden, die Säulchen, welche die meiſt dreibogigen Fenſter ſtützen, wie auch die Platten von Porphyr, Verde antico u. dgl., welche als harmloſe Verzierung in die Wände eingelaſſen ſind und von dem ſonſtigen Ziegelwerk wunderlich abſtechen, ſind aus den Ruinen des alten Roms entlehnt. Hier und da entwickelt ſich aus dem Backſteinbau ſelbſt durch Verſchränkung und Schrägſtellung der Ziegel ein neues primitives Geſimſe. Von irgend einer Verjüngung oder organiſchen Entwicklung iſt keine Rede, kaum hier oder da von einem Vortreten der Ecken. Doch haben ſie alle das richtige Motiv der mit den Stockwerken zunehmenden Anzahl der Schallöffnungen. Der Effekt hängt weſentlich von der Umgebung ab, und es iſt kritiſch, das Motiv ohne weiteres auf andern Boden
e zu verpflanzen. (Die intereſſanteſten: an S. Pudenziana, S. M. in
f Cosmedin [erſt nach 1088], S. Giovanni e Paolo, S. M. in Traſtevere
g [um 1140], S. M. Maggiore [erneut 1376], S. Silveſtro in Capite
uſw.) (Das Motiv im Geiſt der Renaiſſance umgedeutet: an S.
h Spirito.) Außerhalb Roms ſtammt u. a. der zierliche Campanile
i von S. Satiro in Mailand noch aus dem 9. Jahrh.: er iſt das Prototyp der lombardiſchen Türme in romaniſchem Stil.

Unter den Baſiliken Ravennas iſt ſeit dem Umbau des Domes
k im 18. Jahrh. nur eine von erſtem Rang übrig: S. Apollinare in Claſſe, eine Wegſtunde vor der Stadt (beg. nach 534, geweiht 549, alſo aus der Zeit des Unterganges der Oſtgotenherrſchaft). Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenſchaften der ravennatiſchen Baſiliken: den geſchloſſenen Vorbau ſtatt der Vorhalle, die äußere Einteilung der Ziegelwände mit Bogen und Mauerſtreifen und ihren Abſchluß nach oben durch zierliche Backſteingeſimſe, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beträchtliche Breite des Mittelschiffs im Verhältnis zu den Seitenschiffen, die Abwesenheit des Querschiffes und der Emporen, eine einzige Apsis innen rund, außen im halben Zehneck geschlossen (nur S. Apollinare in Classe und S. Francesco haben auch Nebenapsiden), große Rundbogenfenster in der Obermauer des Hauptschiffes und den runden isolierten Turm. Es ist ein herrlicher weiträumiger Bau, die Säulen von grauem, weißgeadertem Marmor mit einer eigentümlichen Art von Kompositakapitälen, die sonst noch an den wenigen erhaltenen Säulen der Herkulesbasilika (auf a
dem Großen Platz in Ravenna) vorkommen; die Piedestale mit einer rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Gesimse mit Blätterfries erhalten, das keine größere römische Kirche mehr in echter Gestalt aufweist. Die zwei Seitentribünen ursprünglich, aber stark restauriert. Die Details im Schiffe beträchtlich modernisiert; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem Mittelalter.

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:

S. Agata (417), mit einer Tribuna, ganz verschiedenartigen b
Kapitälen (u. a. korinthische mit aufwärts gerollten Voluten), einer inneren Vorhalle, äußerm Vorbau und rundem Turm (erst vom 15. Jahrh.). — S. Giovanni Evangelista (425), bedeutend er- c
neuert, zumal der Hinterbau; die Kapitäle hier vielleicht von einem älteren Gebäude, gut korinthisch; eine Krypta (ursprünglich?) und ein quadratischer Turm. — S. Francesco (um 450), mit drei Tri- d
bünen, die Kapitäle modern, ebenfalls mit quadratischem Turm. — Am Dom hat der Umbau des 18. Jahrh. (in tüchtigem Barockstil) e
die ehemalige fünfschiffige Basilika gänzlich zerstört, den isolierten Rundturm aber verschont; unzugängliche Krypta.

S. M. Maggiore, sehr verbaut, mit rundem, isoliertem Turm. f
S. Teodoro (oder S. Spirito), aus der Zeit Theoderichs des g
Großen, beim Baptisterium der Arianer (s. S. 16 c). — Die schon erwähnte Herkulesbasilika war kein kirchliches Gebäude, son- h
dern von Theoderich als Kaufhalle errichtet.

S. Apollinare Nuovo, die bedeutendste Basilika in der Stadt, i
von Theoderich († 526) als größte der arianischen Kirchen erbaut, ihren jetzigen Namen erst seit dem 9. Jahrh. führend, mit rundem Turm, die Nebentribünen verbaut, die 24 Säulen aus Konstantinopel mit besonders bezeichnenden, fast ganz gleichen Kapitälen; das Gesimse über den Bogen alt.

Dem Vorbild der ravennatischen Basiliken folgt die Kirche der seit 874 urk. bezeugten Abtei Pomposa (zw. Ravenna und Ferrara), 1036 erneuert; der gigantische quadratische Campanile beg. 1063, die halboffene Vorhalle von 1150 (mit reichen byzantinisierenden Ornamentskulpturen).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Später und schon mehr mittelalterlich als diese ravennatischen
a Kirchen: der Innenbau von S. Frediano in Lucca (7. Jahrh.?) ursprünglich fünfschiffig, jetzt durch Kapellen verengt. Die Kapitäle teils aus römischer Zeit, teils den römischen ohne Verwilderung nachgebildet, mit dünner Platte; die Bogen noch ohne Überhöhung. Der auffallend hohe Oberbau, die Fassade und die jetzige Tribuna sind dem Umbau (1112) zuzuschreiben, allein die beiden letztern mit ihren geraden Gebälken über den Wandsäulchen, und die Außenseiten der Nebenschiffe mit ihren Konsolen und Wandstreifen (statt Bogenfriesen und Pilastern) weichen so weit von dem pisanisch-luchesischen System des 12. Jahrh. ab, daß man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproduziert. Gerade diese abweichenden Elemente sind aber das Wohlgefälligste am ganzen Gebäude. Schon Brunelleschi hat die genannte Einteilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fiesole unverhohlen nachgeahmt. Übrigens kommt dasselbe Motiv auch an anderen Kirchen Luccas: S. M. forisportam, S. Giovanni, S. Michele, dessen Säulen und Kapitäle auch noch denen von S. Frediano ähneln (8. Jahrh.?), am Dom und andern Kirchen von Pisa und an einigen Kirchen Pistojas vor.

b Der Dom von Triest, eine ausgedehnte, ziemlich unscheinbare Basilika (6. Jahrh.?) lohnt doch die Mühe des Besteigens wegen der eigentümlichen Verbindung der Kirche mit dem Baptisterium und einem andern alten Anbau, wie wegen der Mosaiken. Inter-
c essanter der Dom zu Grado, eine dreischiffige Basilika des 6. Jahrh. nach Art der ravennatischen; mit trefflichem gleichzeitigen Fuß-
d boden. (Ähnlich die kleinere Kirche S. Maria, aus gleicher Zeit.)
e Weitaus am bedeutendsten der oben (S. 3 d) erwähnte Dom zu Parenzo, nach dem System von S. Apollinare in Classe. Die Formen der Details ganz byzantinisch, von Restaurierung unberührt und gut erhalten.

In den folgenden Basiliken wenig kenntliches Altertum außer den antiken (vielleicht auch umgestellten) Säulen.

f S. Alessandro in Fiesole, angeblich 6. Jahrh., hat nur noch
g seine ionischen Säulen. — S. Pietro de' Cassinensi in Perugia,
h ebenfalls ionisch und stark verändert. — Der Dom von Terracina, mit modernisierten Kapitälen; Vorhalle mit ionischen, durch Pfeiler verstärkten, auf Doppeltieren ruhenden Säulen, über welchen ein Mosaikfries und über diesem offene Spitzbogen (12. Jahrh.?). Der Glockenturm mit Säulchenstellungen bekleidet, welche kleine Spitz-
i bogen tragen; ähnlich ein Turm in Velletri.

Die campanischen Basiliken s. S. 54 u. 55.

Unsere Aufzählung (die nur die wichtigern Kirchen umfaßt) endet mit der Benutzung der antiken Säulen. Sobald man die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Säulen besonders arbeiten muß, beginnt von selbst ein anderer Stil, dessen Anfänge roh erscheinen, aber gleichwohl eine Befreiung vom schwersten stofflichen Zwang mit sich führen.

Neben der Basilikenform, deren Lebensprinzip die Längsperspektive ist, behauptet auch der **Zentralbau** eine wichtige Stelle. Italien bietet verschiedenartige Versuche dieser Gattung aus den früheren christlichen Jahrhunderten. Für Baptisterien (Taufkirchen) und Mausoleen (Grabkirchen), wofür schon die Römer den Zentralbau anwandten, mochte diese Form wohl die passendste sein; für eigentliche Kirchen aber, d. h. für den Altardienst, nur dann, wenn man den Altar wirklich in den mittleren Hauptraum als an die feierlichste Stätte des ganzen Gebäudes verlegte. Dies konnte man aber nirgends über sich gewinnen; in Gebäuden, welche eigentlich kein Ende, sondern nur einen Mittelpunkt und eine Peripherie haben, wurde ein besonderes Ende in Gestalt einer Nische u. dgl. für den Altar eingerichtet und so für die Gemeinde die von anderen Kirchen her gewohnte Längenperspektive hergestellt. Dieser Widerspruch benimmt den betreffenden Kirchen gewissermaßen die höhere Weihe; das schöne Gebäude und dann der Altarraum sind zwei verschiedene Dinge.

Abgesehen hiervon ist aber der Zentralbau eines so vollkommenen Abschlusses in sich, einer so großen monumentalen Ausbildung fähig, daß selbst die weniger geschickten Lösungen dieser Aufgabe immer ein hohes Interesse erregen[1]).

Für die Baptisterien, welche hier vorweg zu behandeln sind, behauptete sich von frühe an die Form des einfachen oder des mit einem Umgang versehenen, oben zugedeckten oder zugewölbten Achtecks, in dessen Mitte der Taufbrunnen stand. Seltener kommt eine andere polygone oder die runde Form vor. An keinem des ersten Jahrtausends zeigt die Außenseite (jetzt) mehr als glatte Wände; die ganze, oft große Pracht war dem Innern aufbehalten. Auf künstliche Beleuchtung berechnet, sind die Räume meist ziemlich dunkel, nur durch eine Laterne und die offene Tür erhellt.

Das Baptisterium beim Lateran in Rom (433—440) hat nichts a
Ursprüngliches mehr als seine Doppelstellung von Säulen mit geraden Gebälken und die Mauern, nebst der von zwei großen Porphyrsäulen gestützten, in zwei halbrunde Nischen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof). Mit dem echten ernsten Schmuck versehen (wie wir ihn aus einer Zeichnung Giul. da Sangallos in der Barbe-

1) Die helle Beleuchtung durch Fenster in zwei Geschossen, die Sonderung der Haupt- und Nebenräume sind Übertragungen des Basilikenschemas auf den Zentralbau, wodurch die christliche Architektur sich wesentlich von den antiken Vorbildern unterscheidet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rina kennen), würde es einen ganz anderen Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaizierter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenkuppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das Gebäude prangen mochte (Durchmesser $10^1/_2$ bez. $21^1/_2$ m).

a Die Kirche S. M. Maggiore, einige Minuten außerhalb Nocera, ist vermutlich ein Baptisterium des 4. Jahrh., aus antiken Baustücken ohne besondere Sorgfalt zusammengebaut. Ein Kreis von gekuppelten Säulen trägt (ohne Zylinder) die mittlere Kuppel von 11 m Weite; der Umgang ist rings angewölbt; eine kleine Tribuna schließt sich daran. Von außen ganz formlos, gibt dieses Gebäude in besonderem Grade denjenigen Eindruck des Geheimnisvollen, durch welchen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern mußte.

b S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium der Orthodoxen beim Dom zu Ravenna, ein Achteck von 11 m Weite (beg. vor 396), im Vollbesitz seiner Wandbekleidung und Mosaiken (diese vor 430), welche für das Ornament des 5. Jahrh. das wichtigste Denkmal sind; das letzte kenntliche Echo der pompejanischen Dekoration, die Flächen mit erhabenen Stuckfiguren (roh und wohl später) abwechselnd; das Gefühl vom Zusammenklang der Farben scheint das der schönen, freien Bildung und Einteilung der Zierformen zu überleben. Die Gliederung der Flächen erfolgte durch eine untere und eine obere Reihe von acht Wandbögen mit Ecksäulen (Komposita und ionisch); oben geht das Gebäude zu einer
c runden und ziemlich flachen Kuppel zusammen. — Das Baptisterium der Arianer (jetzt S. M. in Cosmedin), 6. Jahrh., Achteck mit später angebautem Schiff, ist eine genaue Wiederholung des vorigen.

d Das Baptisterium am Dom von Neapel, um Mitte des 5. Jahrh., Kuppel über quadratischem Grundplan, der Übergang durch gewölbte Nischen in den Ecken vermittelt, — die früheste Konstruktion solcher Art (aus der sassanidischen Architektur her-
e übergenommen; kommt später auch an S. Vitale in Ravenna vor).

Bauten dieser Art sind fast bei jeder bischöflichen und mancher großen Pfarrkirche erhalten oder (verbaut, in Trümmern oder urkundlich) nachzuweisen. Noch im 11. und 12. Jahrh. wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei großen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu nahe dabei stand, gewöhnlich zugrunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:
f am Dom von Torcello, einfaches Oktogon (der Dom selbst eine schlichte Basilika des 9. Jahrh., im Mittelschiff erneuert um 1008);
g vor dem Dom von Novara, achteckig mit Wandnischen und antiken

Säulen in den Ecken. — In Asti das Baptisterium bei Porta a
di Alessandria mit engem achteckigen Mittelbau auf kurzen Säulen meist mit Würfelkapitälen und mit breitem wunderlich polygonen Umgang, wahrscheinlich erst 11. Jahrh.; das beim Dom mit fast b
gleich breitem Mittelbau und Umgang (11. Jahrh.?). — Neben der Hauptkirche von Chiavenna ein für uralt geltendes, überweißtes c
Achteck. — Das Baptisterium von Padua, runder Oberbau auf d
viereckigem Untersatz; 12. Jahrh., von hübscher Wirkung (S. Sofia, e
ein durch seine Apsis interessanter Bau des 11. und 12. Jahrh., mit gleichzeitiger Fassade.) — Das Baptisterium von Cremona, f
vom Jahre 1167, obwohl für viel älter geltend; Achteck mit oberen Arkaden und Zeltdach, innen fast lichtlos und nur interessant durch die Halbsäulenstellung den Wänden entlang. (Durchmesser 20 m.)

Während bei den bisher genannten die äußere Dekoration höchstens aus den einfachen Wandstreifen und Bogenfriesen des romanischen Stiles besteht, so macht das achteckige Baptisterium g
von Parma, 1196—1216 durch *Bened. Antelami* erbaut (der Oberstock eine Zutat aus gotischer Zeit), einen Übergang in die plastische Detaillierungsweise toskanischer Wandflächen. Nur ist der Versuch — mit Wandbogen am untern Stockwerk und vier Reihen Säulchengalerien darüber — nüchtern und spielend zugleich ausgefallen. Das Innere, 17,5 m weit, sechzehnseitig, unten Nischen, dann zwei Galerien mit geradem Gebälk, spitzbogige Lünetten und der Anschluß der Kuppelgurte. Von den Baptisterien von Pisa und Florenz, in welchen sich jener toskanische Stil glanzvoll ausspricht, wird unten die Rede sein. — Das letzte Baptisterium, welches gebaut (oder doch nur so spät umgebaut) wurde, ist das Achteck von Pistoja, 1316—1359. h

Eine zweite Gattung von kleineren Gebäuden, welche als Zentralbauten gestaltet wurden, kommt wenigstens in einigen Beispielen vor: die Grabkirchen hoher Personen.

Das sog. Grabmal der Kaiserin Helena vor Porta maggiore i
in Rom, in dessen Ruinen jetzt die Kirche S. Pietro e Marcellino eingebaut ist, s. Teil I.

S. Costanza bei Rom, wahrscheinlich als Grabmal zweier k
Töchter Konstantins d. Gr. erbaut; der innere Zylinder mit der Kuppel (von $11^1/_3$ m Spannung) auf zwölf Paaren von Säulen mit besondern Gebälkstücken und darübergespannten Bogen (roh, ausgebauchte Friese) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit mosaiziertem Tonnengewölbe (gesamte innere Lichtweite $22^1/_2$ m). Außen Reste eines Peripteros.

Der sog. Tempio della Tosse bei Tivoli, ursprünglich ein l
antiker Grabbau aus dem 4. oder 7. Jahrh., der etwa im 10. Jahrh.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu einer christlichen Kirche umgewandelt wurde. Außen achteckig, innen rund ($11^3/_4$ m weit); unten durch acht abwechselnd halbrunde und rechteckige Nischen gegliedert, über jeder im Obergeschoß ein großes Fenster. Die Kuppel durch Überkragung horizontaler Steinlagen und darüber aufsteigenden 16 Ziegelgurten gebildet, die sich, wie beim Pantheon, zu einer kreisrunden Öffnung zusammenschließen (die Laterne Zutat aus späterer Zeit).

Das Grabmal Theoderichs d. Gr. († 526), la Rotonda gen., vor
a Porta Serrata zu Ravenna; außen polygon und wohl nie mit einer Säulenhalle versehen, Erdgeschoß im Innern kreuzförmig, das Hauptgeschoß kreisrund; die flache Kuppel bekanntlich aus einem von Dalmatien hergebrachten Stein, 9 m im Durchmesser. Die Konzeption des Ganzen weist auf Vorbilder aus Zentralsyrien. Die gesamte Ornamentik deutet bloß auf antike Vorbilder, deren Bedeutung ein rohes Formgefühl mißverständlich umgestaltete. Manche Details (wie die Schildbogen über den rechteckigen Nischenfeldern und die Konsolenanordnung zu seiten derselben am Obergeschoß) sind Mißhandlungen aus späterer Zeit, wo der Bau zur Kirche umgewandelt wurde. Die Freitreppen 1771 angebaut[1]).

b Diesen Denkmälern schließen wir noch das der Galla Placidia in Ravenna an, jetzt SS. Nazaro e Celso genannt (um 440); zwar ein lateinisches Kreuz, aber durch die Erhöhung und Überkuppelung der Mitte (mit einem sog. böhmischen Gewölbe) den Zentralbauten genähert. Im Innern durchweg mit Mosaiken bekleidet, das Äußere ein roher Ziegelbau, klein und unscheinbar[2]).

Der eigentlichen Kirchen sind unter den Zentralanlagen allerdings nur wenige bedeutende.

Das einfachste Motiv zeigt der auf den Fundamenten eines Rundbaues aus guter Kaiserszeit und Beibehaltung des ursprünglichen Plans etwa zu Ende des 4. Jahrh. höchst wahrscheinlich als Mittelbau des großen Viktualienmarktes errichtete und von Papst Simplicius (468—482) dann für den christlichen Kultus geweihte
c Zentralbau S. Stefano Rotondo auf dem Cölius zu Rom. Ein innerer Säulenkreis von 22 m Weite mit höchst rohen ionischen Kapitälen und Architrav darüber trägt den zylindrischen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbierenden Zwischenmauer

1) Der Porphyrsarg, beim Sturz der Ostgoten der Gebeine beraubt, jetzt im Museo
* Bizantino, war früher an dem sog. Pal. del Re Teodorico eingemauert, einem Rest des alten Königspalastes, von dessen ehemaliger Hauptfassade (nach dem Meere) ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo (r. am Eingang) ein phantastisches Bild
** gibt. — Von einem anderen Palast des Theoderich, vor Terracina, ist noch eine mächtige Mauer des weiträumigen Korridors, mit breiten Pilastern, erhalten.

2) Dieselbe Form muß die Apostelkirche zu Konstantinopel gehabt haben, die nach Eusebius absichtlich als Kaisergruft erbaut gewesen zu sein scheint.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein ursprünglicher äußerer Säulenkreis mit Archivolten, von 43 m Durchmesser, ist seit der Restaurierung durch Nikolaus V. (1453) mittelst dazwischengezogener Mauern zur Grenze des jetzigen Kirchenraumes geworden; der zweite Umgang wurde in seiner jetzigen Gestalt erst durch die Adaptierungsbauten unter Simplicius und Theodor I. (642—649) geschaffen. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern.

Die Kirche S. Lorenzo in Mailand[1]), über den Resten eines a
römischen Baues, vielleicht nach dessen Grundplan vor 451 entstanden, wurde sie zwischen 552 und 569 unter Einfluß der Sophienkirche und von S. Vitale in Ravenna neu erbaut, als Schöpfung eines den damaligen longobardischen Bauten fremden Stils. Nach dem Brande von 1071 erlitt nur die Kuppelkonstruktion wesentliche Änderung. Im Innern trotz der freudlosen Detailformen des letzten Umbaues (Ende 16. Jahrh.) eines der schönsten und einflußreichsten Bauwerke Italiens (wie seine Aufnahme durch Giul. da Sangallo, seine Nachbildungen in Leonardo da Vincis Zentralbaustudien, und der Einfluß beweist, den er auf die Konzeptionen Bramantes und seiner Schule — Kuppelraum des Doms zu Pavia und ursprünglicher Entwurf für S. Peter — geübt hat). Vor allem gewinnt die Nische (Exedra) hier Bedeutung; sie ist nicht ein bloßer isolierter Halbzylinder mit Halbkuppel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern Umgang des Kuppelraumes führen. In dem früheren Bau war der Raum unter der Kuppel (von 24 m Spannweite) quadratisch; erst über der Empore ging er ins Achteck über. Der volle Rhythmus dieser Bauweise war daher noch ausgesprochener als jetzt[2]). An glänzendem per-

1) Dem Verf. (s. Gesch. d. Renaiss. in Italien, S. 115) erscheint dieser Bau dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, noch immer als ein Palast- oder Thermenraum Maximilians des Herkulischen, um 300; unter Galla Placidia eingeweiht zur Kirche.

2) Die jetzige Kirche wurde im 11. Jahrh. bereits stark erneuert, doch mit genauer Beibehaltung des Grundplanes; korinthische Kapitäle des Urbaues hat man dabei als Basen benutzt. Ein neuer, gleichfalls an den alten Grundplan sich anschließender Umbau erfolgte um 1573 unter S. Carlo Borromeo durch Martino Bossi. Von den drei Anbauten ist S. Sisto als Grabkapelle zwischen 512 und 518 erbaut; S. Aquilino (rechts) entstand als fürstliche Grabstätte im 5. oder 6. Jahrh. (am Äußern die früheste Zwerggalerie); S. Ippolito (hinten) gleichfalls als Grabkapelle um 480 entstanden, wurde beim Neubau von S. Lorenzo durchgreifend erneuert: die Ecksäulen teils korinthisch, teils kompositt, ein Wechsel, der auch in den Diokletianisthermen vorkommt. Für einen früheren Ursprung des ganzen Baues würde u. a. sprechen die noch recht gute Bildung der korinthischen Kapitäle und das Vorkommen einer nackten, auf einem Bock reitenden Bacchantin in den Verzierungen jener prachtvollen Türeinfassung (auf der linken Seite). Unter Galla Placidia wäre ein solcher Scherz von solcher Seite nicht mehr geduldet worden. — Im Anschluß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſpektiviſchen Reichtum können ſich wenige Gebäude mit dieſem meſſen, ja es dürfte einer der herrlichſten Innenräume der Welt ſein, ſo gering auch die Wirkung ſeiner Einzelformen iſt. Es iſt die ſtille Größe vollendeter Raumentfaltung, die über alle Mängel der Ausführung ihren ſieghaften Zauber walten läßt. Nach außen ſtellt der Bau ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit turmartigen Maſſen ausgefüllt ſind.

In Ravenna iſt das weitaus wichtigſte Gebäude dieſer Gattung
a das berühmte Achteck San Vitale, in der letzten Oſtgotenzeit erbaut, zu Anfang der byzantiniſchen Herrſchaft ausgeſchmückt (Mitte des 6. Jahrh.). Verwandt mit zentralen Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, deſſen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund auswärts treten; die Kuppel (von 15,7 m Weite) der Leichtigkeit wegen aus tönernen Hohlkörpern (Amphoren) konſtruiert, leider jüngſt mit dem ganzen Oberteil der Wände mit einer reichen Scheinarchitektur übermalt, die Tribuna als beſonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt (die jetzige Vorhalle mit zwei runden Türmen nach neueren Forſchungen wohl die urſprüngliche); die Außenmauern ſchlicht. Äußerer Durchmeſſer $32^1/_2$ m. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Auswärtstreten der Säulenſtellungen bezweckt eine perſpektiviſche Scheinerweiterung, welche erſt wieder im Barockſtil des 17. Jahrh. ihresgleichen findet. Der untere Teil der Wände und der Fußboden ſind oder waren auf das koſtbarſte inkruſtiert. (Reſte altchriſtlicher Stuckdekoration in einem der dreieckigen Räume zwiſchen Oktogon und Vorhalle; Spuren ſchöner Marmoreinlagen im nördlichen Teil des Umganges, Erdgeſchoß.)

Einen anderen Nachklang byzantiniſchen Zentralbaues gewährt
b S. Fosca auf Torcello bei Venedig (Kuppelweite 9 m); als lebensfähiges Motiv für große Binnenräume verdient ſie die Beachtung der Architekten. — In den ältern kleinen Kirchen Venedigs ſelbſt zeigt ſich ein merkwürdiges Schwanken zwiſchen den beiden Syſtemen; es ſind kurze Baſiliken mit einer Kuppel über der Kreuzung, Tonnen-
c und Kreuzgewölben in den Schiffen; S. Giacometto di Rialto, angeblich von 520, iſt jedenfalls das älteſte dieſer Kirchlein, die Bauform als ſolche reicht aber bis ins 15. Jahrh. hinunter.

d S. Tommaſo in Limine, bei Bergamo (9. Jahrh.), iſt wieder ein einfacher Rundbau; Zylinder mit Kuppel auf Säulen; runder zweigeſchoſſiger Umgang mit hinausgebauter Tribuna.

e Der alte Dom (la Rotonda) zu Brescia, nicht vor 897, wahrſcheinlich aber erſt um 1000 als Winterkathedrale (nicht Taufkirche)

---

an die drei Kapellen bei S. Lorenzo ſei hier auch der kleine merkwürdige Zentralbau (v. J. 879) erwähnt, der ſich in S. Satiro zu Mailand an das linke Querſchiff anſchließt (das Äußere lombardiſche Frührenaiſſance).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

an Stelle einer älteren Basilika erbaut, von der noch die dreischiffige Krypta mit Querschiff übrig ist (ihre architektonischen Details, Kapitäle u. dgl. weisen sie dem 5.—7. Jahrh. zu). Innerer Kuppelraum von 19 m Weite auf acht Pfeilern mit rundem, über dem Niveau des Mittelraumes beträchtlich erhöhtem, kreuzgewölbtem Umgang (7 m weit). Der sehr sonderbare Anbau, der als Chor und Nebenkapellen dient, ist vielleicht noch auf die ältere basilikale Anlage zurückzuführen.

S. Sepolcro in Bologna, der Gruppe von sieben kleinen a
Kirchen, welche zusammen S. Stefano heißen, angehörig, neuerlich gut restauriert, wohl noch ein Bau des 1. Jahrtausends, eine der im ganzen Abendlande vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen, als Stationen der nach Palästina pilgernden Tempelritter meist mit Kommenden des Ordens verbunden. Um einen zwölfeckigen Kuppelraum zieht sich ein unregelmäßiger unterer Umgang mit Gewölben, und ein oberer mit Sparrendach; die sieben antiken Marmorsäulen, welche an den Stützen vorkommen, mögen schon einer frühern Gestalt des Baues gedient haben; die übrigen fünf Stützen sind einfache dickere Backsteinsäulen. An den Außenwänden sind hier und da durch Stellung der Backsteine einfache lineare Verzierungen erzielt, wie sie auch an nordischen Bauten des 1. Jahrtausends vorkommen.

S. Sepolcro in Pisa, ebenfalls eine h. Grabkirche aus der b
zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Hohes Achteck von 9 m Durchmesser, mit Pfeilern und Spitzbogen, von steilem Kegeldach gekrönt, mit achtseitigem niedrigen Umgang (7 m weit), die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. Gegenwärtig großenteils erneuert; der Glockenturm von *Diotisalvi*. Ähnlich, nur kleiner, graziöser und ohne Umgang: S. Agata, die Außen- c
wände fast in voller Breite durch dreigekuppelte Rundbogenfenster mit Blendbogen darüber ausgefüllt.

S. Angelo zu Perugia, wohl noch aus dem ersten Jahrtausend; d
ein Sechzehneck. Über 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Zylinder $14^1/_2$ m weit; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechzehn von Wandpilastern aus gegen den Zylinder hinaufsteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zutaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschließlichen Oberlicht (durch die Fenster des Zylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

Endlich S. Sofia in Benevent, im 8. Jahrh. unter byzan- e
tinischem Einflusse erbaut. Eine 6 m weite mittlere Kuppel, auf Säulenarkaden, die ein Sechseck bilden, wird von zwei Umgängen umschlossen; der innere ist durch zehn Säulen und sechs kleinere Kuppeln begrenzt, der äußere von kreisrundem Umfang von zwölf über unregelmäßigen Vierecken angeordneten Kreuzgewölben über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deckt. Säulen und Kapitäle (korinthisch und komposit) sind antik, das übrige Detail ermangelt jeder architektonischen Durchbildung. Ein anstoßender Kreuzgang (Beginn des 11. Jahrh.) zeigt Anklänge an maurisch-normannische Konstruktionsformen, gehört aber im Detail dem frühromanisch-lombardischen Stil an.

Bei all diesen Gebäuden des ersten Jahrtausends, mit ihren Säulen und andern Fragmenten aus dem Altertum, trägt eine historische Ideenverbindung, selbst in unbewußter Weise, sehr viel zur Wertschätzung bei. Es ist ein Weltalter, das die Erzeugnisse eines andern zu seinen neuen Zwecken aufbraucht; eine Kirche, der unsere Phantasie einen geheimnisvollen Nimbus gibt und deren Andenken mit der ganzen europäischen Geschichte unlösbar durcheinander geflochten ist. Diesen mitwirkenden Eindruck elegischer Art möge man von dem künstlerischen getrennt halten. Es handelt sich eben doch um lauter zusammengesetzten Notbehelf, dessen Ganzes nie einen wahrhaft harmonischen Eindruck machen kann. Wohin mußte es schon im 5. Jahrh. in Italien gekommen sein, wenn man für die ravennatischen Kirchen, in Ermangelung antiker Bruchstücke, die Säulen und Kapitäle aus der Gegend von Konstantinopel fertig holen ließ? Selbst die baulichen Kombinationen und Ideen kamen, wie erwähnt, teilweise von Osten her.

Und doch lebt neben der Barbarisierung der größern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des **Ornamentes**, das bis spät in das frühchristliche Mittelalter den Anschluß an die Antike — zum mindesten in Rom — nicht aufgibt und selbst in den eigenen dorther abgeleiteten Motiven einen Rest ihres Gefühls für Maß und Harmonie bewahrt. Abgesehen von der Sarkophagskulptur (s. diese unter „Skulptur"), sind uns manche Beispiele davon aus den römischen Basiliken erhalten. So eine der reichskulpierten Spiralsäulen mit schönem Kompositkapitäl von der alten Konfession
a von St. Peter (4. Jahrh., 1. Kap. rechts); einige bloß mit Ornament
b bedeckte Felder an der Holztüre von S. Sabina (5. Jahrh.); die aus dem 6. Jahrh. stammende Umschrankung des Presbyteriums in
c S. Clemente (bei ihrer Umstellung im 12. Jahrh. überarbeitet) und zwei von einem Altarciborium derselben Zeit übrige Säulen mit rebenumsponnenen Schäften und byzantinisierenden Kapitälen (jetzt am Grabmal Venier im linken Seitenschiff verwendet); mehrere Platten von Chorschranken aus dem 7. und 8. Jahrh. mit teils durchbrochenen Linien-, teils vollen Rankenfüllungen, jetzt in der
d Vorhalle in S. M. in Trastevere eingemauert, und andere der gleichen Epoche, die bei der jüngsten Wiederherstellung von S. M.
e in Cosmedin zum Vorschein gekommen sind (teils in der Kirche, teils im 1. Geschoß der Vorhalle aufgestellt, teils bei der Rekon-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

struktion von Chorus und Lettner verwendet); die Ornamente an
und in der Kapelle des h. Zeno in S. Prassede (7. und 9. Jahrh.); a
eine Anzahl von Chorschranken aus dem 9. Jahrh., die bei den
jüngsten Arbeiten in S. Sabina aufgefunden wurden (am Beginn b
des linken Seitenschiffs aufgestellt); Reste einer Kanzel (9. Jahrh.)
in S. Elia bei Nepi von großem Reichtum der Dekoration; der c
Altar des h. Savinus (10. Jahrh.) mit Motiven römischer Grab-
cippen in S. M. del Priorato zu Rom; die mit Ranken und d
Vögeln gezierten Türpfosten an S. Saba (11. Jahrh.), jene am e
Hauptportal von S. M. in Cosmedin von *Johannes de Venetia* f
(nach 1088, mit überaus rohen Evangelistensymbolen); und am
Seitenportal von S. M. in Trastevere (Anfang des 12. Jahrh.); g
der aus den Platten einer ehemaligen Ikonostasis (Lettner) zusammen-
gefügte Altar von S. Silvestro auf Monte Soratte und der h
Lettnerabschluß (Pergula) von S. Leo in Leprignano (Sabina), i
von der Wende des 11. zum 12. Jahrh.; eine Deckplatte mit Fischen
und Wundertieren im Museum zu Grottaferrata; endlich die k
Reste eines Altarvorsatzes, sowie einer reichen Kanzel mit mannig-
fachem linearen und Pflanzenornament aus der Zeit Paschalis II.
(1099—1118) im Dom zu Ferentino, wohl vom *Magister Paulus* l
(S. 26 k, 27 n und 25 Mitte)[1]).

---

1) In Ravenna sind derartige Gegenstände meist aus älterer Zeit und nicht
mosaiziert, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken plastischen De-
koration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der Tribuna, *
entlehnt vom Bischofsstuhl des heiligen Damian († 705); das Altartabernakel des h.
Eleucadius am Ende des linken Seitenschiffes (806—816); beide Werke mit schon kalli-
graphisch leblosen Zieraten. — In S. Agata: der runde Ambo, spätrömisch. — Im **
Dom, Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten Hälften des runden Ambons ***
aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569) mit flachen Tierfiguren in lauter vier-
eckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sakristei der elfenbeinerne Bischofsstuhl des
heiligen Maximian (546—556), s. u. Skulptur. — In SS. Nazaro e Celso (Galla †
Placidia): der Altartisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der unbe-
deutenden Reliefs merkwürdig, als weil er auf Erhellung durch hineingestellte
Lampen berechnet war. — In S. Apollinare Nuovo der besterhaltene Ambo, auf ††
vier Säulen, mit reichem römischen Detail in barbarischer Anwendung, und die
frühchristliche Einrichtung in der Capp. Sancta Sanctorum (letzte Kap. l.). — In S.
Giovanni e Paolo die Reste eines reich skulptierten Ambos mit derben flachen †*
Reliefs, aus dem Jahre 597. Die Chorschranken im Dom von Torcello rühren †**
wohl von der Restauration d. J. 864. Auch die beiden Ambonen und das kleine
Sacellum (an einem Pfeiler links) in S. Marco zu Venedig gehören eher dem §
Kreise dieser ravennatischen Dekoration an als der römischen (die Chorabschrankung
ebendort erst von 1394). Leblose plastische Verzierung und Vergoldung, aber kein
Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar genug. — An dem mit
Relieffiguren versehenen und (nach den alten Spuren neu) bemalten Tabernakel
des Hochaltars in S. Ambrogio zu Mailand stammen nur noch die vier Säulen §§
mit den rohen Kapitälen von dem ursprünglichen Werk des 9. Jahrh., alles andere
ist Zutat vom Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh. Die älteste Künstlerinschrift
eines Marmorarius Andreas aus der Zeit Sergius I. (687—701) trägt der
Ambo in S. M. della Misericordia zu Ancona. §*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Schutt Roms war damals unermeßlich reich an kleinern Baustücken aller Art, die jedem zu Gebote standen. Aus steinernen und tönernen Konsolen, Simsfragmenten, Kassetten usw. entstand
a im 10. Jahrh. die sog. Casa di Pilato oder di Rienzi. Außerdem aber gab es Marmor- und Porphyrsäulen und Fragmente solcher, auch vielen grünen numidischen Marmor und Giallo antico; und es gab eine Menge Platten von kostbaren Steinen, mit welchen einst die Wände der Paläste belegt gewesen waren. [Diese letztere Art der Wanddekoration war im Oriente für die Sanktuarien der Kirchen frühe wieder in Anwendung genommen worden. Einzelne, jedenfalls durch byzantinische Vorbilder bedingte Beispiele davon haben sich
b auch in Italien erhalten: in Resten der Wandbekleidung in S. Gio-
c vanni in Fonte und S. Vitale (Umgang) in Ravenna, in der
d Verkleidung der Unterwand der Apsis im Dom zu Parenzo mit einer aus Marmor, Porphyr, Serpentin, Onyx, Perlmutter und Emailmasse zusammengesetzten Mosaik (gleichzeitig mit dem Baue des 6. Jahrh.), in den Resten einer ähnlichen Apsisverkleidung in S.
e Sabina zu Rom, die jüngst zum Vorschein kamen, und einem Fries von Kreuzen, Disken, Spiegeln verschiedener Steinarten über den Säulenarkaden derselben Kirche (5. Jahrh.), endlich aus späterer Zeit (zweite Hälfte des 12. Jahrh.) und in größerem Umfang in der
f Verkleidung der Wände mit Marmorintarsia in der Capp. Palatina
g zu Palermo und im Dom von Monreale.] Die Reste zerschnitt man und setzte daraus neue Zeichnungen zusammen; die zu Scheiben gesägten Porphyrsäulen pflegten die Mitte der zu verzierenden Fläche einzunehmen, das übrige wurde mit gelbem, grünem und weißem Marmor ausgelegt, das Ganze mit antiken Mustern nachgebildeten Rahmen, Profilierungen, Gesimsen usw. versehen. Die der Skulptur und der plastischen Ornamentik wenn nicht unfähig gewordene, doch entwöhnte Kunst ergeht sich in einem angenehmen mathematischen Linienspiel, im Wechsel bunter Flächen. Das inzwischen sehr emporgekommene Mosaik half mit Farben und zumal mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vorherrschende, und diese Dekoration ist daher schon von Anfang an etwas anderes als die sarazenische oder moreske, welche sich wesentlich auf Glaspasten beschränkt. Die Gegenstände, um welche es sich dabei handelt, sind Fußböden, Türgewände, Bischofsthrone, Lesepulte (Ambonen, Analogien), Kanzeln, Altäre, Schranken und Einfassungen von Chören, endlich Säulen für die Osterkerze.

Der Ursprung dieser Art Dekoration geht auf den Orient, und sehr wahrscheinlich auf jene byzantinischen Künstler zurück, die Abt Desiderius um die Mitte des 11. Jahrh. nach Monte Cassino berufen hatte. Dorther verbreitete sich die neue Art Ornamentation gleichmäßig nordwärts bis Rom und südwärts bis nach Sizilien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Während aber in Süditalien das byzantiniſche Ornament für den plaſtiſchen Teil ſtets vorherrſchend blieb, daneben jedoch ſchon frühe koptiſch-arabiſche und normanniſche Elemente in der Flächendekoration die Oberhand über die antikiſierend byzantiniſchen gewinnen (ſ. die unterital. Arbeiten dieſer Art bei der normanniſch-ſiziliſchen Arch.), kommt in Rom darin der Einfluß der heimiſchen Antike zur Geltung und gönnt namentlich in dem muſiviſchen Flächenornament ſelbſt nach Einbürgerung der Glaspaſten aus dem Süden den dort herrſchenden Strömungen keine Verbreitung, läßt ſich vielmehr auch hierin von den Vorbildern altrömiſcher Moſaikkunſt beſtimmen.

Dieſer „kleine Anfang von Renaiſſance", der auf Dekorationsarbeiten beſchränkt blieb und die Architektur im großen nicht berührte, führt den Namen Cosmatenkunſt, von zwei Gliedern der jüngſten der drei Familien, an die ſich die Ausübung der dekorativen Skulptur in Rom und Umgebung länger als zweihundert Jahre hindurch bis zur erſten Hälfte des 14. Jahrh. knüpft. Sie beginnt mit *Magiſter Paulus* (S. 231) und zwei Generationen von Söhnen (c. 1090—1180), ſetzt ſich in der Schule der *Ranucci* durch vier Generationen fort (c. 1135—1209), um in der des Meiſters *Laurentius* bis auf ſeine Urenkel herab ſich auszuleben (1150—1332). Außerdem ſind von *Petrus Vaſſalletus* und ſeinem Sohne (c. 1180 bis 1263), von *Andreas*, Vater und Sohn, *Petrus Oderiſi* und andern Meiſtern bezeichnete Werke erhalten, die ſich nach dem heutigen Stande unſerer Kenntniſſe in keine der obigen Künſtlerdynaſtien einreihen laſſen. — Bei dem Reichtum des Vorhandenen muß ſich die folgende Aufzählung mit dem Bedeutendſten davon genügen laſſen.

Von den unzerſtörbaren Fußböden aus jenen harten Steingattungen, die in mehr oder weniger bedeutenden Reſten und Ausdehnung noch erhalten ſind, gehören alle der Technik, viele auch dem Gegenſtändlichen nach noch der antiken Tradition der Moſaikkunſt (als Opus tessellatum, vermiculatum und Opus sectile) an, freilich in viel weniger vollendeter Herſtellung. So zwei der älteſten in der Abtei Pompoſa (1036) und in der Badia S. Stefano a
zu Carrara (bei Padua, 1027) mit Tierbildern, ſchwarz auf weißem Grund, im Dom zu Peſaro vom Ende des 12. Jahrh. (Tierbilder b
und Szenen des trojaniſchen Krieges), im Dom zu Cremona c
(Kampf der Tugenden und Laſter nach der Pſychomachie des Prudentius), in S. Michele (Labyrinth und Monatsdarſtellungen) und d
S. Pier in ciel d'oro zu Pavia (Kampfſzenen, nach 1132) und e
der Krypta von S. Savino in Piacenza (Tierkreis, Monatsdar- f
ſtellungen, mythologiſche Bilder, 12. Jahrh.), im Dom zu Aoſta (Mo- g
natsdarſtellungen) und Novara (altteſtam. Szenen), in S. Giovanni h
Evang. in Ravenna (Tierbilder, Szenen der Artusſage, von 1213),
in S. Proſpero zu Reggio (Zodiacus und Jahreszeiten, Ende des i

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a 12. Jahrh., ins Museo übergeführt), in S. Benedetto bei Mantua
1152 (Kardinaltugenden mit ihren den Bestiarien entlehnten Fabel-
b tieren), im Dome zu Otranto (1166, Zodiacus, Monats- und Tier-
bilder, alttestamentliche Szenen, Artus- und Alexandersage), das
vollständigste Spezimen der Gattung.

Von den eigentlich cosmatesken (fälschlich als Opus alexandrinum bezeichneten) Fußböden enthält jede ältere und auch manche sonst modernisierte Kirche Roms ein Stück, wenigstens im Chor
c (S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Prassede und viele andere). Die reichsten sind mehr oder
d weniger sicher und zwar spät datiert: der in S. M. in Cosmedin
e (voll. 1123), der prachtvolle von S. M. Maggiore (um 1150), beide
genaue Nachbildungen des von byzant. Arbeitern um 1070 in Monte-
f cassino ausgeführten Fußbodens, der von S. M. in Trastevere
g (etwas früher), der sehr reiche in der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (vielleicht erst um 1220). Im Detail Teppichmustern ähnlich, doch als Ganzes anders komponiert, geben sie deutliches Zeugnis davon, welchen Wert die Kirche von jeher auf schöne Fußböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunst sich noch an das Material halten, durch Goldgerät, Prachtgewebe und Mosaiken den Eindruck des Heiligen und Außerweltlichen hervorbringen muß, weil sie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht schaffen kann — zu einer solchen Zeit gebührte auch dem Fußboden, der ja ein geweihtes Asyl bezeichnete und den Schauplatz für die heiligsten Begehungen ausmachte, eine Ausstattung, die ihn von dem profanen Draußen auf das stärkste unterschied.

h Außerhalb Roms bewahren die Abteien von Grotta ferrata
und Montecassino noch Reste der ursprünglich von byzantini-
schen Künstlern ausgeführten Fußböden (von Beginn und der Mitte
i des 11. Jahrh.); vollständige Fußböden sind erhalten im Dom zu
k Ferentino von *Mag. Paulus* (c. 1116), in der Abteikirche von
l Farfa von *Ranucci* (vor 1143), im Dom zu Città Castellana,
m zu Terracina (ein prachtvoller mit eingestreuten Tier- und
n Drachengestalten), in S. M. di Castello zu Corneto (c. 1166),
o und im Dom zu Anagni von Cosmus I (c. 1224). In der Kathe-
p drale zu Spoleto ein zu gutem Teil aus den Bestandteilen der
q alten Ambonen zusammengeflickter. Sonst haben auch S. Vitale
r in Ravenna, S. Marco in Venedig (vor 1040), die Dome von
s Torcello (1008) und Murano (1140) sowie S. Niccolò zu Bari
(Reste im Chor, vor 1105) prächtige Steinmosaikfußböden. Doch herrschen andere Motive und Steinarten vor, die ihre direkte Abstammung von byzantinischen Vorbildern beweisen.

Andere steinerne Schmucksachen finden sich in folgenden Kirchen zu Rom:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

S. Agnese fuori le mura: Wandbekleidung und Sitz im Chor a
(7. Jahrh.); Altar einer Nebenkapelle. — S. Antonio: Portal (1269).
— S. Cecilia: der Altartisch; sein Tabernakel erst vom Ende des b
13. Jahrh. — S. Cesareo: der Hauptaltar, ein reicher Bischofsstuhl c
mit gewundenen mosaizierten Säulen, ein Pult, reiche Chorschranken,
und eine Kanzel mit Balustersäulen auf Tiergestalten — eine der
bedeutendsten Kirchen hierfür. — S. Clemente und S. Giorgio d
in Velabro s. S. 5a u. h. — S. Lorenzo fuori le mura: e
das Pult (Ambo) rechts, das herrlichste unter den vorhandenen;
die Brustwehren und der Bischofsstuhl (1251) in der hintern Kirche
ebenfalls vom zierlichsten Cosmatenstil; der Altar vom Jahre 1148.
— S. M. Araceli: willkürlich getrennte und neu zusammenge- f
setzte Pulte, von den Cosmaten *Laurentius* und *Jacobus* (c. 1200);
im linken Querschiff die Ara. — S. M. in Cosmedin: Boden, g
Bischofsthron, zwei Pulte im Auftrag des Kardinals Alphanus
(† 1123) verfertigt, dessen Grab in der Vorhalle interessant, weil
darin schon der Keim für die spätere Ausbildung des Cosmaten-
grabmals im gotischen Stil enthalten ist (s. diese weiter unten).
Das Altartabernakel viel später (1315 von Adeodatus), ebenso der
Osterkerzenleuchter (c. 1286 Fra von Pascale). Chorus und Lettner
unter Benutzung der Reste der ursprünglichen vom Ende des 8. Jahrh.
neu aufgerichtet. — SS. Nereo ed Achilleo: Pult, Schranken h
mit vier Kandelabersäulen darauf, Bischofsstuhl und Fußboden im
Chor. S. Paolo fuori: der Osterkerzenleuchter, von *Niccolò di* i
Angelo und *Pietro Vassalletto* (c. 1180), mit zahlreichen rohen
Reliefs aus dem Leben Christi, ohne Mosaikenschmuck. — Geringere
Reste in S. Balbina, S. Pancrazio, S. Saba (datierter Türsturz k
des Cosmaten *Jacobus* von 1205) usw. (Über die Mosaiken der
Cosmaten s. unter Malerei.)

Ferner in folgenden Städten des Kirchenstaates: in S. Lucia l
zu Gaeta Reste der Chorschranken (1020); in Rocca di Cave m
bei Palestrina ein Altarvorsatz von *Mag. Paulus*, vom Jahre 1093,
das älteste bez. und dat. Werk der Cosmatenkunst; im Dom zu n
Ferentino ein ähnlicher Vorsatz, wohl vom selben Meister (1106
bis 1113 s. S. 23 l); in der Abteikirche zu Grotta ferrata o
Reste eines Lettners und Altars, datiert 1132; in S. M. di Castello p
zu Corneto die Fassadendekoration (1143) von *Nicc. Ranucci*
und das Altartabernakel (1166) von *Giov.* und *Guittone Ranucci*,
der Ambo (1209) von *Giov. di Guittone*; in der Kathedrale von q
Segni Arbeiten von *Petrus Vassallettus* (1186); in San Vittorino r
(Abruzzen) Ambo von *Petrus Amabilis* (1197); im Dom zu Anagni s
ein Osterkerzenleuchter (c. 1260) und eine Kathedra (1263) aus S.
Andrea, jetzt im bischöflichen Museum aufbewahrt, beide von t
Vassallettus, dem Sohn; in Argentella (bei Palombara) Reste u

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a von Lettnerſchranken; in S. Pietro zu Toscanella desgleichen;
b im Dom zu Cività Caſtellana Chorſchranken von *Drudus* und *Luca,* Sohn *Cosmas* I. (2. Hälfte des 13. Jahrh., jetzt in der Sa-
c kriſtei). Selbſt das gotiſche S. Francesco in Aſſiſi wird um 1250 noch mit Altar, Kanzel (Unterkirche) und Biſchofsthron (Oberkirche) im Cosmatenſtil dieſer Epoche ausgeſtattet.

Die einzige wahrhaft architektoniſche Blüte, welche dieſe Dekoratorenſchule hervorbrachte, ſind ein paar Kloſterhöfe mit kleinen Bogen auf gekuppelten Säulchen, innen flachgedeckt oder gewölbt. Sie gehen in der Anlage auf frühromaniſche Muſter
d zurück, deren älteſtes in Rom an S. Saba noch teilweiſe erhalten iſt: ganz roh in Backſtein ausgeführt (noch 11. Jahrh.). Eine zweite
e Gruppe, beſtehend aus den Kloſterhöfen von SS. Quattro Coro-
f nati (wahrſcheinlich ſchon 1112), S. Lorenzo fuori (1187) und S.
g Vincenzo alle tre Fontane (c. 1150) ſowie von S. Cecilia (2. Hälfte des 12. Jahrh.) zeigt nur erſt ausnahmsweiſe gekuppelte Säulchen, dagegen ſchwere Würfelkapitäle und keinen dekorativen Schmuck. Eine dritte Gruppe, während des erſten Viertels des 13. Jahrh. erbaut, ſteht ſchon den Kreuzgängen von S. Paul und dem Lateran näher: gekuppelte Säulen mit glockenförmigen Kapitälen und Blattornament, beginnender Skulpturſchmuck an Arkaden und Fries, weniger gedrückte Verhältniſſe zeichnen ſie aus. Es
h ſind die Kloſterhöfe von S. Coſimato (c. 1200—15), der größte
i aller römiſchen von S. Siſto (1216—20, Bruchſtück), von S. Sabina (1216—25), in deſſen baulichem Detail ſich der Einfluß der frühgotiſchen Ziſterziensergründungen in der römiſchen Provinz verrät,
k endlich von S. Scolaſtica zu Subiaco (beg. 1210—15 durch *Jacobus Laurentii,* voll. bis 1235 durch deſſen Sohn und Enkel), ſchon mit gewundenen Säulchen und einigem Moſaikſchmuck. Aber
l erſt in den roſenduftenden Kloſterhöfen des Laterans und der
m Abtei S. Paul ſind die antiken Formen ſowohl durch Anwendung des prachtvollſten Moſaikſchmuckes als durch gemeißelte Marmorzieraten zu einer neuen und ganz eigentümlichen Belebung gediehen (der erſtere 1222—30 von *Vaſſalletus* Vater und Sohn, der von St. Paul c. 1220—41 von *Petrus de Capua* beg., von *Magiſter Petrus* voll.). Unmittelbarer als in all den Baſiliken dieſer Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, ſpricht ſich hier der Formengeiſt der Epoche Innocenz' III. aus. — Ähnlich der Kloſter-
n hof in der Abtei von Saſſovivo (bei Foligno), 1229 von Meiſter *Pietro di Maria* vollendet. Die Vorhalle des Domes von Città
o Caſtellana zeigt das gleiche Zurückgehen auf klaſſiſche Vorbilder, verbunden mit zierlicher Moſaizierung. Das Hauptportal inſchriftlich von dem Cosmaten *Lorenzo* und ſeinem Sohne *Jacopo* (c. 1200), das rechte Seitenportal von letzterem, die erhöhte Mittel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

arkade des Portikus (und wohl auch dieser) von *Jacobus* und dessen Sohn *Cosmas* I., voll. 1210. — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gotischen Stil, wovon bei Gelegenheit.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die italische Kunstübung sich mit diesem anmutigen Spiel von Material und Farben begnügt, gleichzeitig mit den größten Fortschritten der nordischen Architektur. Diese von Vernützung antiker Baustücke fast seit Anfang an abgeschnitten und, was mehr heißen will, von einem andern Geiste getragen, hatte inzwischen die erlöschenden Erinnerungen des römischen Stiles zu einem eigentümlichen **romanischen Stil** ausgebildet, der um 1150 schon im Begriff war, sich zum gotischen zu entwickeln. Diesem romanischen Stil stellt sich nun in Mittel- und Oberitalien ein nicht unwürdiges Seitenbild gegenüber.

❖❖❖

Das große Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt unstreitig den Toskanern. Der hohe Sinn, der dieses Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein stellenweises Umschlagen in die Sinnesart der Erbauer des Turmes von Babel verzeihen mag, begnügte sich schon frühe nicht mehr mit engen, von außen unscheinbaren und innen kostbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Diese offenbarte sich zunächst seit dem 11. Jahrh., in der Wahl des Baustoffes. Der Sandstein und Kalkstein, welchen man in der Nähe hatte, schien zu sehr der Verwitterung ausgesetzt; man griff zum edleren Marmor und inkrustierte damit wenigstens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Der weiße aus Karrara, der Rosso di Siena und endlich der beinahe schwarz erscheinende, aber viel feiner wirkende Verde di Prato abwechselnd auf Strukturformen verwendet oder in den Füllungen angebracht, verleihen den Bauten einen ganz eigenartigen Reiz der Farbe. Bei etwas verständnisvollerer Verteilung hätte man oft die edle Wirkung noch außerordentlich steigern können (z. B. im Battistero zu Florenz). Zum ersten Male wieder erhielten die Außenwände der Kirchen eine organisch gemeinte, wenn auch zum Teil nur dekorativ spielende Bekleidung: Pilaster und Halbsäulen mit Bogen, Gesimsen, Streifen und Einrahmungen von abwechselnd weißem und schwarzem Marmor, nebst anderem mosaikartigen Zierat. An den größeren Fassaden behauptete sich seit dem Dom von Pisa ein System von mehreren Säulchenstellungen übereinander; die obern schmalern und dem obern Teil des Mittelschiffes (wenigstens scheinbar) entsprechend; unten größere Halbsäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Pistoja). Im Innern rücken die Säulen a

auseinander; ihre Intervalle ſind bisweilen beinahe der Breite des Mittelſchiffes gleich, welches allerdings ſich ſehr in das Schmale und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beiſpielen hat es flache Bedeckung, während die Nebenſchiffe gewölbt werden. (S. Andrea
a in Piſtoja). An den Säulen iſt häufig der Schaft, außerhalb Piſa aber ſelten das Kapitäl antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwiſchen beiden (indem das Kapitäl einen ſchmalern untern Durchmeſſer hat als der Schaft) auf die Annahme benutzter antiker Fragmente führen könnte; ein Rätſel, welches ſich nur durch die Vorausſetzung einigermaßen löſt, daß die Kapitäle etwa aus wenigen Steinmetzwerkſtätten für das ganze Land beſtellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit iſt ſehr ungleich, von der roheſten Andeutung bis in die feinſte Durchführung der korinthiſchen, auch der Kompoſitakapitäle. An den bedeutenderen Kirchen verſuchte man ſchon frühe, der Kreuzung des Hauptſchiffes und des Querſchiffes durch eine Kuppel die möglichſte Bedeutung zu geben.

Die einfachſten Elemente dieſes ganzen Typus enthält wohl
b der Dom von Fieſole (1032 geweiht); das Äußere dürftig, doch ſchon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; alle Details einfach bis zur Roheit; erhöhtes Querſchiff und Chor über einer wahrſcheinlich alten Krypta mit ioniſchen Säulchen (das Gewölbe der Vierung eine ſpätere Zutat?) Merkwürdigerweiſe entſpricht ſchon hier die ganz ſchmuckloſe Faſſade der Kirche nicht, ſondern ragt bereits als vorgeſetzte Dekoration über dieſe hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein bloßer Biſchofsſitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen munizipalen Stolzes einer reichen, im Zentrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, ſo vertrat ſüdlich Piſa dieſe Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges
c über die Sizilianer gründen die Piſaner 1063 ihren Dom; als Baumeiſter nennen ſich *Rainaldus* und *Busketus*. Die ſchöne iſolierte Lage, der edle weiße Marmor mit ſchwarzen und farbigen Inkruſtationen, die klare Abſicht, ein vollendetes Juwel hinzuſtellen, die gleichmäßige Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — dies alles bringt ſchon an ſich einen großen Eindruck hervor; es gibt nicht eben viele Kirchen, welche dieſe Vorbedingungen erfüllen. Außerdem aber tut die Kunſt hier einen ihrer ganz großen Schritte. Zum erſtenmal wieder ſeit der römiſchen Zeit ſucht ſie den Außenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmoniſch zu gliedern; ſie ſtuft die Faſſade ſchön und ſorglich ab und gibt dem Erdgeſchoß Wandſäulen und Wandbogen, den obern Teilen durchſichtige Galerien, zunächſt längere, dann dem Mittelſchiff und dem Giebel entſprechend kürzere. Sie weiß auch, daß ihre Wandſäulen jetzt einem neuen Organismus angehören, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verjüngt diese fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Michele in Lucca versah). An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Pilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe darüber mit geradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, daß orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in einem Guß ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere große Neuerung: nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Kompositionsgefühl im großen errungen; sie weiß wieder bei großen dominierenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höheren Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel und gibt als mittlere reiche Schlußform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilika und ruht auf lauter antiken Säulen (deren korinthische und komposite Kapitäle seit ihrer Ergänzung mit Gips für die Untersuchung meist verloren sind), teilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, um daraus vor allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äußern gewölbt; der zweiten niedrigeren Säulenreihe ist durch Überhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt, deren Kapitäle hier schon original, zum Teil in romanischen Motiven, zumeist aber — als Nachbildung von antiken — in jonischer, kompositer und der rohen, sozusagen abbreviierten korinthischen Form mit einfacher Deckplatte darüber gearbeitet sind (vereinzelt auch schon in den Seitenschiffen romanische Tierkapitäle). Schon einzelne römische Basiliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien (als Frauenemporen benutzt), allein sie versäumten, ihnen durch diese leichtere Behandlung den lokalen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmal an einer Basilika — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schlußnischen gleichsam zwei anstoßende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu und schuf damit jenen geheimnisvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Welches Quadrat aber ſollte nun als Baſis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erſtenmal mit dem Baſilikenbau zu kombinieren wagte? Langhaus und Querbau ſchneiden ſich in ungleicher Breite; man nahm die ganze Breite des letzteren und vom erſteren die des Hauptſchiffes, und ſo ergab ſich die merkwürdige ovale Kuppel, die ſpäter noch eine gotiſche Außengalerie erhielt (vgl. damit die Löſung der Kuppelfrage an den Domen von Siena und Florenz).

Während des Baues reinigte ſich der Stil. Wir dürfen z. B. annehmen, daß die ſchon ſehr gut gegliederte Galerie im Innern zu den ſpätern Baugedanken gehört, ebenſo ihre Außenwand, welche eine obere Pilaſterordnung über den Wandbogen bildet.

a Vollſtändiger ſpricht ſich dann dieſer gereinigte Stil im Baptiſterium aus, welches 1153 von *Diotiſalvi* gegründet wurde. (Die gotiſchen Zutaten: Baldachine, Giebel, Spitztürmchen ſind erſt von 1278—1387 hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wiederfinden, die Bogenprofile, die Moſaizierung der Füllungen uſw. Auch hier meldet ſich an der äußern Galerie wie im Innern vereinzelt das eigentümlich romaniſche Kapitäl. Ganz beſonders wichtig iſt aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler (bloß im untern Stockwerk), worin ſich deutlich das Verlangen nach einem höheren baulichen Organismus ausdrückt. Ebenſo iſt die hohe koniſche Innenkuppel (18 m weit; Geſamtdurchmeſſer 30 m) nur eine ungeſchickte Form für das Bedürfnis nach einem leichten, ſtrebenden Hochbau. — Die Wände des Altartiſches und die Einfaſſung des Taufbeckens (von *Guido Bigarelli* aus Como, 1246) zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Dekoration erwacht war, wie man auch hier ſich von dem bloßen Moſaik mit Prachtſteinen losmachte zugunſten einer reinen und bedeutenden plaſtiſchen Verzierung.

Seit 1174 bauten *Wilhelm von Innspruck* und *Bonannus* den
b Campanile, den berühmten Schiefen Turm, erſt Mitte des 14. Jahrh. durch *Tomaſo Piſano* vollendet. Hier iſt die Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher, und das romaniſche Kapitäl mit ſeiner derben Blätterbildung hat entſchieden das Übergewicht vor dem römiſchen. Kunſtverſtändige ſollten nicht verſäumen, den Standpunkt aufzuſuchen, von dem aus der Turm ungefähr gerade erſcheint; denn der Kompoſition nach iſt dieſes einzige Gebäude eines der ſchönſten des Mittelalters. Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, iſt hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrſtöckiges Gebäude übertragen; es ſind viel mehr als bloße Galerien, es iſt eine ideale Hülle, die den Turm umſchwebt und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen.

Das reiche System dieser drei Bauten ist natürlich an den übrigen Kirchen Pisas nur stellenweise durchgeführt oder auch nur in Andeutungen gleichsam im Auszug gegeben. Immer aber wirkt diese erste konsequente Erneuerung eines plastisch bedeutenden Architekturstils mit großem Nachdruck, und auch die kleinste dieser Kirchen zeigt deutlich, daß man diesen bezweckte. Bei den kleineren beschränkt sich der Marmor auf die Fassaden; statt der Galerien kommen bloße Wandbogen vor, aber auch da ist mit geringen Mitteln, z. B. mit dem Charakterunterschied von Wandpilastern und Wandsäulen, das Wesentliche entschieden ausgesprochen. Im Innern sind oder waren es lauter Säulenbasiliken; das Oberschiff meist verändert.

Aus dem 12. Jahrh.: S. Frediano; im Innern liefern z. B. die a
zwei nächsten Säulen den Beweis, daß die allzu kleinen Kapitäle nicht immer antike sind, mit denen man sich hätte begnügen müssen, wie man sie fand. (Vgl. S. 30 a.) Die Säulen dagegen erscheinen sämtlich antik. — S. Sisto, antike Säulen von ungleichem Stoff; b
auch hier gerade die unpassendsten Kapitäle modern. Das Äußere fast formlos. — S. Anna, nur ein Teil der Südseite erhalten; das c
Übrige ein Umbau von 1610. — S. Andrea, außen nur die ein- d
fache Fassade alt, sowie der backsteinerne Campanile; innen die Überhöhung der Bogen durch ein besonderes Zwischengesimse erklärt; die Kapitäle meist aus dem Mittelalter, mit Tierköpfen usw. — S. Pierino, 1119 errichtet, 1272 umgebaut; dreischiffige Säulen- e
basilika ohne Querschiff, mit geradem Apsisschluß, der Boden in Opus Alexandrium, wahrscheinlich beim Umbau (des Arnos wegen?) erhöht; die Kapitäle zum Teil antik; außen an der Langseite Rundbogenarkaden zwischen schmalen Pilastern. — S. Paolo all' Orto, f
nur der untere Teil der Fassade erhalten (wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte). Das Innere ganz verbaut. — Die alte Kirche S. Piero in Grado, eine halbe Stunde g
seewärts, mit Ost- und Westapsis, letztere von der ursprünglichen Anlage vor 420, erstere vom Beginn des 9. Jahrh. stammend, und mit schönen, wohl von pisanischen Seeräubern herbeigeschleppten antiken Säulen. — S. Cassiano in Settimo (8 km östlich von Pisa), h
ursprünglich 9. Jahrh., Ende des 12. Jahrh. auf 8 Joche verlängert, Seitenfronten und Apsis mit Blendarkaden umzogen. Dieser Zeit gehört auch die unvollendete Fassade mit den Skulpturen des *Biduinus* an, der wahrscheinlich ihr Architekt war. S. Michele i
degli Scalzi (vor den Thoren von Pisa) vom Ende des 12. Jahrh.

Aus dem 13. Jahrh.: S. Paolo in ripa d'Arno, mit der besten k
Fassade nach dem Dom; innen mit Querschiff und Kuppel; durch-

gängig Spitzbogen, doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen, unverputztes Innere mit offenem Dachstuhl von majestätisch schlanken Verhältnissen, einige antike Ka-
a pitäle. (Restauriert.) — An S. Nicola die Fassade und der Turm
b angeblich von *Niccolò Pisano.* — S. Michele in Borgo; das Innere, soweit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilika; von der Fassade der obere Teil mit den schon spitzbogigen Galerien 13. Jahrh., von *Fra Guglielmo,* der von 1304—1313 urkundlich dort tätig war; in
c die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle. — S. Catarina, voll. nach 1252, die spätere (1327) Fassade eine noble und prächtige Übertragung des pisanischen Typus in die gotischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche vom Typus der toskanischen Bettelordenskirchen.

Die Kirchen von Lucca sind (mit Ausnahme der oben genannten älteren Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichem und fast peniblem Reichtum tun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurierte Säulen, Mosaizierung möglichst vieler Flächen usw.); allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimsbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Luccheſen darein gesetzt zu haben, daß in den Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist dies Ausnahme (an S. Michele in Borgo). — Die Campanili, die marmornen wie die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.
d Aus dem 12. Jahrh.: S. Giovanni; die Kapitäle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gotischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Außen einfach mit Wandstreifen ohne
e Konsolen; von der Fassade nur die Tür alt. — S. M. foris portam, 12. Jahrh.; eine der besseren, mit Querschiff und Kuppel; die Kapitäle der Säulen und diese selbst hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule. (Kuppel und Wölbung der Schiffe zur Zeit der Renaissance.) —
f S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinerner Campanile; das Innere modern. Eigentümlich an dieser und anderen hierher gehörigen Kirchen das Hineinkragen der Kämpfer der Türpfosten in die Wandfläche, über die Breite jener hinaus, wohl durch die ursprüngliche Verwendung antiker Gebälkstücke usw. zu solchem
g Zwecke hervorgerufen. — Der Außenbau von S. Michele: die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen mit absichtlicher

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Übertreibung des pisanischen Prinzips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoß um eines vermeintlich höhern Effektes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen. Im Innenbau (8. Jahrh.?) Säulen und Kapitäle noch antikisierend (vgl. S. 14, vor b). Kleinere Kirchen zum Teil nur mit einzelnen alten Bestandteilen: S. Giusto, S. Giulia, a
S. Salvatore, S. Vicenzo usw. Der Übergang ins Gotische: b
Fassade von S. Francesco. — Über S. Frediano vgl. S. 14 a. Was c
aus dem 12. Jahrh. ist, scheint Nachbildung von älterem und weicht von dem pisanisch-lucchesischen Stil ab. — Endlich die ältern Teile des Domes: die Fassade, inschriftlich von *Guidetto* 1204, empfin- d
dungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail schon sehr gereinigt erscheint. Dann das Äußere des Chorbaues und Querschiffes, sehr edel und gemäßigt (auch in der Inkrustation); durch die Höhe des Querschiffes ein imposanter Anblick (das Innere s. unter Gotik). Der Glockenturm mit regelmäßig zunehmender Fensterzahl, wie der von Siena.

In andern Städten Toskanas:

Der Dom von Prato, beg. im 12. Jahrh., hat aus dieser Zeit e
noch das schmale Mittelschiff mit den weiten Bogen über schweren Säulen mit rohen Kapitälen; 1317—1320 von *Giovanni Pisano* durch Hinzufügen des erhöhten Kreuzschiffes mit fünf Kapellen anmutig ausgebaut, trägt die Kirche im ganzen das Gepräge dieser Zeit Die ursprüngliche Fassade wurde 1211 durch *Guido Bigarelli* (S. 32 a) inkrustiert, die jetzige, davor gesetzte, 1413 von *Niccolò di Piero Lamberti* zur Ausführung übernommen.

In Pistoja ist S. Giovanni fuorcivitas ein einfaches läng- f
liches Viereck, dessen eine Langseite (von *Gruamons* ausgeführt) aber die Zierlust jener Zeit (Ende des 12. Jahrh.) in fast kindlicher Weise an den Tag legt. — S. Andrea, Basilika des 12. Jahrh., mit g
schmalem Mittelschiff, dessen hohe Obermauern schmale Fenster enthalten; die Fassade mit Wandbogen, schachbrettartiger Fläche und (als Gesims) großem Eierstab (der obere Teil neuer). — Der innern Anlage und der Zeit nach verwandt; S. Bartolommeo (rekon- h
struiert 1159). — Der Dom, mit Vorhalle (S. 29 a), von erhöhtem i
Tonnengewölbe in der Mitte unterbrochen, und mit drei Säulchenstellungen darüber; im Innern eine sehr verbaute Basilika, mit ungleichen, doch wohl nicht antiken Kapitälen, wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. (nicht von Nicc. Pisano). Die Seitenfassade, jetzt bloß Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einst eine obere Galerie. Der Turm, unten Festungsarchitektur (von 1200), wiederholt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in ſeinen drei oberſten Stockwerken das Motiv des piſaniſchen, nur viereckig ſtatt rund. Der Chorbau modern.

a Der Dom von Volterra, rekonſtruiert 1120, gehört auch in dieſe Reihe (ohne genügenden Grund dem *Niccolò Piſano* zugeſchrieben, was ſich nach andern nur auf die von 1254 datierte Faſſade beziehen ſoll).

b Der Dom von Maſſa Maritima nach dem Muſter der piſaner Baſiliken zwiſchen 1228 u. 1267 von *Enricus (da Campione?)* in ungemein feiner Detaillierung ausgeführt; die Chorpartie ſamt der Kuppel, ſowie der oberſte Faſſadengiebel von 1287—1304 in ſieneſer Gotik hinzugefügt (1626 neugewölbt).

Wiederum einen höheren Aufſchwung nahm die neue Bauweiſe unter den Händen der Florentiner. Sie legten zunächſt in die bisher ſpielende Inkruſtation mit dem Marmor verſchiedener Farben einen neuen feinen Sinn und bildeten das plaſtiſche Detail der Architektur edler und konſequenter aus, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium altchriſtlicher Formen und antiker Überreſte, ſo daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaiſſance un-
c verkennbar iſt. Namentlich faßt die Kirche S. Miniato das vorgotiſche Kunſtvermögen Italiens auf eine ſo glänzende Weiſe zuſammen, daß man die folgende Einführung des gotiſchen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern verſucht iſt.

Die betreffenden Gebäude haben von der erſten Hälfte des 11. bis zum Beginn des 13. Jahrh. ihre jetzige Geſtalt erhalten. Obgleich nur im unteren Teile ihrer fünfteiligen Faſſade erhalten,
d iſt zunächſt von beſonderem Intereſſe die Kathedrale zu Empoli durch das Datum (1093), welches hier allein angegeben iſt.

e Gut erhalten iſt die kleine Baſilika SS. Apoſtoli in Florenz, nicht vor dem 9. Jahrh. gegründet; die Nebenſchiffe wurden im 15. Jahrh. mit Flachkuppeln nach dem Muſter von S. Lorenzo eingewölbt; aus gleicher Zeit die Tonne und die breiten Fenſter des Mittelſchiffs. Gleichmäßige Kompoſitſäulen, mit Kapitälen nach dem Muſter der antiken im Baptiſterium, ſowie mit attiſchen Baſen, tragen Bogen mit feiner antikiſierender Einfaſſung; ihnen entſprechen neuere Wandpilaſter (mit Renaiſſancekapitälen); die Kapellenreihen gelten als urſprünglich; ihre Hinterwände laufen ſchräg, wohl aus Rückſicht auf irgend eine Bedingung des engen Platzes. Die Apſis jedenfalls urſprünglich.

f An S. Jacopo oltr'Arno in dem gleichnamigen Borgo iſt nur eine dreibogige Vorhalle mit Aufſatz (von S. Donato a Scopeto hie-
g her verſetzt), an der Badia bei Fieſole nur ein inkruſtiertes Stück der Faſſade aus dieſer Zeit (angeblich vor 1028); merkwürdig iſt hier das beſondere Gebälkſtück (Architrav, Fries und Sims) über

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Wandſäulen, neben einer ſonſt noch ziemlich ſpielenden Inkruſtation. Ähnlich die Faſſade des 1737 an urſprünglicher Stelle neuerbauten Kirchleins. S. Salvatore dell' Arcivescovado a
auf Piazza dell' Olio, angeblich 1121 gegründet.

Die Faſſade von S. Miniato al Monte, vor dem gleichnamigen b
Tor, beſchließt dieſe Reihe auf das ruhmvollſte. Nahe verwandt mit jener des Doms zu Empoli, und daher auch wohl wenig früher, jedenfalls nach 1062 entſtanden, hat ſie zwar mehr Willkürliches, zumal im Farbenwechſel der Inkruſtation (die des Giebelauffatzes erſt um 1200), als das Baptiſterium, allein daneben finden ſich die zarteſten antiken Details (z. B. am Dachgeſimſe Konſolen, die drei Türen ſtammen von dem Jupiterstempel auf dem Forum von Florenz); das Verhältnis des obern Stockwerks zum untern iſt vielleicht hier zum erſtenmal nach einem rein äſthetiſchen Gefühl beſtimmt, weil keine antiken Säulen das Maß vorſchrieben. Im Detail der Formen und der Ornamentik finden ſich daran, außer den auf Löwen ruhenden Säulen des Mittelfenſters und den das Gebälk der Schenkel des obern Giebels ſtützenden Telamonen, keine Anklänge an Romaniſches. Das Innere des im weſentlichen zwiſchen 1014 und 1062 erbauten und ſpäter nur noch in der Ausſchmückung vollendeten Baues zeigt jene Unterbrechung des ungeteilten Raumes durch Pfeiler und Bogen, die in S. Praſſede zu Rom noch roh auftritt, in höchſt veredelter Geſtalt; auf jede zweite Säule folgt ein Pfeiler von vier Halbſäulen mit über das Mittelſchiff geſpannten Bogen. Der Dachſtuhl (inſchriftlich erſt v. J. 1357), durchaus ſichtbar, iſt einer der ſehr wenigen, welche im Sinne ihrer urſprünglichen Verzierung gut reſtauriert ſind. (Ein ſpäterer, beiläufig geſagt, in S. Agoſtino zu Lucca, einer mit teilweiſe urſprünglicher c
Bemalung in S. Annunziata zu Piſtoja). Die Säulen im Chor d
ſind aus Marmor und antik, die im Schiffe aus Steinblöcken aufgemauert; ſie verdanken das Ausſehen von Monolithen einem Stukkoüberzug; die Halbſäulen der Pfeiler ſetzen ſich aus Blöcken von Verde di Prato zuſammen. Die Kapitäle ſind teils für das Gebäude gemacht und dann einfach, teils reich antik. Auch die Vorderwand der ziemlich hohen und bedeutenden Krypta, in die die Säulen des ſtark über das Schiff erhöhten Chors hinabreichen, ohne für ihr Gewölbſyſtem ausgenutzt zu ſein, ſowie das Halbrund der Tribuna ſind inkruſtiert, die fünf Fenſter der Tribuna mit großen durchſcheinenden Marmorplatten geſchloſſen. Die Steinſchranken und das Pult des Chores gehören zu den prächtigen Dekorationsſtücken derſelben Art wie die Sachen im Baptiſterium zu Piſa; die Bodenplatten im Hauptſchiffe vorn mit Niellen, ähnlich denen des florentiniſchen Baptiſteriums (1207) mit Darſtellungen des Tierkreiſes, wogegen die piſaniſchen Bodenmoſaiken (Battiſtero, e

a Dom, S. Pierino) nebſt denen von S. Frediano zu Lucca noch faſt ganz der chriſtlich-römiſchen Technik folgen. Betrachtet man außen das Untere der Apſis und der daran ſtoßenden Teile, ſo läßt das verſchiedene Material, die Geſtalt der Strebepfeiler, die Konſtruktionsweiſe der Bogen an den Fenſtern der Krypta den Gedanken aufkommen, letztere gehöre, wie im Dom von Fieſole, einem älteren Heiligtum an ſtatt ein ſpäterer Einbau zu ſein.

b Das Baptiſterium S. Giovanni (urſprünglich die Kathedrale von Florenz) bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Vom urſprünglichen Bau des 7. oder 8. Jahrh. iſt nur noch die Anlage des Innern mit den 14 antiken Granitſäulen erhalten; die jetzige Ausſchmückung des Innern beginnt vor 1193 und war 1205 ziemlich vollendet, die des Äußern ſchloß ſich in den folgenden Jahrzehnten daran; nur die Verſtärkung der Ecken durch Pfeiler in Schichten weißen und grünen Marmors erfolgte erſt um 1293 durch *Arnolfo di Cambio* (das Hauptgeſimſe aber wurde gar erſt 1471 durch *Ant. Roſſellino* hergeſtellt). — Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Beſtimmung der betreffenden Stellen (Simſe und Einrahmungen ſchwarz, Flächen weiß uſw.) iſt hier ſelbſt edler und beſonnener als z. B. am Dom. Vorzüglich ſchön ſind dann in ihrer Mäßigung die plaſtiſchen Details, die Kranzgeſimſe der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als kannelierte Wandpilaſter die Bewegung in der Attika fortſetzen. In dem impoſanten Innern, welches deutliche Anklänge an das Pantheon zeigt, und deſſen weiter Raum von einer einzigen achtſeitigen Kuppel von $25^1/_2$ m Weite überſpannt iſt, ſtehen vor den acht Niſchen des Erdgeſchoſſes je zwei Säulen, müßig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugnis eines Verlangens nach monumentaler Gliederung. Sie ſind von orientaliſchem Granit, ihre vergoldeten korinthiſchen Kapitäle zum Teil antik, zum Teil für dieſe Stelle gearbeitet, mit genauem Anſchluß an die antiken Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes ſchließt ſich ſtreng harmoniſch an das untere an, mit korinthiſchen Pilaſtern und ioniſchen Säulchen. Hier zum erſtenmal in den Ecken des Baues, wo das Auge eine Stütze verlangt, der leere Raum zwiſchen den Pilaſtern, welche die Seiten des Achtecks einrahmen; noch wenig ſtörend, weil der dunkle Marmor die Stütze zu erſetzen ſcheint. (Bei
c dunklen Pilaſtern aber auf hellem Grunde, wie im Oratorio degli
d Angeli und in der Sakriſtei von S. Spirito, ruft dieſe Anordnung den Eindruck des „Wackligen“ in unangenehmer Weiſe hervor.) Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die Moſaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Frieſe, Bruſtwehr und zum Teil auch das Innere der Galerie in Anſpruch nehmen, und vorzüglich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch die drückenden Mosaiken der Kuppel. Der Chor steht außer Harmonie mit dem Übrigen; er ist erst 1202 an Stelle eines Atriums angebaut, damals wurden auch die drei Türen eröffnet. Der Fußboden aus verschiedenfarbigen Marmorstücken, z. T. mit nielliertem Ornament, wurde 1200 gelegt.

Man sollte kaum glauben, daß auf ein System von Kirchenfassaden wie die genannten noch eine Mißbildung habe folgen können, wie die Vorderseite von S. M. della Pieve zu Arezzo a
vom Jahre 1216 (Datum der Portalskulpturen von *Marchionne*). Mit einer solchen Anstrengung ist kaum irgendwo jeder Anklang an Harmonie, an vernünftige Entwicklung durchgehender Motive vermieden worden wie hier. Der viereckige Glockenturm daneben, in Nachahmung des pisanischen, ganz von Säulengalerien umkleidet. Das Innere ist bei weitem besser (neuerdings gut restauriert): Rundpfeiler mit fast antik korinthischen Kapitälen, das Mittelschiff von einer fortlaufenden Reihe kleiner Rundbogenfenster erleuchtet, offener Dachstuhl in dem Mittel- und den Seitenschiffen, erhöhter Chor über einer Krypta. Das Äußere der Chornische dagegen wieder der Fassade würdig.

Denselben Typus, wie die eben besprochenen Kirchen (und der Dom von Fiesole), worin namentlich der erhöhte Chor über gewölbter Krypta, zu dem Marmortreppen emporführen, ein neues Moment darstellt, zeigten eine Anzahl untergegangener florentiner Kirchen dieser Frühzeit, so daß wir das fragliche Schema als dasjenige des florent.-romanischen Stils beanspruchen dürfen. (Vereinzelt und in weniger ausgesprochenem Maße kommt es auch in einigen Basiliken Roms — S. M. in Trastevere, S. Martino ai Monti, S. Marco — vor, wird von der Gräfin Mathilde v. Tuscien in der von ihr errichteten Kathedrale von Modena jenseits des b
Apennins verpflanzt und findet dort Nachfolge im Dom zu Piacenza, Parma, in S. Zeno zu Verona u. a.)

In Genua vermischt sich der romanische Stil Frankreichs mit der von Pisa ausgehenden Einwirkung. Die betreffenden Kirchen sind meist Basiliken mit einer Art von Querschiff, auch wohl mit einer (unbedeutenden und meist veränderten) Kuppel; die Säulen teils antik, teils in Schichten von schwarz und weiß abwechselnd; die Kapitäle teils antik, teils antikisierend. An den Fassaden ist nirgends das reichere toskanische System mit Galerien, sondern nur das einfachere von Wandpfeilern, mit Abwechslung der Farbenschichten, zu bemerken, die auch oft nur aus moderner Romantik aufgemalt sind. Zur gotischen Zeit behielt man diese ganze, für die reiche Stadt etwas dürftige Bauweise bei und ersetzte nur einen Teil der Rundbogen durch Spitzbogen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Durch plaſtiſchen Reichtum ſind nur die beiden Portale der
a Seitenſchiffe des Domes (12. Jahrh.?) einigermaßen ausgezeichnet.
(Das Innere des Domes ein Umbau von 1307, laut Inſchrift, mit
b Benutzung der älteren Säulen.) S. M. di Caſtello, in neueſter
Zeit vortrefflich reſtauriert, iſt, nach den faſt durchaus antiken
Säulen mit korinthiſchen und kompoſiten Kapitälen zu ſchließen,
die älteſte dieſer Kirchen (11. Jahrh.?). Die Kreuzgewölbe ſämt-
c licher Schiffe wohl neuer. — S. Cosma (12. Jahrh.?) die Säulen
ſchichtenweiſe von weißem und ſchwarzem Marmor, die Kapitäle
d roh antikiſierend. — S. Donato, 12. Jahrh. (die Faſſade, doppel-
geſchoſſig wie beim Dom, etwas ſpäter), die hinteren Säulen ſamt
Kapitälen antik; die vordern von abwechſelnd ſchwarzen und weißen
Marmorſchichten mit roh antikiſierenden Kapitälen; auf dem Chor-
quadrat ein achteckiger Turm. (Moderne Bemalung des Gewölbes
mit gotiſchen Zieraten ohne Sinn, im übrigen gut reſtauriert.) —
e Unbedeutend und nur in Faſſade und Turm erhalten: S. Stefano,
f S. Tommaſo uſw.

Aus gotiſcher Zeit und zwar noch aus dem Anfang des 13. Jahrh.:
g S. Giovanni di Prè, Pfeilerkirche, zweiſtöckig mit Benutzung
eines Abhanges; in neuerer Zeit umgekehrt orientiert, ſo daß das
Querſchiff und der ehemalige Chor jetzt der Haupttür nahe ſind.
h — Etwas ſpäter: S. Matteo, innen mehr durch die geſchmack-
volle Umbildung Montorſolis als durch die alte Anlage merkwürdig.
i S. Agoſtino und S. M. in Via lata, beide innen verändert,
ruiniert und aufgegeben.

Die Türme ſind meiſt von dem einfachſten romaniſchen Typus, der im ganzen Abendlande galt. Die neueren zeichnen ſich außer der Mittelpyramide noch durch vier Eckpyramiden nach franzöſiſcher Art aus.

Von Kloſterhöfen, welche im ganzen nicht die ſtarke Seite des enggebauten Genua ſind, findet man einen rohen und ſehr alten
k (11. Jahrh.?) links neben S. M. delle Vigne, mit Würfelkapitälen
auf ſtämmigen Säulen und mit weiten Bogen; ſodann einen wenig
neuern mit kleinen Rundbogen auf je zwei Säulchen, Erdgeſchoß
l und Obergeſchoß, neben dem Dom links. — Schon weit aus der
gotiſchen Zeit (1308) und doch kaum erſt ſpitzbogig: der niedliche,
m ebenfalls doppelſäulige Kreuzgang von S. Matteo (links).

Eine ganz andere, weit von allem Bisherigen abweichende Gruppe von Gebäuden bietet Venedig dar. Der eigentümliche Genius der handelsreichen Lagunenſtadt ſpricht ſich darin von allem Anfang an ganz deutlich aus: die tiefſten nationalen Züge liegen klar zutage. Mit ſchwerer Einſchränkung, durch Pfahlbau im Waſſer, erkauft der Venezianer den Hort, wo ſeine Schätze unan-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

greifbar liegen können; je enger, desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adliger als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verwahrlosten Orient zusammen und türmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste. Das Vorbild Konstantinopels und eigener patriotischer Ehrgeiz drängen wohl auf das Bedeutende und Große hin; allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichsten Reichtum an den Tag zu legen. — Byzanz ist für die Entwicklung der venezianischen Kirchenbauten vom hervorragendsten Einflusse.

In der Markuskirche, nach dem Brande von 976 neu aufgebaut, sollen auf Grund neuerer Forschungen die drei Apsiden sowohl als die Umfassungsmauern des Langhauses der älteren Kirche (einer Basilika) angehören. Die Kreuzform und Vorhallen wären erst das Resultat eines 1094 geweihten Umbaues des 11. Jahrh., dessen Backsteinfassaden hinter der jetzigen Marmorhülle noch vorhanden sind. Nischen und Blendbogen lombardisch-romanischen Stils gliedern ein System einfach großartiger Pfeiler und Arkaden, die einigermaßen an römische Bauwerke erinnern (Konstantinsbasilika, Teile der Diokletiansthermen). Die Kuppelarchitektur des Innern dagegen ist ganz byzantinisch. S. Marco, an dessen Ausbau und Schmuck fortwährend bis ins 17. Jahrh. gearbeitet wurde, ist nicht als Kathedrale von Venedig (P. Pietro di Castello hatte diesen Rang), sondern als Prachtgehäuse für die Gebeine des Schutzheiligen, das Palladium des Inselstaates, errichtet. Auch für die Bauform möchte dies nicht unwesentlich sein.

Die monumentale Absicht war hier nicht minder groß als bei den Erbauern des Domes von Pisa, die Mittel wohl ohne Zweifel größer, zumal in betreff der Stoffe, welche seit den römischen Zeiten im ganzen Abendland kaum wieder so massenhaft kostbar aufgewandt worden sind wie an S. Marco.

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten und die antiken Baureste dafür zusammensuchte, standen auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer einen immer mächtigeren Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantinischen Stiles; diesen wünschte man etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. Nicht zunächst von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei großen angelehnten Halbkuppeln hat, sondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte[1]); byzantinisch sind auch die großen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Neben-

1) Byzantinisch ist vor allem die Kuppelkonstruktion mittelst der Zwickel (Pendentifs) zwischen den Tragebogen und dem kreisrunden Aufsatz des Kuppelzylinders (Tambour).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſchiffe ſämtlicher Haupträume bilden: ebenſo die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Außenhalle; endlich die zahlreich angewandten Niſchen, in welche zumal an den hintern Teilen und an der Außenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömiſchen (und jedes großen) Gewölbebaues, an welchem die Orientalen von jeher mit Vorliebe feſtgehalten hatten. Die halbrunden Abſchlüſſe der Hauptmauern, welche uns ſo befremdlich vorkommen, ſind urſprünglich nichts als die äußere, nach orientaliſcher Art dachloſe Geſtalt der Gurtbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in dekorativem Sinne wurden ſie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweiſe wiederholt. (Die gotiſchen Verzierungen daran erſt aus dem 14. und 15. Jahrh.)

Die Höhe der Kuppeln iſt und war von jeher, nach der Moſaikabbildung (am äußerſten Frontportal links) zu urteilen, eine falſche, d. h. der inneren Schale nicht entſprechende, für die Wirkung des Äußern aber wohl berechtigte.

Vom Detail iſt die Bekleidung ſämtlicher untern Wandflächen mit koſtbaren Steinarten und die der oberen mit Moſaik noch ganz im Sinne des erſten Jahrtauſends, das ſich immer auf den Stoff verließ, wenn es einen höhern Eindruck hervorbringen wollte. Alles dasjenige Detail dagegen, welches das Leben und die Entwicklung der Baumaſſe plaſtiſch darzuſtellen hat, iſt überaus ärmlich; die Geſimſe jeden Ranges ſind kaum zu bemerken; die Bogen, Kuppelränder uſw. im Innern haben nicht einmal ausgeſprochene Profile, ſondern nur einen unbeſtimmten Moſaikrand; am Äußern beſtehen die Profile teils in bloßer Verzierung, teils in ausdrucksloſem und willkürlichem Bandwerk. Dies alles ſind echt byzantiniſche, oſtrömiſche Eigentümlichkeiten; ebenſo auch die Bekleidung der äußern Wandflächen mit zerſtreuten Reliefs und Moſaikzieraten, die namentlich in den obern Halbrundwänden der Palaſtſeite den Charakter einer vor Alter kindiſch gewordenen Kunſt zeigen.

Wie dieſe Kunſt in betreff des Details beinahe nur das Längſtvorhandene aufbraucht, iſt namentlich in einer Beziehung intereſſant zu verfolgen. Die Leidenſchaft, möglichſt viele Säulen an und in dem Gebäude aufzuſtellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Kapitälen. Und ſo iſt an S. Marco angebracht, was die ſieben letzten Jahrhunderte an Kapitälformen produziert hatten, eine wahre baugeſchichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können; während von den Säulen wahrſcheinlich ſehr viele antik ſind; dafür iſt jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der antiken Kapitäle irgendwie repräſentiert. Die großen Kapitäle über den Hauptſäulen im Innern ſind von der in Ravenna üblichen Art der korinthiſchen, zum Teil auch der Kompoſitordnung; der Akanthus iſt zwar zu ſehr ermattet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigentümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. Sonst findet man außer dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S. Apollinare in Classe und an der Herkulesbasilika vorkommt, sogar mit seitwärts gewehten Blättern. Korinthisierende mit bloß einer Blattreihe kommen besonders an den kleinern Säulen der Fassade vor; darunter auch solche mit Stieren, Adlern usw. an den Ecken. Im Gegensatz zu diesen vom Altertum abgeleiteten Bildungen macht sich dann das ganz leblose, nur durch ausgesparte vegetabilische und kalligraphische, z. B. gitterartige Verzierungen äußerlich bereicherte Muldenkapitäl geltend, das in Ravenna schon seit dem 6. Jahrh. auftaucht. Von den vielen Variationen, in welchen es hier vorkommt, ist die roheste die an mehreren Wandsäulen des Innern, die interessanteste die an den bogentragenden Wandsäulen in der Vorhalle; da letztere ein zaghaftes Nachbild ionischer Voluten unter sich haben, so scheinen sie eher für eine Art von vermittelnden Konsolen als für eigentliche Kapitäle gelten zu sollen. Neben dieser Form kommt auch das echte abendländische Würfelkapitäl, doch nur vereinzelt vor. — Endlich offenbaren die Kapitäle der acht freistehenden Säulen in der Vorhalle den Charakter absonderlicher Prachtarbeiten irgend einer Bauhütte von Konstantinopel; es sind diejenigen mit den noch antik schönen Löwenköpfen und Pfauen. — Die beiden viereckigen Pfeiler außen an der Südseite, welche aus einer Kirche in Ptolemais stammen, sind eine Trophäe aus der Zeit der Kreuzzüge. — Einzelne Renaissancekapitäle kamen bei Ausbesserungen hinzu.

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unikum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüte für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Gebäude auch später immer respektiert und sich selbst auf dem Gipfel seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sankt Markus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Kolonien und Faktoreien; geheimnisvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venezianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein Einzelner in dem Raume vor, der allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zugunsten des Kardinals G. B. Zeno, wurde gemacht, als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—15).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rein als Bauwerk betrachtet, iſt S. Marco von außen ziemlich nichtig und ungeſchickt. Die Kuppeln heben ſich in der Wirkung gegenſeitig auf; die Faſſade iſt die unruhigſte und zerſtreuteſte, die es gibt, ohne wahrhaft herrſchende Linien und ausgeſprochene Kräfte. Ganz anders verhält es ſich mit dem Innern. Man wird dasſelbe vor allem größer finden, als der Eindruck des Äußern erwarten ließ, trotz der Bekleidung mit Moſaiken auf Goldgrund, die ſonſt ein Gebäude eher verkleinert, und trotz der Außenhalle, welche für den Effekt des Innern natürlich in Abrechnung kommt. Dieſe ſcheinbare Größe beruht auf den einfachen, gar nicht (wie am Äußeren) in kleine Motive zerſplitterten Hauptformen; die Mittelräume ſind wirklich groß und gleichſam aus einem Stück, dann aber, wie in den Thermen, ſind es die durchgehenden Säulenreihen, die den hohen Bogen erſt recht ihre weitſpannende Majeſtät verleihen. Dieſe teilen den Mittelraum in Abſchnitte, großen Einheiten gleich, und verbinden ſie zu einem Syſtem, wo halbe mit ganzen Kreiſen wechſelnd Raum, Form und Licht zu einem Rhythmus ſtimmen, der unwiderſtehlich iſt. Hier wird jedes Joch zum Querſchiff, und unten, durch die Säulen getrennt, verſprechen die Nebenſchiffe eine bedeutendere Ausdehnung als ſie in der Tat beſitzen. Auch die Kuppeln gewähren hier eine Bereicherung der Perſpektive und eine ſcheinbare Erweiterung des Raumes. Sodann aber feiert die ernſte, gediegene Pracht ſämtlicher Bauſtoffe einen herrlichſten Triumph. Nicht als Zweck, aber im Dienſte einfach großer Formen leuchten Gold- und Farbenglanz in ſo herrlichem Akkord, daß das Feierliche des Gotteshauſes wohl in keinem andern Tempel mehr zum Ausdruck gelangt. Ihr jetziges Hauptlicht hat die Kirche erſt im 14. Jahrh. durch das große Rundfenſter des ſüdlichen Querſchiffes erhalten; vorher war ſie nach byzantiniſcher Art ziemlich dunkel; die wichtigſten Gottesdienſte gingen wohl bei ſtarker Lampenbeleuchtung vor ſich. — Kein Wunder daher, wenn neben dieſer Wirkung die maleriſche im engeren Sinne S. Marco zum Lieblingsbau der Architekturmaler gemacht hat. Sie beruht auf den geheimnisvollen Durchblicken mit ſcharf abwechſelnder Beleuchtung[1]), auf der gedämpften Goldfarbe der ſphäriſchen und zylindriſchen Flächen und auf der ernſten Farbigkeit aller plaſtiſchen Gegenſtände; abgeſehen von dem hier ſehr ſtark mitwirkenden hiſtoriſch-phantaſtiſchen Eindruck[2]).

Dieſem Gebäude kann ſchon deshalb in und um Venedig nichts

---

1) Die dunkeln, ſatten Farben des meiſten Steinwerkes wären reflexlos ohne die eigentümliche Spiegelglätte ſeiner Flächen.

2) Die große Krypta unter dem Chor folgt dem Grundriß des Gebäudes und hat einen merkwürdigen Einbau mit altchriſtlichen Marmorgittern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mehr gleichkommen, weil nur Ein politiſch-religiöſes Palladium, nur Ein Leichnam des Evangeliſten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inſeln wurden die auf Torcello ſchon bei einem früheren Anlaß (S. 16 f u. 20 b) erwähnt. Der Dom (S. Donato) auf Murano aus dem 12. Jahrh., eine ge- a
wölbte Säulenkirche mit Querſchiff auf Pfeilern, iſt in der inneren Dekoration mit aller Anſtrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen von griechiſchem Marmor, ähnliches Bodenmoſaik uſw. Außen dagegen zeigt der Chor (jüngſt durchaus renoviert), wie ſich dieſer Stil ohne Marmorbekleidung in Backſtein zu helfen ſuchte. — Der Dom in Caorle (Lagunen) iſt in ſeinem Bau von b
1038 noch faſt ganz erhalten: Säulen mit Pfeilern wechſelnd, die drei Schiffe mit dem alten offenen Dachſtuhle und mit drei Apſiden ſchließend. (Beachtenswerter runder Turm aus gleicher Zeit.)

Von weltlichen Gebäuden dieſes Stieles iſt der ſog. Fondaco de' Turchi, ein alter Privatpalaſt (11. Jahrh.?), jetzt Muſeo c
Correr, das bedeutendſte; eine lange Loggia mit überhöhten Rundbogen über einer ſtarken Säulenhalle im untern Stockwerk gibt ihm ein bedeutendes Anſehen. (Kaufhaus der Türken erſt ſeit 1621; vom alten Bau iſt bei der „Reſtauration" faſt nichts erhalten.)

Außerdem: Pal. Farſetti, jetziges Municipio (nahe beim Rialto) d
mit einer durchgehenden Stellung von Doppelſäulchen im erſten Stock und einer vierſäuligen Halle im Erdgeſchoß; die Baſen der Säulen ſind umgekehrte Kapitäle. (Innen ein ſchönes Treppenhaus des Barockſtils.) — Noch bedeutender der anſtoßende Pal. Lore- e
dan (um 1000), mit bunten Inkruſtationen. — Ein kleiner Palaſt f
zwiſchen Pal. Michele und Pal. Civran hat ſogar Zierfenſterchen in der Art, wie ſie an S. Marco vorkommen.

Dieſe ſämtlichen Gebäude mögen uns etwa das Venedig des vierten Kreuzzuges (1202) vergegenwärtigen helfen.

***

Zwiſchen Venedig und Toskana, in der Lombardei und ſtellenweiſe die ganze Via Aemilia abwärts bis ans Adriatiſche Meer entwickelte ſich, nicht ohne nordiſche Einwirkung, derjenige Stil des Kirchenbaues, der von manchen als der lombardiſche ſchlechtweg bezeichnet wird. Mit großem Unrecht würde man aber dieſe Benennung (wie ſchon geſchehen) auf den romaniſchen Stil überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiß eher gegeben als empfangen, und ſeine Bauten ſind viel ſtrenger in einem beſtimmten Sinne durchgeführt als die lombardiſchen; ſie geben gerade das Weſentliche, den Gewölbebau mit gegliederten Pfeilern, ungleich konſequenter. Damit ſoll indes nicht geleugnet werden, daß man in der Lombardei, ſchon ehe die franzöſiſchen Ziſterzienſer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihre Bausysteme dahin übertrugen, beschäftigt war, die Probleme der Gewölbebildung zu lösen. — In einer Beziehung aber bleiben die italienischen Bauten ganz originell: im Fassadenbau. Die romanische Architektur des Nordens hatte von frühe an die Türme (zu zweien, zu vieren) als wesentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; seit dem Vorgang normannischer Baumeister nach der Mitte des 11. Jahrh. wurden die Türme sogar zum Hauptmotiv aller bedeutenden Kirchenfassaden. In Italien dagegen blieb der Turm als Nebensache auf der Seite stehen, und die Fassade war auf irgend eine andere Weise zu dekorieren. Wir sahen, wie die Toskaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenstellungen zu wirken wußten; ihre Fassade ist immer der wenigstens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h. eines hohen Mittelschiffes und niedriger Nebenschiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzu oft als ein Gegenstand beliebiger Bildung und Dekoration vor die Kirche hingestellt; ohne Absatz steigt sie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch[1]); Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgesetzte Säulen, deren Kapitäle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandsäulchen, Skulpturen, oft ohne allen Sinn, füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau ist oft von großer Pracht, seine Gliederung teils nordisch mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen, teils südlich mit vorgesetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven zusammengesetzt.) Auch an den übrigen Außenseiten macht sich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den bessern Kirchen des Nordens. Über der Vierung wird womöglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum und einem flachen Zeltdach; sie wird bereits dasjenige Element, welches wesentlich den Eindruck des Ganzen beherrscht, und bleibt später bei allen Wandlungen der Stile bis in den Barokko hinein in Oberitalien diejenige Form, welche den Anblick der Städte schon von draußen bestimmen und oft auf das schönste bereichern hilft.

Mehr als im Norden und in Toskana ist hier eine unbarmherzige Modernisierung über das Innere der Kirchen ergangen.

a Die allzu berühmte Kirche S. Michele in Pavia muß zuerst genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter (man verlegte sie in die Zeit des langobardischen Königreiches) zu dem irrigen Zugeständnis einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Stil Anlaß gab. Der alte Bau ging bei einem Brande 1004 zugrunde, der Neubau, 1860—75 leidlich restauriert, entstand in zwei Absätzen:

1) Eine Anzahl dieser romanischen Kirchen sind in der Tat sog. Hallenkirchen mit gleicher Schiffhöhe, und an solchen mag sich die genannte Fassadenbildung entwickelt haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Krypta, Chor und Querschiff samt oktogoner Kuppel gehören dem Ende des 11. Jahrh., Fassade und das dreischiffige Langhaus der 1. Hälfte des 12. an. 1155 war der Bau vollendet. Schwere Bündelpfeiler mit phantastischen Tier- und Figurenkapitälen stützen die vier Kreuzgewölbe des Langhauses, über den Seitenschiffen Emporen — alles in überaus massigen Verhältnissen und schwerfälliger, barbarischer Pracht. Diese macht sich ganz besonders gedankenlos auch an den Friesstreifen, Galerien, Portalen usw. der eingiebligen, die Schiffsweiten durch Pfeilerbündel betonende Fassade breit. Später und etwas belebter die der Augustinerkirche. — Verwandt im System und wenig früher die jüngst sorgfältig wiederhergestellte Kirche S. Pietro in Cielo d'oro (geweiht 1132). a b

S. Ambrogio in Mailand, vom gewölbten Vorhof aus (S. 3g) ein bedeutender Anblick, mit einer untern und obern Vorhalle, entspricht im Innern durch keine Art von Schönheit dem klassischen geschichtlichen Ruhm, wenn auch der Eindruck des weiträumigen Mittelschiffs und der luftigen Emporenarkaden immerhin bedeutend ist. (Die Apsis vom Ende des 8. Jahrh., das Schiff nach 1117, der Campanile 1128 im Bau, Atrium und Kuppel aus der Mitte des 12. Jahrh., neuerlich restauriert); geringes Licht; Anzahl wichtiger Altertümer: rechts die Kap. S. Satiro, mit merkwürdiger Kuppel ohne Zwickel, und alte Mosaiken. — Mehrere Kirchen in Mailand, für den Archäologen sehenswert, haben Tonnengewölbe wie manche romanische Kirchen Frankreichs, so der Rest der alten Kirchen S. Celso, S. Babila, S. Sepolcro; letzteres außerdem merkwürdig durch ein Obergeschoß und eine ausgedehnte Krypta. c d e

Das Chorherrnstift in Rivalta (bei Treviglio), am Ausgang des 11. Jahrh. gegründet, im folgenden ausgebaut, von S. Ambrogio bestimmt, durchaus kreuzgewölbt — bis auf die Tonne des Presbyteriums (jüngst gut restauriert). f

S. Fedele in Como (914 schon Basilika, 1265 umgebaut), beträchtlich verbaut, aber wegen der abgerundeten Kreuzarme und Chor mit hohen Rundbogengalerien auf romanischen Säulen innen und außen als Nachbildung von S. Lorenzo in Mailand merkwürdig. — Einige Minuten vor Como S. Abondio, hochinteressante Basilika des 11. Jahrh., vortrefflich restauriert, wobei eine ältere darunterliegende Kirche des 5. Jahrh. zum Vorschein kam. g h

Der Dom von Modena in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1099 von dem Architekten *Lanfranco,* 1106 geweiht; außen mit einer ringsum laufenden Galerie, von welcher je drei Arkaden durch einen größeren Bogen auf Wandsäulen eingefaßt werden; das Innere dreischiffiger Gewölbebau, abwechselnd Säulen mit antikisierenden Kapitälen und starke Pfeiler mit Halbsäulen; die obere Triforiengalerie (von jeher) bloß scheinbar; unter dem erhöhten Chor i

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(S. 39b) mit drei Apſiden eine Krypta auf romaniſchen Säulen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Architravſteinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

a Der Dom von Cremona, 12. Jahrh., dreiſchiffiger Gewölbebau (auch im Querſchiff) in Geſtalt eines griechiſchen Kreuzes, der Chorflügel mit drei halbrunden Apſiden geſchloſſen; im Innern die Querarme durch das Fortlaufen der Galerien des Hauptſchiffes (wie im Dom von Piſa) zum Teil abgeſchnitten; nach außen hat das Querſchiff ſtattliche eigene Fronten; das ganze Gebäude iſt mit einer Anzahl von Rundtürmchen bekrönt, die Hauptfaſſade ſtark mit
b Renaiſſancezutaten verſetzt. Daneben links der berühmte Torazzo mit zwei polygonen Obergeſchoſſen (offene Hallen) und kegelförmigem Helm, auf altem Unterbau von dem cremoneſer Architekten *Franc. Pecorari* erbaut (voll. 1284).

c Der Dom von Crema mit einer anſehnlichen Backſteinfaſſade, 13. Jahrh.

d Der Dom von Piacenza in ſeiner jetzigen Geſtalt beg. 1122, erhielt im 13. Jahrh. eine Erhöhung, welche ſich ſchon von außen durch den Backſtein im Gegenſatz zum Marmor des Unterbaues kund gibt (voll. 1233). Innen macht jetzt das Hauptſchiff den Eindruck einer franzöſiſchen Kirche des Übergangsſtiles; man hatte für nötig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu ſchweren Rundſäulen zu verſtärken: je zweien ihrer Intervalle entſpricht nun eine Abteilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Löſung der Kuppelfrage iſt hier viel weniger gelungen als in Piſa; die Kuppel entſpricht — ſehr unharmoniſch — zwei Schiffen des dreiſchiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem piſaniſchen die halbrunden Abſchlüſſe gemein hat. Unter dem über das Langhaus erhöhten Chor eine weitläufige fünfſchiffige Krypta mit dreiſchiffigem Querbau, die Kreuzung iſt durch eine Lücke markiert, die vier Säulen entſprechen
e würde. — Ebendort S. Savino, ganz frühe Pfeilerbaſilika, Kreuzgewölbe mit flachen Gurten, Tier- und Flechtbandkapitäle, drei Apſiden, die Krypta unter dem nicht erhöhten Presbyterium in der Breite des Mittelſchiffes ſich mit drei Arkaden öffnend. Das Innere nicht ganz ſtilgetreu reſtauriert. Faſſade aus dem Cinquecento.

f Der Dom von Borgo S. Donnino, ſeit 1080 umgebaut, eine der reichſten Schöpfungen des lombardiſch-romaniſchen Stils. Das Mittelſchiff hat runde Arkaden auf gegliederten Pfeilern und Spitzbogengewölbe, der Chor ſchließt unmittelbar daran und endigt in eine ſchlanke Apſis. Die von zwei Türmen flankierte unvollendete Faſſade mit drei Löwenportalen und reichem Skulpturenſchmuck iſt ein Prachtſtück. Das Äußere, Chor und Seitenſchiffe, mit Säulengalerien und Bogenfrieſen reich geziert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Dom von Parma, ein Bau des 12. Jahrh., mit gegliederten Pfeilern, einschiffigem Querbau (der in Nischen schließt) und hoher weiter Krypta unter dem erhöhten Chor und Kreuzschiff, erhielt, wie es scheint, im 13. Jahrh. einen höhern Oberbau, wie der Dom von Piacenza, doch ohne dabei seine innere Galerie einzubüßen, wie dieser. Das Detail der alten Bestandteile erscheint durchgängig, zumal in der Krypta, noch sehr unentwickelt. Der Anblick von der hintern Seite vorzüglich bedeutend, besonders wegen der Höhe des Chors, bedingt durch die Krypta. Die vordere Fassade, ernst und strenge, ermangelt der Teilung durch Wandsäulen oder Pilaster (das Hauptportal bez. von *Giov. Bono* aus Bissone und datiert 1281). Nur durch einen schmalen Zwischenraum von ihr getrennt: der einfach mächtige Glockenturm. a

In Bologna hat die S. Stefano benannte Gruppe von sieben kleinen Kirchen außer dem (s. S. 21 a) angeführten Zentralbau S. Sepolcro keinen irgend besondern architektonischen oder auch malerischen Wert. — Ein kleiner an S. Sepolcro anstoßender Klosterhof ist durch die Formenwidrigkeit seiner untern Stützen ebenfalls als sehr alt dokumentiert. b

Am Dom von Ferrara gehören dem Umbau von 1135 nur noch der untere Teil der Fassade und die beiden Seitenfassaden an. Die letzteren sind vorherrschend (die nördliche fast ganz) von Backstein; eine obere Galerie, mit birnförmigen Giebelchen über den je vier und vier zusammengehörenden Bogen, entspricht zwar nicht der weiter unten angebrachten, wo je drei Bogen von einem größern Bogen eingefaßt sind, ist aber doch wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. — Der Oberbau der Hauptfassade eine wunderliche Dekoration: noch romanisch gedacht, aber in bereits gotischen Formen, aus dem 13. Jahrh. Chor und Turm Renaissance. (Das Innere vollständig und zwar nicht schlecht modernisiert.) c

Vielleicht der edelste romanische Bau Oberitaliens ist die schöne Kirche S. Zeno in Verona, deren Inneres noch in die erste Hälfte des 11. Jahrh. zurückzuführen ist, während sie ihre jetzige äußere Gestalt namentlich durch einen Umbau von 1139 erhielt. In der Fassade, die mit dem hohen Campanile und dem massigen, zinnenbekrönten Turm des alten Benediktinerklosters (dessen gleichzeitiger Chiostro mit eigentümlichem Ausbau) eine Baugruppe von einziger Wirkung bildet, spricht sich früher als sonst irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloß durch die vertikalen Wandstreifen, sondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchschnitten wird, statt sie zu durchschneiden. — Das Innere, um zehn Stufen unter das Niveau des Bodens vertieft, eine Basilika, abwechselnd auf Säulen und Pfeilern; über letztern sollten sich oben große Bogen als Mit- d

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

träger eines Sparrendaches wölben; allein ſie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitern Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe ſie unnütz machten. Die Krypta unter dem erhöhten Chor iſt hoch und ausgedehnt, wie in den meiſten oberitaliſchen Hauptkirchen dieſer Zeit. Die Kapitäle der Säulen ſcheinen faſt alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeißelt, die hinterſten modernisiert; antik vielleicht das vorletzte rechts. Pfeiler und Säulen ruhen auf mehrfach ſtufenförmig übereinandergeſetzten parallelepipediſchen Poſtamenten. Die Bildung des Details iſt durchweg ziemlich ſtreng und gut.

Die übrigen alten Baſiliken Veronas, welche wir bei dieſem Anlaß nachholen, zeigen einige intereſſante Eigentümlichkeiten. So
a hat S. Lorenzo ein oberes Stockwerk von Galerien und außen an der Faſſade zwei antik ſcheinende Rundtürme. Das Innere, abwechſelnd Pfeiler und Säulen, letztere zum Teil mit antiken Kapitälen, gehört doch wohl erſt unſerm Jahrtauſend an; das Tonnen-
b gewölbe vielleicht urſprünglich. — S. Zeno in Oratorio, zwar klein und gedrückt, doch nicht ſehr alt, mit einem Kuppelchen vor
c der Tribuna. — In S. M. antica haben nur noch die Säulen ihre
d urſprüngliche Geſtalt. — S. Giovanni in Fonte, das Baptiſterium, iſt eine einfache Baſilika, 1122—36 an Stelle des durch Erdbeben
e 1116 zerſtörten älteren erbaut. — S. Stefano, Pfeilerbaſilika von ſchwer zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus romaniſcher Zeit; der auf hoher Krypta ſtehende Chor mit einem wunderlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia iſt der Altar unmittelbar rechts vom Hochaltar; wichtige altchriſtliche Sarkophage in der Krypta.)

f Am Dom iſt die Faſſade (12. Jahrh.) zwar beſſer und ſinnvoller als die der Kathedralen von Piacenza bis Modena, doch derjenigen von S. Zeno noch nicht zu vergleichen. (Die Fenſter nicht urſprünglich, ſ. unten.) Sehr intereſſant iſt die gleichzeitige Außenverzierung der Tribuna: engſtehende Wandſtreifen mit einem geraden Geſimſe, welches mit zierlicher Schüchternheit die Antike nachahmt. (Die Ausbauten an den Seitenſchiffen ähnlich, aber erſt aus dem 15. Jahrh.).

g Der Dom von Novara, eine Geſamtanlage aus vielleicht ſehr früher Zeit (4. Jahrh.?), der Langbau ehemals eine fünfſchiffige Säulenbaſilika, von Pfeilern unterbrochen, mit Obergeſchoß; gegenwärtig erſetzt durch einen reichen Neubau modernen Stiles, mit einem ſchönen Atrium korinthiſcher Säulen von Simplongranit; vom urſprünglichen Bau nur noch die Chorpartie mit den Türmen und das Baptiſterium übrig.

h An S. Andrea zu Vercelli nur die Hauptfaſſade und die Zwerggalerien der Seitenfaſſaden romaniſch; alles übrige gotiſch (S. 67 b).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Endlich, als nördlichster Ausläufer des lombardischen Romanismus, der Dom zu Trient, über früherem Bau beg. von *Adam d'Arogno* († 1212), voll. in Kuppel und Campanile erst im 16. Jahrh., und zwar sonderbarerweise in archaisierend romanischem Stil (Mischung lombardischer und deutscher Elemente; originelle Kuppelzwickel als konische Eckvertiefungen). a

Wir reihen hier eine Gruppe von Bauten an, die gleichsam die Vorstufe der von französischen Zisterziensern nach Mustern burgundischer Frühgotik in der römischen Provinz gegründeten Anlagen bilden (s. S. 62), und deren Typus bei Anwendung der Formen des romanischen Stils sonst nur in unwesentlichen, durch das Material (Backstein) bedingten Modifikationen von jenen abweicht. Die älteste ist die Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand (1135 vom h. Bernhard gegr., seit c. 1170 in seiner jetzigen Gestalt ausgebaut, 1221 geweiht), ein lateinisches Kreuz von acht Quadratjochen, wovon vier auf Querschiff und Chor fallen, den sechs Kapellen begleiten; dreischiffig mit Rundpfeilern und Kreuzgewölben in den schlanken Verhältnissen des Übergangsstils, mit zahlreichen Spuren dekorativer Malerei, im Äußeren durchaus romanisch. Der Kuppelturm zeigt jenes Motiv von abgestuften Galerien, das in primitiver Gestalt bei S. M. maggiore zu Bergamo vorkommt und einst seine volle Ausbildung finden sollte am Kuppelbau der Certosa von Pavia. (Die gen. Kirche zu Bergamo gegr. 1137, die Portale später, das nördliche von schlankster italienischer Gotik, auch das südliche erst 1360, von *Giov. da Campione,* das Innere modernisiert.) Es folgt Chiaravalle della Colomba bei Firenzuola, 1137 gegründet, ohne Kuppelturm, sonst wie die vorige; mit herrlichem Kreuzgang und Vorhalle vom Ende des 13. Jahrh. Endlich als späteste Chiaravalle di Castagnola bei Jesi, in ihrer jetzigen Gestalt rekonstruiert 1172, von entwickelterem Charakter: die Pfeiler durch vier vorgesetzte Halbsäulen gegliedert, zum Teil noch Würfelkapitäle, im Hauptschiff oblonge, in den Seitenschiffen quadratische Joche, kein Kuppelturm. b c d e

Im Süden ist der Dom S. Ciriaco zu Ancona (geweiht 1128, ausgebaut bis 1189) ein eigentümliches Gemisch romanischer und byzantinischer Bauweise; ein griechisches Kreuz, durch nachträgliche Verlängerung der Chorseite verunstaltet, nach jeder Richtung dreischiffig, mit zwölfseitiger Kuppel auf der Kreuzung; wahrscheinlich das jetzige Ganze komponiert mit Rücksicht auf schon vorhandene Säulen (mit ravennatisch-byzantinischen Kapitälen) von einem ältern Bau, daher vorherrschend Holzgewölbe; zwei Krypten unter den mit halbrunden Apsiden schließenden Armen des Querbaues, welche letztere deshalb erhöht sind; das Äußere durchaus f

in den etwas rohen Formen romaniſchen Stils, nur das ſpäter vorgebaute Hauptportal mit ſäulengetragener Vorhalle ſchließt ſchon im Spitzbogen (vielleicht von *Margheritone* aus Arezzo, dem Vaſari
a irrtümlich den ganzen Bau zuſchreibt). — Die Kirche S. M. della Piazza ebenda (11. oder 12. Jahrh., innen modernisierte Baſilika mit achteckigen Pfeilern und einem erhöhten gewölbten Raum über dem Hauptaltar) zeigt an ihrer (1210 dekorierten) Faſſade nicht mehr lombardiſche Galerien, ſondern Reihen von reichverzierten (ja zum Teil moſaizierten und mit Heiligenköpfen in Majolika geſchmückten) Blindbogen übereinander, in völlig mißverſtandener Nachahmung des Piſaniſchen, auch an einigen apuliſchen Bauten (Troja, Benevent u. a.) vorkommenden Galerienmotives.

In Süditalien und Sizilien war anfangs rein byzantiniſcher Stil, von den Baſilianermönchen herübergepflanzt, die Regel: die griechiſche Kreuzform mit Kuppeln, zumeiſt fünf derſelben. (So in
b S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, ferner in S. Pietro
c zu Otranto, S. Marco zu Roſſano, der ſog. Cattolica zu Stilo in Calabrien uſw.) Die Normannen bringen von Norden ihren romaniſchen Stil mit, der für die Kirchenbauten die Baſilikenform (Mittelſchiff mit offnem Dachſtuhl, Seitenſchiffe gewölbt, Querſchiff gewöhnlich ohne Kuppel, halbrunde Apſis innerhalb des geradlinigen Abſchluſſes der Chorwand) wählt, im Inneren Säulenſtellungen ſtatt der Pilaſter einführt (als Ausnahme auch Wechſel
d von Säulen und Pfeilern, z. B. in S. Niccolò zu Bari), außen die ſchlichte, ſauber bearbeitete Mauermaſſe der Faſſade faſt nur durch einige Pilaſter, das Portal, die Roſe darüber und die Fenſter unterbricht, welche dafür beſonders reichen Dekor erhalten. Die Front endigt in einen hohen Mittel- und zwei niedrigere halbe Seitengiebel, die Seitenſchiffe erhalten zumeiſt ſpäter aus ſtatiſchen Gründen zugefügte und in der Folge durch Wände verbundene Wandſtrebepfeiler durch Bögen verbunden, darüber eine Arkadenloggia, den Zugang zu dem Matroneum vermittelnd. Zur Seite der Faſſade oder oft auch der Apſis ein oder zwei hohe, mehr oder weniger reich ausgebildete Campaniles. In ſämtlichen bedeutendern Städten Apuliens finden ſich noch Bauten aus jener und früherer Zeit, impoſant in ihren Dimenſionen und intereſſant durch ihre Anlage, die verrät, daß ſie meiſt dem byzantiniſchen Kultus gedient (Ikonoſtaſis, Frauenemporen), und durch den Reichtum der Dekoration. Der früheſte Bau, der den übrigen zugleich
e zum Vorbild diente, iſt S. Niccolò zu Bari (1087—1105), unter zum mindeſten indirektem Einfluß der normanniſchen Bauten Nordfrankreichs (Jumièges, Caen uſw.) entſtanden. Die Gliederung der Seitenſchiffe ſowie die (unvollendete) Rückfaſſade und das reiche

Portal erſt vom Ende des 12. Jahrh. Es folgt der Dom da- a
ſelbſt, woran von dem urſprünglichen, 1035—86 entſtandenen byzan-
tiniſchen Bau nur noch die Krypta und einige Fragmente erhalten
ſind, während der jetzige 1170—78 ganz nach S. Niccolò rekon-
ſtruiert wurde, mit Ausnahme der oktogonen Vierungskuppel und
der prächtigen Rückfaſſade (jüngſt im Innern gut reſtauriert). Ferner
die Dome von Ruvo und Bitonto (1200), die Faſſade des letzteren b
durch gute Verhältniſſe und reiche Ornamentation ausgezeichnet;
der erſtere mit ſehr hohem Mittelſchiff, ſo daß an der Faſſade
deſſen Giebel neben den ſteilabfallenden Halbgiebeln der Seiten-
ſchiffe und ihrer Kapellen faſt nur als krönender Aufſatz zur
Geltung kommt. Konſolenumgang im Innern (wie in S. Croce zu
Florenz), das einzige Beiſpiel an apuliſchen Bauten. Beide mit
nordiſchen Anklängen im Detail (einzelne Kapitäle, Fenſterroſen),
bei Ruvo das (modernisierte) Innere als nordiſche gewölbte Pfeiler-
baſilika angelegt (Wölbungen nicht ausgeführt). Der Dom zu c
Trani, 1130 im Bau, 1222 noch nicht vollendet, mit einer die ganze
Ausdehnung der Oberkirche einnehmenden früheren Krypta auf
Kreuzgewölben. Die hier am frühſten angewandten Wandſtrebe-
pfeiler und Arkaden darüber an den Seitenfronten ſind unver-
ändert erhalten (die am Dom und S. Niccolò zu Bari danach an-
gelegt, jedoch ſpäter zugemauert), das Innere modernisiert. Der
Dom zu Barletta, nur in den vier vordern Traveen romaniſch, d
nach dem Muſter von S. Niccolò zu Bari 1139—56 erbaut; daran
fügte man im 13. Jahrh. vier weitere Felder und zu Ende des-
ſelben den Chor mit ſeinen Kapellen in gotiſchem Stil, nach bur-
gundiſchem Muſter (der Architekt war vielleicht *Pierre d'Angicourt*,
der 1282 das dortige Kaſtell baute). Der Dom von Altamura, e
1231 geweiht, nach einem Erdbeben 1316 wieder aufgebaut. Die
Faſſade mit überaus reich, aber formenroh dekoriertem Portale und
Roſe gehört dieſer Zeit an, ebenſo die zwei gotiſchen Türme an ihr,
das Innere modern verreſtauriert. Der Dom von Matera (1203 f
bis 1270) dreiſchiffige Baſilika mit Querſchiff und Vierungskuppel,
ohne Emporen; die Dekoration am Äußern von St. Niccolò und
Cataldo zu Lecce abhängig. Endlich, als ſpäteſter, der Dom zu g
Bitetto (1435), durchaus kreuzgewölbt, die Faſſade in den Ver-
hältniſſen noch harmoniſcher, im dekorativen Schmuck noch vor-
nehmer als in Bitonto. — Nach dem Vorbild von Bitonto ent-
ſtanden die Kathedralen von Giovinazzo (geweiht 1283), Bi- h
sceglie (geweiht 1295), Aquaviva, die ſämtlich ſpäter vielfache i
Umänderungen erfuhren. Daneben erſtanden aber noch im 12.
und 13. Jahrh. eine Reihe von Kuppelkirchen zum Teil nach byzan-
tiniſchem Schema. Einige davon haben nur eine einzige Kuppel
(ſo S. Andrea in Trani, S. Margherita zu Bisceglie [1197], k

a der Dom S. M. maggiore zu Siponto [nach 1150] und die Grab-
b kapelle Bohemunds [† 1111] am Dom zu Canoſa, letztere beide von
c quadratiſchem Grundplan), Ss. Nicola e Cataldo zu Lecce (1180,
griechiſches Kreuz); in den meiſten Fällen ſind es zwei oder drei
d Kuppeln über dem Langſchiff (wie z. B. beim Dom von Canoſa,
e geweiht 1101, dem von Molfetta [erſte Hälfte des 13. Jahrh.] mit
tonnengewölbten Seitenſchiffen [ihre Kapellen erſt aus dem 14. Jahrh.],
f S. Francesco in Trani [1184, Seitenſchiffe mit Halbtonnen, wie an
g gewiſſen ſüdfranzöſiſchen Bauten], S. Benedetto in Converſano
h (barockiſiert), Ognisanti in Valenzano und ſelbſt an der Deutſch-
i ordenskirche S. Leonardo zu Siponto). Ganz für ſich ſteht der ab-
k ſonderliche Kegel, als Campanile (?) an S. Pietro in Monte San-
angelo (am Montegargano) angebaut, von burgundiſch-apuliſchem
Synkretismus. Dagegen ſcheint die Verwendung von Blendbogen
und offenen Arkadengalerien, ſowie die Inkruſtation mit geome-
l triſchen Muſtern, wie wir ſie an den älteſten Teilen des Doms von
Troja (1093—1125, die obere Partie der Faſſade, Querſchiff und
Chorapſis, ſowie das Innere ſind im 13. Jahrh. erneut, das Ganze
eine getreue Replik piſaner Baſiliken, das Werk eines nach dem
m Süden verſchlagenen dortigen Meiſters), an S. M. maggiore in
n Monte Santangelo (am Montegargano, beg. 1198), an den Kathe-
o dralen von Siponto (nach 1150), Foggia (ſeit 1179) und Benevent
p (Faſſade 1216 im Bau), ja ſelbſt noch von Termoli (aus der Zeit Fried-
richs II.) finden, viel eher auf die Nachahmung piſaniſcher Kunſtformen,
als auf den direkten Einfluß byzantiniſcher Kunſt zurückzuführen.

Sodann iſt gegen Ende des 12. Jahrh. in Apulien vereinzelt ein
Einfluß des gleichzeitigen burgundiſchen Übergangsſtils zu ver-
zeichnen, durch die Niederlaſſungen franzöſiſcher Kluniazenſer da-
hin übertragen. Sie bringen zuerſt das ſpitzbogige Kreuzgewölbe
nach Unteritalien; ſo an Querſchiff und Apſis, den Reſten des 1156
q wieder aufgebauten Domes von Teramo, am Querſchiff von S.
r Maria zu Ronzano (vor 1181), an Chorumgang und Seitenſchiffen
s von S. Antimo (um 1150, ſ. unten) und am Chorumgang der
t Kathedrale von Averſa. In S. Sepolcro zu Barletta be-
gegnet uns ein Bau vom Ende des 12. Jahrh. nach rein burgundi-
ſchem Schema, eine der Schöpfungen der um das dortige Vikariat
des Erzbistums von Nazareth gruppierten fränkiſchen Ordens-
u kongregationen. Während ſich ferner in Ss. Nicola e Cataldo
v zu Lecce, S. Benedetto in Brindiſi und S. Giovanni zu
Matura — alles Bauten vom Ende des 12. und Beginn des
13. Jahrh. — byzantiniſche Einflüſſe mit franzöſiſchen Details in
w Plan und Formen kreuzen, geht der Dom von Coſenza (geweiht
1222) geradezu auf Vorbilder aus der Champagne zurück. Endlich
iſt der Chorumgang und das Querſchiff (beg. vor 1135, fortgeführt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zw. 1150 und 1200), ſowie das Langhaus (nach 1200) der größeren,
nie vollendeten und jetzt in Trümmern liegenden Hinterkirche der
Abtei S. Trinità zu Venoſa ein Werk, das ſich die Kluniazenſer- a
kirche zu Paray-le-Monial zum Muſter nahm (ein zweites, noch
früheres [um 1150] Beiſpiel eines Umganges auch an einer Bene-
diktinerkirche, jener der burgundiſchen Vorbildern folgenden Abtei
S. Antimo am Monte Amiata). Die Vorderkirche von S. Trinità b
zu Venoſa, eine normanniſche Baſilika vom Ende des 11. Jahrh.,
hat wenig von ihrer urſprünglichen Anlage bewahrt. Das Vorbild
von S. Trinità zu Venoſa fand Nachfolge an dem wenig ſpäter
erbauten Chorumgang der Kathedrale des benachbarten Ace- c
renza, während S. M. Maggiore in Lanciano (1227) den Ziſter- d
zienſerkirchen der Sabina folgt (ſ. S. 62 u. 63).

Der Gruppe der byzantiniſchen und normanniſchen Bauten Süd-
italiens ſteht in Campanien eine dritte vom Typus der lateiniſchen
Baſilika gegenüber. Hierzu gehören: S. Angelo in Formis bei e
Capua vetere, 1058 erbaut, dreiſchiffig, mit antiken Marmorſäulen;
die Spitzbogen der Vorhalle wohl von orientaliſcher Derivation. Der
Dom von Seſſa, mit korinthiſchen Säulen und gewölbter Vorhalle f
auf Pfeilern; am mittlern der drei Bogen bibliſche Geſchichten, —
ein ſchwacher Nachklang nordiſcher Portalbauten. Der Dom von g
Capua mit ſtattlichem Vorhof (1068), deſſen Bogen auf antiken ko-
rinthiſchen Säulen ruhen. Im Innern Baſilika mit geradem Gebälk und
korinthiſchen Kapitälen aus chriſtlicher Zeit, an die ravennatiſchen
erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Krypta mit einem
Grab Chriſti, offenbar erſt aus der Zeit der Normannen. Der
Dom von Salerno, von Rob. Guiscard gegründet, 1084 geweiht, h
dreiſchiffig mit antiken Säulen, aber zur Pfeilerkirche bis ins Un-
kenntliche moderniſiert, auch die große Krypta; von den drei
Tribunen nur eine beſſer erhalten. Der Vorhof mit überhöhten
Bogen auf ſchönen Säulen von Paeſtum; der Turm daneben, von
Roger II. erbaut, wie der zu Amalfi. Ähnlich in Ravello der i
kleine Dom S. Pantaleone, ganz moderniſiert, mit jüngſt gut k
reſtauriertem ſchönem Campanile, ſowie die maleriſchen Kirchlein
S. Giovanni del Toro und S. M. Immacolata. Der Dom l
von Benevent, erbaut im 10. Jahrh. nach erweitertem Grundplan
unter Beibehaltung der dreiſchiffigen Anlage rekonſtruiert 1120
(nach dem Muſter der Kirche auf Montecaſſino 1070), vollendet m
mit dem Ausbau der Faſſade zu Beginn des 13. Jahrh. Der Dom n
zu Gerace in Calabrien, 2. Hälfte des 12. Jahrh., durchaus mit
antiken Säulen und Kapitälen. Die alte Kirche S. Reſtituta, links o
an den Dom von Neapel angebaut, Baſilika mit Spitzbogen über p
antiken Säulen; die Tribuna vielleicht, das alte Baptiſterium rechts
daneben jedenfalls aus viel früherer Zeit (5. Jahrh.).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Endlich eine letzte Gruppe von Baſiliken, die als ſiziliſch-campaniſche zu bezeichnen wären, da ſie Anklänge des normanniſch-
a mauriſchen Miſchſtils zeigen (ſ. S. 57). Es ſind dies der Dom von Caſerta vecchia (voll. 1153), eine Kopie desjenigen von Seſſa, dreiſchiffig, mit antiken Säulen und zumeiſt auch Kapitälen, aber mit mächtiger, innen und außen fikulo-arabiſch dekorierter Vie-
b rungskuppel (1289) und ebenſolchem Turm (1234). Der Dom von Amalfi, rekonſtruiert 1204, mit ſeiner phantaſtiſchen Vorhalle (überhöhte Spitzbogen auf antiken Säulen, gewölbt), ſeinem fünfkuppligen mit Fayencen dekorierten Turm (1276) und ſeinem Kreuzgang als maleriſcher Gegenſtand bedeutender denn als Kunſtwerk; die Säulen des Innern zu Pfeilern verkleidet, die Krypta reich
c modernisiert. Ferner der Turm und Hof von Pal. Ruffolo in Ravello. Selbſt viel weiter nordwärts treffen wir vereinzelte Vorpoſten in dem phantaſtiſchen, mit mauriſch-normanniſchen Dekorationsmotiven reich umkleideten Turm der Kathedrale von
d Gaeta (inſchr. von dem Cosmaten Niccolò di Angelo um 1180, aber rekonſtruiert 1279) und dem in ſeinen einzelnen Geſchoſſen von überhöhten Spitzbogenblendarkaden umkleideten flachgedeckten
e Turm des Doms von Terracina (S. 14h).

Charakteriſtiſch für Süditalien bleibt auch die ſtarke Heranziehung fremder Künſtler, der Lombarden und Cosmaten wie (in früherer Zeit) der Griechen. Ihnen verdanken die ſüditalieniſchen Kirchen ihre außerordentlich reiche, ſaubere und mannigfaltige Ornamentik, welche jener der gleichzeitigen nordiſchen Kirchen weſentlich überlegen iſt; hinter dieſen ſtehen ſie dagegen im Grundriß wie in der Konſtruktion entſchieden zurück.

Die normanniſche Architektur Siziliens, deren Blüte in das 12. Jahrh. fällt, läßt an ihrem eigentümlichen Eindruck den Beſchauer empfinden, daß ſie nicht aus italieniſchem Geiſte, ſondern aus einer Miſchung byzantiniſcher, mohammedaniſcher und abendländiſcher Formen hervorgegangen iſt; die letzteren beſchränken ſich übrigens auf wenige Dekorationsmotive. Das reizvolle, aber unorganiſche Spiel der orientaliſchen Verzierungen, der Hufeiſenbogen und das Stalaktitengewölbe tritt mit den einfachen Grundformen, mit der ſpezifiſch nordiſchen Anlage der Türme in wunderliche Verbindung. Der Spitzbogen iſt, wo er auftritt, als rein dekoratives Element von den Sarazenen entlehnt, noch nicht wie ſpäter im Norden aus konſtruktiver Notwendigkeit erwachſen. So gewiß alſo die Normannenkunſt den Namen eines Miſchſtils verdient, ſo ſicher iſt in ihr das Gefühl für die Form: etwas direkt Formloſes findet man in ihr nie.

Die byzantiniſche Zentralanlage war der Typus, in dem die

Normannen im 12. Jahrh. ihre Kirchen vorzugsweise bauten, so S.
Giovanni degli Eremiti in Palermo, mit starken mohamme- a
danischen Anklängen; S. M. dell' Ammiraglio (Martorana) eben- b
dort ursprünglich ein Quadrat mit Kuppel und drei Apsiden, jetzt
erweitert und vielen Mosaikschmuckes beraubt. Eine Ausnahme-
stellung beansprucht die prächtige Capp. Palatina von 1132, drei- c
schiffige Basilika mit erhöhtem Chor, überhöhten Spitzbogen, flacher
Decke mit Tropfsteingewölbteilen, Kuppel und völlig erhaltenem
Mosaikschmuck. — Fast gleichzeitig der Dom von Cefalù, zwei d
mächtige, ganz romanische Türme durch einen Portikus verbunden
an der Fassade; ebenfalls dreischiffige Basilika mit Querschiff und
drei Chorapsiden. Ein malerischer Kreuzgang mit gekuppelten
Säulen. — Erst seit Mitte des 12. Jahrh. kommt durch die Zister-
zienser ein neuer Bautypus auf, in welchem nordische Anklänge
vom süditalienischen Festlande her stärker bemerkbar werden.
Ihre früheste Gründung, die nachherige Templerabtei La Magione e
(1161), gibt schon das Schema der von ihnen später im Lande ge-
bauten Kirchen: nur drei Gewölbjoche auf Säulen mit Spitzbogen-
arkaden, wenig ausladendes erhöhtes Querhaus mit tiefen Apsiden.
So auch an S. Spirito, der zweiten Zisterzienserkirche Palermos, f
gegründet 1173; nur daß diese plumpe niedrige Rundpfeiler, plumpe
Spitzbogen und eine Holzdecke im Langschiff zeigt; Anklänge an
englisch-normannische Anlagen, die sich durch den Bauherrn, den
Erzbischof Walter, erklären. Von ihm auch der Dom von Palermo g
(seit 1185), an dem aber nur noch die Krypta, die Säulenbündel
im Innern der dreischiffigen Anlage, die äußere Dekoration der
Chorapsis mit ihren sich durchschneidenden Bogen (wie am Dom
zu Monreale), sowie der isoliert stehende Doppelturm alt sind,
alles übrige späteren Restaurationen angehört. — Das bedeutendste
Denkmal dieses Stiles aber ist der berühmte Dom von Monreale h
(1174—89), dreischiffig in Form des lateinischen Kreuzes; ohne die
spezifisch orientalischen Tropfsteinwölbungen und Kuppeln, nur
durch die (übrigens bloß ganz wenig) überhöhten Spitzbogen von
abendländischer Form abweichend. Der überaus reiche und prächtige
Mosaikenschmuck berücksichtigt wenig die architektonische Konstruk-
tion, sondern gleicht mehr einem angehefteten Teppich, in welchen
die Arkadenbogen einschneiden. Auch hier ein malerischer Kreuz-
gang mit mosaizierten und reich ornamentierten Säulen, weitaus
der größte und prächtigste des italienisch-romanischen Stils, in-
schriftlich von einem Meister *Romanus*, Sohn des *Constantinus*.

Von den prachtvollen Schlössern, mit denen die Normannen-
herzoge ihre Residenzen schmückten, haben sich zwei wenigstens
in der Anlage bei Palermo erhalten. Die Ziza, von Wilhelm I. i
(† 1166) erbaut, ein ernster, rechteckiger, durch Simsbänder in drei

Geſchoſſe geteilter Bau, die Wände durch mächtige ſpitzbogige Blendarkaden belebt. Ein großer Saal im Innern mit Niſchen, Stalaktitgewölben und reichem Moſaik- und mauriſchem Arabeskenſchmuck bezeugt, daß die Schöpfer des Werkes Araber waren.
a Kleiner, aber zierlicher iſt die Cuba, von Wilhelm II. (c. 1180) errichtet, und in der Gliederung der Wandflächen inſofern abweichend, als die Flachniſchen hier ohne Akzentuierung der Geſchoſſe bis zum Hauptgeſims aufſteigen, und erſt innerhalb derſelben die Wand durch ſpitzbogige gekuppelte Fenſter in vier Stockwerken durchbrochen wird. Von dem ausgedehnteſten dieſer Luſtſchlöſſer, der
b Favara König Rogers (c. 1153), ſind dagegen bloß Reſte übrig, die nur mit Mühe der Phantaſie eine Rekonſtruktion der glänzen-
c den Anlage geſtatten. Ebenſo von dem Luſtſchloſſe Menami (Mimnermo, bei Altarello di Baida zwei Miglien weſtlich von Palermo gelegen), wahrſcheinlich ſchon 1120 angelegt.

Die unteritalieniſchen Zierarbeiten des 11. und 12. Jahrh. (denn was älteres darunter ſein mag, läßt ſich ſchwer ausſcheiden) gehen von der rein bildneriſch-ſymboliſchen Behandlung in den früheſten Werken dieſer Art aus. Häufig ſind ſie verziert mit kauernden Geſtalten (Heiden und Irrgläubige), Löwen oder andern Tieren als Symbolen des Teufels, auf denen die Säulen von Kanzeln und Biſchofsſtühlen ruhen; ſowie mit einfachen Reliefs von myſtiſchen Bezügen auf den Sieg der Kirche über die Sünde, wie der Kampf des h. Georg mit dem Lindwurm, Simſons mit dem Löwen
d u. dgl. Derart ſind die Biſchofsſtühle im Dom S. Sabino zu Canoſa,
e (1078—89) und in S. Niccolò in Bari (1098) von *Romualdus,* ſowie
f in S. M. Maggiore in Monte Santangelo am Monte Gargano, Ende des 11. Jahrh. Byzantiniſcher Einfluß drängt ſodann, wie es ſcheint, dieſen reichen Figurenſchmuck zurück zugunſten von mannigfach kombiniertem Steinornament, zum Teil mit Moſaikſchmuck
g abwechſelnd. So in den Kanzeln von S. Sabino zu Canoſa (um
h 1120) von *Mag. Acceptus,* in Bitonto (hier auch ein reicher Ambo vom „sacerdos et magister“ *Nicolaus,* 1229, mit intereſſantem
i Huldigungsrelief Friedrichs II.), und im Dom zu Troja (1169). So
k auch in den Altartabernakeln von S. Niccolò zu Bari (c. 1150,
l dem in S. Lorenzo zu Rom nachgebildet) und im Dom zu Barletta (gotiſch nach 1250) wo auch ein Ambo, aus Reſten des alten aus derſelben Zeit neu zuſammengeflickt. Im letzten Stadium der Entwicklung ſpielen dann die verſchiedenſten Elemente, antikiſierende, byzantiniſche, normanniſch-romaniſche und arabiſche in phantaſtiſcher Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend bleibt aber das unbedingte Vorwalten des (jetzt faſt ausſchließlichen) Glaspaſtenſchmuckes über das eigentlich Bildneriſche. Weitaus

das umständlichste und prachtvollste in dieser Art auf dem italieni-
schen Festlande: der Ambo, die Sängertribüne, die Osterkerzen-
säule und der Rest der Chorschranken im Dom von Salerno (1175). a
Auch der Fußboden, von harten Steinen, ist wenigstens im Chor
erhalten. Einfachere Reste im Dom von Amalfi. Dem Muster b
von Salerno folgen in S. Trinità bei La Cava dei Tireni der c
Ambo und die Osterkerzensäule (um 1170), mit Ausnahme der
Kapitäle durchweg mosaiziert, in S. Giovanni del Toro zu d
Ravello der Ambo, nach dem zerstörten zu Amalfi um 1175 er-
richtet und die hübsche Kanzel in Scala (über Amalfi). Von den Ar- e
beiten der Palermitaner Schule (s. unten) hängen sodann — wie schon
Salerno — die folgenden ab: Im Dom von Sessa die sehr reiche f
Kanzel (1220—60), deren Säulen auf Tieren ruhen (wie fast durch-
gängig bei diesen späteren Werken), drei Reliefs mit der Geschichte
des Jonas (jetzt als Chorschranken verwendet) von *Mag. Peregrinus*,
prächtige Mosaikplatten des Orgellettners von *Mag. Taddeus*, end-
lich die Osterkerzensäule von *Mag. Peregrinus* (um 1270) mit mosai-
zierten Spiralen von skulpierten Bändern unterbrochen. Im Dom g
von Capua ein Cero (Osterkerzensäule) sowie Reste von einem
Ambo und von Chorschranken (1250?), jetzt im Fußboden und am
Grab Christi in der Krypta eingelassen, mit moresken Mustern,
doch auch Mäandern. Im Dom von Caserta vecchia der Ambo, h
Cero und eine Chortransenna (1289?), deren glänzende Mosaiken
sich durchaus an maurische Vorbilder lehnen. In Calvi (Dom) und i
Fondi (Dom) ein Bischofsstuhl und Ambo, letzterer von *G. di* k
Niccolò (1260?), in Traetto Minturno ein Ambo und Cero l
(1264), in Montevergine ein Tabernakel (vor 1301). In S. Pan- m
taleone (Dom) zu Ravello die prächtige mosaizierte Kanzel
von *Nicolaus de Bartholomeo* aus Foggia (1272), neben reicher
Ornamentik mit bereits gotischen Elementen, auch wieder Tiere
als Träger der Säulen und den Adler als Pultstütze aufweisend;
ebendort ein bloß musivisch und weniger reich dekorierter Ambo
(vor 1150). Im Dom von Terracina die Kanzel, ähnlich der zu n
Sessa, der Fußboden (1260?), und die Osterkerzensäule (1245) ge-
wunden und gestreift, eine der prächtigsten. Endlich in S. Vittore o
del Lazio (bei Montecassino), als nördlichster Grenze des Ein-
flusses der sizilianischen Schule, ein Ambo (1280?). — Einer spätern
Epoche, die zum Figürlichen zurückkehrt, gehören an: in Teg- p
giano der Ambo von *Melchiorre da Montalbano* (1279) ohne jeg-
liche Mosaik, dafür aber mit reichem Skulpturschmuck; im Dom q
zu Gaeta der reiche Cero vom Ende des 13. Jahrh., endlich im
Dom von Benevent ein Cero dem von Sessa ganz ähnlich, und r
als jüngste Arbeiten dieser Art zwei Ambonen von *Nicolaus de*
Montefonte (1311), bei denen wieder der musivische Flächenschmuck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegen den plaſtiſchen, der neben antiken und byzantiniſchen Reminiſzenzen überwiegend gotiſchen Charakter trägt, zurücktritt. (Vom ſelben Meiſter ebendort die unbeholfenen Koloſſalſtatue des h. Bartholomeus).

In den **Abruzzen** ſind die hierher gehörigen Zierarbeiten, die mit wenigen Ausnahmen von c. 1150—1250 durch einheimiſche Künſtler entſtanden, in drei Gruppen zu ſondern. Die frühſte umfaßt Werke, die über einem Kalkſteinkern reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck von Stukko tragen, deſſen Stil den der angrenzenden Regionen (Apulien, Campanien), aber ſelbſt Oberitaliens kombiniert und modifiziert. Solcher Art ſind Ciborium und Altar-
a tiſch (letzter in Marmor mit Stuckintarſia) in S. Clemente al Vomano von *Roger* und deſſen Sohn *Robert* (c. 1150); in S.
b M. in Valle bei Rosciolo ein Ambon von demſelben *Robert* und einem *Nicodemus* (1150), ſowie ein Ciborium von den gleichen Meiſtern, faſt getreu nach dem in S. Clemente kopiert;
c in S. M. del Lago bei Moscufo und in Cugnoli die Ambonen von *Nicodemus* (1159 und 66), der erſtere dem in S. M. in Valle nachgebildet, der letztere eine Kopie desjenigen in S. M. del Lago. — Die Arbeiten der nächſtſpäteren Gruppe, ſämtlich aus Kalkſtein, entwickeln bei vereinfachter Geſamtform (Würfel auf vier meiſt antiken Säulen ruhend) das vegetabiliſche Ornament zu großem Reichtum unter Anſchluß zumeiſt an antike Motive. Solcher Art
d iſt der einfachſte Ambon in S. Angelo a Pianella von *Acutus*
e (zwiſchen 1180 und 1200), der reichere von Bomiaco (1180), der
f überaus üppig dekorierte in S. Clemente a Caſauria (c. 1190) und der ausnahmsweiſe auch figürliche Skulptur aufweiſende ebenſo
g reiche von Prata (1240). — Die dritte Gruppe bilden einige Werke, geſchaffen im Stil der Cosmaten, entweder von dieſen oder einheimiſchen Meiſtern, die deren Art nachahmen, durchgehends in
h Marmor. So der Ambo in S. Pietro zu Alba Fuceſe (c. 1200), nach dem von S. Lorenzo in Rom, von *Giov. Guittone Ranucci* und *Andrea*, ſowie die Ikonoſtaſis von letzterem allein; ferner der Cero
i in S. Clemente a Caſauria (c. 1250) von einem heimiſchen Künſtler, über antiker Baſe und Säule eine zweigeſchoſſige Adicula in cosmatesker Form und Dekoration. Von gleichem Auf-
k bau und einfacher im Dekor der Cero von S. M. d'Arbona bei Chieti.

Auf **Sizilien** bewahrt die Cappella Palatina in Palermo eine ſelten vorkommende vollſtändige dekorative Ausſtattung dieſer Art aus früher Zeit (c. 1150) in den Chorſchranken dem Königsthron, dem Ambon, den Weihbecken und dem Oſterkerzenleuchter. Aber während in allen übrigen Stücken der muſiviſche Flächenſchmuck über den plaſtiſchen vorwaltet, baut ſich der Leuchter in

reicher Komposition nur aus figürlichen Motiven (neben Christus, Engeln und Bischöfen vorzugsweise Tiere, Vögel) schlank auf. Weit weniger bedeutend ist, was der Dom zu Monreale aus a
etwas späterer Zeit (c. 1180) an ähnlichem aufweist (Chorschranken, Königs- und Bischofsthron).

In diametralem Gegensatz zu der form- und farbenfreudigen Dekoration der besprochenen Werke steht der Ernst und die Majestät der Grabmäler Rogers II. († 1154), Constanzias, Heinrichs VI. († 1198) und Friedrichs II. († 1250) im Dom zu Palermo, mit b
ihren mächtigen baldachinüberdeckten Porphyrsarkophagen in antikisierenden Formen. Die beiden ersten tragen in ihren Marmorbestandteilen noch Mosaikschmuck; dieser fehlt aber an den zwei letzten durchaus porphyrnen Monumenten, ein Zeugnis für die auch durch andere Kunstschöpfungen Friedrichs II. erwiesene Reaktion antiker Auffassung.

Da der Maßstab, nach welchem wir verfahren, nicht der der historischen Merkwürdigkeit, sondern der des bestimmten Stilbildes ist, so müssen hier eine Menge Gebäude unentschiedener disharmonischer Bildung ungenannt bleiben. Italien ist ganz besonders reich an wunderlich zusammengeflickten, teilweise aus alten Reliefs, teilweise aus Zubauten aller Jahrhunderte bestehenden Kirchen; die Unterscheidung dieser verschiedenen Bestandteile könnte ganze Abhandlungen erfordern, ohne daß das künstlerische Verlangen dabei die geringste Nahrung fände. Wir beschränken uns auf eine allgemeine Bemerkung, welche bei der Altersbestimmung vieler Gebäude zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrschaft des gotischen Baustils in Italien (13. u. 14. Jahrh.) wurde unaufhörlich, zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenstil aus Gewohnheit festgehalten. Da man ferner selbst an Hauptbauten dem gotischen Stil sein echtes Detail nur mit Widerstreben und Mißverstand entnahm, so bildete sich überhaupt keine so kenntliche bis in das geringste Gesims, Blatt oder Türmchen charakteristische Formation aus, wie in der nordischen Gotik. Rechnet man hinzu, daß die Italiener, selbst wo sie das meiste beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, so wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des 14. Jahrh. bisweilen von viel frühern nur unwesentlich oder fast gar nicht abweichen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Eindringen der **gotischen Bauformen** aus dem Norden war für die italienische Kunst ein Schicksal, ein Unglück, wenn man will, doch letzteres nur für die Ungeschickten, die sich auch sonst nicht würden zu helfen gewußt haben. Wenn man z. B. am Baptisterium von Florenz das 12. Jahrh. auf dem besten Wege zu einer harmonischen Schönheit in antikisierenden Formen findet, so wird man sich auch bald überzeugen, daß unter der kurz darauf eingedrungenen gotischen Zierform das Grundgefühl unverletzt blieb und sich gerade unter dieser Hülle auf das herrlichste ausbildete. Es ist auffallend und beinahe unerklärlich, wie die fremden Architekten das aus dem Norden Mitgebrachte so rasch und völlig nach den südlichen Grundsätzen umbilden konnten. Sie haben gerade das Wesentliche, das Lebensprinzip der nordischen Gotik, preisgegeben, nämlich die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschten sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, welches die von ihnen gebildeten Italiener allerdings noch in weiterm Sinn an den Tag legten.

Die frühesten gotischen Bauten besitzt Italien in einer Gruppe von Zisterzienserklöstern der Sabina, die um die Wende des 12. Jahrh. von französischen Mönchen an Stelle uralter Benediktinerniederlassungen ganz nach dem in Burgund ausgebildeten Typus ihrer frühgotischen Bauten gegründet wurden (vgl. das S. 49 und 50 über einige Zisterzienserbauten der Übergangszeit gesagte). Sie zeigen ein breites hohes Mittel-, zwei schmale niedrige Seitenschiffe mit Strebepfeilern am Äußern und konsequenter spitzbogiger Gewölbebildung über Pfeilern mit vorgesetzten Halbsäulen; ein nur wenig ausladendes Querschiff mit Chor und zwei oder mehr Kapellen an dessen Ostwand, alle gerade abgeschlossen; zumeist eine Vorhalle vor der mit einer Rosette und spitzbogigem Portal geschmückten Fassade; einen hohen, zumeist von einer Polygonkuppel gekrönten Turm über der Vierung und rundbogige Fenster. Innen und außen in sorgfältigem Steinrohbau (Travertin der Umgegend) mit spärlicher Ornamentation ausgeführt, verraten ihre wuchtigen Mauermassen, ihre Schmucklosigkeit und schöne Raumwirkung noch den Anschluß an den romanischen Stil. Kreuzgänge von durchaus frühgotischer Ausbildung (mit Ausnahme des
a zum Teil romanischen von Fossanova) und ebensolche Kapitel-
b säle (der schönste zu Casimari). — Die älteste dieser Abteien

ist Fossanova (zwischen Piperno und Terracina), beg. 1187, geweiht 1208. Von der dort begründeten Bauschule wurden ausgeführt die Abteien von Valvisciola (bei Ninfa) und von Casamari a
(bei Veroli), 1203–17, wie die ihrem Muster folgenden einfacheren Kollegiatkirchen der Umgegend: S. M. in Ceccano (1196), S. M. b
maggiore zu Ferentino (Beginn des 13. Jahrh.), S. Lorenzo c
am Amaseno (1291), die Kathedralen von Fondi, Anagni d
(1350), Sezze (1362) und Piperno; endlich eine Anzahl Pfarr- e
und Klosterkirchen der römischen Provinz, darunter S. Domenico f
in Terracina, mit besonders schöner Fassade (1213–27). S. Mar- g
tino al Cimino s. S. 82a. Über die Grenzen der römischen Provinz hinaus findet dies Vorbild jedoch nur vereinzelte Nachfolge in der Kirche zu S. M. d'Arbona bei Chieti in den Abruzzen (1208), h
in S. M. maggiore zu Lanciano (1227) und den alten Teilen i
des Domes von Cosenza (geweiht 1222), die den frühgotischen k
Stil der Champagne zeigen (s. S. 54w und 55d), sowie der jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano bei Monticiano in l
der toskanischen Maremma, 1218–1306 als Tochtergründung von Casamari entstanden.

Ebenso bleibt eine zweite, gut um ein halbes Jahrh. spätere Verpflanzung der Gotik nach Süditalien in engen Grenzen lokalisiert. Karl von Anjou (1266–85) berief dahin französische Baumeister, von deren Bauten sich aber sehr wenig erhalten hat: Seitenwand mit Kapitälen an der Abtei von Realvalle bei m
Scafati, Portal an S. Eligio in Neapel (1270), namentlich aber n
an S. Lorenzo ebendort der Chorumgang mit Kapellenkranz. o
Wer sich für einen Augenblick in den Norden versetzen will, wird in dieser hohen schlanken Halle mit ihrem Kapellenkranz sein Genüge finden; die Formen sind allerdings nicht von deutsch-gotischer Reinheit und der Chor selbst modernisiert. – Andere Bauten Neapels aus angiovinischer Epoche folgen französischen Mustern weniger strenge. S. Domenico Maggiore hat vom nordischen p
Stil wenigstens die enge Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen (das Innere häßlich modernisiert); S. Pietro a Majella ebenso, q
doch für Italien minder auffallend. An dem 1294 begonnenen, 1323 vollendeten Dom, dessen Grundriß frühgotischen Zisterzienserkirchen r
folgt (Pfeilerbau mit flacher Decke und je zwei an der Innenseite der Pfeiler übereinander geklebten antiken Säulen), macht sich außen am Oberbau von Querschiff usw. das Festungsartige der französisch-englischen Kathedralen geltend. Das imposante, aber in den Details überladene Hauptportal wurde erst 1407 von *Ant. Baboccio da Piperno* errichtet. Von dem gleichen Meister auch an S. Giovanni Maggiore (Papacoda), ein stattliches Portal aus s

dem Jahre 1415 von ſchlankerer, grazioſerer Bildung. Die Kirche
a S. Chiara (beg. 1310 von *Maſtro Gallardo Primario* † 1348) hat
franzöſiſch-gotiſchen Grundplan mit hohem und breitem Schiff und
kleinen Kapellen zwiſchen den Strebepfeilern (Kathedrale zu Albi);
die ſonderbare Vorhalle erinnert auch an ähnliche bei ſüdfranzöſi-
ſchen Bauten, allein das Portal in buntem Marmor iſt ſchon ganz
b toskaniſch-gotiſch. An der Kathedrale von Lucera (nach 1300)
iſt Faſſade und Chorpartie von franzöſiſcher Anlage, alles bildne-
riſche Detail aber offenbar von heimiſchen Meiſtern ausgeführt.

Dieſe vereinzelten franzöſiſchen Einflüſſe abgerechnet, hat über-
all das ſüdliche Grundgefühl den Sieg behalten. Die gotiſchen
Formen losgetrennt von ihrer Wurzel, werden nur als ein deko-
ratives Gewand übergeworfen; Spitztürmchen, Giebel, Fenſterſtab-
werk u. dgl. werden nicht als Ausdruck konſtruktiven Gedankens,
ſondern als ornamentale Redensart angewandt; ſie ſind und bleiben
in Italien nie etwas anderes als Zierat, da ihnen die Baſis fehlt,
deren Reſultat und Ausdruck ſie ſind, nämlich das nordiſche Ver-
hältnis des Raumes zur Höhe und die ſtrenge Entwicklung der
Form nach oben. Der notwendige Ausdruck des Weiträumigen
dagegen, welches die Italiener bezweckten, iſt die Horizontale;
während ſie im Norden als überwunden nur angedeutet wird, tritt
ſie hier als herrſchend auf. Natürlich ergeben ſich hierbei oft
ſchreiende Widerſprüche mit dem auf das Steile und Hohe be-
rechneten Detail, und diejenige Kirche, die von dem letztern am
wenigſten an ſich hat, wird auch am wenigſten Störendes haben.
— Genau beſehen, möchte die große Neuerung, die aus dem
Norden kam, weſentlich ganz anderswo liegen als in der Behand-
lung der Formen. Nachdem ſchon lange in der Lombardei der
gegliederte Pfeilerbau in der Art der romaniſchen Baukunſt des
Nordens ausgeübt worden war, drang er jetzt (13. Jahrh.) erſt
recht über den Apennin. Die Säulenbaſilika wich endlich auch in
Mittelitalien nicht vor dem äſthetiſchen, ſondern vor dem mecha-
niſch-konſtruktiven Ruhm der nordiſchen, jetzt ins Gotiſche um-
gebildeten Bauweiſe. Die Wölbung im großen, bisher den Kuppeln
und Niſchen vorbehalten, dehnt ſich jetzt erſt über das ganze Ge-
bäude aus, und zwar ſogleich in einem andern Sinn als im Norden:
zugunſten der Weiträumigkeit, die dann bald zur Schönräumig-
keit wird.

Iſt es ohne Läſterung erlaubt, etwas zu ungunſten des herr-
lichen gotiſchen Stiles zu ſagen und den Italienern in irgend einem
Punkte dieſer Frage ein größeres Recht zuzugeſtehen? — ſo möchte
ich zu bedenken geben, ob an den nordiſchen Bauten nicht des
organiſchen Gerüſtweſens zu viel ſei, und ob nicht wegen der un-
geheuren Koſten, die dasſelbe nach ſich zieht, manche Kathedrale

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italienischen Bauten dieses Stils vielleicht mit Befremden die Strebepfeiler, die im Norden so weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die dann natürlich keines Abschlusses durch Spitztürmchen bedürfen. Der Grund ist einleuchtend: ihre nordische Ausbildung hatte das konstruktive Bedürfnis eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überschritten und wurde daher im Süden als Luxus beseitigt. Die nordische Gotik hatte ferner den Turm zum Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach seinem Vorbilde stilisiert; — die Italiener fanden dieses Verhältnis weder notwendig noch natürlich und stellten ihre Türme fortwährend getrennt oder in anspruchsloser Verbindung mit der Kirche auf; den ursprünglichen Zweck der Türme als Glockenbehälter (Campanili) ließen sie weder der Sache noch dem Worte nach in Vergessenheit kommen. Nun stand ihnen für die Fassade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Fassaden ihrer romanischen Kirchen, meist als isoliertes Prachtstück behandelt, das mit dem übrigen Baue nur äußerlich zusammenhängt und ihn schon an Größe zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorskulpturen und Mosaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Fassaden dieser Art (Siena, Orvieto) nicht mehr geblendet ist, so wird man gern zugestehen, daß in ihnen nicht das größte Verdienst des Baues liegt, gerade weil sie am meisten mit gotischen Elementen, die hier dekorativ gemißbraucht werden, erfüllt sind. Am ganzen übrigen Baue aber wird man das Gotische selbst als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenster und Türen beschränkt finden; selbst die Hauptbogen, welche das Oberschiff tragen, sind seit dem 14. Jahrh. und bisweilen schon früher wieder rund. Und das Oberschiff selbst — wozu die in Deutschland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenschiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerstellungen des Nordens gehörte sie als notwendige Ergänzung; über den weitgespannten Intervallen der italienischen Kirchen wäre sie schon mechanisch bedenklich und für das Gefühl überflüssig gewesen, und so erhielt das Mittelschiff nur diejenige Überhöhung, welche der Kirche ein mäßiges Oberlicht sicherte. (Am Dom von a
Perugia und an S. Fortunato zu Todi sogar die drei Schiffe b
gleich hoch.) Die Fenster, welche in den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch nehmen und recht eigentlich als Negation derselben geschaffen sind, durften in Italien wieder auf eine mäßige Größe herabgesetzt werden, da man hier gar nicht den Anspruch machte, alles Steinwerk nur soweit zu dulden, als es sich in strebende Kräfte auflösen ließ; die Wand-

fläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. - Endlich zeigt die Pfeilerbildung, daß wenigstens die mittelitalienischen Baumeister imstande waren, das Detail nach dem Ganzen ihres Baues nicht bloß zu modifizieren, sondern neu zu schaffen. Sie organisieren ihre Stützen bald für jeden besonderen Fall eigentümlich.

Unglücklicherweise macht gerade das berühmteste, größte und
a kostbarste gotische Gebäude Italiens, der Dom von Mailand, in den meisten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen in spätgotischer Zeit, entsprang diese Kirche einem spätaufflammenden Eifer (vielleicht des gereiften Gian Galeazzo Visconti in Person?) für die Prachtwirkung des nordischen Details. Der mächtige, nach der Krone Italiens strebende Visconti wollte alles übertreffen und begann den damals größten Dom der Christenheit. Hierzu gehöre, wähnte man, ein deutscher Bau — aber nach italienischem Geschmack: Kuppel und Fassade ausgenommen, ist die Kirche das verhängnisvolle Kompromiß eines etwa fünfzehnjährigen Streites zwischen nordischer und italienischer Anschauungsweise. (Der Bau begann 1386 auf Grund eines Kompromißentwurfs lombardischer Meister durch *Simone da Orsenigo* wurde im unaufhörlichen Wechsel heimischer und fremder Architekten — mehrere *Campionesi*, der Franzose *Nic. Bonaventuri*, *Hans von Freiburg*, *Heinrich von Gmund*, *Ulrich von Füssingen*, *Jean Mignot* usw. — fünfzehn Jahre lang fortgeführt und stand von 1402—48 unter Leitung des *Filippo degli Organi* aus Modena. Von 1452—54 war *Ant. Averulino* gen. *Filarete* daran beschäftigt, sodann *Giov. Solario* und sein Sohn *Guiniforte*, bis 1476.) Italienisch und zwar speziell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitztürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Überhöhung der mittleren Schiffe über die äußeren. Im übrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zutaten: der Grundplan mit der verhältnismäßig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; außen weit vortretende Strebepfeiler, mit häßlichem Reichtum organisiert; die giebellosen Fenster nordisch groß, so daß das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittleren Schiffe dagegen nicht aufkommen kann, und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht. Die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiszenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Häßlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Kapitäle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. In der Dekoration treten oberitalienische und transalpine Formen nebeneinader. An ihm wurde bis in das 19. Jahrhundert fortgearbeitet; oft sinnlos, selten

erfreulich, vielfach aber eigenartig, besonders wo sie sich der malerischen Spätgotik Venedigs nähert. Und überall ist das Detail dergestalt mit vollen Händen verteilt, daß man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der Kuppel[1]) und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichtum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrig bleibt!

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, herbeigeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasso und Gandoglia, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

Bei diesem Anlaß muß auch noch der Fassade des Domes von a
Genua gedacht werden. Sie ist ein fast ganz getreues Nachbild älterer französischer Kathedralfronten des 13. Jahrh., nur mit denjenigen Modifikationen, welche der Stoff — schichtenweis wechselnder weißer und schwarzer Marmor — notwendig machte. In den obern Teilen, zumal dem einen ausgeführten Turme, wird das französische Muster wieder vernachlässigt. Innen folgt auf den gewaltigen Unterbau der Türme mit sonderbarem Kontrast eine schlanke spitzbogige Basilika, sogar mit zweigeschossiger Säulenstellung (Anf. des 14. Jahrh., jetzt mit Tonnengewölben bedeckt).

In der von außen zum großen Teil noch romanisch ausge-
statteten Kirche S. Andrea zu Vercelli (erbaut 1219—24 durch b
die von Kardinal Bicheri berufenen Domherren von S. Victor zu Paris; s. oben S. 50 h) wird man nicht ohne Erstaunen ein fast völlig nordisch-gotisches Inneres finden. Die ganze Anlage ist abhängig von den gotischen Domen der Isle-de-France (die Chorpartie z. B. ganz die von Laon); spitzbogige Arkaden über Rundpfeilern mit Diensten, Kreuzgewölbe, Strebepfeiler und Strebebögen; über der Vierung ein kräftiger Turm, flankiert von vier aus den Ecken zwischen Querschiff und Langhaus aufsteigenden Türmchen; an der Fassade zwei schlanke Türme.

1) „Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gotik" von *Omodeo* und *Dolcebuono* 1490—1500 ausgeführt (die minaretartige Spitze erst 1765—69 von *Fr. Croce*).

Nach Beſprechung der bisher genannten, unter Ausnahmebedingungen entſtandenen Kirchen gehen wir zu den wahrhaft italieniſch-gotiſchen über, in welchen der nordiſche Stil weder unmittelbar, noch in erzwungenem Miſchgrad zur Geltung kommt. Vielmehr durchdringen ſich hier Nordiſches und Südliches auf vielartige, immer auf geiſtreiche Weiſe.

Als es noch kaum in Deutſchland ſelber gotiſche Kirchen gab,
a entſtand die Doppelkirche S. Francesco zu Aſſiſi (von 1228 an, der Bau ſeit 1232 fortgeführt von *Philippus de Campello*, geweiht 1235, voll. 1253)[1]). Die Unterkirche urſprünglich einſchiffig (die Kapellen und das vordere öſtliche Kreuzſchiff ſpäter) mit drei mächtigen quadratiſchen Jochen im Langhaus, ebenſovielen in Vierung und Querſchiff, und mit halbrunder Apſis, noch durchaus rundbogig, wenn auch mit Kreuzgewölben überdeckt, folgt noch etwa den Übergangsbauten der Ziſterzienſer (ſ. oben S. 62 ff.); die Oberkirche iſt eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das Syſtem der nordiſchen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit aufweiſen. Allein ſchon die Gewölberippen ſind ohne die nordiſche Schärfe, vielmehr als breit profilierte Träger gemalter Ornamente geſtaltet, und in der Geſamtdispoſition hat das italieniſche Raumgefühl mit ſeinen möglichſt großen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen ſind, beiläufig geſagt, das beſtimmende Vorbild für die ganze Gewölbedekoration der mittelitalieniſchen Gotik geworden, wie ſie es mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portale aus gezählt, iſt ſogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue, oder einem unmittelbaren Nachfolger, erhalten. Auch die Dekoration der Gewölbe in der Unterkirche harmoniert vorzüglich mit dem Geiſte des Bauwerks: Pflanzenmotive und geometriſche Ornamente romaniſchen Stils herrſchen vor, nur in den Zwickeln Urnen, von einer Hand oder Männern, die ſich zueinander neigen, getragen.) Die Mauern der Oberkirche ſowohl als der Unterkirche ſind mit ihren nur mäßigen Fenſtern hauptſächlich den Fresken gewidmet. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchſt würdig und impoſant. Die Strebepfeiler außen an der Mauer nicht eckig, ſondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der ſchönen Hauptpforte ein merkwürdiges Schwanken zwiſchen antiker und gotiſcher Einzelbildung. (Die Krypta unter der Unterkirche durchaus modern.) –
b Als Kloſterbau im großen iſt S. Francesco unvergleichlich, weniger

1) Meiſter Jakob der Deutſche, dem Vaſari den ganzen Bau zuſchreibt, iſt aus der Baugeſchichte der Kirche zu ſtreichen. Schon ein mit Vaſari gleichzeitig ſchreibender Spezialhiſtoriker des Ordens konnte nichts über den Architekten, der den Bau begann, ermitteln.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in betreff der Höfe als der Außenseite, welche mit ihren Substruktionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront (diese Substruktionen in ihrer jetzigen Gestalt indes erst zur Zeit Sixtus IV. nach Angaben von *Giac. da Pietrasanta* und *Bern. di Lorenzo* ausgeführt; ebenso der große Klosterhof).

Diesem frühesten Hauptbaue des Ordens sind nur einige wenige Kirchen Umbriens strenge nachgebildet worden; vor allem S. Chiara a in Assisi, seit 1257 von *Fil. Campello* erbaut, in genauestem Anschluß, nur mit Vereinfachung der Motive; die großen Strebebogen eine hier nicht begründete Nachahmung jener von S. Francesco. Sodann S. Francesco in Perugia, vor 1286, wovon nach dem b Neubau von 1748 nur noch die Grundrißanlage sowie die innere Fassadenwand zum Teil erhalten ist; S. Francesco in Viterbo c (vor 1256, nur noch Querschiff und Apsis, das Langhaus barockisiert) und die Dominikanerkirche S. M. della Verità ebendort, mit nur d teilweise vollendeter Einwölbung des Querschiffs.

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Siege des gotischen Stils in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco zu Assisi nahm der ganze große Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominikanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des 13. und 14. Jahrh. sind bekanntlich dreischiffige, flachgedeckte Säulenkirchen ohne Querschiff, mit gleichbreitem, möglichst schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschließendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitztürmchen trägt: Bauten, die sich aus den Bedürfnissen des Ordens entwickelten und ein in sich gesondertes Ganze bilden. Alle Franziskanerkirchen Italiens hingegen (und im Anschlusse daran auch die der Dominikaner) gehen — mit Ausnahme einiger vereinzelten, die dem romanischen Basilikentypus folgen — auf die französischen Zisterzienseranlagen zurück: ein- oder dreischiffiges, flachgedecktes, bez. gewölbtes Langhaus; Querschiff, an das sich an der Ostseite drei bis elf meist quadratische Kapellen anschließen, deren mittelste, etwas größere, den Chor bildet. Dies Muster wird nun entweder ganz treu wiederholt (Venedig) oder vereinfacht und umgestaltet (Umbrien und Toskana) oder auch erweitert (Lombardei). (Eine Gruppe bolognesischer Kirchen mit Chorumgang und Kapellenkranz s. S. 88.) Abgesehen von der sich aus der älteren romanischen Bauart selbständig entwickelnden Gruppe toskanischer Kirchen (Dome von Lucca, Siena, Orvieto usw.) erhält die ganze italienische Gotik ihr Gepräge durch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Bettelordensbauten Norditaliens. Ja ihr Einfluß erſtreckt ſich ſogar bis in die Renaiſſance hinein. Der Typus jener unſcheinbaren einſchiffigen toskaniſch-umbriſchen Kirchen, deren Schönheit bloß in der Harmonie des Raumes und der Verhältniſſe beruht, lebt weiter in einem wenig modifizierten Typus der Renaiſſance (S. Francesco al monte und S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, Dom von Città di Caſtello, S. Marcello und S. Spirito in Rom u. a. m.).

Der eben erwähnte umbriſch-toskaniſche Typus zeigt in ſeiner urſprünglichen Form ein einfaches oblonges Schiff mit offnem Dachſtuhl, ohne Querſchiff, mit quadratiſchem, kreuzgewölbtem Chor, der meiſt von zwei kleineren ebenſolchen Kapellen flankiert
a iſt (S. Francesco in Arezzo, Cortona, 1230, Foligno, Trevi,
b Volterra; S. Domenico in Cortona, um 1250, S. Caterina in
c Piſa, 1253). Später tritt ein dreijochiges, gewölbtes Querſchiff, manchmal auch an beiden Seiten des Chors eine Kapelle mehr hinzu
d (S. Domenico und S. Francesco in Piſtoja, beg. 1294, S. Fran-
e cesco in Pescia, S. Domenico in Prato, beg. 1281). Endlich aber wachſen die Dimenſionen ins Gewaltige, das weiter ausladende Querſchiff erhält auch einen offnen Dachſtuhl, die Zahl der Kapellen
f ſteigt auf ſechs, ja acht (S. Francesco in Piſa, 1300 vollendet;
g S. Domenico in Siena 1293—1391, und S. Francesco ebendort 1250—1326). Es iſt die letzte Vorſtufe zu der gewaltigſten Bettel-
h ordenskirche Mittelitaliens: S. Croce in Florenz (ſ. S. 76d). — Von außen ſind dieſe Gebäude ganz ſchlicht, meiſt Ziegelbau mit Wandſtreifen und Bogenfries; ihre Faſſaden harren faſt ohne Ausnahme noch der Inkruſtation; höchſtens ein Portal mit gemalter oder ſkulpierter Lünette iſt fertig, und noch dazu aus ſpäterer Zeit.
i Von den backſteinernen Glockentürmen iſt der von S. Francesco zu Piſa einer der beſten. — Übrigens war dieſe Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Geſetz, und gerade einige der berühmteſten Ordenskirchen richten ſich danach nicht.

Wir nennen zunächſt die Gebäude, wo (noch von der nordiſchen Tradition her?) der Pfeiler mit Halbſäulen gegliedert auftritt.

k Der Dom von Arezzo, 1277 begonnen, zeigt bei frühen und unentwickelten Formen des Äußern die italieniſche Raumbehandlung der ausgebildeten Gotik; das Mittelſchiff, nicht bedeutend über die Seitenſchiffe emporragend, trägt an ſeinen Obermauern Rundfenſter; die weitgeſtellten ſchlanken Pfeiler ſind ſchon aus vier halbachteckigen Hauptträgern und vier dazwiſchen geſetzten Halbſäulen gefügt. (Die weiträumige Madonnenkapelle am linken Seitenſchiff wurde erſt 1796 angebaut.)

Die nächſte Verwandtſchaft mit dieſer Kathedrale offenbart die
l berühmte Dominikanerkirche S. M. Novella in Florenz, in ihrer

jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche *Fra Sisto* und *Fra Ristoro,* fortgesetzt von *Fra Giov. da Campi* († 1339), vollendet von *Fra Jac. Talenti* († 1362). Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Teile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schlaudern und Verankerungen hauptsächlich durch Oberwiderlager in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch außen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier (wie auch im Dom a
zu Arezzo) ist die möglichste Größe der einzelnen Teile als leitendes Prinzip festgehalten; ein Gewölbequadrat des Hauptschiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei einer Reihe italienischer Gewölbekirchen dieses Stiles die stehende. Über so wenigen, so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Nicht perspektivische Absichten, sondern verschiedene Meister und Bauzeiten, sowie das Wachsen des italienischen Raumgefühls sind die Ursachen der ganz auffallend ungleichen Entfernung der Pfeiler voneinander: die hinteren, älteren Arkaden haben 35 Fuß im Lichten, die vorderen schwanken zwischen 44 und 46 Fuß; man wollte bei ihnen sicherlich mit den neuen Arkaden Fr. Talentis im Dom Schritt halten.) Die Anordnung von Querschiff und Chor ist von derjenigen der frühen Zisterzienserbauten Oberitaliens beeinflußt (s. S. 51 b ff.). Der links hinten stehende Campanile unterscheidet sich kaum von romanischen Türmen.[1]) — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spätern) Fassade sind als Kollektivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig. (Durchgängig, auch in den inneren Räumen achteckige Säulen; die Bogen nähern sich meist den sog. Stichbogen.)

Der Dom von Siena, 1229 begonnen und 1259 bis zum Chor b
gediehen (dieser erst seit 1317 über der Unterkirche S. Giovanni hinzugefügt), unstreitig eines der schönsten gotischen Gebäude Italiens, hängt in Konzeption und manchem Detail von der nahen, jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano (s. S. 631) ab. c
Mönche derselben sind von 1249—84 als Leiter des Dombaues urkundlich bezeugt. Dieser empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Rätselfragen, welche der Verfasser so wenig als

1) Bei diesem Anlaß mag als artiges Kuriosum das sechsseitige Türmchen der Badia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem 14. Jahrh., und seine * Bogenfriese sind spitzbogig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſonſt jemand zu löſen imstande iſt. Warum wurde die ſechseckige Kuppel (1259—64), die oben zu einem total unregelmäßigen, ſchief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weiſe unterbricht, ſo gebaut? Weshalb die ſchiefen und krummen Linien im Hauptſchiff und vollends die ſchiefe Richtung und die unregelmäßigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? Hat man vielleicht auf vereinzelte Stücke Felsgrund mehr als billige Rückſicht genommen? — Wie dem auch ſei, es ſpricht ſich in dem ganzen Gebäude der italieniſche Bauſinn ſchön und gefällig aus. So beſonders an den Außenwänden der Seitenſchiffe; das Maſſenverhältnis der Fenſter zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konſequente nordiſche Gotik gar nicht anerkennt) ist hier ein ſehr wohltuendes; die Strebepfeiler, nur mäßig vortretend, laufen oben nicht in Türmchen, ſondern in Statuen aus; der ſchwarze Marmor, nur in ſeltenen Schichten den weißen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgeſimſe kann energiſch wirken (14. Jahrh.). — Die
a Faſſade mit ihrem majeſtätiſchen Reichtum hat ganz die überſtrömende Energie des *Giovanni Piſano* (der, ſeit 1284 Oberbaumeiſter am Dome, wenigſtens das Modell ſchuf; die oberen Partien erſt ſeit 1372, vielleicht mit Änderungen des erſten Planes). Es iſt der erſte Verſuch, eine glänzende Faſſade größten Stils mit den neuen Formen der Gotik aufzubauen, die Schöpfung eines Künſtlers, deſſen Phantaſie vor allem bildhaueriſch iſt, — ein ganz unkonſtruktiver Aufbau, geſchaffen als Piedeſtal für den prächtigen plaſtiſchen Schmuck. Sie konnte deshalb einige Jahre ſpäter von der des Domes von Orvieto zwar wohl an ruhiger Eleganz der Linien, nicht aber an Kraft des Reliefs und wirkungsvoller Kontraſte überboten werden. Die gotiſchen Einzelformen ſind übrigens in verhältnismäßig reiner
b Tradition gehandhabt. (Stark reſtauriert.) — Im Innern hebt die Abwechslung von weißem und ſchwarzem Marmor (die in dem ſpäter erbauten Chor [voll. um 1360] weislich eingeſchränkt iſt) die architek-
c toniſche Wirkung teilweiſe auf; die Anwendung der Papſtköpfe (um 1400) als eine Art von Konſolen unter dem Geſimſe war vielleicht eine — übel getroffene — Aushilfe, als man ſah, daß neben dem durchgehenden Schwarz und Weiß nur das allerderbſte Geſimſe ins Auge fallen würde. An ſich betrachtet ſind aber die Pfeiler mit ihren Halbſäulen gut gegliedert und leicht, und der Raum ſchön eingeteilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an dieſem Baue machte Siena nur ſein Lehrſtück. Ganz anders dachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benutzen, als
d im J. 1340 der neue Anbau begonnen wurde: ein koloſſaler dreiſchiffiger Langbau von 25 m Mittelſchiffbreite, dem das Bisherige nur als Querſchiff dienen ſollte. (Der Plan dieſes Neubaues in der Opera.) Dieſer neue Dom, angefangen von Maeſtro *Lando*, wäre

bei weitem das schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Dekoration stellen den alten Dom beinahe in Schatten. Im J. 1357 blieb das Unternehmen wegen mangelhafter Anlagen, großer Kosten und namentlich wegen der verheerenden Folgen der Pest (1348) liegen, doch muß man aus den Ornamenten des vordern Rundfensters schließen, daß noch im 15. Jahrh. wieder einmal an einer Fortsetzung gearbeitet wurde. Meister wie Fr. di Giorgio und Bern. Rossellino haben offenbar diesem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit diesem Baue[1]) entstand auch die Fronte der Unterkirche S. Giovanni (voll. erst um 1370). Diese ist, namentlich was die Gliederung der Streben betrifft, das am meisten nordisch-gotische Stück des Domes; leider unvollendet. Die Fassade lehnt stark um einen Fuß rückwärts, und die Streben verringern sich (abgesehen von ihren geringen Absätzen) deshalb unmerklich nach oben zu. Von großer Schönheit sind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der großen Fassade. Freilich übertrifft das einzige Seitenportal des Neubaues sie alle miteinander. — Der Turm, offenbar einer der ältesten Teile, macht keine künstlerischen Ansprüche. Die Zunahme der Fensterbogen nach Stockwerken (von 1—6) ist der möglichst naive Ausdruck des allmählichen Leichterwerdens der Masse (vgl. S. 12 Mitte). a b

Der Dom von Orvieto, innen eine imposante Säulenbasilika mit sichtbarem, verziertem Dachstuhl, edel gebildeten Fenstern, Querschiff und geradem Chorabschluß, muß um seiner Fassade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Der Bau ward vor 1285 beg., vielleicht durch *Arnolfo di Cambio* (der urkundlich 1282 in Orvieto weilte, ein erster Entwurf für die Fassade von ihm im Museo civico); 1293 ist *Fra Guglielmo dell' Agnello,* vor 1295 der Peruginer *Fra Bevignate* Dombaumeister; die Fassade wird seit 1310 unter Meister *Lorenzo Maitani* von Siena (bis zu seinem Tode 1330 Oberleiter des Baues) aufgeführt, 1321 das Dach aufgerichtet (sein Entwurf im Museo civico entspricht der Ausführung). Die Fassade ist eine teilweise veredelte Reproduktion derjenigen von Siena. Das plastische gotische Detail, mit welchem es doch nie ernstlich gemeint war, wird hier möglichst beschränkt und durch Mosaik- c d e

1) Seit 1317; Oberbaumeister war damals *Camaino di Crescenzio;* Vasaris Angabe, daß *Agostino* und *Agnolo* von Siena, welche nie Dombaumeister waren, diese Fassade entwarfen, kann richtig sein; Agostinos Sohn *Giovanni* wird 1340 als Werkmeister angenommen, ohne daß von einer speziellen Arbeit die Rede ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verzierung (leider ſtörend modern) und Relieffkulpturen erſetzt, d. h. die Fläche behält ihr ſüdliches Vorrecht vor dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige große ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermeßlichen Reichtum von Farben und Geſtalten ſchön zu umfaſſen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simſe der drei Giebel, die wenigen Spitztürmchen uſw. ſind ganz mit Moſaikmuſtern angefüllt (bis auf die Stufen und Prellſteine!), ſo daß dieſe Faſſade das größte und reichſte polychromatiſche Denkmal auf Erden iſt. Bei einer ſo ſtarken Abſicht auf materielle Pracht iſt die Schönheit der Kompoſition ein doppeltes Wunder. — Die Nebenfaſſaden und die Säulen im Innern haben abwechſelnde weiße und dunkle Marmorſchichten. Edle Bildung der Bogenprofile und des Hauptgeſimſes im Innern.

(Einen ſchwachen Nachklang dieſer dreigiebeligen Anordnung
a gewährte einſt die Faſſade des Domes von Neapel [1299], deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höhern Mauer des Mittelſchiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden ſind. Auch die Giebelſkulpturen zum Teil moderniſiert.)

Einen weitern und bedeutenden Schritt tut inzwiſchen die italieniſche Baukunſt mit der Umbildung des Säulenbündels, den ſie doch niemals nordiſch lebendig geſtaltet hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden Pfeiler. Die achteckige Form iſt ohne Frage die ſchönere und reichere, die runde aber für den vorliegenden Fall die wahrere. Das Säulenbündel ſteht in engem Zuſammenhang mit dem Schlanken und Engen nordiſcher Gotik: es iſt nicht bloß das Correſpondens von ſo und ſo viel Gewölbegurten und Rippen (die man ja zum Teil beibehielt), ſondern ein weſentlicher Ausdruck des Strebens nach oben. Wo dieſes nicht als leitendes Prinzip galt, mußte es dem Pfeiler weichen; immerhin aber behielt auch dieſer noch eine Andeutung des Tragens verſchiedener Laſten in Geſtalt von ſchmaleren polygonen Trägern in den einwärts tretenden Ecken. Statt eines eigentlichen Kapitäls werden nunmehr zwei oder drei Blattreihen ganz ſchlicht um das obere Ende des Pfeilers auf allen vier oder acht Seiten (oder im Kreis, bei Rundpfeilern) herumgelegt; vorzüglich aber gewinnt die Baſis jetzt erſt eine konſequente Bildung.

Eine eigentlich hiſtoriſche Entwicklung zeigt dieſe Richtung ebenſowenig, als ausgeſprochen provinzielle Verſchiedenheiten; ſelbſt die Anwendung der verſchiedenen Materiale bringt keine weſentlichen ſtiliſtiſchen Abweichungen hervor. Die hervorragenden Bauten dieſes Stils ſind teils Kathedralen, teils Kloſterkirchen, und nach dieſen verſchiedenen Kultuszwecken zeigen ſie unter ſich einzelne Verſchiedenheiten. Die Anregung ging in Italien von den Bettelorden aus, anfangs von den Franziskanern, ſpäter vorzugsweiſe

von den Dominikanern, deren Brüder zum Teil eine sehr bedeutende Tätigkeit als Architekten entfalteten.

Diese Entwicklung bleibt im wesentlichen auf Oberitalien und Toskana und die von diesen abhängigen Landschaften beschränkt. Hier wie dort beginnt sie etwa gleichzeitig — um die Mitte des 13. Jahrh. Da um dieselbe Zeit die italienische Plastik ihre erste großartige Anregung zur künstlerischen Entwicklung durch *Niccolò Pisano* erhielt, so hat die Tradition und, durch sie verleitet, auch Vasari die Anregung dieser neuen Entwicklung der Baukunst in Italien sowie die Schöpfung einer Reihe der hervorragendsten Bauten an den verschiedensten Orten an seinen Namen angeknüpft. Jedoch ist nichts davon urkundlich auf Niccolò zurückzuführen, und die inneren Verschiedenheiten machen für die meisten, namentlich für die oberitalischen Bauten, seine Urheberschaft mehr als zweifelhaft. Nur daß er in der Tat als Baumeister in Pisa beschäftigt war, finden wir urkundlich bestätigt.

Die älteste gotische Kirche, welche wenigstens mit einem Scheine der Wahrscheinlichkeit auf *Niccolò* zurückgeführt wird, obwohl sie wegen der Verwandtschaft mit der Gruppe der dem *Arnolfo di Cambio* zugeschriebenen Bauten eher diesem angehören dürfte, S. Trinità a
in Florenz, um 1250, hat schon viereckige Pfeiler und zeigt bereits (wie die etwas spätere S. M. Novella) Anlehnung an das durch die Bettelmönche schon weit verbreitete Zisterzienserfystem: fünf quadratische Chorkapellen, Querschiff von drei, Langschiff von fünf Kreuzgewölben, das letztere von je zwei Seitenschiffen begleitet (die jetzigen Kapellen waren nämlich ursprünglich auch Nebenschiffe).

Über die Tätigkeit von Niccolòs Sohne *Giovanni Pisano* sind wir sicherer unterrichtet. Es wurde schon erwähnt, daß Giovanni als Baumeister des Domes zu Siena die Fassade desselben errichtete. — Der letzten Zeit seiner Tätigkeit gehört der Ausbau des Domes b
zu Prato an (s. S. 35e). — Sein Meisterwerk ist der weltberühmte Camposanto zu Pisa (1278—83). Die Bauformen, so edel und c
grandios z. B. das Stabwerk der hohen, rundbogig schließenden Fensteröffnungen sein mag, werden hier immer nur als Nebensache erscheinen neben der monumentalen Absicht, die dem damaligen Pisa eine der höchsten Ehrenstellen in der ganzen Geschichte moderner Kultur zuweist. — Das überreich aber unorganisch mit Türmchen, Fialen und Statuen geschmückte zierliche Kirchlein S. M. della Spina am Arno zu Pisa wird mit Unrecht dem Giovanni d
zugeschrieben: 1230 als offne Halle erbaut, wurde es 1333 zur Kapelle geschlossen, für deren Dekorierung die an Giovanni sich anschließenden Meister *Cellino di Nese, Lupo, Lino, Nino* tätig waren.

Einem Mitschüler des Giovanni bei seinem Vater Niccolò, *Arnolfo di Cambio* aus Colle di Valdelsa (fälschlich Arn. di Lapo gen., 1232—1301), war es vorbehalten, von jener neuen Behandlung des Pfeilers aus für den gotischen Stil in Toskana eine neue Wendung anzubahnen.

a In Florenz wird ihm S. M. Maggiore zugeschrieben. Die Kirche ist auf viereckigen Pfeilern gewölbt, schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Kapitäle bloße Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern.
b — Derselben Schule gehört S. Trinità (s. oben) und S. Remigio an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälen, erhöhtem Chor, aus drei Kapellen nebeneinander
c bestehend. Ähnlich S. Carlo dei Lombardi (s. S. 80, Anm.).

Arnolfo selbst baute (seit 1294, die Chorpartie 1320 voll., ge-
d weiht erst 1442) die gewaltigste aller Bettelordenskirchen: Santa Croce. Die Aufgabe war, mit möglichst wenigem, wie es sich für die Mendicanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franziskaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt im Detail, allein seine Disposition ist großartig. Bei der ungeheuren Größe des Gebäudes war es konstruktiv wünschbar, wenn nicht notwendig, die Mauern der 8 m breiten Nebenschiffe nicht durch bloße angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes von 18,5 m Breite zu verbinden und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehen sich zehn Kapellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone schlanke Chor; außerdem sind höhere Kapellen an beiden Enden und an der vordern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus) zeigt die Mauern des Chores und der Kapellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indes kein Dach hinter sich haben. Der Turm ganz und sehr gut erneuert; weniger glücklich die Fassade, von *Matas* (angeblich nach einer Zeichnung des *Cronaca*) im Jahre 1863 voll.; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen über achteckigen Säulen mit eigentümlichen Basen, gilt für Arnolfos Werk.

Überblicken wir seine Tätigkeit, so ist (abgesehen von seinem schönen Domprojekt, s. folg. Seite) das, was ihm Ruhm und Bedeutung gab, gewiß mehr das Konstruktive und Mächtige als die feine Durchbildung an seinen Werken. Er geht in der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, endlich auch schon im Entwurfe der Domkuppel über alles bisher Bekannte, namentlich aber über alle nordische Gotik (die etwas ganz anderes wollte) hinaus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wo er die Baukunst in formaler Beziehung vernachlässigt, da trat *Giotto* (1266—1337) mit seinem hohen Sinn des Maßes als Vollender in die Lücke. Am Dombau hatte er keinen Teil, da dieser von Arnolfos Tode bis 1357 ganz stockte. Dagegen entwarf er den Plan für den prächtigen Campanile (gleichzeitige Zeichnung dazu im Museo dell' Opera zu Siena) und führte dessen Bau von Mitte 1334 bis Ende 1336 etwa nur auf halbe Höhe des Sockelgeschosses. Nach seinem Tode übernahm *Andrea Pisano* die Bauleitung mit wesentlichen Modifikationen des ursprünglichen Entwurfs (Erhöhung des Sockels, Einziehen der Mauern darüber und Teilungspilaster am ersten Geschoß) und setzte das Werk bis zum Gurtgesims des ersten Fenstergeschosses fort. Von 1343 bis 1358 vollendete *Franc. Talenti* den Bau mit den drei Fenstergeschossen und der Krönungsgalerie auf Kragsteinen, die hier zuerst in der florentinischen Gotik auftritt. Auch ohne das beabsichtigte Spitzdach, das man sich hinzudenken möge, macht der Campanile den Eindruck des Fertigen und Vollkommenen. Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie sie etwa das Lebensprinzip eines Turmes von Freiburg im Breisgau ausmacht, sind hier nur Andeutungen vorhanden, nur so viel, als streng notwendig war; das dritte und vierte Stockwerk sind z. B. so gut wie identisch; nur das Größerwerden der Fenster in den obern Stockwerken ist eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feineren Abwechslungen der Inkrustation sowohl als der plastischen Details gewährt dieser schöne Bau ein stets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen ist durchgängig ungleich leichter und edler als an den späteren Teilen des Domes; die Fenster vielleicht das schönste Detail der italienischen Gotik.

Den Bau des Doms S. M. del Fiore zu Florenz begann *Arnolfo di Cambio* 1296 (starb aber schon 1301); er wölbte wahrscheinlich die zwei ersten Joche von der Fassade aus, deren Arkaden zweien der alten Seitenschiffsfelder entsprachen. Von seinem Baue ist höchstens noch der Beginn der inneren Fassadenmauer (bis zur Blendarkadengalerie) vorhanden; dazu noch die vier alten Felder der Seitenschiffsmauern mit den kleineren Fenstern und den schwachen Strebepfeilern (ihre vortreffliche Marmorverkleidung außen wurde nicht von *Giotto*, sondern erst seit 1358 nach *Fr. Talentis* Angaben hergestellt)[1]. Die Abmessungen, die Arnolfo seinem Entwurfe gegeben, genügten aber den Florentinern bald nicht mehr. Im Jahre 1357 wurde der Bau nach *Fr. Talentis* Plan aufgenommen,

1) Die Ansicht des Doms in der Capp. degli Spagnuoli gibt kaum Arnolfos Plan, sondern wohl einen der Bauvorschläge vor 1340 (nicht den Talentis!) wieder. Viel eher ist ein Abbild seines Entwurfs in einem Lünettenfresko an der Südwand des Kreuzgangs von S. Croce, um 1350 gemalt, erhalten.

der von 1350—58 alleiniger, dann mit *Giov. di Lapo Ghino* zuſammen Leiter des Dombaues war. Die Pfeiler des Hauptſchiffes wurden auseinandergerückt, ſo daß ſie nun etwa ins Quadrat zu ſtehen kamen. Nur die ſchönen alten Fenſter Arnolfos ließ man ſtehen. Ihre Achſen entſprachen nicht mehr den neuen, gewaltigen Arkaden des Innern, deſſen zwei erſte Joche daher nur Scheinfenſter haben. Die Art und Weiſe, wie von 1357—66 die verſchiedenen Teile der jetzigen Kirche feſtgeſtellt wurden, iſt für unſere Begriffe geradezu unerhört und erklärt auch manche Mängel des Baues; das 1355 von Francesco Talenti verfertigte Modell der hinteren Kapellen ſollte wohl den alten Bau verbeſſern. Daß man ohne eine entfernte Ahnung von der Geſamtform begonnen habe, iſt ſchwer anzunehmen, — ſo viel aber ſteht feſt, daß für jeden Teil des Baues eine Konkurrenz ausgeſchrieben wurde. Alle Bürger konnten daran, ſowie an der Beurteilung teil nehmen. Mit den Pfeilern des Langhauſes wurde begonnen, und Talenti ſiegte in der Konkurrenz dafür über Andrea Orcagna; 1362 waren die zwei Arkaden rechts gewölbt, ohne daß man wußte, was darüber kommen ſollte! Zwei Jahre ſpäter erſt beſtimmt die Kommiſſion, in welcher Orcagna ſaß, gegen die Anſicht der andern, die Talenti zur Seite ſtand, die Form der Konſolengalerie, ferner ihre unglückſelige Lage über dem Kämpfer der Gewölbe ſtatt unter demſelben, und wählt Rundfenſter fürs Mittelſchiff ſtatt ſolcher von ſchlanker Form. 1366 wird der Grundriß angenommen, den eine Kommiſſion von 13 Meiſtern und 11 Malern ausgearbeitet hatte; der Aufriß dazu wird von 8 andern Meiſtern angefertigt! 1367 endlich ſtand Alles feſt und alle älteren Modelle werden nun zerſtört. In dieſen Kommiſſionen begegnen wir ſtets den beiden Talenti, Taddeo Gaddi, Neri di Fioravante und Andrea Orcagna, und ſomit erklärt ſich die enge Verwandtſchaft der Pfeiler des Doms mit denen der Loggia dei Lanzi und von Orſanmichele. 1407 wird die erſte Tribuna fertig, 1421 die letzte, 1420—34 wird die Kuppel durch *Brunelleschi* aufgeführt, 1446—67 die Laterne nach ſeinem Entwurfe daraufgeſetzt.

Die Florentiner verlangten beim Dombau von ihren Meiſtern das Unerhörte und nie Dageweſene, und in gewiſſem Betracht haben dieſe es geleiſtet. Wer mit dem Maßſtab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verdirbt ſich ohne Not den Genuß. Strenge Harmonie iſt bei einem ſekundären und gemiſchten Stil, wie dieſer italieniſch-gotiſche, zwar denkbar[1]), konnte jedoch unter ſolchen Hinderniſſen a priori nicht erreicht werden. Aber inner-

1) Man denke nur an die neuen Teile des Doms von Siena, an die Gewölbeentwicklung der Loggia dei Lanzi und in Orſanmichele.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

halb der gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Großes geleistet. Am Äußern ist die schöne Inkrustation der ältern Joche a
(bis an die stärker vortretenden Strebepfeiler) von *Franc. Talenti* derjenigen am Campanile würdig; aber seit 1367 nach dem Modell der acht Meister ohne weiteres auf die breiteren Felder und die Chorpartie ausgedehnt, wird sie zu einer endlosen Wiederholung einförmiger Motive. Die Fenster und Türen haben nicht bloß etwas Strenges, sondern durch das Überwiegen der Mosaikbänder etwas Lebloses (zumal wenn man damit die schönen späteren Türen zunächst am Chore vergleicht); die Gesimse sind am tüchtigsten charakterisiert[1]). Im Innern liegt das Unerhörte in der Raum- b
einteilung; möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren (18 m lichte Weite). Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende und wäre es noch mehr, wenn nicht die unglückliche Konsolengalerie die sämtlichen Gewölbegurte gerade bei ihrem Beginn durchschnitte und auch die Obermauer des Mittelschiffes unschön teilte[2]). Francesco Talenti bildete seine Pfeiler und Kapitäle eigentümlich streng; nur in dieser Gestalt paßten sie zu den ungeheuren Spitzbogen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich und disharmonisch erscheinen. So war wenigstens das lange Streiten um diese Pfeilerform nicht vergebens, sie gab dem gotischen Stile in Toskana eine neue Wendung und die höchste Stufe der Entwicklung. Nur eins nimmt wunder: hier nicht wie in den gleichzeitigen Loggien de' Lanzi und von Orsanmichele schon c
den Rundbogen anzutreffen.

Mit dem Kuppelraume und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt sich das Bewußtsein der Baumeister; es ist eine mißratene Schöpfung, zu der sie die Ruhmsucht der Florentiner mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordischen Verhältnis der Stockwerke ein Pakt geschlossen, und dem Kapellenkranze[3]) um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch häßliche schräg aufsteigende Streben am Äußern in Verbindung gesetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter

1) Die 1588 abgetragenen Anfänge der Fassadeninkrustation waren wohl *
ebenfalls von *Franc. Talenti* (um 1359), nicht von Giotto. Man sieht sie auf einem
Fresko *Poccettis* im Klosterhof von S. Marco (6. Lünette rechts vom Eingang). **

2) S. Maria Novella und S. Petronio in Bologna, das Nachbild, haben sie nicht. Sie ist von S. Croce entlehnt.

3) Den man doch nicht mit dem nordischen, polygonen Reichtum bilden durfte, weil sonst der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre; zwischen die viereckigen Kapellen mußte man keilförmige Mauermassen einschieben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Hauptschiff bilden im Innern vier große Mündungen gegen
a den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äußerst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei davon haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sakristeitüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs, und um die Kuppel möglichst groß erscheinen zu lassen, gab man auch den Kreuzarmen jenen niedrigern Kapellenkranz. Das Unangenehme des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf jedoch nie vergessen, daß ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

Endlich zeigen noch zwei andere Gebäude in Florenz, welche nur in bedingtem Sinne zu den Kirchen gehören, gleichzeitig eine verwandte Behandlung des Pfeilers.

b Das eine ist Orsanmichele. Ursprünglich städtische Getreidehalle und an Stelle eines älteren Hallenbaues 1337 wahrscheinlich von *Fr. Talenti* in seiner jetzigen Gestalt begonnen, gibt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Konsolenkranze ein Zeugnis von der schönen Seite des monumentalen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Um 1350 war die Halle fertig, 1361 wurde von *Benci di Cione* der letzte Stock, 1366 durch *Simone di Franc. Talenti* die Umwandlung der bis dahin offenen Halle zur Kirche beg., 1380 voll. Von Letzterem stammt auch der Bildschmuck innen und außen, sowie das zierliche Füllwerk der Fenster[1]). 1386 wurde der Bau eingedeckt, 1404 durch den Konsolenkranz gekrönt. 1359 schuf *Andrea Orcagna* dafür
c sein berühmtes Tabernakel. Was dessen baulichen und dekorativen Teil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sakramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gotik produziert. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichtum unser nordisches Auge gewöhnt ist, gibt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Teil mit buntem Glas, nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen.

---

1) An der gegenüberliegenden kleinen Kirche (ursprünglich S. Anna, dann
* S. Michele, jetzt) S. Carlo dei Lombardi baute Simone seit 1379 nur die Fassade samt Portal (den Giebelabschluß erhielt sie erst 1404). Das Innere, einschiffig mit offnem Dachstuhl und interessanter Choranlage, stammt von *Neri di Fioravante* und *Benci di Cione* (begonnen 1349).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Die Nebenkirche der Certoſa bei Florenz, ein griechiſches Kreuz a
ohne Nebenſchiffe von reizender Anlage, nebſt dem feſtungsartigen Unterbau des Kloſters wird ebenfalls Orcagna zugeſchrieben.)

Sodann ſteht auf dem Domplatz, dem Turme gegenüber, das zierliche Bigallo, 1352—58 von unbekannten Architekten erbaut. b
Eine jener Konfraternitäten zu frommen und mildtätigen Zwecken ſchmückte nach guter italieniſcher Sitte aus eigenen Mitteln ihre Heimſtätte auf das beſte aus, in einer Zeit, da kein heiliger und kein öffentlicher Raum ohne Verklärung durch die Kunſt denkbar war. Hier entſtand nun zwar keine Palaſtfaſſade, wie an mehreren der ſog. Scuole zu Venedig, welche eben ſolche Bruderſchaftsgebäude ſind, ſondern nur ein verziertes kleines Haus, deſſen Reiz ausſchließlich in der prächtigen Behandlung anſpruchsloſer Formen liegt. Der unbekannte Urheber möchte ein Nachfolger Orcagnas geweſen ſein. Die Dachkonſolen ſind in ihrer Art klaſſiſch und mögen hier ſtatt derjenigen vieler anderen Gebäude genannt werden.

Strenger und reicher iſt die Faſſade der Fraternità della Miſericordia zu Arezzo (jetzt Muſeum) ausgebildet, ein wahrer c
und in ſeiner Art reizender Übergangsbau, indem das obere Stockwerk den gotiſch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaiſſance vollendet; im untern gotiſchen Teile 1375 von *Baldino di Cino* und *Niccolò di Francesco* aus Florenz, im oberen 1433 bis 1436 durch *Bernardo Roſſellino* ausgeführt (die Säulengalerie, die das Dach ſtützt, erſt 1460 durch andere Meiſter hinzugefügt).

Endlich bieten die neuen Teile des Domes von Lucca (das d
Langhaus und das Innere des Querſchiffes) ein ganz ſonderbares und in ſeiner Art ſchönes Schauſpiel. Es iſt die Pfeilerbildung des Domes von Florenz, angewandt auf einem Grundplane, welcher mehr der nordiſchen Anlage entſpricht. Nicht ein möglichſt großes Quadrat des Hauptſchiffes, ſondern das (doch nicht ganz vollkommene) Quadrat der Nebenſchiffe bildet wieder die Baſis; doch wird die Vielheit der Pfeiler durch ihre Schlankheit ausgeglichen; die Bogen faſt alle rund; darüber Reihen großer Fenſter mit reichem Stabwerk, welche in eine dunkle Galerie über den Nebenſchiffen hineinblicken laſſen; darüber kleine Rundfenſter. Die Galeriefenſter gehen ſogar als bloße Stütze und Dekoration quer durch das Querſchiff und teilen auch ſeine beiden Arme der Länge nach. Als Folge dieſer Plandispoſition entfiel die Betonung der Vierung durch eine Kuppel: die Felder des Kreuzgewölbes ſetzen ſich durch das ganze Mittelſchiff und den Chor bis an deſſen Apſis fort. Am Äußern dieſer gotiſchen Teile miſcht ſich wieder Siena, Florenz und das Streben nach Harmonie mit den älteren Teilen ganz eigentümlich zu einem ſchönen Ganzen. (Alles etwa vom Ende des 14. Jahrh.)

Südlich über Toskana hinaus begegnet man in der vom
a Kardinal Capocci ſeit 1243 erneuerten Ziſterzienſerabtei S. Martino al Cimino bei Viterbo (urſprünglich Benediktinerkloſter des 11. Jahrh.) einem durchaus nach dem Typus von Foſſanova (ſ. S. 63 oben) disponierten Bau. Die hexagone Apſis iſt erſt zu Beginn, die Faſſade mit zwei ſeitlichen Türmen (Typus von Cluny) erſt am Schluß des 14. Jahrh. hinzugefügt. Andre Gründungen
b deſſelben Kirchenfürſten in Viterbo: das Dominikanerkloſter S. M.
c de' Gradi (1256), die Abteien S. M. della Verità und del Paradiſo folgen dem Typus der umbriſchen Bettelordenskirchen (ſ. S. 70) und haben alle drei ſchöne gotiſche Kreuzgänge, den reichſten S. M. de' Gradi. Sodann begegnet man in Viterbo und Perugia einer Anzahl kleiner Kirchen, welche ſelten mehr als ihre Faſſade, dazu etwa noch einen einfachen Turm in alter Form aufweiſen. Ihre zum Teil hochmaleriſche Lage, einzelnes tüchtige Detail und der Ernſt des Materials machen ihren Wert aus. Ein beſonders zierliches Kirchlein dieſer Art in Viterbo, unweit vom
d Palazzo Comunale, iſt die Madonna della Salute (Ende des 13. Jahrh., die Faſſade mit weiß und rotem Schichtenmauerwerk, reichfiguriertem Portal und Rundfenſter; alles in Marmor). Sonſt offenbart ſich an mehreren eine ganz wunderliche Ausartung der Inkruſtation, welche nicht mehr einrahmend wirkt, auch nicht mehr ſchichtenweiſe, ſondern ſchachbrettartig, ſelbſt gegittert zwiſchen
e rotem und weißem Marmor abwechſelt. So ſchon an S. Chiara
f und in einigen Kapellen der Unterkirche S. Francesco in Aſſiſi,
g ferner an S. Giuliano in Perugia, an der im Innern des jetzigen
h Baus in ihrer untern Hälfte erhaltenen alten Faſſade von S. Fran-
i cesco, und an S. M. di Monteluce ebendaſelbſt. Am Dom von Perugia iſt ein Anfang gemacht, deſſen Durchführung das ganze Gebäude mit einem Teppichmuſter würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit ſchwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe, die Pfeiler achteckig.) — Ein Unikum der ita-
k lieniſchen Gotik iſt endlich das Oktogon von S. Ercolano in Perugia (1297—1310, nicht von *Fra Bevignate* erbaut): ein ſchlanker Hochbau, jede der Außenwände durch eine tiefe, bis an das Geſims reichende Spitzbogenniſche gegliedert, das kuppelbedeckte Innere (von 12,7 m Weite) modernisiert. Für Siena wäre hier noch aus etwas ſpäterer Zeit (1396) die kleine Kirche des Nonnen-
l kloſters S. Girolamo nachzutragen; ein längliches Rechteck, durch Spitzbogengurte, die auf Wandkonſolen ruhen, in fünf oblonge, kreuzgewölbte Traveen gegliedert, die drei mittleren jederſeits von flachen Kapellen flankiert (die alte Bemalung diskret erneuert). — Endlich bewahrt Gubbio eine Anzahl Kirchen des 13. und
m 14. Jahrh., die alle die gleiche Anlage wiederholen (der Dom

[S. Ubaldo], S. Agostino, S. M. Nuova, S. Giovanni, Chiesa a
dello Spedalecchio, S. Secondo): das Langhaus von Spitz- b
bogengurten überspannt, worauf der offne Dachstuhl ruht; an den Seitenwänden halbrunde Nischen in der Mauerstärke ausgespart; ein Vorraum, der das Schiff vom Chore trennt; letzterer polygon schließend, mit Rippengewölbe überdeckt; die Fassade mit Lisenen gegliedert und giebelförmig abgeschlossen, mit Fensterrose, einfachem Portal und schmächtigen Gurtsimsen; an den Seitenwänden den innern Gurtbögen entsprechende Strebepfeiler, die unter dem Dachgesims durch Flachbogen verbunden sind. — Verschieden davon die dreischiffige Pfeilerbasilika S. Francesco (voll. 1292). c

Das einzige gotische Gebäude Roms, die Dominikanerkirche S. M. sopra Minerva, wahrscheinlich von den Erbauern von d
S. M. Novella zu Florenz *Fra Sisto* und *Fra Ristoro* 1280 beg. (aber erst 1453 durch den Stadtpräfekten Fr. Orsini voll.), bleibt hinter der ältern Schwesterkirche beträchtlich zurück, obwohl sie ihr in der Anlage, bis auf die seitlichen Kapellenreihen und den dreiseitigen Chorschluß, genau folgt. (Schreiend modern restauriert.) — Außerdem hat noch das Innere der Capp. Sancta Sanctorum e
beim Lateran eine gotisierende Bekleidung von gewundenen Säulchen mit Spitzbogen, unter Nikolaus III. (1277—80) von *Cosmas II.* aus der Familie des Laurentius erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gotische Bogen und Bogenfriese kommen hin und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieser Zeit hatte Rom meines Wissens nur die wenig bedeutenden (jetzt demolierten) bei Araceli. — f

Von der Gotik Neapels war S. 63 schon die Rede. — Nach Sizilien wird der neue Stil durch die Bettelmönche verpflanzt, kommt aber erst spät zu einiger Blüte. So ist an dem ziemlich dürftigen S. Francesco in Palermo (1277) das Portal noch in g
romanischer Weise, sich mit acht Säulen vertiefend, angelegt, auch die Dekoration des spitzbogigen Schlusses ganz romanisch. Ähnlich, nur einfacher, an S. Agostino, wo die ganze Fassade noch h
romanisch ist. — Dafür bleibt hier die Gotik bis ins 16. Jahrh. geltend: die Fassade der Confraternità dell' Annunziata i
wird 1501 in gotischem Stil gebaut und S. M. di Portosalvo 1526 k
als Hallenkirche mit überhöhten Spitzbogen errichtet. Dagegen tritt in den reizenden Säulenvorhallen von S. M. della Catena l
und S. M. nuova aus der gleichen Zeit der gedrückte Rundbogen m
an Stelle des Spitzbogens.

Später als in Toskana und unabhängig davon, vielmehr unter lombardischen und nordisch-deutschen Zisterziensereinflüssen ent-

wickelt ſich der Typus der Bettelordenskirchen im Venezianiſchen. Charakteriſtiſch für ihn iſt die gleiche Anzahl der Gewölbjoche im Mittelſchiffe (quadratiſch) wie in den Seitenſchiffen (oblong), die Anwendung von Rundpfeilern, ſowie der polygone Abſchluß des Chors und der vier bis ſechs Chorkapellen. — In Venedig ſelbſt weiſt die Tradition den hervorragendſten hierher gehörigen Bau,
a die großartige Franziskanerkirche S. M. glorioſa de' Frari, dem *Nicc. Piſano* zu, aber ohne ſtichhaltigen Grund; denn der 1250 begonnene Bau, der den Vorplatz der jetzigen Kirche einnahm, war ganz unbedeutend. Der Neubau wurde erſt 1330 gegründet, alſo ein halbes Jahrh. nach Niccolòs Tode, und zwar begann der Bau mit dem Chor, der ſamt dem Querſchiff 1361 fertig war, während am Langſchiff bis 1417 gebaut wurde; der Campanile von 1361—96. Das Innere iſt in der Anordnung hier ſchon ganz italieniſch in obigem Sinne, aber das Betonen des Aufſtrebens in den hohen Rundpfeilern und die polygonen Abſchlüſſe der Chorpartien (die ſonderbarerweiſe nicht durch ein Fenſter, ſondern durch einen Pfeiler erfolgen) weiſen doch auf deutſche Vorbilder. Am Äußern iſt der Backſtein noch ohne das Raffinement der ſpätern Gotik behandelt; Quadern ſind nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den einfachen Portalen gebraucht. Der Abſchluß der Faſſadengiebel iſt ſpätere Zutat. Die Nebenſeiten erinnern ganz an S. M. Novella zu Florenz. — Eine Kopie dieſer Kirche mit
b weſentlichen Verbeſſerungen iſt die Dominikanerkirche Ss. Giovanni e Paolo. Der Bau des Kloſters begann 1246, der der Kirche erſt 1333; 1368 war das Querſchiff, um 1390 der ganze Bau bis auf die 1430 errichtete Faſſade vollendet (das Portal erſt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.). Die Verhältniſſe ſind beträchtlich ſchlanker und ſchöner; die hinteren Abſchlüſſe geſchehen durch Intervalle (Fenſter), nicht durch Pfeiler; über der Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Faſſade weicht von der edeln Einfachheit der Frarikirche ab; die geplante Marmorinkruſtierung unterblieb.

Ebenſowenig begründet wie bei der Frarikirche iſt die Urheberſchaft Niccolò Piſanos bei der Kirche des heil. Antonius in Pa-
c dua (il Santo). Bald nach dem Tode des Heiligen 1232 beg., war ſie 1263 ſo weit gefördert, daß deſſen Leiche im Altar unter der Vierung beigeſetzt werden konnte; Chor 1267 beg.; 1307 waren die drei Schiffe mit ihren ſechs Kuppeln fertig (die ſiebente über der Apſis erſt 1424). Die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenſtück zur Markuskirche zu ſchaffen, eine Grabkirche zu Ehren des großen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb bewußten myſtiſchen Drange zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterſcheiden wollte man das Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bäude jedenfalls von andern Franziskanerkirchen, wenn man auch in der Grundrißanlage (und zwar nicht bloß der des Chorumgangs mit Kapellenkranz) jenem französischen Typus mancher Bettelordenskirchen folgte, der in S. Francesco zu Bologna seine vollkommenste Ausbildung erhielt. — Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die Fassade ist vielleicht die allermatteste des ganzen gotischen Stiles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloß die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt in seinen Verhältnissen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem an S. M. Gloriosa, aber die Einzelbildung ist außen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz (für welche S. Francesco in Bologna das Muster geliefert hatte) ist roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) Bemalung, mit einer Masse stilverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im 15. Jahrh. erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von außen kaum sichtbar oder doch anspruchslos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Zylindern aus. Abgesehen von der eminent häßlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge), sondern sogar im Lichte, und bilden schon von weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vorteil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benutzt. — Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen imposanten Charakter durch die Höhe a
und weite Spannung ihrer Bogen; sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendikanten gebaut (der größte erst 1519 von *Giov. Minello* und *Franc. di Cola*).

Dem Typus von S. M. de' Frari gehen zeitlich voran oder folgen eine Anzahl Ordenskirchen wie auch einzelne Pfarrkirchen und Kathedralen in Venedig und im Venezianischen. Charakteristisch sind ihnen die weitgestellten Rundsäulen oder Pfeiler, so daß große mittlere Quadrate und in den Seitenschiffen oblonge Räume entstehen; über den großen Bogen ein nur ganz mäßiges Oberschiff; der Chor ohne Umgang; der Querbau mit zwei bis vier Kapellen an der Hinterwand. Eigentümlich ist die Vermeidung der Seitenfenster.

Im nahen Treviso die mächtige Dominikanerkirche S. Niccolò b
(1303 beg., nach langer Unterbrechung 1352 voll.), einfacher als die Frarikirche, mit flacher Decke im Mittelschiff und Querhaus, die schlanken Verhältnisse von herrlicher Wirkung; S. Francesco c
ebendort, 1306, ganz S. Niccolò nachahmend.

a Ein ſchönes und frühes Beiſpiel gewährt S. Lorenzo in Vicenza, 1280—1344 erbaut, vorbildlich für die Anlage der Frarikirche, nur einfacher als dieſe; auch die Faſſade gut und ſchon deshalb beachtenswert, weil ſie zeigt, wie man ſich ungefähr diejenige von S. Giovanni e Paolo zu Venedig nach der urſprünglichen
b Abſicht vollendet zu denken hat. — S. Corona ebenda, 1260—1300, von ähnlicher Anlage, nur altertümlicher und gedrückter; das Querſchiff jetzt zum Langhaus gezogen, die Chorkapellen zu einem ſchmalen Kreuzſchiff umgewandelt; von außen bietet der tüchtige Backſteinbau mit Anbauten und Umgebung einen maleriſchen Anblick[1]).

c S. Anaſtaſia in Verona (Dominikanerkirche, 1261 beg., 1295 unterbrochen, 1307 wieder aufgenommen und erſt 1422 voll.), mit nur teilweiſe und ſpät inkruſtierter Faſſade, im Innern eine der ſchönſten und ſchlankſten Kirchen dieſer Gattung, mit reinem Oberlicht und trefflicher Verteilung des bildlichen Schmuckes (die Ausmalung modern, nicht ſehr glücklich). Auch der äußere Anblick maleriſch.

d Das Innere des Domes von Verona verbindet eine ähnliche Anlage mit gegliederten ſchlanken Pfeilern ſtatt der Rundſäulen. Dieſe Gliederung nähert ſich ſchon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des Ganzen laſſen dies vergeſſen. Da die Seitenſchiffe fenſterlos blieben, brach man in die (ältere) Faſſade große gotiſche Fenſter ein.

Die einſchiffigen gotiſchen Ordenskirchen Veronas folgen dem einfachen umbriſch-toskaniſchen Typus (ſ. S. 70). Sie teilen mit den übrigen die ſchöne, maleriſch glückliche Behandlung des Äußern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber alles vorzüglich hübſch beiſammen und ſelbſt durch Unſymmetrie reizend. Einen
e ſolchen Anblick gewährt beſonders S. Fermo (1313) mit ſeiner aus Backſtein und Marmor gemiſchten Faſſade, der über Stufen erhöhten Vorhalle des Seitenportals, den Giebeln und Spitztürmchen des fünffeitigen Chores und der zwei Kapellen und des Querbaues. Im Innern das vollſtändigſte Beiſpiel eines großen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Konſolen mit zwei halben und einem mittlern ganzen Tonnengewölbe beſtehend; den konſtruktiven Wert können
f nur Leute von Fach beurteilen. — Ähnlich S. Eufemia mit ihrem holzgedeckten Rieſenſchiff, von außen weniger bedeutend und innen
g ganz erneuert. Ferner S. Bernardino mit ans Chorquadrat anſchließender fünffeitiger Apſis.

---

* 1) Der Dom von Vicenza, innen einſchiffig mit Kapellen auf beiden Seiten, gehört dagegen zu den gedanken- und prinziploſen Gebäuden der italieniſchen Gotik; die Marmorfaſſade hat eine jener matratzenartigen Inkruſtationen, wie ſie ſonſt hauptſächlich in Mittelitalien vorkommen. Der Chor geringe Renaiſſance.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die gotischen Kirchen Venedigs sind mit Ausnahme der beiden genannten von keinem Belang; meist auf Säulen ruhend, deren Kapitäle insgemein von auffallend roher Bildung sind. Sie wiederholen etwa außen im kleinen den Chorbau von Ss. Giovanni e Paolo, nur mit bloß je einer Kapelle zu beiden Seiten des Chores. Die einzige schöne Fassade findet sich an S. M. dell' Orto, voll. a
mit dem Bau des Portals 1460; — einfach gut in Backstein: die- b
jenige von S. Stefano (der westliche Eingang in reichster Re-
naissancegotik). — Die Liebhaberei für rundteilige und wunderlich ausgeschwungene Mauerabschlüsse, welche sogar den erhabenen einfachen Giebel der Frari nachträglich nicht verschonte, hat an S. Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts ihr Ge- c
nüge gefunden. — In Carmine (1348) sind vom alten Baue nur d
noch die vierundzwanzig Säulen und die Chorabschlüsse kenntlich. — Von der ältern Kirche S. Zaccaria, an Stelle der ursprüng- e
lichen von 817 in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. neugebaut (voll. 1465), ist nur noch der Chor (voll. 1444, jetzt Capp. S. Tarvasio), ein Teil des rechten Seitenschiffs (Capp. S. Procolo, daranstoßend), wie auch die Fassade (r. von der neuen) z. T. erhalten. — S. Gia- f
como dall' Orio, wunderlich durcheinander gebaut, mit altem offnen Dachstuhl und hölzernem Kreuzgewölbe (!) über der Vierung. — Die Decken bestanden wohl ehemals durchgängig aus jenen eigentümlich und nicht unschön konstruierten Holzgewölben, deren eins (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden ist (s. oben). g

Die Bettelordenskirchen der Via Ämilia weichen überhaupt von den bisher betrachteten Italiens ab. Einige ganz vereinzelte folgen noch dem Basilikatypus: S. Francesco in Parma, h
wohl der früheste Franziskanerbau Norditaliens (1230—98; jetzt Zuchthaus), Spitzbogenarkaden auf Rundsäulen, offener Dachstuhl, polygoner Abschluß der drei Apsiden (wie die Kapellen des rechten Seitenschiffs, wohl später). — S. Francesco in Modena (14. Jahrh.) i
zeigt bei gleicher Grundrißanlage reiche Gewölbe auf viereckigen Pfeilern und eine weit hinausgeschobene Apsis. — S. Francesco k
in Mantua (voll. 1304, jetzt Arsenal) im Äußern mit der hübschen Fassade unverändert erhalten; S. Francesco in Brescia mit l
einer von zwei quadratischen Apsiden flankierten Haupttribüne (wie in Mantua).

Die Mehrzahl hingegen sind ganz durchgeführte backsteinerne Gewölbekirchen mit An- und Querbauten aller Art, hinten mit Chorumgang und außen abgerundetem Kapellenkranz, dergleichen im Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Klosterkirchen zu haben pflegen (letztere unterscheiden sich hier gar nicht von den Mendicantenkirchen). In der Tat ist ihr direktes Vorbild in fran-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zösischen Zisterzienserbauten, wie Clairvaux und Pontigny, nachweisbar. Obschon die Seitenschiffe oft nur die halbe Höhe des Hauptschiffes haben, so ist doch in der Regel eine Fassade nach lombardischer Art vorn angesetzt, deren obere Ecken in der Luft stehen. Die Stützen sind Rundsäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel, je nach der Stärke des nordischen Einflusses.
a (In den Servi zu Bologna wechseln runde und achteckige Säulen.) Der möglichst vielseitige Chorabschluß (außen durch ebensoviele Strebebogen ganz in nordischem Sinne repräsentiert) macht eine bedeutende Wirkung.

b In Bologna: S. Francesco, innen kürzlich vollständig und mit Glück restauriert, eine der frühesten konsequent gotischen Kirchen Oberitaliens, von *Marco da Brescia* (1246–60, die Fassade ein Umbau vom Ende des 14. Jahrh.), wird für die ganze Entwicklung der Gotik in Bologna maßgebend (s. S. 89h S. Petronio). Nicht nur das Chorsystem, sondern die schlanken Verhältnisse, die sechsteiligen Gewölbe und selbst die Details weisen auf frühgotische französische Muster. Auch das Äußere mit Lisenen, Spitzbogenfries, Strebemauern und Bogen dem entsprechend, mit einem der schönsten Backsteintürme des gotischen Stiles, von *Antonio di Vincenzo.* –
c S. Domenico sehr lang, beg. zwischen 1234 und 1240, der Chor erst nach 1350; der Chorschluß wie bei S. Francesco beabsichtigt, aber stecken geblieben, das ganze Innere 1727 modernisiert. –
d Servi, 1383 beg., im Chorumgang nur drei wirkliche Kapellen, die übrigen sechs bloß Nischen; das Langhaus mit seinen neun Jochen und Säulen hat nichts mehr mit S. Francesco zu tun; der schöne Portikus (1393), der vor der Fronte ein völlig offenes Atrium bildet und sich auch noch an der Seite der Kirche hinzieht, mit ungemein dünnen und weitgestellten Säulen, diente zur Aufstellung sehr großer Prozessionen; der Baumeister war der General des Servitenordens, *Fra Andrea Manfredi* von Faenza, der damals
e auch die Aufsicht über den Bau von S. Petronio führte. – S. Giacomo Maggiore, Eremitanerkirche von 1267–1315, nach dem Umbau von 1493–1509 nur noch der hintere Teil und die Fassade
f erhalten. – Am Chorherrenstift S. Giovanni in Monte ist vom älteren Bau von 1221 nur noch der schlanke Backsteincampanile und die hintere Partie im Äußern erhalten; die jetzige dreischiffige Achteckpfeilerkirche mit Spitzbogengewölben eher noch vom Charakter des Übergangsstils, obwohl erst 1286 beg. (Chor, Seitenkapellen und Fassade 1442–73, Kuppel erst 1517 von *Arduino*
g *Ariguzzi*). – S. Martino maggiore, dreischiffige Pfeilerbasilika von 1313, ohne Querhaus mit polygoner Apsis, hat mit dem Typus von S. Francesco auch nichts gemein. (Die Fassade erst 1491–1500 von *Giov. da Brensa* umgebaut, aber 1879 modernisiert; von ihm

auch die Kloftergebäude, 1511, wovon noch drei Kreuzgänge und der Campanile beftehen.) — Für die Bauten der Übergangszeit f. S. 162.

In Piacenza: S. Francesco (eine der mächtigften Kirchen a
diefer Klaffe mit dem bedeutendften und beftgebildeten äußern Strebewerk von Backftein) hat in den Höhen- und Raumverhältniffen entferntere Beziehung zu S. Francesco in Bologna, doch fchließt der Chorumgang mit vier außen polygon begrenzten tiefen Kapellen ab. Das Langhaus folgt den venezianifchen Kirchen (S. 87), die Faffade wieder S. Francesco in Bologna (das reichfkulpierte Portal erft aus dem 15. Jahrh.). — S. M. del Carmine, b
von dem vorigen Bau beeinflußt, mit viereckigem Chor. — S. An- c
tonio mit eigentümlicher Vorhalle, die eine fchöne Innentür enthält.

Öfter ift bei teilweifer oder gänzlicher Erneuerung des Gebäudes nur etwa ein glänzendes gotifches Portal gefchont worden: in Pe-
faro an S. Francesco, S. Domenico (1390) und am reichften an d
S. Agoftino (1412); in Ancona das phantaftifche an S. Fran- e
cesco (erft 1455—59 von *Giorgio da Sebenico*) und das fchon halb in Renaiffance übergehende an S. Agoftino (von demfelben Meifter f
1460 beg., voll. erft 1494 von *Michele di Giov. da Milano*). Doch hat fich in dem nach 1349 erbauten Kirchlein der Mifericordia g
eine originelle, von S. Ciriaco beeinflußte Zentralanlage erhalten: achteckige hohe Vierungskuppel, drei kreuzgewölbte Schiffe.

Weitaus die hervorragendfte Schöpfung in diefer Gegend ift die Kirche des Stadtheiligen von Bologna, S. Petronio, welche h
die Bolognefen 1390 unter Beirat *Fra Andrea Manfredis* nach dem Plane des *Antonio di Vincenzo* erbauten. Das Gebäude follte ein lateinifches Kreuz von 608 Fuß Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuß lang; das Ganze durchaus dreifchiffig und außerdem mit Kapellenreihen zu beiden Seiten; über der Kreuzung follte eine achteckige Kuppel von 250 Fuß Höhe entftehen, begleitet von vier Türmen; der Chor endlich follte, wie in S. Francesco, mit Umgang und einem Kranz von zwölf Kapellen fchließen, die letzteren wie dort nach außen die Anlage im Halbkreis begrenzend. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riefenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Kapellenreihen ringsum; man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perfpektive durch fchräge Mauermaffen ftatt fchlanker Pfeiler aufheben zu müffen; man hätte dies aber wenigftens nach außen reichlich erfetzt durch den Effekt der vier Türme. (Modell von Ariguzzi im Mufeo di S. Petronio.)

Von all diefem ift nun bloß das Langhaus und ein Anfatz zum Querfchiff fowie einer der vier Türme als Campanile wirklich i

ausgeführt, letzterer wohl nach Entwurf des *Ant. di Vincenzo,* aber erst 1481–92; zu seiner Bekrönung lieferte *Sperandio* 1490 das Modell, das von *Pietro da Brensa* ausgeführt ward. Auch die Herstellung dieses wenigen erfolgte nur mangelhaft, mit bloß teilweiser Vollendung der Außenflächen, in ungleichen und zum Teil sehr späten Epochen (bis tief ins 17. Jahrh.). So wie das Gebäude vor uns steht, ist es die Frucht eines Kompromisses zwischen nordischer und südlicher Gotik, doch in einem viel bessern und strengern Sinn als der Dom von Mailand. Zur Basis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauses von Florenz mit möglichst großen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, steigerte aber die Höhe. Den oblongen Abteilungen der Nebenschiffe entsprechen je zwei etwas niedrigere Kapellen mit gewaltigen Fenstern; wenn diese sämtlich mit Glasgemälden versehen waren, so blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenstern der Nebenschiffe und des Hauptschiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrschaft. Die Pfeiler und ihre Kapitäle sind viel weniger scharf und schön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe besser; zudem sind die Bogen schlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchschnitten. (S. 79, Anm. 2.) Außen ist durchgängig nur das Erdgeschoß ausgeführt; den obern Teilen fehlt die beabsichtigte Inkrustation. Die untern Teile der Seitenschiffe zeigen einfache Pfeiler und ziemlich reines Fensterstabwerk mit Ansätzen zu Giebeln. Die Fassade (von Marmor) ist so, wie sie aussieht, nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler sind schräg profiliert, diejenigen gegen die Ecken hin sogar rund. Man ist auch nie recht zufrieden damit gewesen.

a Das Museo dell' Opera di S. Petronio am Ende des linken Seitenschiffes enthält mehr als 30 Entwürfe verschiedener z. T. hochberühmter Architekten vom 15.–17. Jahrh. für die Fassade, großenteils in einem gotischen Stil, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B. sehen, welche Begriffe sich *Giulio Romano* und *B. Peruzzi* von der Gotik machten; die Entwürfe in modernerem Stil, z. B. von *Alberto Alberti* und *Palladio,* erscheinen daneben bei weitem erfreulicher.

Die Bettelordenskirchen der Lombardei folgen durchaus dem Typus der Abteikirche von Chiaravalle (s. S. 51 b), nur bereichern sie den Grundriß durch seitliche Kapellenreihen und wenden statt des Rundpfeilers solche mit vorgelegten Halbsäulen an. Die Anordnung quadratischer Joche im Mittelschiff, denen in den Seitenschiffen je zwei entsprechen, sowie der gerade Abschluß von Chor und Chorkapellen wird wie dort beibehalten. – Von der Anlage des 1798 abgebrochenen S. Francesco in Mailand kann uns das
b noch bestehende Langschiff von S. Francesco in Cremona (zum

Hospital umgewandelt) mit seinen 15 Arkaden am ersten einen Begriff geben. — S. Francesco in Pavia (um 1260) läßt in seiner a
modernen Verkleidung noch genau das Vorbild von Chiaravalle erkennen; die Fassade zeigt trotz der tollen, schachbrettartigen Verzierung des mittleren Geschosses klare Anordnung und ein Gefühl für bedeutende Wirkung. — Eine in Klarheit und Konsequenz der Anlage und Gliederbildung höhere Stufe bei noch strengerem Anschluß im Grundriß an das gedachte Muster, erreicht S. M. del b
Carmine (beg. 1273 oder erst 1323?), auch in den Verhältnissen großartig schön (mangelhafte Beleuchtung; Kuppel fehlt an beiden Kirchen). Alles in vollendetstem Backsteinbau. Diesen zeigt auch die reiche fünfteilige Fassade, die das lombardisch-romanische Langhaus mit gotischen Formen (Spitzbogen an Portalen und Fenstern, eine prächtige Fensterrose u. dgl.) bekleidet. — Endlich läßt auch S. Francesco in Padua, trotz der Umkleidung mit Renaissance- c
formen (1420) deutlich die gleiche, nur hier einfachere Anlage erkennen (kürzeres Langschiff, fehlende Chorkapellen).

Die übrigen gotischen Kirchen des alten Herzogtums Mailand, zum Teil von großem dekorativen Reichtum, stehen den toskanischen und manchen der ebengenannten in all dem, was die Seele der Architektur ausmacht, beträchtlich nach. Man fühlt, daß die großen Fragen über Raum, Verhältnisse und Gliederung nicht hier entschieden werden, wo man sich noch mit der alten lombardischen Unform der in ganzer Breite emporsteigenden Fassaden begnügt und auch im Innern die Schiffe kaum in der Höhe unterscheidet; wo das Säulenbündel in gedankenloser Weise beibehalten oder mit besonders schweren Rundsäulen vertauscht wird; wo endlich das Detail schon des wechselnden Stoffes wegen beständig im Ausdruck schwankt. Neben dem Haustein kommt nämlich in Oberitalien der Backstein, oft in sehr reicher Form und schönen geschickten Motiven zur häufigen Anwendung — der Architekt wird eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden —, aber der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre.

Vom Dom zu Mailand, welcher teils Ergebnis, teils Vorbild dieser Bauentwicklung ist, war oben schon die Rede (s. S. 66). Sonst geben die gotischen Teile von S. M. delle Grazie (Fassade d
und Schiff erst 1470—82 erbaut, der alte Chor seit 1492 durch *Bramantes* jetzigen ersetzt) den mittleren Durchschnitt der Mailänder Kirchen gotischen Stils: oblonge Mittelschiff-, quadratische Seitenschiffjoche, ebensolche Kapellen; Rundsäulen, über deren Kapitälen erst die Gewölbedienste ansetzen; im Detail schon manche Anklänge an die Renaissance. Ähnlich S. Pietro in Gessate (um 1460, der e
Chor erst 1506) mit polygonen Seitenkapellen. Ein Unikum die Doppelkirche (in horizontalem Sinne) S. M. Incoronata (1451—87). f

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a — Sonstige gotische Kirchen in Menge: eine der größten S. Eustorgio (Ende des 13. Jahrh.), Basilikentypus mit Kapellen, ohne
b Querschiff; eine der edelsten S. Simpliciano mit durch eine
c Pfeilerreihe zweigeteiltem Querschiff; S. Marco beg. 1254, im Innern modernisiert, die schöne Terrakottafassade vom Beginn des 15. Jahrh. an die von S. M. in Strata zu Monza anschließend. —
d Der elegante Turm von S. Gottardo (von dem Hofarchitekten Azzo Viscontis *Fr. Pecorari*, f. S. 48b), zwischen 1328—39, aus Stein und Backstein gemischt, gibt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein Motiv, das nicht schon im romanischen Stil vorkäme (achteckig, die Ecken so leicht wie das übrige).

e Der Dom von Monza, in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. so, wie er jetzt ist[1]), von *Matteo da Campione* († 1396) neu erbaut, fünfschiffig, wiederholt in seiner Marmorfassade lauter Ziermotive, die eigentlich dem Backsteinbau angehören. Sie ist das nächste Vorbild, zugleich auch das Gerippe der Mailänder Fassade. Das Innere hat dicke Rundsäulen mit weitgespannten Bogen, ist übrigens total
f verkleistert. — An S. M. in Strata zu Monza ist die einzig erhaltene obere Hälfte der Fassade ein wirklicher und höchst eleganter Backsteinbau (nach 1393).

g Am Dom zu Como entstanden die östlichen Partien des Langhauses als Umbau der alten fünfschiffigen Basilika von 1396—1402 nach *Lorenzo Spazis* Plan und nach eben demselben 1439—52 durch *Pietro da Breggia*. Seinem System nach steht das Langhaus dem Dom zu Florenz und S. Petronio zu Bologna näher, als der Certosa von Pavia und dem Mailänder Dom. Es gehört zur besten lombardischen Gotik; die Pfeiler ungleich besser gebildet, ihre weite Stellung[2]) italienischer als in letzterem. Die beiden vordersten engeren Traveen wurden seit 1452 von *Florio da Bontà* hinzugefügt. Nach seinem Entwurfe oder nach dem *Pietros da Breggia* begann man 1457 auch die Fassade, 1463—87 durch *Luchino Scarabota da Milano* von Portalhöhe an errichtet — wohl mit Änderungen des Entwurfs, denn im Figürlichen tritt das Quattrocento viel entschiedener hervor; eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat sie frische Originalität, auch sonst wohltuende Verhältnisse, aber eine spielende Dekoration: Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Skulpturen usw. (Querschiff und Chor von 1513 f. S. 158 g.)

---

1) Vom roman. Bau nur noch Bruchstücke, z. B. das Tympanonrelief des Hauptportals (Taufe Christi und Teodolinda, die der Kirche Weihgeschenke darbringt), vom Dom der Teodolinda nur das Monogramm Christi an der Fassade.

2) Erst vom dritten Intervall an beginnt die Schönräumigkeit im Sinne des Italienisch-Gotischen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die berühmte Certosa von Pavia wurde in demselben Jahre a
1396 von *Bernardo da Venezia* († 1436) und *Cristoforo da Conigo* († 1458) begonnen, denen sich seit 1428 *Giov. Solario da Campione* zugesellt. Das schon im Gründungsjahre in der Fundamentierung stecken gebliebene Langhaus wurde erst nach halbhundertjähriger Unterbrechung, während der sich die Bautätigkeit auf die Klostergebäude beschränkte, 1465 vollendet; es folgt in der Anlage dem Typus venezianischer Kirchen (S. 87), unter Anfügung von je zwei Seitenkapellen an ein Langschiffjoch. Das Innere zeichnet sich vor dem Dom von Mailand durch schlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung aus. Von der glänzenden Fassade, dem Querbau und dem Chor wird bei der Renaissance die Rede sein (S. 156).

In Asti der Dom eines der besseren schlankeren Gebäude b
(innen vermalt); S. Secondo eines der geringeren, beide mit c
interessanten Backsteinfassaden.

In betreff des **gotischen Profanbaues** hat wohl Oberitalien im ganzen das Übergewicht durch die große Anzahl von damals mächtigen und unabhängigen Städten, welche in der Schönheit ihrer Stadthäuser und Privatpaläste miteinander wetteiferten. Dem Stile nach sind es sehr verschiedenartige Versuche, etwas Bedeutendes und Großartiges zu schaffen; unbedingte Bewunderung wird man vielleicht keinem dieser Gebäude zollen, da das gotische Detail nirgends in reinem Verhältnis zu dem Ganzen steht. Allein als geschichtliche Denkmale, als Maßstab dessen, was jede Stadt an Repräsentation für sich verlangte und ihrer Würde für angemessen hielt, machen besonders die öffentlichen Paläste einen oft sehr großen Eindruck.

An den Anfang dieser Reihe gehört, wenn nicht zeitlich als ganz frühgotisches Gebäude (beg. erst 1281), doch dem Wert und Eindruck nach der Pal. Comunale zu Piacenza: unten eine ge- d
waltige offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreissegmenten bestehenden Spitzbogen, oben ein Backsteinbau mit kolossalen Rundbogen als Einfassung der durch Säulchen gestützten Fenster; die Füllungen mit verschiedenen auf die einfachste Weise hervorgebrachten Teppichmustern. (Der große Saal im Innern völlig entstellt.) Eines der frühesten Gebäude, in welchem das freistädtische Selbstgefühl sich auf ganz großartige monumentale Weise ausspricht.

In Cremona der Pal. Pubblico von 1206—45, auf leichten e
Arkaden, äußerlich restauriert. Der prächtige Bau des Palazzo de' f
Giureconsulti von 1292; kolossale, jetzt vermauerte Erdgeschoßhalle, interessantes Zinnengesims.

a Mailand besitzt außer der frühgotischen Loggia degli Osii (1316–37, das untere und oberste Geschoß zeigen noch Rundbogen) ein Backsteingebäude einziger Art, aus der allerletzten gotischen
b Zeit: die alten Teile der Fassade des großen Hospitals, von *Antonio Averulino* gen. *Filarete,* aus Florenz (um 1400–69). Er ist seit 1451 am Kastell, 1452–54 am Dom, 1457–65 am Hospital tätig. Seine Schöpfung ist der riesige Gesamtplan und der Aufbau in seinen Grundzügen; bei der Detailausführung ist der Anteil lombardischer Meister, die freilich nur seine Entwürfe ausführten, verbürgt. Der äußerste Baukörper rechts vom Haupthof gehört allein dem 15. Jahrh. an. *Guiniforte Solaris* (geb. 1429) gotisierende Fenster am Erdgeschoß, an denen das „Antikische" auf die Details beschränkt bleibt, Filaretes Arkadensäulen an der Fassade und ihre gleichsam ineinandergeschobenen doppelten Kelchkapitäle wird man als unfreiwilligen Kompromiß mit dem lombardischen Geschmack ansehen müssen.[1]) Rein antikisierend das Ziegelgesims an den Fronten wie in den Höfen. Im ersten Stock, wie auch im Flügel längs des Naviglio (wo nur das Tor von Filarete) kehrte *Guiniforte Solari,* seit 1465 Leiter des Baues, ganz zum gotischen Stil zurück. Besonders beachtenswert sind auch die zierlichen Arkaden der drei Höfe, deren dekorative Details keine gotischen Motive mehr enthalten; der vierte, südlichste, ist erst 1486 in reiner Renaissance begonnen. An der den Haupthof rechts abschließenden Front spiegeln die Füllungen über den Arkaden den reinen „stile bramentesco". Der übrige imposante Umbau und die reiche Mittelfassade rühren erst von *Ricchini* (1624) her.

c Der stattliche Palazzo Pubblico (Broletto) in Como, mit Steinschichten verschiedener Farben, folgt in der Anlage dem Palast von Piacenza, nur in viel kleinerem Maßstab (renoviert 1435).

d Ebenso derjenige in Bergamo, dessen offene untere Halle auf Pfeilern und (innen) auf Säulen ruht (um 1350).

Dagegen besitzt Bologna eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toskanische Weise zu einem merkwürdigen
e Ganzen vereinigen. – Vor allem ist die Loggia de' Mercanti (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gotischen Backsteinbaues, 1382–84 von *Lor. di Bagnomarino* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut (1439 und 1486 wurden nur Adaptierungen daran vorgenommen) und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. S. 100a) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer Art von Börse und Handelsgerichtshof werden. Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel

1) Die Medaillons der Fenster sind von verschiedenem Wert und aus verschiedener Zeit: die ältesten an der Schmalseite nach S. Nazaro noch Profilreliefs, die an der Hauptfront denen der Sakristei von S. Satiro verwandt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu konſtruieren; andererſeits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgeſimſes zuſammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, daß (dem mittlern Baldachin zuliebe) die Fenſter nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbogen kommen. (Die Seitenfronten modern.) Den Eindruck einer jener großen Familienburgen des Mittelalters gibt, ebenfalls im Backſteinbau, am eheſten
der Pal. Pepoli, wo außer den reichprofilierten gotiſchen Tor- a
bogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten iſt. Nimmt man einen der zierlichen Höfe anderer Häuſer hinzu, ſo vervollſtändigt ſich einigermaßen das Bild des bologneſiſchen Privatbaues
im 14. Jahrh. — Der rieſige Pal. del Comune (ehemals Pal. b
degli Anziani, dann Pal. Apoſtolico, jetzt Municipio) geht in ſeinem
linken Teile, dem alten Pal. della Biada mit ſeinen ſechs Spitz- c
bogenarkaden auf runden Pfeilern im Erdgeſchoß, auf einen Bau vom Jahre 1290 zurück, während die Hauptpartie rechts mit der Reihe reicher großer Spitzbogenfenſter im erſten Geſchoß erſt 1425 bis 1430 von *Fior. Fioravanti* (ca. 1380—1447) ausgebaut wurde. Der erſte Hof ruht faſt nach altflorentiniſcher Weiſe auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälen und nicht völlig halbrunden
Bogen. — Das Collegio di Spagna nach einem Plane ſeines Stif- d
ters, des Kardinals Albornoz, erbaut 1365—67, mit zweigeſchoſſigem Arkadenhofe; die oberen Arkaden (jetzt geſchloſſen) auf kurzen Achteckpfeilern mit gedrückten, weitgeſpannten Rundbogen, nach dem Muſter lombardiſcher Bauten, ſind das älteſte Beiſpiel dieſer Art in Bologna, das ſich dann bis weit ins Quattrocento fortſetzt (ſ. S. 164
oben). — Der Pal. de' Notai 1381—88 durch *Lor. di Bagnomarino* e
(und *Ant. di Vincenzo*) erbaut, 1423 und 1440 durch *Bartol. Fioravanti* gegen S. Petronio erweitert, ausgebaut und im Innern dekoriert.

Der Pal. della Ragione (jetzt Theater) zu Fano, 1299 unter f
dem Einfluß des Kommunalpalaſts von Piacenza, nur in beſchränkteren Verhältniſſen, erbaut.

Der Pal. della Ragione zu Ferrara, vom Jahre 1326, ein g
merkwürdiger gotiſcher Backſteinbau, hat bei der 1865 unternommenen Erneuerung eine faſt völlig neue Oberfläche erhalten.

Der Pal. della Ragione zu Padua iſt mehr wegen der un- h
geheuren Größe ſeines gewölbten obern Saales als aus irgend einem andern baulichen Grunde merkwürdig. (1172—1290 von *Pietro di Cozzo* erbaut, die jetzige Geſtalt des Saales 1420 von *Bart. Rizzo* aus Venedig. Sehr unglückliche Beleuchtung; die Verteilung der Fresken Mirettos nicht architektoniſch motiviert.) Die äußere Halle von zwei Stockwerken intereſſant als diejenige Form, welche Palladio ſpäter an der ſog. Baſilika zu Vicenza neu belebt zu reproduzieren hatte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a Venedig hat vor allem seinen weltberühmten Dogenpalast. Die zwei äußeren Fassaden sind in verschiedenen Bauperioden entstanden. Diejenige nach dem Molo zu (mit den sechs angrenzenden Bögen der Westseite), in die 1404 von *P. Paolo delle Massegne* das große Fenster eingesetzt wurde, ward zwischen 1310 und 40 errichtet, die andere nach der Piazetta 1423—38 in gleichem Stile durch *Giov. Buon* hinzugefügt.[1]) Es ist schwer mit einem Gebäude zu rechten, welchem, abgesehen von Größe und Pracht, auch noch durch historische und poetische Vorurteile aller Art ein so großer Phantasieeindruck gesichert ist. Sonst müßten wir bekennen, daß die ungeheure rautenartig inkrustierte Obermauer die beiden Hallenstockwerke, auf welchen sie unmittelbar ruht, in den Boden drückt. Man hat deshalb auch immer gemeint, das untere Geschoß habe wirklich durch Auffüllung des Bodens etwas von seiner Höhe eingebüßt, bis Nachgrabungen dies als irrig erwiesen. Jedenfalls ist schon die Proportion desselben zum obern unentschieden, geschweige denn zum Ganzen; entweder müßte es derber und niedriger, oder höher und schlanker sein, als es ist. Auch hier offenbart sich der Mangel an dem feinen Gefühl für Verhältnisse, welches sich nur da entwickelt, wo die Architektur festen Boden und großen freien Raum zur Verfügung hat.[2]) — An sich aber wirkt das obere Hallenstockwerk außerordentlich schön und hat als durchsichtige Galerie in der Kunst des Mittelalters nicht mehr seinesgleichen. — Die Fenster der Obermauer und die Zinnen des
b Kranzgesimses sind bloße Dekoration, dagegen die Porta della Carta (s. unten) ein sehr wertvoller und tüchtiger Bau des sich schon zur Renaissance neigenden spätgotischen Stiles (1438—43).

Dies wunderbare Gebäude ist nun teils Nachbild, teils Vorbild einer bedeutenden Palastbaukunst, die im 14. und während der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Venedig blühte. Sie unterscheidet sich von der sonstigen italienischen (florentinischen, sienesischen) dadurch, daß sie sich nicht aus dem Baue fester Familienburgen entwickelt, welche dem politischen Parteiwesen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr ist es hier der ruhige Reichtum, der sein heiteres Antlitz am liebsten gegen den großen Kanal wendet. Das Erdgeschoß war (wenigstens früher) den Warenlagern und Geschäften gewidmet; einfache Bogentore öffnen sich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweise auch etwa eine offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des romanischen Stiles (S. 45c) nur überhöhte Bogenfenster auf

1) *Pietro Baseggio* und ein *Maestro Enrico* erscheinen 1351—55 als Protomagistri palatii. *Filippo Calendarios* Name kommt in den betreffenden Urkunden nicht vor.

2) Nach einer Zeichnung aus dem 14. Jahrh. trat möglicherweise der Oberbau ursprünglich über den Galerien zurück.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Säulen gehabt hatten, entwickelt jetzt der gotische Stil ein keckes Prachtmotiv; über und zwischen den Spitzbogen folgen nämlich ebenfalls durchbrochene Rosetten, die noch mit zum Fenster gehören. In der Mitte drängen sich eine Reihe von solchen Fenstern zu einer großen Loggia zusammen, womit die einzelnen Fenster auf beiden Seiten vortrefflich kontrastieren.[1]) Rechnet man hierzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnförmigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergibt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes. Aber zu dieser leichten und luftigen Bauweise gehört auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Kanäle; wo solche Paläste oder ihre Rückseiten auf bloßen Plätzen (Campi) stehen, wirken sie auffallend geringer, und das Auge kann den Jubel nicht mehr recht begreifen. Vor einer Nachahmung in den Straßen unserer nordischen Städte wird sich jeder besonnene Architekt wohl hüten.

Das niedlichste dieser Gebäude mit Benutzung eines älteren Baues von *Matteo Raverti* aus Mailand (1421—34, Portal, Haupttreppe, Loggia des 1. Geschosses) und von *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* (1424—31) ausgeführt, ist die Cà Doro (auch *Piero* a
di Nicc. Lamberti arbeitete 1434—36 an ihrer innern Ausschmückung); sie zeigt, in welchen Dimensionen dieser Stil am glücklichsten wirkt (neuerdings auch im Innern wiederhergestellt). Aus der großen Zahl der übrigen Paläste nennen wir diejenigen am Kanal Grande, vom Markusplatz beginnend: — (Rechts) der jetzige Albergo dell' b
Europa; nahe dabei der Pal. Contarini-Fasan, an welchem c
auch die reichen Balkone noch wohl erhalten sind. — (Rechts) Pal. Barbaro, — und Pal. Cavalli, dieser besonders energisch d
in der Fensterbildung. — (Links) die aneinanderstoßenden Paläste Giustiniani, — und der große Pal. Foscari, welcher die e
Wendung des Kanals beherrscht, mit achtfenstrigen Loggien (1452). — (Links) Pal. Pisani a S. Polo, ebenfalls einer der bedeutend- f
sten. — (Links) Pal. Bernardo. — (Rechts) Pal. Bembo. — Nach g
dem Rialto: (Rechts) Pal. Sagredo — dann die oben genannte h
Cà Doro. i

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in Padua und in dem kleinen Vicenza, welches doch von jeher eine verhältnismäßig bedeutende Baugesinnung offenbart (Pal. da Schio [Corso Nr. 1] mit Frühren.-Portal, zwei Paläste in der Nähe von Pal. k
Barbarano mit ihren alten Hofhallen, Treppen, Balustraden). In Verona finden wir an den gotischen Palästen zwar auch den venezianischen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vor-

1) Auffallend bleibt es, daß die Loggia fast regelmäßig aus einer geraden Zahl von Fenstern (4, 6, 8) besteht, so daß eine Säule auf die Mitte trifft.

herrschender Berechnung auf Mauerbemalung.[1]) Auch die steinerne Füllung im obern Teil der Fenster hat eine eigentümliche Gestalt.
a (Hof des Municipio, teils romanisch, teils gotisch.) — Der nach
b dem Brande von 1876 wiederhergestellte Pal. Civico in Udine venezianisch-gotisch von 1457.

c In Ancona hat die Loggia de' Mercanti (erbaut 1392, restauriert 1443 von *Giov. Pace,* alias *Sodo*) eine der geistvollsten Fassaden, welche die italienische Gotik überhaupt hervorgebracht hat: 1454—59 von *Giorgio da Sebenico* erbaut, dreiteilig, mit einer obern Loggia, welche man sich offen denken muß. Sie wurde erst vermauert, als *Pellegrino Tibaldi* 1556 den jetzigen großen gewölbten Börsensaal dahinterbaute, welcher durch seine glücklichen Verhältnisse und Formen, durch *Tibaldis* (in einzelnen Partien treffliche) Gewölbefresken und durch den Ausblick auf das Meer wieder seinen besondern Wert hat. Von den ursprünglichen, auch durch *Giorgio* geschaffenen Skulpturen der Fassade ist nur noch
d der Ritter zu Pferde über dem Portal (das Stadtwappen) erhalten, die Tugenden an den Strebepfeilern später.

Genua besitzt von diesem Stil nichts von Bedeutung. (Für Architekten: in dem anonymen Straßengewirr um Madonna delle
e Vigne das Haus Nr. 463; eine skulpierte Tür führt in ein Höfchen mit Spitzbogenhalle und niedlicher, mit gotischer Balustrade versehener Freitreppe; an der Fassade abwechselnde Schichten schwarz und weiß.)

Florenz ist sehr reich an einzelnen Bestandteilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in uneigentlichem Sinne als Paläste bezeichnen könnte. Ein künstlerische Form ist fast nirgends durchgeführt; die einfachen, meist achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes stützen, haben anspruchslose Blätterkapitäle. Diese Steinhäuser waren Festen und mußten in bürgerlichen Wirren vieles aushalten können; gerne behalf man sich unter dieser Bedingung, so eng es anging. (Die Gänge auf starken Konsolen rings um einen kleinen Hof hervor-
f ragend, in einem vollständigen Beispiel Pal. Davanzati, Via di Porta rossa Nr. 9.) Belehrend ist die hier klar zutage liegende Entstehungsweise der modernen Rustika (Bossagen): weit entfernt, sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benutzen, meißelte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuließen; blieb er einstweilen roh, so wurden doch um der genauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmäßigkeit der Schichten oder gar der einzelnen

1) Auch die venezianischen Paläste waren meist bemalt.

Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, daß man die Rustika als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungsvollen Kontrasten der einzelnen Stockwerke benutzen könne.

Hauptbeispiele dieses Stils sind Pal. Spini und Pal. Castel- a
lani auf der Piazza de' Giudici, beide zwar restauriert, aber pietätvoll. Sodann der schon genannte Pal. Davanzati, die in der b
Nähe gelegene Casa Davanzati (mit Sgraffiti aus dem 14. Jahrh.), c
die Häuser Nr. 3—5 auf Piazza de' Peruzzi, der vollständig erhaltene Pal. Quaratesi (Via Ghibellina Nr. 100), der Palast Via del Merca- d
tino Nr. 5, mit zwei auf spitzbogigem Konsolenfries herausgebauten Obergeschossen, Pal. Mozzi-Carolath (Piazza de' Mozzi Nr. 3), e
Pal. Rossi (Ecke Via Guicciardini und Piazza S. Felicita, sehr f
sorgfältig ausgeführter Trecentobau), Pal. Bonizzi (Piazza dell' g
Olio Nr. 6), angeblich von Arnolfo di Cambio. Außerdem eine Anzahl Häuser in Via de' Benci mit wohlerhaltenen Erdgeschossen. h
Von Privatgebäuden des 14. Jahrh., in welchen die Säulenhalle des Hofes schlankere Verhältnisse und einen Anfang räumlicher Schönheit zeigt, nenne ich beispielshalber Pal. Capponi (ursprüngl. i
Pal. Uzzano, Via de' Bardi 28) und Pal. Conte Bardi (Via de' k
Benci 3), dessen Hof auf zwölf sehr schlanken Rundsäulen mit attischen Basen, Palmblattkapitälen und überhöhten Rundbogen ruht, mit Unrecht als ein Jugendwerk Brunelleschis angesprochen. Auch der Palast in Via S. Niccolò Nr. 135 hat im Hofe noch einige l
achteckige Pfeiler mit Palmblattkapitäl. Sodann gehören hierher: Pal. Alessandri (Borgo degli Albizzi Nr. 15), Pal. già Bardi m
und Pal. Vita (Via de' Neri 4 und 23 bis), die wenigstens im n
Äußern das ursprüngliche Gepräge bewahrt haben.

Von *Arnolfo*, dem Erbauer des Doms, rührt bekanntlich auch der Pal. Vecchio her (beg. 1299, voll. 1314). Größe, Erinnerungen, o
Steinfarbe und phantastischer Turmbau geben diesem Gebäude einen Wert, der den künstlerischen bei weitem übertrifft. Das ganze Innere nebst dem Hinterbau ist spätern Ursprunges. — Dem *Agnolo Gaddi* schreibt Vasari den alten im Jahre 1255 erbauten Teil des Pal. del Podestà oder del Bargello zu (den höhern Teil mit p
dem Turm), während die drei übrigen Seiten des Hofes erst 1333—45 von *Benci di Cione* und *Neri di Fioravante* hinzugefügt wurden. An malerischer Wirkung, namentlich des Hofraumes, sucht er seinesgleichen, bietet aber in Beziehung auf das Detail ebenfalls nicht viel mehr als Zinnen, Spitzbogenfenster mit mäßigem Schmuck, sehr bescheidene Gesimse und im Hofe ein Stück Halle. (Die Restaurierung mustergültig, namentlich was die architektonische Malerei betrifft.)

Bei weitem das schönste, gotische Profangebäude der Stadt ist
a die Loggia de' Lanzi (1376—82).[1]) Hier begegnen wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. M. Novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena schuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Funktionen vollzog, wo sie vor dem Volke auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten, — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Stil angelegt werden. Möglichst wenige und dabei großartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik" einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfaßt einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen (von 11—12 m), über leicht und originell gebildeten Pfeilern. Mit so wenigen und so großen Formen ward seit der Antike nicht mehr gewirkt. Die durchgängige Anwendung des Rundbogens ist ein bedeutender Schritt der Renaissance entgegen. Der Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohltuende ist: über breiter Attika tüchtige Konsolen und eine durchbrochene Balustrade (gotisch). An den untern Partien äußerst feine Details, um den Maßstab des Baues zu heben und die großen Flächen zu beleben.

b Von dem als Kornspeicher erbauten Orsanmichele ist schon oben (S. 80b) die Rede gewesen.

c Die Tore von Florenz, meist aus dem 13. Jahrh., überraschen durch den mächtigen Ernst der Konstruktion, die Größe der Pforte und die Höhe des stadtwärts schauenden Bogens. — Nebst den meisten andern italienischen Stadttoren dieser Zeit entbehren sie der überragenden Seitentürme, welche häufig an deutschen Stadt-
d toren vorkommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata
e zu Lucca, an der interessanten Porta della Vacca in Genua, an einem andern Binnentor daselbst usw. Die wenigen daran angebrachten Dekorationen durchgängig solid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Freskogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darstellend.

f Zu Poppi im Casentino ist das Kastell der Grafen Guidi (1274) als unmittelbares Vorbild für den Florentiner Pal. Vecchio bemerkenswert.

g In Pisa ist das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke
h ein ernsterer steinerner Zierbau, das ehemalige Caffè dell' Ussero gegenüber am Lungarno ein leichterer backsteinerner (14. Jahrh., mit einzelnen Veränderungen der Fenster im Renaissancestil). Die Flächen, wie sie sich durch die Einrahmung mit Pilastern, Bogen

1) Capo-Maestri, wenn nicht sogar die Architekten selbst, waren *Benci di Cione* (dessen Vater aus Como stammte; er selbst nicht Bruder Orcagnas) und *Simone di Francesco Talenti. Orcagna,* dem der Bau zugeschrieben wird, war schon seit 1368 tot.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

usw. ergaben, sind ganz naiv mit gotischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinster Eleganz.

Ganz Siena ist voll von gotischen Privatgebäuden und Palästen des 14. Jahrh.; keine Stadt Italiens oder des Nordens ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt; so z. B. den Pal. Pubblico (1289—1310) mit seinem a
überaus kühn aufstrebenden Turme (dieser 1338—49 von den Brüdern *Minuccio* und *Francesco di Rinaldo* aus Perugia erbaut, die Zeichnung des Aufsatzes lieferte *Lippo Memmi*) — schon der Lage nach einzig in seiner Wirkung, wenngleich in der Durchbildung des architektonischen Gedankens vielleicht etwas schematisch. Sonst mögen noch der ernst-strenge Pal. Tolomei mit seinen ungeheuren b
Stockwerkshöhen (1205), als zierlicher Backsteinbau Pal. Saracini c
und der ihm ähnliche, aber noch reicher durchgebildete Pal. d
Buonsignori, Pal. Sansedoni, der Goliath unter den Palästen e
Sienas, der dem Pal. Pubblico an der Peripherie von Piazza del Campo siegreich die Stange hält, endlich der alte Pal. di Giustizia f
(Via de' Rossi 14—20) mit gotischen Arkaden im Erdgeschoß und interessanter Ducentotreppe, genannt werden. — Sie können dem jetzigen Architekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mäßigen Profile und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter Anwendung ganz wesentlich der Effekt beruht. In Mörtel und (wenn es hoch kommt) Zink nachgeahmt, würden diese Formen und Massen nicht viel bedeuten. Die durchgehende Form der Maueröffnungen ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschiedene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müßige Verzierung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

Eine freie Nachahmung der Loggia de' Lanzi ist die Loggia g
degli Uffiziali am Casino de' Nobili in Siena (1417 nach einem Entwurfe *Sanos di Matteo* beg., 1422—38 von *Pietro di Minella* voll.). Sie hat im kleinen dieselbe Schönräumigkeit; die Hauptglieder der Pfeiler sind hier Halbsäulen; das obere Stockwerk ist in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Jahrhundert neuer, paßt aber trefflich zum untern. Die loggienartige Kapelle am Pal. pub- h
blico (1352—76), in etwas schweren Formen (das Obergeschoß erst 1463—68 im Stil der Renaissance von *Ant. Federighi* hinzugefügt).

Interessante, z. T. durch die verschiedene Höhenlage der Örtlichkeiten bedingte Lösungen bieten die Backsteintore Sienas. i

Endlich sind die Brunnen, eigentlich große, mit massigen Spitzbogen überwölbte Wasserbehälter, für Siena bezeichnend. Der Kunst-
a wert ist bei Fonte Branda (zwischen 1200 und 1300), wie bei
b Fonte Nuova und den übrigen gering, der malerische Eindruck aber durch die phantastische Umgebung, namentlich der erstern, einer der besten dieser Art, die man aus Italien mitnimmt.

c In Pistoja sind Pal. del Comune (erbaut vom Sienesen *Simone*
d *di Ser Memmo* 1295, voll. erst 1395) und Pal. de' Tribunali (ehemals del Podestà, 1367 erbaut); beide mit Spitzbogen über den Fenstern. Der letztgenannte Palast hat eine stattliche untere Halle mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schließen den Hof ein. (Hier beachtenswert die zahllosen schönen alten Wappen.)

e In Lucca die frühgotischen Backsteinpaläste Guinigi, Via S. Simone Nr. 1793 und 1805.

In dem kleinen malerischen San Gimignano ist der mittelalterliche Gesamtcharakter der Stadt wie an keinem anderen Orte
f Italiens erhalten; der Palazzo Comunale aus dem 13. Jahrh.

g In Città di Castello der Pal. del Podestà (jetzt Post), ein mächtiger Trecentobau, die Ost- und Südfassade sowie das Innere
h im 17. Jahrh. leider umgebaut; der Pal. del Comune, von *Angelo da Orvieto* vor 1338 erbaut, im Charakter florentinischer Paläste (Pal. Spini, Castellani), mit schön komponierten Doppelfenstern, (älterem) gotischem Portale und weiter Treppenhalle

Besonders edel und glücklich ist die Fensterbildung am Palazzo
i del Comune zu Perugia (14. Jahrh.), wo je 3 oder 4 durch Säulchen getrennte Fenster zusammen in ein gutprofiliertes Quadrat eingerahmt sind. Diese Fenster sind, wie auch das prachtvolle Portal, als Einzelschmuck nicht sehr regelmäßig in die durchaus glatte Quaderfronte eingesetzt; so ist der Anspruch auf organische, strenge Gesamtkomposition ganz geflissentlich vermieden. Zwei Konsolenfriese und oben ein Bogenfries sind die einzigen durchgehenden Glieder.

k Palazzo Municipale in Gubbio von *Angelo da Orvieto* (1332—50), eigentlich ein Komplex von drei Palästen: Pal. de' Consoli mit der Fensterreihe des ersten Geschosses in schwindelnder Höhe, Palast des Podestà und dessen Wohnhaus; sehr interessante Be-
l nutzung des ansteigenden Terrains. — Palazzo Comunale zu Todi
m von 1267, romanisch-gotisch; auch zu Narni einige malerische Bauten.

n Orvieto besitzt im Palazzo del Popolo noch einen Bau ro-
o manischen Stils (12. Jahrh.), im Pal. del Vescovo (1264) und dem
p Pal. de' Papi (beg. 1296) zwei hervorragende Bauten der Gotik, — letzterer bloß aus einem durch drei Geschosse gehenden ungeheuren Saale bestehend, außen das Hauptgeschoß durch eine imposante Reihe großer, dreifach gekuppelter Fenster ausgezeichnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Viterbo ein artiges gotiſches Paläſtchen, das Vescovado a
(1266) mit der daran gebauten höchſt originellen doppelgeſchoſſigen
Loggia de' Gatti. Die Brunnen, wofür dieſe Stadt namhaft b
iſt (Fontana Grande 1106—1279 uſw.), ſind, wie die meiſten italieniſchen Brunnen des Mittelalters, Breitbauten, während in der nordiſchen Gotik auch der Brunnen ein Stück Kirchenbau, und zwar ein Abbild des Kirchturms darſtellen muß. (Den ſchönſten Brunnen
dieſer Zeit zu Perugia ſ. unter Skulptur.) c

In Corneto iſt nennenswert der Palaſt Soderini, ehemals d
Vitelleſchi, in ſeiner älteren Hälfte mit prächtigen Maßwerkfenſtern und grandioſem Konſolengeſims; der jüngere Teil, erſt 1439 vollendet, im Stil der Frührenaiſſance, mit zweigeſchoſſigem Säulenhof (unten Spitzbogen, oben Architrav) und nach drei Seiten offener Loggia am Obergeſchoß der Faſſade.

Rom beſitzt keinen Profanbau gotiſchen Stils, in der römiſchen
Provinz Piperno einen ſtattlichen Pal. municipale. Neapel e
hat wenigſtens keinen gotiſchen Bau von höherer künſtleriſcher Bedeutung. Dergleichen Gebäude reichen in der Regel nur ſoweit, als damals ein freies munizipales Leben reichte.

In Syrakus ſchöne gotiſche Dreibogenfenſter am Palazzo
Montalto (1397). — In Taormina die maleriſche Ruine der ſog. f
Badia vecchia mit Lavainkruſtation an den Wandflächen und g
am Fenſtermaßwerk; außerdem die Paläſte Corvaja (1372) und h
Duca S. Stefano (1330), alles in ſiziliſch-normanniſcher Gotik. i

An Schlöſſern dieſer Epoche, und zwar oft ungeheuer großen, iſt zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht der Kunſtgeſchichte an, nehmen aber in der Geſchichte des Kriegsbaues ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unſere nordiſchen Adelsſchlöſſer. Der große Aufſchwung kam in den italieniſchen Feſtungsbau allerdings erſt während des 15. Jahrh., als Päpſte, Fürſten und Republiken ſich auf alle Weiſe gegenſeitig ſicher zu ſtellen ſuchten. Aus dieſer Zeit ſtammt der jetzige Beſtand vieler jener „Rocche", welche die italieniſchen Städte, auch Talſchluchten und Flüſſe beherrſchen; bedeutende Baumeiſter waren ihr Lebenlang vorzugsweiſe mit ſolchen Aufgaben beſchäftigt, und auch das Ausland zog die italieniſchen Ingenieure an ſich. Außerſtande, das Militäriſche an dieſen Bauten zu beurteilen, nenne ich nur um des hochmaleriſchen Anblicks willen die von Filippo M.
Visconti (um 1445) errichteten Feſtungswerke von Bellinzona, k
beſtehend aus drei Schlöſſern und deren Verbindungsmauern nebſt einer Mauer bis an den Ticino. (Der Florentiner *Benedetto Ferrini* hatte großen Anteil an ihrer Erbauung.) Von den frühern viscontiniſchen Bauten ſind das ſchickſalsberühmte Kaſtell von Pavia l

a (1360—66) und das von Vigevano (in letzterem eine Loggia von *Bramante*) auch architektoniſch als Paläſte ausgezeichnet; von den
b ſpätern das Kaſtell von Mailand (gegr. 1368), welches im 16. Jahrh. als die vollkommenſte Feſte der Welt galt, ſeit 1450 auf den Trümmern des zerſtörten viscontiſchen Schloſſes neuerrichtet, anfangs unter Leitung von *Giov. da Milano*, ſeit 1454 von *Bart. Gadio* aus *Cremona*, unter dem auch *Bened. Ferrini* arbeitete. Von dem alten Baue ſind nur die Ecktürme und ein Teil der dazwiſchen liegenden Mauern ganz kenntlich erhalten. Der 1451 bis 1453 von *Ant. Averulino* errichtete, 1521 durch eine Pulverexploſion zerſtörte Eingangsturm iſt bei der neuerlichen Reſtauration des Kaſtells wiederhergeſtellt worden, ebenſo die übrigen zugehörigen Bauten (Hof der Rocchetta und Cortile d'onore) aus der Zeit der Renaiſſance.

Als maleriſche Gegenſtände und zum Teil auch um hiſtoriſcher Erinnerungen willen beachtenswert: mehrere Schlöſſer (Rocche) der
c Romagna und Mark Ancona: Forli, Rimini, Peſaro, Sinigaglia.

Von den Hohenſtaufenbauten im Königreiche Neapel wurden
d Caſtel dell' Ovo (1154) und Caſtel Capuano noch durch Wilhelm I. gegründet und von Friedrich II. nur fertig gebaut (1221 und 1231). Von ſeinen eigenen zahlreichen Feſtungen, Paläſten und
e Jagdſchlöſſern haben ſich am gewaltigen Kaſtell zu Lucera nur Teile der turmbewehrten Ringmauern (1233), vom Schloß zu
f Foggia (1223 durch den Protomagiſter *Bartholomäus* errichtet)
g bloß ein ornamentierter Torbogen, am Kaſtell von Giovio del Colle (in Wiederherſtellung begriffen) ein Eckturm, die Schlöſſer
h von Gravina und Caſtel Fiorentino, wo der Kaiſer 1250 ſtarb, nur als Ruinen erhalten. Die Hafenfeſten der apuliſchen Städte zeigen durchweg den auf byzantiniſcher Tradition beruhenden Typus der rechteckigen, einen Hof umſchließenden Anlage mit
i vier Ecktürmen; ſo das am beſten konſervierte Kaſtell zu Trani (1233—49 nach Plänen des Franzoſen *Philipp Chinard* ausgebaut),
k das weſentlich größere von Bari (1233—39 von *Melis de Stigliano* und *Minervus de Canuſia*) mit erhaltenem Hauptportal, Atrium,
l Hofhalle und einigen Fenſtern, endlich das von Brindiſi (beg. 1233, nur die Umfaſſungsmauern erhalten). Von dem nach Art eines
m Triumphbogens ausgeſtalteten zweitürmigen Brückenkopf zu Capua (voll. 1240) iſt nur das monumentale Quadergefüge des Grundbaues übrig. Alle dieſe Bauten tragen romaniſchen Charakter; nur das
n nach 1240 errichtete Kaſtell von Lagopeſole (Baſilicata), das beſterhaltene der militäriſchen Kaſtelle Friedrichs, zeigt ein Schwanken zwiſchen romaniſchen und gotiſchen Formen.

Sie alle überragt an vornehmer Konzeption und Pracht der Ausſtattung des Kaiſers Lieblingsſchöpfung, das Jagdſchloß Caſtel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

del Monte bei Andria (beg. 1240), ein Achteck mit oktogonen a
Ecktürmen, in zwei Geschossen mit je acht kreuzgewölbten Räumen.
Sowohl in den frühgotischen Struktivformen als in manchem antikisierenden Detail (am Hauptportal) weist der Bau auf Vorbilder aus Burgund und der Champagne und damit wohl auf einen französischen Meister (vielleicht unter Vermittlung der Zisterzienser?). Alles daran bezeugt, daß es ein Riesengeschlecht war, das sich eine solche Stätte einsamer Erholung schuf, und daß es zugleich von feinster Kunstempfindung beseelt war.

Mit Castel del Monte sind in ihrer künstlerischen Haltung die sizilischen Bauten Friedrichs zusammenzustellen: das weit ins ionische Meer hinausragende Castel Maniace in Syrakus (um 1239), b
die Rocca Ursina in Catania, nach 1239 durch *Riccardo da* c
Lentini erbaut, von mehr festungsartigem Charakter, und das enorme zweigeschossige Achteck des Donjon zu Castrogiovanni, d
von Manfred erbaut. Außerhalb des Königreichs beider Sizilien ist nur ein einziges Zeugnis der Bautätigkeit Friedrichs auf uns gekommen in dem Portal des Kastells von Prato (kurz vor 1250), e
das die direkte Abhängigkeit von dem des Castel del Monte zeigt.

Von den Angiovinenbauten wird wohl das kolossale Castel Nuovo f
der Hauptstadt (unter Karl I. vielleicht nach einem Plane seines Protomagisters *Pierre d' Angicourt* 1279—83) den unbestreitbaren Vorzug behalten. Das einzige beglaubigte Werk des letzteren ist die eine Seite der Umfassungsmauer der Zitadelle von Lucera, mit zwei g
prächtigen Rundtürmen und dem ingeniös befestigten Eingangstor.
Auch das wohlerhaltene Kastell von Melfi ist von ihm ausgebaut. h
Die stattlichen Mauern und Türme Neapels vom Carmine bis i
über Porta Capuana hinauf sind erst aus der Zeit Ferdinands I. von Aragon (1484). — Über die Tore von Florenz s. S. 100 c. — Von den k
Türmen, dem Abzeichen städtischer Adelswohnungen, hat sich in Pavia und S. Gimignano noch am meisten, in Florenz einer l
oder der andere, in Bologna die durch ihre Schiefheit allzu be- m
rühmte Garisenda und die weniger schiefe, aber viel höhere Torre degli Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens absichtlich n
so gebaut.)

Außer aller Linie steht endlich das Kastell von Ferrara, der o
bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung gewährt, erbaut seit 1385 von *Bartolino da Novara* († 1406), nach dem Erdbeben von 1570 durch *Alberto Schiatti* hergestellt. Steinfarbe, Wassergräben, Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Teile, treffliche Erhaltung ohne entstellende Zutaten, dies alles trägt dazu bei, die Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen, wie er sonst in dieser Art nicht wieder vorkommt. Kaum etwas im malerischen Anblick, mehr in der baulichen Durch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bildung geben ihr die alten Teile der Gonzagaburg nach, das
a Castello Ducale zu Mantua, 1395—1406 von demselben Meister errichtet.

Es sei noch eine Schlußbemerkung über die gotischen Profangebäude überhaupt gestattet, die sich auch auf unsere nordischen bezieht. Nur wo sehr reichliche Mittel vorhanden waren, wird man eine gegliederte Gesamtkomposition durchgeführt finden; sonst begnügte sich das Mittelalter mit einzelnen reichornamentierten Teilen, die oft ganz unsymmetrisch an dem sonst schlichten, aber massiven Bau verteilt sind. Und solche Gebäude machen gerade oft die allerschönste Wirkung. Sie geben ein unmittelbares Gefühl des Überflusses, während sogenannte durchkomponierte Gebäude unserer Zeit so oft den Gedanken rege machen, es habe am Besten gefehlt.

❖❖❖

Dekorative Arbeiten gotischen Stiles sind in Italien, wie angedeutet, nicht dessen starke Seite. Wer das erste Befremden, das jeder halbierte Stil erregt, überwunden hat, wird oft mit Erstaunen bemerken, wie viele Renaissance sich bereits mit einschleicht. (Horizontale Gesimse mit Zahnschnitt, Akanthuslaubwerk, Umdeutung der gotischen Konsole in die korinthische usw.) — Freilich wird in der Anordnung der echte Organismus des Gotischen durchgängig mißverstanden oder geflissentlich beiseite gesetzt. Aber das von diesem Zwang befreite Detail ergeht sich oft in einem eigentümlichen harmonischen Reichtum des Stoffes, der Form und der Farbe.

In Rom und Umgebung bleibt die gotische Dekoration während des Beginns des 14. Jahrh. an die letzten Ausläufer der Cosmatenschule geknüpft. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gewinnt statt der ihrigen eine Richtung der Dekoration die Oberhand, in der sich statt des Flächenschmucks jener Schule immer mehr der plastisch-ornamentale und figürliche geltend macht, — immer jedoch auf Grundlage und in weiterer Ausbildung der von ihr geschaffenen
b Typen. — Von der Bekleidung der Capp. Sancta Sanctorum am Lateran durch Cosmas II. war oben (S. 83e), als dem einzigen überkommenen Werke architektonischer Dekoration, schon die Rede. Von kleineren Arbeiten kommen Sakramentsbehälter, Altartabernakel, Altäre, Kanzeln und Grabmäler hier in Betracht.

Sakraments- und Ölbehälter finden sich von ganz primitiver
c Form und roher Behandlung in S. Clemente (Capp. der h. Catherina)
d und in S. Sabina (Chor); ein reicheres und besseres im Chor von
e S. Clemente (1299 von Kard. Tomaso Gaetani gestiftet), außerhalb
f Roms ein einfaches in S. Francesco zu Viterbo von *Vassalletus* (Ende 13. Jahrh.). Als einzig übriges Spezimen der florentinischen

Gotik sei das kleine Hostientabernakel in S. Simone zu Florenz a
(l. vom Hochaltar) v. J. 1363 angeführt, feiner als die römischen Arbeiten.

Der Tabernakel enthält Rom vier bedeutendere: in St. Paul b
(dat. 1285, von *Arnulfus*, vermutlich *Arnolfo di Cambio*), in S. Ce- c
cilia (1293, von demselben), in S. Maria in Cosmedin (von d
Adeodatus 1315) und im Lateran (von dem Sienesen *Giov. di* e
Stefano, 1369; Reste eines ältern Altartabernakels im Klosterhof, mit dem Hochrelief einer Konsekration auf Goldgrund, Ende des 13. Jahrh. von dem genannten *Adeodatus*). Die mosaizierten Türmchen, die südlichen flachen Giebel usw. sind nichts als Bastardformen, aber die sichere und delikate Behandlung des Einzelnen, das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe, womit das Ganze vollendet ist, geben diesen Werken einen bedeutenden Wert. Viel lebendiger, gotisch und plastisch reicher durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen usw.) erscheint der erzbischöfliche Thron im Dom von Neapel, der f
vielleicht ursprünglich auch als Altartabernakel diente. Von dem Tabernakel *Orcagnas* in Or S. Michele zu Florenz war oben g
schon die Rede (S. 80c).

Den einzigen Wandaltar dieses Stiles bewahrt S. M. in Tras- h
tevere (linkes Querschiff, vor 1397, dem Todesjahre des Stifters, Kardinals Alençon): es ist ein von zwei gewundenen Säulen getragener, reich mit figürlichen Skulpturen geschmückter Giebelbau, also eine Übertragung des Schemas der Tabernakel auf den Altar. Auch in Oberitalien findet sich zur selben Zeit schon statt des frei und vierseitig komponierten Altartabernakels hier und da der nordische Altarschrein, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter oder dreifacher Nischenreihe für (meist hölzerne) Statuetten und mit geschnitzten Pyramiden als Abschluß; das Ganze bemalt und vergoldet. Im Dom von Piacenza z. B. ein solcher Schrein in i
reichster Holzskulptur am Hochaltar. Ein anderer in S. Petronio k
zu Bologna (4. Kap. links), ein dritter im Dom zu Modena l
(2. Kap. links, in Terrakotta, weiß und Gold), beide schon aus dem 15. Jahrh. Ähnlich der Marmoraltar der Brüder *Massegne*
in S. Francesco zu Bologna (s. u. Skulptur). m

Von Kanzeln und Ambonen cosmatischer Arbeit wüßten wir aus gotischer Zeit in Rom und Umgebung keine namhaft zu machen. Die Werke dieser Art gehören hier alle noch der romanischen Epoche an. Die im Ausgang des 13. und im 14. Jahrh. entstandenen Ambonen der Zisterzienserabteien weisen bloß plastischen Schmuck auf — auch solchen sehr spärlich. Dagegen zeigt die auf Konsolen sechseckig herausgebaute Außenkanzel am Dom von n
Perugia, obwohl selbst ein zierliches Werk der Spätgotik und

erſt 1439 entſtanden, in den Brüſtungsfeldern moſaizierte Füllungen, die aber offenbar von einem frühern Monument herrühren. Und ebenſo weiſt die künſtleriſch wenig bedeutende kleine Kanzel in
a der Oberkirche S. Francesco zu Aſſiſi in ihren gewundenen (wenn auch nicht mehr moſaizierten) Brüſtungsſäulchen und gewiſſen ungeſchickt antikiſierenden Formen der Glieder auf ihren Urſprung von der Cosmatenkunſt hin (c. 1350). Ein reines Werk
b der letztern iſt dagegen in der Unterkirche die Cantoria, mit einem Ausbau für den Dirigenten, Platten roten Marmors und Glasmoſaikfrieſen — das Vorbild für Donatellos Sängertribüne in S. Lorenzo. — Sonſt kommen namentlich in Oberitalien noch
c mehrfach gotiſche Kanzeln vor: außen am Baptiſterium zu
d Piſtoja (1359), in S. Andrea e Bartolomeo zu Orvieto auf
e Konſolen an einen Pfeiler geklebt, im Dom zu Modena (1321),
f in dem zu Monza, in S. Fermo magg. zu Verona (1396). An den großen toskaniſchen Kanzeln iſt das Architektoniſche der Skulptur untergeordnet, ebenſo an den Prachtgräbern von Heiligen (ſ. unter Skulptur).

Die übrigen Grabmäler, als einer der erſten Anläſſe zur Entwicklung einer neuen Skulptur hochbedeutend, ſind in der baulichen Anordnung höchſt verſchieden. Gemeinſam iſt ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meiſt ganz übergangen wird, nämlich der Sarkophag. Um und an dieſen ſetzt ſich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder ſtehend — die Grundform bleibt, weil auch Biſchöfe und Fürſten insgemein in die Erde geſenkt wurden. Doch kommt natürlich dieſe Form auch in Italien vielfach vor. Wir nennen nur einige von mehr oder weniger künſtleriſchem Wert aus römiſchen Kirchen: Grab-
g platten des Canon. Petrus Savelli († 1288) in S. Aleſſio, des
h Dominikanergenerals Zamora († 1300) in S. Sabina, mit Moſaik ſchwarz ausgelegt, angeblich von *Jac. Torriti;* die der Ocilenda
i de Manganella und der Perna Savelli († 1315) ebendort, wie alle
k folgenden in flachem Relief; des Greg. Charanzone († 1347) in
l S. Martino ai Monti, des Giov. Carbone († 1388) in S. Praſſede,
m des Canon. Petrus de Sordis (1400) in S. Cecilia, des Senators
n Petrus Lante (1403) in S. Maria in Araceli, endlich die des
o Hieronymitengenerals Petrus de Olmeto († 1433) in S. Aleſſio unter gotiſchem Giebel, aber ſchon vom Hauch der Renaiſſance belebt.

Die älteſte Weiſe, den Sarkophag monumental bedeutend zu machen, iſt ſeine Aufſtellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der ver-
p meintliche Sarkophag des Trojaners Antenor in Padua aufgeſtellt iſt (während in romaniſcher Zeit am Grabmale des Kardinals
q Alphanus [1123] in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin der

am Boden ſtehende Sarkophag von einer Aedicula überdeckt wird;
dieſe letztere wird dann das Hauptmotiv des gotiſchen Wandgrabes
[Kard. Acquasparta in Araceli] und erſcheint noch 1439 an dem a
des Biſchofs Joſef von Konſtantinopel in S. M. Novella): So am b
beſcheidenen Grabmal Gregors X. († 1276) im Dom von Arezzo c
und des B. Giacomo Salomoni (jetzt im Ginnaſio) zu Forli, an d
den Grabmälern Alemanni (1337) und Pazzi (erſte Hälfte des
14. Jahrh.) in S. Croce zu Florenz (an letzteren Karyatiden ſtatt e
Säulen). In ſeiner glänzendſten Ausbildung erſcheint dieſer Typus
aber in den Profeſſorenfreigräbern Bolognas: dort wird der auf
hohem Sockelunterbau oder aber auf Säulen ruhende Sarkophag
von einem ſäulengetragenen Baldachin mit Spitzdach überdeckt
(Grabmäler des Accurſio [† 1230], Odofredo [† 1265] und des f
Rolandino de' Romanzi [† 1284] vor S. Francesco, das des g
Roland. Paſſagiero [† 1300] vor S. Domenico. Ähnlich in Padua h
vor dem Santo die Grabmäler Piazzola und Urſato, in Ferrara i
in der Certoſa das Grabmal Bonfado [† 1345]). Ganz einfach k
dagegen iſt die Aufſtellung des Sarkophags über einem mehr oder
weniger reich gegliederten und verzierten Sockel, wie ſie bei den
älteſten römiſchen Cosmatengräbern vorkommt: dem des Kard.
Anchera († 1286) in S. Praſſede, des Stef. Surdi (zwiſchen 1294 l
und 1303) in S. Balbina, der Brüder Latino († 1294) und Matteo m
Orſini († 1306) in S. M. sopra Minerva (l. vom Chor), den n
beiden Savelligräbern in S. M. in Araceli (Querſchiff r., Mitte o
des 13. Jahrh.) und des Kard. Adam Aſton († 1398) in S. Cecilia. p
— Oder der Sarkophag wird hoch an einer Wand auf Konſolen
angebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll geſtaltet ſind;
vgl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen Venedigs, im Dom q
von Florenz, in S. M. Novella (r. Querſchiff) und im Kreuzgang r
von S. Croce daſelbſt das Denkmal Gast. della Torre († 1317), s
in dem der Annunziata das Grabmal Falconieri († 1341), das t
pompöſe Grabmal des Kard. Petroni († 1313) im Dom zu Siena, u
das *Tino da Camaino* ſehr nahe ſteht, das reichverzierte des
Fra Marco da Viterbo († 1369) in S. Francesco zu Viterbo, v
das der h. Margherita (1362) in ihrer Kirche zu Cortona und w
als reichſtes von allen das des Nicc. Acciajuoli († 1366) in der
Certoſa bei Florenz, vielleicht nach einem Entwurfe *Sim.* x
Talentis.

In Padua ſind die Grabmäler dieſer Art eigentümlich und nicht unſchön aus allen drei Künſten gemiſcht. Über dem auf Konſolen ſchwebenden Sarkophag, der bisweilen ſchöne Eckfiguren und eine fein individuelle Porträtſtatue aufweiſt, wölbt ſich ein Spitzbogen mit horizontaler oberer Einfaſſung; auch dieſer hat an den Seitenpilaſtern Statuetten, in den Zwickeln und der Leibung Relief-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

figuren; die Innenfläche des Bogens aber und ſeine Füllungen gehören regelmäßig der Malerei an, welche die erſtere meiſt mit einer thronenden Maria zwiſchen Heiligen, oder mit Mariä Krönung u. dgl. geſchmückt hat. Außer dem maleriſchen Werte dieſer Darſtellungen, in welchen ſich die paduaniſchen Giottesken mit mehr Glück und Liebe bewegen, als in den großen Freskenzyklen, iſt auch die Skulptur mit ihrem oft ſehr kenntlichen piſaniſchen Nachklang nicht zu verachten. Dieſer Art ſind die beiden ſtatt-
a lichſten Gräber in den Eremitani (rechts und links von der Tür), des Ubertino († 1345) und Jacobo Carrara († 1350), von *Andreolo de Sanctis* (ſ. u. Skulptur); leider ſind daran die Malereien verloren gegangen. Wohlerhaltene findet man z. B. in andern Teilen
b derſelben Kirche, ſodann im Santo (Durchgang rechts zum erſten Kloſterhof, das Grabmal Raniero degli Arſendi, 1358, von einem beſſern Meiſter, das von Feder. da Lavellongo, † 1373, und Manno
c Donati, † 1375) und im rechten Querſchiff des Domes. Außerhalb Paduas kommen ähnliche zum Teil recht ſchöne Gräber vor,
d z. B. in S. Corona zu Vicenza (Kapelle rechts vom Chor); ſodann in Verona, nur daß hier der Oberbau insgemein wieder
e die Giebelform annimmt: Grabmal Duſſaini an S. Pietro Martire, das noch byzantiniſche Schulung verrät, die im „Goldarbeiterſtil" davon abhängigen Denkmäler des Caſtelbarco (vor 1364) l. neben
f S. Anaſtaſia (über einem Torbogen) und das der h. Agata (1353)
g im Dom — beide mit Baldachinen wie die Profeſſorengräber in Bologna (S. 109f); ferner das Monument Feder. Cavalli († 1390)
h in S. Anaſtaſia (2. Kap. r. v. Chor), das des Giov. della Scala
i († 1359) vor S. M. antica und in vergröberter Form am Sarkophag
k Morani († 1400) in S. Fermo magg. Auch in Venedig kommt der letztere Typus etwas ſpäter vor, z. B. am Grabmal Mich.
l Moroſini († 1382) und dem der Agneſe und Orſola Venier (1411)
m in Ss. Giov. e Paolo, entwickelter und reicher mit figürl. Skulptur ausgeſtattet; ſonſt findet ſich dort auch der einfachere Typus des bloß auf Konſolen ſchwebenden Sarkophages, — wohl auch mit einem Freiſtatuen umrahmenden Niſchenſyſtem darüber, oder mehreren Einzelfiguren auf Konſolen über dem Sarkophag (Grabmäler der Dogen Bart. Gradenigo, † 1342, und Andrea Dandolo,
n † 1345, in S. Marco; Marco Corner, † 1368, und Ant. Venier,
o † 1400, in Ss. Giovanni e Paolo; des Paolo Savelli, † 1405, in
p den Frari; ſowie das Grabmal des Biſchofs Caſtellano, † 1321,
q im Dom zu Treviſo und Reſte desjenigen Pietro Dantes, † 1364,
r jetzt in der Biblioteca capitolare daſelbſt).

Wo antike figurierte Sarkophage vorhanden ſind, bedient man
s ſich ihrer bisweilen (Grabmal Lavagna-Fieſchi, † 1256, in S. Lorenzo fuori in Rom), verziert ſie auch wohl mit ſonderbaren

Zusätzen, wie beim Grabmal Savelli (Honorius IV., † 1287) in S. M. in Araceli ebenda. a

Endlich werden große Architekturen bei wachsendem Gräberluxus zur Sitte. Bloße gotische Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarkophag stehend, kommen z. B. in S. Croce zu Florenz vor, in Fällen, wo statt einer Hinter- b wand der Durchblick verlangt wurde (Grabmal Baroncelli 1328, drei Bardigrabmäler, um 1350—70, in der Capp. S. Silvestro). Sonst ist die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Stile vorkommende Gestalt die einer vollständigen gotischen Nische mit einem Gemälde oder Mosaik; unten steht darin der Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, zu deren Haupt und Füßen Engel schützend das Leichentuch halten. Es ist dies der Typus, der im Keime schon im Grabmal Anchera (s. u. Skulptur) eingeschlossen und in dem des Kard. Lavagna-Fieschi († 1256, s. S. 5, c Anm. 1) vorgebildet ist (hier liefert ein frühchristliches Tabernakel den Oberbau für den Sarkophag), und der uns am frühesten, aber schon in voller, reifer Ausbildung in den beiden Papstgräbern Clemens' IV. († 1268) von *Petrus Oderisi* und Hadrians V. († 1276), wahrscheinlich von *Arnolfo di Cambio*, jetzt beide in S. Francesco d zu Viterbo aufgestellt, entgegentritt. Noch harmonischer und namentlich im Figürlichen reicher gestaltet ihn *Arnolfo* im Grabmal des Kard. Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto e (leider nicht mehr in der ursprünglichen Aufstellung), während *Giovanni*, der Sohn *Cosmas II.*, in den Monumenten des Bischofs Durandus († 1296) in S. M. sopra Minerva und des Kard. Gon- f salvo († 1299) in S. M. Maggiore, wie dem (wahrscheinlich auch g ihm, sicher seiner Schule angehörenden) des Kard. Acquasparta h († 1302) in S. M. in Araceli zu einer einfachern, aber nicht minder schönen Gestaltung zurückkehrt. Außerhalb Roms folgen diesem Typus die Grabmäler der Königin von Cypern und das einfachere, ohne figürlichen Schmuck, des Nicc. Specchi in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi (c. 1300), sowie das Benedikts XI. († 1304) in S. i Domenico zu Perugia (s. u. Skulptur), ein prächtiger Aufbau mit k glücklicher Verschmelzung des figürlichen, ornamentalen und Mosaikschmucks. Es ist dies die pisanisch-toskanische, plastisch-architektonisch reichere Ausgestaltung des cosmatischen Typus, der seine freieste Durchbildung in *Nino Pisanos* Saltarelligrab erhält (s. u. Skulptur). l In den Grabmälern der Übergangszeit kehrt dann die Skulptur Roms zu einfacherer Anlage zurück: Sarkophag auf Sockel am Boden oder auf Konsolen an der Wand, mit gerader, im Detail antikisierender Nische über der Gestalt des Toten, wie am Grabmal Alençon (s. S. 107h) und des Kard. Stefaneschi († 1417) in S. M. in Trastevere (s. unter Skulptur). m

An neapolitanischen Gräbern ist insgemein das römische Motiv mit einem der obengenannten in eine wenig glückliche Verbindung gebracht; der Sarkophag wird auf Säulen oder statt deren auf Karyatiden (allegorische Tugenden)[1]) gestellt (Grabmal Aldemoresco in S. Lorenzo, errichtet 1421, und das der Königin Margherita 1412 im Dom zu Salerno), so daß die darauf liegende Statue kaum mehr sichtbar ist; die beiden Engel aber, der geringen Höhe der Nische wegen meist nur klein, machen sich hier mit dem Wegziehen des (steinernen) Nischenvorhanges mehr als billig zu tun. Der Giebel über dem Sarkophag hat dann noch seine besondere Ausbildung und seine Statuetten, und zumeist umschließt noch ein besonderer Baldachin das Ganze. Dies bauliche Gehäuse erreicht namentlich an den Angioinengräbern in S. Chiara und S. Giovanni a Carbonara einen außerordentlichen, doch niemals reinen und schönen Reichtum. Diese und das nicht eben glücklich angeordnete Grabmal Tarlati im Dom von Arezzo werden bei der Skulptur näher erwähnt werden.

Rom hat seine ältern Papstgräber in Bruchstücken, wobei die bauliche Einfassung durchweg verloren ging, in die Krypta von S. Peter (Grotte Vaticane) verwiesen (Grabstatuen Honorius' IV., 1288, jetzt in S. M. Araceli; Bonifaz' VIII., 1303, noch zu Lebzeiten des Papstes wahrscheinlich von *Arnolfo di Cambio* ausgeführt; Benedikts XII., eine barbarisch rohe, aber sicher porträtähnliche Büste von *Magister Paolo da Siena,* 1341, und Urbans VI., 1389; diejenige Innocenz' VII., † 1406, erst unter Nikolaus V. gemeißelt).

Endlich beschließt Verona den Kreis italisch-gotischer Gräberformen mit den berühmten Denkmälern der Scaliger, bei S. M. Antica. Neben mehreren einfachern zeichnen sich diejenigen des Can Grande (1329), des Mastino II. (vor 1351) und des Can Signorio (von 1374) als Freiarchitekturen aus; das zugrunde liegende, verschiedenartig ausgebildete Motiv ist der erhöhte Sarkophag mit liegender Statue unter einem Baldachin auf Säulchen, der mit einer Reiterstatue gekrönt ist. Kulturgeschichtlich sind diese Gräber ebenso merkwürdig als in betreff der Kunst. Außerhalb der Kirche, in mehr politisch-monumentaler als in religiöser Absicht von den Gewaltherrschern Veronas noch bei Lebzeiten errichtet, sind sie die Vorstufe jener ganz profanen Reiterdenkmäler, wie sie später von den Venezianern als politische Belohnung für ihre Feldherren gesetzt wurden. Hier sind die Reiterstatuen noch unterlebensgroß auf dem Gipfel angebracht; etwa gleichzeitig entsteht aber das lebensgroße Reiterdenkmal Barnabò Viscontis

1) Außerhalb Neapels findet sich dies Motiv im Grabmal Fr. Pazzi in der Vorhalle von S. Croce zu Florenz.

(c. 1370—80, jetzt im Museo archeologico zu Mailand), und a
wenig später stellt die (hölzerne) Reiterstatue P. Savellos († 1405)
in den Frari zu Venedig, sowie das Grab eines Generals und b
Verwandten der Scala, des Sarego, links im Chor von S. Anastasia c
zu Verona (1432), Roß und Reiter schon in natürlicher Größe und
als die Hauptsache dar (wovon unten). — Das übrige Figürliche an
den Gräbern der Scaliger vor S. M. antica, selbst an dem prächtigen d
des Can Signorio (von *Bonino da Campione*), ist ebenfalls
mehr sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in
den Baldachinen des letzteren prangen, sind noch als heilige Krieger
zu verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund,
Valentin und Ludwig IX.); wenige Jahrzehnte später wären es schon
eher jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern der *Lombardi* in S. M. dei Frari und SS. Giov. e Paolo e
zu Venedig Wache zu halten pflegen.

Die Urſprünge der modernen Baukunſt und Dekoration, bei welchen wir dem innern Werte und den Architekten zu Gefallen etwas umſtändlicher verweilen wollen, heißen in der jetzigen Kunſtſprache die **Renaiſſance.**[1]) Schon die betreffenden Künſtler ſelbſt glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten dieſem Ziele wirklich ſich zu nähern; in der Tat aber bekleideten ſie nur die von ihnen ſelbſt geſchaffenen Kompoſitionen mit den antiken Detailformen. Die römiſchen Baureſte, ſo große Begeiſterung ihnen im 15. Jahrh. gewidmet wurde, und ſo viel reichlicher als jetzt ſie auch vorhanden waren, gaben doch für die Löſung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Für mehrſtöckige Bauten z. B. war man faſt einzig auf die römiſchen Theater und auf das damals noch vorhandene Septizonium Severi angewieſen, welches letztere denn allerdings einen bedeutenden Einfluß ausübte; für Prachtbekleidung von Mauern fand man nichts Beſſeres vor als die Triumphbogen. Von irgend einer Unterſcheidung der Epochen war noch nicht die Rede; man nahm das Altertum als Ganzes zum Muſter und berief ſich auf das Späteſte wie auf das Früheſte.

Es wird bisweilen bedauert, daß Brunelleschi und Alberti nicht auf griechiſche Tempel ſtatt auf Bauten von Rom ſtießen; allein man vergißt dabei, daß ſie nicht eine neue Kompoſitionsweiſe im Großen, ſondern nur eine neue Ausdrucksweiſe im Einzelnen vom Altertume verlangten; die Hauptſache brachten ſie ſelbſt mit, und zu ihrem Zwecke paßten gewiß die biegſamen römiſchen Formen beſſer.

Die Renaiſſance hatte ſchon lange gleichſam vor der Tür gewartet; in den romaniſchen Bauten Toskanas aus dem 12. u. 13. Jahrh., in den Fresken Giottos und ſeiner Schule zeigt ſich bisweilen eine faſt rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotiſche Stil dazwiſchen gekommen, ſcheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechaniſcher Beziehung. Während man, ſo zu ſagen, unter dem Vorwande des Spitzbogens die ſchwierigſten Probleme bewältigen lernte, entwickelte ſich, wie oben erläutert wurde (S. 62 u. fg.), das eigentümlich italieniſche Gefühl für Räume, Linien und Verhältniſſe, und dieſes war die Erbſchaft, welche die Renaiſſance über-

1) Vergl. des Verfaſſers „Geſchichte der Renaiſſance in Italien".

nahm. Sie wußte dieselbe gar wohl zu würdigen, und Michelangelo hat nicht ohne Grund S. M. Novella „seine Braut“ genannt.

Für das 15. Jahrh. kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter gibt. Allein die bessern Künstler ließen sich davon im wesentlichen nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungslust selber nach Kräften eine gesetzmäßige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert, ohne zu verwildern.

Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420—1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisiert werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der modernen Architektur, welche in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht. — Von 1540 an beginnen schon die ersten Vorzeichen des Barockstils, welcher sich einseitig an die Massen und Verhältnisse hält und das Detail willkürlich als äußern Scheinorganismus behandelt. Auch die allerhöchste Begabung in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Ricchini, Bernini hat nicht hingereicht, um etwas in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergänglichen relativen Werte wird weiter die Rede sein.

Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie die moderne Zeit bedarf, rückwärts gesucht werden soll, so hat der Stil der Renaissance, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiß den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Baustein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stuck zugemutet finden; und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Äußerst beherzigenswert bleibt es, daß kein Stoff sich für etwas ausgibt, was er nicht ist. Es gibt z. B. keine falsche, von Mörtel nachgeahmte Rustika vor den mittlern Jahrzehnten des 16. Jahrh.; wer in den guten Zeiten der Renaissance nur mit Mörtel zu bauen vermag, gesteht es zu und begnügt sich mit der Derbheit der steinernen Fenstergewandungen und Gesimse. Aufgemalte Rustika kommt freilich schon frühe vor, allein dann in rein dekorativem Sinne, nicht in der Absicht zu täuschen. (Ein sehr frühes Beispiel,

a wohl aus dem Anfange des 15. Jahrh., am Palazzo Conte Bardi in Florenz, Via de' Benci 3.) Sie iſt auch ganz anders behandelt als das, was etwa an modernen Häuſern von dieſer Art (mit Schlagſchatten uſw.) hingemalt wird.

Einzelne große Befangenheiten hängen ſelbſt den florentiniſchen Baumeiſtern an. Die Ecken gewölbter Räume z. B. bedurften entweder gar keiner beſonderen Form oder aber eines vortretenden Pfeilers, auf welchem dann die von beiden Seiten herkommenden Bogen, die Träger des Gewölbes, ruhten; wenigſtens eines abſchließenden Pilaſters. Statt deſſen ſchlug man oft einen Mittelweg ein und ließ einen ganz ſchmalen Pfeilerrand mit einzelnen Beſtandteilen eines Kapitäls aus der Ecke hervorgucken. Über die äußere Bekleidung der Kirchen, abgeſehen von der Faſſade, iſt man erſt ſpät ins Klare gekommen. Die Profilierung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewußten Takt als vermöge eines Syſtems. In der Behandlung der Kranzgeſimſe kommen unglaubliche Schwankungen vor. An den venezianiſchen Bauten geht bisweilen durch die größte Pracht ein auffallender Mangel an organiſchen Gedanken hindurch. Das Gefühl für ſchöne Verhältniſſe der Flächen zueinander, für ſchöne Kontraſte ihrer Bekleidung (durch Ruſtika, Pilaſter uſw.) macht gar oft einer bloßen eleganten Einrahmung Platz, die alle vier Seiten mit demſelben zierlichen Profil umzieht und ſich weiter um nichts kümmert; ſo z. B. an manchen oberitaliſchen Bauten uſw.

An allen Enden offenbart ſich der Hauptmangel dieſes ganzen Stiles: das Unorganiſche. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen ſollen. Wer aber auf dem Gebiete der Baukunſt nur in dem ſtreng Organiſchen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italiſchen Feſtlande mit Ausnahme der Tempel von Päſtum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und ſchon deshalb nur wenig organiſche Stile vorfinden. Ich glaube indes, daß es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne ſtreng organiſche Bildung der Einzelformen; nur dürfen dieſe nicht widerſinnig gebildet ſein. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit; nun übt offenbar außer den ſchönen, ſtrengen Formen auch eine gewiſſe Verteilung der Grundflächen (Räume) und Wandflächen einen ſolchen Reiz aus, ſelbſt wenn ſie nur mit leidlichen, widerſpruchsloſen Einzelformen verbunden iſt. Ja, es werden Aufgaben gelöſt, Elemente der Schönheit zutage gefördert, welche in den beiden einzigen ſtreng organiſchen Stilen, dem griechiſchen und dem nordiſch-gotiſchen, nicht vorkommen und ſogar nicht vorkommen konnten. Was insbeſondere die Renaiſſance, ſowohl die frühere als die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſpätere, in dieſer Beziehung Großes geſchaffen hat, ſoll im Folgenden kurz angedeutet werden.

Natürlich blieb auch in der Blütezeit der Renaiſſance das Beſte und Großartigſte unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die größte Sehnſucht rege machen, wie *Brunelleschi* einen großen Palaſt für die Mediceer, *B. Roſſellino* eine neue Peterskirche ſamt Umgebung und Reſidenz entwarf, *Bramante* aber dies alles mit höchſter Macht und Schönheit zu verwirklichen begonnen hatte, zahlloſer anderer Projekte der größten Meiſter nicht zu gedenken. Die reiche Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien enthält von dieſer a
Gattung weitaus das Wichtigſte. Für Architekten, welche mit der oft nur andeutenden Ausdrucksweiſe des Zeichners, namentlich mit den perſpektiviſchen Halbanſichten von Interieurs raſch vertraut ſind, hat die Beſichtigung derſelben einen großen Wert.

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieſes Stiles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl beſonders kleinerer Gebäude mit dem heiterſten Schmuck ausgeſtattet iſt, deren Venedig vielleicht die zierlichſten enthält, ſo konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantaſien verwirklichen, denen ſich die dekorative Neigung des 15. Jahrh. hingab. Wer auch dieſe kennen lernen will, betrachte die auf gleichzeitigen Medaillen und Reliefs dargeſtellten Baulichkeiten. Unter den Reliefs ſeien hier erwähnt die
Arbeiten *Donatellos* im Santo und der Sarkophag *Duccios* in der b
Cappella degli Antenati in S. Francesco zu Rimini; man ſieht c
daraus, wie frühe ſchon Löſungen, die dem reifen Stile anzugehören ſcheinen, vorkommen. Ein gleiches gilt von den Architekturen auf Bildern; ſie ſind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von großem Reiz, ſondern auch zur Kenntnis des Baugeiſtes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergeſſen iſt, daß viele Maler zugleich Baumeiſter waren. *Mantegna* und ſeine ganze Schule iſt ſehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferrareſen ahmte ihn *Mazzolino* hierin mit Übertreibung nach; *Pinturicchio* ergibt durchgängig vieles, *Dom. Ghirlandajo* einiges und gutes (Chor von S. M. Novella in Florenz); d
ſelbſt ein Maler dritten Ranges wie *Domenico di Bartolo* verleiht
ſeinen Werken (Fresken im Hoſpital della Scala zu Siena) ein e
großes Intereſſe durch ſolche Zutaten. *Sandro Botticelli* und *Filippino Lippi* waren vollends unermüdlich darin. Vorzüglich aber
offenbaren die Fresken des *Benozzo Gozzoli* im Campoſanto zu f
Piſa den Geiſt der Renaiſſancebauten in reichem Maße.[1]) Außerdem

1) Sehr früh kommen auch bereits Gemälde mit rein architektoniſchen Proſpektdarſtellungen vor; vgl. dasjenige von Luciano Laurana im Muſeum zu Urbino *
und das nahe verwandte Bild der Berliner Galerie (Nr. 1615).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder aus der Sakristei
a von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (Pinakothek, Nr. 209 fg.) aufmerksam machen, welche einen ganzen Kursus idealer Renaissance ohne Phantasterei gewähren. Ferner *Peruginos*
b Schlüsselamt in der Sixtina. In *Raffaels* Sposalizio (Brera in
c Mailand) findet sich dann ein gesetzmäßig schönes Zusammenwirken der geschichtlichen Komposition und des baulichen Hintergrundes, welcher hierauf rasch seinen überreichen Schmuck verliert und in die Dienstbarkeit des malerischen Ganzen tritt. Daneben scheidet sich (schon mit *Baldassare Peruzzis* Malereien im ersten obern
d Saale der Farnesina in Rom) eine sog. Prospektmalerei als eigene Gattung aus.

Mehrere der größten Historienmaler haben indes fortwährend dem baulichen Hintergrunde alle Sorgfalt zugewendet, wo der
e Gegenstand denselben irgend zuließ. So vor allem *Raffael* in der „Schule von Athen" (die Architektur nach einer Skizze *Bramantes*)
f und der „Messe von Bolsena" (die des „Heliodor" ist schwächer). Dann
g zeigt sich *Andrea del Sarto* in seinen Fresken (Vorhalle der Annunziata zu Florenz) als ein Meister einfach edler Baukunst. Von den spätern sind die Venezianer in dieser Beziehung am reichsten (wie auch schon das Quattrocento in den Gemälden des *Bellini, Cima* und namentlich des *Carpaccio* oft überreich an malerischen und phantastischen Motiven ist), *Paolo Veronese* zumal, obschon alle seine Prachthallen das einzige Gebäude der Schule von Athen nicht aufwiegen. In der Zeit der entarteten Kunst nahm dieser Bestandteil der Malerei schon als Hilfsmittel der Illusion einen neuen, beträchtlichen Aufschwung, und unsere bedeutendsten Historienmaler könnten wohl einen Padre *Pozzo*, einen *Luca Giordano* und dessen Schüler um ihre ungemeine Fertigkeit in der Linien- und Luftperspektive architektonischer Gründe beneiden. — Sehr edel, obwohl etwas kalt, ist die Architektur in den Bildern des *Nic. Poussin* (auch wohl des *Claude Lorrain*) gestaltet.

Außer den Gemälden sind auch die Intarsien (eingelegten Holzarbeiten) an den Chorstühlen mancher Kirchen sehr belehrend; mit Vorliebe wurden darin architektonische Ansichten dargestellt, oft von reicher, phantastischer Art; die besten vielleicht in S. Gio-
h vanni zu Parma. Auch wo die Intarsien geschichtliche Szenen enthalten, sind die baulichen Hintergründe bisweilen wichtig; so
i an den Chorstühlen von S. Domenico in Bologna.

Der erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewußtsein dessen, was er wollte, die Bauformen des Altertums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunelleschi*
k von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des Domes (von 42 m

Spannweite), als größtes mechanisches Meisterwerk alles bisher[1]) Geleistete überbietend, ist für die große Stilveränderung, die sich an Brunelleschis Namen knüpft, wenig bezeichnend. Von der äußeren Dekoration gehören ihm außer der Laterne nur die vier an den Tambour gelehnten halbrunden Ausbauten. Das Kuppelgesims Brunelleschis sollte auf Konsolen ruhen und eine durchbrochene Balustrade tragen. — *Talenti* wird wohl, wie schon *Arnolfo*, eine nicht so hohe, das Niveau der Kreuzarme nur mäßig überragende Kuppel beabsichtigt haben; aber schon *Giov. di Lapo Ghinis* Entwurf von 1360 hatte den Tambour, und die Kommission der acht Meister (1367), nicht erst Brunelleschi, bestimmte seine Ausführung mit den Rundfenstern und die der gewaltigen Spitzkuppel. In der Wirkung steht sie in mancher Beziehung tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung ist eine ungerechte und dafür der ganze Aufbau, von hinten gesehen, anregender und lehrreicher. Fürs erste würde sie ohne die abscheulichen Malereien der *Zuccheri*, a mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Dekoration in heller Färbung (wie die von Brunelleschi geplante Mosaizierung), einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen. Sodann ist hier zum erstenmal der Zylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Konstruktion gelöst, die man später sowohl mechanisch überbieten als auch in reichern und freiern Formen ausdrücken konnte, welche aber das erstemal am schwierigsten war. Brunelleschi war zudem auf alle Weise durch den Unterbau aus der Zeit Talentis gebunden.

Von einer Jugendarbeit des Meisters, der Capp. Barbadori b in S. Felicita (1. Kap. r.), haben sich bei ihrer Modernisierung noch die über Eck gestellten Halbsäulen in den vier Ecken mit noch ungeschickten ionischen Kapitälen und ein Bogenfenster erhalten.

Fast gleichzeitig mit dem Dombau begannen Brunelleschis Arbeiten für S. Lorenzo (1421), und zwar mit der 1428 im Baue vollendeten Sakristei; als er starb, war das Kreuzschiff unvollendet und das Langhaus noch nicht begonnen (beides von *Ant. Manetti di Ciaccheri* und nach dessen Tode [1460] von seinem gleichnamigen Sohne ausgebaut). Auf einmal wird die Form einer Basilika oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schließen sich die Kapellen als niedrige Nischen reihenweise an, alles mit streng c

1) Die Studien *Brunelleschis* begannen 1417; zu der Wölbung wurde 1420 der Grund gelegt, und 1434 wurde sie vollendet, 1436 geweiht; gleichzeitig wurde ein Modell zur Laterne angenommen, deren Ausführung (1445—1467) erst kurz vor Filippos Tode begann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durchgeführter Bekleidung von Pilaſtern und Geſimſen, dergleichen damals wohl noch an römiſchen Niſchenbauten erhalten war. Die Auflöſung der Rückwand des Querſchiffs in Kapellen entnahm Brunelleschi der florentiner Gotik. Die Decke des Haupt- und Querſchiffes (in moderner Zeit erneuert) iſt flach; die Kuppel (von des Meiſters Abſichten abweichend, ohne Zylinder) iſt weislich anſpruchslos, da ſie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht be-
a herrſchen könnte. Die reichen Rundformen wurden für die Sakriſtei aufgeſpart, welche über ihrem Quadrate eine polygone niedrige Fächerkuppel mit Lünettenſchildern und über dem zierlichen Ausbaue für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. Der Kreis entfaltet hier ein mannigfaltiges, herrliches Gerüſte, das die Decke bildet, die Wände gliedert und zugleich Raum und Rahmen für bildneriſchen Schmuck abgibt. — Außen am Querſchiffe ein regelmäßiges Gebälk über der ſonſt glatten Backſteinmauer; Brunelleschi konnte ſich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über bloße Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Fauſtina). Die Faſſade, für welche nach ihm auch Michelangelo Entwürfe machen mußte, iſt vor lauter großen Abſichten ein Rohbau geblieben.[1]) Der Kloſterhof wurde erſt 1457 begonnen, ob nach Brunelleschis Entwurf, iſt ungewiß.

b 1436 oder gleich darauf[2]) wurde eine zweite Baſilika, S. Spirito, von ihm begonnen, aber erſt lange nach ſeinem Tode von *Ant. Manetti* und *Giov. da Gajuole* (1403—78) nach ſeinem Entwurfe vollendet. Die Kapellenniſchen, mit den Nebenſchiffen gleich hoch, waren urſprünglich außen rund. Für manches Detail iſt Brunelleschi nicht verantwortlich zu machen. (Die übertrieben großen Portalakroterien; das Zuſammentreffen zweier Fenſter in einer Ecke außen!) Auch die kleinliche Kuppel des *Salvi d'Andrea* (erſt 1482 vollendet; von ihm iſt auch die Verkleidung der innern Faſſadenwand) gibt ſeinen Gedanken unvollkommen wieder. Ihm gehört aber die Herumführung der Nebenſchiffe um Querbau und Chor und die oft getadelte Zweiteiligkeit der Abſchlüſſe. Unſer Auge iſt an Schlußintervalle von ungerader Zahl zu ſehr gewöhnt, um dieſer Freiheit leicht gerecht zu werden. An ſich iſt der perſpektiviſche Durchblick dieſer hintern Teile ſehr ſchön.

Für die ganze Entwicklung der Renaiſſance von großer Be-
c deutung iſt die Capp. Pazzi im vordern Kloſterhofe von S. Croce in Florenz (ſeit 1430 im Bau, bei Brunelleschi Tode in der Ausſchmückung noch nicht vollendet). Eine Zentralanlage

---

* 1) Der Entwurf Michelangelos iſt bekannt; mehrere Studien im Muſeo
** Buonarroti. Zahlreiche Faſſaden Giulianos da Sangallo in den Uffizien, darunter einige, die paſſender ſind als diejenigen ſeines großen Freundes.

2) Das 1471 abgebrannte S. Spirito ſtand nicht auf dem Gelände des Neubaues.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anlage auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, ähnlich, nur harmonischer und leichter gegliedert, wie das Innere der Sakristei von S. Lorenzo; an Klarheit des Aufbaues, Raumschönheit, Feinheit des Schmuckes sich dem Vollkommensten anreihend, was die Renaissance geschaffen. Die Kuppel in Fächerform mit kleinen Rundfenstern und Ziegeldach ist eine Lieblingsform bei Brunelleschis Nachfolgern geworden. (*Giuliano da Sangallo* z. B. ahmte sie in der Madonna delle Carceri zu Prato nach; s. S. 136g). Höchst a
anmutig ist die Vorhalle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Hauptbogen und eine Kuppel mit glasierten Kassetten unterbrochen. (Sie gab u. a. *Ventura Vitoni* das Motiv zur Vorhalle der Madonna dell' Umiltà in Pistoja.) Obwohl in der b
Fassade unvollendet, wird dieses Gebäude, auch abgesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der reinsten Klänge aus dem 15. Jahrh. wirken (jetzt diskret restauriert).

Das kuppelbedeckte Achteck des Oratorio degli Angeli (1434) c
(Camaldulenserkloster) ist formlose Ruine geblieben. In dieser einzigen konsequenten Zentralanlage Brunelleschis sollte die Nische zum ersten Male in der modernen Baukunst wieder zur Geltung kommen, damit so das Prinzip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge.

Als städtischer Zierbau ist die Halle des Findelhauses auf d
Piazza dell' Annunziata ein wahres Muster anspruchsloser Schönheit. Es sollte keine Wachthalle und kein politischer Sammelort, sondern nur ein weiter, sonniger Warteraum sein, der nun mit seiner harmlosen Dekoration (Medaillons mit Wickelkindern von Andrea della Robbia) und seinem einfachen obern Stockwerk die anmutigste Wirkung macht. Begonnen 1419 oder 1420, also der früheste Bau des Meisters, den wir kennen, — wie auch das hier und da noch schwerfällige Detail, die weniger feine Profilierung verrät. Der Architrav während einer Abwesenheit Brunelleschis als Rahmen mißbraucht. Das äußerste Feld rechts und links erst später hinzugefügt. Der große Hof 1426, der dritte Hof 1436 begonnen. (Die Halle gegenüber eine Nachbildung von *Antonio da* e
Sangallo d. ä. und *Baccio d'Agnolo.*) — Die Loggia di San Paolo f
auf Piazza S. M. Novella entstand als freie Nachbildung der Innocentihalle erst 1489—96; — dieser und der vorigen wenigstens sehr ähnlich: die Halle an der Rückseite des ehemaligen Casino Mediceo g
in Via Sangallo (ursprünglich Zunfthaus der Weber).

Von den vollständigen Klosterhöfen glaube ich Brunelleschi den zweiten Kreuzgang von S. Croce in Florenz mit Sicherheit h
beilegen zu dürfen (voll. erst 1453, vielleicht unter Beteiligung *B. Rossellinos* an dem Ornamentalen). Es ist einer der schönsten der Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und

Geſimſen, die Füllungen mit Medaillons; das obere Stockwerk flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Konſolen. — An Bauten dieſer Art gab Brunelleschi den Säulen kein Gebälkſtück, weil die dünnen und zarten Verhältniſſe des Ganzen dadurch übertrieben worden wären, und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie man dazumal, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem großen Coſimo ausgeſtattet, eine ländliche Chorherrnreſidenz als
a Villa geſtaltete, zeigt die ſog. Badia von Fieſole. Brunelleschis Autorſchaft dafür, die zuerſt Vaſari angibt, iſt — ſelbſt was auch nur den Entwurf betrifft — mehr als zweifelhaft. Die Ausführung begann erſt zehn Jahre nach ſeinem Tode, 1456—66. Es iſt ein unregelmäßig ſchönes, dem Bergabhange folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Loggia, deren oberes Stockwerk beſonders ſchöne Konſolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten ſämtlich gewölbt mit Wandkapitälen oder Konſolen; — nur einfach entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des 15. Jahrh., aber rein und ſchön erſcheint das Dekorative, wie z. B. die Kanzel im Refektorium (1460) und der Brunnen in deſſen Vorſaal; — die Außenmauern durchgängig glatt und nur mit den notwendigſten
b Gliederungen verſehen. Die Kirche (1463—66, Faſſade vgl. S. 36 g) bildet ein einſchiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung ſelbſt mit einer Flachkuppel; alles iſt mit abſichtlicher Einfachheit behandelt; die Nebenkapellen öffnen ſich als beſondere Räume mit Pforten gegen das Langſchiff; das Äußere iſt glatt mit wenigen Wandſtreifen und ſpärlichen Konſolen; die ganze Kirche einzig ſchön in ihrer Art.

c In dem unvollendet gebliebenen Obergeſchoß des Pal. di Parte Guelfa in Via delle terme (ſeit 1418, noch 1452 arbeitet *Maſo di Bartolommeo* Kapitäle für den Saal), dem frühſten ſeiner erhaltenen Profanbauten, brachte Brunelleschi zuerſt Pilaſter in Anwendung, ein Motiv, das, durch Alberti und Bramante ausgebildet, in der Hochrenaiſſance eine ſo bedeutende Rolle ſpielt. Die gewaltigen Rundbogenfenſter geben dem Bau ein vornehm ſtolzes Anſehen. Der rieſige Saal im Innern zeigt — ebenfalls zuerſt an einem Privatbau — Pilaſtergliederung; der Abſchluß nach oben fehlt auch hier.

Sodann erweiterte Brunelleschi für Luca Pitti deſſen Villa in
d Rusciano (ſeit 1434, vor Porta S. Niccolò gelegen, jetzt Villa Stumm; von ſeinem Baue nur noch ein kleiner Hof und die urſprüngliche Anlage der Räume mit ihren Holzdecken übrig) und
e entwarf den Palazzo Pitti, deſſen Faſſadenbreite nur 7 Fenſtern entſprach (erſt nach des Meiſters Tode begonnen, der Hof 1558—70

von *Ammanati;* die Erbreiterung der Faſſade auf ihre jetzige Geſtalt von *G.* u. *A. Parigi,* 1620—31, die Flügelvorbauten von *G. Ruggieri,* 1764 und 1783; das Innere durchgängig ſpäter eingeteilt als die Faſſade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, hat dieſer Palaſt den höchſten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem anſteigenden Erdreich und ſeine wirklich großen Dimenſionen begünſtigen dieſe Wirkung, im weſentlichen aber beruht ſie auf dem Verhältnis der mit geringer Abwechslung ſich wiederholenden Formen zu dieſen Dimenſionen. Man fragt ſich, wer denn der weltverachtende Gewaltmenſch ſei, der, mit ſolchen Mitteln verſehen, allem bloß Hübſchen und Gefälligen ſo aus dem Wege gehen mochte.

Aber Brunelleschi verſtand auch den reizvollſten Zierbau, wie der Pal. Quaratesi (ehemals Pazzi) beweiſt, wenn anders ihm a
deſſen Entwurf und Baubeginn (ſeit 1445) mit Recht zugeteilt werden; denn vollendet wurde er erſt 1462—70, ſehr wahrſcheinlich durch die Brüder *da Majano.* Ruſtika nur am Erdgeſchoſſe. Die Fenſter der Faſſade und des jetzt zum größten Teil zugemauerten, auf Bogenhallen ruhenden Hofes ſind mit Laubwerk eingefaßt, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten. Die Kapitäle mit Kandelabern und Delphinen (Wappentier der Pazzi) rühren ſicher nicht mehr von Brunelleschi her.

Was Brunelleschi angefangen hatte, führte der Florentiner *Michelozzo* (1396—1472) weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verſtand und Geſchick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältnis zu den vorhandenen Mitteln. Von der 1434 im Auftrage Coſimos de' Medici durch ihn erbauten Bibliothek von S. Giorgio maggiore in b
Venedig iſt nichts erhalten. Er ſchuf ſodann für Coſimo den gewaltigen Pal. Riccardi-Medici (beg. 1444, voll. 1459, auch c
in der innern Dekoration) und ſtufte dabei (nach dem Vorgange Brunelleschis am Pal. Pitti) die Ruſtika nach Stockwerken ab, vom Rohern zum Feinern. Die Faſſade war urſprünglich nur halb ſo lang als jetzt. Wohl ſehen die zierlichen Fenſter der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwiſchen dem ungeheuern Quaderbau des Erdgeſchoſſes und dem großen Hauptgeſims; wohl ſieht man den Baumeiſter bei der Behandlung des erwähnten Hauptgeſimſes ſchwanken und irre gehen ſowohl in den Formen als in der Dimenſion; allein ohne dieſen Palaſt hätten Bern. Roſſellino und Benedetto da Majano ſpäter die ihrigen nicht zuſtande gebracht. Der Hof mit ſeiner Säulenhalle (zuerſt mit Kompoſitakapitälen, die Michelozzo dann mit Vorliebe anwendet; etwas früher ſchon am Brancaccidenkmal), den beiden Geſimſen darüber

und den rundbogigen Fenſtern der obern Stockwerke iſt das Vorbild für zahlloſe Hofbauten des 15. Jahrh. geworden. Für ſeine Dekoration mit Sgraffiti lieferte *Maſo di Bartolommeo* noch 1452 Entwürfe. (Von einem für Coſimo in Mailand ſeit 1456 errichteten, 1464 noch unvollendeten Palaſt iſt nur das Portal im
a Muſeo archeologico und z. T. die Halle des erſten Hofes in
b der jetzigen Caſa Vismara, Via de Boſſi, erhalten.)
c Ähnlich bildete Michelozzo den vordern Hof des Palazzo Vecchio, beg. 1454, nur mit Ausnahme der ſtärkern untern Stützen (Stuckverzierung daran, ſowie Arabeskenwerk der Gewölbe erſt
d vom Jahre 1565). Der Hof des Pal. Corſi (ehemals Tornabuoni, um 1450) hat unten eine ſehr geräumige Säulenhalle (Kompoſita) mit ſtark überhöhten Bogen, dann ein Geſimſe mit Medaillons und Fenſter, endlich oben eine offene Halle (korinthiſch). Für den
e ihm durch Tradition zugeſchriebenen Pal. Ricaſoli (jetzt Hotel New York) kommt Michelozzo nicht in Betracht, da deſſen Bau erſt 1474 begann. Wahrſcheinlich gehört aber der Entwurf und
f die Ausführung des Erdgeſchoſſes von Pal. dello Strozzino (hinter Pal. Strozzi) ihm an (erbaut zwiſchen 1451 und 1469). Die
g Villa Ricaſoli bei Fieſole (urſprünglich Kloſter S. Girolamo, jetzt Nonnenaſyl, 1451–62) zeigt nur noch in ihrer S. Michaels-
h kapelle, die nahe Villa Mozzi (zwiſchen 1458 und 1461 für Giovanni Medici erbaut) nur noch in ihrer allgemeinen Anlage die Erfindung Michelozzos; in der letztern hat die hübſche untere Halle eine viel ſpätere Bekleidung. In der für Coſimo Medici
i nach 1433 umgebauten Villa Careggi (jetzt Segré) ſind der Hof ſowie zwei Säulenloggien an der Gartenſeite unverändert, im Innern iſt wenigſtens die urſprüngliche Anordnung der Räume erhalten. Ebenſo rührt der Um- und Ausbau (nach 1451) der mittel-
k alterlichen Mediceervilla zu Caffaggiuolo von Michelozzo, – beide Bauten mit mittelalterlicher Zinnenbekrönung.

Die Kloſterbauten Michelozzos ſind einfach und zeichnen ſich
l neben denjenigen Brunelleschis auf keine Weiſe aus. In S. Croce gehört ihm das (völlig ſchlichte) Noviziat, der Gang zur Sakriſtei (mit ſtattlichen halbgotiſchen Fenſtern), die Giebeltüre davor und die an deſſen Ende gelegene Capp. Medici, alles dies 1445 voll-
m endet. Von den Bauten in S. Marco (1437–43) ſind von ihm beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebſt der Sakriſtei, bei deren Bau er ſich gewiß mit ſehr wenigem behelfen mußte, endlich die dreiſchiffige gewölbte Bibliothek (1441 voll.) erhalten.
n Auch der Neubau der Annunziata (1444–60) war ſein Werk; übrig iſt davon nur noch der ſchöne Vorhof und die Sakriſtei, mit zwei weiten Flachkuppeln und halbrunder Apſis (1459). Für S. Giro-
o lamo in Volterra, 1445–65 auf Koſten Coſimo Medicis erbaut,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat er zum mindeſten den Entwurf geliefert. — Bei Caffag- a
giuolo baute er das in Anlage und Ausführung ganz anſpruchs-
loſe Kloſter der Zoccolanti nebſt der Kirche S. Francesco al
Bosco (1443), in Mailand die Capp. Portinari an S. Euſtorgio b
(1462—68, ſ. S. 152 e). Neuerdings iſt ihm auch die Faſſade von
S. Agoſtino in Montepulciano mit Wahrſcheinlichkeit zuge- c
ſchrieben worden, bei deren Hauptgeſchoß er ſonderbarerweiſe
zur Gotik zurückkehrte (der oberſte Stock ſamt Giebel erſt von 1509).

Da im ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweiſe ihre
Herrſchaft in Florenz ſehr lange behauptete, ſo wollen wir eine
Anzahl Bauten, deren Urheber nicht bekannt ſind, gleich bei dieſem
Anlaß aufzählen. Die Kirche S. Felice (1457), tonnenüberdecktes d
Langſchiff mit 14 meiſt ſehr ſchönen Wandaltären (die auf toska-
niſchen Säulen ruhende Nonnenempore ſpäter) und hübſch ange-
ordneter Faſſade mit Rundbogenportal vielleicht von *Michelozzo*
ſelbſt. Die zierliche Sakriſtei von S. Felicita (1470) mit be- e
ſonderm hübſchen Chörchen, in ſtrenger Anlehnung an Brunel-
leschis kleine Kuppelbauten. S. Domenico bei Fieſole in der f
Anlage der benachbarten Badiakirche folgend, nur daß die Vierung
durch den ſpätern tabernakelartigen Einbau *Doſios* für den Hoch-
altar eingenommen und der Chor mehr in die Breite gedehnt iſt;
das Detail von guter Frührenaiſſance (bis auf die erſt 1635 von
Matteo Nigetti vorgelegte graziöſe Vorhalle). — Von Klöſtern
erinnert das ſehr einfache Monte Oliveto (vor Porta S. Frediano) g
am unmittelbarſten an des Meiſters Stil; die Kirche, 1463—72 von
Giov. Ciaini aus Montacuto erbaut, wiederholt das Motiv ſeiner
Sakriſteien und Kapellen in größerm Maßſtabe: ein ſchmales
Schiff mit Kreuzgewölbe auf Wandkonſolen und Chorraum mit
niedriger Kuppel und Tonnengurte dahinter; der ioniſche Kloſter-
hof 1454—67 erbaut. — Die Kloſterbauten der Badia, beſonders h
der vordere vermauerte Säulengang (mit zwei trefflichen Kapellen
von *Ben. Rovezzano*) und ein hinter der Sakriſtei gelegener reizen-
der kleiner Hof mit gewölbter ioniſcher Doppelhalle ſcheinen von
zwei verſchiedenen Architekten herzurühren. — Von mehreren
Meiſtern, deren aber keiner genannt wird, ſind die vier Höfe der
Certoſa di Val d'Ema; der zweite iſt eine der reizendſten i
kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merk-
würdigen Beleg, wie ſehr bisweilen auf Bemalung der architek-
toniſchen Glieder mit Arabesken (hier weiß auf braun) gerechnet
wurde. Die (neuere) Hauptkirche ſelbſt, deren Faſſade zwar gering k
und ungeſchickt, immerhin eines Blickes würdig. — Vom Anfange
des 16. Jahrh. der kleine Hof des Scalzo, phantaſievoll in wenigen l
Formen durch die bloße Stellung der Säulen. — Ein anderer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a artiger kleiner Hof als Eingang der Confraternità di S. Pietro
b Martire (unweit der Annunziata). — Ein Kloſterhof bei S. Girolamo, 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von
c Ogniſſanti; in den vordern ragt das linke Querſchiff der Kirche auf gotiſchen Bogen maleriſch herein. — Die drei kleinern Höfe
d von S. M. Novella aus verſchiedenen Zeiten des 15. Jahrh. —
e Der zweite Kloſterhof am Carmine (1490) unten gewölbt, oben mit flachem Gebälk auf Konſolen, beide Stockwerke ioniſch.

Von Paläſten und Privatgebäuden[1]) dieſes Stiles ſind hier zu
f nennen: Pal. Canigiani (Via de' Bardi Nr. 24) mit einem Hof auf ältern Pfeilern, welche z. T. Würfelkapitäle tragen; die Treppe mit ihrem Geländer von ioniſchen Säulchen gewährt einen maleriſchen Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten 16. Jahrh.) —
g Der einfach maleriſche Hof von Pal. Strozzi (Borgo S. Jacopo
h Nr. 7). — Derjenige von Pal. Caſamurata (Via delle Pinzocchere
i Nr. 3). — Aus ſpäterer Zeit und ſehr ſtattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni (Via de' Serragli Nr. 6). — Etwa gegen 1500: zwei
k Höfe des Pal. Cepperello (Corſo Nr. 4) mit weitgeſpannten dünnen Bogen auf Kompoſitſäulen und mit zartem Detail. — Ungefähr aus
l derſelben Zeit der Hof des Pal. Incontri (Via de' Pucci Nr. 1). —
m Pal. Macchiavelli (Borgo S. Jacopo 8) mit Hofloggia und Treppenanlage, die der Sangallos im Pal. Gondi entſpricht; auch im Detail
n von ihm abhängig. — Ebenſo Pal. Ginori (Via de' Ginori Nr. 11),
o deſſen Außenſeite ſchon dem unten zu nennenden Pal. Guadagni
p entſpricht. — Pal. Corſini, Borgo S. Croce Nr. 6. — Pal. Lanfre-
q dini (Palace Hôtel), Lung' Arno Guicciardini Nr. 7. — Kleine aber

1) Von den Landhäuſern der Frührenaiſſance um Florenz haben die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der ſpaniſchen Belagerung wohl das Beſte vernichtet.
* Das Erhaltene mehr oder weniger umgebaut. Villa Michelozzi oder Bellos-
** guardo hat noch die untere Halle, Villa Petraja noch das Ausſehen des mittel-
† alterlichen Kaſtells (innen durchaus erneuert), Villa Salviati (gegenüber der Badia fiesolana) die mittelalterlichen Zinnen und Machiculis. — Architekten iſt die Wanderung vor ſämtlichen Toren der Stadt in möglichſt weitem Umkreis dringend anzuempfehlen. Von den ſtattlichen (nur ausnahmsweiſe prächtigen) Villen bis zum Bauernhauſe herab werden ſie hier eine Fülle ländlich-ſchöner Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimat der modernen Baukunſt ſo beiſammen ſind. Was in der römiſchen Umgegend vorhanden iſt, zeigt teils mehr den ſchloß- und palaſtartigen Charakter, teils mehr bäuriſche Formloſigkeit. Die Gebäude um Neapel ſind bei oft großem maleriſchen Reiz insgemein klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend ſtädtiſch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, z. T. Anlagen des Palladio, bieten bei ganz verſchiedener Anlage ähnliche Reize. Florenz allein möchte in ſeiner Umgebung mehr praktiſch Anregendes in dieſer Gattung beſitzen, als das ganze übrige Italien. Doch muß auch den Villen in der Brianza und um Vareſe (nördlich von Mailand) im ganzen ein ſchöner, echt ländlicher Stil zugeſtanden werden. Es iſt überhaupt ein Irrtum, zu glauben, daß die maleriſche Bauweiſe in Italien ſüdwärts unbedingt zunehme; die ſubalpinen Täler und Ortſchaften enthalten ſchon manches, das ſüdlich nicht mehr ſchöner und nicht häufig ſo ſchön vorkommt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reizende Faſſade am kleineren Pal. Corſi (già Sertini) hinter S. a
Gaetano, Via Teatina. — Hübſcher Hallenhof Via dei Neri 27. b

Die im ganzen vorherrſchende Form iſt: Säulenbau um den Hof oder um einen Teil desſelben; an der Wand Konſolen, in deren Bildung jeder Architekt neu zu ſein ſuchte; an einer Seite des Hofes ein vorgewölbter Gang im erſten Stock; die Geſimſe, eines über den Bogen und eines unter den Fenſtern, ſehr mäßig; ihr Zwiſchenraum oft mit Medaillons, Wappen u. dgl. verziert und ebenſo auch die Bogenfüllungen über den Säulen; die Fenſter der obern Stockwerke bis zu Anfang des 16. Jahrh. faſt durchgängig halbrund; die Treppen mit Tonnengewölben und fortlaufenden Geſimſen; alle Ausläufe von einzelnen Gewölbekappen durch das ganze Gebäude auf Konſolen geſtützt. (Dies gilt auch von den Kloſterbauten.) Durchgängig iſt das Bedeutende mit mäßigen Mitteln geleiſtet.

Die Reihe der von Brunelleschi abhängigen Meiſter ſchließt mit *Giuliano da Majano* (1432—90). In der Architektur iſt er Schüler Michelozzos. Von ſeinem frühſten präſumtiven Baue, Pal. Quara- c
teſi (ſeit 1462), war oben die Rede (S. 123 a). Um die gleiche Zeit (vor 1469) führte er ſehr wahrſcheinlich das Obergeſchoß an Pal. dello Strozzino auf (ſ. S. 124 f). Auch der G. da Sangallo d
bloß auf Vermutung hin zugeſchriebene Pal. Antinori (auf Piazza e
S. Gaetano) dürfte eher von Majano ſein (man vergleiche die Behandlung der Ruſtika, die Gurtgeſimſe, die Säulenkapitäle im Hof mit denen am Pal. dello Strozzino und an ſeinen ſieneſer Paläſten). 1466 lieferte er den Plan für die Erweiterung des Domes von San Gimignano durch Chor, Querſchiff und Kapellen f
(modernisiert) und zwei Jahre darauf den Entwurf für die Kapelle g
der h. Fina ebendort, die ſein jüngerer Bruder *Benedetto* danach errichtete und ausſchmückte. Sie zeigt in ihrer vorzüglichen Wiederherſtellung, wie man ſich die Interieurs von Brunelleschi und ſeiner Schule zu ergänzen hat: die Malerei in Verbindung mit der Vergoldung an Frieſen, Zwickeln und andern jetzt zumeiſt weiß erſcheinenden Gliedern erhöht die Wirkung außerordentlich.[1]) In der nach ſeinen 1470 gelieferten Plänen erſt ſeit 1490 durch *Giov. Mariano lo Scorbacchia* ausgebauten Badia Ss. Fiora e h

1) Als ähnliches kleines Prachtgebäude iſt hier einzuſchalten die an S. Miniato bei Florenz angebaute ſtrengſchöne Grabkapelle des Kard. von * Portugal von *Antonio Rossellino* (1461), ſowie die ganz nach ihrem Muſter von dem gleichen Künſtler dekorierte Capp. Piccolomini in Montoliveto zu ** Neapel. Ebenſo geht die Architektur und die Robbiadecke der Capp. di S. Giovanni in S. Giobbe zu Venedig (2. Kap. 1.) auf das Vorbild der Grab- †
kapelle in S. Miniato zurück (nach 1471), wenn auch hier die polychrome Ausſtattung fehlt (florentiniſch, vielleicht von *Franc. di Simone Ferrucci* ausgeführt).

Lucilla in Arezzo ist nach wiederholten Umbauten nur noch die Sakristei und der große doppelgeschossige Klosterhof mit seinen schönen Kapitälen und dem Rankenornament am Kapitelsaale im Charakter der frühen florentinischen, und vielleicht auch der zweisäulige Vorbau vor der Klosterpforte (dem jetzigen Postamt) von ihm übrig, der seit 1472 nach seinem Entwurf errichtete Pal. del
a Capitano in Sarzana durch einen Umbau des folgenden Jahrh.
b völlig verändert. 1473 begann er den Pal. Spannocchi in Siena (voll. nach 1476), den in Anordnung und Formensprache vollendetsten der dortigen Renaissancebauten. 1474—86 leitete er den
c Neubau des Doms von Faenza. Es ist die zu einem konsequentenGewölbebau (durchausFlachkuppeln) fortentwickelte Säulenbasilika Brunelleschis mit sog. gebundenem System und Stützenwechsel (quadratische Pfeiler fürs Mittel-, Säulen für die Nebenschiffe), in Grundriß und Aufbau sich sonst enge an S. Lorenzo zu Florenz anschließend, in Raumwirkung und Detail auffallend nüchtern (die Palmettenkapitäle denen an Pal. Quaratesi ganz ähn-
d lich). Am Palast des Kard. Venier in Recanati ist von dem, was Giuliano dort 1477—79 baute, nur noch die Hofloggia (mit den eben erwähnten Lieblingskapitälen des Meisters) erhalten, dazu die Dreiviertelecksäulchen an der Fassade; alles andere in
e spätern Umbauten verschwunden. Auch die Portale von S. Dome-
f nico (1481) und S. Agostino (1484) daselbst zeigen seine Formen und dürften durch die urkundlich bezeugten lombardischen bez. flandrischen Meister nach seinen Entwürfen ausgeführt sein. Am
g Dom von Loreto, dessen Bau er 1479—86 führte, stammt von ihm der Einbau der Strebepfeiler in die Seitenschiffe, das daraus folgende System von Kapellen an ihren Umfassungsmauern, sodann vielleicht auch die Einwölbung des Langschiffs und die Anlage des Kuppeltambours; endlich ist auch die äußere Ummantelung der Ostseite, die mit ihrer schrägen Böschung, ihren dicken Festungsmauern mit Zinnenkranz und Wehrgang droben dem Bau das Ansehen einer kriegsbereiten Burg verleiht, von Giuliano angegeben und begonnen (fortgeführt von 1488 an durch *Pietro Amoroso*, von 1490—94 durch *Baccio Pontelli* s. S. 143 c u. d). 1485 wird
h nach seinem Entwurfe die Loggia dei Mercanti in Macerata erbaut. — Von den in seinen letzten Jahren zu Neapel ausge-
i führten Bauten hat sich nur die Porta Capuana (seit 1485) erhalten, vielleicht das schönste Tor der Renaissance (die Schwere des Details verrät die Hände der einheimischen ausführenden
k Werkleute). Der schöne luftige Sommerpalast Poggio Reale, den
l man aus Serlios Abbildung kennt, sowie die Villa Duchesca, seit 1487 im Bau, sind von der Erde seit lange verschwunden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Außerhalb Florenz bewahrt Pescia einige Bauten von *Andrea di Lazzaro Cavalcanti* gen. *Buggiano* (1412—62), dem Schüler und Adoptivſohne Brunelleschis: das kleine Oratorium der Madonna a
a piè di Piazza (in halbverfallenem Zuſtande), deſſen Idee und Formen bei engem Anſchluß an den Meiſter doch ſo recht die Unbeholfenheit eines Dilettanten zeigen; und die originelle Capp. b
Cardini in S. Francesco (1451), zu beiden Seiten offen mit je zwei Säulen, die über einem Architrav ein Tonnengewölbe tragen, nach vorn durch Archivolt und Pilaſter triumphbogenartig umrahmt. Die reiche, aber nichts weniger als feine Durchbildung verrät immerhin einen Fortſchritt gegen das erſterwähnte Werk.

Mit dem großen Florentiner *Leon Battiſta Alberti* (1404—72) beginnt die zweite Periode der Frührenaiſſance. Abgeſehen vom Pal. Rucellai iſt ſein Stil entſchieden ſchon ein römiſcher. Er iſt der erſte enzyklopädiſche Theoretiker der italieniſchen Kunſt, außerdem aber auch einer der erſten Architekten ſeiner Zeit. Nicht minder als durch ſeine Bauten wirkte er durch ſeine Schriften. Das in dieſen aufgeſtellte ſonderbare Prinzip, es ſei unter der Würde des Architekten, ſeine Gebäude ſelber auszuführen, ſetzte er durch: in Rimini baute für ihn der Medailleur *M. de' Paſti*, in Mantua *L. Fancelli* (1430—95), an der Faſſade von S. M. c
Novella *Giov. Bertini (di Bettino)*, den Pal. Rucellai höchſt d
wahrſcheinlich *Bern. Roſſellino*. Dieſer Palaſt und der mit ihm faſt identiſche Pal. Piccolomini *Roſſellinos* in Pienza dürften e
Reflexe der gemeinſamen Tätigkeit beider Meiſter an dem wichtigſten Unternehmen jener Zeit, dem bald nach Beginn unterbrochenen Neubau von St. Peter und des Vatikans[1]) ſein. Bei f
S. Francesco zu Rimini (1446—55) iſt die große Hauptabſicht g
— ein rieſiger Kuppelbau — nicht einmal bis zu den Anfängen gediehen, und das Langhaus iſt nur Hülle um eine ſchon vorhandene gotiſche Kloſterkirche; auch innen ſind die alten Kapellen nur im neuen Stil überkleidet (ſ. unter Skulptur). Allein die Faſſade, beg. 1454, iſt hochwichtig als die früheſte der modernen italieniſchen Kunſt und durch den plaſtiſchen Ernſt, mit welchem die römiſchen Formen eines Triumphbogens ſich hier zu einer neuen Harmonie zuſammenfügen. (Das Obergeſchoß unvollendet; es ſollte nach dem erſten Entwurfe mit einem Rundgiebel bekrönt ſein.) Die Seitenfronte rechts, einfach und ſtreng gebildet, enthält

1) Die päpſtliche Reſidenz ſollte damals einen z. T. noch ſchloßartigen Charakter mit zahlreichen Türmen erhalten. (Die Gebäulichkeiten in Fra Angelicos Fresken im Vatikan, in denen Benozzos im Campoſanto und Ghirlandajos im Chor von S. M. Novella ſind vielleicht Erinnerungen aus den Modellen zu jenem epochemachenden Unternehmen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Nischen die Sarkophage der Literaten und Beamten des Hofes.
a — S. Sebastiano in Mantua (beg. 1460 nach Albertis Plan von *L. Fancelli,* aber erst 1499 u. ff. durch *Pellegrino Ardizoni* zu Ende geführt), jetzt eine trostlose Ruine, ist das erste streng-griechische Kreuz der Renaissance; das Detail unbefriedigend. — An
b S. Andrea ebenda (erst nach Albertis Tode nach seinen vielfach modifizierten Plänen ausgeführt) geht die Fassade von einem andern Prinzip aus; es ist das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte, aber zugleich die Außenseite einer edelschönen Vorhalle. Über diese ragt dann noch beträchtlich empor
c der Hauptkörper, außen fast ganz verbaut, mit moderner Kuppel von *Juvara,* innen mit stark modernisierter Bemalung der Pilaster; aber in der Gesamtanlage majestätisch und als mächtig breites Tonnengewölbe mit je sechs abwechselnd größern und kleinern Seitenkapellen, Querschiff und kurzem Chor mit halbrunder Apsis vorbildlich für St. Peter in Rom und für die ganze spätere Kirchen-
d baukunst. — In Florenz rührt der große Chorbau der Annunziata (1470—76), errichtet auf dem 1451 nach Michelozzos Plan von *Nenci di Lapo* begonnenen und bis 1460 durch *A. Manetti di Ciacheri* aufgeführten runden Fundamente, das ihn in der Konzeption band, von ihm her. — An der reich inkrustierten Fassade
e von S. M. Novella (voll. 1470) mußte er sich einer schon begonnenen gotischen Dekoration anschließen, deren sehr leise Gliederung ihm jeden nachdrücklichen plastischen Schwung verbot und ihn zum Ersatz durch Mosaizierung nötigte; am untern Stockwerk ist die ungemein schöne mittlere Tür mit dem kassettierten Bogen von ihm entworfen, ausgeführt von *Giov. Bertini.* Im obern Stock gab er das erste bedenkliche Beispiel jener falschen Vermittelung mit dem untern durch verzierte Voluten, wahrscheinlich weil ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er doch in Rimini gebrauchte) gegenüber der sonstigen dekorativen Haltung des Ganzen zu strenge schienen. — Sein schönstes Bauwerk in
f Florenz, der Pal. Rucellai (1446—51), dessen Fassade wohl von *Bernardo Rossellino* im Detail durchgebildet wurde (s. S. 129 d), zeigt zum erstenmal die später so beliebt gewordene Verbindung von Quaderflächen und Wandpilastern (die Quadergliederung sehr gemäßigt, um die Pilaster nicht zu übertönen) in allen drei Stockwerken; sie beweist Albertis Streben, an Stelle der heimischen Tradition (abgestufte Rustika) die klassischen Überlieferungen zu setzen. Die Abstufung der Pilaster- und Säulenordnungen, ein Hauptgesetz der spätern Renaissance, schwebt ihm schon als Ideal
g vor. Die dreibogige Loggia gegenüber ist zu gering in Verhältnissen und Details, als daß man sie ihm zuschreiben könnte; ausgeführt wurde sie erst seit 1468 durch *Ant. di Migliorino Gui-*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dotti. — Für Giov. Rucellai, den Bauherrn der drei vorgenannten Werke, schuf Alberti 1467 in der benachbarten Kirche S. Pancrazio die Kapelle mit vermauerten Säulen und darin den köstlichen kleinen Zierbau des h. Grabes (die Marmorarbeit daran steht Desiderio nahe und könnte eine Früharbeit *Franc.s di Simone* sein), wie auch die Villa di Quaracchi (zwischen Peretola und Brozzi), wovon jetzt nur wenige Reste übrig sind. a b c

Piombino bietet mehrere kleine, aber interessante Arbeiten eines Meisters, der z. T. unter dem Einflusse Albertis stand. Die Marmorfassade der Kapelle in der Citadelle mit Pilastern; am Giebel gotisierende Krabben. — Ferner der Brunnenkranz vor der Kapelle, dann in S. Antimo ein auf Konsolen ruhendes Grabmal im Chor rechts und fünf Arkaden eines marmornen Kreuzgangs. Alles um 1458. d e f

Den großen florentinischen Architekten reiht sich östlich vom Apennin nur einer ebenbürtig an: der Dalmatiner *Luciano da Laurana* (so genannt vom Kastell gleichen Namens bei Zara, † 1479 in Pesaro). Persönliche Beziehungen zwischen ihm und den Florentinern sind zwar nicht nachweisbar, seine Schöpfungen aber atmen denselben Geist, der die Brunelleschi und Alberti beseelte; ja seine Hauptwerke leiten geradenwegs hinüber zur Hochrenaissance und machen es verständlich, daß er der Lehrer des großen *Bramante* war. Vor 1465 war er längere Zeit in Diensten Lud. Gonzagas zu Mantua; sodann baute er am Pal. Prefettizio in Pesaro (beg. vor 1465) den gegen die Piazza liegenden Flügel: über einer kräftigen Pfeilerhalle nur ein hohes Geschoß mit mächtigen, von reichornamentierten Pilastern und Gebälk umrahmten Fenstern (den frühesten dieser Art, ausgeführt durch *Domen. Rossetti*), ohne Rücksicht auf die Bogen der Halle über die Wandfläche verteilt (fünf Fenster auf sechs Arkaden) — alles von gewaltiger Wirkung. — Sodann sind von ihm die neuern Teile des Herzogspalastes in Urbino (beg. vor 1467), der gleich nach seiner Vollendung von den Italienern als das Muster eines Herrscherfitzes gepriesen wurde und noch heute in seiner Art ein Unikum ist. Mit dem gegenüber von S. Domenico gelegenen, schon 1447 unter dem großen Federigo von Montefeltre, vielleicht nach dessen eigenen Angaben begonnenen Flügelbaue übertrifft Luciano an imposanter Konzeption, Adel der Verhältnisse und der Profilierung alle Zeitgenossen. An dem Arkadenhofe, neben dem der Cancelleria dem schönsten der Renaissance, hat die Antike ihre volle Herrschaft angetreten; die Kapitäle der unteren Arkaden sind denen des Cerestempels in S. M. in Cosmedin ganz gleich, die der Pilaster des Obergeschosses rein korinthisch, was der Frührenaissance ganz fremd. — g h i

Ähnliche Anlage im kleinen und die gleichen Vorzüge zeigt der
a Pal. Ducale in Gubbio, auf ansteigendem Grunde, von malerischer Wirkung, mit Benutzung eines älteren Baues für das Erdgeschoß 1476—80 errichtet; der Hallenhof bloß eingeschossig, sonst dem urbinatischen gleich, im Detail jedoch ihn nicht erreichend; das Ganze gegenwärtig in arg verwahrlostem Zustande. Auch der
b dem völligen Ruin nahe Pal. Passionei in Urbino (Via S. Chiara) verrät in Portalen und Hallenhof zum mindesten die Abhängigkeit von Laurana. — Endlich leitete Laurana auch den 1474 begonnenen Ausbau des pittoresk am Meeresufer gelegenen Ka-
c stells von Pesaro bis an seinen Tod 1479. — Über Lauranas Architekturgemälde s. S. 117, Anm. 1.

Ehe weiter von der florentinischen Architektur die Rede sein kann, müssen wir einen Blick auf Siena werfen, dessen Palastbauten gerade für die Zeit von 1450 an besonders bezeichnend sind. Daneben eine ganze Anzahl kleinerer Gebäude, die in ihrer bescheidenen Anordnung dem bloß flüchtigen oder abgestumpften Blicke leicht entgehen.

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II.), welche die Heimat dieses Papstes zu verschönern unternahmen: *Francesco (Cecco) di Giorgio Martini* von Siena (1439—1502) und *Bernardo Rossellino* (1409—64) von Florenz.
d Letzterer, den wir schon als Architekten der Fassade der Misericordia zu Arezzo und als Bauleiter am Pal. Rucellai zu
e Florenz kennen gelernt haben (vgl. S. 81c u. 130f), schuf das
f alte Corsignano zu Pienza, zur „Stadt des Pius" um (1460—63). Dort bilden auf äußerst beschränktem Raume der Dom, eine
g Bischofswohnung und drei Paläste eine vollständige Baugruppe
h edler Frührenaissance; hervorragend darunter der Palazzo Piccolomini, dessen Fassade, wesentlich auf der Stufe des Palazzo Rucellai, manche Feinheiten des letzteren vermissen läßt (Hauptgesims, Fensterbogenscheitel an den Architrav anstoßend), mit einer Loggia von drei Säulengeschossen, der schönen Aussicht zuliebe an
i der Rückseite; perspektivischer Durchblick in der Hauptachse. Der Dom, auf Befehl des Papstes einer österreichischen Hallenkirche nachgebildet, in Grundplan und Gewölbebildung gotisch, im recht unbeholfenen Detail und in der Fassade Renaissance (kräftige Mauerpfeiler als teilende Glieder, neben denen die Säule nur begleitend auftritt) ist keine glückliche Schöpfung. — Selbst der
k Brunnen auf der Piazza (1462) ist von *Bernardo* entworfen.

Von den dem *Cecco di Giorgio* zugeschriebenen Bauten in Siena ist keiner urkundlich beglaubigt. Von 1476—89 war Cecco mit geringen Unterbrechungen als Festungsbaumeister in Diensten Federigos von Urbino tätig; auch mag er an der Dekoration des
l dortigen Palastes beteiligt gewesen sein. Sein einziger Sakralbau

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

– wenn wir von der durch ihn 1482 geleiteten Erweiterung von S. Francesco in Siena absehen – ist die schöne Madonna del a Calcinajo vor Cortona (beg. 1485; die Kuppel von *Pietro di* b *Domenico di Nozzo* oder *Norbo* aus Florenz, errichtet 1509–13, im Äußern eine Übertragung des Formengerüstes der kleinen sienesser Kirchen Madonna delle Nevi und S. Caterina auf zwei Stockwerke.) Der Einfluß dieses gewölbten lateinischen Kreuzes, dessen Mauern durch Nischenkapellen erleichtert und mit Pilastern gegliedert werden, erstreckt sich über ganz Mittelitalien. – Echte Profanbauten des Meisters sind der Pal. del Comune in Jesi c (1487–1503 nach seinem Entwurfe erbaut, dessen imponierende Strenge nur durch spärliches Ornament an den großen Kreuzfenstern und einem schönen Seitenportale gemildert wird; das Hauptportal barock, die Loggien des allzu engen Hofes 1519 von *Andrea Sansovino* entworfen); ferner der Pal. del Comune in d Ancona, aus einem ältern gotischen Baue nach Francescos Plänen von *Michele di Giov. da Milano* seit 1493 umgebaut (nur der Hof – spitzbogige Arkaden und Ecksäulchen mit Palmettenkapitälen an den mächtigen Pfeilern – sowie das einfach schöne untere Portal gegen den Platz bemerkenswert; letzteres schon von 1470, das obere reichere von 1493, beides Arbeiten *Matteos d' Ancona*).

In Siena verdienen vor allem Beachtung: Pal. Nerucci nach e einem bei der Ausführung ins Derbere übersetzten Entwurfe *B. Rossellinos* (schon vor 1463 arbeitet *A. Federighi* daran und bis 1471 liefert *Urbano da Cortona* Quaderarbeiten dafür), Pal. Picco- f lomini (jetzt del Governo) beg. 1469, wahrscheinlich nach einem Plane *B. Rossellinos* unter Leitung *P. P. Porrinas* (1472 arbeitet ein *Martino da Varenna* daran, noch 1509 wird *Lorenzo Marrina* für die schönen Kapitäle des Hofs bezahlt) und *Giul. da Majanos* Pal. Spannocchi (S. 128b). Der gemeinsame Stil dieser Bauten g beruht noch auf dem mittelalterlichen Fassadenprinzip, und die antikisierende Verzierung ist nichts weniger als rein gehandhabt; allein den Fortschritten Brunelleschis und Michelozzos (Verhältnisse der Geschosse, gesetzmäßige Abstufung der Rustika usw.) fügten die Sienesen namentlich in der Bildung des Details und der Gesimse wie in deren Verhältnissen zum Ganzen neue hinzu; insbesondere übertreffen die Kapitäle im Hofe des Pal. Piccolomini alle die früheren und späteren in Florenz. Der Charakter einer ernsten Pracht wird wohl selten in so mäßigen Dimensionen so bedeutend erreicht worden sein. Nichts Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt sich vor; das Ganze wirkt gleichmäßig imposant; der Moment, da das Schloß zum Palaste wird, drückt sich hier eigentümlich schön aus.

Gut gelöst sind auch kleinere Aufgaben. Der Pal. della h

Ciaja (jetzt Constantini, Via de' Umiliati 46), der nur ein elegantes Privathaus sein sollte, ohne Rustika, mit einfach zierlichen Gesimsen und Fensteraufsätzen und edler Pforte, ist eines der liebenswürdigsten Gebäude von Siena, ebenso der schmucke kleine Backsteinrohbau
a Via di Camollia 2; der Pal. Bandini-Piccolomini (Via Sallustio Bandini 15, von Backstein mit steinernen Einfassungen) kann vollends
b als Muster eines kleinen Renaissancehauses gelten. Der Pal. del Magnifico oder Petrucci von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515) ist
c der engen Lage wegen etwas formlos. — Der Loggia del Papa (1462) gab der sieneser Bildhauer *Antonio Federighi* († 1490) fast zu dünne, zarte Bogen von weiter Spannung; kräftiger und derber dekoriert das von ihm 1463—68 erbaute Obergeschoß der Außen-
d kapelle am Pal. Pubblico. — Die unter dem Einflusse des Pal. Spannocchi von heimischen Werkmeistern gleichzeitig mit diesem
e erbauten Pal. Donati (del Vecchio, neben Pal. Tolomei, beg.
f 1472) und Pal. oder Refugio di S. Galgano (Borgo Maddalena, beg. 1474, durch ein späteres Obergeschoß verunstaltet) bekunden, wie ihr Vorbild, die unzweifelhafte Herkunft vom florentinischen Palaststil.

g Von den Kirchen ist S. M. degli Angeli vor Porta Romana ein auf der Grenzscheide der Renaissance stehender Mischbau; lateinisches Kreuz mit Vierungskuppel, mit Flachkuppeln gedeckt, zum Teil noch gotisch im Detail; die Fassade in der Anlage gotisch, auch das reiche Marmorportal weist mit dem steilen Giebel und mit einzelnen Dekorationsmotiven noch auf die Übergangszeit. S. M. de'
h Servi (Concezione) ist 1471 aus einer ältern Kirche umgebaut, von der die Choranlage mit je zwei Seitenkapellen und polygonen Abschlüssen (ähnlich auch die Kreuzarme) noch zeugt. Auch das Konstruktionssystem des dreischiffigen Langhauses fußt auf mittelalterlicher Tradition, aber alles Detail der Bauglieder gehört der Frührenaissance, und zwar der besten sienesischen an, vollendet 1523. (Peruzzi, dem man den Neubau zuschrieb, hatte damit nichts
i Wesentliches zu tun). — Die Kirche des Klosters Osservanza, vor Porta Ovile, 1423 angelegt, 1485 von *Giac. Cozzarelli* (wohl nach dem Entwurfe *Fr.'s di Giorgio*) umgebaut, einschiffig mit flachen Kapellen; zwei Traveen, Vierung und Chor, alles mit Flachkuppeln bedeckt. Das Äußere ein Beispiel der eigenartig schlichten sieneser Backsteinarchitektur mit ihrer bescheidenen Anmut. — Das
k Kirchlein Fontegiusta, eine quadratische kreuzgewölbte Halle, von vier Säulen und acht Wandsäulen gestützt, hat über den drei mittleren Gewölbjochen im Obergeschoß eine einschiffige Kapelle, so daß das Ganze von außen als basilikale Anlage erscheint, und rührt von *Franc. Fedeli* aus *Como* her (1484).

l Von klassischer Schönheit der Verhältnisse ist die an S. Pietro

alla Magione angebaute kleine Kapellenfaſſade (bei Porta Camollia), ebenſo die zum Pal. del Turco (Diavolo) gehörende Kapelle von *Federighi* (1460), ein Juwel der Frührenaiſſance. — Ferner gehören die köſtlichen kleinen Faſſaden von S. Caterina (von *Fr. del Guaſta* und *Corſo di Baſtiano*, 1465—74) und Madonna delle Nevi (1471) hierher, ſodann die Sakriſtei im Carmine, ein Raum von hoher Schönheit; vor allem aber das hübſche Kirchlein degli Innocenti (S. Sebaſtiano in Valle) unterhalb des Hoſpitals della Scala (1507, wahrſcheinlich von *D. Ponſi*, Kuppel über griechiſchem Kreuz), der harmoniſchſte Innenraum Sienas, ausgezeichnet durch die edlen Vierungspilaſter und den Freskenſchmuck der drei Kreuzarme. — Zwei einfach ſchöne Kloſterhöfe bei S. Francesco, mit leicht ſchwebenden Arkaden und Gewölben; das Portal des erſten von *Mariano da Tingo* (um 1470).

Das Reſultat zu ziehen aus der ſpeziell toskaniſchen Palaſtbaukunſt war indes nicht den Bauherren von Siena, ſondern den Architekten beſtimmt, die den Pal. Strozzi in Florenz erbauten. Vaſari nennt als ſolchen *Benedetto da Majano* (1442—97); die Urkunden berichten bloß von einem Modell, das *Giuliano da Sangallo* (ob nach eigenem Entwurf iſt nicht geſagt) geliefert hatte, und von *Jacopo di Stefano Roſelli* und *Simone Pollaiuolo*, gen. *Cronaca*, als den Capomaeſtri bei der Ausführung. Der Bau begann 1489 und war 1504 zur einen Hälfte fertig; die andere Hälfte des Palaſtes wurde erſt 1533 vollendet. Mit Ausnahme des außer aller Linie ſtehenden Pal. Pitti iſt dieſer ſtolze Bau die letzte und höchſte Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den bloßen Kontraſt in der Flächenbehandlung erreichen kann. Dieſer Kontraſt iſt hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt, und die Fenſter ſind zu den Flächen beſſer verteilt als am Pal. Riccardi: das weltberühmte Kranzgeſimſe (nur an zwei Seiten, und auch da nicht vollſtändig ausgeführt) und der bei aller Enge und Tiefe doch ſchöne Hof wurden 1500 von *Cronaca* hinzugefügt.

Es folgt das Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da Sangallo d. ä.*, deren Ruhm durch den Umſtand, daß uns von erſterem zwei Bände mit Aufnahmen antiker Bauten, wie ſie damals viele Meiſter beſaßen, erhalten ſind, bald zu ſehr geſteigert, bald durch die ausgebreitete Tätigkeit ihres Neffen, des jüngeren Antonio, mit Unrecht in den Schatten geſtellt wird. *Giuliano da Sangallo* (1445 [oder 1451] bis 1516), in ſeinen Erſtlingsarbeiten noch der Frührenaiſſance huldigend, arbeitet ſich in der Folge durch gründliches Studium der Denkmäler Roms zur Auffaſſung der Hochrenaiſſance durch, ja er inauguriert in den Entwürfen für die Faſſade von

S. Lorenzo aus seinem letzten Lebensjahre (in der Sammlung der Uffizien) die Spätrenaissance und leitet damit zum Stile Michelangelos und seiner engern Adepten (Vasari, Ammanati, Buontalenti) hinüber. Er geht damit über seinen jüngern Bruder hinaus, der in seinen Schöpfungen durchaus dem Formenkanon der Hochrenaissance treu bleibt. — Von *Giuliano* besitzt Florenz einen höchst reizenden kleineren kirchlichen Zierbau, die Sakristei von S.
a Spirito (1489—92 von *Simone Cronaca* ausgeführt, die Kuppel erst 1496 nach *Antonio Pollaiuolos* Modell), achteckig, unten mit Blendarkaden, die Wände mit Pilastern eingefaßt (doch leider so, daß die Ecken frei bleiben, s. S. 38d), viereckige Fenster an den Oberwänden, runde in den Lünetten der Fächerkuppel; Gliederungen in Sandstein, die Wandflächen verputzt. Der köstliche oblonge
b Durchgang zwischen Kirche und Sakristei von *Giuliano* mit *Cronaca* gemeinsam entworfen, von letzterem 1493 erbaut; sechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand stehend, tragen ein Tonnengewölbe (alles in Sandstein); daß sie der sehr reichen Kassettierung des letzteren nicht entsprechen, benimmt dem Gebäude seinen wesentlich malerischen
c Wert nicht. Einige der Kapitäle der Vorhalle, sowie zwei mit Figuren in der Sakristei sind von *Andrea Sansovino*. — Sodann baute Giuliano den noch in seiner Vermauerung reizenden Klosterhof von
d S. M. Maddalena de' Pazzi (1492—1505; die Kirche schon 1479 errichtet unter Leitung des Abtes *Ant. Brilli*) wunderlich ionisch (nach Maßgabe eines in Fiesole gefundenen antiken Kapitäls, ganz
e gleiche noch heute in der Domkrypta daselbst) mit geradem Gebälk, die rundbogigen Haupteingänge ausgenommen; ferner den
f Pal. Gondi (beg. um 1490, 1498 schon bewohnt, in unsern Tagen wegen Straßenverbreiterung verkürzt und erneuert); die Fassade gibt das florentinische Prinzip in anspruchsloser Gestalt wieder, ist aber bezüglich der Verhältnisse und des Gesimses eine der schwächsten des Stils; das Erdgeschoß hat starke, das mittlere schwache, das oberste keine Rustika; die Fenster einfach rundbogig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist von malerischem Reiz, die Detailbildung aber eher eines Goldschmieds als eines Architekten würdig, ein Fehler, den
g Giuliano bei den Kapitälen der 1485—91 gebauten Madonna delle Carceri in Prato noch mehr steigerte. Die Bedeutung dieses Baues — eines griechischen Kreuzes mit Tonnengewölben und zentraler Kuppel — liegt darin, daß er die früheste konsequent durchgebildete Lösung einer solchen Plandisposition bietet. Die Vermittlung der Kuppel und der unteren Bogen mittelst einer Attika mit sehr schön wirkendem Balustradenumgang davor ist ein glücklicher Fortschritt gegenüber dem Kuppelbau Brunelleschis. Der innere glasierte Fries mit weißen Festons und Kandelabern auf

blauem Grunde zeigt, wie manche weiß gebliebene Friese des Stils zu ergänzen sind. Trotz der unruhigen Kapitäle der Eckpilaster ein Ganzes von glücklichster Wirkung. Die unvollendete äußere Marmorinkrustation ist ein frühes, edles Beispiel des vereinfachten Stils und ein seltenes für die Anwendung verschiedenfarbigen Materials. — Die Villa Poggio a Cajano erbaute Giu- a
liano 1485 für Lorenzo Medici in größerem und freierem Stil, als ihn die S. 126, Anm. 1 angeführten Landhäuser zeigen. Die Disposition mit der ringsherum laufenden Terrasse und der edlen Eingangsloggia ist gelungen, im Detail manches verfehlt. (Pal. Antinori s. S. 127 e, das Modell zu Pal. Strozzi S. 135 g, die b
von ihm gemeinsam mit *Cronaca* und *Baccio d'Agnolo* entworfene Galerie an der Kuppel des Domes unten bei letzterem Meister.) c
— Außerhalb Florenz war Giuliano schon früh bei den durch Paul II. 1467—72 wiederaufgenommenen Arbeiten an St. Peter, d
sowie am vatikanischen Palast, an der Benediktionsloggia Pius' II. e
und am Palast von S. Marco, jedoch, wie es scheint, nur als Bau- f
unternehmer tätig; auch führte er kurz vor seinem Tode eine Zeitlang den Bau von St. Peter (s. unten bei Bramante). Für Giuliano della Rovere (nachmals Julius II.) baute er nach 1477 einen Palast bei S. Pietro in Vincoli (links von der Kirche, g
noch in einigen Resten erhalten) und wahrscheinlich auch das Kloster daselbst (nach 1503), wovon noch der weitbogige Kreuzgang mit ionischen Säulen übrig ist (voll. 1511 durch *Giul. Leno*, der Brunnen erst 1512); ebenso den Pal. della Rovere in Savona h
(1493—97, jetzt Regierungsgebäude), wovon nur noch die rückwärtige Fassade erhalten ist: drei durch übertrieben schlanke römisch-dorische Pilaster und mager profilierte Gebälke gegliederte Geschosse, — auf eine nicht eben glückliche Nachfolge der Richtung *Albertis* (Pal. Rucellai) weisend. (Betreffs Grottaferratas s. S. 148 e.) — Am Kastell von Ostia war er nicht tätig; der Ent- i
wurf dazu stammt von *Baccio Pontelli* (s. S. 143 g). Im Dom zu k
Loreto besorgte er die Einwölbung der übrigens innen und außen reizlosen Kuppel (1499—1500). Endlich baute er für den Kard. Alidosi dessen Palast in Rom, den jetzigen Pal. dei Penitenzieri l
aus (1505—11; er war schon zwischen 1478 und 90 für Domen. della Rovere, vielleicht durch *Meo del Caprina* angelegt worden) und
erweiterte für ihn zugleich die schon ältere Anlage der Villa m
Magliana bei Rom (s. S. 148 f), ohne daß indes dabei sein noch vorhandener großartig gedachter Entwurf ganz zur Ausführung gelangt wäre. — Von den 1509—12 an der Citadelle von Pisa n
hergestellten Bauten sind nur ein Rundturm, eine Bastion und die beide verbindende Cortine erhalten.

Der ältere *Antonio da Sangallo* (1455 [od. 1461?] bis 1534) lebte

weit in das 16. Jahrh. hinein, und sein bedeutendstes Werk, die
a seit 1518–37 erbaute Madonna di S. Biagio in Montepulciano,
gehört schon der Hochrenaissance an. Es ist die in ihre klassische
Ausdrucksweise übertragene Madonna delle Carceri seines Bruders;
mit sehr erhöhter Kuppel; in den vordern Ecken des griechischen
Kreuzes erheben sich zwei Türme (nur der eine ganz ausgeführt),
und zwar getrennt von der Kirche; sie sollten diese nicht be-
herrschen, sondern nur den Eindruck verstärken; ihre Höhe ist der-
jenigen der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus besteht
aus scharf vortretenden Pilastern an den Ecken und aus Säulen-
stellungen an den Wänden; das Äußere der Kirche selbst hat bloß
Eckpilaster. Innen: Tonnengewölbe mit Rosettenbändern, die Kuppel
durch sehr schlanke und eng gestellte korinthische Säulen im Zy-
linder vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm
b enthält die (ovale) Sakristei. — Ebendort auch das Pfarrhaus
c mit Halle bei der Mad. di S. Biagio; Pal. Cervini, via Cavour 7,
d mit zwei vorspringenden Flügeln; Pal. Gagnoni, via Cavour 23,
e mit schönem Balkon; Pal. del Pecora, via Garibaldi 28, mit
breitem, loggienartigem Fenstermotiv über dem Portale. — Wohl
aus seiner letzten Zeit stammen die zwei unteren Geschosse und die
f nach hinten gelegenen gewaltigen Unterbauten des Pal. Contucci
(del Monte) am Domplatz, für den nachmaligen Papst Julius III.
erbaut (von *Peruzzi* vollendet). — Für denselben Papst baute er in
Monte San Savino am Corso Sangallo den heutigen schönen
g Pal. Comunale (1520), sein Meisterstück, das mit seinem Hofe, dem
dahinterliegenden Garten und mit der gegenüberliegenden Loggia
Sansovinos eine interessante Gesamtanlage bildet. — In Florenz
h ist von ihm nur die Halle gegenüber den Innocenti, eine Nach-
bildung derjenigen Brunelleschis (1518), sowie der mittlere Bogen an
i der Außenhalle von S. Annunziata (der Rest der letzteren erst
k seit 1600 von *Caccini*). — In Cortona wird ihm der Dom zuge-
schrieben; dreischiffige Säulenbasilika mit Tonnen- und Kreuz-
gewölben, ohne Kuppel und Querschiff, gut im Detail, von weiter
l Raumwirkung. — In Arezzo rührt der Entwurf der Annunziata
(Madonna delle Lagrime) von Antonio her, beg. 1493, voll. um 1555. Das
Äußere ist Rohbau geblieben. Im Innern scheidet sich der ältere, von
m Säulen getragene Vorraum höchst malerisch aus; sein Entwurf ist laut
Vasari von *Bart. della Gatta* (der jüngst als *Piero d'Ant. Dei* erkannt
wurde), aber gerade er trägt alle Merkmale von Sangallos Stil (reiche
antikifierende Kapitäle, schwere Fensterumrahmungen), während die
dreischiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben
und über dem Kreuz mit niedriger Kuppel in ihren Details (einfache,
n frühe Pilasterkapitäle) nicht seine Hand bezeugt. — S. Agostino in
Colle di Val d'Elsa (1521–51) nach Antonios Modell beg., drei-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schiffig, gewölbt, mit einer bogentragenden dorischen Säulenordnung. (Das schöne Marmortabernakel mit geschwungenem a
Giebelaufsatz links, aus S. Jacopo stammend, ist wohl zu fein für Antonio). — In Lucignano wird ihm die Mad. della Quercia b
zugeschrieben: dreischiffig (Tonnen- und Kreuzgewölbe) mit Kuppel, innen und außen in toskanischer Ordnung, einfach edel, von hoher Raumschönheit. Endlich gelten als zweifellose Bauten Antonios die erhaben über dem Abgrund thronende Festung von Cività c
Castellana (1494) und das päpstliche Kastell zu Nepi (1499). d

Hier muß eine ganz eigentümliche Erscheinung eingeschaltet werden. Als sich die Renaissance an den alten, rituellen Langbau nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinne überließ, als man von dem Kirchenbaumeister vor allem ein schönes und phantasievolles Gebäude verlangte, da schuf ein sonst wenig bekannter Architekt in Pistoja, *Ventura Vitoni* (1442—1522), die Kirche Madonna dell' Umiltà (Vorhalle und Chor von 1494, der e
Mittelbau von 1509). Das Achteck, welches gleichzeitig Giul. da Sangallo und Bramante nicht mehr für Baptisterien, sondern für Sakristeien anwandten, ist hier in bedeutender Größe, mit einer eleganten Innenbekleidung korinthischer Pilaster (auch hier aus den Ecken gerückt!) und zierlicher Fenster, zum Hauptraume einer Kirche geworden, die nur leider erst in später Zeit (durch *Vasari*) ihr Obergeschoß und ihre Kuppel erhalten hat (dunkel wie die f
florentinische). Außerordentlich fein und edel ist besonders die Vorhalle gedacht: zwei Tonnengewölbe und in der Mitte eine Kuppel über einer Pilasterarchitektur, unten herum Sockel und Sitze von rotem Marmor. Die äußere Inkrustation fehlt oder ist ärmlich modern. — Von demselben Baumeister die einfach niedlichen Kirchlein S. Giovanni delle Monache (S. Chiara, 1494 g
bis 1513) und S. M. delle Grazie (1484) in Pistoja: Kuppelbauten, h
die sich im Grundriß wesentlich der Capp. Pazzi anschließen und auch in den Formen und Gliederungen Brunelleschischen Einfluß zeigen.

Den Beschluß der toskanischen Frührenaissance macht der schon öfter genannte *Simone Pollaiuolo*, gen. *Cronaca* (1454—1508). Die Vollendung des Pal. Strozzi durch den Hof und das schöne Ge- i
simse (1500, s. S. 135h u. i), dessen Formen er nach einem in Rom gefundenen Fragment in vergrößertem Maßstab bildete, war in doppelter Beziehung ein Ereignis: in Beziehung auf die Form, die hier zum erstenmal das römische Vorbild mit ganzem, vollem Ernst nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloß im Verhältnis zum

oberſten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden ſei, hatten viele florentiniſche Paläſte durch das weit vorragende Dach mit ſeinen konſolenartig abgeſtuften Sparren das Kranzgeſims geradezu erſetzt oder gleichſam für unnötig erklärt, ſo wurde hier ein Muſter hingeſtellt, deſſen grandioſer und wohltuender Wirkung ſich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältnis zur Höhe und Form des Baues iſt an ſich ein rein willkürliches, weil ſeine Bildung das Reſultat eines ganz andern Enſembles iſt, nämlich irgend einer altrömiſchen Säulenhalle, die zu dieſem Geſimſe bei weitem nicht ſo hoch ſein dürfte als der Pal. Strozzi; gleichwohl wirkt es ſchön und richtig zu dieſer Art von Wandfläche.

Cronaca behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden
a mit feinem Sinn. So ſollte Pal. Guadagni auf Piazza S. Spirito, den ihm die Tradition zuſchreibt, nur ein ſtattliches florentiniſches Haus werden und erhielt dieſen Charakter rein und vollſtändig. Der Quaderbau beſchränkt ſich auf das Erdgeſchoß, die Ecken (die durch ganz dünne Dreiviertelſäulchen markiert ſind, ſ. S. 128d) und die Fenſtereinfaſſungen; mit beſcheidenen Mitteln iſt die Abſtufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberſte iſt eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeſchrägte Dach trägt. Der Hof trefflich in der Art des Giul. da Sangallo; an der Treppe ſchon der ſtrengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. — Nicht minder bedeutend zeigt ſich Cronaca
b in der Kirche S. Francesco al Monte (oder S. Salvatore, ſeit 1475). Es iſt die einfachſte Bettelordenskirche, deren Dachſtuhl ſelbſt bis in den Chor hinein ſichtbar iſt; ſchlichte Pilaſter trennen unten die Kapellen, gliedern oben die Wandflächen zwiſchen den Fenſtern (ihre Segmentverdachung eine von Cronaca eingeführte Neuerung); allein gerade in dieſer abſoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältniſſe ernſt und bedeutend hervor. — Endlich iſt
c noch die Sala del Conſiglio im 1. Stock des Pal. Vecchio ſein Werk (ſeit 1495 im Verein mit *Franc. di Domenico, il Monciatto* erbaut). Der durch Säulen abgeteilte Erker im Innern und ſeine Fenſterumrahmungen am Äußern haben ſich von Cronacas Anlage bis heute erhalten. Über die Sakriſtei von S. Spirito ſ. S. 136a.)

d In Piſa iſt der Hof der Univerſität ein einfach ſchöner Chioſtro der frühen Renaiſſance, in der Art des Brunelleschi: unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk, die nur ihre ehemaligen Konſolen nicht mehr über ſich haben. Beide Ordnungen ioniſch;
e das mittlere Geſimſe ſehr zart. — Die Caſa Trovatelli, auf dem Wege nach dem Dom: wenige, aber ſchöne und originelle Fenſter und eine zierliche Rundbogentür, Mitte des 15. Jahrh. — Der Hof
f des erzbiſchöflichen Palaſtes, etwa vom Ende des 15. Jahrh.,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeigt eine Übertragung des Kloſterhofbaues Brunelleschis in den weißen Marmor und in größere Verhältniſſe. Die obere Ordnung hatte indes ehemals gewiß Konſolen und Gebälk von Holz; erſt ſpäter wurden die Säulen mit Marmorpfeilern eingefaßt, mit einem Marmorgebälk bedeckt, und ihre Zwiſchenräume mit Fenſtermauern geſchloſſen. (Der Außenbau modern.) — Die beiden Kloſterhöfe von S. Francesco ſind von der ſtattlichen Art dieſer Zeit. — a
Caſa Toscanelli im Borgo zeigt auf einer Bogenhalle von fünf b
Säulen zwei Stockwerke in Backſtein mit Fenſtern im Halbrund. Die Geſimſe, Archivolten uſw. einfach und zart; es iſt nicht möglich, mit wenigerem einen ſo bedeutenden Eindruck hervorzubringen, allerdings iſt Raum und Stoff nicht geſpart.

In Lucca werden die Bauten dieſer Zeit auf zwei Künſtler verteilt: *Civitali* und *Francesco Marti;* ſo der Palazzo Pretorio, c
ein ſchönes, derbes Gebäude — unten mit einer Säulenhalle, welche ſich an den geſchloſſenen Teilen als Pilaſterreihe mit Bogen fortſetzt, die obern Fenſter mit unzweckmäßig verzierten Einfaſſungen; ferner Pal. Bernardini già Lucchesini (an Piazza S. Giuſto, d
mit prächtigem Portal und zwei Höfen) und Pal. Cenami (jetzt e
Banca Nazionale Toscana).

Noch eine kleine Nachleſe auf den Straßen über Perugia und über Siena nach Rom.

An das gotiſche Karmeliterkirchlein S. M. delle Grazie bei f
Arezzo iſt eine große Vorhalle im florentiniſchen Stile angebaut, welche zum ganz Maleriſchen in dieſer Art gehört; ſieben Bogen vorn, zwei auf jeder Seite und zwei rechts und links an die Faſſade anſchließend; das Kranzgeſimſe allerdings etwas willkürlich gebildet mit einem vorſpringenden ſteinernen Dachrand von lauter Roſetten; die Bogenfüllungen mit gemalten Verzierungen ausgefüllt. (Laut Vaſari von *Benedetto da Majano.*)

Bei Bibbiena iſt die Madonna del Saſſo ſamt Kreuzgang g
und Kloſter, 1488—1501, ein hübſches Spezimen einer ländlichen Kloſteranlage des Quattrocento. Die Kirche, angeblich von *Bart. Baccetti* aus Settignano, folgt im Grundplane der Badia von Fieſole (Tonnengewölbe, mit Flachkuppel über der Vierung).

Der Dom in Città di Caſtello iſt eine Replik von S. Fran- h
cesco al Monte bei Florenz in reicherer Durchbildung und mit Kuppel und Querſchiff, beg. 1482 von *Elia die Bart. Lombardo (Gagini?)*, Kuppel 1518 (die jetzige modern), 1540 geweiht. Ebendort S. M. maggiore (1483—1513) in dreiſchiffiger, noch durchaus i
gotiſcher Anlage — nach dem Muſter etwa von S. M. del popolo in Rom —, nur das ſpärliche Detail in den Formen der römiſchen Frührenaiſſance.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a In Gubbio ist S. Pietro, einschiffig, tonnengewölbt, mit Querschiff und langem Chor, aus einem mittelalterlichen Baue zu Beginn des 16. Jahrh. umgeformt, mit Beibehaltung der auch in andern romanischen Kirchen der Stadt vorkommenden halbrunden Nischenreihen der Seitenwände, die besonders zierliche Ausbildung in Frührenaissanceformen (Pilaster, Muscheln usw.) erhalten haben. Chor später und ganz nüchtern.

b In Castel Rigone (Stat. Passignano) ist S. M. de' Miracoli (1494) eine vereinfachte und im Äußern feiner gegliederte Wiederholung der Mad. del Calcinajo bei Cortona und der Mad. delle lacrime bei Trevi; in Gewölben und Fenstern noch gotisch. Das reiche Portal und Rundfenster von *Domen. Bertini da Settignano* (1512).

c In Trevi ist Madonna delle lacrime, 1487 von *Ant. Marchissi* aus Florenz erbaut, in der Anlage identisch mit Mad. del Calcinajo bei Cortona. Das herrliche Portal und das Hauptgesimse von *Giov. di Gianpietro* aus Venedig 1511 gearbeitet.

d In Foligno die Portale von S. Agostino, Hochrenaissance mit feinsten Pilasterfüllungen, und S. Niccolò, früher und schlichter.
e Casa Deli (1510) fein in den Verhältnissen, maßvoll in den Glie-
f derungen, mit prächtiger Tür. Casa Vitelleschi-Orsini (1515) mit vornehmer Fenster- und Türarchitektur.

g In Perugia ist die Fassade der Confraternità von S. Bernardino von *Agostino di Duccio* (bez. 1461) als vorherrschend figuriertes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von sehr schöner Frührenaissance von demselben *Agostino* und *Polidoro di Stefano:* die
h stattliche Porta S. Pietro, seit 1473, mit glücklicher Entlehnung des Hauptmotivs der Fassade von S. Francesco zu Rimini, wo Agostino mehrere Jahre unter L. B. Alberti tätig war. (Das Haupt-
i gesimse fehlt.) — An S. Pietro de' Cassinesi ist die Bekrönung des gotischen Campanile von *Piero da Firenze* und *Giov. Bertini (di Bettino)* aus Florenz, 1463. Von ihnen mag auch der erste
k Klosterhof in den Formen Brunelleschischer Frührenaissance ausgeführt sein (Tür und Fenster des in ihn mündenden Kapitelsaals
l ganz nach dem Muster der in der Badia von Fiesole). Später und
m wohl von *Franc. di Guido* aus Florenz die zwei graziösen Kapellen
n des linken Querschiffs. — Die kleine Front der Madonna della Luce (1519) ist eine treue Replik derjenigen von Madonna delle Nevi in Siena, in etwas entwickelteren Formen. — Am Oberstock
o des im Erdgeschoß noch gotischen (Portal) Palazzo de' Tribunali Renaissancemotive (1472, lombardische gekuppelte Fenster). —
p Ein Haus dieser Periode Borgo S. Pietro 82.

q In Assisi die Vorhalle am Portal der Unterkirche S. Francesco von *Fr. da Pietrasanta* 1488, und gegenüber das anmutige,

aber unorganische Doppelportal zur ehemaligen Capp. di S. Ber- a
nardino, von drei Brüdern *Zampa* aus Assisi.

S. Bernardino de' Zoccolanti bei Urbino (c. 1470), neuer- b
dings als Jugendwerk *Bramantes* in Anspruch genommen, zeigt die originelle Anlage eines tonnengewölbten, einschiffigen Langbaues, der in der Mitte von einer etwas weiteren, auf vier mächtigen Säulen ruhenden Vierungskuppel mit Halbkreisnischen in der Querrichtung unterbrochen wird. Das Äußere schlichter Backsteinbau, vornehm in den Verhältnissen und maßvoll in der Dekoration, mit reichem Säulenportal und eigentümlichem, durch ein Säulchen geteiltem Doppelfenster darüber.

Hier sind auch die zwei einzigen authentischen Kirchenbauten *Baccio Pontellis* († 1494) einzureihen: S. M. maggiore zu Or- c
ciano (bei Mondavio, Marken, 1492 erbaut; Kuppel auf vier Säulen, im Quadrat von einem kreuzgewölbten Schiff umgeben, aus dem ein quadratischer Chor mit Nebenräumen herausspringt; der einzige Schmuck des originellen Backsteinbaues ist das prächtige Steinportal und ein hoher Turm); — S. M. delle Grazie zu d
Sinigaglia 1491, ein uninteressanter einschiffiger tonnengewölbter Backsteinbau mit lang herausgestrecktem Chor, die beiden Klosterhöfe mit hübschen Säulenarkaden, erbaut von *Gabbatino da Fabriano*. — Von Pontellis zahlreichen Befestigungsbauten (Kastelle e
zu Jesi 1488, Osimo 1489 und Sinigaglia 1492) verdient das f
Kastell von Ostia besondere Hervorhebung; 1483—86 für Giuliano g
della Rovere erbaut, ist es das Hauptbeispiel seiner Art aus der Zeit des Übergangs von den alten Mauerumgürtungen zu dem System der Bastionen (es hat übrigens noch runde Ecktürme, nicht polygone Bollwerke).

Am Dom von Narni, jener wunderlichen Basilika mit Flach- h
bogen, ist ein artiger Portikus vom Jahre 1497 angebracht. Viel prächtiger und von edelsten Verhältnissen ist die Vorhalle am Dom i
von Spoleto: fünf Bogen auf Pfeilern, die mit schlanken Säulen bekleidet sind, an beiden Enden noch besondere Kanzeln zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Gebälk und Balustrade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Konsolen ruhend (seit 1491 von *Ambrogio d'Antonio da Milano* und *Pippo d'Antonio Fiorentino* erbaut).

Die Madonna della Quercia vor Viterbo, als Säulenbasilika k
nach dem Muster von S. Lorenzo in Florenz (ohne Querschiff) 1470 beg., seit 1480 von *Danese di Cecco da Viterbo* († 1519) ausgebaut; Fassade und Portale von *Bern. da Viterbo* und *Dom. da Firenzuola* (1504—09), Campanile seit 1481 von *Ambrogio da Milano*, der Kreuzgang unten gotisch (nach dem von S. M. de' Gradi kopiert), oben mit ionischen Säulen und Arkaden von *Danese*; — die Decke

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Kirche und das Refektorium 1519—25 von *Ant. da Sangallo d. j.* —, das Ganze ein Probestück des der einheitlichen Inspiration ermangelnden provinziellen Kunstvermögens.

a In Viterbo selbst ist der Pal. Patrizi già Chigi (Via Chigi) das südlichste Spezimen des frühflorentinischen Typus mit Rustika und Rundbogenfenstern (an der Ecke die Dreiviertelsäule vom Pal. di Parte Guelfa!) und zweiarmiger, doppelgeschossiger Hofloggia mit Schotenkapitälen.

b Spoleto besitzt in der Fassade des Pal. Arroni ein Muster zierlicher Frührenaissance mit reich dekorierten Fenstern, auch durch die Sgraffiti bemerkenswert (s. unter Dekoration).

Das Hauptgebäude dieser Zeit in den Abruzzen ist das Ospe-
c dale in Sulmona, von Lombarden schon in der 1. Hälfte des
d 15. Jahrh. beg. (am Pal. Tabassi zeichnet sich 1448 ein *Pietro da Como*) und wahrscheinlich von einem lombardischen Schüler Bramantes fortgeführt. Türen und Fenster zum Teil noch gotisch, zum Teil reiche Renaissance (an die besten der Kathedrale von Como erinnernd), zum Teil im Mischstil und von so schöner Verbindung des Maßwerks mit klassischen Formen, wie sie in Italien sich selten findet.

In Rom existierte zu der Zeit, als Brunelleschi die dortigen Altertümer zeichnete, kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle am Tiber einnahm, fand keine gewerbfreie kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papsttum schützte und begünstigte, trugen einstweilen den Charakter einer unsteten Kolonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unleugbar, daß die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien *Antonio Filarete* und goß die ehernen Pforten von St. Peter (s. u. Skulptur). Von L. B. Albertis und Bern. Rossellinos Tätigkeit unter Nikolaus V. und Pius II. ist nichts Wesentliches mehr erhalten. In welchem Maße jedoch Alberti hier wie auswärts direkt (S. Francesco in Rimini und S. Andrea in Mantua) oder durch Vermittlung wenig bekannter Architekten und lombardischer Maurermeister nordwärts und außerhalb Toskana wirkte, ist noch nicht genügend ergründet worden. — Giuliano da
e Majano, nach Vasari Erbauer des Palazzo di Venezia, hat nachweislich nie in Rom gearbeitet. Der Baumeister dieses Palastes ist wahrscheinlich *Giac. di Cristofano da Pietrasanta*, auch Architekt
f der Benediktionskanzel Pius' II. und des Andreastabernakels; der später als Architekt bekannt gewordene *Meo del Caprina* und

Giuliano da Sangallo waren hier nur Bauunternehmer. Das Äußere des Palastes (beg. zw. 1451 und 1455), für welches dem Künstler der Quaderbau versagt gewesen sein muß, ist nicht maßgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zueinander immerhin bedeutend wirken. (Bemerkenswert für diese Zeit [nach 1464] die Giebelbekrönung des Portals.) Allein der ausgeführte Teil der Halle um den größern Hof (nach 1455) und die analog ge- a
bildete Vorhalle von S. Marco (seit 1469 von *Mag. Petrus Paulus* b
Antonisi aus Rom ausgeführt, mit schönem Portal) bezeichnen eine wichtige Neuerung: es sind die ersten konsequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Kolosseums wiedererkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat der Architekt die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof eine der größten Zierden von Rom. Die Fassaden des Palazzetto (1466 c
bis 1469) mit jetzt zugemauerten fensterartigen Arkaden bilden auf drei Seiten bloß die Hinterwand der Loggia, welche den Garten vom Äußeren abschließt; unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen (ursprünglich *Bernardo di Lorenzo* aus Florenz aufgetragen; seit März 1467 ist *Giac. da Pietrasanta* Bauleiter, Bernardo also wahrscheinlich nur der ausführende Unternehmer).

Fast sämtliche Gebäude aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. hat man bis vor kurzem, der Aussage Vasaris folgend, dem Florentiner *Baccio Pontelli* († nach März 1494) zugeschrieben. Dieser kam aber erst 1482 nach Rom und trat dort nur als Militärbaumeister auf (s. S. 143e—g). Wie nun die ihm zugeschriebenen Monumente sich unter die drei an seine Stelle tretenden Meister *Meo del Caprina da Settignano* (1430—1501), *Giovannino de' Dolci* aus Florenz († zw. 1482 u. 86) und *Giacomo da Pietrasanta* († zw. 1492 u. 95) verteilen, ist z. T. noch ungewiß. Sie waren wohl geübte Techniker, aber mit Ausnahme des letzten (s. oben S. 144e) keine von jenen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben wußten. Das wichtigste Werk, die Kirche S. Agostino (1479—83), ist bestimmt von *G. da Pietrasanta* und *Se-* d
bastiano da Firenze, in betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei der Baumeister (wie Brunelleschi in S. Spirito) die unteren Wände in Nischen auflöste. An der Fassade macht sich jene von Alberti (Fassade von S. M. Novella) zuerst gebrauchte Verbindung des Mittelbaues mit den Seitenschiffen auf recht üble Weise bemerklich: die geschwungenen Halbgiebel endigen beiderseits in kolossale Vo-

a luten mit dem Eckblatt des ioniſchen Kapitäls. — An S. M. del Popolo (bis 1477) iſt die Faſſade ſchlicht und gut (die Halbgiebel ſpäter verändert); das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbſäulen, von jeher etwas gedrückt, hat durch moderne Verkleiſterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die ſonſtige breite Maſſe nicht mehr aufkommen. (Chor
b von Bramante ſ. unten.) — Einer kleineren Aufgabe, wie S. Pietro in Montorio (ſeit 1472), genügten Meiſter dieſer Begabung recht wohl: dieſes Kirchlein, einſchiffig gewölbt, mit Vierungskuppel, Querſchiff, Kapellen als Wandniſchen und polygonem Chorabſchluß, bildet ein ſehr tüchtiges Ganzes und würde mit der urſprünglichen Dekoration einen trefflichen Effekt machen (ſ. S. 147b). — Beim
c Bau der Sixtiniſchen Kapelle, ſeit 1473—81 von *Giov. de' Dolci* errichtet, lag ein bindendes Programm und die Rückſicht auf die ſchon vorhandenen vatikaniſchen Bauten vor; ſonſt ließe ſich ſchwer denken, daß für die päpſtliche Hauskirche eine ſo abſolut ſchlichte Form gewählt worden wäre. — Mehrere ältere Kirchen ſind damals
d mit Faſſaden verſehen worden, ſo S. Pietro in Vincoli, SS. Apoſtoli, beide um 1475. Man berief ſich vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba oder auf das friſche Beiſpiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche mit weitgeſpannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Dies macht zwar keinen kirchlichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck[1]). Hierher gehört auch
e der Bau des Hoſpitals von S. Spirito, 1473—82 von Sixtus IV.
f neuerrichtet; der Campanile, ebendamals nach dem Muſter des alten aufgebaut, iſt vielleicht der beſte des neuen Stils in Rom (ſ. S. 12h). Ein Bild der urſprünglichen Architektur, ehe ſie durch ſpätere Vor- und Zubauten litt, zeigt ein Fresko im großen Saale; die Faſſade iſt auf Botticellis Opfer des Ausſätzigen in der Sixtina dargeſtellt. — Ferner das kleine Schiff und der achteckige Kuppel-
g raum von S. M. della Pace (geweiht Ende 1482); alles mit Kapellenniſchen. Pietro da Cortona hat ſpäter dem Äußeren einen ganz neuen Sinn gegeben. — Wenigſtens ausgeführt von G. da
h Pietraſanta iſt das von Innocenz VIII. erbaute Belvedere im Vatikan (beg. 1487); damals ganz iſoliert, zeigt die kleine Villa ſchon eine doppelgeſchoſſige offene Bogenhalle zwiſchen zwei Vor-
i bauten. — Außerhalb Roms baute *Meo del Caprina* den Dom von Turin (1492—98) und vielleicht die Kloſterkirche von Monte

---

* 1) An der kürzlich umgebauten Faſſade von S. Giacomo degli Spagnuoli (an Piazza Navona) iſt nur noch das Erdgeſchoß alt; das reiche Mittelportal wurde von der urſprünglichen (jetzt hintern) Faſſade hierher transportiert. Der aus der-
** ſelben Zeit ſtammende graziöſe Kloſterhof von S. Salvatore in Lauro iſt auch ein anonymes Werk dieſer Zeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Cappuccino bei Turin: ein achteckiger Zentralbau mit Kapellen- a
nischen, Kuppel mit Zeltdach, bescheidene gute äußere Inkrustation.
Ob nach der Verwandtschaft mit der Fassade des Turiner Domes
dem Meo auch die Fassade von S. Pietro in Montorio zu Rom, b
sowie die kapellenartig kleine Kathedrale von Ostia zugeschrieben c
werden darf, wagen wir nicht zu entscheiden (letztere in den
Fenstern noch gotisch). — Auch die in Anordnung und Skulptur-
schmuck reichere Fassade von S. Cristina zu Bolsena, obwohl d
erst um 1500 erbaut, folgt noch dem Typus der eben besprochenen
römischen Kirchen.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen oben die Rede war, sind in dieser Zeit das Zeugnis für das gänzliche Ausgehen der bequem und für jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen; über die noch verfügbaren begann damals schon eine höhere Aufsicht, sei es, daß sie erhalten oder vernutzt werden sollten. Der unverjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinmetzhütte geliefert werden, und die toskanische Baukunst hatte ihn in der gotischen Zeit und schon früher auf alle Weise angewandt. In Rom ist vielleicht
eines der frühesten Beispiele der Hof des Governo Vecchio (già e
Nardini, 1475), malerisch unregelmäßig, von mehrern Stockwerken.
— Ewas später und sehr hübsch: der doppelgeschossige Hof des
Hospitals S. Giovanni de' Genovesi. Ein ähnlicher Hof (mit f
modernem Obergeschoß) v. J. 1475 in S. Cosimato, dessen hübsche g
Fassade mit noch gotischem Giebelfries auch gleichzeitig ist; ebenso
das etwas schematisch dekorierte Portal. — Auch der Hof des
Pal. Sforza-Cesarini und wohl auch die alten Teile in dem h
des Pal. Strozzi (bei S. Francesco delle Stimmate) stammen noch i
aus dem 15. Jahrh.

Im übrigen waren die römischen Paläste dieser Zeit überaus einfach, ihre Fassaden auf Sgraffitodekoration ganz anspruchsloser Art berechnet: Nachahmung des Quadergefüges, von Gurten mit Arabeskenfriesen unterbrochen, manchmal auch architektonische Gliederungen. Erhalten sind nur wenige Spuren solcher Ornamentation an Pal. Capranica (vor 1450 beg.) und de' Penitenzieri k
(erb. nach 1478, aber vor 1490), an letzterem namentlich im Hofe. —
Sonst wären noch zu nennen: Pal. Riario an SS. Apostoli, vom l
Kard. Pietro († 1474) begonnen, von Giuliano della Rovere ausgebaut, dessen Anspruchslosigkeit dem Lobe gleichzeitiger Schriftsteller wenig entspricht; Pal. Altemps, von Girol. Riario vor 1483 m
gegründet, außer dem später umgebauten Erdgeschoß äußerlich
(namentlich nach Via del Soldato zu) einer der besterhaltenen, mit
reichskulpierten Türen im Vestibül und Fenstern an beiden Fassaden;
im kleinen Hofe hinter dem großen wohlerhaltene Sgraffiti; end-
lich Pal. del Governo Vecchio (s. oben S. 147 e), außer dem n

Hofe und dem eigentümlich dekorierten Portale wenig bedeutend.
a (Den Palast bei S. Pietro in Vincoli s. S. 137 g.)

Im Jahre 1500 begann ein nordischer Baumeister die Kirche S.
b M. dell' Anima (voll. 1519): gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe, hohe mißgeschaffene Wandnischen, durch moderne Stukkatur stark verändert. Die Fassade, von 1514, fälschlich dem *Giul. da Sangallo* zugeschrieben, zeigt eine Verbindung von Backsteinflächen und drei Ordnungen korinthischer Pilaster übereinander; obwohl rein dekorativer Natur, wirkt sie doch edel; bei der bescheidenen Bildung
c der Pilaster und Gesimse kann die schöne Mitteltür (vielleicht von *B. Peruzzi*) kräftig heraustreten. Für eine schmale Straße und für beschränkte Mittel ist hier das Mögliche geleistet; eine spätere Zeit hat bei ähnlichen Aufgaben mit den dreifachen Kosten ganze Säulen nebst einer Begleitung vielfach abgestufter Wandpilaster dahinter und weit vortretender Gebälke darüber aufgewandt und einen Schattenwurf erreicht, der diesem Gebäude fehlt; allein hier stehen die Ziermittel gerade im richtigen Verhältnis zu der harmlosen Komposition des Ganzen. —

In der Umgebung von Rom ist das mächtige Kastell der Orsini
d zu Bracciano (1460), hoch über dem Sabatinersee thronend, das Prototyp einer ländlichen Baronalburg dieser Zeit, in der die Feste des Mittelalters dem Palaste der Renaissance zu weichen beginnt: riesiges Fünfeck, dessen Eckrundtürme in die gleich hohe, mit Zinnen und Konsolengesims gekrönte Mauer eingelassen sind, auch innen sehr sehenswert (trefflich restauriert). — Noch großartiger ist die
e Befestigung der Abtei Grottaferrata durch Giuliano della Rovere (nach 1484) mit Gräben und Bastionen nach den Regeln der damals in vollständiger Umwandlung begriffenen Festungsbaukunst, das Ganze eine unvergleichlich malerische Anlage (ungewiß, ob von *Giac. da Pietrasanta, Meo del Caprina* oder *Giul. da Sangallo* ausgeführt; auf letzteren ließe das Bruchstück der schönen Hofarkade mit ihren charakteristischen Kapitälen schließen). — Das päpstliche
f Jagdschlößchen La Magliana hat von seinem Umbaue unter Innocenz VIII. die vordere dreibogige Pfeilerhalle (im Detail ähnlich denen an den Apostoli, an S. Pietro in Vincoli usw.), sowie manch hübsches Renaissancedetail. (Den Anteil *Giul. da Sangallos* daran
g s. S. 137.) — In Vicovaro ist S. Giacomo, der achteckige kuppelbedeckte Tempietto der Familie Orsini, um 1450 von *Domenico da Capodistria* († 1463) erbaut und von mehreren Händen (s. u. Skulptur) mit Bildschmuck ausgestattet, ein interessantes Gemisch von gotischen und antiken Reminiszenzen, mit reichem Portal.

In Neapel trat mit den aragonesischen Königen die Renaissance an die Stelle der vom Hause Anjou gepflegten Gotik. Die An-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

regung kam ohne Zweifel von außen; Herzog Alfons von Calabrien berief den Florentiner *Giuliano da Majano* nach Neapel, von dessen dortigen Bauten oben S. 128 i—l schon die Rede war. Aber schon ein Menschenalter vorher, 1453—70, war der Triumphbogen a
Alfons' I. unter der Leitung des Mailänders *Pietro di Martino* (c. 1425—73) erbaut worden, ob nach seinem oder *Franc. Lauranas* Entwurf, bleibt zweifelhaft. Die Einrahmung dieses hohen weißen Marmorbaues zwischen zwei dunkle Türme des Castello Nuovo wirkt schon an sich sehr bedeutend; die Ornamente sind prächtig und mannigfaltig; die Komposition aber — unorganisch und naiv phantastisch, wenn auch in der Gliederung der einzelnen Bestandteile nicht ohne Geschmack, — läßt das frühe Jugendalter dieses Stiles nicht verkennen. Doch ruht die Bedeutung des Werkes darin, daß es die früheste Schöpfung der Renaissance ist, welche die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen und der vegetabilischen Ausdeutung, die sie ihren Gliedern verliehen (Blattreihen, Eierstäbe, Astragale usw.), prangen läßt, überhaupt sich das Vorbild der Architektur des antiken Roms rückhaltlos zu Nutzen macht. Im Hofe des Castel Nuovo die Kirche S. Barbara, von b
dem Catalanen *Mattia Fortimany* (1470, ihr Portal s. unter Skulp- c
tur). Von sonstigen Sakralbauten hat die Kirche Monte Oliveto, d
gegründet zu Beginn des 15. Jahrh., nur den Portikus bewahrt. Die Capp. Piccolomini in dem modernisierten Innern haben e
wir schon erwähnt (S. 127, Anm. 1). Die gegenüberliegende Capp. f
Mastrogiudici wurde etwas später nach ihrem Muster errichtet. Der einfache Klosterhof (jetzt Kaserne) und der von S. Severino g
zeigen florentinischen Stil[1]).

Zaghaft-zierlich und selbst ungeschickt tritt der florentinische Palastbau mit Rustika auf in dem 1466 für Diomede Carafa umgebauten Pal. Colobrano (jetzt Santangelo, Strada S. Biagio de' h
Librai Nr. 121); freier, ganz mit Benutzung toskanischer Vorbilder in dem 1464—88 erbauten Pal. Cuomo (jetzt Museo Filangieri, i
Via del Duomo), mit Unrecht *Giul. da Majano* zugeschrieben. 1470 erbaute *Novello de Paparo* den Palast für Roberto Sanseverino, der bei seiner Umwandlung zur Fassade des Gesù Nuovo seine k
facettierte Quaderverkleidung bewahrt hat. Gut erhalten ist aus derselben Zeit der niedliche Pal. Galbiata (Piazza S. Dome- l
nico Maggiore Nr. 3) für Ant. Petrucci, den Sekretär Ferdinands I., nach der Tradition von *Giovanni Donadio da Mormanno* in Calabrien († 1522) erbaut. Sicher von ihm ist die an S. Severino links angebaute kleine Kirche S. M. della Stella (1519) in einfach früh- m

1) Der als Architekt dieser und anderer neapolitanischen Bauten genannte *Andrea Ciccione* ist nichts als eine Erfindung lokaler Ruhmsucht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

florentinischen Formen (Rundbogen- und darüber Rundfenster zwischen Pilastern). Nach der Ähnlichkeit mit diesem Werke dürfte
a ihm auch das artige viereckige Oratorium des Pontanus (1492, an der Strada de' Tribunali) angehören: über kräftigem Sockel Kompositpilaster, schlichte Fenster, die Attika unvollendet, das Innere glatt (interessante Sentenzinschriften auf Marmorplatten zwischen den Pilastern). — Erst 1513 erbaute der Neapolitaner *Ga-*
b *briele d'Agnolo* den Pal. Gravina (Post, voll. 1549 von *Gianfrancesco di Palma, il Mormanno,* † 1570), dessen ehemalige, durch den jetzigen Umbau stark beeinträchtigte Anlage von größter Schönheit war: das Erdgeschoß gewaltige Rustika, das obere Stockwerk glatte Wände mit korinthischen Pilastern; über den kräftig eingerahmten Fenstern Medaillons mit Büsten (diese von *Vittorio Ghiberti* 1521 gemeißelt), dann das Hauptgesimse (das jetzige modern). Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen neuer Fenster ging der Sinn des Baues ganz verloren. — Wahrscheinlich von dem eben genannten *Gianfrancesco Mormanno* ist
c sodann der Pal. della Rocca, Strada S. Trinità Nr. 6, wenigstens die einfachen untern Stockwerke des Hofes: Bogen auf Pfeilern, mit einer mächtigen gewölbten Einfahrt, wie solche schon damals und seither immer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war.

Von den zeitlich spätern Renaissancekirchen (die doch noch dem
d Stile des 15. Jahrh. folgen) verdient S. Caterina a Formello, von *Romolo Balsimelli* aus Settignano 1519 begonnen (voll. erst
e 1593), wie auch S. M. la Nuova (gleichzeitig, obwohl das Datum der Vollendung später lautet) wenigstens einen Blick. — Merk-
f würdiger als beide ist S. M. delle Grazie, bei den Incurabili, erb. 1517—24 von einem unbekannten Meister: die Kapelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes haben nämlich die Gestalt antiker Triumphbogen und sind über und über mit reichem und schon ziemlich schwülstigem Zierat bedeckt. Die obern Mauern usw. gehören einem Umbau an.

g Die wenigen Türme dieses Stiles, z. B. der von S. Lorenzo, 1492—1507 von *Bernardo,* Sohn des *Pietro di Martino,* errichtet, sind höchst einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaster, die Entwicklung nach oben fast Null.

In Genua nehmen die Bauten des 15. Jahrh. überhaupt keine bedeutende Stelle ein; was man davon sieht, ist überdies nicht frei von lange nachwirkender Gotik, wie z. B. die graziöse Jo-
h hannes-Kapelle im Dom beweist (s. bei Dekoration). — Ein artiger
i Säulenhof der Frührenaissance in Pal. Centurione (unweit links
k von S. Matteo, Nr. 13). — Von Kirchen könnte S. Caterina am

Hospital Pammatone, vom Jahre 1520, vor der Vergipsung eine hübsche Schöpfung dieses Stiles gewesen sein; das Portal mit schönen Medaillonköpfen ist von einfacher lombardischer Renaissance.

Von kleinern Privathäusern ist noch eine recht ansehnliche a
Zahl in den ältern Stadtteilen erhalten. Ich kann dem Archi-
tekten nur raten, die ganze Umgebung von Madonna delle b
Vigne und von S. Giorgio zu durchstreifen; die Stunde, die er c
darauf wendet, wird ihn nicht reuen. Man kennt die betreffenden
Häuser durchgängig an ihren oft höchst zierlichen Portalen im
Stil der lombardischen Renaissance, welche freilich nur zu oft das
einzige daran sind, was sich erhalten hat. Innen eine insgemein
nur kleine Vorhalle, die aber mit ihrer einfach stuckierten Wöl-
bung und mit der seitwärts angelegten Treppe und deren Säulchen
einen oft ganz malerischen Raum ausmacht. Unweit der Mad.
delle Vigne, auf Piazza Cambiaso, ein artiges Höfchen mit d
Treppe, vom Anfange des 16. Jahrh.; das bedeutendste dieser Art
in Via della Posta vecchia, kenntlich an dem Türrelief eines e
Trionfo in paduanischer Manier (ein zweites ähnliches Türrelief
in Via Doratori); der kleine Hof wenigstens teilweise erhalten, f
die Säulentreppe fast ganz, mit ihren Kreuzgewölben — statt der
florentinischen Tonnengewölbe —, ihren kleinen Madonnennischen
und der untern Belegung der Mauer mit buntglasierten Backstein-
platten, welche die schönsten Teppichmuster enthalten — eines der
wenigen noch kenntlichen moresken Elemente im genuesischen
Häuserbau. (Vgl. unter Dekoration.)

Ein etwas größeres Gebäude dieses Stiles, wie er sich bis in die
ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. hinein mag gehalten haben, ist
Pal. Bruso, rechts neben S. Pancrazio. Andere interessante Häuser g
der Frührenaissance: Pal. Raggio, Via Cassetta longa 25; un- h
benannter Palast im Vico dei Notari 28, trefflich erhalten; i
Piazza San Siro 2, Portal mit malerischer Treppe. k

Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verf. nicht imstande zu geben. Toskanische Meister wurden zahlreicher und öfter nach Norden berufen, als wir es heute uns vorstellen: *Brunelleschi* nach Mailand 1421 [?], 1431 nach Ferrara und Mantua, 1436 wieder hierher; — *Agost. di Duccio* 1442 nach Modena, 1446 nach Venedig, 1447—55 in Rimini; — *Michelozzo* 1433 nach Venedig, 1457 [?] nach Mailand; *Averulino* 1451, *Manetti* 1460 ebendahin; letzterer 1471 nach Mantua; — zur selben Zeit arbeitete *Meo del Caprina* in Ferrara, *Luca Fancelli* in Mantua. Die Werke Albertis und Donatellos in Rimini und Padua übten großen Einfluß aus. Kaum minder wirkten die zahl-

losen Lombarden, die wir in ganz Italien antreffen und welche den toskanischen Stil in ihre Heimat trugen. Worin aber die Ursache liegt, daß der Stil östlich und nördlich vom Apennin eine andere Färbung annimmt, als in Toskana, ist, abgesehen vom Backstein, schwer zu sagen. Wir raten abermals auf das Wirken Albertis von Rom — und auf das Luciano Lauranas von Urbino aus.

Allem Anschein nach hat die westliche Lombardei die Priorität für sich; die *Lombardi*, so nach ihrer Heimat benannt, brachten den Stil bald nach 1450 halbfertig nach Venedig und fast gleichzeitig nach Genua. Demnach ist mit den Bauten des Herzogtums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Unendlich vieles, z. T. von großem Werte, liegt abseits in Landstädten. So der wohl frühste Bau der Renaissance, durchaus im Stile Brunelleschis: die
a kleine Chiesa di Villa (Corpus Christi, zwischen 1430 und 1440) in Castiglione d'Olona. Zentrale Kuppel, durch Umgang zum Quadrate ergänzt, außen von überaus schlanken korinthischen Pilastern mit einfachem Gebälk darüber gegliedert, das Zeltdach der Kuppel von einem Kranz kleiner Säulchen gestützt; vielleicht das Werk eines der seit 1420 an S. Marco in Venedig beschäftigten Florentiner (s. unter Skulptur).

Wie sodann in Mailand die Renaissance begann, ist nach den starken Umbauten der folgenden Jahrhunderte schwer zu ermitteln. Neben dem neuen Stile dauerte der gotische noch lange fort, wie
b das Langhaus in S. M. delle Grazie (s. S. 91 d) beweist. Noch zwischen 1457 und 1468 konnte ein Werk entstehen, wie das halb
c gotisch, halb antik ornamentierte Spitzbogenportal an Pal. Vimercati (Via Filodramatici). Einzelne florentinische Einflüsse sind wohl nachweisbar, besonders an *Antonio Filaretes* Anteil am Os-
d pedale Maggiore in Mailand; der Bau wurde aber, wie wir S. 94 b sahen, dann wieder gotisch fortgeführt. Von *Michelozzo*
e stammt hinten an S. Eustorgio die weiträumige Portinarikapelle (1462—68): außen einfach schön in Backstein, innen seit der Restauration einer der vorzüglichsten Räume im Geiste der florentinischen Frührenaissance, auch in der polychromen Dekoration ein Meisterwerk aus einem Guß (der berühmte Engelreigen wohl nach dem Entwurfe Michelozzos). An den Klosterhöfen der Cer-
f tosa von Pavia bricht sich die Renaissance seit 1450 namentlich in der plastischen Dekoration entschieden Bahn (s. unter Skulptur).
g — Die Bauten am Kastell von Mailand s. S. 104 b.

Die fortlaufende Reihe größerer Bauten beginnt erst mit den Sforzas, und das Bedeutendste entsteht erst unter Lodovico Moro. Und zwar hält man fast die sämtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. für frühe Arbeiten des großen *Donato d'Angelo* genannt *Bramante* aus Fermignano bei Urbino (1444 bis

1514). Als Produkt ſeiner heimiſchen Jugendtätigkeit wäre am wahrſcheinlichſten S. Bernardino bei Urbino anzuſprechen (Seite a
143 b), in deſſen Anlage Analogien mit S. M. delle grazie beſtehen (Tonne, in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen, wie am Querſchiff der letzteren Kirche). Bei einem etwa achtundzwanzigjährigen Aufenthalt des Meiſters in dieſen Ländern (1472—99) übte ſeine ſchöpferiſche Tätigkeit einen ſolchen Einfluß aus, daß es erklärlich iſt, wenn die Frührenaiſſance in der Lombardei „stile bramantesco“ genannt wird.

Bramantes früheſter beglaubigter Bau iſt S. M. preſſo S. Sa- b
tiro zu Mailand (ſeit 1476), Rekonſtruktion eines älteren Baues, von dem die Capp. d. Pietà und der Campanile noch übrig ſind, unter beſcheidenen Bedingungen ins enge Gewühl der Stadt hineingebaut, ſo daß der Straßenzug die Anlage eines Chores verwehrte; der Meiſter half ſich, indem er der Schlußmauer (im Innern) durch eine in Relief gegebene Perſpektive eine ſcheinbare Vertiefung gab, das frühſte Beiſpiel einer „Malerei mit Bauformen“, wie ſie im Barock tonangebend wird. (Etwas ähnliches auch in der Incoronata zu Lodi.) Die Chorfaſſade außen iſt das wichtigſte mailändiſche Beiſpiel der ſchon beinahe völlig elaſtiſchen Formengebung Bramantes (das giebelgekrönte Mittelriſalit und die zwei Portale ſpäter), während innen die Terrakottafrieſe z. T. aus älteren Formen ſtammen; die marmorne Hauptfaſſade (mit Beibehaltung des alten Sockels, deſſen Skulpturen ins Muſeo c
archeologico übertragen wurden) modern (1870). Die achteckige Sakriſtei (vor 1488), unten mit Niſchen, oben mit einer Galerie d
(vgl. unter Skulptur bei Caradoſſo), iſt ein köſtlicher, muſtergültig gegliederter und geſchmückter Bau mit reinem Oberlicht, der etwa vier Jahre jüngeren Sakriſtei von S. Spirito in Florenz nicht an Reinheit des architektoniſchen Details, wohl aber in der Anlage und Wirkung überlegen. Das Querſchiff erſt 1498 von Bramante begonnen, 1511—14 vollendet.

Das zweite Gebäude, woran Bramante den reichſten dekorativen Stil zur Anwendung brachte, iſt der Chor nebſt Vierung und Kuppel von S. M. delle Grazie zu Mailand. Nur die untere e
Hälfte iſt unter ſeiner Leitung (1492—97) ausgeführt; die Kompoſition der oberen Hälfte gehört ihm gleichfalls, die Proportionen aber ſowie das Detail wurden ſchlecht wiedergegeben. Das Innere hat eine größtenteils moderne Mörtelbekleidung und wirkt nur noch durch das Allgemeine der Raumſchönheit; im wohlerhaltenen Äußern dagegen ſpricht ſich der echte Geiſt der Frührenaiſſance mit ſeiner ganzen anmutigen Kühnheit aus. Auf engem Unterbau (der ſüdliche Querarm durfte nicht in die Straße hinaustreten) wollte Bramante eine bedeutende polygone Flachkuppel mit leichter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

offener Galerie errichten; in ſchöner und geiſtvoller Weiſe bereitet er das Auge darauf vor. Elegant abgeſtufte Einrahmungen teilen den unteren, meiſterlich profilierten Unterbau — Chor und Querarme mit runden Abſchlüſſen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen, — in ſchlank erſcheinende Stockwerke; die feine Eleganz der Pilaſter, Wandkandelaber, Geſimſe und Medaillons aus Marmor oder Terrakotta hat kaum ihresgleichen (die Füllungen von Backſtein). Als Hauptmeiſter des Figürlichen gelten *Gabr. Sfondrati* aus Cremona und *Tom. Amici* aus Monza. Hier lernt man Bramante dem Omodeo gegenüber würdigen, der die noch viel reichere Faſſade der Certoſa von Pavia um dieſelbe Zeit begonnen hatte (S. 156 k). Die runden Abſchlüſſe der Quer-
a arme ſind für die Lombardei tradionell (S. Lorenzo in Mailand,
b S. Fedele in Como uſw.); der Meiſter ſollte ſpäter dieſelbe Anlage in viel höherem Sinne an St. Peter in Rom wiedergeben und an der Conſolazione zu Todi hervorrufen. Das ſchöne Portal des Langſchiffes iſt etwas ſpäter, dagegen die Sakriſtei und der kleine Kreuzgang von Bramante, deſſen unmittelbares Eingreifen ſich in der Feinheit der Verhältniſſe und des Details kund gibt.

c Im Oſpedale Maggiore zeigt die rechte Seite des umgebauten Haupthofes Zwickelfüllungen und Baluſtradenreliefs (vielleicht von *Omodeo* ausgeführt) im reinen Bramanteſtil. Das Kloſter
d von S. Ambrogio, jetzt Oſpedale Militare (1498), kaum ein Jahr vor Bramantes Abreiſe begonnen, zeigt in den ſchönen ioniſchen und doriſchen Kloſterhöfen wenigſtens noch ſeine Kompoſition. Am
e Hofe der Canonica, links an S. Ambrogio angebaut, nur eine Seite halbfertig ausgeführt (1492 beg.), iſt das Geſamtverhältnis, die Bewegung und Profilierung der Geſimſe wahrhaft vollkommen, wozu noch der Reiz der verſchiedenfarbigen Steinſorten kommt.
f Den gleichen Stil zeigt Bramante in der Loggia im Kaſtell von Vigevano (linker Hofflügel, 2. Stock, geſchloſſen) und in der
g graziöſen Brückenloggia, ſog. Ponticella des Kaſtells von Mai-
h land (1495), wo ihm auch der Säulenvorbau im Hofe der Rocchetta zugeſchrieben wird. — Architekten mögen einzelne Frag-
i mente im Hofe von Caſa Silveſtri, Corſo Venezia 16 (wo die Malerei der älteren, aus Filaretes Zeit ſtammenden Faſſade von
k Bramante), die ſchönen Säulenkapitäle im Hofe von Pal. Carmagnola (ſpäter Broletto), via Rovello 2, in den zwei Höfen
l von Caſa Pozzobonello, via de' Piatti 4 (die genialen Aufſätze der
m Kapitäle), und Caſa Fiorenza, via G. Verdi 4, wo auch noch das
n Portal vorhanden, im großen älteren Hofe des Arcivescovado (die trefflich erneuerte maleriſche Dekoration ein Hauptbeiſpiel
o der reichen mailändiſchen Renaiſſance), in Caſa Grifi, via Val-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

petrosa 7, und den schönen sgraffitierten Hof wie auch das Tor an Casa Zucchi (seitwärts gegenüber S. Sepolcro) beachten.[1]) a

Den Schritt in das Einfache tat Bramante mit der Fassade der Hauptkirche von Abbiate Grasso, die von einem einzigen gewal- b tigen Bogen gebildet wird, zu beiden Seiten von je zwei übereinandergestellten gekuppelten Säulenpaaren getragen; das Erdgeschoß 1497 begonnen; dem Giebel fehlt der Simsabschluß. Mit dieser Komposition überflügelt Bramante alle seine Zeitgenossen. Die mächtige Rundform, hier nur als Tonnengewölbe, hat er später im Giardino della Pigna des Vatikans zur riesigen Nische ausgebildet. — In S. M. di Canepanova zu Pavia (1492 beg., 1564 voll.; Bra- c mantes Tätigkeit beschränkt sich auf den Beginn ihrer Aufführung), einem Achteck mit oberem Umgang, ist das Motiv der Sakristei von S. Satiro zu einer selbständigen Kirchenanlage erweitert. Die Formen z. T. schon die seines römischen Stiles; Chor und Vorhalle als besondere Anbauten.

Unter dem Einflusse dieser Werke entstanden in den umliegenden Städten und Flecken ähnliche Bauten, die von Bramantes Werken oft kaum zu unterscheiden sind: Die Madonna di Piazza d zu Busto Arsizio, nach *Battaratis* Entwurf von *Lonati* 1518—23 erbaut, ein Quadrat, das sich im Innern in ein reichgeschmücktes Achteck verwandelt; die Kuppel mit achtseitiger Galerie hat die Gestalt einer Pyramide mit sanft geschwungener Linie, wie sie Bramante auch für S. M. della Grazie beabsichtigte. — Das San- e tuario della Madonna bei Crema[2]), ein Backsteinoktogon mit vier kapellenartigen Ausbauten (ähnlich dem Tempel auf dem Sposalizio des Perugino in Caen) von *Giovanni Battagio* 1490 beg., die oberste Galerie und Abdeckung 1493—1500 voll. von *G. A. Montanaro.* — Von demselben: die Incoronata zu Lodi f (1488), voll. von *Dolcebuono* und *Lazz. Palazzo* (1494), von ähnlicher Anlage wie die Canepanova, von herrlichen Höhenverhältnissen, der Chor und der obere Teil leider durch Restaurierung verdorben.[3]) — S. Magno in Legnano von *Giac. Lampugnano* (1504 g bis 29) eine vergrößerte und entwickeltere Form der Kirche in Busto Arsizio. — Die Madonna zu Saronno, beg. 1498 von *Vinc.* h *dell'Orto*, wirkt nur durch die reiche Außendekoration des Kuppelgeschosses nach Art von S. M. delle grazie; der ansehnliche Campanile von *Paolo della Porta* (1516). — Das Oktogon, welches den

1) Das Lazzaretto vor Porta Orientale war ein Werk des *Lazzaro Palazzo* * (1488); das für seinen Zweck hübsch gedachte Kapellchen in der Mitte des Hofes erst 1580 von *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) erbaut (beides jetzt demoliert).

2) Von der Kirche S. Maddalena in Crema ist nur noch die frühe Back- ** steinfassade erhalten (jetzt Teatro filarmonico).

3) In Lodi auch ein reizender Zierbau: Casa Cerisoldi già Mutignani, *** Via Pompeja 45, wohl von *G. Battagio.*

a hübschen Chorbau der Kirche von Canobbio am Lago Maggiore bildet, ist nicht von Bramante, vielmehr von *Pellegrino Tibaldi*,
b von dem auch der zierliche achteckige Hochbau S. Croce bei Riva am Luganersee herrühren soll (?).

c Auch an der Certosa von Pavia (S. 93 a) war nach mehr als halbhundertjähriger Unterbrechung des Kirchenbaues unter *Guiniforte Solaris* Bauleitung (1453—81) die Renaissance an Stelle der Gotik getreten, und zwar zuerst an dem Terrakottaschmuck der
d beiden berühmten Klosterhöfe (s. unter Skulptur). Beim Aus-
e bau von Querschiff und Chor nach dem bereicherten Planschema des Doms von Piacenza (jeder ihrer Arme schließt mit drei Nischen nach drei Richtungen, eine Anordnung, die für mehrere der untengenannten oberitalienischen Kirchen vorbildlich wurde) samt der
f in drei Galerien abgestuften Kuppel (bis ca. 1480, ähnlich in Pia-
g cenza, S. Andrea zu Vercelli und Chiaravalle) war Guiniforte jedoch jenem lombardischen Übergangsstile gefolgt, der schon am Äußern des gotischen Langhauses sich namentlich durch ausgiebige
h Verwendung von Bogengalerien (wie schon an S. Pier in ciel d'oro
i und S. Lazaro in Pavia) kennzeichnet und der auch in seinem Ent-
k wurfe zur Fassade vorherrschen sollte. Dieser kam aber nicht zur Ausführung, obwohl seit 1473, bezw. 1475, die Brüder *Mantegazza* und *G. Ant. Omodeo* daran arbeiteten. Nach Solaris Tode erhält *Omodeo* die Bauleitung (1481—99) und liefert nach längerer Unterbrechung der Arbeiten 1492, vielleicht im Verein mit *Dolcebuono*, das neue Fassadenmodell, wonach sie nun durch ihn und seine Genossen, sodann (1500—07) durch *Ben. de' Brioschi* im Verein mit einer zahlreichen Bildhauerschar bis zur Galerie des ersten Geschosses, in ihrer oberen Partie aber erst in den folgenden dreißig Jahren ausgeführt wird. — Neben derjenigen des Domes von Orvieto ist sie das erste dekorative Prachtstück Italiens und der Welt, und abgesehen vom Schmuck vielleicht die bestgedachte des 15. Jahrh. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Form beherbergt sie allen erdenklichen Schmuck in weiser Abstufung des Ausdruckes. Die unermeßliche Pracht und z. T. auch der feine dekorative Geschmack, welche das Erdgeschoß beherrschen, haben ein in seiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht: „ein aus dekorativer Kleinplastik zusammengesetztes Mosaik.“ Schon die Basis des Sockels beginnt mit Puttenreliefs und Kaiserköpfen; am Sockel selbst (an dessen Profilierung man den Meister der Capp. Colleoni erkennt) wechseln Reliefs und Statuen in Nischen; die Pilaster sind beinahe

in Nischen aufgelöst, welchen Statuen vortreten; was sonst von Flächen übrig bleibt, ist mit Figuren und Zieraten in Relief völlig bedeckt, alles in weißem Marmor. Das auf vier glatten Säulen vortretende Portal, von *Ben. de' Brioschi* 1501 ausgeführt, ist a
edel gedacht; vollends aber gehören die vier großen untern Fenster (von *Omodeo*, eigentlich als Pforten gedacht) zu den größten b
Triumphen aller Dekoration. Am mittlern (jetzt obersten) Stockwerk, nach 1508 von *Ben. de' Brioschi* und *Ant. della Porta, il Tamagnino* (vielleicht nach dem Modell *Dolcebuonos*) in Arbeit genommen, sind Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben inkrustiert, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte konsequenterweise ein kolossales Mosaikbild in einer überaus prachtvollen Einfassung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung ersieht. Sämtliche bekrönenden Halbkreisgiebel und Fialen, die dem Bau einen vollkommenen Abschluß gegeben hätten, kann man nach dem alten Entwurfe ergänzen.

In Pavia wäre der Dom eine Art St. Peter der lombardischen c
Frührenaissance geworden, jetzt bloß das majestätische Fragment eines hellen lichten Hochbaues nach dem Muster von S. Lorenzo in Mailand. Inwiefern Bramante den Entwurf des *Cristoforo Rocchi* beeinflußte, ist schwer zu bestimmen. Jedenfalls wurde er sofort nach Beginn der Arbeiten 1487 mehrere Male hinberufen; die vortreffliche Profilierung der verschiedenen Piedestale im Chor und der Unterbauten der Sakristeien sowie die originelle Beleuchtung der Krypta können nur von ihm herrühren. Das hochinteressante Modell Rocchis, nach dem Beginn des Baues hergestellt, d
ist noch im Dom wohlerhalten; manches daran hätte Bramante nie gemacht (die Kuppel modern). — Ferner sind Pal. Carminali- e
Bottigella, Corso Cavour, ein Backsteinbau (vielleicht von *Omodeo*) von großer Anlage, einfach vornehmer Disposition und maßvoller Dekoration, sowie ein herrlicher, teilweise erhaltener Palasthof f
gegenüber dem Carmine, auch Hof und Portal von Casa Rossi g
(via Mazzini 14, urkundlich von *Omodeo*), tüchtige Bauten im Stile Bramantes.

Von dem schon erwähnten mailändischen Schüler (?) Bramantes, *Giov. Dolcebuono* († 1506), der dem Meister an freiem Verständnis des Klassischen am nächsten stand, rührt das Innere von S. M. presso S. Celso in Mailand her (beg. 1493): eine dreischiffige h
Pfeilerkirche mit kassettierten Tonnengewölben, mächtiger Kuppel (mit äußerem Tambourgeschoß nach Art von S. M. delle Grazie) und Chorumgang; der Eindruck ist der einer einfachen Pracht; da das Licht nur aus den Seitenschiffen einfällt, fehlt der Charakter kirchlicher Weihe. Den edlen Eindruck des Vorhofes (1514—26 i
von *B. Zenale* nach einem Modell *Crist. Solaris*?), z. T. aus Back-

stein, z. T. ganz aus Marmor (Halbsäulen mit Bronzekapitälen),
a kann selbst die bombastische Marmorfassade des *Galeazzo Alessi* nicht verwischen. — Ebenfalls von *Dolcebuono* ist das Innere von
b S. Maurizio oder Monastero Maggiore (1503—19). Ein geistreicher Bau, mit lichter Empore über flachrunden Nischen, welche den Fenstern entspricht, wie für *Luinis* Fresken und Dekoration gebaut und doch schon ohne Rücksicht darauf schön; hier wird zum letztenmal durch die Rippen des Kreuzgewölbes eine leichte und edle Wirkung erzielt. An der oberen Galerie findet sich schon das bekannte „Palladiofenstermotiv" (s. u. Basilika von Vicenza). Hinter der Altarwand ist derselbe Bau als Nonnenchor noch einmal wieder-
c holt. (Späteres Beispiel S. Paolo in Mailand.) — S. M. della Passione von *Crist. Solari* (1465—1540) als mächtiger Zentralbau begonnen, in den untern Teilen noch edel und einfach, Kuppel
d 1530, Langschiff später, Fassade 1692. — S. Nazaro hat noch seinen wunderlichen Vorbau vom Jahre 1518 mit den Sarkophagen der Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Nischen. Es ist ein trocknes, phantasiearmes Werk des *Bramantino* (?). Von ihm soll
e auch das Haus in Via Borgonuovo Nr. 25 mit schlanken verjüngten Pilastern sein.

Von Klosterhöfen gehören dieser Stilphase an die zwei mäch-
f tigen von S. Pietro in Gessate (1500, vielleicht von *Crist. Solari*) die beiden doppelgeschossigen dorischer und jonischer Ordnung von
g S. Antonio, die von S. Simpliciano und S. Ambrogio.

h Der Ausbau des Domes von Como (s. S. 92 g), eines der schönsten Beispiele reifer Renaissancebaukunst, wurde mit der äußeren Verkleidung des Langhauses begonnen. *Tommaso Rodari* mit seinen Brüdern war 1487—1526 an dem Baue tätig. Die Dekoration der vorderen Teile des Langhauses, noch in der bunten und befangenen Frührenaissance, gehört der frühen Zeit Rodaris an (Fenstereinfassungen, geistreiche Spitztürmchen über den Strebepfeilern an der Nordseite). Die vornehme Gliederung der Wände und Pfeiler der Südseite (mit den drei Fenstern, dem edlen Gesimse und den Urnenträgern als Wasserspeier im Friese an den Strebepfeilern) steht der Weise *Bramantes* sehr nahe, der vielleicht eine Skizze für die Verkleidung des Langhauses lieferte. Im Jahre 1513 begann der Bau der drei Chorabschlüsse im halben Zehneck. Gesimse und Strebepfeiler waren durch die äußere An-
i lage des Langhauses bedingt. Das übrige beruht auf einem Modell von *Cristoforo Solari* (1519, im Museo civico, wo auch ein
k Modell der Tribuna allein, vielleicht von *Rodari*, bewahrt wird); der Meister schuf hier eine der reinsten Konzeptionen des Bra-
l mantestils. (Die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von
m *Juvara* 1731). Innen ist Chor und Querbau umzogen von einer

Doppelordnung korinthischer und Kompositsäulen, welche ein Doppelsystem von Fenstern einfassen; die übrig bleibenden Flächen sind zwar nüchtern mit Rahmenwerk dekoriert, aber trefflich eingeteilt; unter den untern Fenstern Nischen mit (oder doch für) Statuen; die Wölbungen mit prachtvollen, rot-weiß-goldenen Kassetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Totalwirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilastern und Friesen zuläßt, gehört dies Gebäude wie S. M. presso S. Celso zu Mailand schon eher der klassischen Zeit an (Chor erst nach 1592, Mittelschiff 1608 eingewölbt; die zwei Tribünen des Querschiffs erst 1627 bis 1667 errichtet).

Jüngst ist die Tätigkeit der *Rodari* als Architekten und Bildhauer an mehreren Bauten im Veltlin nachgewiesen worden. Der bedeutendste ist die Madonna zu Tirano, 1505–28: Kuppel mit a
dreischiffigem Langhaus und Chorausbau im Sinne bramantesker Zentralbauten, Fassade nach dem Vorbilde der Certosa angelegt, das Portal 1530–33 nach Art von S. M. dei Miracoli zu Brescia reich dekoriert.

An der Hauptkirche S. Lorenzo von Lugano ist die Marmor- b
fassade vielleicht auch von *Tommaso Rodari* oder einem der am Pal. comunale zu Brescia (s. unten) arbeitenden Meister 1517 begonnen; in ihrer ruhigen Vornehmheit klingt das Thema der Certosafront an; quadratisch, mit einem höhern Erdgeschoß und einem niedrigern Obergeschoß, in dessen Mitte ein Rundfenster; Friese, Pilaster und teilweise auch die Wandflächen mit Skulpturen geschmückt.

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinsame Züge kund, die auch für die folgenden wesentlich sind. Die Lombardei war schon in der vorigen Periode das Land des großartigen und verfeinerten Backsteinbaues gewesen und behielt jetzt dieses Material bei, abgesehen natürlich von Gebäuden des äußersten Luxus, wie z. B. der Fassade der Certosa. Zweierlei Konsequenzen hiervon sind: 1. Die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stuckierung, der kühne Gewölbe gestattete; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Basilika kommen zur Renaissancezeit im ganzen selten vor. 2. Die Vorliebe für reiche, kecke Dispositionen, hauptsächlich runde Abschlüsse, große Nischen usw., die im Backstein, wo man es im Detail nicht so genau nimmt, ungleich leichter darzustellen sind als im Stein. Diese reichen Formen sind gleichsam ein Ersatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen sind: die stets einfache und befangene Bildung der Säule, wo sie vorkommt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meisten) Klosterhöfen; die Dekoration des Innenpfeilers, den man doch ein-

mal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse und der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkuppeln usw.). Die Kuppel bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, außen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinaus bringt. Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante drang mit der großartigen Vereinfachung der Formen, die man an mehreren seiner Bauten bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des 16. Jahrh., und dann ziemlich unvermittelt.

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen besteht aus S.
a Sisto in Piacenza (1499—1511), S. Giovanni (1510) und der
b Steccata in Parma (1521—39), die beiden letzteren von *Bernardino Zaccagni* aus Torchiara und seinem Sohne *Giov. Francesco*,
c die erste von *Alessio Tramelli*. An S. Sisto entschädigen für die moderne Fassade zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichtum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Kapellen, in Nischen auslaufend, welche indes von außen durch eine gerade Mauer maskiert sind. Von ganz besonders seltsamer Komposition sind die beiden Schlußkapellen des vordern Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Wandnischen, und dies alles so klein, daß man sich kaum darin umwenden kann. —
d S. Giovanni in Parma hat eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur ein Querschiff; außerdem drei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen
e und Friesen (die Fassade modern). — La Steccata endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppel und vier etwas niedrigeren Eckräumen, die zu besondern Kapellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores von 1690.) Es ist eine der schönsten, wohltuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von außen, wie alle diese Kirchen, möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun: 1. Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, teilweise auch der Bauflächen (davon unten ein mehreres). 2. Eine merkwürdig schlechte Beleuchtung durch die Fenster der untern Kapellenreihen. Von den Kuppeln hat leider gerade die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von S. Giovanni, mit Correggios Fresken, das kümmerlichste Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das a
sonst so schön gedacht ist, sein bester Reiz durch die ohne alle Not ganz niedrig angebrachten Fenster ganz verloren. — Um sich den Eindruck des Ganzen einigermaßen zu vervollständigen, denke man sich bei S. Sisto und S. Giovanni eine Backsteinfassade dieses Stiles hinzu, wie sie z. B. S. Pietro in Modena recht schön dar- b
bietet. Wie einst die gotischen, so reproduziert in dieser Epoche der Backstein die antiken Formen in oft reizender Weise.

In Modena ist außer der eben erwähnten Backsteinfassade von S. Pietro nichts von höherer Bedeutung vorhanden; der zweite c
Klosterhof daselbst (ionische Halle) hat ein sonderbar niedriges Obergeschoß. Für Architekten: Pal. Coccapane (Strada Rua d
del muro 30), Backsteinbau, außen mit reichen Gesimsen in den der modenesischen Frührenaissance eigentümlichen schweren, antikisierenden Gliederungen, und mit gemalten Friesen und Decken in den untern Hallen. — Pal. Rangoni (jetzt Bellintani, Hauptstraße) e
hat rechts noch ein sehr entstelltes Höfchen mit oben herumgehendem offenem Pfeilergang.

In Reggio sind aus dieser Zeit zu nennen: der hübsche Backsteinpalast Vezzani Pratonieri, Via del Torazzo, und Pal. Fer- f
rari, Via principale 43, wahrscheinlich Bauten *Ant. Casottis* (1452 bis 1484 beschäftigt), durchaus von dem gleichzeitigen Palaststile Bolognas beeinflußt. Von seinem Schüler *Bartol. Spani* (1468 bis nach 1538, s. unter Skulptur) sind noch erhalten: der doppelsäulige Kreuzgang von S. Pietro, und Pal. Terracchini (beide um 1513) g
durch großartige Anlage (drei Höfe) und feine Durchbildung des Terrakottadetails ausgezeichnet; Pal. Mari mit köstlichen Resten h
der z. T. malerischen Dekoration an Friesen, Gesimsen usw. (c. 1510). Außerdem das reiche Hochrenaissanceportal von Pal. Ceretti i
(1530, ins Museo civico versetzt) und das vitruvianisch einfachstrenge von Pal. Trivelli (1531). — Der Hof des Vescovado k
ist nicht von Bramante.

Das bischöfliche Seminar in Parma (beim Dom) hat eine l
gute, jetzt vermauerte Doppelhalle. S. Sepolcro ebenda, jetzt m
Hospital, von schöner Anlage.

In Piacenza hat die Madonna della Campagna (von *Al.* n
Tarametti, um 1525), ein Zentralbau in Backstein mit etwas nüchternem Detail, im Innern eine schöne Lichtwirkung, dazu die Fresken des Pordenone. Ebenda S. Sepolcro (1488) mit groß- o
artiger Innenwirkung, das Vorbild für S. Giustina in Padua, mit dem Kreuzgange dahinter (1503), alles von *Alessio Tarametti* ausgeführt. — Außerdem besitzt die Stadt noch in dem Pal. de' p
Tribunali (früher Landi, von *Giov. Battagio* aus Lodi, 1484)

einen herrlichen Rest einer Backsteinfassade nebst zwei Höfen mit reichstem Terrakottaschmuck an Fries und Archivolten, noch in Ruinen schön. Das reiche Marmorportal ganz in der Art der Porta Stanga im Louvre. Demselben Meister gehört wohl auch das einfachere Portal am Pal. degli Scoti (Collegio Morigi, via S. Antonio), wie der Bau selbst.

Bologna besitzt aus dieser Zeit keine bedeutende Kirche, aber einzelne sehr wertvolle Bruchstücke von solchen. Die ganze fröhliche Naivetät der Frührenaissance lebt z. B. in der zierlichen Backsteinfassade der Madonna di Galliera (Via Manzoni), 1510 bis 1518 von *Donato da Cernobbio* ausgeführt. — In den kleinsten Dimensionen repräsentiert diesen Stil das jüngst restaurierte Kirchlein S. Spirito; die Dekoration steht unter Einfluß derjenigen an der Kirche Corpus Domini (la Santa), wo von dem durch *Nicc. Marchionne da Firenze* und *Franc. Fossi da Dozza* 1478—81 ausgeführten Baue ebenfalls nur die Fassade erhalten ist, vollständig jedoch nur die prächtige Backsteintür. Sie zeigt gerade in ihrem Reichtum den tiefen Unterschied zwischen oberitalischer und toskanischer Dekoration (neuerdings dem *Nicc. Sperandio* zugeteilt, s. unten). — Eine vollständige, aber nur einschiffige Kirche (erst nach 1514) ist S. Michele in Bosco, namentlich außen gut und gediegen; das Portal dem *Peruzzi* mit Recht beigelegt (1523); von den Anbauten mehrere einfach gut (von dem 1437 beg. ursprünglichen Baue *Giov. Negros* nur noch das Äußere des Sakristeibaues erhalten). — An S. Bartolommeo di Porta Ravegnana ist auf zwei Seiten die reiche Pfeilerhalle des *Andrea Marchesi da Formigine* erhalten (1516—30, und doch noch Frührenaissance, wie alles, was noch auf vorherrschende Einzelwirkung ausgeht; das Innere, Tonnengewölbe auf Säulen, vielleicht aus derselben Zeit, aber modernisiert). — In S. Giacomo Maggiore ist das ganze Langhaus ein schöner Einbau in die ältere Kirche; einschiffig mit je drei Bogenkapellen zwischen den vortretenden Wandpfeilern, 1493—1509 durch *Pietro da Brensa* ausgeführt; die prächtige Vorhalle (deren Terrakottafries vielleicht von *Sperandio*), schon 1477 bis 1481 errichtet, wird irrigerweise dem *Gasparo Nadi* aus Bologna (1418—1504) zugeschrieben. — An dem anstoßenden Oratorium S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von außen einen zierlichen Anblick. — In S. Giovanni in Monte sind Chor und Seitenkapellen 1442—56 von *Cristoforo da Zanino,* die Fassade mit ihren sonderbaren Halbkreisabschlüssen 1473 von *Dom. Berardi* aus Carpi, die Kuppel 1514—17 von *Arduino Ariguzzi* ausgeführt.

Wie langsam die Renaissance in Bologna eindrang, beweist z. B. die noch um 1480 gotisch erbaute Annunziata (vor Porta d'Azeglio, Arsenal). Der Weiterbau von S. Petronio hielt hier

den gotiſchen Stil überhaupt lange am Leben. Andre Spezimina dieſes Übergangsſtils ſind S. Vincenzo (vor Porta d'Azeglio, a
jetzt der Villa Ronzano einverleibt, 1475 ff.) und S. M. della b
Miſericordia (vor Porta Caſtiglione, 1473). Von Comasken erbaut, lehnen ſich dieſe Werke in der Anlage an die lombardiſchen Kirchen jener Spätzeit (S. M. delle Grazie, S. Pietro in Geſſate zu Mailand) an, während ſie im Detail die Formen der Renaiſſance zeigen. — Ebenſo verraten die ſpäten Kloſterhöfe von S. Fran- c
cesco (1460), des Ospedale militare (vor 1475) u. a. m. in d
Anlage und gewiſſen Formeneigenheiten ihre Abſtammung vom Arkadenhof des Collegio di Spagna (S. 95 d).

Einzelne Kapellen, oft ſehr hübſch mit eigenen polygonen Kuppeln und Eckpilaſtern nach florentiniſcher Art: in S. Martino e
Maggiore, die erſte links; — in S. M. della Miſericordia, die f
letzte rechts: überhaupt iſt das Innere dieſer gotiſchen Kirche im Jahre 1511 umgebaut; in S. Stefano: ein hübſches Kapellchen links g
neben dem ſog. Atrio di Pilato; in S. Giacomo Maggiore: die h
Capp. Bentivoglio (im Chorumgang, 1486) durch ihre halbmoderne Bemalung entſtellt; in S. Giovanni in Monte: an jedem Ende i
des Querbaues eine Kapelle, die linke von *Friguzzi* 1514; in S. Vitale die Capp. S. M. degli Angeli von *Gasp. Nadi* (1505) in k
Nachahmung florentiniſcher Formen.

Für Paläſte der Frührenaiſſance (die wir hier, wie bemerkt, noch über die erſten Dezennien des 16. Jahrh. ausdehnen müſſen) iſt Bologna eine der wichtigſten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beſchränkungen ein, welche eine florentiniſche oder venezianiſche Entwicklung des Palaſtbaues hier unmöglich machen: der Backſtein und die Verwendung des Erdgeſchoſſes zur Straßenhalle. Es enſtanden faſt lauter Horizontalbauten, bei denen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird.

Innerhalb dieſer Schranken aber äußert ſich die Renaiſſance hier beſonders liebenswürdig, ja es gibt in ganz Italien wenige Räume, wo der Geiſt des 15. Jahrh. uns ſo ergreift, wie in einzelnen Hofanlagen von Bologna. Das Detail iſt meiſt gerade ſo reich, wie der Backſtein es geſtattete; allerdings liegt zwiſchen hier und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden ſchon mehr wie vom Hörenſagen reproduziert. — Die Backſteinſäulen der Faſſaden, meiſt mit einer Art einblättriger korinthiſcher Kapitäle, tragen reichprofilierte Bogen; über einem Sims ſetzen dann die rundbogigen Fenſter des Obergeſchoſſes an, oft ſehr prächtig, mit einer Art von Akroterien ſeitwärts und oben; in dem (bisweilen noch bemalten) Frieſe finden ſich runde, auch rund-

schließende und viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Konsolen tritt nur mäßig vor. — In den Höfen, wo sie wohl erhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den größten Teil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äußern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dgl. meist um einen Grad reicher als außen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des 16. Jahrh., und gerade aus dieser spätern Zeit gibt es Beispiele von besonderer Schönheit. *Formigine* (s. S. 162 f) bemühte sich damals, den fortan sandsteinernen Kapitälen eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurierte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt man oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Außen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Klassizität ein Zugeständnis gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrh. auf. Die Entwicklung beginnt mit einem Typus, der, bis tief ins 15. Jahrh. andauernd, noch mit den struktiven Formen der Gotik operiert, aber schon die Details der
a Renaissance anwendet. Das Hauptbeispiel dafür ist Pal. Isolani già Bolognini, Piazza S. Stefano. 1453 arbeiten *Pagno di Lapo Portigiani* und *Ant. di Simone* aus Florenz die Kapitäle der Halle, Konzeption und Details des Baues sind aber bolognesisch-lombardisch (in der Laube der Hoffront ist noch ein merkwürdiges Beispiel eines mittelalterlichen Holzbaues erhalten). Diesem Muster
b folgen mehr oder weniger genau: Casa de Simonis, Via di
c Porta Castello 2; Casa Aria, Via Galliera 13; Pal. Pallotti, Via Garibaldi 3 (nach 1465), mit doppelgeschossigem Arkadenhof;
d Casa Rizzi già Campeggi, Via d'Azeglio bei Pal. Bevilacqua
e (vor 1480), ebenso; Casa Reggiani, Via Mazzini 40, und Casa
f Correggi, Via Cavaliera 18 (1466), beide von *Giacomo Achi*, beide mit kühnen, unregelmäßigen Hofloggien.

g Entschiedene Renaissancebildung zeigen: Pal. Fava, Via Manzoni 6, 1483 von *Gilio Montanari* erbaut, sehr schön; im Hofe ein offener Verbindungsgang auf reichen, gigantischen Konsolen. —
h Ähnlich Pal. Ghislieri (Hotel Brun), erbaut 1491, vergrößert 1510. — Das phantastische schöne kleine Eckhaus Via delle Grade
i und Contrada de' Poeti, die sog. Casa de' Caracci (um 1500), mit originellem Konsolenvorbau für das Obergeschoß und Fenstern mit
k mittlerem Konsolenkapitäl. Pal. Felicini, Via Galliera 14 (erb. 1497—1518), wiederholt die Anordnung von Pal. Fava unter richtigerer Wahrung der Verhältnisse zwischen den Arkaden der Halle
l und den Fenstern des 1. Stockwerks. Ähnlich Pal. Saraceni,
m Via Farina 15. Pal. Guastavillani, Via Castiglione 20, einfacher,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit schönem Portal und grandiosem Loggienhof. — Der Pal. a
Bevilacqua, beg. 1481, eins der wenigen Gebäude dieser Zeit, die unten keine Halle, sondern eine geschlossene und zwar steinerne Fassade haben, deren Quadern sorgfältig behandelt, nämlich jeder einzeln verziert sind; auch alle Details sehr reich, das Gesimse eines der wirksamsten, das Portal von *Francesco di Simone.* Der Hof (nach 1484), mit Ausnahme der Säulen ganz von Backstein, ist der schönste dieses Stiles. Da seine Halle im Aufbau und in der Zierweise fast völlig übereinstimmt mit dem Portikus an S. Giacomo (s. S. 162 g), so läßt sich annehmen, daß dessen Erbauer auch der Architekt des Pal. Bevilacqua war. — Von demselben unbekannten Künstler rührt auch der Hof von Casa Magnani, b
Via Zamboni 25, her (vor 1481). — Der Pal. del Podestà, 1492 c
bis 1494 wahrscheinlich von *Giovanni di Pietro da Brensa* und *Franc. Fossi da Dozza* ausgebaut, sieht dem Werke einer unreifen Begeisterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere Stockwerk paßt nicht zu den facettierten und geblümten Quadern und den (allerdings erst im 16. Jahrh. zugefügten) derben Halbsäulen der Pfeiler des Erdgeschosses. (Der rechts davon gelegene Por- d
tico de' Banchi rührt in seiner jetzigen Gestalt erst von *Vignola* her, der auf geschickte Weise eine Menge kleiner Räume und Fenster einer neuen Haupteinteilung unterordnete.)

Der zierliche, durch den Umbau von 1620 verunstaltete Pal. e
Malaguti auf dem Platze der schiefen Türme (ursprünglich Zunfthaus der Weber, mit dem Datum 1496) soll von *Francesco Francia* entworfen sein. Wenn man in den mehr dekorativ als architektonisch gehandhabten Formen den „Goldschmied" wieder erkennen will, so ist nichts dagegen einzuwenden. — Als einzig in ihrer Art in Bologna ist hervorzuheben die Palazzina della Viola (um f
1497, im Garten der Scuola agraria vor Porta S. Donato), ein einfach-graziöser Villenbau der Bentivogli mit luftigen Loggien im Stile der lombardischen Renaissance. — Außerdem ist der große Portikus der Putte di Baracano unweit Porta S. Stefano be- g
achtenswert als Fassade einer wohltätigen Anstalt aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. mit einem Reichtum figürlicher Kapitäle, doch zumeist von handwerklicher Mache.

Dem reinern Klassizismus nähert sich dieser Stil z. B. in der Fassade von Pal. Fioresi, Via Galliera 5, mit ihren dünnen Säul- h
chen (unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand), beg. 1517 wahrscheinlich von *Formigine* (das Innere viel später, gut disponiert, besonders die Treppe), wie in Pal. Bolognini, jetzt Salini- i
Amorini, Via S. Stefano 9 (beg. 1525, voll. 1551), mit den schweren Fensterumrahmungen und den Prachtkapitälen des *Formigine,* sowie den Medaillonköpfen des *Alf. Lombardi.* — Den bolognesischen Hof-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a bau in klassischer Umbildung zeigt sehr schön Pal. Malvezzi-Campeggi, Via Zamboni 22, von *Formigine* (1522). Für die Fassade dagegen (1549) wußte dessen Sohn, als der römisch-florentinische Einfluß nach Bologna drang, keinen rechten Rat: er behielt für Friese, Pilaster und Füllungen eine öde kalligraphische Spielerei b bei, während der Vater an Pal. Fantuzzi (jetzt Cloetta, Via S. Vitale Nr. 23; 1517—22) den gekuppelten Halbsäulen beider Stockwerke eine ganz widersinnige Rustikaoberfläche gab.

Naiver verläuft sich die alte bolognesische Zierlust in den Barockstil bei den Bauten des *Ant. Morandi Terribilia* († 1568). Anfänglich in seinen Klosterbauten, wie dem fast florentinisch feinen Kreuz- c gange von S. Procolo, Via d'Azeglio 56 (seit 1550), den drei d Höfen bei S. Domenico (1542—50) und den imposanten doppel- e geschossigen zwei Rustika-Höfen von S. Giovanni in Monte (zugemauert, seit 1543) strenger Vitruvianer, entfaltet er in dem f grandiosen Palast des Archiginnasio samt dessen Hof (1562) neben einfacher Disposition Reichtum in Formen und Ornament. Nach g Analogie mit diesem Bau gehören ihm auch: Pal. Borghi-Stanzani, Via S. Vitale 28 u. 30, mit zwei mächtigen Höfen, der reich- h dekorierte Pal. Bevilacqua già Zumbini, Via Galliera 21, und i Pal. Bolognetti, jetzt Rambaldi, Via Castiglione (1551), mit einer allerliebsten untern und obern Halle und Treppe. Das beste k Gebäude dieses Übergangsstiles aber möchte wohl Pal. Buoncompagni-Ludovisi sein, Via di monte 8, hinter dem erzbischöflichen Palast (1545); im Hofe reiche Säulen mit skulpierten Schäften und erlöschende mythologische Grisaillen des *Girol. da Treviso.*

Von Klosterhöfen der Renaissance sind zu nennen: die drei l von S. Martino Maggiore von *Giov. da Brensa* (bis 1511, m f. S. 88g) und der Haupthof der Certosa mit besonders reichen und schönen Kapitälen; seine Formenähnlichkeit mit dem bramantesken Chiostro von S. M. delle Grazie in Mailand läßt auf lombardische Tradition schließen.

Die völlige modern-klassische Umbildung tritt dann ein mit *Bart. Triachini,* in dessen Schöpfungen die Renaissance, frei von jeglichem Auswuchs des Barockstils, in vollen, manchmal etwas pompösen Akkorden ausklingt; so in dem von Palladio und Alessi n inspirierten Pal. Ranuzzi già Lambertini (1541—81), im Hofe der Universität (nach 1560) mit seinen michelangelesken An- o klängen, und im Pal. Malvezzi-Medici, Via Zamboni 13 (beg. 1560), einem der besten Gebäude Bolognas. Und noch viel später p gibt *Tom. Martelli* († 1617) mit dem Campanile der Certosa q und der Kirche S. Salvatore (beg. 1605) Zeugnis für eine zu jener Zeit ganz ungewohnte Strenge und Einfachheit der Konzeption

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und der Formen. Dagegen neigt ſich dem Barockſtile entgegen *Pellegrino Tibaldi* und ſein Bruder *Domenico* (von welchen unten).

In Imola folgt Pal. Serſanti (ehemals Ospedale vecchio, a
um 1480) dem Typus, der in Bologna durch die Paläſte Iſolani,
Felicini, Saraceni u. a. vertreten iſt. Im Pal. Riario-Sforza b
(jetzt Paterlini) begegnen wir einer genauen Nachbildung von Pal.
Riccardi in Florenz en miniature, erbaut durch *Giorgio Marchiſſi*
aus Settignano (1483). — Der kuppelbedeckte kleine Zentralbau
der Madonna del Piratello vor Imola von *Dom. della Robia* c
aus Lugano (1492) erinnert durch die ungewöhnlich feine Glieder-
rung ſeiner Backſteinwände an Bramantes lombardiſche Frühbauten.
Der Campanile, angeblich nach deſſen Entwurf 1506, zeigt durch-
aus Hochrenaiſſanceformen. — Über den Dom von Faenza ſ. oben d
S. 128 c. — Ebendort zeigt die Faſſade von S. Michele und der e
gegenüberliegende Palaſt der Manfredi eine beſonders edle f
Behandlung des Backſteins. — In Ceſena baute *Matteo Nuzio*
aus Fano 1452 die intereſſante Biblioteca Malateſtiana, drei g
gleich hohe gewölbte Schiffe durch Säulen getrennt, mit phan-
taſtiſch dekorierten Portalen. — In Fano rührt wahrſcheinlich von
ihm her die einfach disponierte Faſſade des Kirchleins S. Michele h
(1475—90, mit Marmor des 1463 z. T. abgetragenen benachbarten
Auguſtusbogens verkleidet und mit einem Abbilde davon en minia-
ture geziert), ſowie der anſpruchsloſe Arkadenportikus des
Spedale delle Trovatelle (deſſen Kapitäle gleichfalls von der i
Attika des Auguſtusbogens ſtammen). Auch die dreibogige Vor-
halle von S. M. Nuova iſt ein graziöſer Bau von *Cedrino* k
(ſ. S. 167 n) aus dem Jahre 1476, während der fünfbogige Portikus
von S. Croce dell' Ospedale mit ſeinen toskaniſchen Säulen dem l
Cinquecento angehört. (Die Dekoration dieſer Monumente ſ. unten.)

Nicht dem Stil, wohl aber der Zeit nach iſt hier der Dom von m
Loreto einzureihen. Von Nicc. dell' Aſta, Biſchof von Recanati,
1468 beg., 1471—79 durch *Marino di Marco Cedrino* aus Zara (er
nennt ſich auch am Hauptportal des Doms von Forli, 1465, n
und von S. Agoſtino zu Amandola, 1468, als deren Bildner) o
fortgeführt, iſt ſeine Anlage als eines ſo ſpäten gotiſchen Neu-
baues nur durch den Einfluß Venedigs zu erklären. (Von der Fort-
ſetzung des Baues durch *Giul. da Majano* und *Giut. da Sangallo*
war oden S. 128 g und 137 k die Rede; die weiteren Arbeiten daran
ſ. unten S. 214 a.) Die bewundernswerte Grundrißdispoſition
mit den dreiſchiffigen Kreuz- und Chorarmen, den Kapellen in
deren Ecken und den vielen halbrunden Abſchlüſſen, ſowie der
Aufbau der Kuppel, in ihren untern Teilen eigenartig durch den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wechsel in Höhen und Weiten der acht Gurtbogen, waren von Einfluß auf manchen Renaissancebau (z. B. den Dom von Pavia). Pfeiler und Gewölbe zeigen durchweg mittelalterliche Formen, ebenso das Äußere in seinen von Strebepfeilern nicht unterbrochnen, von einem Umgange auf weit vorkragenden Konsolen bekrönten ernsten Massen, — entsprechend der Bestimmung des Baues, der Kirche und Burg zugleich sein sollte.

Ferrara besitzt zunächst einen der wichtigsten Renaissance-
a türme Italiens, den Campanile des Domes (die drei untern Geschosse wahrscheinlich von *Pietro di Benvenuto degli Ordini* [† 1483] beg. 1451, voll. 1493; das oberste Geschoß erst Ende des 16. Jahrh. durch *G. B. Aleotti d'Argenta* daraufgesetzt). Mit Marmor, und zwar schichtenweise rot und weiß, inkrustiert, mit derb vortretenden Eckpilastern und Säulenstellungen dazwischen, wirkt dieser Bau ganz imposant, obschon man es den Säulen ansieht, daß der Baumeister beim Backstein aufgewachsen war. (Die Fensterbogen setzen
b unschön ohne Mittelplatte auf.) — Die Tribuna der Kirche ein guter Backsteinbau, innen mit reich skulpierten Wandpilastern von *B. Rossetti*, 1499. — Südlich gegenüber die aufgehobene, sehr ver-
c baute Kirche S. Romano, von früher und schlichter Renaissance.

Im allgemeinen folgen die großen ferrareser Ordenskirchen in ihrer Grundrißanlage mit geringen Abweichungen durchaus dem in den gotischen Franziskanerkirchen der Lombardei (s. S. 90) ausgebildeten Typus, nur im Aufbau gehören sie einer durchweg
d originellen Renaissance an. S. Francesco, von *Biagio Rossetti* († 1516) seit 1494 erbaut, hat am Äußern dürftig verteilte Pilaster mit hübschen Friesen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenschiffen entlang mit hübsch eingefaßten Kapellenreihen, durch deren Fenster wiederum das meiste Licht kommt. Auch die Ornamentierung in ähnlicher Weise an Friesen, Bogenfüllungen usw., sowie an den Pfeilern der Kreuzung aufgemalt, wie in jenen Kirchen. — Von
e demselben Geschlechte: S. Benedetto, beg. 1496 von *Girol. da Brescia*, voll. um 1550 von *Giambattista* und *Alberto Tristani*, die Fassade (auch die von S. Francesco) mit jenen von L. B. Alberti (S. 130 e) zuerst gebrauchten Seitenvoluten und mit Marmorpilastern; alles übrige schlichter Backstein; die Kapellenreihen auch außen rund; ebenso die Abschlüsse des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauses durch eine Flachkuppel unterbrochen); über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemäßigte dekorative Bemalung ist an den untern Teilen überweißt oder nie vorhanden gewesen. — Eine der besten dieser Reihe, ob-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schon ebenfalls durch das vorherrschende Unterlicht beeinträchtigt: die Certosa S. Cristoforo (1498–1553), einschiffig mit Kuppel- a
gewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen außen nobel von Backstein (mit Ausnahme der noch nicht inkrustierten Fassade), innen sämtlich von Marmor; über den Kapellenreihen eine hohe Attika wie in S. Sisto zu Piacenza (hier leer). – S. M. in Vado (seit 1495 nach dem Entwurfe b
des Malers *Ercole Grandi* erbaut von *Biagio Rossetti* und *Bart. Tristani*) ist in der Bildung des Äußern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Kapellenreihen und Unterlicht, deshalb von schöner Wirkung. (Die Hauptfassade erneuert, die Querbaufronte ursprünglich und der Fassade von S. Benedetto ähnlich. Die Nebenschiffe haben Kreuzgewölbe.) – Endlich S. Andrea, mit noch gotischer Fassade von 1438; innen c
Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben, Kapellenreihen mit Seitenlicht durch zwei Fenster; dies alles etwa um 1500. – Von S. Giorgio d
ist wenig mehr als der schiefe Backsteinturm aus dieser Zeit erhalten. Als griechisches, gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schicksalen jetzt sehr e
verändert. – Noch zu Ende des 16. Jahrh. baute *Alberto Schiatti* das einfache, sehr artige Kirchlein La Madonnina in dieser Form f
(unweit Porta Romana).

Von den Kreuzgängen sind diejenigen der Certosa (jetziger g
Camposanto) von Säulenhallen umzogen, die noch ganz frühe Blattkapitäle zeigen; die Außenwände haben einen eleganten Muschelfries in Terrakotta, auch ein schönes Portal in Marmor mit delikatem Arabeskenschmuck; – drei durch offene Durchblicke zu einer sehr schönen Wirkung vereinigte finden sich neben S. Benedetto h
(davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); – ein ähnlicher bei S. M. in Vado. i

Von Profanbauten dieses Stiles ist in Ferrara nicht so viel Bedeutendes erhalten, als man erwarten möchte. Die schönsten Bauten der Herzöge vom Hause Este sind untergegangen; ihr Kastell ist als malerischer, imposanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palast gelten. Von den sonstigen fürstlichen Gebäuden zeigt der jetzige Pal. Comunale allerlei interessante Reste, aber k
nichts Zusammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arsenals, welches außen ein schlichter Backsteinbau mit Pilastern, innen eine regelrechte Basilika (nur ohne Tribuna) ist. – Die angefangene Halle außen im Erdgeschoß des l
Palastes, gegen das Kastell hin, ist erst von *Galasso Alghisi* von Carpi, 1559. – Der Pal. Schifanoja, beg. 1391, unter Herzog m
Borso 1466–69 durch Aufsetzen des ersten Geschosses von *Pietro*

di Benvenuto ausgebaut, ist architektonisch nicht bedeutend, ausgenommen das schöne Portal mit dem Wappen darüber. An der
a 1473 der Südseite des Domes angebauten Loggia war *Ambrogio*
b *d'Ant. da Milano* tätig. Das Wichtigste ist immer der Pal. de' Diamanti (jetziges Ateneo, mit der städtischen Galerie), beg. 1492 für Sigismondo d'Este; die beiden Fassaden mit der facettierten Bekleidung, den skulpierten Pilastern (vielleicht von *Ercole Grandi*) und den sehr schön gebildeten Fenstern 1493 von *Biagio Rossetti*; mit dem Kranzgesimse voll. 1567 für Kardinal Luigi d'Este. Die schönen Verhältnisse des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwischen den zarten Pilastern und der energisch sein sollenden Quaderbehandlung. — Der letzte estensische Zierbau gehört schon dem klassischen Stile an und verrät die Einwirkung des Palazzo
c del Te in Mantua: nämlich La Palazzina in Via della Giovecca (1559), ein ehemals köstliches Gartenhaus, nur Erdgeschoß mit Fenstern, Portal und vier Pilastern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anstoßenden, jetzt meist unzugänglichen „Teatro". Das Ganze im kläglichsten Verfall.

Die Privatpaläste des Adels sind hier, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses Este im 15. u. 16. Jahrh. ließ keine große bauliche Machtäußerung aufkommen. Der einzige be-
d deutende Hof aus dem 15. Jahrh., der des Pal. Calcagnini (già Costabili, Corso di Porta Romana), beg. 1502 durch *Biagio Rossetti*, ersetzt aber zehn Paläste, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem Verfall begriffen ist. Er zeigt den bolognesischen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, das die Hallen Ferraras, deren Säulen durchgängig von Marmor sind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Fassade mag man sich er-
e gänzen durch die äußerst zierliche des Pal. Roverella, 1508 (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat). Über dem heitern Eindruck dieses Gebäudes übersieht man es gerne, daß z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieses derber und massiger gebildet sind, als die der Pilaster, und daß die Fenster sich auf die damit eingefaßten Flächen nicht gut verteilen. Die Pforte marmorn; drüber ein großer späterer Erker, woran dies bei der Post ge-
f legene Gebäude leicht kenntlich ist. — Pal. de' Leoni, 1493 von Fr. Castelli errichtet, beim Pal. de' Diamanti, hat an seinen Eckpilastern die schönsten Arabesken Ferraras, außerdem ein stattliches Portal (vielleicht nach Angabe *Ercole Grandis*) mit einem von Putten umgebenen Balkon; sonst sind Fassade und Hofhalle ganz
g einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal. Zatti auf Piazza Ariostea, beide mit vorderer Straßenhalle, der erstere mit einem der bessern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Höfe. Interessant wirkt die schräge Böschung aller Häuser den Corso Vittorio Emanuele entlang. — Hübscher Hof in Nr. 1698 a gegenüber dem Seminario.

Weiter im 16. u. 17. Jahrh. begegnet man hier einigen kleinern Palästen, welche durch harmlosen Zierat in den Wandflächen selbst (Trophäen, Büsten, Mottos usw.) ein Echo der frühern Zierlust offenbaren: Pal. Bentivoglio, Pal. Costabili. Das beste Gebäude b des etwas strengern Klassizismus, Pal. Crispo (um die Mitte des c 16. Jahrh. von *Girolamo da Carpi* entworfen), läßt es bei bloßen Denksprüchen bewenden, die aber das ganze Gebäude bedecken. — Das einfache Haus des Ariost, Strada Mirasole Nr. 1208. d

In Venedig drang der neue Stil im Verhältnis zu den Umständen spät durch. Die paduanische Malerschule und die einheimischen Skulptoren hatten schon die naturalistische Darstellungsweise ansehnlich ausgebildet, während Baukunst und Dekoration noch an den gotischen Formen mehr oder weniger festhielten. Der Chorbau von S. Zaccaria wurde (1456) gotisch begonnen, fast zu e derselben Zeit, da Mantegna schon seine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfassungen der Prachtaltäre, welche von der muranesischen Malerwerkstatt ausgingen, sind noch bis nach 1450 gotischen Stiles; *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* meißeln Statuen im Stile des 15. Jahrh. für ihre noch gotischen Zierbauten. Ihre Porta della Carta am Dogenpalast (1438—43) und die dazu ge- f hörende Halle bis zur Riesentreppe hin (1461) zeigen diesen Stil in seinem Verscheiden und doch in eigentümlich schöner Weise behandelt; das spätgotische, starkgebauschte Blattwerk bildet schon Friese, die im Geiste des neuen Jahrhunderts gedacht sind. (Ursprünglich vergoldet, wie das Bild des *Sebastiano Lazzaro* in der Akademie zeigt.) Dasselbe gilt von der wenig früher entstandenen Cà Doro. Auch das ganze Portal von S. Giovanni e Paolo g gehört dieser späten, vegetabilisch prächtigen Gotik an.

Als aber die Renaissance hereinbrach, fand sie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigentümlicher Art. Die edlern Steingattungen, deren ihre Dekoration bedarf, um völlig zu gedeihen, wurden ihr hier bereitwillig zugestanden; von Backstein und Stuck ist keine Rede mehr, wenigstens an dekorativen Teilen nicht. Der neue Stil kam gerade in die Zeit der größten Macht des Staates und eines großen Reichtums der Vornehmen hinein. Ihm schien eine Hauptrolle zugedacht, wenn es sich darum handelte, der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen. Es fehlte leider an Platz und — wahrhaft großen Baumeistern.

Die meisten wichtigeren Bauten werden den *Lombardi* beige-

legt, von welchen die beiden ältern, *Martino* (erw. 1425, † 1479 oder 1481) und sein Sohn *Moro* Bergamasken waren, der Gründer der eigentlichen Künstlerfamilie dieses Namens *Pietro di Martino Solaro* (geb. zwischen 1435 und 1440, † 1515) aber aus Carona am Luganersee stammte. Ihm, seinen Söhnen *Antonio* († 1516) und *Tullio* († 1532) und Enkeln *Sante* (1504—60) und *Alomoro* (1537 erw.) werden wir in folgendem stets wieder in Venedig begegnen, während drei andre seiner Enkel, *Fra Aurelio* (1501—63), *Lodovico* († 1575) und *Girolamo* (1506—83) in Loreto arbeiteten und die Gießerschule von Recanati begründeten. Alfonso Lombardo steht mit ihnen in keinem Zusammenhange. Sie alle verleugnen namentlich in ihren Skulpturen die lombardische Herkunft nicht; in einzelnen Fällen merkt man auch das Studium der Profilierung eines Bramante und Laurana.

Auf eingerammten Pfählen wird nie von selbst eine freie und großartige Architektur sich entwickeln. Die einzigen bisherigen Gebäude, welche großartig gedacht heißen können, die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. M. de' Frari, waren wesentlich fremde Gedanken; dem Dogenpalast, so groß auch sein älterer (vorderer) Teil ist, wird man es immer ansehen, daß sein Erbauer unter den Eindrücken einer kleinräumigen Pracht aufgewachsen war.[1]) Und diese Beschränkung ging nun auch der venezianischen Renaissance nach, und alle folgenden Baustile, die in den Lagunen geherrscht haben, sind ihr mehr oder weniger unterlegen. Wir werden weiter unten finden, daß auch ein Jacopo Sansovino sich beugte. Der einzige Andrea Palladio leistete erfolgreichen Widerstand.

Von jenen großartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunelleschis Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toskanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues gibt kein Gebäude Venedigs im Stile der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten dekorativen Effekten zu Nutz und Frommen des mit dem Platze geizenden Privatbaues. Die Komposition im höhern Sinne, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist Null, aber das Arrangement geschickt, und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Äußere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne daß man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch größere Leichtigkeit zu charakterisieren oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. M. de' Miracoli, Seitenfronte der

1) Man vergleiche damit z. B. das Stadthaus von Piacenza.

Scuola di S. Marco usw.). An den Hauptfassaden sind die Pilaster wohl mit Arabesken oder mit Nischen ausgefüllt, kanneliert, in der Mitte durch Scheiben von rotem oder grünem Marmor unterbrochen u. dgl.; überall sonst haben sie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräsentanten der Säule nimmt und sie selber zum bloßen Rande eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem notwendigen Gradverhältnis zwischen der Pilaster- und der Friesdekoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abschluß der Kirchenfassaden erlaubte man sich fortwährend die fröhliche runde Form in verschiedenen Brechungen; seit dem Baue von S. Marco war die venezianische Baukunst daran gewöhnt und hatte auch in der gotischen Zeit damit barock genug zu schalten gewußt. – Auch an den Palastfassaden behielt man die bisherige Anordnung (S. 96) bei, nur im neuen Gewande. Die schöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptstockwerke ist nicht das Verdienst des neuen Stiles, sondern das einer alten Sitte. Die zwischen den Fenstern, Türen, Gesimsen und Pilastern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinscheiben in symmetrischer Zusammenstellung, an den Kirchen auch wohl mit Nischen, Skulpturen usw. ausgeschmückt.

Im Innern sind die Paläste zum größten Teile verbaut; was von Treppen und Sälen einigen Eindruck macht, ist durchgängig spätern Ursprunges. Das Erdgeschoß ist weder entschieden als bloßer Sockelbau, noch als mächtiges Grundstockwerk behandelt, und diese Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektonische Bedeutung, wenn sie auch – in Verfall und Verkommenheit – oft ein ganz malerisches Interieur gewährt. Höfe sind entweder nicht vorhanden oder ohne Belang.[1]) Beachtenswert: der schöne Treppenturm von *Giov. Candi* († 1499) am Pal. Minelli in der Corte del Maltese, Calle delle Locande, bei S. Luca, im deutlichen Anschluß an die romanische Architektur Venedigs; die Treppe ist ein völlig offener Rundbau mit fortlaufender Säulenstellung. a

Das Innere der Kirchen ist je nach der Aufgabe sehr verschieden. Die älteste des betreffenden Stiles ist wohl S. Zaccaria, seit 1458 von *Ant. di Marco Gambello* († 1481) beg., von *Moro Coducci*, gen. *Moretto* aus dem Bergamaskischen (bisher irrtümlich der b

1) Bei diesem Anlaß ist vorläufig auf Pal. Pisani am Campo S. Stefano hinzuweisen, welcher zwar von Renaissance nicht mehr als die Zwischenhalle seiner beiden Höfe besitzt, als vollständigster Privatbau der Barockzeit aber von Interesse ist. Die großen Schiffslaternen in den untern Hallen dieser und anderer Paläste sind Ehrenzeichen des Seekommandos der Inhaber. *

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Familie Solari-Lombardi zugerechnet, † 1504) 1483–88 gefördert, aber nicht vor 1515 voll. (gew. erst 1543). Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, voll. 1486, ist noch zum Teil gotisch; an ihn wurden die übrigen Teile bis zu einer gewissen Höhe, sowie die untere Hälfte der Fassade angebaut; es blieb dann der Bau der letzteren von 1460–85 liegen, wie aus dem reifen Stile der obern Hälfte ersichtlich. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geschmückten Piedestalen, der Chor nach Art einiger romanischer Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaissance höchst unsichere und barocke Formen (Wulste der Säulen, mittlere Simse des Kapellenkranzes usw.). Die Fassade in ihren oberen Stockwerken und runden Abschlüssen ist mit Ausnahme des Erdgeschosses wohl um mehrere Jahrzehnte neuer; sie zeigt zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete Schreinerphantasie, die die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benutzen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein großes dekoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme.

Nahe mit diesem Baue verwandt, nur einfacher und reiner, ist die ebenfalls von *Moro Coducci* herrührende Kirche des Camal-
a dulenserklosters auf S. Michele (1469–78). Flachgedeckte Säulenkirche, schon vorn durch einen fast gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribunen ohne Umgang. An der Fassade ist außer den runden Abschlüssen (den frühsten in Venedig!) die unbeholfene Rustikalbekleidung bemerkenswert, eine florentinische Anleihe.

b Früher (1451) begonnen ist die einschiffige Kirche S. Giobbe, die aber erst nach 1471 von *Antonio di Marco Gambello* übernommen und rasch vollendet wurde. Gleichzeitig wurden auch die Seitenkapellen, und von *Pietro Lombardo* der reich dekorierte Chor ausgeführt (s. u. Skulptur).

Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen:
c S. M. de' Miracoli, 1481–89 unter Leitung des *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen erbaut und ausgeschmückt. (Neuerdings trefflich restauriert.) Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebst" zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, daß der bauliche Gehalt des Gebäudes fast Null ist. Der große runde Abschluß der Fassade, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delikaten Pilasterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbarische Weise breitgezogen, um der Tür unten zu entsprechen. Auch am Chore tragen runde Abschlüsse das Quadrat, auf dem die kleine Kuppel ruht. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die bemalte Kassettierung von *Giov. Girolamo Pennacchi*
d († 1497). Der Chor, auf zierlicher Treppe mit Balustraden bedeu-

tend erhöht (um darunter die Sakristei anzubringen), ist in betreff seiner innern Gestalt ein florentinischer Gedanke auf venezianischem Boden. Die Pilasterbekleidung des Innern und Äußern ist fast ohne alle Abstufung als bloße Dekoration mitgegeben; von dem Werte ihrer Ornamente wird unten die Rede sein.

S. M. Formosa (1492 von *Coducci* begonnen) mit ihren tiefen, a
durch Zwischenfenster verbundenen Kapellen, durch welche das meiste Licht kommt, ist ein unglückliches Gebäude.

S. Giovanni Crisostomo, seit 1497 von *Moro Coducci* erbaut, b
wiederholt die Anlage kleiner frühvenezianischer Kirchen (S. 20 c) in einem neuen und höhern Sinne; das griechische Kreuz mit seiner Flachkuppel wird durch glückliche Abstufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlankheit der Pfeiler zu einem perspektivisch reizenden Innenbau. Außen zwar runde Mauerabschlüsse und andere Spielereien, aber einfaches und gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den meisten Beziehungen entsprechende Nachbildung, S. Felice, ist etwa 50 Jahre jünger. — Auch S. c
Giovanni Elemosinario ist (nach 1523 von *Ant. Abbondi,* d
gen. *Scarpagnino,* † 1549) nach diesem Vorbilde gebaut. — S. M. Mater Domini (von *Sansovino* voll.) nähert sich durch Ver- e
längerung des vordern Kreuzarmes wieder mehr der Langkirche und hat minder leichte Stützen. — Eine moderne Nachahmung des Systems von S. Giovanni Crisostomo, vom Jahre 1806, bietet
S. Maurizio. f

1507 wurde die Kirche S. Fantino begonnen, in Anlage und g
Verhältnissen die schönste der venezianischen Frührenaissancekirchen; der Urheber ist wahrscheinlich *Scarpagnino.* Als sehr glücklich gedachter Binnenraum bildet sie die Vorstufe zu S. Salvatore (s. d.); nur daß statt der Kuppelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt sind. Der Chor wurde nach Scarpagninos Tode (1549) von *Sansovino* ausgebaut (die Zwickel der Kuppel durch zwischen Pilastern vorgestellte Säulen gestützt, — ein treffliches Motiv, u. a. im neuen Dom zu Brescia wiederholt). — Neben all diesen dem Zentral- h
baue sich nähernden Anlagen entstand noch 1509 eine einfache weit-
bogige Basilika: S. Pietro Martire in Murano. — i

Noch ein paar niedliche Bauten sind hier zu erwähnen: die
Capp. Gussoni in S. Lio von *Pietro* und *Tullio Lombardo* mit k
reichem Skulpturenschmuck, ähnlich dem im Chore von S. Giobbe;
die Capp. Cornaro (rechts) an SS. Apostoli, mit vier reichen l
Ecksäulen und einer Kuppel, vielleicht von *M. Coducci,* vor 1500,
sowie die sechseckige Capp. Emiliana (Miani) an S. Michele m
(1527—43), mit einfachen Ecksäulen außen, doppelten innen und einer Kuppel, ein geistlicher Pavillon; die beiden letztangeführten von *Guglielmo dei Grigi Bergamasco* († 1550).

Die Kreuzgänge dieses Stiles bedeuten künstlerisch nicht viel.
a (Bei den Frari, S. Giovanni e Paolo, Carmine usw.)

In Treviso ist ein Werk des *Pietro Lombardo* und seiner
b Söhne der Umbau des Chors am Dom (1485—1506), einer dreischiffigen Pfeilerbasilika mit drei Kuppeln im Mittelschiffe; *Antonios*
c Arbeit ist die Capp. del Sacramento im Dom (links vom Chor) 1501—3 erbaut (über ihren bildnerischen Schmuck s. unter Skulptur),
d *Tullios* Werk das Querschiff der Kirche S. M. Maggiore (ca. 1530)
e mit drei Kapellen. Ebenso der Entwurf zum Dom von Belluno (1517), dem zu Treviso ganz ähnlich. — Ein Werk *Pietros* ist auch
f der Dom in Cividale, S. Zaccaria ähnlich, 1502 begonnen.

Auf dem venezianischen Turmbaue lag damals, wie in allen Zeiten, die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wußte aus Erfahrung, daß der Turm trotz aller Fundamentierung sich irgendwie senken würde, und wagte deshalb nur ganz oben eine freie durchsichtige Pfeilerstellung; alles übrige wurde nur festes Mauerwerk mit kleinen Notfenstern. Es ist merkwürdig, daß die Renaissance nicht dennoch eine äußere Dekoration versucht, daß sie sich fast durchaus mit Wandstreifen und etwa einem Zwischengesimse begnügt hat. Der einzige etwas reichere Turm
g ist der isoliert stehende bei S. Pietro in Castello (1474), nach einem Brande 1482—90 von *Moro Coducci* im oberen Teile erneuert, im 17. Jahrh. verändert. Ein anderer ganz origineller
h steht bei S. M. dell' Orto, ein dritter an S. Michele (1456 bis
i 1460), einer der malerischsten an S. Barbara. Später (1512) gab *Bartolommeo Buon* aus Bergamo († 1529) dem am 15. Juli 1902
k eingestürzten Campanile von S. Marco sein hübsches Obergeschoß samt Spitze, vielleicht nach dem Plane des *Giorgio Spavento*.
l Die Torre dell' Orologio (1496 von *Moro Coducci* [?] begonnen und am 1. Febr. 1499 eröffnet) erhielt ihre Seitenflügel bis zum Jahre 1506. Von den übrigen Türmen des 16. Jahrh. ist der bei
m S. Giorgio de' Greci einer der elegantesten (von *B. Ongarin*; die Kirche von *Sante Lombardo* und *G. Chiona*).

Zwischen den Kirchen und Palästen stehen die Scuole, d. h. Bruderschaftshäuser, in der Mitte. In Venedig vorzüglich waren die geistlichen Zünfte oder Konfraternitäten durch Schenkungen und Vermächtnisse zu einem großen Reichtum gelangt, welcher damals, wie aller korporative Besitz, noch nicht beim ersten besten Gelüste oder Bedürfnis des Staates für gute Beute erklärt werden konnte; vielmehr durfte und mußte er sich am hellen Tage zeigen. Vor allem durch Schönheit des Gebäudes.

n Die Scuola di S. Marco, neu aufgebaut 1485—95, hat eine der prächtigsten Fassaden des ganzen Stiles. (Unter den vielen Künstlern wird *Moro Coducci* als Protomaestro genannt, neben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihm *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio*, s. u. Skulptur). An einem Kapitäl der Seitenfassade das Datum 1533. Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen, gut verzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Konsolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominikanerkloster verbunden. — Die Fassade, im wesentlichen ein Werk der Lombardi, ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechne man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen von handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind[1]), wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Kapitälen miteinander konkurrieren usw. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuß zu verderben, sondern um den großen toskanischen Baumeistern neben den venezianischen Dekoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zieraten etwas in seiner Art Einziges hingestellt.

Ein graziöser Rest eines Bruderschaftsgebäudes, um einige Jahre älter (1481), ebenfalls vom Stile des *Pietro Lombardi*, ist der Vorhof von S. Giovanni Evangelista: zwei Wände mit Pi- a
lastern, hinten die Mauer mit der Tür nach dem innern Hofe — diese einfachen Elemente sind mit liebevollster Pracht behandelt. Die geräumige Treppe, von *Moro Coducci* 1498 beg., zierlich und b
reich dekoriert. Hinten im Hofe das schon etwas mehr dem klassischen Stile genäherte Frontstück des Albergo vom Jahre 1512, vielleicht auch nach seinem Entwurfe.

Aber dies alles wurde überboten durch die Scuola di S. c
Rocco (1517—50), nach einem Entwurfe des *Bartolommeo Buon* (S. 176 k) ausgeführt seit 1524 durch *Sante Lombardo*, dem 1527 *Scarpagnino* folgte (von ihm ist das Obergeschoß, seit 1536, und das Portal, voll. 1549). Erst 1560 fanden die Arbeiten ihren Abschluß unter *Giangiacomo Grigi*, dem Sohne Gugl. Bergamascos. Hier handelt es sich nicht mehr allein um dekorierte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten samt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomphafte Fenster, ein reichfigurierter Oberfries, eine Inkrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck

1) Am Erdgeschoß eine der wunderlichen perspektivischen Scheinvertiefungen (s. oben bei *Bramante* S. 153 b) mit herausschreitenden Löwen.

märchenhafter Pracht. Auch die übrigen Seiten des ganz freistehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola di S. Marco, sowie die Treppe noch aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche
a S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes.
b Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — im Stile
c *Sansovinos* (s. unten): Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni;
d — mit Skulpturen von *Aless. Vittoria:* Scuola di S. Girolamo (Ateneo). — Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äußerlich zu nähern:
e Scuola di S. Teodoro; — Scuola del Carmine usw.

Vor den Palästen mögen einige andere Profanbauten erwähnt werden, welche ebenfalls für die Baugesinnung des damaligen Venedig bezeichnend sind.

Wie die Frührenaissance überhaupt selbst in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist dies auch hier bei der Pforte
f des Arsenals (1460) der Fall, dem ersten reinen Renaissancewerke Venedigs. Merkwürdig ist an diesem Ziergebäude die Verwendung von Kapitälen des 11. Jahrh. inmitten der reinen Frührenaissance. — Von 1480 an erbauten *Pietro Lombardo* (oder *Antonio Rizzo*) das erste und zweite, 1517 *Guglielmo Grigi Bergamasco* unter Leitung von *Bartolommeo Buon* aus Bergamo
g das dritte Geschoß der Alten Procurazien am Markusplatz als Amtswohnung für die Prokuratoren von S. Marco und als großen Inbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen; immer aber wird dieses Gebäude, verglichen mit dem Ernst der zu ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbauten Uffizien zu Florenz, den großen Unterschied der Zeiten bezeichnen; ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als bloßer Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges, gibt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Derselbe *Guglielmo* oder aber *Scarpagnino* errichtete für eine Korporation bis 1525 am
h Rialto den Palazzo de' Camerlenghi (jetzige Verwaltungsbehörde) in dem prächtigen Stile der Privatpaläste, aber etwas
i gedankenlos. — Der gegenüberliegende Fondaco de' Tedeschi, jetzige Dogana, vor 1506 nach dem Modell des Deutschen *Girolamo* begonnen, später nach eigenem Entwurf von *Scarpagnino* fortgeführt als einfache große Warenhalle und Faktorei mit viel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stöckigem Pfeilerhof. — Als städtische Bureaux und Warenhalle sind auch die einfachen Fabbriche Vecchie (ebenfalls beim Rialto) a
1514—22 von *Scarpagnino* (mit Übergehung eines, wie Vasari versichert, ungleich schönern Planes von *Fra Giocondo*) erbaut, denen in der Folge 1555 *Jacopo Sansovino* die etwas reichern, mit Pilasterordnungen bekleideten Fabbriche Nuove beifügte. b

Auf ihrem Höhepunkte angelangt (um 1500), erhielt die venezianische Renaissance die Aufgabe, den großen Hof des Dogen- c
palastes mit der erdenklichsten Pracht auszuschmücken; es geschah durch mehrere aufeinanderfolgende Meister: *Antonio Rizzo* 1484—98), *Pietro Lombardo* (1499 bis nach 1511) und *Ant. Scarvagnino* (1545—50). An zwei Seiten kam nur das Erdgeschoß und das zunächst folgende Hallenstockwerk zustande; die dritte Seite wurde nebst der entsprechenden Rückseite gegen den Kanal ganz vollendet.

Wahrscheinlich mußten eine Menge von Wünschen und Meinungen berücksichtigt werden; wahrscheinlich wurde selbst der Plan mehrmals geändert. Näher verantwortlich sind die Architekten wohl nur für die beiden untern Geschosse — eine rundbogige Halle auf Pfeilern und darüber eine spitzbogige auf Pfeilern mit vorgesetzten Säulen — und auch hier waren sie gebunden durch die Verhältnisse, welche das 14. Jahrh. dem Außenbaue gegeben hatte. Man darf nicht mit allzu frischen Erinnerungen von einem Pal. di Venezia in Rom, einem Pal. Riccardi in Florenz, vollends nicht von den Bauten Bramantes hereintreten. Die sämtlichen obern Stockwerke des Hinterbaues sind dann bloße Dekoration eines unter schwankenden Entschlüssen allmählich zustande gekommenen Innern. Die unabsichtliche Unsymmetrie, welche auf diese Weise in die Fassade kam, ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architekten wohl ohnehin für eine wahre Komposition im Großen nicht ausgereicht hätten. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen: Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuren Reichtume der Dekoration vergessen muß. Die Kanalseite ist einfacher und am Sockel facettiert. — Die artige kleine Fassade links von der d
Riesentreppe, fälschlich seither *Guglielmo Bergamasco* 1520 zugeschrieben, möchte leicht das Beste am ganzen Hofe sein. Mit der Treppe und dem dazwischenliegenden Teile ist sie (schon nach dem e
Wappen der Dogen) von *Rizzo* und *P. Lombardi* entworfen. Wir haben hier wohl das früheste Beispiel von Fenstern in Tabernakelform.

Von den Privatpalästen wäre die sog. Cà del Duca (Franc. f
Sforza), 1457 von *Bart. Buon* beg., der früheste Renaissancebau geworden, wenn er über das mächtige Basament in Rustika und

die Anfänge des Erdgeschosses in facettierten Quadern hinaus gediehen wäre. Den neuen Stil in voller Entfaltung und Pracht
a zeigt Pal. Vendramin-Calergi, datiert mit der Jahreszahl 1481 und dem Namen des *Pietro Lombardo.* (Plan und Beginn neuerdings dem *Moro Coducci* zugeschrieben; voll. erst um 1509; auf dem Stadtplane von 1509 noch nicht sichtbar.) Dies dürfte das früheste Beispiel einer mit Säulenordnungen statt flacher Pilaster verzierten Fassade sein. Im Verein mit den großen halbrunden Fenstern, dem bedeutend vorragenden Gesimse und dem beträchtlichen Maßstabe geben sie diesem Gebäude außer der ungemeinen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne daß in den Verhältnissen irgend eine höhere Aufgabe gelöst wäre. Die Adler im obern Friese entsprechen auf nicht eben glückliche Weise den Säulen. Die Pilaster des Erdgeschosses, welche der kannelierten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entsprechen, sind für ihre Funktion viel zu zart gebildet.

Alle anderen Paläste dieses Stiles werden als „in der Art der Lombardi", „aus der Zeit der Lombardi" bezeichnet, aber ohne nähere Beziehung. Am Canal grande, vom Markusplatze aus be-
b ginnend, ist die Reihenfolge diese: (Links) der kleine Pal. Dario, um 1480, fröhlich unsymmetrisch, mit bunten Rundplatten in ver-
c schiedener Anordnung verziert. — (Links) Pal. Manzoni-Angarani, besonders reich und schön, mit einem Girlandenfries
d über dem Erdgeschoß. — (Rechts) Pal. Contarini delle Figure, 1504, von kleinlich spielender Komposition, mit einem unglücklichen Giebel über der mittleren Loggia; an den Mauerflächen aufge-
e hängte Schilde und Trophäen. — (Rechts) Pal. Corner-Spinelli, vielleicht das einzige dieser Gebäude, welches ein höher gereiftes Gefühl für Komposition verrät: ein hohes Erdgeschoß mit Rustika, darüber in zwei Stockwerken die Fenster ähnlich jenen am Pal. Vendramin, aber schön verteilt, von *Moro Coducci.* — (Links) Pal.
f Grimani a S. Polo (wohl erst nach 1500), klein, zierlich, aber wieder etwas gedankenlos. — Jenseits des Rialto ist nur der ge-
g nannte Pal. Vendramin von Bedeutung.

In andern Stadtteilen noch eine Anzahl mehr oder weniger
h reicher Fassaden. Eine gute an Pal. Trevisan hinter dem Dogen-
i palast; — eine artig spielende an Pal. Malipiero, auf Campo S. M. Formosa, von *Sante Lombardo* zu Anfang des 16. Jahrh. erbaut.
k Der kleine Pal. Gussoni bei San Lio wohl von *Pietro Lombardi.*

In Padua ist gerade die frühere Renaissance baulich nicht so vertreten, wie man es nach der weitgreifenden dekorativen Wirksamkeit der dortigen Künstler erwarten sollte. Das schönste Ge-
l bäude dieser Gattung, die Loggia del Consiglio auf dem Signorenplatze, ist nach dem Entwurfe des *Annibale Maggi da Bassano*

(† 1504) 1501 beg., das Innere (Treppe, Turm) aber erſt 1523–26 von *Biagio Bigoio* aus Ferrara vollendet. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit ſeinen Fenſtern ſo glücklich eingeteilt iſt, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zieraten, die Lage über der Treppe, der Kontraſt mit dem venezianiſchen Engbaue, – alles dies gibt einen köſtlichen Totaleindruck.

An den Privatgebäuden macht ſich das damalige Schickſal Paduas als venezianiſche Landſtadt (ſeit 1405) empfindlich geltend. Hundert Jahre ſpäter unterworfen, könnte es eine Phyſiognomie haben wie Bologna. Statt deſſen ſind ſeine Portiken dürftig, ſeine Paläſte ſehr mäßig. Ein heiteres kleines Gebäude iſt die ſog. Caſa di Tito Livio (Pal. Cicogna) unweit vom Dom, an deſſen Faſſade a
allerlei kleine farbige Marmorplatten ſymmetriſch um die Fenſter herum verteilt ſind; ein großes, ſehr elegantes Mittelfenſter beherrſcht das Ganze. (Wahrſcheinlich war die Faſſade, wie die der meiſten gleichzeitigen Paläſte, einſt bemalt.) Mit *Falconetto* tritt dann der Stil des 16. Jahrh. in ſein Recht. – Der originelle Pal. dei Rettori in Belluno wurde nach einem Modell des Vene- b
zianers *Giov. Candi* (von 1496) langſam durch ein halbes Jahrhundert ausgeführt.

In Vicenza überſieht man zu leicht neben den Bauten Palladios die ſchönen Werke der früheren Renaiſſance, die doch als allgemeine Zeugniſſe eines ſchon früher vorhandenen Bauſinns es erſt recht erklären, wie ein ſolcher Meiſter aufkommen und eine ſo glänzende Laufbahn in der eigenen Heimat finden konnte.

Im Hofe des Vescovado (beim Dom) iſt eine zierliche kleine Halle von dem einheimiſchen Architekten *Formentone* vom Jahre c
1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fenſterreihe mit Pilaſtern und geradem Gebälk, ſowohl an lombardiſche als an toskaniſche Frührenaiſſance anklingend. – Unweit von der Baſilika Palladios findet ſich das ſteinerne Häuschen Nr. 1080, Caſa Piga- d
fetta, noch halbgotiſch, obwohl vom Jahre 1481, kenntlich an dem Motto: „Il n'est rose sans espine"; eines der allerniedlichſten Gebäude dieſer Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balkons, deren Konſolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern beſtehen; die obern Fenſtern mit Kandelabern eingefaßt, ihre Zwiſchenräume mit gemeißelten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken bemalt. – Ein größerer Palaſt, deſſen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb e
vergraben worden iſt, ſteht beim Ponte de' Giangioli. – Das Haus f
Nr. 1944, mit dem Motto: „Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit", iſt unten mit einer ſonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, ſonſt von guten Verhältniſſen. – Schon aus der klaſſiſchen Zeit ſtammt dann das Häuschen Nr. 1642, ein ganz merk- g

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

würdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend sein zu wollen. Mit der Fassade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

Von da bis auf Palladio ist eine zwar nicht reichliche, aber doch nie zu lang unterbrochene Reihe von mehr oder weniger stattlichen Privatgebäuden vorhanden, welche die Vorstufen seiner Werke bilden.

Verona war die Vaterstadt eines der berühmtesten Architekten der Frührenaissance, des *Fra Giocondo* (1435—1515). Seine Tätigkeit gehörte meist dem Auslande an, doch ist ihm in der Heimat
a wenigstens ein wichtiges Gebäude, der Pal. del Consiglio (am Signorenplatze) mit aller Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben, 1476 entworfen; 1486 arbeiten *Giov.* und *Bart. Sanmicheli* aus Porlezza daran, die bekrönenden Statuen waren 1493 fertig. Bei großer Eleganz ist er doch in der Anordnung weniger gelungen als die ähnliche Loggia del Consiglio zu Padua: vier Arkaden, so daß ein Pfeiler auf die Mitte trifft; die Flachrundgiebel der obern Fensterreihe an das Gesimse stoßend. Vorzüglich fein und gediegen ist das bauliche Detail (Gesimse, Archivolten usw.), weniger das bloß dekorative. Die Spuren der gemalten Arabesken an sämtlichen Mauerflächen waren so weit erhalten, daß man die jetzige Herstellung durchführen konnte. — Sonst gilt z. B. noch das schöne
b Portal von S. M. della Scala als Werk Fra Giocondos; anderes
c weder bedeutend, noch sicher von ihm (Pal. Risaldi Nr. 3017 und
d das Hospiz Nr. 3026 mit Säulenhof, beide Via del Corso). In seinem
e letzten Lebensjahre baute er an St. Peter in Rom mit; s. unten.

Von den Privatpalästen der Frührenaissance ist kein einziger baulich wichtig; der Ersatz hierfür lag in der in der ganzen Terra ferma verbreiteten Sitte, die Fassaden von oben bis unten zu bemalen (s. u. Dekoration).

f Von den Kirchen ist SS. Nazaro e Celso noch gotisch, 1464
g bis 1483 ausgebaut; S. M. in Organo vom Jahre 1481, die Fassade 1592; erstere dreischiffig mit Pfeilern, letztere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geschichten bemalt, viereckige Kuppel. Beide Kirchen sind mehr durch ihre dekorativen Zutaten bedeutend.

Brescia besitzt vor allem einen höchst ansehnlichen Palazzo
h Comunale, der von *Tommaso Formentone* aus Vicenza entworfen (1489) und 1492—1508 von ihm und *Fil. Grassi* aus Mailand im Erdgeschoß vollendet, im Obern wenigstens begonnen wurde, und an dem um 1500 verschiedene Lombarden (wie *Ant. della Porta, il Tamagnino, Gasparo da Milano,* dann *Gasp. da Cairano, Giov. Gasp. Pedoni* [Kapitäle und Pilasterfüllungen] und *Stefano Lamberti* [Portal des

Treppenaufgangs]) als Bildhauer und Dekoratoren beschäftigt waren. Das Erdgeschoß, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, außen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser usw.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Obergeschoß tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna und andern Stadthäusern, beträchtlich zurück[1]); die Balustrade, welche einigermaßen vermitteln sollte, ist nur vorn ausgeführt. Die Wanddekoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend dekorativen Charakter. Zu diesem Ganzen komponierte 1558 *Jacopo Sansovino* den reichen vegetabilischen Fries mit Putten, die Pilasterfüllungen und das Kranzgesimse, *Palladio* aber 1550 die schönen Fenster, deren Obersims mit Konsolen seinen Stil leicht verrät (der polygone Dachaufsatz erst von *Vanvitelli*).

Von einfacherer, älterer Renaissance sind die in der Mitte durch eine hübsche Durchgangshalle unterbrochenen Pal. dei Prigioni a und del Monte di Pietà (jener erst von 1597). Privatpaläste b sind wenige aus dieser Zeit vorhanden: Pal. Ragnoli (Via Pal. c vecchio 38) hat einen zierlichen Portalaufbau mit reicher Skulptur und Reste ehemaliger Bemalung; Pal. Longo, an sich nicht eben d bedeutend, gehört schon dem Stile des 16. Jahrh. an; ebenso Casa Fortunato (Via Dolzano), eine Nachbildung im kleinen von e venezianisch-sansovinesken Bauten. Ferner Pal. Fenaroli (Via f Cairoli 4).

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance S. M. de' Miracoli, durch einen *Giov. da Verona* nach vene- g zianischen Vorbildern von „zentrifugaler Grundrißanlage" (vgl. S. 20 c u. 175 b) 1488 beg., 1508 unterbrochen und erst später (bis ins 17. Jahrh.) ausgebaut. Die Fassade, im Stile der Lombardi, hat ganz die engräumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Freibogen als obere Mauerabschlüsse usw. — kann den Mangel an Komposition nicht ersetzen. Der Vorbau (1500), ein Kleinod ober- h italienischer Dekoration, ist das Werk des *Gasp. Pedoni* und *Stef. Lamberti*, die figürlichen Reliefs im Friese (Anbetung und Taufe i Christi) von *Gasp. da Cairano* und *A. della Porta, il Tamagnino*. Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen; sonderbarerweise haben hier diese letztern und der mittlere Kreuzraum Tonnen-

1) Aus dem guten Grunde, daß man sich nicht auf schwebende Balkons über Konsolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlaß sich oben zeigen mußten.

gewölbe, während vier Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die vier Kreuzarme verteilt ſind; der Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. (Man könnte das Gebäude ſcherzweiſe einen Zentrifugalbau nennen, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen.) Kandelaberartige Säulen zwiſchen den Hauptpfeilern iſolieren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigentümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichtum des Einzelnen — hier eher im Stile eines *Scarpagnino* — ebenfalls beiträgt. Unter den Verſuchen im Gebiete des Vielkuppelſyſtems iſt dies Gebäude eines der gewagteſten. Die Dekoration im Innern ſchufen ebenfalls die beiden obengenannten, ſowie ſpäter (1560) *Giac. Foſtinelli* und Genoſſen. (Die obern Teile des ganzen Innern ſind durch Rokokoſtukkaturen nicht gerade entſtellt, doch ihres wahren
a Charakters beraubt.) — An S. M. delle Grazie verdient der artige kleine Hof mit dem Brünnchen wenigſtens einen Blick.
b — In S. Giovanni Evang. iſt die Capp. del Corpus Domini in ihrem Freskenſchmuck und dem ſchön eingerahmten Altarwerke ein harmoniſcher Klang aus der beſten Zeit der Renaiſſance.

c In Bergamo hat S. Spirito eines der reichſten einſchiffigen Interieurs des ganzen Stiles; die Ordnung von Säulen und Bogen, welche die Kapellen einfaßt, kann wohl eines der ſchönſten Beiſpiele der in Oberitalien bis ins 16. Jahrh. feſtgehaltenen Frührenaiſſance heißen. — Dann eine Anzahl kleinerer, zum Teil außen
d unſcheinbarer Häuſer der Oberſtadt: Caſa Fogaccia, Via Donizetti 11 (dreigeſchoſſig, mit Pilaſtergliederung und Loggia); — eine
e ſchöne Front: Contrada S. Caſſiano Nr. 331; — der reiche kleine
f Hallenhof von Caſa Maffeis, unten mit geradem Gebälk, oben
g mit Bogen (Via Pignolo Nr. 68), außerdem viele Arkadenhöfe der Frührenaiſſance, die Säulen zumeiſt auf hohe parallelepipediſche Poſtamente geſtellt (z. B. Via Pignolo 72 und 104).

Aber es findet ſich hier auch eines der bunteſten Phantaſie-
h ſtücke des 15. Jahrh.: die an S. M. Maggiore angebaute Cappella Colleoni, innen ſtark erneuert, außen eine bunte, reiche und in ihrer Art graziöſe Kompoſition, aus ſchwarzem, weißem und rotem Marmor, mit einer Menge von z. T. dem Innern entnommenen Skulpturen und den feinſten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas Spielendes, in den ſtrengeren Teilen an die Mad. zu Tirano (S. 159 a) erinnernd (auch das Bauliche von *G. A. Omodeo;* vieles daran, wie die Fenſterfüllung, der unglücklich verteilte Skulpturenſchmuck, vielleicht ſelbſt der doppelt abgeſtufte Kuppelaufbau, geht auf ſpätere
i Umwandlungen zurück). — Teglio (im Veltlin) beſitzt im Pal.

Besta einen der schönsten Privatpaläste der Lombardei aus dem Ende der Frührenaissance, dabei fast tadellos erhalten. (Besonders fein Tor und Fenster, mit den alten Gittern, sowie der Säulenhof.)

In der Mitte zwischen den künstlerischen Einwirkungen von ganz Oberitalien entstanden die Bauten, Skulpturen und Malereien von Cremona und Mantua. In Cremona hat die Frührenaissance von Kirchen nur das 1463 von *Bart. Gazzo* neuaufgebaute S. Sigis- a
mondo (einschiffig mit je sechs Kapellen und Kuppel, dabei ein Kreuzgang, vor Porta Romana gelegen), sowie von Palästen den ansehnlichen, aber mit wunderlich karrierter Rustika bedeckten Pal. Trecchi già Raimondi, Piazza Garibaldi Nr. 1, geschaffen b
(statt des Kranzgesimses eine weitvorspringende Hohlkehle, deren echte Bemalung noch an der linken Fassade erhalten ist; 1496 von dem heimischen Architekten *Bern. de Lera,* das Ornamentale im Hofe von *G. Gasp. Pedoni,* von dem auch ein prächtiger Kamin im Pal. pubblico und das Grabmal Allia in der Vorhalle des Doms, c
bez. u. dat. 1513). — Als Beispiele des hier seit dem Mittelalter gepflegten Backsteinbaues mit Terrakottaschmuck dienen: das prachtvolle Fragment einer Hofhalle in Pal. Stanga (Via Pa- d
lestro 22, die Fassade vom stattlichsten Barock, die Treppe links neben dem Hallenfragmente ein anmutiger Bau vom Ende des 18. Jahrh.) von *Pietro da Rude* (Rhò) zw. 1500 und 1509 nach Entwurf *Fr. della Torres* (?). Noch edler der doppelgeschossige Hof des Monte di Pietà mit reichem Skulpturschmuck im Stile e
Omodeos. Die Fassade eine Mischung von Quader- und Backsteinbau mit reich figurierten Terrakottafriesen. — Die einfach treffliche Backsteinfassade der Casa Repellini, Via Rebuelo 8. — Das kleine f
Achteck links vor der Fassade von S. Luca (datiert 1503 und wahrscheinlich von *Tarameßi,* dem Schöpfer der Madonna di Campagna zu Piacenza, S. 161 n) nicht als Baptisterium, sondern als Cappella di g
Cristo risorto erbaut; innen zweistöckig, außen dreistöckig; das Innere modernisiert, die Fresken um 1600. — Unter den Backsteinklosterhöfen ist derjenige der Umiliati (jetzt eine Pfarrwohnung) h
von früh-bramantesker Schönheit; eine Vorübung für den Hof bei S. M. della Pace in Rom.

Mantua hat in seinem belebten Zentrum, um S. Andrea herum, ganze Partien aus dieser Zeit, aber kaum ein einzelnes ansehnliches Gebäude. An den Dombau des *Giulio Romano* (s. unten) stoßen i
jedoch beachtenswerte ältere Teile, vor allem eine große, achteckige Kapelle von trefflicher Architektur (hinten, links).

* * *

Es mag nicht sehr methodiſch ſcheinen, wenn wir bei einem vorzugsweiſe dekorativen Bauſtil die Werke der **Dekoration** im engeren Sinne beſonders aufzählen, zumal da manche darunter von den nämlichen Künſtlern herrühren, die die Schickſale der Baukunſt im großen (oder die der Plaſtik) beſtimmten. Vielleicht aber wird man uns einſtweilen der Überſicht zu Gefallen beipflichten.

Die Anfänger der Dekoration dieſes Stils ſind nur zum Teil Architekten; ebenſoſehr wie *Brunelleschi* hat auch der Bildhauer *Donatello* Anteil an dieſem Verdienſt. Die Gunſt, welche die neue Zierweiſe fand, iſt um ſo erklärlicher, als das Dekorative gerade die ſchwächſte und am meiſten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrſchenden italieniſchen Gotik geweſen war; zudem mußte die begeiſterte Anerkennung, die der gleichzeitig neu belebten Skulptur entgegenkam, auch derjenigen Kunſt zu ſtatten kommen, die für die möglichſt prächtige Einrahmung der Skulpturen ſorgte. In der techniſchen Behandlung der Stoffe, des Marmors, Erzes, Holzes, waren die Fortſchritte für beide Künſte gemeinſam.

Die Gegenſtände waren dieſelben, wie bisher; allein die Behandlung und der Aufwand wurden offenbar bedeutender. Wenn man einzelne wenige Prachtarbeiten der gotiſchen Zeit, wie die Gräber der Scaliger in Verona, die Gräber der Könige Robert und Ladislaus in Neapel, das Altartabernakel Orcagnas in Florenz ausnimmt, ſo hat ſchon an äußerm Reichtum die Renaiſſance das Übergewicht. Man vergleiche nur in Venedig die gotiſchen Dogengräber mit denjenigen des 15. Jahrh.; und größer iſt der Gegenſatz noch in Florenz. Die Schmuckliebe iſt überhaupt größer geworden, was ſich z. B. ſchon in der Malerei auf das deutlichſte zeigt.

Über die wichtigern Gattungen der betreffenden Denkmäler iſt vorläufig folgendes anzudeuten.

Die freiſtehenden Altäre mit Tabernakeln auf Säulen kommen fortwährend, doch minder häufig vor. — Eine beſonders große Ausdehnung gewinnt der ſkulpierte Wandaltar; unten, an der Vorderſeite des Tiſches mit Reliefs, oben über dem Tiſche mit Statuen oder Reliefs in reicher architektoniſcher Einfaſſung verſehen. Bisweilen wird auch wohl die ganze Wand als große Prachtniſche mit Bildwerk und Ornamenten aller Art ausgebildet. — Steinerne Chorſchranken, Baluſtraden u. dgl. erhalten oft eine überaus prachtvolle Dekoration. — Sängerpulte und Orgellettner werden ebenfalls nicht ſelten mit dem größten Luxus ausgeſtattet. — Die Kanzel dagegen verliert den umſtändlichen Säulenbau und ſteht entweder auf einer Säule oder hängt auch nur an einem Pfeiler des Hauptſchiffes. Der reichſte dekorative und figürliche Schmuck wird fortwährend daran angebracht. — Die Bodenmoſaiken, wo ſie überhaupt noch neu hergeſtellt

werden, was ſelten vorkommt, wiederholen die bekannten Ornamente der altchriſtlichen Zeit und des Cosmatenſtiles. Eine beſondere Gattung ſind die von Marmor verſchiedener Farben eingelegten figürlichen Bilder in den Domen von Siena und Lucca. Von glaſierten Ziegelböden finden ſich mehrfach anziehende Beiſpiele. Im ganzen wandte man die vorhandenen Mittel nicht mehr auf einen Luxus des Fußbodens, deſſen übermäßige Pracht den Blick von den Bauformen abgezogen hätte. Die großen Baumeiſter fühlten, daß eine einfache Abwechslung von Flächen, in Marmorplatten von zwei oder drei Farben ausgedrückt, am eheſten in Harmonie ſtand mit dem Gebäude ſelbſt. — Ein außerordentlicher Luxus, deſſen Fülle jetzt noch in Erſtaunen ſetzt, wurde auf die Grabmäler verwandt. Gegen das manierierte italieniſch-gotiſche Grab gehalten, iſt das Renaiſſancegrab in jeder Beziehung im Vorteil. Der bisherige Sarkophag, auf Säulen oder Tragfiguren, mit ſeiner unſichtbar hoch angebrachten liegenden Statue, — das Tabernakel auf Säulen mit ſeinem Gemälde im tiefen Schatten, ſeinen allzu hoch aufgeſtellten Statuetten und vorhangziehenden Engeln uſw., — dies alles wurde ſchön und ſinnvoll in vernünftigen Verhältniſſen umgeſtaltet. Das Ganze bildet in der Regel eine nicht zu tiefe Niſche, in welcher unten der Sarkophag ſteht; auf dieſem liegt entweder unmittelbar oder über einem zierlichen Paradebette die Statue. Im obern Halbrund findet man insgemein eine Madonna mit Engeln in Hochrelief, oder auch die Geſtalten von Schutzheiligen. Die Pfoſten der Niſche, die Enden des Sarkophages, die Anſätze und die Mitte des oberen Bogens erhalten dann noch je nach Umſtänden eine Anzahl von Statuetten oder Relieffiguren, welche Heilige, Kinderengel (Putten), Allegorien uſw. darſtellen. An Gräbern von Kriegern und Staatsmännern, die zumal in Venedig und Neapel vorherrſchen, macht ſich eine ſehr vielgeſtaltige Kompoſition, bisweilen auch ſchon ein Mißbrauch der Allegorien geltend. — In den Sakriſteien und in der Nähe der Kloſterrefektorien finden ſich oft reichverzierte Brunnen. — Das Gitterwerk einzelner Kirchenräume iſt nicht ſelten mit vielem dekorativen Geſchick behandelt. — Die wenigen ehernen Kirchenpforten, die man hauptſächlich um ihrer Skulpturen willen betrachtet, ſind durchgängig (Ghibertis Türen) in dekorativem Betracht nicht minder bewundernswert. — Die Holzdekoration (Chorſtühle, Sakriſteiſchränke uſw.) wird unten im Zuſammenhang erörtert werden.

In profanen Gebäuden iſt aus begreiflichen Urſachen weit weniger von dem alten Zierat zu finden, als in Kirchen, und das wenige (einzelne Türen, Kamine u. dgl.) iſt nicht immer leicht ſichtbar. Da die Wände faſt bis unten mit Teppichen und Leder-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tapeten bedeckt wurden, so kontrastierten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In einzelnen Beispielen wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloß gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im Nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Öffnungen und Gemälden, soweit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern auch die Dekorationsmalerei im weitern Sinne (s. am Schluß dieses Abschnitts).

Die Architektur und das Arabeskenwerk an diesen Ziergegenständen ist noch bis über die Hälfte des 15. Jahrh. hinaus einfach im Vergleich mit dem spätern Raffinement, ja selbst befangen und unsicher. Im allgemeinen waren es weniger die großen Baumeister, als die Bildhauer und Maler, welche die Ausbildung dieses Kunstzweiges bis zur höchsten und edelsten Eleganz übernahmen. (Wobei freilich nicht zu vergessen, wie oft die drei Künste damals in einer Hand beisammen waren, so daß nur der Zufall über die größere Beschäftigung und Anerkennung in einer davon entschied.)

Die Arabeske des 15. und beginnenden 16. Jahrh. ist eine fast selbständige Lebensäußerung der damaligen Kunst; von verhältnismäßig gewiß wenigen, bloß plastischen antiken Vorbildern (Türpfosten, Friesen, Sarkophagen) ausgehend, hat sie das Höchste erreicht aus eigenen Kräften. Namentlich gebührt dem *Desiderio da Settignano* ein wesentlicher Teil dieses Verdienstes. An seinen Werken ist die Arabeske und das Architektonische vielleicht am frühsten ganz edel und reich gebildet. Ihm folgen, jeder in eigener Art, *Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano* und *Matteo Civitale.* Minos wiederholte und langjährige Tätigkeit in Rom, sowie die Beschäftigung verschiedener der genannten Künstler in Neapel erleichterte die rasche Verbreitung der ohnehin leicht mitteilbaren Dekorationsmotive nach Mittel- und Unteritalien. — Neben Toskana zeigt Oberitalien seinen eigenen, in Padua unter Donatello entwickelten, namentlich in Venedig zur reichsten Entfaltung kommenden Stil, dessen Träger lombardische Bildhauer waren, die ihre reiche Dekorationsweise über ganz Italien und bis ins Ausland trugen.

Eine große Umwandlung trat, wie wir sehen werden, mit der Entdeckung der Titusthermen ein. Das neue, aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches man ihnen (vielleicht auch andern Resten) entnahm, fand seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vatikans.

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stuck gebildete Dekoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum Einzelnen behandelt, welche ihr bisher zu statten kam; sie gerät in eine völlige

Abhängigkeit von den großen baulichen Gesamteffekten, die sich nicht mehr durch zierliche Einzelheiten wollen stören lassen; sie muß der Architektur ihre inzwischen empfindungslos und willkürlich gewordene Profilierung, ihre Behandlung der Flächen usw. nachmachen, anstatt durch Reichtum gegen ein einfaches Ganzes kontrastieren zu dürfen. (Dies ersetzt sich gewissermaßen durch den größern Maßstab der plastischen Figuren, welche jetzt erst in bedeutender Menge lebensgroß und selbst kolossal verfertigt werden.) — Innerhalb der Verzierungsweise selbst zeigt sich ebenfalls große Entartung. Das von Rafael so genau abgewogene Verhältnis des Figürlichen zum bloß Ornamentistischen und beider zur Einrahmung gerät ins Schwanken; ersteres wird unrein und oft burlesk gebildet (z. B. die Masken jetzt als Fratzen); letzteres verliert in den vegetabilischen Teilen den schönen idealen Pflanzencharakter, dessen Stelle jetzt eine konventionelle Verschwollenheit einnimmt; ein allgemeiner Stoff, einem elastischen Teige vergleichbar, wird in Gedanken willkürlich vorausgesetzt. (Sehr kenntlich ausgesprochen in den sogenannten Kartuschen, bei denen man sich vergebens fragt, in welchem Material sie gedacht seien.) — Im Verlaufe der Zeit wird die ganze Gattung wieder von der Architektur und von der Skulptur absorbiert; d. h. die Gegenstände selbst, Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Türpfosten usw. werden fortdauernd in Masse gefertigt, aber sie haben keinen eigenen, abgeschlossenen Stil mehr, sondern sind Anhängsel der beiden genannten Künste.

Wir greifen hier absichtlich tief ins 16. und selbst ins 17. Jahrh. hinab, um zahlreiche Einzelheiten mit einem Male vorzubringen, die sich bei den spätern Epochen der Baukunst (wo sie der Zeit nach hingehören) sehr zerstreut ausnehmen würden. Dem Stile nach ist es ohnedies meist ein Nachklang der Frührenaissance, für deren schönen und reichen Anblick die Dekoration des spätern Systems keinen rechten Ersatz gewährte, und die man daher stellenweise reproduzierte.

Verschollen und verschwunden sind natürlich alle jene prächtigen Dekorationen des Augenblickes, von welchen Vasari eine so große Menge mitten unter den bleibenden, monumentalen Kunstwerken aufzählt. Die Begeisterung, mit welcher er die Bauten und Geräte für Festzüge, die Triumphbogen und Theater für einmalige Feierlichkeiten schildert, läßt uns die Fülle von Talent ahnen, dessen Entfaltung und Andenken mit dem hinfälligen Stoffe, mit Holz, Leinwand und Stuck unwiederbringlich dahingegangen ist.

Auch die Aufzählung der dekorativen Werke beginnt, wie die der Bauwerke, billig mit Florenz, und zwar mit *Brunelleschi* selbst. Wie sich sein anerkannt architektonischer Sinn in der Archi-

tektur wesentlich auf die Arabesken beschränkt, zeigt namentlich
a der Zierbau der Capp. Pazzi bei S. Croce. Ein auf seinen Entwurf vom Jahre 1443 zurückgehendes Werk der dekorativen
b Skulptur ist die geringe Kanzel in S. M. Novella, ausgeführt 1448. Die einschlägigen schwerfälligen Arbeiten seines Schülers und Adoptivsohnes *Andrea di Lazzaro Cavalcanti*, gen. *il Buggiano*,
c von denen die beiden Wandbrunnen im Dom (1440), das Grabmal
d des Giov. Bicci de' Medici (nach 1429) und der Altar in der Sakristei von S. Lorenzo durch ihre Ornamentik von Interesse sind, s. u. Skulptur.

Ghiberti geht als Dekorator in Erz sogleich weit über die Schranken der Arabeske hinaus, am Anfang noch mit einiger Scheu, zuletzt ohne Rückhalt. Die Pfosten seiner Türen haben an der Innenseite nur flache Arabesken, die spätesten (mit den Türflügeln Andrea Pisanos) gerade die schönsten. An den Außenseiten dagegen stellte er Fruchtgewinde und Vögel, auch Köpfe u. a. m. in
e voller unterhöhlter Arbeit dar; an der Nordtür noch mäßig, an
f der Osttür sehr reich und schön, an der südlichen Andreas (1464 von Lorenzos Sohn *Vittorio*) schon malerisch und naturalistisch, als wäre der Guß über dem Gegenstande selbst gemacht worden. An
g den Pforten der Ostseite sind die Einrahmungen zwar zum Stoffe und zur Funktion trefflich gedacht, in der Einzelform aber nicht ohne einen barocken Anklang.

Donatello ist in seinen Dekorationen oft überaus gewagt, stets eigenartig, auf große monumentale und malerische Wirkung ausgehend. Die antiken Motive verwertet er oft willkürlich; sein Pflanzenwerk ist derb und anfangs noch mit gotischen Reminiszenzen gemischt; seine Lieblingsdekoration ist die bauchige, kannelierte Vase; den Grund seiner Reliefs bildet er gern (gleichfalls in Anlehnung an gotische Dekoration) mosaikartig, durch vergoldete Stifte oder bunte Glasstücke, wodurch er eine sehr energische malerische Wirkung erzielt. Charakteristische Beispiele be-
h sitzen wir in der Einfassung der Annunziata in S. Croce; der (in
i der Architektur von *Michelozzo* ausgeführten) Nische an Orsan-
k michele mit der Gruppe Verrocchios (1425); der Orgelbalustrade des Doms (jetzt vollständig und in richtiger Höhe aufgestellt im
l Museo dell' Opera), der rein dekorativen in S. Lorenzo ent-
m sprechend; im Brunnen aus Pal. Pazzi (bei St. Bardini); der Außen-
n kanzel mit dem köstlichen Bronzekapitäl zu Prato (gegossen 1433 von *Michelozzo*, an dem archit. Gerüst arbeitete auch *Maso di Bartolomeo*);
o dem Sockel des Marzocco vor Pal. Vecchio und der sehr
p originellen Basis der Judith in der Loggia de' Lanzi; in dem wun-
q derlichen Madonnenrelief der Capp. Medici in S. Croce (Werkstattarbeit) u. a. m. Für seinen ganz eigenartig malerischen Stil und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſeinen großen monumentalen Sinn, der auch auf die Entwicklung der Renaiſſance in der Architektur von größtem Einfluß war, ſind namentlich auch die architektoniſchen Interieurs auf den Bronzereliefs von S. Giovanni in Siena und am Hochaltare des Santo zu a
Padua bezeichnend.

Von *Piero di Niccolò Lamberti d'Arezzo*, einem tüchtigen Nachfolger Donatellos in deſſen früheſter Zeit, ſtammt das originelle Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), in S. Trinita[1]). Ohne Zweifel b
gab es *Bern. Roſſellino* den Anſtoß zu jenem Typus, der in einer halbrunden, mit einem Fruchtkranz eingefaßten Niſche beſteht, in welcher der Sarkophag aufgeſtellt iſt; die Wand darunter wird durch eine Pilaſterſtellung und farbige Steinplatten dazwiſchen als eine Art Unterbau charakteriſiert. Solche Niſchengrabmäler ſind: das von *Bernardo Roſſellino* gemeißelte des Orlando de' Medici († Dez. 1455) in S. Anunziata, noch ſtreng monumental; das gra- c
ziöſere des Giannozzo Pandolfini († Nov. 1456) in der Badia, aus d
der Werkſtatt *Deſiderios;* das dieſem faſt ſklaviſch nachgeformte des Fil. Inghirami († 1480) im Dom zu Prato, und dasjenige des e
Ehepaars Fr. Caſtellani († 1505) der Capp. del Sacramento in S. Croce, in Formen und Dekoration ſchon cinquecentiſtiſch. Seine f
reichſte Durchbildung erhielt dieſer Typus in *G. da Gangallos* Saſſettigräbern in S. Trinità (zw. 1485 und 1491) und *B. da Majanos* g
Strozzigrabmal in S. M. Novella (1491) durch Anwendung poly- h
chromen Marmors und des mannigfachſten Relieffſchmuckes.

Bernardo Roſſellino iſt in ſeiner einfach gehaltenen Dekorationsweiſe noch von einer gewiſſen Befangenheit und Schwerfälligkeit; aber durch den energiſch-kraftvollen, echt monumentalen Aufbau und die feine Empfindung für architektoniſche Verhältniſſe muſtergültig. In vorteilhafteſter Weiſe hat er die florentiniſche Skulptur nach dieſer Seite beeinflußt. In dem Grabmale des Lion. Bruni i
(† 1444) in S. Croce hat er dem florentiner Wandgrabe ſeine ſchönſte Form gegeben, in der Innentür der Sala del Conciſtoro k
im Pal. Pubblico zu Siena (1446) das früheſte Beiſpiel eines mit Säulen und Gebälk umrahmten Portals geſchaffen (vgl. S. 192 g u. n)
und in dem kleinen Sakramentsſchreine im Chor von S. M. Nuova, l
deſſen Bronzetürchen Ghiberti fertigte (1450), jenen Typus feſtgeſtellt, den das ganze Quattrocento mit geringen Variationen feſthält.

Ein ſehr artiger Zierbau *Michelozzos* iſt das Sacellum des vordern Altars in S. Miniato mit ſeinem kaſſettierten Tonnengewölbe m
aus der Robbiawerkſtatt (1448). Viel prachtvoller, nur leider durch

1) In S. Trinita auch das merkwürdige Grab des Giul. di Nic. Davanzati *
vom J. 1444: ein altchriſtlicher Sarkophag mit gewundener Kannelierung und dem Relief des guten Hirten; nur der zurückgeſchobene Sargdeckel mit der darauf-liegenden Geſtalt des Toten iſt eine Arbeit der Frührenaiſſance.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a einen barocken Aufsatz entstellt: das Tabernakel in der Annunziata zu Florenz, nach *Michelozzos* Entwurf ausgeführt von *Pagno di Lapo Portigiani* 1448—52. Zwei ähnliche reichere und spätere b (um 1460) in der Kirche zu Impruneta bei Florenz, das eine mit Fries und Decke aus der Werkstatt Luca della Robbias, sowie c einem Altar, worin ein Gehilfe Michelozzos die imposante Nische Donatellos an Or S. Michele schwächlich nachbildet. (Womit zu d vergleichen: Michelozzos Dekoration in der Kapelle des Pal. Riccardi, vor 1459.) Von Portalen Michelozzos sind anzuführen: zwei e einfache in einem hinter dem Chor in S. Marco gelegenen Raume f um 1440, das zur Sakristei führende in S. Croce, vor 1445, und g das reichste, von Säulen und Gebälk umschlossene im ersten Klosterhofe ebendaselbst, zw. 1440 und 1450 von *Pagno di Lapo* ausge- h führt. — Auch die Umrahmung des Sakristeialtars in S. Niccolò verrät am ehesten Michelozzos Art. — Der Entwurf des S. 124 a i angeführten Portals in Mailand (um 1460) stammt wohl von ihm, mit Ausnahme der beiden figurierten Streifen zu seiten der Pilaster, die lombardische Weise verraten; in der Ausführung tritt aber z. T. der überladene Reichtum der oberitalienischen Ornamen- k tik zutage. (Die Capp. Portinari in S. Eustorgio zu Mailand, s. S. 125 b und 152 e.) — Der ganz die Donatelloschule verratende l reiche Marmordekor des Raumes hinter dem Tabernakel der S. Annunziata in Florenz wurde, wohl nach Angaben *Michelozzos*, 1461—63 von *Giov. di Bettino (Bertini)* ausgeführt, der um 1470 m auch die schöne Marmortüre an S. M. Novella nach Albertis Entwurf meißelte. — Endlich geht das reiche, für die frühe Zeit seiner Entstehung (1449—54) merkwürdig reife Motive (vorgesetzte Säulen n mit verkröpftem Gebälk) zeigende Portal an S. Domenico in Urbino wohl auf einen Entwurf *Michelozzos* zurück, da das Talent der ausführenden *Maso di Bartolommeo* und *Pasquino da Montepulciano* über das gewöhnlicher Scarpellini nicht hinausreichte.

Ein bedeutender neuer Anstoß war inzwischen in die Renaissance gekommen durch *Desiderio da Settignano* (1428—64). Im Grabmale o Carlo Marzuppini († 1453) in S. Croce erkennen wir den höchsten dekorativen Schwung und Stil, der über die Vorbilder, welche ihm damals die Antike bot, weit hinausgeht. Hier ist alle Willkür verschwunden, jede technische Schwierigkeit überwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar; je nach Bedeutung und Entfernung ist das Ornament bald ganz flach, bald in Hochrelief gehalten, bald weich verlaufend, bald kantig und unterschnitten, wodurch zugleich die feinste malerische Wirkung erzielt wird. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophage. — An dem Wandtabernakel im rechten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Querschiffe von S. Lorenzo ist das Ornament ganz verwandt und a
von ähnlicher Schönheit. — Sehr reich offenbart sich die von De-
siderio abhängige Schule in der Ausschmückung der Badia von b
Fiesole (1456—64). Dort gehören den Brüdern *Bruoso* und *Bene-*
detto di Benedetto außer den Kapitälen des Kreuzganges und der
Gartenloggia die zarten Arabeskenranken an den Fenstern und c
der Türe des Kapitalsaales; einem *Piero di Cecco* die Kanzel im d
Refektorium; *Gregorio di Lorenzo* der Brunnen mit zwei Putten e
in der ehemaligen Sakristei (geringer); endlich dem *Francesco di*
Simone Ferrucci der hübsche Wandbrunnen im Vorraume des Re- f
fektoriums, der Altarrahmen im Kapitelsaale und die beiden Quer- g
schifftüren der Kirche. — Noch näher steht Desiderio jener *Ambrogio*
da Fiesole, der 1459 urkundlich die in ihrem Ornament außer-
gewöhnlich feine Innentüre der Sakristei der Annunziata in Florenz h
ausführte.

Die Bronzedekorationen, welche von *Andrea Verrocchio* (Medici- i
grabmal in der Sakristei von S. Lorenzo) und *Antonio del Pollaiuolo*
(Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in St. Peter zu Rom) k
vorhanden sind, entwickeln einen glänzenden Reichtum an Zierformen
und eine vollendete Meisterschaft der Bronzetechnik; der letztere hat
sich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen lassen,
während der erstere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch auf
den Sarg ziemlich unglücklich anwandte. Für *Verrocchios* Marmor-
dekoration bietet die Umrahmung der Nische jenes Mediceer- l
grabes ein charakteristisches Beispiel. Besonders glücklich durch
originelle Konzeption und energische Form erscheint er in dem (an-
geblich von Donatello begonnenen) Marmorbrunnen ebenda. — Ein m
Nachfolger und vielfach direkter Nachahmer Verrocchios ist der
oben als tüchtiger Adept Desiderios genannte *Fr. di Simone Fer-*
rucci (s. S. 193 f und unter Skulptur). Reste einer späten (1487) or-
namentalen Arbeit von ihm, einem Ciborium (Seraphsköpfe zwischen n
Festons) sind in die seicentistische Chorumschrankung im Dom zu
Prato eingelassen. Der ohne überzeugende Gründe bisher dem
Ant. Rossellino zugeschriebene prächtige Marmorbrunnen, aus einer o
Grotte der Villa Castello jüngst in den Vorraum der neuen Treppe
zur Galerie im Pal. Pitti übertragen, ist wohl für eine Arbeit des
Francesco zu gut. (Der mißgeformte Ganymed ist eine Arbeit p
Tribolos.)

An Desiderio schließt sich in seiner Dekoration auch *Antonio*
Rossellino (1427 bis nach 1478) an, wenn er sich auch in der Be-
schränkung des Zierats und in seiner Vorliebe für einfachere archi-
tektonische Gliederung und Ornamentik als Schüler seines Bruders
Bernardo dokumentiert. Die Dekoration am Grabmale des Kard. q
von Portugal in S. Miniato und am Altare Piccolomini in Monto- r

liveto zu Neapel ist ähnlich reizvoll in Erfindung und Durchführung, wie bei Desiderio.

Desiderios Nachfolger war auch der in Florenz und Rom vielbeschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84). Dieser kommt in einzelnen florentinischen Arbeiten seinem Lehrer nahe, wie im Grabmal des
a Grafen Hugo von Andeburg (1481) in der Badia, im Grabmal des
b Bischofs Salutati (vor 1464) im Dom zu Fiesole, im Tabernakel der
c Capp. Medici in S. Croce, einem noch reichern in S. Pietro zu
d Perugia (dat. 1473), im Grabmal Tornabuoni in der Minerva zu Rom u. s. f. Die meisten römischen Arbeiten Minos kommen an Schönheit diesen Werken nicht ganz gleich. S. Maria in Pere-
e tola bewahrt einen Taufstein (1467), das Oratorio della Ma-
f donna di piazza in Scarperia einen reichen Marmorrahmen (um ein giotteskes Marienbild) vom Meister.

g Von *Benedetto da Majano* (1442—97) ist die Kanzel in S. Croce (um 1475) schon in dekorativer Beziehung eines der größten Meisterwerke, leicht und prachtvoll. Wahrscheinlich um das zarte Gebilde nicht zu stören, versteckte der Meister die Treppe kunstreich in den Pfeiler selbst, an dessen Rückseite das schöne Türchen mit eingelegter Arbeit den Eingang bildet. Auch das prächtigste
h Marmorciborium, welches Italien besitzt, in S. Domenico zu Siena,
i ist von Benedettos Hand. (Kleinere Wiederholung im Dom zu S. Gimignano von 1475.) In ihrer Art ebenfalls vom allertrefflichsten
k und reichsten: die Marmortür in der Sala de'Gigli des Pal. Vecchio, mit zart figuriertem Fries und Kapitälen (1480—81); einfacher,
l aber von gleicher Schönheit die Rückseite in der Sala d'Udienza, im Verein mit seinem Bruder *Giuliano* 1476—78 gearbeitet. Auch
m das Grab des Fil. Strozzi in S. M. Novella, die Altäre in Faenza
n und S. Gimignano bieten manche reizvolle Dekorationsmotive, wenn auch die Magerkeit des Ornaments, die Anwendung von Pilasterdekoration auf den Bogen u. dgl. den Rückschritt der florentinischen Plastik am Ausgange des 15. Jahrh. schon kundgeben (näheres s. unter Skulptur).

Von unbekannten Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa. Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunelleschis er-
o innernd: der Brunnen des dritten Hofes als Sarkophag auf ver-
p schlungenen Drachen ruhend; das Lesepult im Refektorium. Später
q das Lavabo am Eingange zu letzterem.

Den Ausgang der Marmordekoration in das Derbe, Schattige und Kräftige bei empfindlicher Abnahme der Frische und Leichtigkeit zeigen die Arbeiten des *Benedetto da Rovezzano* (1474—1554):
r die Cantoria in S. Stefano zu Genua (1499 mit *Dom. Benti* gearbeitet),
s in Florenz das Kenotaphium des Pietro Soderini (von 1513) im
t Chor des Carmine, der Kamin (aus Pal. Rosselli del Turco) und zwei

zierlichere Marmornischen im Museo Nazionale, sowie das Grabmal a
des Oddo Altoviti († 1507) in der Kirche SS. Apostoli (linkes Seiten-
schiff). Von Benedetto ist auch die Dekoration der Kirchtür da- b
selbst. Die Arabeske sucht mit der nachdrücklicher gewordenen
architektonischen Profilierung Schritt zu halten; sie vereinfacht und
schematisiert ihre Motive (Masken, Totenschädel, Waffentrophäen
u. dgl.) und verstärkt ihr Relief. — Noch eher der Frührenaissance
zugewandt: die ebenfalls dem Benedetto zugeschriebene Tür der c
Badia (gegen den Pal. del Podestà hin, jetzt ganz erneuert). Sein
ansprechendstes Werk ist wohl der Altar in S. Trinita (letzte Kap. d
links), wahrscheinlich später aus den dekorativen Teilen des zer-
störten Altars Giovan Gualbertos (Bruchstücke im Museo Nazionale, e
seit 1506 gearbeitet) zusammengesetzt. — In derselben Richtung
liegen die Arbeiten des *Andrea Ferrucci* und seiner Schüler
(s. u. Skulptur).

Auch ganz späte Arbeiten sind nicht zu übersehen. So beweisen
die beiden marmornen Orgellettner in der Annunziata — reiche f
Balustraden mit Konsolen über Triumphbogen, der eine aus dem
16. Jahrh., der andere hundert Jahre später —, daß selbst die De-
tailformen der Frührenaissance zu solchen Zwecken bis gegen Ende
des 16. Jahrh. hie und da wiederholt wurden, als es daneben
längst ein neues (aber freudloseres) Ornament gab. — Dagegen gibt
das Piedestal von *Benv. Cellinis* Perseus an der Loggia de' Lanzi g
den beginnenden Barockstil in seiner zierlichsten Gestalt. — *Ban-*
dinelli in den dekorativen Teilen der Basis seines Medicidenkmals h
vor S. Lorenzo verfährt ungleich mäßiger, aber nüchterner. — Ähn-
lich die große Marmorbasis der Figur der Baukunst von *Giov. da* i
Bologna im Hofe des Museo Nazionale.

Neben all diesen Bemühungen, dem Marmor und Metall das
reichste und edelste dekorative Leben mitzuteilen, gab *Luca della*
Robbia und seine Schule das lehrreiche Beispiel weiser Beschränkung.
Ihr Stoff, der gebrannte und glasierte Ton, hätte zur Not eine
Art von Konkurrenz gestattet; allein in dieser goldenen Kunstzeit
gibt sich kein Material für das aus, was es nicht ist, sondern jedes
lebt unverhohlen seinen innern Bedingungen nach. Ihre Arabesken
sind daher bescheiden. Allein sie ersetzen, was abgeht, durch Kraft
und Tiefe der Modellierung, durch reichliche Anwendung von
Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade ver-
einigen, hauptsächlich aber durch die drei oder vier Farben (blau,
gelb, grün, violett), welche lange Zeit und absichtlich ihre ganze
Palette ausmachen. Das bloß Plastische, das farbige Plastische und
das bloß Gemalte wechseln in klarster und bewußtester Abstufung.
(Ihre Fußböden s. unten.)

Die Fahnen- und Fackelhalter an einzelnen Palästen, durchgängig von geschmiedetem und gefeiltem Eisen, mit herabhängenden Ringen, beweisen in ihrer einfach schönen Behandlung ebenfalls die allgemeine Kunsthöhe, die jedem Stücke sein besonderes Recht widerfahren ließ. Da sie zu dem Ernst der Rustikabauart passen mußten, so ist es leicht, sie an Pracht zu überbieten, aber
a für ihre Funktion bedurften sie der derben Form. An Pal. Strozzi sind auch noch die gewaltigen und dabei reichen Ecklaternen des *Nic. Grosso*, gen. *Caparra* erhalten (das Modell dazu lieferte *Benedetto da Majano*, das für die Fahnenhalter *Cronaca*); eine ähn-
b liche auch an Pal. Guadagni. Es ist, als ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eisenwerk hinein.

Der florentiner Dekorationsstil verbreitet sich über ganz Toskana (Siena ausgenommen), übt aber auch, namentlich durch die Tätigkeit von florentiner Künstlern in Rom, Neapel usw., auf die Dekorationsweise in ganz Mittel- und Süditalien einen entscheidenden Einfluß aus.

In Pisa ist vielleicht das schönste von allem das Weihbecken
c im rechten Querschiff des Domes, ein Werk des Carraresen *Girol. Rossimino* (1518): es gibt deren reichere, aber kaum ein edleres. –
d Von *Matteo Civitali* aus Lucca: das Lesepult, auf einem Adler
e ruhend, am Chor, sowie die vier Marmorkandelaber auf den Chorschranken. Im 16. Jahrh. arbeitete *Stagio Stagi* aus Pietrasanta
f das Grabmal Decio († 1535) im Camposanto und das des Gamaliel,
g Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiffe (der Gottvater in der Lünette ein Erstlingswerk *Bart. Ammanatis*), und *Pandolfo*
h *Fancelli* aus Florenz († 1526) die Nische mit dem h. Blasius im rechten Querschiff des Domes, nach seinem Tode von Stagi vollendet, – lauter schwüles, überladenes Arabeskenwerk, das schon an die gleichzeitige neapolitanische Schule (um 1530, s. unten) er-
i innert. Von Stagi auch das figurierte Kapitäl auf der Osterkerzensäule links im Chore mit dem schönen Bronzeengel *Stoldo Lorenzis*
k darauf (1583). Das der zweiten Säule, rechts im Chore, mit der
l Porphyrvase, von *Foggini*. – In S. Sisto: zwei einfach schöne mar-
m morne Weihbecken. – In Empoli ein interessantes Taufbecken in Form eines doppelhenkligen antiken Kantharos in der Taufkapelle des Domes, angeblich von *Pasquino da Montepulciano* (1447), im Charakter der Dekorationsweise Donatellos; ebendort, im Seiten-
n raume der Sakristei, ein schon schwülstiges Weihwasserbecken von *Giov. di Donato de' Benti* aus Florenz (1557).

In Pietrasanta führt die Familie *Stagi* die Tradition der Riccomanni (s. S. 217 a u. Skulptur) weiter: *Lorenzo* († 1506) arbeitet

1497 ein Tabernakel für den Dom (jetzt in Farnochia), 1502 die a
l. Hälfte der Chorstühle, 1504 das Piedestal zur Kanzel, einer Arbeit b
Don. Bentis, der 1508 auch das Weihwasserbecken im l. Querschiff c
und 1513 zwei Engel für den Chorbogen schuf. Lorenzos Sohn d
Stagio († 1563, f. S. 196 f) arbeitete im Dom seiner Vaterstadt die zwei
Weihbecken, zwei figurierte Kapitäle am Chorbogen und zwei Kan- e
delaber (1521), Werke, die sich durch Frische und Maß vorteilhaft
von seinen spätern auszeichnen.

In Prato im Dom das prächtige eherne Gitter an der Kapelle f
der Madonna della Cintola, mit den durchsichtigen Krönungs- und
Seitenfriesen von Rankenwerk und Figürchen, den Palmetten und
Kandelabern als Bekrönung, das Gitter 1444 von dem Goldschmied
Bruno di Ser Lapo Mazzei (1389—1470) aus Florenz, die reizen-
den, aus Putten, Tieren und Pflanzengewinden gebildeten Friese samt
Palmetten und Leuchtern von *Pasquino di Matteo* aus Monte-
pulciano 1461—64 gearbeitet.

In Lucca befinden sich einige der frühesten dekorativen Ar-
beiten der Renaissance: *Jacopo della Quercias* Grabmal der Ilaria g
del Carretto (1406), mit Genien und Festons, im Dom, sowie ein
Weihwasserbecken desselben ebenda (vergl. unten). — Abgesehen h
von diesem und von wenigen andern ältern Sachen, wie z. B. das
energische Portal des erzbischhöflichen Palastes, ist hier *Matteo* i
Civitali wie für die Plastik auch für die Dekoration der erste und
der letzte. Seine Behandlung verrät die Schule des Desiderio da
Settignano; aber er ist durchgängig ernster, architektonischer, auch
weniger fein und elastisch als dieser. Im Dom sind von ihm die
Weihwasserbecken im Mittelschiffe, der Zierbau des Tempietto (1484), k
eine Aufgabe, die vielleicht andere Zeitgenossen graziöser gelöst
hätten, ohne doch einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann
die Kanzel (1498), die Einfassung des Grabmals des Petrus a No- l
ceto (1472) und vielleicht auch die ganze untere Einfassung der m
Sakramentskapelle, beides im rechten Querarme, sowie die schönen
dekorativen Teile seines Regulus-Altars (1484), zunächst rechts vom n
Chore. Auch die Schranken des jüngst wiederhergestellten Chor- o
abschlusses sind von ihm (1478). — In S. Salvatore ein Marmor- p
rahmen um ein Altarbild. — In S. Frediano die Marmorumrahmung q
des neueren Taufbrunnens (als Nische) in der Nähe des alten; in r
S. M. de' Servi ein mit Festons geschmücktes Tabernakel (früher s
als Sakramentshäuschen dienend). — Matteos Sohn *Niccolò Civi-*
tali zeigt sich als tüchtiger Nachfolger des Vaters in seinen Altären t
in S. Frediano und S. M. de' Servi; von *Vincenzo Civitali*, seinem
Enkel, die Bogenarchitektur um die Sakramentskapelle im Dom. u

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a Die zierlichen Orgelbrüstungen und die zwei Weihwasserbecken in
b S. Paolino, wie auch die drei in S. Frediano gehören ebenfalls der Schule Matteos an.

Siena hat neben Florenz, wie in der Skulptur überhaupt, so auch in seiner Dekorationsweise eine eigenartige, sehr beachtenswerte Entwickelung aufzuweisen. Bei *Quercia* (1374—1438) tritt die Dekoration noch sehr zurück, und wo sie vorkommt, zeigt sie sich, seiner Übergangsstellung entsprechend, schwerfällig und noch sehr in gotischen Reminiszenzen befangen. Eine sehr saubere und zierliche Dekorationsweise, die sich eng an antike Vorbilder anschließt, zeigen zuerst die Bronzearbeiten des *Giovanni di Turino* († um 1454) und des *Lorenzo Vecchietta* (um 1412—80). Von
c Giovanni sind die beiden hübschen kleinen Weihbecken in der Ka-
d pelle des Palazzo Pubblico und in der Sakristei des Domes zu Siena, emailliert und auf einen Engel gestützt. Diese wie das noch ein-
e fachere bronzene in der Kirche Fontegiusta (zweite Säule links) von *Giov. delle Bombarde* (1430) haben durch den monumentalen Ernst, der auch im kleinen sich nicht zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung, die weit über den absoluten Formgehalt hinausgeht. — *Vecchietta* hat als Dekorator in Marmor und besonders in Bronze einen eigentümlichen Wert. Das große eherne
f Ciborium auf dem Hochaltare des Domes (1467—72, Originalentwurf dazu in der Akademie) hat durch seine originelle energische Bildung auf die ganze sienesische Zierweise Einfluß gehabt. — Ein kleineres,
g sehr feines bronzenes Ciborium in der Kirche Fontegiusta ist von *Lorenzo Mariano* gen. *Marrina*. Guß und Ziselierung sind in allen diesen Arbeiten durchgängig trefflich.

Bedeutender als diese Künstler und durch seine kräftigen und phantasievollen Formen entscheidend für die spätere Dekoration von Siena ist sodann *Antonio Federighi* († 1490). Sein Werk sind
h die beiden prachtvollen marmornen Weihbecken am Eingange des Domes (von 1462 u. 63, Basis und Schaft des rechten antik), denen
i das einfachere, 1451—56 entstandene im Dom zu Orvieto nahe verwandt ist. Die Aufeinanderfolge von Flachskulpturen, stützenden Statuetten, Festons, Adlern und Wassertieren als Trägern der Schalen usw. gibt einen wahrhaft reichen und festlichen Eindruck. Die Fische im Innern der Schalen wird man der übergroßen Verzierungslust zu gute rechnen. Die beiden Säulenpostamente am Portale der
k Taufkapelle im Dom zu Siena sind auch Arbeiten Federighis (nach
l dem Vorbilde eines römischen Cippus). Die steinerne Bank in der
m Loggia de' Nobili (rechts, 1464) und die Dekoration des Taufsteins
n in der Capp. S. Giovanni im Dom (aus seiner spätesten Zeit, nach 1484, unter Mitwirkung von Gehilfen) sind zu schwerfällig, während

die Friese an der Kapelle vor dem Pal. Pubblico, an der Loggia a
del Papa und an der Kapelle neben Pal. del Turco von besonders b
kräftiger und großer Wirkung sind. Die linke Bank in der Loggia c
de' Nobili ist eine weniger gelungene Arbeit des geringen Dona-
telloschülers *Urbano da Cortona.* — Als Dekorateur dem Federighi
nahe verwandt erscheint *Giovanni di Stefano (Sassetta)* in dem
wirkungsvollen Altartabernakel in der Katharinenkapelle von S. d
Domenico (1466?). Das Figürliche daran übertrifft an Wert die
Proportionen und die Ornamentik. Nach Analogie der Formen-
gestaltung gehört ihm auch das graziösere Madonnentabernakel
an Pal. Bianchi in Via di Borgo Maddalena (1477). Neuerdings e
ist ihm das Portal an der Innenfassade des Doms zugeschrieben f
worden (1483). Auch der reiche Portalbau der Taufkapelle im Dom, g
dem reizenden Bau Giovannis (1482—85), ist (vielleicht nach Ent-
wurf Federighis?) von ihm im Verein mit seinem Gehilfen Marrina
ausgeführt. — Von *Ventura di Ser Giuliano Turapilli* stammt die
Dekoration des oberen Oratoriums in S. Bernardino (1496): Pilaster h
und Fries in Stuck, wie die Flachdecke in Holz gehören zum Ge-
schmackvollsten der Blütezeit. Er schuf gewiß auch die feine
Nischenumrahmung für die Pietàgruppe Cozzarellis in der Osser- i
vanza (1497). — Die Ausschmückung der Unterkirche von S. Caterina k
etwas später und nicht mehr so rein.

Zu ihrer höchsten Blüte entfaltet sich die Dekoration in Siena
erst in der Hochrenaissance, in welcher die Skulptur dort einen
ganz ausgeprägt dekorativen Charakter trägt und in phantasie-
voller Erfindung, Eleganz und Kraft der Formen, vollendeter
Durchführung und malerischer Wirkung in Italien unübertroffen
dasteht. *Lorenzo Marrina* (1476—1534) als Marmorbildner, *Antonio
Barile* (geb. 1453) als Bildschnitzer und der große Architekt *Bal-
dassare Peruzzi* (1481—1537) sind die Träger dieses dekorativen
Stils. Von höchster Pracht und Vollendung sind *Marrinas* kleine
Fronte der Libreria im Dom (um 1497) und der unvergleichliche, im l
Verein mit *Mich. Cioli* aus Settignano 1509—19 gearbeitete Haupt-
altar der Kirche Fontegiusta (von letzterem die Pietà). — Außerdem m
ist in S. Martino die schöne Marmoreinfassung eines Altars (1522, n
3. Altar links, der gegenüberliegende Schülerarbeit), sowie der kleine o
Altar in S. Girolamo (der 3. links; 1502) von seinerHand. Einfacher
im Ornament die Marmortür des großen Saals in der Akademie p
(aus dem Kloster S. Agostino). Die einzigen noch erhaltenen
Rundskulpturen Marrinas sind eine bemalte Tonbüste der h. Katha- q
rina in der Sakristei von S. Caterina (Convento del Paradiso) von
1517 und die beiden Verkündigungsstatuen (Holz, bemalt) im Ora- r
torio della Misericordia. Bei der aus Stuck bestehenden Wand-
bekleidung der Taufkapelle im Dom haben die Meister *Alb. Ca-* s

poneri und *Cos. Lucchi* den besten Geschmack in der Verzierungsweise der Blütezeit bekundet (erst 1596). — Einfach groß der Auf-
a bau des Hochaltars im Dom von *Peruzzi*, 1532; beachtenswert auch
b die verstümmelte Pilasterdekoration der Hauptapsis. (Über seine Orgel u. a. s. u. Holzskulptur.) — Reich und schon phantastisch barock:
c die Treppe zur Kanzel im Dom von *Bernardino di Giacomo* (1543) mit tüchtigen Flachreliefs, nach dem Modelle des *Bart. Neroni, il Riccio.*

Außerdem ist Siena klassisch für die bronzenen oder eisernen Fahnenhalter und Glockenzüge mit Ringen, welche im 15. Jahrh. an den toskanischen Palästen angebracht wurden. Zwar übertreffen die genannten Laternen am Palast Strozzi in Florenz an Ruhm
d alles von dieser Gattung, doch dürften diejenigen am Palazzo del Magnifico zu Siena, von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515), ihnen im Stile überlegen sein, wie sie denn zu den schönsten Erzzieraten der
e Renaissance gehören; eherne auch am Pal. della Ciaja; an den übrigen Palästen (auch Piccolomini) ist das Material meist Eisen. — Es ist nicht bloß die Schönheit des einzelnen Stückes, mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten wert macht, sondern vielmehr der Rückschluß auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblickes zufrieden geben.

(Als fremdartig kennzeichnet sich inmitten dieser Werke der
f große Altar Piccolomini im Dom, von *A. Bregno*; vergl. u Skulptur.)

In den Städten an der Straße von Siena nach Rom bekunden die ornamentalen Arbeiten den Einfluß der sienesischen Kunst: so
g der wirkungsvolle Brunnen in Asciano (in Form einer riesigen
h Vase) und ein einfaches Weihbecken in S. Francesco daselbst, an-
i scheinend von derselben Hand; ein großes Taufbecken von kräftigen
k architektonischen Formen und das Marmorciborium (in der Art
l *Vecchiettas*) im Dom zu Pienza u. a. m.

Auf dem Wege von Florenz nach Rom macht sich in den meisten Arbeiten dieser Art wieder der Einfluß von Florenz geltend, andere sind lombardischen Ursprungs und Charakters.

In Arezzo sind alle wichtigeren Arbeiten von florentiner Bildhauern (*Bern. Rossellino, Ben. da Majano, A. della Robbia;* vergl.
m diese). Der einfache, sechseckig prismatische Taufstein im Dom, von Vasari dem *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) zugeschrieben, ist nur wegen des Reliefs der Taufe Christi beachtenswert, das den engsten Anschluß an Donatello verrät. Die zwei anderen Taufreliefs viel geringer. Ebenda ein spätes Tabernakel, überfüllt in der Komposition aber von meisterhaft leichter Ausführung namentlich des Ornaments, weniger des Figürlichen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Bibbiena im Casentino zeigt das Altarciborium der Madonna del Sasso von *Bart. Baccelli* (c. 1500) schon schwere Cinque- a
centoformen ohne die Grazie und Naivität des Quattrocento.

In S. M. de' Miracoli zu Castel Rigone zwei graziöse Sacella, b
die Prachtumrahmung des Gemäldes an der Chorwand einzig in c
ihrer Art, von *Bern. di Lazzaro* aus Perugia (1528) und vier reich-
skulpierte Wandaltäre, diese später (in der Art des *Simone Mosca*). d

In der Madonnenkirche zu Mongiovino der reichskulpierte
zweigeschossige Arkadenabschluß des Chors und der schöne Altar- e
aufsatz (c. 1530). Auch die ganze plastisch-polychrome Dekoration
des Chorraumes sehr gelungen. f

In S. Domenico zu Perugia, vierte Kapelle rechts, ist die
ganze Altarwand mit einer kräftigen, aber ziemlich rohen Stuck- g
dekoration bedeckt, von dem Florentiner *Agostino di Duccio* (1459,
s. u. Skulptur). In der Sakristei von S. Pietro de' Cassinesi ist die
reiche Steinverkleidung der einen Wand samt Altar eine Arbeit h
des *Franc. di Guido* (s. 142 m) aus Florenz, ebenso die zwei hübschen
Ambonen am Chore (1487); die Wandverkleidung desselben von i
seinem Sohne *Guido* (1535). Gleichfalls schon aus dem Cinquecento
(1511) das in feinsten Verhältnissen graziös aufgebaute Bronze-
reliquiar des h. Ringes im Dom, eine Arbeit von *Federigo* und k
Cesariano di Fr. Valeriano, il Roscetto.

In Aquila lernen wir *Silvestro dell' Aquila,* gen. *l'Ariscola,*
als einen von florentinischen (Rossellino-Desiderio) und römischen
(Bregno) Einflüssen abhängigen tüchtigen Meister kennen, sowohl
in dem von seinem pompösen Monument des Kardinals Agnifili
einzig übrigen Sarkophagaufbaue (bez. und dat. 1480) im Dom, l
als in dem Grabmale Montorio-Camponeschi oder Pereira (1496)
in S. Bernardino mit den vortrefflichen Statuen der toten Mutter m
und Tochter und den florentinisch belebten nackten Putten, sowie
in der künstlerisch weniger bedeutenden „Cassa" des h. Bernardin n
(1500—5) ebendort, einem mit figürlichem und ornamentalem
Schmuck bedeckten altarartigen Freibaue.

Im Dom von Spello das Tabernackel des Hauptaltars, eine o
Kuppel auf vier Säulen, in graziöser und früher Renaissance, von
Rocco da Vicenza (1515); der jetzt in zwei Hälften geschnittene
Taufstein mit Heiligengestalten von *Antonio da Val di Lugano* p
(1510); die Kanzel von *Simone da Campione* (1545) und das tempel- q
artige, reich figurierte Sakramentshäuschen von *G. Dom. da Carrara* r
(1562). In S. Lorenzo ein Sakristeibrunnen (c. 1450) und ein Öl- s
behälter von reicher, zarter Ornamentierung, aber auffallender
Unbeholfenheit des Figürlichen. In der Madonna di Vico eben-
daselbst der elegante marmorne Chorabschluß mit Altarnische, t
wohl von Rocco, dem Schöpfer des Baues.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a Im Dom von Narni, rechts, eine Altarnische samt dem zunächst davorstehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stuck behandelt,
b noch 15. Jahrh. Ebendort das Grabmal des Bischofs Gormas (1515) in der Art der römischen Nischengräber.

c Im Dom zu Spoleto das graziöse Epitaph Fra Filippo Lippis,
d florentinisch, und das überladene Wandgrab des G. Fr. Orsini von *Ambrogio d'Ant. da Milano* (1499), dem Erbauer der Vorhalle und
e der Capp. Eroli, samt dem mit unbedeutenden Reliefs geschmückten Taufsteine.

f Im Dom zu Orvieto die beiden Altäre rechts und links vom Chore, 1521 und 1528 von *Michele Sanmicheli*, der schwülstige Reliefschmuck daran von *Simone Mosca*.

g Der Hauptaltar in S. M. del Calcinajo bei Cortona (1519), verwandt mit den römischen Arbeiten des *Andrea Sansovino*. Das
h Hauptportal für seine Spätzeit (1543) noch sehr formrein.

In Rom beginnt, angeregt von den frühern Arbeiten der Toskaner Filarete, Ghini, Isaia da Pisa, Mino und anderer, der reichere Luxus des Marmorornamentes um 1460 und entfaltet einige Jahrzehnte lang große Fülle und Pracht. Abgesehen von dem, was die großen florentiner Meister selbst, was insbesondere *Donatello, Mino, A. Pollaiuolo* und *Andrea Sansovino* hier geschaffen haben, ist die Ornamentik der Denkmale meist ebensowenig originell oder gar großartig und künstlerisch vollendet durchgebildet, als es der architektonische Aufbau und die Bildwerke daran sind. Der wiederholte und längere Aufenthalt Minos in Rom wurde für die Ornamentik und für die freie Plastik wesentlich mit bestimmend, man möchte sagen verhängnisvoll: seine wenig durchdachte Anordnung, seine spielende, etwas harte und zuweilen kleinliche Dekoration wird fast treu wiederholt oder variiert. Auch wirkten die Überreste spätrömischer Dekorationsarbeiten wesentlich auf die Ausbildung eines zwar leichten und ansprechenden, aber nur selten maßvollen, verstandenen oder gar groß gehaltenen Dekorationsstils hin. Doch bieten innerhalb dieser Beschränkung die römischen Monumente noch einen Schatz von leichter, gefälliger und zierlicher Ornamentik, welche trotz der übergroßen Fülle und bei häufigen Wiederholungen in ihrer Anspruchslosigkeit das Auge stets wieder erfreut.

i Von Portaleinfassungen sind diejenigen an S. Marco und
k am Pal. di Venezia (mit eigentümlichem, aus Knöpfen und Rhomben
l zusammengesetztem Gewändeornament), an S. Agostino, S. Gia-
m como degli Spagnuoli, S. Cosimato in Trastevere, am Spital von
n S. Spirito und an S. M. del Popolo besonders ausgezeichnet. Ein
o einfaches Portal mit schönem Greifenfries an Pal. Simonetti, Via

del Gesù 84. Eine spätere, reizend eingefaßte Inschrifttafel in der a
Halle von S. M. in Monserrato (um 1500).

Die Sängertribuna in der Cappella Sistina, mit ihrer edeln, b
ernsten Pracht, ist für diese gegebene Stätte und Ausdehnung ein
vollkommen vortreffliches Werk zu nennen. Auch die ähnlich de-
korierten Marmorschranken, welche den Vorraum vom Hauptraume c
trennen, und in denen sich deutlich die beiden Werkstätten *Minos da Fiesole* und *Giov. Dalmatas* unterscheiden lassen, sind von gleicher
Schönheit; ebenso die Balustrade der Cappella Carafa in S. M. sopra d
Minerva (Werkstatt *Bregnos*), die Kapellenschranken in S. M. del e
Popolo; die durch gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung be-
sonders interessante Orgeltribüne in S. Giacomo degli Spagnuoli usw. f

An den marmornen Altären überwiegt das Figürliche; der
Aufbau ist im besseren Falle triumphbogenartig, wie der Altar in g
S. Gregorio (1469), von derber Kraft und dabei ungewöhnlicher
Grazie der weiblichen Typen, die Arbeit *Bregnos* und *Pasquales da Caravaggio,* — oder als flache Wanddekoration, die Statuetten und
Reliefs umschließt, gehalten. So der noch unter Eugen IV. er-
richtete Wandaltar in der Sakristei des Laterans mit den Gestalten h
der beiden Johannes, des h. Antonius und Augustinus; so der schon
in reicherem Typus aufgebaute Altar Alexanders VI. in der Sakristei i
von S. M. del Popolo (1473 von *Andrea Bregno*); der in den Formen
auffallend weiche, aber auch verschwommene, jedoch durch fein-
empfundene Medaillonreliefs ausgezeichnete Katharinenaltar eben- k
dort (1489; 4, Kap. r.); der große Hauptaltar von S. Silvestro in l
Capite und der vergoldete Altar Innocenz' VIII. in S. M. della m
Pace (urkundlich von *Pasquale da Caravaggio,* 1490) u. a. m. An-
spruchsloser, aber durch klare Anordnung als dreiteilige Nischen-
altäre ausgezeichnet die kleinen Altäre, die Gugl. de Pereriis stif-
tete: in S. Agnese fuori (1490, aus S. Lorenzo fuori stammend) von n
Bregno; in S. Paolo fuori (Capp. im Obergeschoß, 1494); im Lateran, o
Reste des Johannesaltars (1498, Jacobus im r. Seitenschiff, die p
beiden Johannes im Kreuzgang), — diese beiden von *Pasquale,*
während die Kreuzigung in der Vorhalle zum Lateransbaptisterium q
(1492), Reste eines zweiten Altars im Lateran (1492, die hh. Lukas r
und Laurentius in der Sakristei, der h. Markus im Kreuzgange) s
und der Marienaltar im Gange neben S. M. del popolo (1497) ge- t
ringere Arbeiten der Werkstatt sind. Einem Pereirealtar ge-
hören wohl auch die Madonna und die hh. Hieronymus und Ber-
nardinus an, die jetzt in der Sakristei von S. M. maggiore in die u
Wand eingelassen sind. Auch sie verraten die Schule Bregnos,
während der Dionysiusaltar in S. Paolo fuori (Kap. des h. Lauren- v
tius), von der Familie Cassinesi gestiftet, sich als Arbeit eines
Lombarden kennzeichnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Typus der Sakraments- und Ölbehälter ist schon vorgebildet in jenen aus der Zeit der Cosmaten (S. 106 u. ff.). Das früheste, noch altertümlich rohe Werk dieser Art ist das Orsini-
a tabernakel in S. Francesca Romana, in der Dekoration sich an die Donatelloschule anlehnend, wahrscheinlich von des Meisters großem Tabernakel in St. Peter, wenn nicht von einem verlornen, noch näheren Vorbilde angeregt. Eine vollkommenere jüngere
b Nachbildung des Orsinitabernakels ist in das Grabmal der Mutter des Kard. Ammanati, im Hofe von S. Agostino eingefügt (1477; fast
c wörtlich wiederholt in einem Ölbehälter des Doms zu Capranica).
d Auch *Minos* Hostienbehälter in S. M. in Trastevere und S. Marco (1471) bilden nur denselben Typus weiter, während der in das
e Grabmal des Kard. Ammanati eingesetzte (1479, Hof von S. Agostino) etwas abweichend gestaltet ist. Dem Mino folgt *Luigi Capponi* in seinen drei Ölbehältern, dem einfacheren im großen Saale
f der Consolazione (1493) und dem in SS. Quattro Coronati (vor
g 1492), sowie einem in S. M. di Monserrato, alle namentlich im Ornamentalen von vorzüglicher Schönheit. Andere ähnliche Ci-
h borien oder Reste von solchen in S. Gregorio, S. Giovanni dei
i Genovesi, S. Eustachio, S. Marcello. — Anders dagegen, in der Form von großen Wandaltären, löst *Bregno* die gleiche Aufgabe
k in seinen beiden Ciborien in S. M. del Popolo (1. Kap. 1., nicht mehr in ursprünglicher Aufstellung).

Der einzige Osterkerzenleuchter dieses Stiles ist uns in S.
l Cesario erhalten, weniger durch seine Form, die einen nicht eben ausgezeichneten antiken Typus kopiert, als durch das ungemein schwungvolle Ornament hervorragend. Ein schönes Weihwasser-
m becken aus dem Beginne des 16. Jahrh. im Vorhofe zu S. M. dell' Orto.

Auch die Grabmäler dieser Zeit, deren Zahl ganz besonders reich ist, erweisen sich als von fremden Vorbildern beeinflußt und teilweise selbst davon abgeleitet. Der älteste Typus ist zugleich der reichste, wie es scheint durch *Isaïa da Pisa* in seinem Eugens-
n monumente (1447) in S. Salvatore in Lauro (Refektorium) eingebürgert: tiefe Nische mit dem Sarkophage, über dem ein Relief oder Gemälde (meist Maria, welcher der Stifter präsentiert wird); die Pfeiler mit Nischen, in denen Figuren im Hochrelief; kräftiger Sockel mit großer Inschrift und den Wappen zur Seite; der Abschluß bald in geradem Gebälk, bald mit Halbrund oder Muschel.
o Außer dem Grabmale Papst Eugens IV., das des Astorgio Agnense
p (1451) im Hofe der Minerva, des Tibaldi (1466) in der Kirche, das
q Pius' II. in S. Andrea della Valle, des Pietro Riario von *Andrea*
r *Bregno* und *Mino* in SS. Apostoli (1474), des Kard. Val. Auxias
s de Podio in S. Sabina (1483) usw.; aus spätester Zeit die Gräber

der Potocatharo und Lonati in S. M. del Popolo und Pius' III. in a
S. Andrea della Valle.

Dadurch, daß an Stelle der Pfeiler mit Nischenfiguren zierliche Doppelpilaster traten, entstand unter Paul II. ein zweiter, leichterer und sehr geschmackvoller Typus des römischen Grabmals, welcher sowohl bei Reliefschmuck der Rückwand (wie im Grabmale Lebretto b
[1465] und in dem ihm durchweg nachgebildeten des Kardinals c
Savelli [1495], beide in S. M. in Araceli; geringer das des Giov. d
Ortega Gomiel und Giov. da Mella [1467] in S. M. in Mon- e
serrato), als bei Ausmalung derselben (wie in den Grabmälern Capranica, 1465, und Coca, dieses 1477 von *Melozzo* ausge- f
malt, mit einer der vorzüglichsten Porträtstatuen der römischen Renaissancesskulptur, beide in der Minerva, und im Grabmale g
Malvezzi im Gange neben S. M. del Popolo u. a.) durch die h
glücklichen, einfachen Verhältnisse im Aufbaue, die zierliche und sehr passende Ornamentik, die leichte reizvolle Muschel als Abschluß von einer den florentiner Monumenten nahekommenden Wirkung ist.

Aus dem letztgenannten Typus bildet sodann *Bregno* in dem Grabmale Alanus († 1474) in S. Prassede und einer seiner Schüler i
im Doppelgrabe De Levis in S. M. Maggiore (1475 u. 1489) einen k
neuen, strenger architektonischen, indem er das Halbrund, mit dem er abschließt, mit in die Nische hineinzieht und zu der Auflösung der Pfeiler in Figurennischen zurückkehrt. *Bregno* entwickelt diesen Typus weiter in seinem Grabmale Cristof. Rovere (1477) in l
S. M. del Popolo (r. Schiff, 1. Kap.): er schmückt die Lünette mit dem Relief der von zwei Engeln verehrten Madonna (von *Mino* gemeißelt); die Nische hält er flacher und läßt dafür den Sarkophag auf Konsolen vorspringen; einfache, kräftige, arabeskierte Pilaster gehen bis auf die Erde herab und begrenzen auch den Inschriftensockel. Grabmäler dieser Art, meist nach dem eben angeführten kopiert, sind die des Rocca († 1482) und Costa m
(† 1503) in S. M. del Popolo, Did. Valdes in S. M. in Monserrato n
(† 1506), Ben. Sopranzi (1495) in der Minerva, Ferrici († 1478) im o
Hofe ebenda und Pallavicini in S. M. del Popolo (1501) mit flachem p
Schluß u. a.

Erst die letzte Zeit bildet den einfachsten Typus aus, indem sie auf das schlichte, schöne Grabmal der letzten Cosmatenzeit und des alten Meisters Paulus zurückgreift. Entweder schließt sie, wie zuerst im Grabmale Raff. della Rovere (1477) in der Unterkirche q
von SS. Apostoli, die Nische mit flachem Gesims gleich über der Grabfigur, oder sie wölbt noch einen halbrunden oder abgeflachten Bogen darüber, wie im Grabmale Gonsalvo de Veteta († 1484) in r
S. M. di Monserrato und dem des jungen Marcantonio Albertoni s

(1485) in S. M. del Popolo. — Am einfachsten gehalten und vielleicht am meisten römisch sind diese flachen Nischengräber, in denen der Tote auf der Bahre oder auf dem Sarkophage ausgestreckt liegt, neben sich zuweilen ein paar trauernde Genien mit dem Wappen; am Sockel oder an der Bahre die Inschrift; die Einfassung bilden zierliche Pilaster, oben schließt die Nische flach. — Andere
a Beispiele der Art sind die Grabmäler der Mutter Pius II. (1477)
b und des Kard. Ammanati (1479) im Chiostro von S. Agostino, des
c Pietro Mellini (1483), Giov. della Rovere (1483) und M. A. Alber-
d toni (1485) in S. M. del popolo, des Paradinas (1485) und Fuen-
e salida (1498) in S. M. di Monserrato, Eust. Levis (1489) in S. M.
f maggiore, das Grabmal des Fil. della Valle in Araceli von 1497
g (fast kopiert nach dem des Raff. della Rovere), des Giov. Andrea
h Bocciacio (von 1497) im Hofe von S. M. della Pace, des französi-
i schen Ritters Anseduno Giraud (1505) in SS. Apostoli und des Ant.
k Albertoni (1509) in S. M. in Araceli. Auch *Mino* hat in seinem
l Grabmale des Franc. Tornabuoni († 1480) in der Minerva diese Form adoptiert und reizvoll durchgebildet. —

Zuletzt entsteht dann noch der Typus, wo statt des auf dem Sarkophage liegenden Toten nur seine Büste in einem gewöhnlich von zwei Genien flankierten Medaillon mit Inschrifttafel darunter den wie gewöhnlich von Pilastern, Gebälk und Giebel gebildeten Aufbau füllt. Wohl das früheste dieser Art Grabmäler war das des Protonotars Lorenzo Colonna († 1484) von *Luigi Capponi*, wo-
m von der Abschluß mit Büste und zwei Genien noch in der Vorhalle von SS. Apostoli übrig ist. Davon abhängig die Grabmäler Ben.
n Maffei (1494) in der Minerva, Andrea Bregno (1506), am Treppen-
o aufgange zur Bibl. Casanatense, und das des G. B. Cavalieri (1507)
p in Araceli. Oft wird dabei die Inschrifttafel reich und geschmackvoll ornamentiert, auch zwei Büsten werden angebracht; so in den
q Grabmälern der Gebrüder Bonsi in S. Gregorio (1498) von *L. Capponi*, dem reizvoll eingerahmten der Schwestern Ponzetti und
r ihres Oheims Ferrando in S. M. della Pace (1505 und 1509), dem ähnlichen Doppelgrabmale zweier deutscher Geistlicher in S. M.
s dell' Anima (1513), dem Grabmale der Familie Satri in S. Omo-
t buono (nach 1482), dessen Porträtrelief ein antikes Epitaph der Galleria Lapidaria kopiert, dem der beiden Pollaiuoli in S. Pietro
u in Vincoli (1498) und dem einfachen Grabmale mit Reliefporträt
v in der Vorhalle von S. Agostino (1504).

Zahlreiche Denkmäler entlehnen Eigentümlichkeiten bald von dem einen, bald von dem andern dieser Typen. Gelegentlich wird
w mit dem Grabe auch ein Altar (Madd. Orsini in S. Salvatore in Lauro, Refektorium) oder ein Tabernakel verbunden (zwei Gräber
x Ammanati im Hofe von S. Agostino).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schon lange vor der Mitte des 16. Jahrh. hört diese reiche Marmorornamentik an den römischen Gräbern fast völlig auf und macht einer Verbindung von bloßer Architektur und Skulptur Platz (s. unten).

So weniges Neapel an vollständigen Bauten der Blütezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an dekorativen Einzelheiten. Aber auch hier sind es Florentiner, welche die Renaissance zunächst beleben und während des ganzen 15. Jahrh. durch ihre Tätigkeit in Neapel bestimmend darauf einwirken. (Das Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo, von *Donatello* und *Michelozzo*, das der Maria d'Aragona in Montoliveto von *Benedetto da Majano* nach *A. Rossellinos* Entwurf, und die beiden Altäre ebenda von *A. Rossellino* und *Ben. da Majano* s. unter Skulptur). Der reiche, aber in seinem Werte ungleiche, teils symbolisch-ornamentale, teils geschichtlich- und allegorisch-figürliche plastische Schmuck am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo wurde 1455—59 von *Pietro di Martino* aus Mailand, *Isaia da Pisa*, *Paolo Romano*, *Andrea dell' Aquila*, *Franc. Laurana*, *Ant. Chellino* aus Pisa, *Domenico Lombardo (Gagini)* und andern, sonst unbekannten Meistern geschaffen und 1465—70 von dem erstgenannten vollendet. Für das große Triumphrelief über dem Eingange lassen sich die Schöpfer — denn es waren mehrere daran beteiligt — nur zum kleinsten Teile namhaft machen; ein zweites, in Stil und Komposition abweichendes (des gleichen Gegenstandes) über der Tür im großen Saale des Castello nuovo stammt von *Dom. Gagini*. Eine gewisse Grazie der Bewegung und gefällige Ornamentation sind auch dem Huldigungsrelief *Andreas dell' Aquila* (?) (l. Leibungswand des Toreingangs) nicht abzusprechen, während *Isaias da Pisa* Auszugsrelief (r. Wand des Toreingangs) beides durchaus vermissen läßt, sich vielmehr durch ein großes Maß von Unbeholfenheit und Plumpheit in Bewegung und Formen kennzeichnet. — Andere Werke dekorativer Art s. unter Skulptur. —

Eine ganze Schule dieses Stils weist die Krypta des Domes (1497—1508) auf, über und über mit Ornamenten von *Tommaso Malvito* oder *Gumalvito* aus Como bedeckt, das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedekoration in Neapel (zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien). Hier verrät sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften: sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die bloßen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die vertikalen, mit ihren Arabesken, Blumen, Schilden, Girlanden usw. sind von der schönsten leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu dekorativ. Die menschlichen Figuren,

die ohnedies auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speziell neapolitanischer Gedanke.

Das übrige sind Nischen, Altäre und Grabmäler in unübersehlicher Menge; an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze große Dekorationsschule, welche jedoch erst im 16. Jahrh. und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentiert ist: *Giovanni (Merliano) da Nola, Girolamo Santa-Croce, Domenico di Auria,* und eine Reihe geringerer, bis auf *Cosimo Fansaga* hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verleugnete. — Als Bildhauer ist selbst Giov. da Nola nur untergeordneten Ranges; als Dekoratoren, ob von außen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

Was die Altäre betrifft, so dauern fürs erste noch die den Altartisch bedachenden Tabernakel aus dem Mittelalter fort: reiche Bogen und Giebel auf vier oder nur zwei Säulen, und dann hinten
a angelehnt. In S. Chiara, zu beiden Seiten des Portals, ein goti-
b scher (des Ant. Onofr. Penna, 1423, s. u. Skulptur) und einer der Frührenaissance. — Sodann bildet sich gerade in Neapel der skulpierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur, oft alles innerhalb einer großen Nische, mit dem vollsten Luxus aus.
c Zum Zierlichsten gehören die Altäre zu beiden Seiten der Tür von Monte Oliveto (von *Nola* und *Santacroce);* — prachtvoll und um-
d ständlich eine große Nische mit Altar in S. Giovanni a Carbonara (die Figuren zusammengesucht); ebenda noch mehreres von ähn-
e licher Art; in S. Lorenzo, 4. Kapelle rechts, der Altar Rocchi, ausgezeichnet durch höchst delikate und schwungvolle Ornamente; —
f anderes in S. Domenico Maggiore (7. Kap. links, Altar von *Nola*) u. a. a. O.

In den neapolitanischen Grabmälern verewigt sich eine kriegerische Aristokratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem altüblichen Motive eines mit gefalteten Händen auf dem Sarkophage liegenden Toten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die dekorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde. Lange in die Renaissance hinein erhielt sich hier in einem unangenehmen Mischstile die oben (S. 112) skizzierte Anordnung des gotischen Grabmals; so — von dem selbst in der Formensprache noch halbgotischen Monumente Giov. Carac-
g ciolo († 1433) in S. Giovanni Carbonara zu schweigen — in dem

des Milizia Carafa († 1438) in S. Domenico (2. Kap. l.) und im a
Grabmale Sanseverino (1432) des Florentiners *Andrea* in der Kon- b
gregation S. Monaca bei S. Giov. Carbonara. Selbst die Grabmäler *Jacopos della Pilla* (s. u. Skulptur) zeigen noch den gleichen Synkretismus, während erst das Monument Franc. Carafa († 1470) in c
S. Domenico (8. Kap. r., del Crocefisso) der Anlage der römischen Nischengräber folgt. *Tom. Malvitos* Grabmäler s. unter Skulptur.

Ornamentistisch besonders wertvoll: im rechten Querschiff von S. M. la Nuova das Grab des Galeazzo Sanseverino († 1467); — d
im rechten Querschiff von S. Domenico das Grab des Galeazzo e
Pandono († 1514); daselbst, Kapelle S. Stefano, ein ausnahmsweise f
gutes Grabmal von 1636; — im Chorumgange von S. Lorenzo, g
9. Kap., der Sarkophag des Pudericus u. a. m. Man begegnet durchschnittlich denselben teils hoch, teils flach gearbeiteten Arabesken, welche damals in ganz Italien herrschend waren, wie denn die ganze neapolitanische Renaissance wenig ganz Eigentümliches hat.

Ist schon *Giovanni da Nola* (s. Skulptur) im Detail nirgends mehr ganz rein (vgl. das Grab des Pietro di Toledo in S. Giacomo h
de' Spagnuoli), so tritt bei seinen Schülern vollends jener Schwulst ein, der das Architektonische wie das Vegetabilische des wahren Charakters beraubt. Als Ganzes wirken ihre Arbeiten jedoch immer; selbst den (früher sehr überschätzten) Brunnen des *Domenico di* i
Auria bei S. Lucia wird man glücklich gedacht finden.

Einzelne gute Portale aus dem 15. Jahrh. am Gesù Nuovo, an dem k
Baue neben der Annunziata; einfachere an S. Angelo a Nilo, an S. l
Arpino (Ecke der Strada Nilo und Via S. Agostino alla Zecca u. a. a. O. m

Die beiden einzigen Bronzewerke aus dem 15. Jahrh. in Neapel sind: die von dem Pariser *Guglielmo lo Monaco* (Le Moine) nach
1462 gegossene Pforte am Triumphbogen von Castel nuovo mit Re- n
liefs der Kriegstaten Ferdinands I., die nur als eine der frühsten Leistungen historischer Reliefkomposition, nicht aber ob ihrer geringen künstlerischen und technischen Qualitäten Beachtung verdienen; und die Pforten der Domkrypta, deren Grotesken- und o
Arabeskendekor sie als Werk des Architekten *Tom. Malvito* kennzeichnet (s. S. 207 e).

Bei der Dekoration der oberitalischen Denkmäler (Venedig ausgenommen) können wir uns kürzer fassen. Die Seltenheit des Marmors nötigte zur Arbeit in Sandstein, Kalkstein, Stuck, Terrakotta. Zwar konnte ein fester künstlerischer Wille auch in diesen unedlern Stoffen ein Höchstes erreichen; allein die Durchschnittsbildung wird doch immer unter solchen Umständen eine geringere bleiben. Der weiße Marmor allein fordert den Künstler unablässig zum Fortschritt, zur Vereinfachung auf.

Voran muß Padua genannt werden, dank der Bedeutung, welche die Skulptur hier durch *Donatellos* Aufenthalt (1442—53) erhielt, und dem Einfluß, den sie auf ganz Oberitalien gewann. Der oft unreine, bizarre Charakter von Donatellos Dekorationsweise wird anfangs von der Paduaner Ornamentik nüchtern und plump wiedergegeben *(Bellano)*; erst allmählich entwickelt sich daraus der phantasievolle, in reichem, figürlichem Schmuck schwelgende Dekorationsstil eines *Riccio* und *Minelli*.

Der Santo enthält billig das Prächtigste. Gleich beim Eintritt
a bemerkt man zwei schöne Weihbecken in der Art des *G. Minello*, das eine mit einer guten Statuette des Täufers, das andere mit der von *Tiziano Aspetti* später hinzugefügten Figur Christi. Ein
b drittes Weihbecken an der nördlichen Seitentür ist 1513 von *G. Minello* selbst im Verein mit *Fr. da Cola* gearbeitet, die h.
c Justina über demselben ein Werk des *Zuan Zorzi Lascaris* gen. *Pyrgoteles*. Dann folgt im linken Seitenschiffe das pomphafte
d Grabmal des Ant. de Roycellis († 1456), von *Bart. Bellano*, von ungeschickt nachgeahmter florentinischer Ordnung. — Der Chor ist
e mit reichen Marmorwänden, seit 1482 von *G. Minelli* errichtet, umgeben, Resten der seit 1443 von *Donatello* im Verein mit andern gearbeiteten (später demolierten) Chorabschlüsse; die Marmorum-
f rahmung der Reliefs Bellanos und Riccios zu Seiten des Chors arbeitete seit 1490 *G. Minello*. Der Chor enthält dann, links neben dem Altare, eines der berühmtesten Dekorationsstücke der
g ganzen Renaissance: den großen ehernen Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16); die Marmorbasis ist von *Franc. de Cola* (dat. 1515). Dieses Werk resumiert das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiß, Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seinesgleichen. Allein es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele Absätze oder Stockwerke, als ein antiker Leuchter bei gleicher Größe haben würde, und diese einzelnen Abteilungen sind untereinander zu gleichartig im Maßstabe. Von Riccios Bedeutung für die Kleinkunst haben wir später noch zu sprechen.

h Außerdem ist die Cappella del Santo nichts als ein Prachtstück von Renaissance. Die Architektur entwarf *Andrea Riccio* (1500), die glänzende aber nicht ganz reine Dekoration fast sämtlicher Bauglieder (Flacharabesken z. T. von großer Zierlichkeit) begann 1500—21 *Giovanni Minello* und sein Sohn *Antonio* unter Mitwirkung zahlreicher Gehilfen; sie wurde erst 1533—46 durch *Falconetto* beendet, unter dem *Andrea della Valle* u. A. arbeiteten. Minelli
i gehören auch die Halbfiguren von Propheten und Evangelisten an der Fassade und in den Lünetten der Decke. Den reichen Eck-
k pilaster links fertigte *Girolamo Pironi*, und noch im 17. Jahrh., nach

Wegnahme einer Orgel, fügten *Matteo* und *Tommaso Aflio* aus Mailand (um 1652) in freier Umbildung ihrer Vorbilder den Pfeiler rechts hinzu. Die herrlichen Arabesken der gewölbten Decke sind a
von *Tiziano Minio*, den zwei Söhnen *Falconettos*, *Silvio Cosini* aus Florenz und *Dan. Cattaneo* ausgeführt.

In Ferrara ist der paduaner Einfluß in der Dekoration, der plastischen wie der malerischen, anfangs vollständig der herrschende. Eine besonders reiche und phantasievolle Innendekoration aus farbigem Stuck verdankt der eine Saal des Pal. Schifanoja dem b
Donatelloschüler *Domenico di Paris* aus Padua, dem wir als Bildhauer noch begegnen werden; unter Leitung des Architekten *Pietro Benvenuti* gen. *degli Ordini* 1467 ausgeführt, bemalt durch einen gewissen *Bongiovanni di Geminiano*. — Die spätere Art lernt man auf eine besondere Weise kennen an den Quadereckbekleidungen mehrerer sonst ganz schlichter Paläste, einer Art Programme für künftige durchgängige Marmorbekleidung, zu welcher dann Zeit und Mittel fehlten, wenn nicht etwa bloß eine künstlerische Charakterisierung der Straßenecken damit beabsichtigt war. Die schönsten an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Tür aufweist c
S. 170 f). — Die Pfeilerbasen in der Kartause S. Cristoforo haben d
sehr schöne Arabesken, bei denen man sogar den Namen *Sansovinos* zu nennen wagt.

Eigentümlich gemischt zwischen florentiner und paduaner Einflüssen erscheint Bologna: die Florentiner *Pagno di Lapo Portigiani*, *Ant. di Simone* und *Francesco di Simone Ferrucci* (Grabmäler in S. Domenico und S. Francesco, Prachtportal des Pal. e
Bevilacqua, s. S. 193 m und 212 n), wie der Mantuaner *Sperandio* (Portal von S. Caterina) arbeiten hier fast gleichzeitig. — Den vom f
Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal in Backsteinzieraten, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Siena seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysiere nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Kandelabern, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen usw.), sondern auch im Ausdruck des Einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzieraten. (Die backsteinernen regelmäßig in Modeln gepreßt.) Im 16. Jahrh. suchte der Baumeister *Andrea Marchesi da Formigine* sie mehr der reinen antiken Form zu nähern, und manche der von ihm angegebenen Kapitäle sind sehr schön (S. 164 oben); allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir zählen nur einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlaß der Architektur genannt wurde.

Zunächst eine Anzahl Marmorschranken, teils mit Gittern, teils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschluß der

a Kapellen in S. Petronio dienen. Das älteste, noch gotische Beispiel:
b 4. Kap. links; — reiche und frühe Renaissance: 7. Kap. links; —
c später und eleganter: 10. Kap. rechts; — das schönste: 4. Kap. rechts,
d vom Jahre 1483; — einfach: 6. Kap. rechts; — das späteste, von
e *Formigine:* 8. Kap. rechts. — In S. Michele in Bosco: die Wände
f zu beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaster und zwei Türen (die schönste am Äußern, links von der Fassade), vom bessern des
g oberitalischen Stiles. Das überreich skulpierte Portal des Collegio di Spagna, dem *Formigine* zugeschrieben.

h Einzelne Altarnischen mit und ohne Schranken: in S. Martino
i Maggiore die erste rechts (1529); in Madonna di Baracano die Einfassung der Hochaltarnische von der Bildhauerin *Properzia*
k *de' Rossi*, die hier dem Formigine nachfolgt; in SS. Vitale ed Agricola die Stuckeinfassungen um die Fresken der Capp. degli Angeli links, mit guten, bloß vegetabilischen Arabesken.

Die Grabmäler sind samt und sonders im Stile der Arabesken geringer als die florentinischen. Die an den Backstein und Sandstein gewöhnte Dekoration konnte sich in die Vorteile des Marmors, wo sie an diesen kam, nicht hineinfinden. Der damaligen Bedeutung Bolognas als erster Universitätsstadt Europas entsprechend, sind es meist Professorengräber, deren Wert wesentlich im Aufbau und in der Skulptur liegt (vgl. u. dieser). Eine ganze Anzahl da-
l von aus verschiedenen Kirchen stehen jetzt im Museo Civico; andere noch in den Kirchen selbst. Die besten sind im Anschluß an
m *Quercias* Grabmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio († 1435) in S. Giacomo Maggiore entstanden. Ausnahmsweise arbeitet wohl ein Florentiner irgend ein Prachtstück in seiner heimischen Art,
n wie z. B. *Francesco di Simone* das Grabmal Tartagni († 1477) in S. Domenico; allein dieses ist doch nur eine plastisch und dekorativ befangene Nachahmung des Grabmals Marzuppini und des (zerstörten) Grabmals Tornabuoni von Verrocchio (s. u. Skulptur).

Als prächtige dekorative Erscheinung ist das Stuckgrabmal des
o Lodov. Gozzadini († 1536) im linken Seitenschiff der Servi (statt des 3. Altars) trotz seines Schwulstes diesen Marmorsachen vorzuziehen; von *Giov. di Zaccaria Zacchi* (1512—65; von ihm auch die
p Terrakottagruppe der Madonna mit den hh. Magdalena und Rochus
q in S. M. Maggiore). Auch das einfachere Grabmal des Giac. Birro im Klosterhofe von S. Domenico ist eines von den glücklich angeordneten des beginnenden Barockstils. — Vom Ausgange des
r 15. Jahrh. das Grabmal Nacci in S. Petronio von *Onofri* (um 1480);
s das des Pietro Canonici im Museo civico, aus S. Martino (1502; s. u. Skulptur).

Der schöne Rahmen für Rafaels h. Cäcilia von *Formigine* noch
t in der Capp. dell' Olio im linken Querschiff von S. Giovanni in Monte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein Gegenstück zu den metallenen Fackelhaltern der toskanischen Paläste (welche hier durch die am Pal. del Podestà nur mittel- a
mäßig repräsentiert sind) boten ehemals die sehr stattlichen ehernen Türklopfer, als springende Tiere u. dgl. in reicher Einfassung gebildet (jetzt alle entfernt oder durch moderne Kopien ersetzt).

In Parma haben die zierlichen Pilaster an der Fassade von b
S. Sepolcro das Datum 1505. — Im Dom: die Marmorschranken c
der 4. Kapelle rechts; dann unterhalb der Treppe gegen die südliche und die nördliche Seitentür hin zwei Grabmäler, das eine d
(der Familie Carissimo) mit dem Namen des Bildners *Giov. Franc. da Grado* bezeichnet, beide von den schönern Arbeiten der reifern oberitalischen Renaissance, ohne Figürliches. Im rechten Querschiff
das rotmarmorne Denkmal des Barth. Montinus, 1507. e

Die Arbeiten *Bart. Spanis* (1468 bis nach 1538) in Reggio und Modena s. u. Skulptur. Im Dom der letzteren Stadt außerdem ein paar merkwürdig große Altarnischen in beiden Seitenschiffen. f
Die schönste die des ersten Altares rechts, deren Füllungen von g
Dosso Dossi ausgemalt sein sollen.

In den Marken sind (in Faenza, Forlì, Pesaro, Rimini, Urbino, Fossombrone, Loreto) anfangs florentiner Künstler (*Giul.* und *Ben. da Majano, L. B. Alberti, Agostino di Duccio, Maso di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano, Dom. Rossetti* u. a.) tätig und auch für lokale Arbeiten bestimmend; im Norden ist dagegen von vornherein der venezianische Einfluß maßgebend, der sich von Ravenna aus durch die Tätigkeit des *Pietro Lombardi* (i. J. 1481) allmählich auch nach Süden verbreitet. Schöne Beispiele dafür der Altar Corpus Domini im Dom zu Cesena, die Pilaster, Balustraden- h
schranke und die zierlich ornamentierte Türe an der Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forlì (von einem *Giacomo Bianchi* i
da Venezia, 1536) u. a. m. — Die Innendekoration von S. Fran- k
cesco in Rimini (1446—55), an der *Matteo Pasti* von Verona, *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) und namentlich *Agostino di Duccio* beteiligt waren, trägt den Stempel eigentümlicher Unbeholfenheit (s. u. Skulptur). Von *Simone* bewahrt das Museo zu Forlì die Lünette der Madonna mit Kind und zwei Engeln (von l
der Capp. della Canonica am Dom stammend), worin er sich stark von Donatello beeinflußt zeigt. — In Ancona sind aus dieser Zeit nur einige Marmorportale zu bemerken: außer den S. 89 e u. ff.
angeführten das der Mad. della Misericordia und das der Far- m
macia des Ospedale di S. Francesco, durch schwer herabhängende n
Fruchtschnüre auffallend, im Stile dem von S. Agostino ähnlich, und das mit zarten Arabesken verzierte des Hauses Nr. 6 Strada o

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

delle Scuole. Das Dekorative an *Bramantes* Marmorumbau der Santa Casa in Loreto ist charakteristisch für die Tendenz des 16. Jahrh., das Ornament durch rein architektonische, etwas schwerfällige Formen zu ersetzen: die Stylobate inkrustiert, kannelierte Säulen, strenger antikisierende Formen. Die schönen Festons von *Simone Mosca.*

In Loreto lernen wir auch die Gießerschule der *Lombardi* in bedeutenden Schöpfungen von unübertroffener Virtuosität der Ausführung kennen: in der reizenden Hängelampe, den zwei Leuchtern
a in Form von Füllhörnern in der Casa santa (1547) und den vier Türen,
b die in ihr Inneres führen (1568), ferner im Hauptportale des Doms und in der Madonna darüber (1580) — alles Arbeiten *Girol. Lombardos*, seiner Brüder *Lodovico* und *Aurelio* und seiner vier Söhne. Sie haben noch etwas von der Anspruchslosigkeit des Quattrocento; das Portal namentlich ist in den energisch bewegten Reliefs maßvoll, ohne Manier, das Dekorative hingegen schon etwas auf-
c dringlich. Das rechte Seitenportal von *A. Calcagni* († 1593) ist im Figürlichen z. T. schon überladen; von ihm und *Tib. Vergelli* auch
d die Statue Sixtus' V. vor dem Dom (c. 1589), groß angelegt und fein charakterisiert, im Beiwerk dagegen manieriert. Endlich das
e linke Seitenportal von *T. Vergelli* (1590—99), in den reichen malerischen Reliefs sich vom Manierismus der gleichzeitigen Plastik freihaltend, im Dekor aber stark barockisierend; und das Tauf-
f becken von demselben Meister (voll. 1607) durchaus barock in Konzeption und dem überreichen Ornament, in den Figuren noch immer eine gewisse Natürlichkeit bewahrend. Auch die prachtvolle Fon-
g täne vor dem Dom (1625) gehört zwei Meistern der Schule, den Brüdern *Jacometti* von Recanati an.

Im Herzogspalast zu Urbino (um 1460—82) sind die dekorativen Skulpturen, namentlich die Türeinfassungen und der Schmuck einzelner Kamine, besten Stils. Man unterscheidet darin deutlich die Traditionen florentinischer und lombardisch-venezianischer Kunst, und es sind die Arbeiten ersteren Charakters seit 1476 dem
h *Domenico Rossetti* aus Florenz (1439—97, vgl. S. 131 g; Kamin und Türumrahmungen der Sala degli Angeli, drei Kamine des Gran Salone, Grabmal der Calapatrissa Santucci, † 1478, im Hofe des Palastes aufgestellt), die an Zahl weit überwiegenden der letzteren Weise dem als Architekt und Bildner auch sonst vielfach tätigen (s.
i S. 143 i, k, 170 a, 202 c, d und u. Skulptur) *Ambrogio d'Antonio da Milano* und ihren Gehilfen zuzuteilen. Originelle Erfindung, kräftige Wirkung und außerordentlich saubere Durchführung lassen namentlich die letzteren zum besten zählen, was außerhalb Florenz und Siena vorhanden ist. — Von der reichen innern Ausstattung des
k Palastes zu Gubbio, an der die gleichen Künstler 1474—82 be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schäftigt waren, ist nach den Spoliationen der letzten Jahrzehnte kaum etwas übrig. — Fano bewahrt ein Werk der Hand oder Werkstatt *Ambrogios da Milano* in dem sehr reich, aber z. T. schon schwülstig nach dem Muster seiner Türen zu Urbino dekorierten Portale von S. Michele (S. 167h; der Erzengel und die Verkündigung a über demselben deuten in ihrer graziösen Gebundenheit auf einen heimischen Bildner), sowie in dem ähnlichen von S. M. Nuova. b Aus früherer Zeit ebendort in der Vorhalle von S. Francesco das geringe Grabmal Bonetto († 1434) und dasjenige Pandolfo Mala- c testas, 1460 errichtet, von einfach-grandiöser Konzeption. — In Imola besitzt die Madonna del Piratello ein prächtiges Altar- d tabernakel, demjenigen Michelozzos in S. Miniato verwandt (nur oben rechteckig abgeschlossen), im Detail von Formen und Ornament durchaus Bramantes Stil offenbarend (sehr stark renoviert, wohl gleichzeitig mit dem Campanile 1506 entstanden, s. S. 167 c).

In Genua setzte sich die Zierweise der Renaissance wie der betreffende Stil der Architektur und selbst der Skulptur nur langsam durch. Er drang ursprünglich von Toskana, später von Oberitalien her ein; Bildhauer aus dem Comaskischen waren auch hier die Träger der neuen Kunstweise, auf die die reiche Seestadt schon wegen der bequemen Gelegenheit, ihre Arbeiten zu Schiff nach Spanien uud Frankreich auszuführen, Anziehung übte. — Das frühste Bildwerk des neuen Stils ist das Grabrelief Gir. Calvis im e Dom (1443, 1. Altar r.) mit der vielfigurigen Kreuzigung, in der sich die Art Pisanellos mit burgundischen Einflüssen kreuzt. Das bedeutendste Denkmal aber, die Fronte der Johanneskapelle im f Dom, wurde 1448 dem *Domenico Gagini* aus Bissone am Luganersee, einem Schüler Brunelleschis, dem wir später in Neapel und Palermo begegnen, mit seinen Neffen *Elia Gagini* (nachweisbar 1441 in Udine an der Stadthalle, von 1457 an in Genua, 1472 in g Palermo) und *Giovanni Gagini da Bissone* (tätig 1450—95) übertragen, und die Vollendung binnen achtzehn Monaten ausbedungen. Wahrscheinlich war auch *Franc. Laurana* daran — namentlich am architektonischen Entwurf — beteiligt. Der originelle Aufbau verrät noch seine Abstammung von den reichen Terrakottafassaden des Trecento, die auch in der Dekoration sich teilweise noch geltend macht: zahlreiche kleine Flachreliefs und Statuetten in Nischen mit halbgotischen Ornamenten, herb, aber kräftiger und frischer als die Arbeiten der Mantegazza und G. A. Omodeos. Die Dekorierung des Innern geschah erst 1492—96 unter Leitung des h Comasken *Giovanni d'Aria*. Sein Bruder *Michele* schuf 1466—90 die Statuen des Fr. Vivaldi, Luc. Spinola, Dom. Pastino und Ambr. i Negro im Pal. di S. Giorgio, die Reiterstatue Fr. Spinolas, jetzt k im Pal. Spinola (Piazza Pelliceria) und vielleicht die fünf Statuen l

in den Nischen des Pal. Spinola auf Piazza Fontane amorose.
a Von ihm ist auch das einfache Grabmal der Eltern Sixtus' IV. vom Typus der römischen Nischengräber in einer Kapelle am Dom zu
b Savona (1483); die reiche Kanzel ebendort eine gemeinsame Arbeit von *Ant. Maria Aprile* aus Carona und dem einheimischen *G. Ang. Molinari* (1522), von welchem auch ein bilderreiches. fein-
c verziertes Marmorkreuz daselbst herrührt (1499). — Aus der Schule des Domenico Gagini, namentlich von *Giovanni da Bissone*, sind die meisten dekorativen Arbeiten der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrh. Einen freieren, breiteren Stil bringen seit etwa 1500 *Pace Gagini* und sein Oheim *Ant. della Porta*, gen. *il Tamagnino:*
d ihre Arbeit am Portale des Palastes auf Piazza Cattaneo 6 (1504) ist schon an dem Groteskenschmucke kenntlich. Denselben Stil zeigt
e das Portal des 1528 dem Andrea Doria geschenkten Palastes Piazza S. Matteo 17. Von ihrer Hand sind im Pal. S. Giorgio die
f drei besten unter den Statuen der Schenkgeber: Ant. Doria und
g Luca Grimaldi von *Tamagnino* (1508) und Fr. Lomellini von *Gagini* (1509), letzterer namentlich mit edlem, lebensvollem Kopfe. Von
h Gagini auch die beiden Tabernakel in S. Teodoro (1501) mit der Geburt Christi und den Frauen am Grabe, sowie zwei deko-
i rative Reliefs (am l. Eingange eingemauert).

Die dekorativen Arbeiten in Genua sind der Mehrzahl nach
k Türeinfassungen, meist mit Arabesken oft reichen lombardischen Stiles, wenigstens mit Medaillenköpfen und prächtigem Obersims verziert. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem kajütenhaften Wohnen in engen Straßen einen bessern Anschein zu ver-
l leihen. Die besten finden sich an Pal. Giorgio Doria, gegenüber S. Matteo, mit dem Kampfe des h. Georg im Friese (1457) von
m *Giov. da Bissone;* an Pal. Sauli (1494, via S. Giuseppe, zum Hospital gehörig) eines der feinsten von *Gaspare della Scala* aus Carona;
n an einem andern auf Piazza Cattaneo Nr. 25, hinter S. Giorgio,
o und im Hausflur eines großen Gebäudes auf Piazza Fossatello in der Art des Tamagnino und Gagini (von einer Kirche entlehnt?). Vgl. oben S. 151 a und ff.

p Der marmorne Orgellettner in S. Stefano ist eine leidliche Arbeit der beiden Florentiner *Benedetto da Rovezzano* und *Donato*
q *Benti* vom Jahre 1499. — In S. M. di Castello bildet die Nische des dritten Altars rechts, mit dem schönen Bilde des Sacchi (1524), der Innenbekleidung von glasierten Platten und der äußern Ein-
r fassung ein sehr artiges Ganzes. Ebendort ist die Marmorpala mit der Taufe Christi, umrahmt von einem naiv-schönen Reigen von
s acht Engelpaaren, in der 1. Kap. links und eine Katharinenstatue an der 3. Kap. links von *Giov. da Bissone*, der den Umbau der
t Kirche leitete. Die Innenseite der Sakristeitür ist eine bezeugte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Arbeit *Leon.* und *Franc. Riccomannis* (1452), roher als Bissones Meißelarbeit. Hiernach möchte im Dom, Kap. Fieschi, das Wandgrab des Kard. G. Fieschi († 1463) auch den *Riccomanni* angehören; a die reiche Kanzel ebendort von *Pier Angelo della Scala,* dem b Bruder *Gaspares* (1527). — Schon mehr antikisierend, in zum Teil sehr schöner Ausbildung, die Dekorationen des *Montorsoli* in S. c Matteo, hauptsächlich die beiden einfachen Heiligensarkophage (fast noch Frührenaissance!) an den Wänden des Chores, auch die Altäre d an beiden Enden des Querschiffes. — Ob die beiden ungeheuern Prachtkamine in den größern Sälen des Pal. Doria auch von ihm e sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich siegt das Bemühen des reinen Klassizismus auch hier für einen kurzen Augenblick. Das Tabernakel der Johannes- f kapelle im Dom (1532), van *Gian Giacomo della Porta* (einem Schüler Agostino Bustis, † 1555), ist eines der Hauptdekorationsstücke dieser Art, mit sehr feinem architektonischen Verständnis aufgebaut, in der Ornamentik von großer Harmonie, zumal was die Untensicht der Bedeckung betrifft. Von Gian Giacomo ist auch die Statue Ansaldo Grimaldis, Gir. Gentiles, Giano Grillos und vor g allem Gioacchino Passanos im Pal. S. Giorgio (1537—49), sowie das h Grabmal Soria (1544), aus S. M. della Pace in Mailand in den i Garten der Villa Uboldi zu Cernusco (bei Mailand) übertragen. k

Venedig besitzt einen ungemeinen, aber etwas einseitigen Reichtum an Ornamenten dieses Stiles. Zwar ließ es der gediegene Prachtsinn an weißem und farbigem Marmor, an Stoffaufwand aller Art nicht fehlen, so daß die äußere Aufforderung, schön zu bilden, so stark war wie in Florenz und Rom. Allein das Ornament kommt nur in einzelnen Richtungen zur höchsten Blüte. Denn ihm fehlte die rechte Pflegemutter: die strengere Architektur, welche den Sinn für Verhältnisse im großen wie im kleinen wachgehalten hätte.

Man muß hier das Ornament weniger an einzelnen Prachtarbeiten, an Gräbern und Altären (einige herrliche Werke ausgenommen) aufsuchen; die vornehmern Gräber gehen nämlich schon frühe über die bloße Nischenform hinaus und werden große, ausgedehnte, selbst triumphbogenartige Wandarchitekturen mit Säulenstellungen und Statuen, neben welchen die Arabeske nur gleichsam in den Kauf gegeben wird; auch die Altäre nehmen eine mehr umständliche architektonische Bildung an. Während aber so die Zierdenkmäler zu Bauten werden, bleibt gerade die eigentliche Architektur, wie wir sahen, in ihrem Wesen dekorativ, und so findet sich das Wichtigste von Arabesken hauptsächlich an der Außenseite der Gebäude.

Der aufmerksame Beobachter wird bald bemerken, daß die bloß

vegetabilischen, hauptsächlich für Friese passenden Arabesken im Schwunge der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung zum Schönsten gehören, was die Renaissance geschaffen hat, und den Vorzug haben vor dem figürlichen Ornament. Es scheint, als hätte die Schule der Lombardi dies gefühlt; sie gab wenigstens auch den Pilastern mit Vorliebe bloßes und dann treffliches Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vasen, Greife, Harpyien, Täfelchen, Putten usw. Später, zu Anfang des 16. Jahrh., folgen dann auch treffliche Pilasterbekleidungen der letztern Art, allein nur um in der Hochrenaissance einer öden Manier Platz zu machen. Im ganzen ist man sich nur wenig klar darüber, daß tragende Glieder anders dekoriert werden müssen als getragene. Von den bessern, an Gebäuden vorkommenden Arabesken seien folgende
a genannt: Die Portalpilaster an S. Zaccaria und S. Giobbe, wie auch
b an letzterem die Dekoration des Chores, der zu den frühesten und
c besten Arbeiten des *Pietro Lombardo* zählt. — In S. M. de' Miracoli hauptsächlich die köstlichen Arabesken an der Balustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figuriert) und am Gesanglettner; die Friese der Chorschranken, die Pilaster der Türen (von *Pietro, Ant.* und *Tullio*
d *Lombardo*). — An der Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem schönsten Rankenwerk, auch die durchbrochenen Zieraten und die Akroterien vorzüglich; die meisten Pilaster kaum mittelmäßig. — Am Hinterbaue des Dogen-
e palastes das Beste wohl die Arabeskenflächen im zweitobersten
f Stockwerke, die Pfeiler über der Riesentreppe und wahrscheinlich auch viele Fensterpilaster; wenigstens sind die an der Kanalseite, die man in der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten kann, die bestornamentierten in Venedig, von fast reinem Gleichgewicht des Ornamentalen und Figürlichen. An der Riesen-
g treppe selbst übersehe man ja nicht die feinen Ornamente an der Vorderseite jeder einzelnen Stufe, an den Seitenwänden außen, in den Bogenzwickeln usw.; wahre Goldschmiedarbeiten in Marmor, wo die unendlich liebevolle Behandlung einzelner Teile ein Uni-
h kum in seiner Art geschaffen hat. — An der Scuola di S. Rocco ist das reiche Ornament durchgängig unrein, zumal an der Treppe.
i An S. Rocco selbst erinnert die frühere Mitteltür (jetzt an der Seitenfassade) an die herrlichen Arbeiten im Palast von Urbino. —
k Eine andere schöne Tür ist außen an der Akademie (Westseite)
l eingemauert. — An S. Michele: die Pilaster der Pforte, die Basen der Chorpilaster u. a. m. — Als nicht sehr frühe und doch noch
m ganz primitive Renaissance ist die marmorne Choreinfassung in den Frari von *Andrea Vicentino* (1475), mit wuchtigem Blattwerk,
n geschichtlich bemerkenswert. S. Giovanni Ev. s. S. 177 a u. b.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Dekoration und im Entwurfe einzelner Denkmäler möchte *Alessandro Leopardo* wohl der erste und wegen der „vaga ed amorosa fantasia" den Florentinern vergleichbar sein. Die Basis der Reiterstatue des Colleoni bei S. Giovanni e Paolo, datiert 1493, a
ist von ihm mit bewundernswertem Takt komponiert; leicht und schlank, mit sechs vorgelehnten Säulen, mit schön figuriertem Fries und Sockel, hebt sie das ihr anvertraute, für die Höhe keineswegs kolossale Bildwerk außerordentlich, ohne doch durch allzu große eigene Ansprüche den Blick zu zerstreuen. Dagegen ist die Dekoration des Zaumzeugs und der Rüstung von Roß und Reiter für die gewaltige Anlage des Ganzen gar zu zierlich und gleichmäßig. — Weltberühmt sind dann Leopardos drei eherne kandelaberartige Flaggenhalter auf dem Markusplatze, ebenfalls von glücklicher b
Komposition und vortrefflichem Stil des Einzelnen (1500—1505).

Im Dogenpalast enthalten u. a. die Sala dell' Udienza und die Camera a letto noch prächtige Marmorkamine von *Ant.* und *Tullio* c
Lombardi (der eine von 1507). Über gewundenen Säulchen und herrlichen Konsolen etwas zu schwere Friese (sogar ein doppelter) und neuere Aufsätze.

Die Brunnen gaben in Venedig als bloße Zisternenmündungen kein geeignetes Motiv zu besonderm Schmucke her und sind meist als große Kapitäle gebildet; doch mußte den beiden im Hofe des d
Dogenpalastes eine Gestalt verliehen werden, die mit der Umgebung in Harmonie stand, was allerdings erst zur Zeit der beginnenden Barockformen (1556 und 1559, durch *Conti* und *Alberghetti*) geschah. Der eine ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch-reicher Dekoration in der Art des Benvenuto Cellini, mit glücklicher Mischung des Zierates und des Figürlichen. (Gute Brunnen aller Zeiten im Hofe des Museo Correr.) — Von Sakristeibrunnen hat derjenige der Frari einen guten Marmorfries. — Ein ganz ein- e
facher und sehr guter ist in der Hofhalle der Akademie eingemauert.

Von Altären sind die beiden des *Pietro Lombardo* im Querschiff von S. Marco r. u. l. vom Chor dekorativ wohl die zierlichsten f
und im Aufbau besonders glücklich. (Die neuere Zuschreibung an Rizzo scheint ungerechtfertigt.)

An Grabmälern hat häufig der Sarkophag eine gute Rankenverzierung (Grab Soriano in S. Stefano u. a. m.); dagegen sind die g
Arabesken der baulichen Einfassung, wie bemerkt, gegen Ausgang des 16. Jahrh. meist nicht mehr als mittelmäßig. Die Einfassung selbst ist als großes Gerüst in der Frührenaissance meist sehr gut gedacht; ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber in S. Gio- h
vanni e Paolo (Vendramin, voll. nach 1493, von *Ant.* und *Tullio* *Lombardo*) und S. M. de' Frari (Denkmal Tron, 1472, von *Rizzo*) i
harmonischer finden als die Kirchenfassaden desselben Stiles, zu

welchen die organisierende Kraft nicht ausreichte; die genannten Gräber sind überdies auch im Ornament gut und selbst ausgezeichnet. — Aber mit dem 16. Jahrh. wird dieses Gerüst auffallend einfacher, größer und derber, mit vortretenden Säulen, Simsen und Giebeln; die Einzeldekoration muß weichen, um den Statuen das fast alleinige Vorrecht zu lassen. Ebenso ergeht es den Altären,
a Emporen usw. *Guglielmo Bergamasco* hat z. B. in S. Giovanni e Paolo den ersten Altar des l. Seitenschiffs (mit dem Hieronymus
b von Vittoria), in S. Salvatore den Hochaltar und den zweiten Altar
c links, *Jac. Sansovino* ebenda das Dogengrab Venier und den
d Orgellettner in dieser Weise gestaltet; viel einfacher und ärmer im
e Detail, als seine Biblioteca ist. — Ein schönes Grabmal, bloß Sarkophag mit Büste und Untersatz, in S. Stefano (Kapelle links vom Chor), dem *Sanmichele* zugeschrieben, sucht Reichtum und strengern Klassizismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit seinen veronesischen Monumenten, z. B. dem an der Außenmauer von S.
f Eufemia und in S. M. della Scala, sowie dem Grabmale Bembo
g (1547) und Contarini (1555) im Santo zu Padua. Das Grabmal des
h Pietro Bernardo († 1538) in S. M. de' Frari, noch bei Lebzeiten gearbeitet (1515—25), aber erst 1558 zusammengesetzt, ist eine späte
i Arbeit des *Tullio Lombardo.* Von verzierten Grabplatten eine Anzahl z. B. im Chorumgange von S. Zaccaria. — Sehr einfache,
k musterhaft eingeteilte Fußbodengrabplatten des 16. Jahrh. in S. Fantino.

Für die bronzenen Leuchter gab der berühmte des *Andrea*
l *Riccio* im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beispiel eines endlos reichen Schmuckes. Die beste spätere Arbeit ist der Leuchter
m neben dem Hochaltare der Salute, von *Andrea d' Alessandro Bresciano,* mit nicht weniger als sechs Ordnungen von gutem Aufbau und hübschen Figürchen, von den Sphinxen der Basis an gezählt.
n — Von derselben Hand sind wahrscheinlich auch die sechs Leuchter
o auf dem Altare; ähnlich der Leuchter links im Chor von S. Stefano
p (1577). Im Querschiff von S. Marco rechts zwei frühere, kleinlich aufgebaute, aber im einzelnen tüchtig und sorgfältig gearbeitete
q Leuchter angeblich von *Camillo Alberti* (1520); im Museo Correr
r die aus der Capp. del Rosario stammenden schon barock, denen
s die silbernen Leuchter in der Antoniuskapelle im Santo zu Padua
t nur zu ähnlich sind. Zwei wirkungsvolle Leuchter von *Nic. Roccatagliata* neben dem Hochaltare in S. Giorgio Maggiore (1598).

Über die dekorativen Arbeiten der *Lombardi* in Treviso vgl. S. 176 b—d und unter Skulptur. — In S. Niccolò daselbst ein
u schöner Bilderrahmen um Savoldos Altarbild von *Maestro Rocco* und *Lio* aus Venedig (1521).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vicenza ist besonders reich an großen und prächtigen Einrahmungen der Altarbilder durch Architekturen in Marmor oder Terrakotta. Da man hier und in Verona zur gotischen Zeit und auch noch später den Seitenschiffen der Kirchen keine Fenster oder nur ganz geringe runde Luken gab, so war ein genügender Raum für solche Dekorationen vorhanden. In S. Lorenzo deren a
mehrere von Wert; in S. Corona ist der fünfte Altar links eines b
der prachtvollsten Phantasiewerke dieser Gattung, und wenn nicht die Überfülle den lombardischen, die bunten Marmorscheiben der Pilaster den venezianischen Charakter verrieten, so wäre er auch einer der schönsten.

Nach der Herkunft ihres Schöpfers reihen wir hier am besten die herrliche große Orgelbalustrade des *Vincenzo Vicentino* in S. M. Maggiore zu Trient ein (dat. 1534). Reich an zierlichem c
Flachornament an den Konsolen und Bodenplatten, trägt sie in den Reliefs der Anbetung der Könige und der Hirten wie in den Statuetten der Sibyllen etwa den Charakter der gleichzeitigen Arbeiten *Jac. Sansovinos.* Dieselbe Kirche hat ein Seitenportal, d
vor 1535 entstanden, mit reichem dekorativen und figürlichen (Giebel-)Schmuck, ähnlich wie er an Altären Veronas vorkommt.

In Verona enthält S. Fermo mehrere gute Altarumrahmungen: darunter eine Nachahmung des Arco de' Gavi. — Im Dom e
sind diese Tabernakel merkwürdigerweise oben spitzbogig geschlossen, wahrscheinlich um sie mit dem Baue in einige Harmonie zu bringen; übrigens sind sie meist gering, mit Ausnahme desjenigen über dem Grabe der h. Agatha (Schluß des rechten Schiffes) von 1508, der f
in den Arabesken seiner äußern Pilaster das Höchste an Delikatesse, Schwung und Reichtum erreicht, aber an derselben Überfülle leidet, welche so manche lombardische Dekoration verdirbt. (Das Figürliche überdies nicht vom Besten.) — In S. Anastasia eine Reihe g
der reichsten und größten; die innere Pilasterordnung durchgängig mit strengern Arabesken in dunklem Stein, die größere äußere Ordnung mit dem reichsten Rankenwerk in hellerem Marmor; einer der besten der dritte rechts; in anderer Weise architektonisch h
bedeutend derjenige des rechten Querschiffes. — Die schönsten i
Pilasterarabesken in *Sanmicheli's* Kap. Pellegrini an S. Bernardino. k
Von ihm auch der halbrunde, säulengetragene Abschluß des Pres- l
byteriums im Dom.

In Bergamo kann die Fassade der Kapelle Colleoni an S. M. m
Maggiore (S. 184 h) beinahe eher für ein großes Dekorationsstück als für ein Bauwerk gelten. Es gibt reicher verzierte Fassaden, wie z. B. diejenige der Certosa von Pavia, bei welchen gleichwohl die

Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an diesem bunten, graziösen und kindlich spielenden Zierbaue. — Auch das Dekorative an
a *Omodeos* Grabmälern im Innern der Kapelle Colleoni ist überreich.

b In Mailand steht obenan die dekorative Ausstattung der Sakristei an S. Satiro von *Bramante.* Er erreicht hier das Höchste im Reichtum der Erfindung, in der Stilisierung der Naturformen, der Harmonie der Verteilung und vor allem in der innern Wahrheit der Ornamentik als Ausdruck des tektonischen Gedankens. Dabei tritt auch die figürliche Plastik mit einer monumentalen Wucht hervor, die der lombardischen Schule sonst fern steht. Außerdem: das
c Mauergrab des Stefano Brivio in S. Eustorgio, 1. Kap. r.; die
d Pilasterornamente an der Tür von S. M. delle Grazie von raffaelischer
e Schönheit; auch die Kapitäle am großen Bogen der Canonica von
f S. Ambrogio sind bemerkenswert. — Einige gute Marmorgrab-
g mäler, die schöne Türeinfassung von *Michelozzos* Mediceerbank,
h die Kanzel (aus S. Pietro in Gessate c. 1490), einige hübsche Pilaster und andere Bruchstücke von Bauten, auch einige Terrakottarahmen
i im Museo archeologico.

Über die Dekoration an den Domen von Como und Lugano, sowie an der Certosa von Pavia s. oben S. 156 u. 158 u. f., sowie
k unter Skulptur. Im Chor der Certosa vier treffliche große Bronzekandelaber von *Annibale Fontana* (1580).

Zwischen der plastischen Steindekoration und der Malerei mitten inne stehen die Flachmuster der Fußböden in Marmor und Terrakotta. — Die ersteren sind, wie oben S. 186 u. f. erwähnt, den
l altchristlichen Mosaiken nachgebildet: Sixtinische Kapelle und
m Stanzen des Vatikans; Grabkapelle des Kardinals von Portugal
n in S. Miniato bei Florenz; Kapelle des Palazzo Medici daselbst u. a. m. — Ein eigentümliches Beispiel der weitgehendsten Lust am künstlerischen Schmucke sind die berühmten, von Marmor verschiedener Farben eingelegten Geschichten, welche den Boden des
o Domes von Siena ausmachen, vom 14. bis Ende des 16. Jahrh.
p ausgeführt. Ein Muster ähnlicher Art im Mittelschiffe des Domes von Lucca, das Urteil Salomos. — Besondere Beachtung verdienen wegen ihrer schönen, stilgerechten, meist orientalisierenden Zeichnung und trefflichen Farbenwirkung die wenigen erhaltenen alten Beispiele von glasierten Ziegelböden, welche Teppichmuster nachzuahmen scheinen; einzelne nachweislich aus der florentinischen Fabrik der *Robbia,* von welchen z. B. Raffael die jetzt ganz aus-
q getretenen Bodenplatten für die Loggien bezog. Etwas besser
r erhalten sind einige Reste in den Stanzen des Vatikans. — Aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

früherer Zeit: diejenigen in der Kap. Bentivoglio in S. Giacomo a
Maggiore zu Bologna (vor 1458), — und die in der 5. Kapelle
links von S. Petronio ebenda (bez. 1487), letztere aus sechseckigen b
Plättchen mit Ornamenten und Tiergestalten bestehend. — Ferner:
in S. Sebastiano zu Venedig, Kapelle links neben dem Chor, c
mit Monogramm, Wappen und Datum 1510, wie die beiden vorer-
wähnten faentinischen Ursprungs; — im Oratorium der h. Katharina d
(1504) und in der Libreria des Domes (1502; erneuert) zu Siena, e
sowie einst der Fußboden eines Saales im Pal. del Magnifico f
ebendort (1509), eines der herrlichsten Erzeugnisse dieser Art, sämt-
lich einheimische Arbeit, schon im Groteskenstil; in der Capp. g
Mazzatosta in S. M. della Verità zu Viterbo, auch in S. M. della h
Peste und S. Elisabetta ebendort, einheimisches Erzeugnis; in S. i
M. del Popolo zu Rom (3. Kap. rechts, zwischen 1480 und 90), in k
S. Paolo zu Parma (1471 und 82) und im Vescovado zu Padua l
(1491, von *G. A.* und *Fr. d' Urbino*); sehr gut erhaltene in einem
kleinen Zimmer des Quartiers Leos X. im Palazzo Vecchio zu m
Florenz, sowie in der Villa Imperiale bei Pesaro. — In der von n
Signorelli ausgemalten Sakristei zu Loreto ein herrlicher Fuß- o
boden mit Grotesken (1500—40). Noch später (1563) die Reste des
einst prächtigen Bodenbelags der Sakristei von S. Pietro in p
Perugia. — In Neapel, wo die Sitte heute noch fortdauert: die
Capp. Caraccioli (c. 1440, das älteste Denkmal dieser Art), und q
die Kongregation in S. Giovanni Carbonara; in Monte Oliveto die r
Kapelle rechts vom Eingange; in S. Annunziata die Sakristei, be- s
sonders prächtig. Auch als Wandbekleidung von schöner Wirkung
in einem Vorzimmer des Refektoriums von S. M. Nuova. — t
Prachtbeispiele von Belägen der Treppengeländer bietet Genua u
in Via Luccoli Nr. 26, Via S. Matteo Nr. 10, u. a. m., es sind v
Nachbildungen spanischer Azulejos. Dort finden sich auch schöne
Wandbekleidungen, sowohl ornamentale Motive als auch Figuren;
so in S. M. del Castello, 3. Altar rechts (Täufer $^1/_3$ lebensgroß, w
S. 216 q), im Pal. Bianco große Madonna (1529). x

Von Marmor, Erz und Ton wenden wir uns zu der Dekoration in Holz, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendekoration hatte ein Prinzip, welchem sie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch sie die Harmonie des gotischen Gesamtbaues stören mußte, so reich und prachtvoll als möglich zu gestalten; gleichsam zur Entschuldigung und zum Ersatz für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch so manche Wendeltreppen, Lettner, Balustraden usw. im Innern der Kirchen als Prachtstücke ersten Ranges; namentlich

aber wurde das Stuhlwerk im Innern des Chores mit stets neuem Raffinement in den reichsten gotischen Zierformen und mit einem oft wertvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien besitzt nun zwar aus seiner gotischen Kunstperiode keine Chorstühle wie
a die des Ulmer Münsters; diejenigen in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (erst 1491—1501 von *Dom. Indivino* gearbeitet!) würden z. B. in Deutschland geringe Figur machen; ebenso die
b älteren Teile desjenigen im Dom von Siena (1366—95), das Stuhl-
c werk aus S. Agostino zu Lucca (in die Pinakothek versetzt), in S.
d Domenico zu Ferrara (1384 von *Giov. Baisi da Modena*), in den
e Servi zu Bologna (1490), in S. Zeno zu Verona, in S. Francesco zu Brescia (nebst den interessanten Sakristeischränken), selbst das-
f jenige im Dom von Reggio. Am ehesten behaupten noch die 1414 von dem Sienesen *Dom. di Niccolò del Coro* begonnenen Chor-
g stühle im Dom von Orvieto einen unabhängigen Wert, weniger wegen des Architektonischen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des *Ant.* und *Pietro del Minella* aus Siena, voll. 1431—41, von wunderbarer Schönheit der Zeichnung. Ebenda im
h Museo Municipale der zugehörige Lettner, mit sehr zierlichen
i geometrischen Mustern, und ein großes Intarsiabild der Krönung Mariä, wahrscheinlich von dem auch von *Minella* gearbeiteten Bischofsstuhle.

Allein zur Zeit der Renaissance warf sich die Dekoration gerade auf diese Gattung mit einem Eifer, welcher das Versäumte gewissermaßen nachholte. Das (verhältnismäßig) Wenige, was auf uns gekommen ist: das Stuhlwerk und die Lesepulte in einer Reihe von Kirchen und Kapellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, sowie die Orgellettner und die Wandschränke in den Sakristeien aus dieser Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieser Gattung, und einzelne davon werden auf immer als klassische Muster dienen. Die ganze Gattung bewegt sich, wenn man das rein Architektonische, die Stützen, Gesimse usw. abrechnet, in zwei Darstellungsweisen: dem ausgeschnitzten Relief (vom flachen bis zum stark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarsia, Marketterie), welche sowohl jede ausschließlich, als auch beide gemischt angewandt wurden. Zu figürlicher Darstellung wurde mit Vorliebe (jedoch nicht allein) die Intarsia gebraucht. Stellenweise Vergoldungen kommen je später desto häufiger vor. Vereinzelt: Nachahmung der Intarsia in Malerei.

Den lombardischen Klosterbrüdern und Handwerkern, die als Urheber dieser zum Teil so wunderschönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; manche glauben dem Werke eine Ehre anzutun durch die Annahme, es sei „nach der Zeichnung Raffaels usw.“ ausgeführt. Dies ist der-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbe Irrtum, der bei Beurteilung der griechischen Vasen, der pompejanischen Malereien und bei so vielen andern Punkten der vergangenen Kunst sich geltend macht; man unterschätzt das Kunstvermögen, das in gesundern Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen soll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künstler nicht in Abrede gestellt werden.

Die Holzschnitzerei hielt sich bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. in ziemlich reinen Formen, geriet aber auf die Länge in unvermeidliche Mitleidenschaft mit den großen seitherigen Schicksalen der Architektur. Als diese offenkundig das Detail zu mißhandeln und den äußerlichen Effekt zum höchsten Ziele zu machen anfing, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und später, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Ärmliche. Doch gibt es noch aus dem 17. Jahrh. treffliche Arbeiten dieser Art; und im 18. Jahrh. flößte das Rokoko dem Stuhl- und Schrankwerke bisweilen ein eigentümliches neues Leben ein, das freilich in Italien nicht voll zum Ausdruck kam.

In Florenz finden sich von dieser Gattung keineswegs die prächtigsten Beispiele, aber die vornehmsten: eine Reihe, welche die Stilübergänge klar macht und der Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vasari hätte *Brunelleschi* auch hier einen bestimmenden Einfluß ausgeübt. — Zum Altertümlichsten innerhalb der Renaissance, mit gotischer Gesamtanlage und selbst einzelnen gotisierenden Details, gehört das schöne Stuhlwerk in der Kap. des a
Pal. Medici und das sehr wirkungsvolle im Chor von S. Miniato b
(1466 von *Giov. di Dom. da Gajuole* und *Franc. di Dom., il Monciatto* voll., der 1472 auch die Schränke der Sakristei fertigte). — Unter dem Einfluß *Brunelleschis* entstand ohne Zweifel das Täfelwerk in der Sakristei von S. Lorenzo mit vortrefflicher einfacher Intarsia, c
sowie die vorzüglich geschnitzten Türen ebenda. d

Darauf folgte wohl zunächst die bedeutende und als Ganzes klassisch zu nennende Leistung des großen Dekorators *Giuliano da Majano:* das leider sehr vernachlässigte Getäfel der Sagrestia e
Nuova im Dom, mit festontragenden Putten bekrönt; einfache, das Innere von Wandschränken oder bloße Ornamente darstellende Intarsia, von schlanken Pilastern unterbrochen, mit mäßigen Gesimsen. (Schon 1435—40 von *A. Manetti* und *Giov. della Scheggia* beg., seit 1463 von *Giuliano* im Verein mit *Giov. da Gajuole* voll.; einzelne Teile davon jetzt im Museo dell' Opera.) Von *Giuliano* und f
Franc. di Giov. il Francione rührt auch die prächtige Intarsiatür g
in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio her (1475—81), mit der Marmoreinfassung von Benedetto (S. 194 k). Von *Benedetto* die geschmackvolle, einfache Tür zu seiner Kanzel in S. Croce. Von h

beiden Brüdern gemeinsam ist wohl die ganz geschnitzte Tür der
a Capp. Pazzi bei S. Croce (vor 1474), das Meisterwerk ihrer Gattung,
b sowie die ähnliche, nur einfachere Sakristeitür im Dom von Loreto
(nach 1480) gearbeitet. Vielleicht ist auch das in seiner Einfach-
c heit so elegante Sakristeigeschränk in SS. Flora e Lucilla zu Arezzo
aus der Werkstatt der Majani hervorgegangen. Über Giulianos
Arbeiten in Pisa und Perugia s. S. 228 l und 231 l. — Von der
d Mitte des 15. Jahrh. ist dann das herrliche Getäfel in der Sakristei
von S. Croce, welches als Einfassung für Giottos Bilderzyklus vom
Leben Christi und des h. Franziskus — jetzt teils in der Akademie
aufgestellt, teils im Auslande zerstreut — 1440—50 von *Giovanni
di Michele* gearbeitet wurde. Nirgends mehr ist wohl die Intarsia
mit so feinem Bewußtsein abgestuft, vom fast bloß kalligraphischen
Bande bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief beschränkt sich
auf die Pilaster und die Hauptglieder des Gesimses. (Ebenda auch
e älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Tür zur Sakristei und
f die zur Kap. Medici ebendort, ferner die zur Sakristei von S.
g Spirito — geschnitzte Rosetten mit Intarsiarahmen eingefaßt —
könnten wohl von demselben Meister sein. — Noch sicherer ließe
sich dies vermuten von dem einfach edeln Stuhlwerk im Chor der
h Badia (die eine Hälfte von *Marco di Dom. del Tasso*, 1501), wo
i auch noch das Mittelpult aus gleicher Zeit: sechseckig, darüber
eine kurze dekorierte Stütze, welche den (neuern) Oberteil trägt. —
k Ein treffliches Pult vom Ende des 15. Jahrh. im Museo Nazionale
l (Kapelle). — Einfachere Türen z. B. an S. Felice, am Pal. Gua-
dagni usw.

m Die Rücken der Chorstühle in S. M. Novella, frühe Arbeiten
des *Baccio d'Agnolo* (um 1490—1500), beschließen das 15. Jahrh.
in dieser Gattung glanzvoll mit einer Reihenfolge der reinsten
und vorzüglichsten Arabesken. (Auch die aufgesetzten Pilaster In-
tarsia; die Stühle selbst später nach einer Zeichnung des *Vasari*
erneuert.) Wenig später entstand das sehr verwandte und ähnlich
n reiche Getäfel in der Sakristei der Confraternità di S. Benedetto
Bianco (vom 1. Hofe bei S. M. Novella zugänglich). Ebenso das
o der Sakristei in der Chiesa dei Vanchettoni, der Fries schon mit
Groteskenmotiven. Jedenfalls erst 16. Jahrh.: der mit Weiß und
p Gold bemalte Orgellettner in S. M. Maddalena de' Pazzi. — Aus
der Mitte dieses Jahrhunderts stammt wohl die Tür, welche jetzt
q in den Uffizien (Gang am Ende der Galerie) angebracht ist; lauter
starkes, im neuen Sinne antikisierendes Reliefornament. (Von ähn-
r licher Behandlung: die Türen in der Halle der Uffizien. Aus
s früherer Zeit einige Türen in der Nähe des Eingangs zur Galerie;
t gegenüber zwischen der Loggia de' Lanzi und der Post eine Tür
von hoher Schönheit.) Ein Meisterwerk der Hochrenaissance das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lesepult im Museo dell' Opera. — Das Stuhlwerk in der Haupt- a
kirche der Certosa di Val d' Ema und die Tür, v. J. 1590, offenbaren b
noch einen gewissen Widerstand gegen den andringenden Barock-
stil. — Von den Arbeiten des 17. Jahrh. zeigen z. B. die Beicht-
stühle und Türen in Ss. Michele e Gaetano diesen Stil zwar sieg- c
reich, aber besonders tüchtig und ernst gehandhabt. (Die Holz-
dekoration der Biblioteca Laurenziana s. unten bei Michelangelo.) d

Ferner ist neben Venedig Florenz der klassische Ort für Bilder-
rahmen; hier erfährt man deutlich, wie die großen Maler (auch
die Bildhauer) des 15. Jahrh. ihre Werke eingefaßt wissen wollten.
Das Kunstwerk steht in einem mehr oder weniger architektonischen
Sacellum von einer Staffel, zwei Pilastern und einem oft reich be-
krönten Obergesimse; die Pilaster mit Reliefarabesken insgemein
Gold auf Blau, das Gesimse mit ganz vergoldeten Ornamenten;
bei Nischen für Skulpturen kommt noch sonstiger baulicher Schmuck
hinzu. Der größte Schatz dieser Art sind die Rahmen der meisten
Altargemälde in Querschiff und Hinterbau von S. Spirito; hier e
allein kann man inne werden, weshalb ein Sandro, ein Filippino
in glatten oder wenig verzierten goldenen Hohlrahmen keinen
ganz vollständigen Eindruck macht, indem nur diese Prachteinfassung
das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt.[1]) Andere
vorzügliche Rahmen u. a. in S. M. Maddalena de' Pazzi, in den f
Uffizien usw. — Ein einfach schöner um die Nische eines von *Lio-* g
nardo del Tasso († 1500) geschnitzten S. Sebastian in S. Ambrogio. h
(Ein zweiter S. Sebastian von demselben Meister in S. M. Madda- i
lena de' Pazzi, 4. Altar l.) — Von *Ant. Carota,* einem tüchtigen
Dekorator des 16. Jahrh., die Nische um die Madonna des Alberto k
di Arnoldo im Bigallo (Archivraum). Außerhalb von Florenz in
der Pieve zu Anghiari an Größe und Ornamentik einzige l
Rahmen um Soglianis Abendmal und Fußwaschung, viell. von
Crist. Gherardi; in Borgo S. Sepolcro prachtvolle Rahmen in m
S. Chiara und im Municipio von demselben. n

Endlich mögen hier einige geschnitzte Decken angeführt
werden, bei deren Schmuck die Renaissance bisweilen keine Schranken
kannte. Sie sind sämtlich auf starkfarbig (mit Teppichen, Male-
reien usw.) dekorierte Wände berechnet und sehen, wo die mangelt,
um so schwerer aus, da die Vergoldung meist erblichen und das
Holz stark nachgebräunt ist. Im großen Saale des alten Pal. di
Parte Guelfa (Sitzungssaal des Friedensgerichts) eine flache Kassetten- o
decke aus dem Trecento über einem Spitzbogenfries auf Konsolen,
farbig, gut erneuert. Im Pal. Vecchio ist die Decke der Sala de' p

1) Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältnis zugestanden in den Rahmen einiger altvenezianischer Altarbilder; s. unten. — Über die florentinischen Rahmen ist eine Stelle bei Vasari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

Duecento wahrscheinlich noch eine der nach *Michelozzos* Entwurf ausgeführten (weiß auf hellblauem Grund, noch ganz ohne Gold);
a die reichste, noch aus dem 15. Jahrh., ist die der Sala de' Gigli (sechseckige Kassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstoßenden
b Sala d' Udienza, von *Marco del Tasso* und mehrerer anderen Säle wenig später. Einfacher und leichter, aber zum Teil sehr schön die
c Decken in Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des
d ersten Stockes), im Pal. Quaratesi u. a. m. Andere Decken florentinischer Künstler sind bei Anlaß Roms zu erwähnen. — Nach dem
e Entwurfe *Michelangelos* soll dann die sehr schöne Decke der Biblioteca Laurenziana gearbeitet sein (von *Batt. di Marco del Tasso* und *Ant. Carota*); sie hat viel größere Einteilungen und freiere vegetabilische Verzierung; unten wiederholt der Ziegelboden die-
f selbe Zeichnung. Die vergoldete Decke in S. Appollonia, Via S. Gallo Nr. 27, dem Michelangelo zugeschrieben, ist eine bunte und barocke Arbeit. Auf diesem Prinzip baute *Segaloni* weiter, der
g 1625 die Decke der Badia entwarf (ausgeführt von *Fel. Gamberai*), eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glücklich gemischtem architektonischen und vegetabilischen Reichtum, freilich ohne alle organische Verbindung mit dem Gebäude. — Die
h Decke der Annunziata von *Ciro Ferri*, in spätem und schon flauem Barockstil.

Pisa hat einige späte, gute Arbeiten, zumal Intarsien, aufzu-
i weisen. Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel 1536 von *Giov. Batt. del Cervelliera* gearbeitet, ein Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarsia (große Anbetung der Könige und zwei kleinere Architekturtafeln), das gerade in
k dieser Art seinesgleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Teile des Chores ist älter (1478—1515 von *Dom. di Mariotto* und Genossen gearbeitet: nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengeflickt), ebenfalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, baulichen Ansichten, Musikinstrumenten, Tieren usw. — Von den zwischen 1470—77 von *Giul. da Majano, Franc. di Giov. il Francione* und *Baccio Pontelli* gelieferten Arbeiten (Prioren- und Diakonensitze usw.) sind noch erhalten: vom
l ersten drei Tafeln mit grandiosen Prophetenhalbfiguren (jetzt am Gestühl der Seitenschiffswände, zwei rechts, eine links), vom
m zweiten sechs Tafeln mit Halbfiguren der freien Künste (ebendort), vom dritten drei Tafeln mit Halbfiguren von Glaube, Liebe und
n Hoffnung (als Vertäfelung des l. Vierungspfeilers), — alles übrige dieser Art im Dom zu Pisa an Kunstwert überragend. — Die beiden
o Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden Barockstil um 1550. — Von geschnitzten Decken ist die sehr glänzende und
p noch streng eingeteilte des Domes vom Ende des 16. Jahrh. Aus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt: diejenige von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1609). a

In Lucca: die drei vorderen Türen des Domes, die mittlere b von größter Vortrefflichkeit, von *Jac. da Villa* und *Masseo Civitali*, dem Neffen Matteos 1497 gearbeitet. Aus der Sakristei des Domes stammen fünf Intarsiatafeln mit Perspektiven und der Figur eines c h. Bischofs, Arbeiten von *Cristof. da Lendinara* 1484–88, jetzt in der Pinakothek. — Die Tür des erzbischöflichen Palastes, älter und d einfacher. (Innen eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten Kon- e solen.) — Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von f *Sante Landucci* 1615, derjenige rechts von *Dom. di Zanobi* noch später (an Stelle des 1481 von Masseo Civitali gearbeiteten). — Das Beste in Lucca sind wohl die Überreste der intarsiierten Chorstühle, stilisierte Arabesken und natürliche Blumensträuße, aus dem Dom, von *Leon. Marti*, jetzt in der Pinakothek, von 1452. g

In Pistoja schöne Türen: an der Madonna delle Monache (Corso h Vittorio Emanuele), am Battistero von P. Fr. di Ventura aus i Pescia (1522) und Pal. Comunale. Aus späterer Zeit gute Türen k in den oberen Stockwerken des letztern; ebenda im großen Saale l ein mehr architektonisches als dekoratives großes Stuhlwerk, eine m treffliche Arbeit des *Giov. de' Mati* aus Pistoja von 1534. Im Chor des Domes das den besten florentiner Arbeiten um 1500 nahe kommende Gestühl, mit reichen Intarsien (diese von *Vent.* n *Vitoni* 1469, in das erst 1623 von *Lafri* ausgeführte Gestühl eingesetzt). — In Empoli mehrere reiche (leider neu vergoldete) Bilderrahmen vom Ende des 15. Jahrh. im Museum des Doms; o der schönste von *Cecco Bravo* aus Florenz um Rossellinos h. Sebastian. — Das Gestühl in S. M. delle Carceri zu Prato, wohl p von *Mariotto di Domenico* gearbeitet, mit reich dekorativer Ausbildung der Rückwand. — In S. Miniato al Tedesco bewahrt die Chiesa di Loretino in ihrem großen Wandtabernakel q ein vollendetes Prunkstück der reifsten Renaissance.

In Siena, das in der Kunst der Bildschnitzerei damals neben Florenz den ersten Platz einnimmt, zeigt das Stuhlwerk der obern Kap. des Palazzo Pubblico, von *Domenico di Niccolò, dei Cori* r (1415–29), noch stark gotische Reminiszenzen, namentlich im Schnitzwerk; die Intarsia an den Wänden beschränkt sich, außer rein linearen Bordüren, auf Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens. Etwa gleichzeitig ebenda eine reich intarsiierte Tür. — Technisch sehr vollendet, aber etwas überfüllt sind die In- s tarsien (mit Architekturen, Kirchengerät, Vögeln in Landschaft und zwei h. Bischöfen in Thronnischen) des *Fra Giovanni da Verona*, die in den Rücklehnen der (noch gotischen) Stühle zu beiden Seiten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a der Chornische des Domes eingelassen sind (1503—5), aus der Kirche
von Monte Oliveto bei Buonconvento entlehnt, wo sich der Rest
b der Tafeln, die schöne ursprüngliche Umrahmung und in der Biblio-
c thek eine Tür, ein schöner Schrank (1502) und ein großer Holz-
d leuchter des *Fra Giovanni* befinden. Das Chorgestühl der Kirche
e wurde von dem Olivetanermönch *Fra Raffaele da Brescia* (1479
f bis 1539) vollendet, der auch den Lettner (1520) fertigte. — Ganz
g einfach und schön das Stuhlwerk im Chor der Hospitalkirche della
Scala, von *Ventura di Giuliano Turapilli.* — Vom allerreichsten
beginnenden Barockstil das in dieser Art klassische Stuhlwerk in
h der Chornische des Domes, samt Pult, von *Bart. Neroni,* gen.
i *Riccio* (seit 1567), sowie der überaus prächtige Dreisitz, nach Neronis
Entwurf von *Lor. di Bartolommeo,* 1550.

Wenn auch Handwerker, sonst namenlos, in dieser Gattung bisweilen das Herrlichste leisteten, schlossen sich doch berühmte Künstler nicht gegen die Übernahme von Zeichnungen ab. So soll *Baldassare Peruzzi,* der so manche kleine Kirche mit ein paar tausend Backsteinen zum Kunstwerke schuf, auch die Holzdekoration nicht
k verschmäht haben. Die prächtige Orgel in der Hospitalkirche della
Scala, auf stolzen Konsolen, das vollendetste Meisterwerk seiner
Art, wird ihm zwar zugeschrieben, ist aber wahrscheinlich ein Werk
des *Giov. di Pietro Castelnuovo.* In seinem Geiste schufen die
l beiden *Barili* (1511) den köstlichen Orgellettner im Dom über der
m Sakristeitür. Einfacher die schöne Orgel der Kapelle im Pal.
Pubblico (1521, von dem genannten *Castelnuovo*).

Die schönste in Siena vorhandene Holzdekoration, freilich ganz
n architektonisch gedacht, sind wohl die acht kleinen Pilaster aus
dem Pal. del Magnifico (1511), jetzt in der Akademie (VIII. Saal),
Werke des *Antonio Barile* (1453—1516). Wenn die Holzarbeit ihre
Arabesken, von Tierfüßen beginnend, ihre Gefäße, Genien, Pane,
allegorischen Figuren, Seepferde usw. zu einem solchen Ganzen
bildet wie hier, so vermißt man den weißen Marmor kaum. Das
o Ospedale della Scala besitzt vielleicht die schönste Kassettendecke
dieser Zeit, ein Werk von *Guidoccio d' Andrea.* Sie zeigt, wie
man sich etwa die Decken der Basiliken Brunelleschis zu denken hat.

p In Cortona die prächtige Kassettendecke im Gesù von *M. Ang.*
q *Leggi* (1536) und in der Unterkirche ein einfaches Gestühl von
r *Vincenzo da Cortona* (1517). — In Volterra hat die Domsakristei
eine Wandverkleidung (Baldachine, deren Rückwand in Spitzbogenfelder geteilt ist), die, in der Anlage gotisch, in Profilen und Ornamenten den Einfluß der Renaissance bekundet; inschriftlich um 1450 von einem Meister aus Colle di Val d' Elsa gearbeitet. Ihm
s mag auch das Chorgestühl im Dom angehören, ähnlich komponiert,
das Hauptgesims aber schon durchaus in Renaissanceformen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Perugia steht das Stuhlwerk, das Pult und die Türe des Cambio, die ersteren beiden von *Domen. del Tasso* 1490—93, die a
letztere von *Antonio Bencivieni da Mercatello* 1501 (die Tribuna erst 1562 von dem Vlamen *A. Masi*) obenan; keine Behörde der Welt sitzt so schön wie einst die Herren Wechselrichter der Hauptstadt von Umbrien. Mitten im Reichtume der durchgebildeten Renaissance wird auf das edelste das Maß beobachtet und der Unterschied der profanen Bestimmung von der heiligen festgehalten. — Zunächst folgt das berühmte Stuhlwerk im Chor von b
S. Pietro, von *Stefano de' Zambelli da Bergamo* 1535, dem Bruder *Fra Damianos,* von welchem die intarsiierte Tür, die das Gestühl c
in der Mitte abschließt (bez. und dat. 1536); die vorderen Zusätze dat. 1556. Der untere Teil der Sitzrücken Intarsia, das Übrige Relief von großer Pracht und sehr edlem Geschmack. Die Erfindung wird ohne irgend einen bündigen Grund beharrlich Raffael zugeschrieben. Die einzelnen raffaelischen Motive, als Mittelfiguren der Wandstücke (die Charitas und Fides aus der vatikanischen, damals noch in Perugia befindlichen Predella, der Christus aus Peruginos und Raffaels Auferstehung im Vatikan, selbst der Heliodor u. a. m.) sprechen, als bunte Auswahl von Reminiszenzen, gerade gegen Raffaels Urheberschaft. Die Kassettendecke der Kirche d
um 1550 von *Benv. da Montepulciano* und *Benv. Torelli da Brescia.* — In allen bedeutenderen Kirchen der Stadt eine Menge Besseres und Geringeres dieser Art, zusammen ein vollständiger Kursus der Dekoration in Holz. Wir heben das Hervorragende in chronologischer Folge heraus: das älteste Stuhlwerk ist das im Collegio dei Mercanti, um 1400, noch in gotischem Mischstil und e
cosmatesker Flächendekoration, mit Tribuna auf Spiralsäulchen. Überreste vom Gestühl der Kapelle des Pal. comunale (1452) im f
Universitätsmuseum. — Es folgt das einfachere Chorgestühl von S. M. Nuova (1456) von *Paolino d' Ascoli* und die Sakristei- g
schränke in S. Pietro 1472 von *Giusto di Francesco d' Incisa* und h
Giov. di Filippo da Fiesole, das frühere Werk dieser Art im reinen Frührenaissancestil (Pflanzen- und Arabeskenfüllungen, aber auch schon einzelne figürliche Szenen). Am Chorgestühl in S. Domenico i
(1476) von *Polimante* und Genossen, voll. erst 1496 von *Ant. da Mercatello,* ist die Intarsia besser als das Relief. Das Stuhlwerk des Refektoriums von S. Pietro ist von derartigen Arbeiten die k
einzige erhaltene der Brüder *Giul.* und *Ant. da Sangallo* (1488); dasjenige im Chor des Domes, 1486 von *Giul. da Majano* beg., l
1491 von *Domen. del Tasso* voll., in Intarsia und Schnitzwerk gleicherweise zum Besten zählend; der Bischofsstuhl (1524) nach m
Zeichnung des *Rocco da Vicenza;* das Chorgestühl von S. Agostino n
1502 und 1532 von *Baccio d' Agnolo* aus Florenz (angeblich nach

Peruginos Zeichnungen) in den ältern Teilen sehr schön, in den jüngern, geschnitzten schon zu überladen. Der Übergang ins Barocke
a macht sich bereits kenntlich in dem Gestühle der Capp. del S. Anello (1. links) im Dom von *G. B. Bastone* aus Perugia (1529), während
b das der gegenüberliegenden Kapelle von *Ercole del Riccio* und *Jac. Fiorentino* von 1567 schon ganz barock ist.

In Assisi wurde das Chorgestühl der Oberkirche schon erwähnt
c (S. 224 a); das der Unterkirche ebenfalls noch gotisch reich, 1471 von *Andrea da Montefalco* und Genossen gearbeitet.

d In S. Lorenzo zu Spello ist das Chorgestühl mit reichen Intarsien (Halbfiguren und Architekturen) von *Andrea Campano* aus
e Modena 1534 gearbeitet; von ihm wohl auch das Wandgeschränk (1525), ein Kasten (1526) und ein Dreisitz (1530) mit den Halb-
f figuren Noahs, Mosis und Zachariä in der Sakristei.

Zu den vollendetsten und reichsten Intarsien gehören die zahl-
g reichen Türen im Pal. Ducale zu Urbino, sowie das Getäfel im
h Arbeitszimmer des Herzogs ebenda. Die ornamentalen Teile wie die eigentümlichen Stilleben stehen auf gleicher Höhe mit den Einzelgestalten. Man hat es einem unbekannten *Giac. da Firenze* zugeschrieben; wahrscheinlich war *Baccio Pontelli* daran beteiligt (der 1479—82 in Urbino arbeitete). Die schöne Kassettendecke
i trägt das Datum 1476. — Einfach vornehmes Intarsiageschränk von *Dom. Ant. da Assisi* (vielleicht identisch mit *Dom. d'Ant. Indivino*, s. S. 224 a) in der von Signorelli ausgemalten Sakristei links im
k Chor des Doms von Loreto. Ebenda in einer anderen Sakristei
l (an derselben Seite) schönes Intarsiagetäfel aus der Zeit Papst Leos X.

In der Madonna della Quercia bei Viterbo die reiche schöne
m Holzdecke von *Antonio da Sangallo d. j.* (1519—25). — Das Chor-
n gestühl der Kathedrale zu Todi ist von *Ant. Mercatello* und seinem
o Sohne *Sebastiano* (voll. 1530), das von S. Fortunato ebendort von *Ant. Maffei da Gubbio* (1590).

In Rom findet sich von dieser Art nur Weniges, aber Bedeutendes aus der guten Zeit, nämlich die Türen der Stanzen Raffaels
p im Vatikan, unter Leo X. geschnitzt von *Giov. Barile* und mit Intarsia versehen von *Fra Giov. da Verona*. Es läßt sich denken, daß das Verhältnis der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien
q u. a. a. O. im Vatikan stammen meist erst aus spätern Pontifikaten
r her. — Das Stuhlwerk in S. Eusebio ist eine gute Arbeit vom Ende
s des 16. Jahrh., das der Capp. del Coro in St. Peter erst aus der Barockzeit.

Daneben besitzt Rom zwei der edelsten Holzdecken der Re-
t naissance. Die eine in S. Marco, noch früh und bescheiden, von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Marco de' Dolci 1467—71; die andere in S. M. Maggiore, Stiftung a
Alexanders VI, 1493—98, von dem schönsten und dabei weise gemäßigten Reichtum goldener Zieraten auf weißem Grund, den man sonst nur selten angewandt findet (nicht von *Giul. da Sangallo*, dem sie die Tradition zuteilt). — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht; allein der Barockstil verrät sich außer dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten) Balkenlage widersprechenden Einteilung; die bunte Bemalung (außer dem Gold mit Blau und Rot) vollendet den schweren Eindruck. — Meist um 1600: die Decken in S. M. in Trastevere, angeblich nach *Domenichinos* Entwurf, eine der reichsten b
Barockdecken; in S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. c
Martino ai Monti usw. Weit erquicklicher erscheinen die farblosen d
und auf die Holzfarbe berechneten Decken, wie die sehr stattliche
im großen vordern Saale des Pal. Farnese. e

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch einiges aus der frühen und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzwerk. Dahin gehören die Chorstühle in Monte Oliveto (Capp. di Paolo Tolosa) f
vom Ende des 15. Jahrh. und die herrlichen Intarsien aus der Sa- g
kristei, jetzt in der Capp. della Congregazione di S. Carlo ebendort aufgestellt, beide von *Fra Giovanni da Verona;* in S. Pietro a Majella, S. Angelo a Nilo. Dasjenige in S. Severino von h
Benv. Torelli (S. 231 d), 1560—75, schon stark überladen. — Namentlich aber wird die Behandlung einer Anzahl von Torflügeln für den Architekten wenigstens nicht ohne Interesse sein. So diejenigen von Monte Oliveto (bronzefarbig angestrichen!); die Tür, welche in i
S. Severino nach der Sakristei führt; die Tür von S. Arpino (Strada k
Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Paläste (Santangelo, l
della Pianura, in einer Seitengasse rechts neben S. Paolo, u. a. m.). m
Die Pforten der Krypta im Dom s. S. 209 o. Als einzig in ihrer Art ist hervorzuheben die bem. und verg. Kassettendecke der alten Kirche S. M. Donna Regina, wahrscheinlich von *Pietro Belverte* n
(Beginn des 16. Jahrh.). — Den Übergang in das Barocke bildet auch hier *Giov. da Nola* mit den ungemein reichen Sakristeischränken der Annunziata (um 1540, nur die l. Wand, das übrige o
erst 1577 von *D'Auria* und *Caccavello*). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte Christi darstellt, ist eine mühselige und stillose Zugabe zu dem schon sehr unreinen Ornament. Ebenda die wirksam reiche Wanddekoration des Tesoro. p

In Monte Cassino ist das jetzt in einer der Kapellen aufgestellte Gestühl der Unterkirche eine gute Arbeit des *Benv. Torelli* q

und *Ercole del Riccio* (um 1560); ebendort ein noch sehr schönes
a geschnitztes Chorgestühl von 1696 von *Giov. Ant. Coliccio.*

In der Provinz Salerno enthält die Kartause S. Lorenzo di
b Padulla ein sehr umfangreiches Chorgestühl mit lauter biblischen Geschichten in Intarsia.

c In Sizilien bemerkenswert: das reiche Gestühl in S. Francesco
d zu Palermo von *Giov. Gigli* († 1534) und das von S. Martino alle Scale von *Scip. di Guido* aus Neapel (1591—97); geschnitztes Stuhl-
e werk im Dom zu Catania, Chor; Intarsien im Chor des Domes
f zu Messina, um 1600; sehr schöne Intarsien in der Sakristei des
g Domes von Syrakus von dem heimischen Bildschnitzer *Nardo Mirtello* (1483) im Stile venezianischer Arbeiten dieser Art; spätere
h um 1600 nach ältern Vorlagen in der Sakristei von S. Lucia daselbst.

i In Genua ist das Stuhlwerk des Domchors eine sehr bedeutende Arbeit von *Ans. de Fornari, Elia de' Rocchi* und Schülern (1514 beg., mit hundert Intarsiatafeln, die größte davon 2 auf 3 Meter!). 1540 arbeitet der Bergamaske *Francesco de' Zambelli* die ausgedehnten biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen (Geschichte Christi und Mosis); auch *Fra Damiano de' Zambelli* (aus Bergamo, ca. 1490—1549) liefert dazu drei Tafeln, die eine bez. und datiert 1546). Allein diese sind gerade der geringere Teil; eigentümlich und reich belebt erscheint eher das Dekorative, zumal das durchbrochene und figurierte Rankenwerk über den Lehnen, die Friese und runden Bedachungen. — In den meisten übrigen Kirchen Neueres und nicht von dem Belang, den man bei dem sonstigen Luxus erwarten würde. — Dagegen hat der Dom zu Savona ein Chor-
k gestühl mit nur mittelmäßigen Intarsien (Halbfiguren von Aposteln und Heiligen), ein Lesepult und einen Bischofsstuhl mit reichem Schnitzwerk aufzuweisen (von *Anselmo de' Fornari* aus Castelnuovo und *Elia de' Rocchi* von Padua auf Kosten Julius' II. 1509 ausgeführt).

Bologna besitzt vor allem die berühmten figurierten Intarsien
l im Stuhlwerke des Chores von S. Domenico, von *Fra Damiano* und seinem Bruder *Stefano* nebst Gehilfen 1538—50 ausgeführt. Das Dekorative tritt hier bei aller Gediegenheit doch weit zurück hinter dem unermeßlichen Reichtume und der tüchtigen Ausführung des Malerischen. Schon die oben herumlaufende Inschrift ist durchzogen und umspielt von Hunderten von tanzenden und spielenden Putten. An den Stuhlrücken sind dann die Geschichten des alten und neuen Testaments dargestellt, nicht Dutzendarbeit, nicht Reminiszenzen, sondern lauter originelle Kompositionen voll Geist und Leben. Die vermutlich frühern erinnern mehr an die umbrische, die spätern mehr an die römische Schule. Die Intarsien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(16 Felder) mit der Geschichte des h. Dominicus in der Sakristei a
stammen von der Spalliera, die *Fra Damiano* 1530—35 für die
Kapelle des Heiligen ausführte, und die bei deren Umbau zerstört
wurde.

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles übrige Schnitz-
werk Bolognas verhältnismäßig einfach. Im Pal. del Comune (Vor- b
saal des 2. Stocks) die Tür mit Reliefornamenten, mit dem stets
schönheitverkündenden Wappen Papst Julius' II.; etwa aus der-
selben Zeit das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia. — In S. c
Petronio ist das sehr ausgedehnte des Chores von *Agost. de' Marchis* d
1468 (von dem auch der Osterkerzenleuchter, das Orgelgehäuse und
die Cantoria 1476) von unbedeutender Bildung; dagegen enthält
die 8. Kapelle rechts 18 Stücke des alten Stuhlwerkes aus S. Michele e
in Bosco (1521) von *Fra Raffaele* (S. 230 e), mit guten Relief-
pilastern und Intarsien perspektivischen Inhalts; bedeutender und
an Geschmack den Intarsien in S. Domenico überlegen sind die In-
tarsien des Stuhlwerkes in der 5. Kapelle links (von *Giacomo* f
de' Marchis und seinen Brüdern *Pantaleone* und *Biagio* 1495). —
In S. Michele in Bosco: der Beichtstuhl rechts, von *Fra Raffaele,* g
mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Lussuria. — In S.
Giovanni in Monte erscheint das Stuhlwerk des *Paolo Sacca* h
(1517—21), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine
Vorstufe desjenigen der 5. Kapelle links in S. Petronio (die In-
tarsien bloß Bau- und Schrankansichten). — Weniger bedeutend:
das Stuhlwerk der Certosa, teils vom Jahre 1539 von *Biagio* i
de' Marchis, teils (nachgeahmt) von 1611.

Die sehr zahlreichen Bilderrahmen (ein gutes Beispiel: S.
Domenico, 2. Kapelle links vom Chor, und S. Vitale, Altar der k
Madonna degli Angeli) aus der Werkstatt des *Formigine* können l
mit den oben genannten florentinischen keinen Vergleich aushalten.
Überhaupt steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer
als die eingelegte Arbeit.

In Parma hat der Dom noch ein halbgotisches Stuhlwerk von m
1473, von einem Mitgliede der als Intarsiatoren bekannten und viel-
beschäftigten Künstlerfamilie *Canozzi* aus Lendinara, *Cristoforo da*
Lendinara († 1491; von seinem Sohne *Bernardino* stammt das Ge-
stühl aus dem Baptisterium [1494], jetzt im Museo d'Antichità). n
Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer
(„Cultor") in *Lucchino Bianco* von Parma, welcher den Schrank
des Vorstehers der Opera in der Sakristei schnitzte (1491). Das o
Getäfel derselben auch von *Cristoforo* und seinem Sohne *Bernardo* p
(seit 1487). — Weit prächtiger sind die Chorstühle von S. Giovanni, q
als deren Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Anordnung halbrunder Muscheln oben, in der Behandlung der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen Seitenstützen haben diese vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Gestühle in Genua gemein; in den höchst saubern Intarsien der Rücklehnen, welche lauter bauliche Ansichten von originellster Renaissance darstellen, sind sie von einzigem Werte. (Vgl. S. 118 h.)

Gute Rahmen dieses Stiles um die Bilder in der 1. und 2. Ka-
a pelle rechts in S. Giovanni und in der Galerie. Wie Correggio und seine Schule einrahmte, zeigt der jüngst der Madonna della Scodella zurückgegebene Originalrahmen, wie auch der die Kopie
b der „heil. Nacht" in S. Prospero zu Reggio umschließende; außer-
c dem z. B. auch der um das 1. Bild rechts in S. Sepolcro (eine h. Familie von *Gir. Mazzola*), wo sich auch eine der stattlichsten
d Barockdecken mit herabhängendem Zapfenwerk und gewaltigen Konsolen befindet.

e Von Türen ist die mittlere des Domes vorzüglich schön, auch
f die zu beiden Seiten und die etwas strengern des Battistero, sämtlich von *Lucchino Bianco*, die erste bez. und datiert 1494 (erneuert).

g In Modena enthält der Dom ein Stuhlwerk, das, dem des Domes von Parma ähnlich, von *Crist. Lendinara* 1465 verfertigt ist.
h Von ihm auch die grandiosen Intarsiatafeln der Sakristei. In S.
i Prospero zu Reggio ist das Chorgestühl von *Crist.* und *Giuf. Veneti da Cremona* (1540) noch im Geiste der Frührenaissance, mit etwas trockenen Architekturintarsien durchgeführt.

k Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von Ferrara (1501–25) ist in der Dekoration flüchtig neben den bessern bolognesischen Arbeiten; die Intarsien überdies sehr verdorben; beg. von *Bern. da Lendinara*, voll. von *Pietro Rizzardo delle Lanze* aus Carrara. –
l Ein ähnliches Stuhlwerk von demselben (aus S. Andrea) in der Cer-
m tosa. – Spät (1555) das Gestühl in S. Benedetto von dem Pariser *Nicc. Sciovinus.* – Eine interessante Decke mit reichem Stuckfries
n im großen Saale des Pal. Schifanoja, 1467 von *Pietro Benvenuti* ent-
o worfen (vgl. S. 211 b); in einem kleineren benachbarten Saale befindet sich eine gleichzeitige einfachere Decke mit der alten Bemalung.

p In S. Mercuriale zu Forlì das Stuhlwerk des Bergamasken *Alessandro de' Bigni*, von 1532; an den Rückwänden ein geschnitzter Arabeskenfries, der an schöner Verteilung im Raume kaum übertroffen worden ist, während die Intarsien (Ranken- und Tierornament) nicht zum Hervorragendsten gehören.

q Mailand besitzt in S. Ambrogio ein Chorgestühl von *Giac. del Maino* u. Gen. (1469) mit sonst ungewohnten naturalistischen Pflanzendarstellungen, aber auch mit Reliefs aus dem Leben des h. Ambrosius. Ferner eine sehr reizende Nachahmung von Intarsia in

Holzmalerei: das ohne Grund dem *Luini* (neuerdings auch dem *Sodoma*) zugeschriebene Schrankwerk der Sakristei von S. M. delle a
Grazie; die Landschaften in den Füllungen und die Wappenschilder bunt. Das Chorgestühl der Kirche (c. 1497) gehört nach der Stil- b
analogie mit jenem von S. Bartolommeo in Bergamo im Entwurfe wohl auch *B. Zenale*, in der Ausführung *Fra Damiano* an.

Zu den feinsten Intarsien Italiens gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der Certosa bei Pavia, 1486—98 von dem Mode- c
nesen *Bart. de' Polli*, mit Halbfiguren von Heiligen nach *Borgognones* Entwürfen ausgeführt von *Pant. de Marchi* und *Pietro da Vagliate*.

Lodi bewahrt in S. Bernardo elf Intarsiatafeln von *Fra Gio-* d
vanni da Verona (in ein barockes Gestühl eingefügt). Die sehr schöne Orgelempore der Incoronata ist ein Werk des einheimischen e
Meisters *Dan. Gambriano* (1507).

Cremona besitzt im Dome das intarsiierte Chorgestühl von f
dem einheimischen *Gio. Maria Platina* (1482—90), von dem auch das Geschränk der Sakristei in S. Abondio und das Gestühl im g
Dom zu Mantua (1490). Von dem S. 235 h angeführten *Paolo* h
Sacca ist das Chorgestühl von S. Francesco (1534) und die Tür zur i
Cantoria in S. Sigismondo (1536); von seinem Sohne *Giuseppe* das k
Chorgestühl ebendort (1542) und das geringere von S. Pietro (1554). l

In der ehemaligen Badia Morimondo bei Abbiategrasso m
ein reich intarsiiertes Gestühl von *Fr. Girolamo* aus dem Jahre 1523.

Hier finden am besten ihre Stelle einige bedeutende Arbeiten lombardischer Holzschnitzkunst: der große, überaus prächtige
Altar des h. Abbondio im Dom von Como (der 3. rechts, von n
1514). Das Dekorative ist nirgends rein, obwohl nicht geistlos, Statuen und Reliefs sind z. T. ziemlich unfrei und unsicher; allein der Aufbau ist trotz alles Reichtums klar und der Naturalismus der Darstellungen schwingt sich bisweilen zu unbefangener Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des h. Bischofs und in dem leonardesken Kopfe der Madonna. — Die innigste Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt der Hochaltar in S. Lorenzo zu Mor- o
begno (Veltlin), welcher nach Entwurf *Gaud. Ferraris* von *Angelo del Maino* 1516—22 ausgeführt ist. Stilanalogie mit dem Abbondio- p
altare zeigt auch die Kreuzigungsgruppe im nördlichen Querschiff des Doms von Como. Der gleichen Epoche und Kunstrichtung ge- q
hören an der Presepioaltar in S. Lorenzo zu Mortara (leider r
durch moderne Restaurierung entstellt) und die Bruchstücke eines ähnlichen Altarwerks in der Kirche Sette Dolori zu Vigevano s
(fünf Szenen aus dem Marienleben und sechs Prophetenstatuetten). — Früher, der ausgehenden Mantegazzaschule angehörig, ist das
große Hochrelief eines Presepio in S. Giuseppe zu Trognano t

durch die Trefflichkeit der technischen Ausführung hervorragend, wie auch die geringere, vielfigurige Kreuzigung und Geißelung
a Christi im Kloster S. M. del Monte über Varese; ferner ein Pre-
b sepiorelief in S. M. del Paladino bei Rivalta d'Adda, bez. und dat. *Bongiov. de Lupis* 1480 (aus Lodi) und die Ancona mit
c Szenen des Marienlebens aus der Incoronata, jetzt im Museo civico zu Lodi, von *Ambr.* und *Pietro Donati*, 1495. Eine Übertragung in Plastik (mit einigen Varianten) von dem Bilde Alvise Vivarinis im Berliner Museum bietet der große Altar in S.
d Stefano zu Belluno, Madonna in trono mit sechs Heiligen in perspektivisch vertiefter Nischenumrahmung.

In dem reichen Venedig, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Teil das Aufkommen der Holzschnitzerei; statt manchen Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind großenteils neuer.
e Noch halbgotisch sind diejenigen in S. M. dei Frari, 1468 von *Marco di Giampietro Cozzi da Vicenza* geschnitzt, mit keckem durchbrochenen Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitztürmchen. Die Reliefhalbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen Intarsien (bauliche Ansichten u. dgl.), die von *Lorenzo da Lendinara* († 1477), einem Bruder *Cristoforos*, herrühren. Die für das Sitzen bequemen schrägen Linien der Lehnen und Sitze von eigentümlich guter architektonischer Wirkung.
f (Ganz analog das im Dom zu Spilimbergo, bez. u. dat. 1477.) — In derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer großen
g Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria von *Marco* und seinem Bruder
h *Francesco* 1455—64; dasjenige im Chor von S. Stefano von demselben, nach des Meisters Tode (1485) voll. 1488. — Ein schöner ge-
i schnitzter Dogenstuhl im Tesoro der Markuskirche (um 1500).

Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sakristei
k von S. Marco, seit 1450 von *Fra Sebast. Schiavone* (aus Rovigno, c. 1420—1505) und seinem Schüler *Lorenzo da Lendinara* beg., von *Bern. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und 1520 von *Antonio* und *Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona* u. a. voll., mit geschnitzten Einfassungen und großen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wundertaten des h. Markus staffiert sind; gute Kompositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit Fra Damianos Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — Schöne Intarsiaarabesken der guten Zeit sieht
l man an dem Getäfel im Chor der Kirche (gegen das Schiff zu) von dem eben erwähnten *Fra Sebastiano Schiavone* (1420—1505),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Lehrer Fra Giovannis da Verona und Fra Damianos. Gutes Spätrenaissancestuhlwerk in S. M. della Salute. a

Mit dem Beginne der Barockzeit fanden reiche geschnitzte Historien oder Brustbilder, begleitet von buntquellendem Ornament, hier einen ausgesprochenen Vorzug. Dieser Art ist das Stuhlwerk des *Gasp. Gatti* mit Reliefs, sowie dem Lesepult des Niederländers *Alberto di Brule* im Chor von S. Giorgio Maggiore (1594—99); b das Wandgetäfel der Kapelle del Rosario in S. Giovanni e Paolo, c eine Hauptarbeit *Andrea Brustolons* (1662—1732), ging 1867 zu- d grunde; dasjenige in den obern Sälen der Scuola di S. Rocco von e *Giov. Marchiori* (18. Jahrh.), im Chor des Carmine, in der Sakristei f von S. Pietro zu Murano von *Paolo Morando* (18. Jahrh.) interessant wegen der Verquickung biblischer Reliefs mit Halbfiguren römischer Helden und Kaiser. Bei großem Luxus und einer oft raffinierten Behandlung des Figürlichen ist das Dekorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebensache.

Dafür sind in Venedig noch eine Anzahl geschnitzter Decken der Frührenaissance vorhanden, dergleichen man vielleicht sonst nigends beisammen findet. Da es sich nicht um heilige, sondern um Palasträume u. dgl. handelte, so durfte auch die Dekoration hier weniger ernst architektonisch, mehr reich und spielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, sondern der Zierat; nicht die Kassette, sondern die Rosette, als Schild, Blume usw. mit der größten Pracht — in der Regel Gold auf Blau — stilisiert. Zwei dergleichen finden sich in den vom Brande des Jahres 1574 unberührt gebliebenen Zimmern des Dogen- g palastes (Sala de' Busti und Camera a Letto, beide jetzt zum Museo archeologico gehörend); ein sehr reicher, mit figurierten Mittelfeldern, und ein ganz vergoldeter mit Cherubim in der Akademie h (Räume des alten Klosters der Carità). — Von Kirchendecken dieses Stiles ist die (beträchtlich erneuerte) in S. Michele mit quadratischen i Kassetten und die in S. M. de' Miracoli mit gemalten Kassetten, k sowie die reizend dekorierte Balkendecke der Scuola degli Schiavoni l erhalten. Ein schönes Stück einer Holzwölbung in S. Giacomo m dall' Orio (rechtes Querschiff).

Von Gemälderahmen ist wohl nach den noch gotischen der muranesischen Altarbilder (Akademie, 2. Nebenkapelle rechts an n S. Zaccaria, sowie Pinakothek zu Bologna) als einer der schönsten o der ganzen Renaissance derjenige zu nennen, welcher das Bild Giovanni Bellinis in der Sakristei der Frari umgibt, von *Jac. da* p *Faenza* (1488); als Krönung Sirenen und Kandelaber. An anderen, namentlich auch an den Marmorrahmen großer Altarbilder, deren Arabesken sonst selten von besonderem Wert sind, bildet der Rahmen die perspektivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten

Architektur; man sieht von der Nische hinter dem Marienthrone her
die beiden (gemalten) Bogen auf die beiden plastischen Pilaster
a zukommen. Das Altarbild Giov. Bellinis in S. Zaccaria ist ein
b sprechendes Beispiel. — Andere geringere: in den Frari, 2. Kap.
c links vom Chor, um den Johannes *Donatellos*; 3. Kap. links vom
d Chor, um das Bild des *Basaiti*. Treffliche kleinere Rahmen um
e den *Previtali* in S, Giobbe u. a. m.

f In Padua ist das höchst prachtvolle Stuhlwerk im Chor von S. Giustina, mit zahllosen Historien in Relief, erst aus der beginnenden Barockzeit, von *Riccardo Taurino* aus Rouen 1557 nach Modellen des sonst unbekannten paduanischen Bildhauers *Andrea*
g *Campagnola* ausgeführt; dasjenige im ehemaligen Chor der alten Kirche (jetzt Winterchor) dagegen von früher Renaissance mit guten Intarsien (Ansichten u. dgl.) von *Dom. da Piacenza* und *Franc. da*
h *Parma* (1467—77). — Der prächtige Rahmen um das Bild *Romaninos* in der städt. Galerie ist dieses schönsten Gemäldes von Padua würdig. — Sehr große Intarsiatafeln mit Figuren von *Lorenzo di Lendinara*
i (1476) findet man in der Sakristei des Santo, nach Kartons von *Squarcione* (stark verrestauriert).

k Von Holzdecken hat die im Obergeschoß der Scuola del Santo köstlich gemalte Kassettierungen der besten Zeit (weiß auf blauem Grund) von *Pier Ant. dell' Abbate* aus Modena, 1497. Er arbeitete
l auch das Chorgestühl auf Monte Berico bei Vicenza (1481 ff.), wovon Überreste in der Sakristei daselbst.

Mit Verona gelangen wir in die Gegenden, wo die größten Virtuosen dieser Gattung heimisch waren. Einiges sehr Bedeutende haben sie an Ort und Stelle hinterlassen.

Ein bescheidenes, aber sehr graziöses Stuhlwerk der Früh-
m renaissance findet sich hier im Chor von S. Anastasia, mit bloß dekorativen Intarsien. Allein es verschwindet neben den Arbeiten des in diesem Fache berühmten *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525).
n In der Kirche seines Klosters, S. M. in Organo, ist von seiner Hand (angeblich zeichnete er auch den Entwurf zum Turme) aus seinen
o letzten Jahren zunächst der große hölzerne Kandelaber von schönstem Detailgeschmack, doch nicht ganz glücklich komponiert; der Tempietto am obern Teile, mit den Statuetten auf Sphinxen und Harpyen, gibt einen unklaren Kontur. Sodann das Stuhlwerk des
p Chores (1499), im Geschnitzten und Durchbrochenen wie in den Intarsien (welche oben Stadtansichten und Schrankbilder, unten Arabesken enthalten) von gleichmäßiger Schönheit und Gediegenheit ohne Raffinement; auch das Chorpult in echter Form erhalten.
q Ferner das Getäfel der linken Wand in der Sakristei, später,
r reicher, z. B. in den kandelaberähnlichen Wandsäulen schon ziemlich überladen. — Neben diesen Arbeiten des Giovanni befinden sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

andere Stücke, nämlich die Wandsitze vor dem Hochaltare und das Getäfel der rechten Wand in der Sakristei, welche in der Holz- a
arbeit nur schlicht, aber durch die aufgemalten Landschaften des b
Cavazzola und *Brusasorci* merkwürdig sind.

In Brescia enthält der Chor von S. Francesco ein noch halbgotisches Stuhlwerk, mit kalligraphisch zierlichen Intarsien ein sehr c
umfangreiches Sakristeigeschränk derselben Zeit und einen der d
prachtvollsten Gemälderahmen des ganzen Stiles um Romaninos e
berühmtes Bild. Ein fast ebenso schöner Rahmen in der Cappella
del Corpus Domini in S. Giovanni Evang. um Civerchios Grab- f
legung (1509, die zwei Tonstatuen modern!), beide von *Stef. Lamberti.* — Ein treffliches Lesepult mit Intarsien, nach Zeichnungen des g
Romanino von *Raff. da Brescia* geschnitzt (1509—13), im Museo Civico.

In Bergamo endlich ist wenigstens eine frühe Arbeit des *Fra Damiano* selbst, wenn auch nicht mehr an seiner ursprünglichen
Stelle (S. Domenico) erhalten: das intarsiierte Chorgestühl in S. h
Bartolommeo, nach Entwürfen von *Bramantino* (Architekturen), *B. Zenale* (Einzelgestalten) und *Trozo da Monza* (Historien). — Da-
gegen rührt das prachtvolle hintere Stuhlwerk im Chor von S. M. i
Maggiore, mit den geistvollsten Intarsien, bestehend aus Putten-
friesen verschiedener Ordnung und sehr schönen historischen und
landschaftlichen Mittelfeldern, von *G. Fr. Capodiferro* aus Lovere
(1522—32), seinem Bruder und seinem Sohne *Zinnino* (1547—54),
nach Entwürfen *Lor. Lottos* u. a. Maler für die Historien. Das
vordere Stuhlwerk desselben Chores wurde 1540—74 von *Giov.* k
Belli und seinen Söhnen ausgeführt; der ringsum gehende Aufsatz
bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien
(Meerwundern, Kandelabern usw.). Die Intarsien der Sitzrücken
stellen kirchliche Geräte und Symbole zu Stilleben geordnet dar.
Einen schönen Rahmen zeigt das Bild *Borgognones* in S. Spirito l
(2. Kap. l.). — Über die Holzdecken des Pal. Ducale zu Mantua
vergl. S. 257 c.

Den Beschluß der plastischen Dekoration machen die Schmucksachen, Gefäße und Prachtgeräte. Bei der Kostbarkeit ihres Materials ist nur ein ganz kleiner Teil davon auf uns gekommen, namentlich aus dem Quattrocento: von den berühmtesten Goldschmieden, wie *Pollaiuolo, Verrocchio, Gian Cristoforo Romano, Caradosso,* ist außer einigen kirchlichen Arbeiten (wie z. B. am
Dossale im Museo dell'Opera in Florenz) nichts mit Bestimmtheit m
nachweisbar. Überhaupt bilden kirchliche Prachtgeräte die Mehrzahl von dem, was aus der Frührenaissance in dieser Art erhalten ist; und diese lassen die italienische Kunst hier nicht zu ihrem Vorteil (besonders der deutschen gegenüber) erscheinen. Aus gotischer

a Zeit (reiche Schätze namentlich im Museum zu Orvieto, auch im
b Dom zu Padua, Mailand usw.) übernimmt die Renaissance, die an den gotischen Schmuckformen noch ziemlich lange festhält (selbst in Florenz), ein falsches Streben nach Monumentalität, das in Verbindung mit dem Reichtum und der Kleinheit der Ornamente meist einen ungünstigen, vielfach kleinlichen Eindruck macht. Die Altarvorsätze werden als Fassaden, die Räuchergefäße usw. als Türme oder dgl. entworfen. Man wird die Wirkung solcher Gefäße am besten in einer so reichen Schatzkammer wie der des Domes zu Padua beurteilen können.

Erst gegen Ende des 15. Jahrh. in der Beschäftigung für private Bedürfnisse macht sich die Goldschmiedekunst frei von diesen Traditionen und Vorurteilen; nicht am wenigsten auch dadurch, daß neben den Edelmetallen die Bronze als Material zur Herstellung von Gefäßen und Geräten aller Art eine besondere Bedeutung gewinnt. Die künstlerische Ausgestaltung der mancherlei Gebrauchsgegenstände: der Kästchen, Tintenfässer, Leuchter, Lampen, Glocken, Kußtäfelchen, Hutagraffen, Schwert- und Messergriffe u. dgl. m., wird ein Bedürfnis der Reichen; wer sie nicht in Gold und Silber oder edlem Gestein besitzen konnte, ließ sie sich in Bronze herstellen. Die Gießhütten Paduas, namentlich die des *A. Riccio*, welche an den reichen Venezianern wie an den kunstsinnigen Fürsten von Mantua und Ferrara willige Abnehmer fanden, haben die reichste Tätigkeit nach dieser Richtung entfaltet und Treffliches in Fülle und größter Mannigfaltigkeit geleistet. Das Museo Nazionale in Florenz, das Museo Poldi und das Museo artistico in Mailand, das Museo Correr in Venedig, die Museen in Brescia, Modena, Bologna, Padua, Neapel u. a. Sammlungen bewahren noch manche Stücke der Art, wenn auch die Mehrzahl ins Ausland gewandert ist. (Die zahlreichen Bronzetäfelchen mit figürlichen Darstellungen
c aller Art, die sog. Plaketten, von denen noch bei der Skulptur zu reden ist, sind Einsätze von solchen Geräten. Hauptsammlungen im Museo Nazionale zu Florenz und Neapel, im Museo Estense zu Modena, im Museo Correr und im Dogenpalast zu Venedig.)

Für das 16. Jahrh. pflegte bei den meisten solcher Arbeiten der Name eines Künstlers, des durch seine Selbstbiographie weltbekannten *Benvenuto Cellini* (1500—72), genannt zu werden. Sehr mit Unrecht, da von Benvenuto nur sehr weniges noch nachweisbar ist und dies für den Stil der Arbeiten dieser Zeit keineswegs so maßgebend war, wie man annahm. Nachweislich wird in Italien kaum irgend etwas als Arbeit des Benvenuto bezeichnet werden können. Indes ergibt sich ein Bild des unter dem Kollektivnamen „Cellini" verstandenen Stiles aus den Vasen, Schalen und anderen
d Schmuckgegenständen, welche (nebst neueren) in den Uffizien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Zimmer der „Gemme") und in der Argenteria des Pal. Pitti auf- a
gestellt sind; einiges findet sich auch in der Galerie des Pal. Pitti b
(Durchgang zu den hintern Zimmern); dann im Museum von Neapel c
(Saal der Byzantiner und Altflorentiner), sowie zerstreut a. a. O.
Manches von diesen Prachtgegenständen ist auch älter als Benvenuto
oder sonst von seiner Art unabhängig. (Von besonderem Interesse
die reiche Sammlung von Zeichnungen zu solchen Prachtgeräten in
den Uffizien.) d

Das gegebene Motiv war in der Regel: irgend ein kostbares Mineral, hauptsächlich Achate, Jaspen, Lapislazuli, auch wohl schöne Glasflüsse in mehr oder weniger freier, selbst phantastischer Form zum Gefäße zu bilden und mit Henkeln, Fuß, Rand, Deckelgriff usw. von Gold mit Email oder Edelsteinen zu versehen; oder man faßte eine Vase von Bergkristall mit eingeschliffenen Ornamenten oder Geschichten auf dieselbe Weise ein; Seemuscheln u. dgl. erhielten meist einen geringern Schmuck. Außerdem noch hier und da ganz metallene Goldschmiedearbeit dieser Zeit mit Email und Edelsteinen. — Aus dem Quattrocento sind zerstreut zwischen den prächtigen Arbeiten späterer Zeit noch einzelne sehr vornehme größere Gefäße des Mediceerschatzes erhalten; meist aus tief gestimmten Halbedelsteinen (z. T. römischer Herkunft) in schlichter, wirkungsvoller, meist noch gotischer Fassung mit eingeschliffenen Initialen der Besteller.

In dem vegetabilischen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elastische Schönheit der früheren Renaissance suchen; allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte diese wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Wesentliche ist der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben, der Gefäßprofile und der Einfassungen und Zutaten, der hier erreicht ist; allerdings scheinbar nur ein konventioneller Einklang, der aber gleichwohl klassische Gültigkeit erlangt hat. Kostbare Steinarten, bei deren Bildung der Künstler schon auf die Form des eben vorhandenen Stückes Rücksicht nehmen, und die er zu irgend einem Phantasiemotiv verarbeiten mußte, gestatteten in der goldenen Einfassung nichts streng Architektonisches, auch keinen zu großen plastischen Reichtum, sondern verlangten gerade die delikaten Henkel, Ränder usw. von Gold und Email, welche wir hier sehen. Und zwar wechselt insgemein flacheres Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. In den Farben ist mit feinstem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dgl. eine Einfassung von Gold und Perlen; zu rotbraunem Achat eine Einfassung von weißen Emailzieraten und Diamanten auf schwarzem Grunde usw. Eine Hauptkonsequenz der freien Gefäßform aber war die phantastische

(und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Teile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfen u. dgl., und hier scheint Benvenuto vorzüglich in seinem Elemente gewesen zu sein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

Von den geschliffenen Kristallsachen ist einiges bloß ornamentistischer Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Rot emaillierte
a Deckelschale in den Uffizien (mit den verschlungenen Buchstaben H und D, Henry II. und Diane de Poitiers), das Bedeutendste aber
b figuriert; so (ebenda) eine Art von Trajansäule mit reicher Basis,
c zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit Bacchanal usw.

Außerdem befindet sich hier ein berühmtes Denkmal: das Käst-
d chen Clemens' VII. mit den in den Kristall geschliffenen Passionsgeschichten des *Valerio Belli Vicentino* (1468—1546). Wie die Robbia, so ist Valerio durch seinen Stoff zu großer Einfachheit der Darstellung genötigt worden; man glaubt eines der reinsten Denkmäler damaliger Skulptur vor sich zu sehen, während sich bei näherer Prüfung der schwer erkennbaren Kompositionen ein nüchterner Klassizismus bemerkbar macht.

e Anders das farnesische Kästchen im Museum von Neapel (1540 bis 1547), eine gemeinsame Arbeit des florentiner Goldschmiedes *Manno di Bastiano Sbarri* (ca. 1500—70) und des Gemmenschneiders *Giov. Bernardi* aus Castel Bolognese (1495—1555), an dem die reiche Metalleinfassung das Übergewicht hat über die Kristallschliffe (Jagden, Taten des Herkules usw.). Als dekoratives Ganzes einzig in seiner Art, ist es im einzelnen bei trefflicher Arbeit doch minder erfreulich als das ebengenannte. Von *Manno* außerdem im Schatz
f von St. Peter zwei Leuchter und die Silberstatuen der hh. Petrus und Paulus (1550). Von *Bernardi* im Verein mit dem Goldschmied *Jac. del Duca Ciciliano* ist das nach einer Zeichnung *Michel-*
g *angelos* für S. M. degli Angeli in Rom bestimmte Ciborium in Gestalt eines achteckigen Tempels im Museum zu Neapel (1545). Der Goldschmied *Ant. Gentili* (1519—1609) von Faenza arbeitete
h im Auftrage des Kardinals Farnese 1580 das Kreuz und zwei der Leuchter, die bei feierlichen Zeremonien den Hochaltar von St. Peter schmücken (sonst in der Sakristei aufbewahrt, die andern vier erst unter Urban VIII. dazugearbeitet).

Leider ist von den erzgegossenen Prunkgegenständen, nach welchen Benvenutos Lebensbeschreibung die Lust rege macht, nichts Sicheres mehr erhalten. — Die, welche bald nach ihm kamen, erbten das feine Gleichgewicht seiner Behandlung nicht, wurden auch wohl der sinnlosen spätmediceischen Liebhaberei für das Seltene und Schwierige untertan. (Apostelstatuetten von kostbaren Steinen;
i Exvotorelief Cosimos II. in den Uffizien.) — Von dieser Sinnesweise sonst kunstverdienter Regenten ist dann die florentinische

Mosaiktechnik in „harten Steinen“ (pietre dure) ein unvergänglich zu nennendes Denkmal. Wir dürfen die unglaublich kostspieligen Arbeiten dieser Fabrik aus dem 17. und 18. Jahrh. übergehen, da der selbständige und eigentümliche künstlerische Zug darin ungemein schwach ist. Das Beste sind vielleicht einzelne Tischplatten mit Ornamenten auf schwarzem Grunde; von Arbeiten größern Maßstabes nennen wir bei diesem Anlaß die Reliefverzierungen von feinen Steinen in der Madonnenkapelle der Annunziata, die a
Wappen in der Capp. Medicea an S. Lorenzo und das Chorge- b
länder im Dom von Pisa. c

Das römische Mosaik, welches nicht auf dem prinzipiellen Luxus harter Steine, sondern auf der mittelalterlichen Glaspaste beruhte und eine natürliche Fortsetzung des alten, nie ganz vergessenen Kirchenmosaiks war, konnte denn auch bis auf unser Jahrhundert ganz andere Dienste leisten. Zur Zeit des Maratta, unter Leitung der *Cristofani*, gab es die größten modernen Altarbilder mit der Wirkung des Originals wieder. (Altäre von St. Peter.) d

Einen Übergang von der plastischen Dekoration zur gemalten bilden u. a. die sog. Majoliken. Majolikascheiben, sog. Bacini, finden sich schon an manchen mittelalterlichen Bauten in den Friesen und an den Türmen als Schmuck angebracht, so an S. M. in Piazza e
zu Ancona, S. Francesco zu Bologna, S. Ambrogio und S. Eustor- f
gio zu Mailand, S. Pietro in Ciel d'Oro zu Pavia, S. Cecilia und g
S. Pietro in Grado in Pisa, an einigen Kirchen in Lucca, namentlich h
sehr zahlreich (25) und zu symmetrischen Figuren disponiert an der
Fassade des Domes von S. Miniato al Tedesco. (An der Kanzel i
von S. Giovanni in Ravello sind zu Ende des 12. Jahrh. die Innen- k
stücke persischer Fayenceschalen als Mittelstücke des Mosaikschmuckes benutzt.) Neuere Ausgrabungen haben erwiesen, daß an vielen Orten Italiens seit dem 13. Jahrh. und wohl schon früher derbe, aber in der Farbe oft feine, von orientalischen Vorbildern beeinflußte Majoliken verfertigt wurden. Sodann wurde die Majolika in der Schule der Robbia auch zu elegantem Kassettenwerk an kleineren Decken und Gewölben, wie zu Fußböden (s. w. unten) verwandt. Die hauptsächlichsten der davon erhaltenen Beispiele am Tabernakel in S. Miniato und an der Vorhalle der Capp. l
Pazzi in Florenz, an der Vorhalle des Domes zu Pistoja, an den m
zwei Sacellen in der Kirche zu Impruneta bei Florenz. Die Ge- n
fäße der Robbia beschränken sich auf die sehr geschmackvollen, mit Gold gehöhten blauen Prunkvasen. Die glasierten Geschirre aus der 2. Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrh. endlich wurden in den Fabriken von Florenz, Faenza, Caffagiolo, Siena, Deruta, Gubbio (*Maestro Giorgio*), Pesaro, Urbino, Padua, Venedig,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

während der 2. Hälfte des 16. Jahrh. hauptſächlich in Urbino und
Caſtel Durante im Herzogtum Urbino angefertigt. Die größere
Zahl der beſten Geſchirre befindet ſich im Ausland; in Italien be-
a wahren z. B. das Muſeum von Neapel, die Villa Albani bei Rom,
b der erzbiſchöfliche Palaſt in Loreto (aus der alten Apotheke) noch
größere Sammlungen; hervorragendere Stücke beſitzen u. a. das
c Muſeo Nazionale zu Florenz, die Muſeen zu Arezzo und Faenza,
d das Municipio in Peſaro, Muſeo Civico in Bologna, Muſeo Correr
e in Venedig. Im Muſeum von Neapel iſt beſonders das einfach
f prächtige Service des Kardinals Aleſſandro Farneſe (blau mit auf-
gemalten Goldornamenten) zu beachten.

Es ſind faſt die Farben der Robbia (ſ. u. Skulptur), gelb, grün, blau, violett, neben einem prächtigen Braunrot, auf welche ſich die Majolikenmaler beſchränken mußten; in dieſe trugen ſie Geſchichten und Ornamente über, erſtere großenteils nach Kompoſitionen der römiſchen Schule, auch *Raffaels* ſelbſt. (Einer der Urbinaten dieſes Kunſtzweiges hieß *Raffaele Ciarla,* was Spätere unrichtig auf Raffael ſelbſt verſtanden.) Auch *Giov. Batt. Franco* lieferte viele Zeichnungen. Unſeres Erachtens iſt indes das Ornamentale bei weitem das Wichtigere, ſowohl die kecke plaſtiſche Bildung des Gefäßes ſelbſt mit Tierfüßen, Fruchtſchnüren, Muſchelprofilen uſw., als die aufgemalten Zieraten. Für die letztern war die Beſchränkung in den Farben offenbar eine jener wohltätigen Schranken, welche das Entſtehen eines feſten und ſichern Stiles begünſtigen. Das ſchon etwas vorgerückte 16. Jahrh. verrät ſich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im ganzen und namentlich in den frühen Arbeiten iſt das Ornament doch vom Beſten dieſer Zeit (zumal wo es zart und dünn auf einem vorherrſchenden weißen Grunde ſteht).

Was gibt dieſen einfachen Geſchirren einen ſolchen Wert? Die Majoliken ſind eben keine Fabrikate, ſondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke perſönlicher Teilnahme und Anſtrengung. Sodann ſind ſie wirkliche Gefäße; das Schreibzeug (es gibt deren ſehr ſchöne) will keinen Altar, die Butterbüchſe kein Grabdenkmal vorſtellen. Der größte Teil der reicheren Stücke war jedoch von vornherein nur zur Dekoration beſtimmt.

Zum Schluſſe muß hier noch von der gemalten Dekoration und von ihren wichtigſten Leiſtungen die Rede ſein.

Die Gattung als ſolche ruht hauptſächlich auf den Schultern einiger großen Hiſtorienmaler, deren Sache ſie auch in Zukunft ſein und immer wieder werden wird. Alle bloßen Dekoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit ſein möge, können ſie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf die Länge nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten; von Zeit zu Zeit muß der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im großen angeben. Die Gattung ist entstanden als Einfassung um historische Fresken, als deren Begrenzung im baulichen Raume. Schon die Malerei des 14. Jahrh. hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medaillons u. dgl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dgl. s. oben S. 68) hervorschauen. Die meisten der unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das 15. Jahrh. konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresko nichts anderes als die notwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Außerdem aber wurde sie auch zur bloßen Dekoration von Bauteilen nicht selten angewandt.

Sie will während des 15. Jahrh. meist noch die Architektur und Skulptur nachahmen; daher ihre Einfarbigkeit, grau in grau, braun in braun usw. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zutaten. In letztern scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuließ, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dgl. meist in derselben Farbe hingemalt. — An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern usw., versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und kolorierte endlich die einzelnen Gegenstände teils nach dem Leben, teils konventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zieraten plastisch in Stuck auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt. — Unterhalb der Fresken wird zuweilen der Wandsockel mit Teppichmustern verziert (z. B. Sixtinische Kapelle zu Rom); wie sie auch sonst an Wandfüllungen als Ersatz wirklicher Teppiche vorkommen (die bei Festen darüber gehängt wurden), so in der Sala de' Gigli im Pal. Vecchio zu Florenz.

Abgesehen von den in den Bildern selbst und zwar sehr reichlich (S. 117 ff.) dargestellten Architekturen gibt die Einfassung von *Filippo Lippis* Fresken im Dom von Prato eines der frühern Beispiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des *Benozzo Gozzoli* a im Camposanto zu Pisa. *Domenico Ghirlandajo* ist hierin meist b sehr mäßig, *Filippino Lippi* in den Fresken der Kap. Strozzi in c S. M. Novella zu Florenz und in der Kap. Caraffa in der Minerva d zu Rom dagegen schon viel reicher, und die peruginische Schule

geht vollends oft über das Maß hinaus. Von *Pinturicchio* sind fast alle frühen Fresken reich mit gemalten Pilastern, Gesimsen
a usw. verziert (Sixtina 1481–83, Kap. in Araceli 1484; 3. und 4.
b Kap. rechts in S. M. del popolo, 1485–89; Reste der Decken-
c malereien an der jetzigen Galleria delle Statue im Vatican 1487;
d die zwei geschmackvollen Decken im Pal. dei Penitenzieri [an einer Deckenkonsole dat. 1490] – alles noch unvermischte Repräsentanten des Quattrocentodekorationsstils).

Pinturicchio fällt aber auch die Einführung der sog. „Grotesken" in die Renaissancedekoration zu. Ihr frühestes Denkmal ist das
e Appartamento Borgia im Vatikan, 1493–95, das wohlerhaltene, überaus reiche Musterstück der farbenkräftigen, phantastisch heitern, vorerst noch beschränkt antikisierenden Dekoration, wie sie sich weiter um die Wende des Jahrhunderts ausbildete, ehe mit der Entdeckung der Titusthermen zu Beginn des Cinquecento der durchaus auf die Nachahmung der Antike basierte „Loggienstil" sie verdrängte. (Die von Pinturicchio 1496–98 vorgenommene De-
f koration des Torrione und einiger obern Gemächer in der Engelsburg ist untergegangen.) Selbstverständlich konnten beide Stile, – jener der Frührenaissance, der noch nach plastischen Gesetzen dekoriert, und der der Grotesken, der seine Gebilde nicht organisch, sondern nur im schönen Scheine aufbaut, – sich nicht plötzlich ablösen; und so sehen wir Elemente des ersteren nicht nur in der Dekoration des Appartamento Borgia, sondern auch noch in späteren Schöpfungen Pinturicchios, – der phantasievollen Umrahmung
g seiner Deckenmalereien im Chor von S. M. del Popolo (erst 1505
h bis 1509) und in der 3. Kapelle rechts ebendort (um 1504–7) – in Anwendung. Ähnlich seine am Ausgange des Quattrocento entstandene Ausschmückung mehrerer Zimmer im Erdgeschoß des Pal.
i Colonna: heidnische und christliche Szenen in Zwickeln und Lünetten teils auf hellblauem, teils auf mosaiziertem Goldgrund, in Chiaroscuro mit reicher Stuckornamentumrahmung.

Außerhalb Roms begegnet uns der neue Groteskenstil in drei bedeutenden fast gleichzeitigen Beispielen: *Peruginos* Fresken im
k Cambio zu Perugia (1499–1500), ein Kompromiß zwischen der bisherigen Ornamentbildung des Meisters und der willkürlichen neuen Methode, der noch den Mangel organischer Assimilation verrät; *Signorellis* ornamentale Wandbekleidungen unter den Fresken
l der Kapelle S. Brizio im Dom zu Orvieto, worin der Meister ein tiefes Gefühl für den Wert der Gattung offenbart. Er wollte in den kleinen Szenen der Medaillons mythologische und danteske Gegenbilder zu seinen Weltgerichtsfresken geben. Kein Maler des späten Italiens hat wohl die Sache so ernst genommen; allein da er daneben in den Füllungsfeldern die tollste Groteskenwirt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſchaft ausbreitet, gerät der Ernſt des Quattrocentiſten in Widerſpruch mit der Ausgelaſſenheit der neuen Zierweiſe. *Pinturicchio* dagegen ſetzt ſich in ſeiner Decke der Libreria des Doms von Siena a
(1502—3) über den Konflikt beider Zierweiſen leicht hinweg, indem er ſie in gar keinen Zuſammenhang mit den hiſtoriſchen Wandbildern bringt. Als Ganzes verrät ſeine Leiſtung durch die Berechnung der Farbenwirkung den Einfluß antiker Innendekorationen und eine ſtaunenerregende Vertrautheit mit dem Material.

Peruginer und Sieneſen haben auch die Einteilung und Verzierung der Decken in zwei vatikaniſchen Zimmern zu verantworten. In der Stanza dell' Incendio ließ Raffael die Arbeiten b
ſeines Lehrers ganz, in der Camera della Segnatura und wohl c
auch in der Sala dell' Eliodoro von den Malereien *Sodomas* einen d
Reſt und die Geſamtanordnung beſtehen. — Die ſchönſte Leiſtung des frühern Stils vielleicht: *Peruzzis* Decke im Galatheaſaale der Farneſina zu Rom. e

Im 16. Jahrh. dauert der bisherige Stil außerhalb Roms noch einige Zeit fort. So z. B. in *Franciabigios* Einfaſſungen um die Malereien A. del Sartos im Scalzo zu Florenz. — *Ridolfo Ghir-* f
landajos gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Kap. g
S. Bernardo des Palazzo Vecchio ſind in dieſer Art mittelmäßig, h
zumal die letztern, wo die figurierten und die ornamentierten Felder einander ganz gleichartig ſind (Grau auf Gold). — Beſonders zierlich und mit großer Abſicht behandelt ſind die Einfaſſungen der Fresken *A. Aſpertinis* in S. Frediano zu Lucca (links). i

Es iſt ſchwer, in dieſer Gattung die Grenzen der Dekoration ſcharf zu beſtimmen. Neben der bloß einfaſſenden Arabeskenmalerei tritt, wie man ſieht, hauptſächlich an den Gewölben eine dekorierende Malerei auf, deren Inhalt, abgeſehen von einzelnen örtlichen oder allgemein ſymboliſchen Beziehungen, ein weſentlich freier iſt. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welcher ſich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erſtreckt hatte, verliert ſeinen Alleinwert; neutrale, bloß für das Auge angenehme Figuren und Szenen, Reminiszenzen aus der alten Mythe und Geſchichte nehmen ſelbſt an geweihter Stätte ſeine Stelle wenigſtens teilweiſe ein. Es iſt das Weſen der Renaiſſance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehungslos iſt, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich größer als in Mittelitalien war der Aufſchwung der gemalten Dekoration in Oberitalien, deſſen Backſteinbau gewiſſermaßen darauf als auf einen Erſatz für die mangelnden Quader angewieſen war. Zudem hatte hier die am meiſten dekorativ geſinnte Schule, die von Padua, ihren Sitz. Erhalten iſt weniger, als

man erwarten möchte, aber doch wenigstens ein wichtiges und umfassendes Beispiel.

a Als in den Eremitani zu Padua eine gotische Kapelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines polygonen Ausbaues) durch die Schüler des Squarcione, vorzüglich durch den großen *Andrea Mantegna,* mit den Geschichten des heiligen Jacobus und Christophorus ausgemalt wurde, erhielt sie auch in den einfassenden und bloß baulichen Teilen einen Schmuck, der in der Art dieser Zeit klassisch heißen kann. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst gemalte Rahmen grau in grau mit Fruchtschnüren, Köpfen usw.; über diesen hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben sich die Rippen als grüne Laubwulste mit grauen Arabesken eingefaßt ab; im Polygon schwingt sich von Rippe zu Rippe die reichste Fruchtschnur mit weißen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtschnüre die Medaillons mit den Evangelisten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Gestalten des Gott-Vater, einiger Apostel und (im Quadrat) rotgeflügelter Putten mit Spruchbändern. (Alles so weit erhalten, daß man sich den Eindruck des Ganzen herstellen kann.) — Mantegnas Camera d. Sposi im Castello zu Mantua s. unter Malerei.

Ungleich tiefer steht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Dekoration der Capp. S. Biagio (links am Ende des Seitenschiffes) in
b SS. Nazzaro e Celso zu Verona, ein frühes Werk (1497—99) des in der Folge als Architekt berühmten *Giov. Maria Falconetto.* (Auch das Figürliche z. T. von ihm, z. T. von *B. Montagna.*) Weder in dem viereckigen Unterbaue und dem polygonen Ausbaue, noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Konsequenz aufeinander; aber die Detailwirkung ist noch in dem kläglichen Zustande des Ganzen eine sehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreise Kassetten für Engelgestalten; der Zylinder mit steinfarbener Pilasterstellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangelisten zwischen steinfarbenen scheinbaren Reliefs usw.
c In der Kirche selbst eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für schmale Wandstreifen (Füllungen an den Pfeilern zwischen den Seitenaltären); Fruchtschnüre mit und ohne Putten, goldene Kandelaber, Ziergeräte aller Art usw. auf dunklem Grunde. — Falco-
d netto hat auch die Seitenschiffswände des Domes von Verona 1503 mit dekorativen Fresken geschmückt, die nicht gewöhnlichen Sinn für perspektivische Raumgliederung bekunden und in der vorwiegend architektonischen Konzeption die Vorliebe ihres Schöpfers

für die Baukunst, namentlich für die klassische verraten, während die sparsame Verwendung von Farbe (zumeist grau in grau) für wenig koloristische Begabung zeugt.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der klassischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbeverzierung in der Sakristei von S. M. in Organo zu Verona von a
Franc. Morone, welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat.

Mit an erster Stelle unter allen farbigen Dekorationen der Renaissance steht die prächtig-einfache Ausmalung der Certosa bei Pavia, vielleicht nach *Borgognones* Angaben. Farbige Kasset- b
tierung der Gewölbefelder, perspektivische Architekturen, Kränze usw. an den Wänden bilden ein Ganzes von unvergleichlicher Schönheit. (Die Fenstereinrahmungen am rechten Querschiff z. T. von den drei Fenstern an der Südseite der Kathedrale zu Como inspiriert.) Sicher von ihm ist die Sakristeidecke in S. M. della Passione zu Mailand, um 1500—10: der Gewölbspiegel als stern- c
besäeter Himmel, die Kappen mit reichen Arabesken auf Goldgrund, in den Lünetten Halbfiguren von h. Mönchen, von strengem, im Kolorit fast düsterm Gesamteffekt.

Von lombardischen farbigen Dekorationen hervorragend: *Giov. della Chiesas* (seit 1492) Arabesken und *Callisto Piazzas* figürliche Pilaster (seit 1540) in der Incoronata zu Lodi; die edle d
und reiche Pfeilerbemalung in S. Maurizio zu Mailand, auch der e
Schule der *Piazza* von Lodi zugeschrieben; die Decke der Capp. f
degli Apostoli in der Madonna zu Saronno um 1528 von *Bern. Luini:* im Scheitel ein Rund mit perspektivischer Attrappe à la Mantegna, an den Leibungen der Tonne Engel mit den Leidenswerkzeugen, alles von reichen Goldarabesken auf blauem Grunde umrahmt. Weniger reich, aber von reinem Stil die Deckenmalereien des ehemaligen Refektoriums von S. M. della Pace in Mailand g
um 1500. — Leonardos Decken im Sforza-Kastell s. unter Malerei.

In einem Privathause zu Bergamo (an der Via Colleoni un- h
weit der Piazza Garibaldi) ist noch eine gewölbte Zimmerdecke (volta a specchio) aus der Zeit des ehemaligen Eigentümers, nämlich des Condottiere Colleoni, leidlich gut erhalten: in der Mitte ein segnender Gott-Vater; an den Gewölbezwickeln Rundbilder (Halbfiguren der Apostel), getragen von einfarbigen nackten Gestalten; in den Lünetten etwas größere Rundbilder (meist Porträts), alles etwa von mittelguten mailändischen Händen (Paxino da Nova) um 1470. Als vermutlicher Empfangsraum des angesehensten Kriegsunternehmers jener Zeit wird das Zimmer damals an den Wänden wohl reiche Teppiche gehabt haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Für Parma scheint ein im historischen Fache unbedeutender Maler, *Alessandro Araldi* († 1528), der Hauptrepräsentant der von Padua ausgegangenen Zierweise gewesen zu sein. Von ihm ist in
a dem Kloster S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemache mit den Fresken Correggios, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern usw. auf blauem Grunde ausgemalt; in den Lünetten ringsherum heilige Geschichten. Diesen oder einen ähnlichen Stil zeigen nun auch die ältern Ver-
b zierungen der Pilaster und Gewölberippen in S. Giovanni, auch
c die schöne mosaizierte Nische des rechten Querschiffes im Dom
d (mit Goldgrund). Auch in S. Sisto zu Piacenza gehört manches an den betreffenden Bauteilen derselben Art an. — Mit der großen Umwälzung aber, welche *Correggio* in die Malerei jener Gegend brachte, drang auch in diese Gattung ein anderer Stil ein; die Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabilische mehr und mehr und füllen endlich die Pilaster, Friese usw. fast ganz an. Von den Schülern Correggios hat sich *Girolamo Mazzola* durch
e die Bemalung des Gewölbes im Hauptschiff des Domes vielleicht einen größern Namen verdient als durch seine Altarbilder, und wenn man darüber streiten kann, ob die Kappen eines mittelalterlichen Gewölbes überhaupt bemalt werden sollen, so wird man doch zugeben, daß die Aufgabe wohl selten schöner gelöst worden ist. (Farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Fruchtkränze, zweifarbige Einrahmungen der Gewölberippen usw.; noch vorzüglicher die Dekoration des Chorgewölbes, in lebhafterer Into-
f nation durchgeführt). Die neueren Malereien in S. Giovanni, hauptsächlich der Fries, sind weniger glücklich, indem hier Vollfarbiges (Sibyllen, Putten usw.) und Einfarbiges (heilige Geschichten), noch dazu von verschiedenem Maßstab, auf einer Fläche vereinigt sind.
g Die Pilasterverzierungen usw. in der Steccata scheinen von geringeren Händen zu sein, ebenso die neueren Bestandteile in S.
h Sisto zu Piacenza.

Ferrara hat in dieser Beziehung einiges nicht bloß aus der guten Zeit, sondern auch von bekannten Künstlern aufzuweisen.
i Im Erdgeschoß des erzbischöflichen Seminars sind noch die grau in grau gemalten Decken zweier Gemächer von *Garofalo* (bez. 1519) erhalten, welche einen frisch von Rom gebrachten Schwung verraten, noch nicht in der Art der Loggien, sondern der Stanzen. Der Stil der Ornamente ist der Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne Schwere angepaßt. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom Besten,
k die Bemalung von S. Benedetto; außer einem durchgehenden Friese mit Genien sind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von reichen Bändern eingefaßten Kassetten beachtenswert; dies alles

ist nur grau in grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgespart für die Flachkuppel, und die figürliche Komposition in vollen Farben für die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abschlüsse. (Diese von *Vincenzo Veronese* ausgemalt.) — Die untern Teile sind weiß geblieben oder überweißt. — Von geradezu klassischer Einteilung und Färbung sind zwei Decken des Pal. Scrofa- a
Calcagnini von *Ercole Grandi*, die eine größere gegen die blaue Luft eine Rampe in Verkürzung zeigend, über welcher junge Leute in reicher Tracht lehnen; die andere mit zierlichen kleinen Darstellungen in matten Farben in den Kappen und den Lünetten zwischen denselben (um 1510).

Den Ausgang der Gattung in sinnlosen Schwulst zeigen hier die von *Girolamo da Carpi* in S. Francesco gemalten Zieraten (um b
1550, S. 168 d) und vollends diejenigen in S. Paolo (1575). c

Von den Arabesken profaner Gebäude sind diejenigen, welche die zahlreichen Malereien *Dosso Dossis* und seiner Schule im Kastell d
umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer ergeht sich dieselbe Schule in den Deckenmalereien der sämtlichen einigermaßen erhaltenen Räume der Palazzina (S. 170 c); der e
allerdings erst von den Loggien abgeleitete Stil offenbart hier durch den Rauch der Schmiedewerkstatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, seinen unzerstörbaren Reiz.

Von venezianischen Arbeiten gehört die Mosaizierung des Sakristeigewölbes in S. Marco hierher (s. S. 259 d).

Die große Veränderung, welche zunächst in Rom mit diesem Dekorationsstil eintritt, datiert wohl hauptsächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus. Die Maler in Rom vom Ausgange des 15. Jahrh., insbesondere Pinturicchio, sowie im folgenden Jahrzehnt die raffaelische Kunstgeneration lernten hier eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Einteilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerte, eine neue Abwechslung von Stuckrelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältnis zu den Farben, endlich den überaus dauerhaften antiken Stuck selber kennen. Sie verarbeiteten diese Elemente auf glänzend-geniale Weise, so daß ihre Werke neben den antiken eine ganz selbständige Gültigkeit behalten.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerke des Cor- f
tile di San Damaso im Vatikan geschah im Auftrage des vor allem prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramantes Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist. — *Raffaels* Verdienst bleibt es, daß die Loggien die schönste und nicht etwa bloß die prachtvollste Halle der Welt wurden. — Hier ist es der Mühe wert, daß sich das Auge nach Kräften anstrenge, um sich alles, was noch irgend kenntlich ist, anzueignen. Nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Unbill der Witterung, sondern der elendeste Mutwille hat hier den größten Schaden angerichtet; es hat eiserner Werkzeuge bedurft, um den Stuck des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulösen.

Von den Gemälden wird unten die Rede sein. Für die Ausführung des Dekorativen bediente sich Raffael seit 1517 hauptsächlich des genannten *Giovanni da Udine,* eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel ihm vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist gänzlich unbekannt; Raffael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muß nicht bloß die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Anteil wird allerdings nie zu geben sein. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoffe an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Raffael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Ähnlichem umsehen. Damit konnte es nicht getan sein, daß der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel dekoratives Detail von dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Komposition im ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders.

Das große Geheimnis, wie das unendlich-Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Nebenpilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite [1]) von Wandfläche übrig ließen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste dekorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne daß nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung von je vier Gemälden sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolierter Räume angemessen war.

1) Die Malereien der blinden Fenster sind nicht von Giovanni: Das 5. (sog. schwarze) weist auf Paul III. (Farnesische Lilien). Auch das 2., 12. und 13. zeigen Landschaften späterer Hand.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine Analyſe dieſes Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stuckatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenſtände und ihrer Gründe ſich zueinander verhalten (oder verhielten), davon muß das Auge ſich im Detail überzeugen. Auch die Mitwirkung der einſt glaſierten Bodenplatten (S. 222 q) iſt dabei in Erinnerung zu bringen. Wer ſich die Aufgabe ſetzt, bei jedem Beſuche des Vatikans etwa eine Abteilung des Ganzen genau durchzuſehen, der wird einen bleibenden Eindruck davontragen und vielleicht in einer Anzahl von Figuren und Gruppen die unmittelbare raffaeliſche Zeichnung erkennen. (Die Gewölbemalereien der Loggien im I. Stock ſind ganz von *Giovanni* a *da Udine;* ſie ſtellen Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen ſchön durchflochten und mit Tieren belebt.)

Ein ähnliches dekoratives Gefühl, nur in einem andern Stoffe anders ausgeſprochen, offenbart ſich in den wenigen erhaltenen Randarabesken der raffaeliſchen Tapeten (erſte Reihe). Auch hier b nimmt man eine bedeutende Mitwirkung des *Giov. da Udine* an. Ganz kleine, iſolierte Figuren und Ornamente wären hier nicht ſchön und deutlich genug darzuſtellen, daher größere Figuren; auch bildet jedes Randbild ein Ganzes, ſowohl in dekorativer Beziehung als vermöge des durchgehenden allegoriſch-mythologiſchen Inhaltes. Das vorzüglichſte: die Parzen.

Eine weſentlich andere Aufgabe gewährte die große gewölbte Decke der Sala de'Pontefici im Appartamento Borgia. In den c daranſtoßenden Zimmern hatte Pinturicchio die Gewölbe im reichſten Stile der Frührenaiſſance verziert; ſeine Arbeit, wenn auch dekorativ von hohem Werte, erſcheint erſtaunlich unfrei, wenn man in den vordern Saal tritt, den *Giov. da Udine* und *Perin del Vaga* nach der Kompoſition des erſteren Ende 1520 zu verzieren begannen. Die Verteilung der Farbenflächen, die edle Mäßigung der Ornamente, welche an einer Decke ſo weſentlich iſt, die vortreffliche Bildung des Details geben dieſem Saale einen hohen Wert. Doch mögen auch die Figuren der Planetengottheiten noch ſo ſchön erfunden, die vier Viktorien um das päpſtliche Wappen ein noch ſo hoher Triumph figürlicher Dekoration ſein, ſo iſt gerade nichts lehrreicher als die Vergleichung dieſes Saales mit den Arbeiten, die dieſelben Meiſter nur einige Monate früher in den Loggien, ſowie in der Loggia der Villa Madama (vgl. unten), ausgeführt hatten. Obgleich auch hier Raffael keinen Pinſelſtrich getan, ſo lebte er doch noch, und das genügte, um ſeine Schüler faſt zur eigenen Höhe emporzuheben.

In den Stanzen hatte Raffael, wie geſagt, frühere Deckenverzierungen angetroffen und ganz (Stanza dell' Incendio) oder teilweiſe (Camera delle Segnatura) geſchont. Was er mit der Decke

a der Sala di Costantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d' Eliodoro suchte er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzubringen. Auch dürfen hier die bloß architektonischen Einfassungen
b der Kuppelbilder in der Capp. Chigi (S. M. del Popolo zu Rom) nicht übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten Dekorationsstil gerade dieser Gattung; durchweg vergoldet; zu den Mosaiken vortrefflich stimmend. — Meisterhaft hat *Giov. da*
c *Udine* in der Farnesina die Festons gemalt, welche die Geschichten der Psyche einfassen.

d Endlich die Vorhalle der Villa Madama bei Rom. Die Ausführung des Gebäudes gibt die Erfindung *Rafaels* nur unvollkommen wieder. Sie soll von *Giulio Romano* herrühren, während alles Dekorative, auch in den Nebenräumen, dem *Giov. da Udine* angehört.
e Namentlich in der Vorhalle (1520—25) weht der Geist der Loggien so rein und mächtig, daß Raffael, der kaum den Beginn der Arbeit erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint; in einzelnen der eingesetzten Historien (nach Philostrat) glaubt man auch Motive seiner Erfindung zu erkennen[1]).

f Die Stuckaturen in den unteren Hallen des schönen Pal. Massimi, wahrscheinlich gleichfalls von *Giovanni da Udine,* reihen sich würdig seinen Arbeiten im Vatikan an. Ob Giovanni sie nach der Zeichnung des *B. Peruzzi* ausführte, ist ungewiß, da dieser im Jahre nach dem Beginne des Baues starb.

Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werte. Es handelt sich vorzüglich um gewölbte, scheinbar gewölbte oder flache Decken, denn für die Wände geschlossener Räume war jetzt in der Regel auf gewirkte Teppiche gerechnet, und die Pilaster, wo sie vorkamen, überließ man fortan fast durchgängig der Architektur. Außerdem ist bei diesem Anlaß eine besondere Gattung von Mauerdekoration im großen für offene Räume nicht zu übersehen.

Wir beginnen mit einem Gebäude, dessen einzelne verzierte Säle und Zimmer sich wohl über ein Jahrhundert verteilen; es sind Räume jedes Maßstabes, in Art und Grad des Schmuckes höchst verschieden, eine ganze Schule der Dekoration, großenteils der bessern und besten Zeit, wie sie anderswo in dieser Mannigfaltigkeit

1) In dem seit langen Jahren unzugänglichen Badezimmer des Kard. Bibiena im Vatikan war die Gesamtdekoration i. J. 1868 und 1869 im wesentlichen noch erkennbar; mehr im antiken Sinne gehalten als in den Loggien, aber von viel geringerem Werte. Die Ausführung wurde jedenfalls den schwächsten Schülern Raffaels überlassen. Die hübsche dornausziehende Venus ist nicht mehr dort; — das übrige Figürliche nach keiner Beziehung hin merkwürdig; daß die Horen Raffaels niemals hier waren, sieht man auf den ersten Blick.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

– abgeſehen vom Vatikan – kaum mehr vorkommt: Palazzo di Corte oder Pal. Ducale in Mantua, ſtückweiſe von den Gonzaga a weiter gebaut, zum Teil durch *Giulio Romano* 1525–31. (Deſſen dortige Fresken ſ. unten.) Von ihm iſt u. a. die ſchöne Anlage der Sala de' Marmi, d. h. des ehemaligen Antikenſaales, völlig b ſtuckiert und im Thermenſtile ausgemalt, mit Tonnengewölben und mit Niſchen an den Schmalenden. In jedem Raume iſt der Schmuck der Gewölbe oder Decken und der darunter hinlaufenden Frieſe in Geſtaltung, Relief und Farbe proportional zum Ganzen, und dies von den größten Sälen bis in die kleinſten Gemächer. Unter den letztern iſt das köſtliche Camerino der Iſabella Gonzaga-Eſte mit c ſeinem Gewölbe in feinem, goldenem Kaſſettenwerk auf blauen Zwiſchenräumen noch aus früherer Zeit (kenntlich an dem Motto der Fürſtin: nec spe nec metu). Von den Höfen iſt der barocke Cortile di Cavallerizza zu beachten. (Das Ganze, in ſtarkem Ver- d fall, offenbart ſeinen Wert erſt bei wiederholtem Beſuch, wenn die Vergleichung der zahlreichen Räume möglich wird.)

Völlig *Giulios* Schöpfung iſt dann der vor der Stadt gelegene Palazzo del Tè, ſeit 1525. Über die Architektur und die Fresken e wird unten zu reden ſein; in mehr als einem Saale mag man es bedauern, daß der Freskomaler das Übergewicht über den Dekorator gewann, welcher uns doch im ganzen mehr anmutet; in der Sala de' Giganti ſind die Ecken der Wände und des Gewölbes ab- f geſtumpft und die furchtbaren Hiſtorien rückſichtslos darüber weggemalt; auch im Saale der Pſyche biegt ſich die Malerei um die g Ecke, und das Feſtongerüſte ſteht nur loſe darin. Wo dagegen die Dekoration ihr Recht behält, hat Giulio hier noch ſehr Gutes geſchaffen. Wiederum iſt die Proportionalität bewundernswert, welche zwiſchen der Größe und Bedeutung der Räume und ihrem Schmucke herrſcht, von der wunderbaren Haupthalle gegen den h Garten bis zu jenen zierlichen kleinen Gabinetti (eines mit achtſeitiger Cupoletta, ein anderes, oblonges, mit Muſcheln in den Ecken der Decke). In der Sala de' Cavalli (mit den Freskobildern i der Prachtroſſe jener Stuterei, für welche das Gebäude urſprünglich begonnen war) iſt auch der große, derbe Ruſtikakamin völlig an ſeiner Stelle. Jenſeits des Gartens, hinten links, folgt dann noch das Caſino della Grotta: eine frei im Thermenſtile verzierte Loggia, ein Gärtchen und die Grotte ſelbſt mit ihren Nebenräumchen, k alles winzig klein, aber eine echte Stätte der damaligen Kunſt.

So beſitzt Mantua außer den vielartigen Dekorationen des Pal. di Corte auch das große Geſamtwerk eines einzelnen Meiſters. Für Gewölbe- und Deckenformen, dekorative Einteilungen, Farbenwerte, Behandlung des Stucks nach dem jedesmal richtigen Reliefgrade uſw. (wobei namentlich die Mitwirkung *Primaticcios* in Betracht kommt,

der hier in ganz jungen Jahren ſein vielſeitiges Talent am liebenswürdigſten entfaltete) finden ſich in dieſen beiden Gebäuden, wenn auch nicht lauter klaſſiſch gültige, doch außerordentlich viele originale und ſchöne Vorbilder.

Von Raffaels ſonſtigen Schülern malte *Perin del Vaga*[1]) den Pal.
a Doria in Genua aus (ſeit 1527). Das Dekorative iſt noch ſehr ſchön, aber zum Teil überzierlich und bei weitem nicht mehr in dem großen und freien Geiſte der Loggien gedacht. In der untern Halle die Flachdecke mit ſchweren, wirklichen römiſchen Geſchichten bedeckt, ſtatt des luſtigen Olymps der Farneſina; in der Galleria die Gewölbeverzierungen im einzelnen überaus elegant und vom feinſten Farbenſinne beſeelt (gemalte Mittelbilder; die Eckfelder Reliefdekoration Grau auf Blau, Grau auf Gold uſw.; prächtige Motive in den Bändern), aber nicht mehr ſicher der Architektur ſubordiniert; im Saale der Giganten eine höchſt reiche und glücklich-originelle Einrahmung; in den (einzig noch ſichtbaren) neun Zimmern der Stadtſeite teils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfaſſung mythologiſcher und allegoriſcher Gegenſtände an Zwickeln und Kappen der Gewölbe, teils farbloſe Stuckaturen.[2]) Die Wände, mit der Galleria, waren ſämtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

Perino fand in Genua ſelbſt eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effekte abſah. Das Umſtändlichſte in dieſer Art iſt die innere Dekoration des Pal.
b Spinola (Salita S. Caterina Nr. 13); auch das Erdgeſchoß von Pal.
c Pallavicini (Piazza Fontane amorose). Sonſt wiederholt ſich in den untern Hallen und an den Treppen der ältern Paläſte ein Syſtem etwas magerer Arabesken und ſparſamer Phantaſiefiguren auf weißem Grunde, wie dieſe meiſt etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Dekorationen als Einfaſſungen um mythologiſche und hiſtoriſche Mittelbilder; anderemale herrſcht ſogar das Gemälde mehr vor, als für dieſe Räume billig wäre (namentlich mehr in hiſtoriſch-wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt).

Von den ältern und beſſern Arabesken geben folgende Gebäude in den untern Hallen, Treppen und obern Vorſälen einen Begriff:
d Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Parodi-Lercari (jetziges
e Caſino, Via Garibaldi); — Pal. Carega (jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stuckaturen und Malereien gemiſchten Gewölbe-

---

1) Von ihm Malereien nebſt den Stuckaturen des *Raff. da Montelupo* in verſchiedenen Räumen der Engelsburg. Laut Vaſari führte er in Rom eine Unzahl kleinerer dekorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch manches, jetzt namenlos, vorhanden ſein könnte. — Hübſche Treppenhalle: Via Paola Nr. 51.

2) Für die Stuckarbeit beſchäftigte Perino den *Silvio Cosini* aus Fieſole.

verzierung der Kirchen geht *Montorsoli* mit der Dekoration von a
S. Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speziell seine Galleria im Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten, womit *Luca Cambiaso* die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Teil trefflich, aber viel zu groß für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stoßen müßten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und großen historischen, daher schwer lastenden und ohnedies nur improvisierten Gewölbefresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der *Carloni* und ihren Nachtretern. Das Ornament ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

Auch *Jacopo Sansovino* hat in dieser Gattung wenigstens eine
wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogen- b
palast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeißelten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stuckeinfassungen des *Aless. Vittoria,* der sonst in den kleinen Reliefeldern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie *Battista Franco* in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besaß gerade für solche einzelne Figuren und kleine Kompositionen von idealem Stil eine entschiedene Begabung, wie auch
seine Gewölbemalereien in S. Francesco della Vigna, erste Kapelle c
links, dartun.) Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Prinzip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstile von den nebenhergehenden Stuckaturen erdrückt werden.

Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit
schönen Mosaikzieraten auf Goldgrund das Gewölbe der Sakristei
von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt d
sich reiches, weißes Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte konzentriert sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes.

Es gibt außerdem eine von *Tiziano Minio* nach 1540 ausgeführte
ganz harmonische und vorzüglich schöne Dekoration: nämlich die
weiße, mäßig vergoldete Stuckatur am Gewölbe der Kapelle des e
h. Antonius im Santo zu Padua (s. S. 211 a). Leicht und doch ernst, trefflich eingeteilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zieraten und des Figürlichen.

Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani, dessen beide Garten-
häuser, 1524 von *Falconetto* erbaut (s. unten), eine teils stuk- f
kierte, teils gemalte Dekoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Raffael erfunden glaubte. Es ist wenigstens anzunehmen, daß Falconetto, dem die

Erfindung und z. T. auch die Ausführung des Ganzen angehört (an letzterer war auch *B. Ridolfi* aus Verona und für die Malereien *Dom. Campagnola* beteiligt), ohne Kenntnis der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre. Überreste einer ähnlichen, wenn auch weniger reichen Dekoration, die *Falconetto* zwischen 1521 und 1524 unter Mitwirkung *Danieles da Volterra* für den
a malerischen Teil schuf, haben sich in der Villa Trivulzio am Salone bei Rom erhalten. Von Daniele sind außerdem in Rom noch erhalten: die Friese mit dem Triumph des Marius in der Sala di
b Mario des Konservatorenpalastes, mit dem Triumph des Bacchus
c im Pal. Farnese, mit der Geschichte des Fabius im Pal. Massimi,
d endlich die Dekoration der oberen Hofloggia im Pal. Altemps (Lauben und Grotesken).

Giovanni da Udine selber soll in seinen alten Tagen als Glas-
e maler die Fenster der Biblioteca Laurenziana in Florenz und die
f des geschlossenen Ganges im dritten Hofe der Certosa mit jenen Arabesken ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vorteilhaft, aber doch ein sehr matter Nachhall der Loggien sind, so daß man sie lieber einem andern zutrauen möchte, was auch durch die Zeit ihrer Entstehung (bis 1568, während Giovanni schon 1564 starb) wahrscheinlich wird. Sie gehören zu den letzten Glasgemälden der italienischen Kunst; auch wollen sie bloß zarte Zieraten rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

g Im Palazzo Grimani zu Venedig bei S. M. Formosa (erster Stock) eine mit größter Meisterschaft gemalte Saaldecke: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, kräftig und harmonisch in der Farbe, als Ganzes von hinreißender Wirkung; außerdem zwei kleinere Zimmer-
h decken mit Stuckdekor und mythologischen Malereien, und eine Lünette mit allegorischer Szene, — alles dies urkundlich 1539 und 1540 von *Giovanni* ausgeführt. (Das Treppengewölbe ein Werk *Fed. Zuccaris.*) — In Udine selbst: eine dem Giovanni zuge-
i schriebene farbige Decke im Pal. Arcivescovile.

Den Arbeiten des Giovanni verwandt, doch nicht mehr ganz vom Besten, sind die dekorativen Arbeiten *Peruzzis* und seiner Schule in und bei Siena; so das im Groteskenstile mit einzelnen kleinen
k mythologischen Szenen geschmückte Gewölbe einer Gartenhalle der
l Villa Belcaro und die Malereien im Hofe des Palazzo Saracini.

Die gemalte Innendekoration hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei geteilt und sich zum schnellen und massenhaften Produzieren entschlossen. Ihr höchstes Prinzip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, ani-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

malischer und menschlicher Formen nebst Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuschen, Täfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meist hellem Grunde. Nicht die Phantasie ist es, die da fehlt. Eine große Fülle von Concetti aller Art strömt den Dekoratoren zu, Laune und selbst Witz stehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören sie noch immer dem furchtlosen 16. und 17. Jahrh. an; aber das Gleichgewicht ist verloren, die schöne Verteilung des Vorrates nach Gattungen und Funktionen im architektonisch gegliederten Raume. Man glaubte, der Wert der Loggien beruhe auf dem Reichtume, während doch die Gesetzlichkeit dieses Reichtums das Wesentliche ist.

Hierher gehören u. a. die im Jahre 1565 ausgeführten Arabesken a
im vordern Hofe des Pal. Vecchio in Florenz, hauptsächlich von *Marco da Faenza.* — Einen viel größern Aufwand von Geist verraten die Deckenarabesken im ersten Gange der Uffizien von *Poccetti,* b
welcher auch die Perlmutterinkrustation der Tribuna angab (um 1581). Sie sind vielleicht die wichtigste von diesen spätern Leistungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, aber als Kompositionen im (allerdings wenig günstigen) Raume sehr unrein. (Die Fortsetzung im entschiedenen Barockstile bis in den des Rokoko hat wieder ihren besondern Wert.) Und doch ist Poccetti an anderer Stelle auch in der Anordnung noch einer der Besten, wie das mittlere Gewölbefeld in der Vorhalle der Innocenti, die Deckenfresken in der Sakra- c
ments- und S. Antoniuskapelle zu S. Marco, die Halle des Seiten- d
hofes links im Pal. Pitti u. a. zum Teil mit Stuckatur gemischte e
Malereien beweisen. — Von Poccetti und in seinem Stile sind ferner viele der besten Dekorationen im Innern des Pal. Vecchio; besonders zu beachten die Gewölbedekoration im Quartiere di Leone X. f
— Ebenfalls gute Gewölbedecken in den Erdgeschoßsälen des Pal. g
Giuntini, ehemals Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda 83.

In Rom konkurrierte mit den Arabesken eine andere Gattung, die teils reine, teils zur Einfassung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrschend architektonische Stuckatur. Der Vorrang vor allen, sowohl durch monumentale Wirkung als durch Klarheit und Reichtum der Zeichnung, gebührt der Kassettierung Bramantes an den Kuppelbogen der Peterskirche; die achteckigen Kassetten h
der Arkaden, die zu den Nebenkuppeln führen, sind von Bramante oder Raffael. Überaus prächtig und monumental wirkt sodann die mit wappenhaltenden Genien und reichstem Kassettenwerk stuk-
kierte Sala regia im Vatikan von *Antonio da Sangallo* d. j., aus- i
geführt von *Perino del Vaga* und *Daniele da Volterra;* ebenfalls von Antonio die Kassettierung seiner Kapelle in S. Giacomo degli k
Spagnuoli. Auch der figurierte und ornamentale äußere Schmuck

a des Pal. Spada zu Rom, von *Giulio Mazzoni* aus Piacenza (1540), gehört hierher. Nach demselben System, aber in den bescheidenen Grenzen eines Privathauses dekoriert ist das Haus des Gold-
b schmieds G. P. Crivelli in der Via de' Banchi vecchi 22, erbaut 1539 (der oberste Stock später aufgesetzt). Wie diese Zeit ihre großen mythologischen Bilder gerne in Stuckskulpturen einrahmte,
c zeigt der große Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Über-
d tragung in einen kleinen Maßstab ist die sog. Galleriola daselbst. Von sonstigen tüchtigen römischen Stuckaturen des sinkenden
e 16. Jahrh. nennen wir beispielshalber: das Gewölbe von S. M. de'
f Monti; — den hintern Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pu-
g denziana: die Prachtkapelle links, von *Francesco da Volterra,*
h mit Mosaiken nach *Fed. Zuccchero;* — in St. Peter: das nur zweifarbig stuckierte Gewölbe der Vorhalle, von *Maderna,* welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung zugeschrieben wird. Bald herrscht mehr der Stuck, bald mehr das Fresko vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren, im naturalistischen Stile gehaltenen historischen Gegenständen überladen, die am wenigsten an ein Gewölbe gehören. — Bloßer Stuck, und noch sehr schön, an den
i Treppengewölben im Konservatorenpalaste.

Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachraffaelischen Gängen der Loggien von Pontifikat zu Pontifikat urkundlich verfolgen läßt, so hat die bloß gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal eine Nachblüte aufzuweisen, wie sie
k Poccetti für Florenz repräsentiert. Die Malereien in der Sala
l ducale des Vatikans, in der vatikanischen Bibliothek, in der Galleria Geografica ebendaselbst sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessieren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und die Landschaften des *Matthäus* und *Paul Bril,* welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle
m einnehmen. — Die Decke der Kap. Aldobrandini in der Minerva von *Cherub. Alberti* (1552—1615) verrät einen sehr tüchtigen De-
n korator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im Lateran. Ver-
o hältnismäßig gut: die Malereien in der Vigna di Papa Giulio, von den *Zuccheri* und *Prospero Fontana.*

Im ganzen aber unterliegt die römische Arabeske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zutaten, und ver-
p liert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie z. B. in der Gall. Geografica zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des *Tempesta*) mit ihrem echten Spiele aufkommen können? Raffael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Arabeske getrennt gehalten.

In Neapel manches Gute von diesem Stile; z. B. der Kreuzgang
q in S. Carmine und die Kongregation in Monte Oliveto, von 1545.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch in Venedig war bald von der Dekoration, wie ſie noch in der Scala d'Oro und in den oben (S. 259 e u. f) genannten paduaniſchen Werken lebt, grundſätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte ſich daran, die Gewölbe weiß zu laſſen (Kirchen Palladios), die flachen Decken aber mit großen Ölgemälden zu überkleiden. (Räume des a Dogenpalaſtes ſeit den Bränden von 1574 und 1577, Scuola di S. b Rocco, viele Sakriſteien, kleinere Kirchen uſw.) Die Zweckmäßigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Wert mancher der betreffenden insbeſondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Stils, um ſelbſt die idealen allegoriſchen Szenen erträglich zu machen, geſchweige denn die ſchwer auf dem Auge laſtenden hiſtoriſchen. Statt deſſen wird eine naturaliſtiſche Illuſion erſtrebt; die einzelnen Geſchichten machen den Anſpruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge geſehen zu werden, wovon bei Anlaß der Malerei das Nähere. Die Rahmen ſelber bilden eine bisweilen großartige Konfiguration, allein ihre Profilierung iſt ſchon höchſt barock und (zur Vermeidung des Schattens) meiſt flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darſtellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein die ſtarke goldene Einrahmung macht jeden zarteren dekorativen Kontraſt zu den farbigen Hauptbildern unmöglich. — Immerhin ſind wenigſtens die Räume im Dogenpalaſt von den prächtigſten dieſer Zeit; das ſtattliche untere c Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelſtatuen, die pomphaften Kamine mit allegoriſchen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in dieſen Sälen waltet. Wenn es ſich aber um wohltuende reine Stimmung handelt, ſo wird dieſe in den Räumen der raffaeliſchen Zeit ſich eher finden laſſen. Die umfaſſenden neuen Reſtaurationen haben hier vieles moderniſiert.

Außer dieſen Wand- und Deckenverzierungen gab es ſchon ſeit Anfang der Renaiſſance eine Verzierung der Faſſaden, wie ſie dem ſchmuckluſtigen Jahrhundert zuſagte.[1])

Die Mörtelflächen zwiſchen den Fenſtern, auch Bogenfüllungen, Frieſe uſw. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geſchichten bedeckt. Dies geſchah teils al Fresco, teils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde ſchwarz gefärbt, ein weißer Überzug darauf gelegt und dann durch teilweiſes Wegſchaben des letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich

1) Für dieſe ganze Gattung vgl. bei Vaſari die Biographien des *Vincenzo da S. Gimignano*, des *Peruzzi*, des *Polidoro* und *Maturino*, des *Fra Giocondo* und *Liberale*, des *Doceno* (für die ganze gemalte Dekoration wichtig), des *Sanmicheli*, des *Garofalo* und anderer Lombarden, des *Taddeo Zucchero* uſw. — Dieſer Quelle zufolge muß das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältnis ſtehen. Die Faſſadenmalerei beſtimmte noch um 1550 offenbar die Phyſiognomie mancher Städte in weſentlichem Grade.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

haben alle diese Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen erduldet. Es ist eine schwierige Frage, wie weit die architektonische Komposition auf diesen Schmuck rechnete;
a an der Farnesina zu Rom z. B., für welche bestimmte Aussagen existieren, vermißt ihn doch das Auge nicht, obschon er verschwunden ist (mit Ausnahme der Bogenfüllungen auf der Tiberseite im Garten, welche noch Viktorien, Abundantien usw. von Peruzzischer Erfindung enthalten). In Rom war das Sgraffito und das einfarbige Fresko damals sehr beliebt; doch hat sich von *Polidoro Caldara da Caravaggio* und seinem Gehilfen *Maturino* nicht viel mehr erhalten als der Fries mit der Geschichte der Niobe (an dem
b Hause Cesi-Milesi, jetzt Lancelotti, Via della Maschera d'oro Nr. 7), der als große mythologische Komposition eines der besten Werke
c der raffaelischen Schule ist (Handzeichnung dazu in der Ambrosiana);
d außerdem einiges an Pal. Ricci (Via Giulia, fast erneuert) und einzelnen kleineren Häusern in der Nähe (Vicolo del Campanile 4
e von *Polidoro,* Vicolo Cellini già Calabraga 31, nach Entwurf *Ber-*
f *ninis*). Die zahlreichen Fassadenmalereien *Pirro Ligorios,* der darin später hervorragte, sind alle untergegangen. Außerhalb
g Roms hat sich an der Fassade am Pal. Arroni in Spoleto von den Sgraffiti, die sie ganz bedeckten, nur noch ein Fries mit Neptunszug und einzelne Gestalten berühmter Römer erhalten.
h Ebenso in Città di Castello an der Gartenfront von Pal. Vitelleschi alla Canoniera Sgraffitodekorationen im Groteskenstil und ein in dieser Weise reich ausgemaltes Treppengewölbe von *Crist. Gherardi* gen. *Doceno* (um 1530).

Ein Hauptsitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl durch
i *Perin del Vaga,* Genua, wo noch an der Gartenseite des Pal. Doria Außenmalereien von seiner Hand erhalten sind. Die genuesischen Paläste, welchen bei dem vorherrschenden Engbaue die kräftigere architektonische Ausladung versagt war, bedurften am ehesten eines Ersatzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine untergeordnete Stelle ein; es sind vorherrschend ganze große heroische und allegorische Figuren, selbst Geschichten, in mäßiger architektonischer (d. h. bloß gemalter) Einrahmung. Das Vollständigste und Beste, was mir aus der Zeit Perins selber in dieser Art
k vorgekommen ist, sind die Malereien an dem Hause Piazza dell' Agnello Nr. 6; zwischen Friesen von Trophäen und andern von Putten sieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologische Siege usw. noch recht gut dargestellt. Auch die grau in
l grau gemalten Siege des Herkules, an der Rückseite des Pal. Odero (jetzt Mari, von Salita del Castelletto aus sichtbar) sind von ähn-
m lichem Werte. Dann folgt Pal. Imperiali (Piazza Campetto No. 8), vom Jahre 1560, mit seinen teils bronze-, teils naturfarbenen

Außenmalereien; — Pal. Spinola (Salita S. Caterina Nr. 13); — a
die Stadtſeite des Gaſthofes Croce di Malta; — Pal. Spinola (Via b
Garibaldi), ſehr vollſtändig durchgeführt, auch im Hofe. — Der Inhalt iſt bisweilen ſpeziell genueſiſch (berühmte Männer und Taten der Republik), oft aber auch ſehr allgemein, ſo daß man in Ermangelung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf erſten römiſchen Kaiſern vorlieb nahm, die in der Profankunſt dieſer Zeit ja ein förmliches Gegenſtück zu den zwölf Apoſteln bilden, — der architektoniſch sehr bequemen Zahl zuliebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert ſind. — Schöne Faſſade noch vom Ende des 15. Jahrh.: Vico S. Matteo Nr. 10. c

Eine andere, eigentümliche Ausbildung dieſes Zweiges zeigt Florenz, wo wiederum der ſchon genannte *Poccetti* darin das Beſte ſcheint geleiſtet zu haben. Schon die Frührenaiſſance hat hier in bloß ornamentalen Sgraffiti Treffliches aufzuweiſen; zum Teil noch aus dem 15. Jahrh. die Faſſaden: Piazza Pitti Nr. 18; Palazzo d
Torrigiani, Piazza dei Mozzi Nr. 5; kleiner Pal. Corſi già Sertini e
hinter S. Gaetano, Via Teatina, von *Andrea Feltrini* (1477—1548) ſgraffitiert, dem Vaſari die Einführung dieſer Dekorationsart (nach ſeinem Meiſter *Morto da Feltre*) in Florenz zuſchreibt; Pal. Lanfredini, jetzt Palace-Hôtel, am Lungarno Guicciardini Nr. 7, deſſen f
von Vaſari auch dem gleichen Meiſter zugeteilte Dekoration jüngſt erneuert wurde; Via S. Niccolò Nr. 141 mit einem ſchönen Fries g
feſtonhaltender Putten von ca. 1475 und Borgo S. Croce Nr. 10 h
mit wunderſchönen Arabesken, aus derſelben Zeit. Daß auch die gotiſche Zeit den Sgraffito ſchon gekannt hat, zeigt ein Palaſt in Via Maggio Nr. 15 und die S. 99 c angeführte Caſa Davanzati, i
beide um 1400. In der Folge wurden phantaſtiſche Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch ſchönen beginnenden Barockſtil, auch ganze große hiſtoriſche Kompoſitionen einfarbig an den Faſſaden angebracht, wo ſie zu den derben Fenſtereinfaſſungen, Niſchen mit Büſten, Wappen u. dgl. recht glücklich wirken. Haus Via della Scala Nr. 6; mehrere Paläſte Ammanatis, wie Pal. Mon- k
talvo, Borgo degli Albizzi Nr. 24; Pal. Cagnacci auf Piazza S. l
Biagio; Via Maggio Nr. 26 und Nr. 37, ſowie Via de' Pepi Nr. 5 m
im Hofe, beide ſchlecht erhalten, aber gut uſw. (Wozu noch der n
große Palaſt auf Piazza S. Stefano in Piſa zu rechnen; die zwei o
kleinern farbig bemalten Faſſaden ebendaſelbſt ſehr verwittert). — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht ſelten verſucht und hat ſich verhältnismäßig beſſer gehalten, als man denken ſollte. So an Pal. Coppi, Via de' Benci Nr. 20 (nach *Galviati*), an p
der ehemaligen Caſa Pitti, Via S. Spirito 15, und dem ſehr auf- q
fallenden Pal. del Borgo auf Piazza S. Croce, bemalt unter Lei- r
tung und Teilnahme des in ſeiner Art großen *Giov. da San Gio-*

vanni. Ihr Zweck war gleichsam, die mangelnde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen.

Das Anmutigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hofe *Nigettis* im ehemaligen Camaldulenser-
a kloster degli Angeli (nach 1621, zugänglich von Via degli Alfani). In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, die Formen der Putten für die späte Zeit merkwürdig frei von Manier.

Mit der völligen Ausbildung des Barockstiles (seit ewa 1630) nahm diese Art von Dekoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindliches verachtet zu haben; mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Dekoration bedurfte, die Perspektivenmalerei, in welcher sich einst schon *Peruzzi* auf seine Weise versucht hatte. Wir kommen bei Anlaß der spätern Epochen darauf zurück.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch weniges und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so großen Meistern, daß man gerne auch die Trümmer aufsucht.
b So war der Fondaco de' Tedeschi (jetzt Dogana), ein großes einfaches Gebäude (1506), vollständig bemalt von *Tizian* und seinen Schülern; hier und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Etwas besser erhalten sind die Malereien an der Oberwand des
c Klosterhofes von S. Stefano, von *Pordenone* (s. unter Malerei;
d ähnlich seine Malereien an einem Hause gegenüber dem Fondaco dei Turchi).

In Padua unter andern interessanten Resten ein Gebäude nahe
e der Loggia del Consiglio, Nr. 318, mit Puttenfries und liegenden Gestalten, augenscheinlich von einem Paduaner Schüler Tizians, etwa *Domenico Campagnola.*

Endlich muß Verona vor allen Städten Italiens durch Menge und Wert bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine besondere klimatische Ursache oder irgend ein innerer Fehler des Mörtels hat leider bei weitem das meiste davon zerstört, und auch das übrige ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das Hauptbild seines religiösen Inhalts wegen geschont und (freilich auch durch Übermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Übertünchung preis gab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Dekoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mäßig und einfach auf, weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diente.

Schon zur Zeit des gotischen Stiles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmäßig,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und dieſe mit reichern Frieſen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da die Buntheit unter der Herrſchaft eines geſetzmäßigen Farbenſinns ſtand (Vescovado; an Porta S. Pietro, Nr. 4112; Vicolo S. Coſimo, Nr. 1426). a
Zur Zeit der Renaiſſance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort; nur trat das Figürliche jetzt in ſein volles Recht. Man begnügt ſich nicht mehr mit dem einzelnen Bilde einer Madonna zwiſchen zwei Heiligen, ſondern die ganze Faſſade wird zum Gerüſte für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darſtellungen.

Und zwar ſind es großenteils Arbeiten von ſehr tüchtigen, ſelbſt hie und da von großen Künſtlern. Schon im Anfange des 15. Jahrh. ſchuf z. B. *Stefano da Zevio* (1393 bis nach 1430) die Fresken einer thronenden Maria zwiſchen Heiligen und einer Geburt Chriſti an dem Hauſe Nr. 5303, Via di mezzo, vor Ponte Navi; noch iſt genug b
davon erhalten, um die ſüße Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat *Mantegna* ſelber dieſe Faſſadenmalerei nicht verſchmäht, und ſeine beſten veroneſiſchen Nachfolger fanden daran eine ganz weſentliche Beſchäftigung; bis gegen Ende des 16. Jahrh. folgen dann die veroneſiſchen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus ſchon, welchen Wert dieſe Fresken auch in techniſchem Betracht haben, zumal da ſie zu den beſtkolorierten der damaligen Zeit gehören.

Dem Mantegna ſelbſt wird irrtümlich Caſa Borella, zwiſchen Piazzetta Niccolò und Via Stella Nr. 1310, zugeſchrieben; die c
größern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaſter mit Arabesken abgeteilt, enthalten geſchichtliche Szenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel; ein Fries iſt mit Fruchtſchnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenſtern mit Medaillons, welche Halbfiguren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet ſind. Für echt erklären Crowe und Cavalcaſelle nur eine Faſſade bei S. Fermo in Peſcheria, mit einer Reiterſtatue u. a. d
Fragmenten. — Wie hier durchgängige Farbigkeit, ſo herrſcht dagegen an Pal. Tedeſchi, Via S. M. della Scala Nr. 962, von *Falco-* e
netto, das Beſtreben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Darſtellung, und zwar in Gelb. Der Inhalt iſt, wie es dieſe Schule beſonders liebte, klaſſiſch-hiſtoriſcher Art: die Allokution eines Kaiſers. Nur die Arabesken über den Fenſtern ſind gelb auf blau. — Nr. 835, bei S. Eufemia, Corticella di S. Marco, f
von demſelben, Schlachten und Puttenfrieſe. — Noch aus dem 15. Jahrh. ſtammt auch die Bemalung des Häuschens Nr. 4800 bei g
San Tommaſo, am Ponte Acquamorta, mit farbigen Novellenſzenen, eingefaßt von farbigen Pilaſtern und grauen Frieſen, von *Mocetto* oder *Caroto;* — ebenſo der Fries von Nr. 73, Via Ponte Pietra, h

auf violettem Grunde steinfarbige Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicarolgewerbes darstellend. — Aus der besten Zeit, etwa bald nach 1500, sind die Malereien zweier kleinen Häuser
a auf Piazza delle Erbe: eines mit Mariä Krönung, zwischen festonhaltenden Putten usw.; und ein anderes, wo das obere Bild eine biblische Szene, das untere eine Madonna zwischen Aposteln, der Zwischenfries ein von Putten begleitetes Medaillon enthält, wahrscheinlich eine der schönsten Arbeiten des *Caroto.* — Wie sonderbar aber bisweilen in dieser goldenen Zeit Heiliges und Profanes ge-
b mischt wurde, zeigen die Malereien eines Hauses in Via Pellicciai Nr. 815, von *Aliprandi* u. a.: man sieht einen raffaelesken Sündenfall; eine Madonna mit St. Antonius von Padua, weiter oben tanzende Bucklige, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt.

Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häusern, sind auch die kolossalen mythologischen Malereien des *Cavalli* an einem
c Eckhause der Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti), worunter sich auch eine Darstellung des Laokoon befindet. — Es ist zu bemerken, daß an all diesen Fassaden kein Versuch vorkommt, eine perspektivisch gemalte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich bewegenden Figuren illusionsmäßig zu beleben. (Etwas
d der Art: Via Leoni Nr. 1915, bei Ponte Navi.) — Der Pal. del Consiglio hat an den freien Mauerflächen nur gemalte Ornamente, diese aber durchgängig.[1])

Gegen die Mitte des 16. Jahrh. hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen fast ausschließlich mythologischen Inhalt; die einfarbige Darstellung, und zwar nach Stockwerken und Abteilungen in den Tönen wechselnd (grün, rot, grau, violett, goldbraun usw.), beginnt entschieden vorzuherrschen.

Unter diesen ist vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit *Domenico Brusasorci* den jüngst niedergelegten Pal. Murari della
e Corte völlig bedeckte (z. T. ins Museo Civico und die Gran Guardia

1) Bei diesem Anlaß nennen wir einige Häuser, an welchen nur noch die Haupt-
* bilder erhalten sind: Nr. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von *Bonsignori;* — Nr. 2988: Madonna von *Caroto;* — Nr. 5522 jenseits Ponte delle Navi: Madonna mit Heiligen,
** Hauptwerk von *Franc. Morone;* Nr. 4562: der Gekreuzigte mit Gott-Vater zwischen zwei Heiligen, von *Bart. Montagna;* — das Haus neben Nr. 1140 unweit Ponte
*** Nuovo: treffliche Pietà mit Heiligen; — Via Quatrana Nr. 5381: Madonna von
† *Domenico de' Morocini;* Via del Paradiso Nr. 5009: Opfer Abrahams; Hof des Pal.
†† Tresa, Via Porta Vescovo Nr. 5030: Fries; Corticella Vicolo del Paradiso, bei SS.
†* Nazzaro e Celso, Nr. 4986: hübscher Puttenfries. — Von *Caroto:* Via della Scala
†** Nr. 1310. — Von *Morone:* Via S. Tommaso Nr. 1562, Via Porta Vescovo Nr. 320,
§ Piazza S. Marco, Madonna mit zwei Heiligen. — Von *Cavazzola:* Via del Paradiso 35
§§ die fast verloschene grandiose Composition Augustus mit der Sibylle; an S. Eufemia
§* (Tür zur Capp. Spolverini) Tobias mit dem Engel. — Von *Giolfino:* Via dell Pallone
§** an Casa Pasquini, Astrologen und Bauern. — Von *G. B. del Moro:* Via Leoncino an Casa Bentigodi die Geschichte Coriolans.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

antica übertragen). Die Straßenſeite enthält in farbigen, die Fluß- und Rückſeite in einfarbigen Bildern und Frieſen eine ganze Mythologie, die Geſchichten der Pſyche, die Kentauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benacus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge uſw.; von Hiſtoriſchem den Triumph des Paulus Aemilius und die Geſtalten berühmter Veroneſer. — Außerdem gehört zum Beſſern: die Bemalung von Nr. 1878, a
Via Stella d'Oro: Opfer und Waffenweihe, von *Torbido;* — Nr. 5502, b
Via Ponte Navi: Allegoriſches und eine Szene aus Dante, von *Farinati;* — Nr. 1579, Via Leoncino: große Faſſade mit lauter ein- c
farbigen Malereien; — Nr. 4195, Via S. Chiara, Caſa Sacchetti d
mit einfarbigem Fries von *Gianbattiſta del Moro* u. a. m.

Mit dem Ende des 16. Jahrh. ſtirbt die Gattung aus. Sie teilt das auffallende Schickſal der ganzen Kunſt des venezianiſchen Gebietes, die es zu keiner Nachblüte brachte, wie wir ſie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müſſen.

In Brescia war dieſe Faſſadenmalerei einſt ebenfalls ſehr im Schwunge; ein bedeutender Lokalmaler, *Lattanzio Gambara,* hat ſogar die beiden Häuſerreihen einer Straße (eines Teiles der Via Gambero) mit fortlaufenden farbigen Darſtellungen mythologiſchen e
Inhaltes verſehen. (Manches von ihm außerdem in Torhallen, f
Höfen uſw., das meiſte durch Umbau zerſtört.)

In Bergamo: Contrada S. Pancrazio Nr. 291, Piazza del Pozzo g
bianco Nr. 432, ſowie einige vollſtändig bemalte Häuſer in Via h
dell' Arena beim Dom. — In Mailand der Hof der Caſa Ponti i
(Contrada dei Bigli Nr. 11), allegoriſche und Göttergeſtalten in reichem Arabeskenſchmuck von *Galaino* oder *Giampetrino,* ſtark
erneuert; ebenſo jener von Caſa Pozzobonello-Iſimbardi (Via Piatti k
Nr. 4); außerdem Corſo di Venezia Nr. 16, Caſa Silveſtri von l
Bramante (Kinderbacchanal an der Faſſade, gut erhaltener Fries im Hofſaale, Chiaroscuro auf blauem Grunde). Dieſem (nicht Leonardo) gehört auch die jüngſt aufgedeckte Geſtalt Merkurs oder Argus' in Architekturumrahmung in der Sala del Teſoro des Kaſtells von Mailand. Über ſeine Fresken aus Caſa Prinetti ſ. u. Malerei.

In Thiene der alte Pal. Colleoni (jetzt Porta), trefflich er- m
halten in ſeiner dekorativen Bemalung.

In Udine, Conegliano, Treviſo, Baſſano, Trient und faſt allen Städten des venezianiſchen Gebiets und der Lombardei iſt einzelnes erhalten. In Treviſo namentlich, wo *Pier Maria Pennacchi* und *Girolamo da Treviſo* d. ä. tätig geweſen zu ſein ſcheinen: ein Haus am Domplatz, 15. Jahrh., und eines bei S. Niccolò, n
16. Jahrh.

Ungefähr mit dem 16. Jahrh. nimmt die moderne Baukunst einen neuen und höchsten Aufschwung. Die schwierigsten konstruktiven Probleme hatte sie bereits bewältigen gelernt; das Handwerk war im höchsten Grade ausgebildet, alle Hilfskünste zur vielfältigsten Mitwirkung erzogen, monumentaler Sinn in Bauherren und Baumeistern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmäßig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunst der **Hochrenaissance** einschlug und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts mehr oder weniger festhielt, ging durchaus auf das Einfachgroße. Wo großer Reichtum auftritt, verbindet man ihn in strengerer Weise mit dem Organismus des Baues. Abgetan ist die spielende Zierlust des bunten 15. Jahrh., die so viel Detail geschaffen hatte, das zum Eindrucke des Ganzen in gar keiner Beziehung stand, sondern nur eine lokale Schönheit besaß; man entdeckte, daß dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe (was schon Brunelleschi, Sangallo, namentlich aber Alberti gewußt und sich stellenweise zunutze gemacht hatten). Alle Gliederungen des Äußeren: Halbsäulen, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel, werden auf einen keineswegs trockenen und dürftigen, wohl aber einfachen Ausdruck zurückgeführt, und die dekorative Pracht dem Innern vorbehalten; auch hier waltet sie nicht immer, und wir werden gerade einige der ausgezeichnetsten Innenbauten so einfach finden als ihr Äußeres.

Sodann läßt sich ein Fortschritt in das Organische nicht verkennen. Die Gliederungen (Pilaster, Simse u. dgl.) hatten bisher wesentlich die Funktion des Einrahmens versehen; ja die Frührenaissance hatte ganze Flächen und Bauteile mit vierseitigen Rahmenprofilen umzogen, in der Absicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von neuem ihren eigentlichen, wenn auch ebenfalls nur konventionellen Wert; man sucht sie deutlicher als Stütze usw. zu charakterisieren und holt von neuem Belehrung bei den Trümmern des Altertums. Brunelleschi hatte deren Formen nachgezeichnet; jetzt erst maß man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduzieren, lag nicht im Geiste und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römischen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenso imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. Die Muster waren dieselben, die schon das 15. Jahrh. beschäftigt hatten, nur die Auffassung war eine andere: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Pfeilerbekleidungen die Halbsäulensysteme der Theater, der Triumphbogen, die Pilaster des Pantheons, die Wölbungen der Thermen usw., wobei im Einklange mit der beginnenden Kunstarchäologie die Epochen der Blüte und des Verfalls schon beträchtlich mehr unterschieden wurden als früher. Man latinisierte noch einmal die Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache versuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszusprechen.

Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Verteilung der baulichen Massen; jetzt erst gelangt sowohl außen als innen die Raumschönheit und die Kunst der Verhältnisse im großen zur höchsten Entwicklung. Jener neuerwachte Sinn für die organische Bedeutung der echten antiken Formen muß sich diesem Hauptgedanken ganz dienstbar unterordnen[1]).

Was sind nun diese Verhältnisse? Sie sollen und können ursprünglich nur der Ausdruck für die Funktionen und Bestimmungen des Gebäudes sein. Allein das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues gibt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloß das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohltuende. In Zeiten eines organischen Stiles, wie der griechische und der nordisch-gotische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es sich um einen sekundären Stil, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermaßen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen.

Dieses große Maß von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der größten Begier das Außerordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhme, daß sie diese Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zutage zu fördern suchten. Dadurch, daß sie es ernst nahmen, erreichte denn auch ihre Komposition nach Maßen eine dauernde klassische Bedeutung, die gerade bei der großen Freiheit doppelt schwer zu erreichen war. Etwas an sich nur Konventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche, Stockwerke und Ordnungen messend und beurteilend, den Gebäuden nachging, umfaßte gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und

1) Auf den ersten Anschein möchte man glauben, daß die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu bestimmten Verhältnissen genötigt habe. Allein tatsächlich behandelte man diese Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zueinander, welche zweckdienlich schienen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Palladio keinen Aufſchluß in zuſammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeutungen finden; dagegen eine Menge Rezepte für Einzelverhältniſſe, zumal der Säulen.

Die konſtruktive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerſpruch zwiſchen den Formen und den baulichen Funktionen erſtrebte, war ebenfalls der Reinheit und Größe des Eindruckes förderlich. Bei dieſem Anlaſſe muß zugeſtanden werden, daß manche Bauherren an Material und Baufeſtigkeit zu erſparen ſuchten, was ſie an Raumgröße aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte im ganzen ſolider gebaut als das 16., das ihnen an künſtleriſchem Gehalt ſo weit überlegen bleibt.

Erſt mit dem 16. Jahrh. wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Großräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher ſchon aus techniſchen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verſchafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle ſetzt. (Das 17. Jahrh. verfolgt dieſe Neuerung noch weiter, bis in die Übertreibung.) — Dies hindert nicht, daß auch in kleinen Dimenſionen, bei beſchränktem Stoffe und äußerſt beſcheidener Verzierung bisweilen Unvergängliches geleiſtet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht beſtimmender Umſtand zugunſten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. ſchon früher in Rom zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlaßt zu haben ſcheint (ſ. S. 147). Vollends ſo große antike Säulen, wie ſie zu dem jetzigen Baumaßſtabe gepaßt haben würden, gab man nicht mehr her oder hob ſie für einzelne Prachteffekte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln uſw. — Außerhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren; wir werden ſehen, aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im Großen war jetzt noch freier als im 15. Jahrh. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zuſtande kam, das der Beſtimmung im ganzen entſprach, ſo fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieſer Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Baſilika, als gewölbte Ellipſe, als Achteck geſtaltet wurde, ob ein Palaſt ſchloßartig oder als leichter durchſichtiger Hallenbau zuſtande kam. Der moderne Geiſt, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt ſich zwar nicht im Gegenſatz gegen die Vergangenheit, aber doch weſentlich frei von ihr.

Die erſte Stelle wird hier wohl dem großen *Bramante* (1444 bis 1514, ſeit 1499 oder 1500 in Rom) nicht ſtreitig gemacht werden

können. Er hat noch den ganzen Stil des 15. Jahrh. in Mailand in schönster Weise durchgemacht und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Stil der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluß ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen. — Fragen wir, was er aus der oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatze gegen die Florentiner) die Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühnwirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln; Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbaue (S. 90 u. 159) entwickelt hatte. Er hatte alle Gesetze der Architektur (des Mittelalters sowie der Antike) vollkommen klar durchschaut, und machte sie nun seinem unvergleichlichen Schönheitssinne und seinem feinen Gefühle für Verhältnisse dienstbar.

Bisher galt die Cancelleria als Bramantes frühester Bau in a
Rom. Nun aber feststeht, daß sie 1486 begonnen, daß 1489 die Fassade des Palastes schon erbaut, 1495 auch der Teil gegen die Kirche S. Lorenzo in Damaso vollendet und der Palast seit 1496 bewohnt war, b
läßt sich Bramantes Autorschaft nicht mehr aufrecht erhalten. Auch gab dieser statt einer modernen Rekomposition antiker Bauelemente, wie sie Roms Quattrocentobauten zeigen, sofort in seiner ersten dortigen Schöpfung, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio (s. c
S. 276 b), und in allen folgenden gleichsam die wiedererstandene Antike selbst in Idee, Organismus und Gesetzen, nicht bloß in ihren konstitutiven Formelementen. In der Cancelleria dagegen sehen wir bloß jenen Typus der Palastfassade weitergebildet, den Alberti für den Pal. Rucellai geschaffen, Rossellino im Pal. Piccolomini zu Pienza d
freier wiederholt hatte, — allerdings durch einen Künstler, der ihn mittelst glücklicher neuer Kompositionsgedanken (Risalite, gruppierte Pilaster), feinen Sinn für Verhältnisse und reizvolle Durchbildung des Details bei auffallendem Mangel an Gefühl für das Relief der Formen gleichsam auf den Gipfel seiner Entwicklung erhebt. Aber die Elemente seiner Konzeption findet der Meister durchaus schon in den Bauten (namentlich den S. 146 besprochenen Kirchenfassaden), die florentinische Architekten im letzten Drittel des Quattrocento zu Rom errichtet hatten[1]). Als höchste Blüte des durch sie geschaffenen Stils wird somit die Cancelleria (die ihrem Charakter nach ihre Vorbilder ganz richtig dort sucht) — mag man ihre Komposition als Ganzes, oder die Durchbildung des Einzelnen nehmen — anzusehen und zu würdigen sein.

Die gewaltige Fassade, Kirche und Palast miteinander umfassend, e
ist ungleich grandioser und weniger spielend als ihr florentinisches

1) Das oberste Geschoß des Kolosseums war für sie, wie für die Cancelleria vorbildlich in Bezug auf das Gesims, die Pilasterbildung und die Quadergliederung der Wandfläche.

Vorbild. Das Erdgeschoß, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaster; sie beleben erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden obern Stockwerke und bilden so die rhythmische Travee, die hier zum erstenmal an einer Palastfassade auftritt und ihr dies gewaltige Leben gibt. (Gruppierte Pilaster im Gegensatz zur Aufstellung einzelner oder gekuppelter Stützen in Reihen mit gleichen Abständen;
a am Dom von Turin und an S. Cristina zu Bolsena auch schon angewandt, wenn auch noch ängstlich.) Das stufenweise Leichterwerden ist sowohl in der Gradation der Rustika und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe kleiner Fenster des obersten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeister der höchsten Blütezeit noch kein besonderes Stockwerk geschaffen, wie Spätere taten. Gestalt und Profilierung der Fenster[1]), der Gesimse sowie alles einzelnen[2]) sind an sich schön und in reinster Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt sich das Auge in Rom leicht an den starken und wirksamen Schattenschlag der Barockbauten und vermißt diesen an so mäßigen Profilen, wie sie unser Bau bietet; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkauft und verbunden zu sein. — Wem die hier zum erstenmal an einer Stadtwohnung angewandten vortretenden Eckbauten nicht kräftig genug erscheinen, betrachte ihre herrliche Wirkung an der Seitenfassade rechts, wo sie drei Meter vorspringen; hier Backsteinbau statt Rustika, und die Pilaster in einfacher Reihenordnung.

b Der Hof der Cancelleria ist der letzte großartige Säulenhof Roms. Man benutzte dazu wahrscheinlich die antiken Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilika S. Lorenzo in Damaso, die man beim Neubaue abbrach. Sie bilden die Loggien der beiden untern Stockwerke, mit leichten, weiten Bogen; das Obergeschoß wiederholt das Motiv desjenigen der Fassade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig; doch wird genauere Beobachtung auch manchen Mangel der Anlage entdecken (ungleiche Weite der Arkaden, infolgedessen diese bald gedrückt, bald überhöht erscheinen; über der zweistöckigen Loggia nochmals

---

* 1) Die Form der Fenster des 1. Stockes, vom Arco de' Borsari in Verona stam-
** mend, findet sich schon früher in Rom, z. B. im Innern des Ospedale della Consolazione, 1486 von *Nucciolo di Domenico* aus Florenz erbaut, am Palaste des
*** Kard. Ascanio Sforza auf Piazza Navona, am Albergo del Sole auf Piazza del
† Panteon, an einer Reihe Häusern in Via de' Coronari. Auch in Tivoli, Spoleto und andern umbrischen Städten kommt sie vor.

†† 2) Von den Türen ist die störend barocke des Palastes von *Domenico Fontana*,
†* die sehr schöne der Kirche von *Vignola*, dem man sie kaum zutrauen würde. Der von Letarouilly publizierte Entwurf des Portals, angeblich von Bramante, ist von seinem Schüler *Antonio da Sangallo d. j.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein zweiſtöckiger, laſtender Aufbau; minutiöſe Feinheit der Details an den Kapitälen im Vergleich zu den Säulenſchäften).

Die Kirche S. Lorenzo in Damaſo, wie ſie damals im Anſchluſſe a
an den Palaſt neu gebaut wurde, iſt trotz moderner Vermörtelung und Ausmalung noch eines der ſchönſten und eigentümlichſten Interieurs; ein großes Viereck, ſeit der neulichen Reſtauration leider flachgedeckt, mit Hallen trefflich detaillierter Pfeiler auf drei Seiten; hinten die Tribuna, mit faſt ausſchließlichem Oberlicht durch das mächtige Halbrundfenſter links (dieſe von einem Umbaue *Vignolas* herrührend); reich an maleriſch beleuchteten Durchblicken verſchiedener Art, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd.

Wir wiſſen nicht, war es die eigene Überzeugung von der abgeſchloſſenen Vollkommenheit ſeiner Faſſade oder das Verlangen des Bauherrn, was den Schöpfer der Cancelleria ſpäter bewog, das Weſentliche davon an dem ſchönen Palaſte auf Piazza Scoſſacavalli zu wiederholen (Pal. Giraud, jetzt Torlonia 1496—1504). b
Das Wichtigſte aber ſind die Unterſchiede zwiſchen beiden; es wird nicht bloß ein Stück aus dem langen Horizontalbaue der Cancelleria wiederholt, ſondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benutzt; das Erdgeſchoß höher und ſtrenger, die obern Geſchoſſe niedriger, die Fenſter des mittlern größer gebildet. Das Portal auch hier ſpäter und ſchlecht[1]); der Hof, ein einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilaſtern, iſt ſpäter; er allein könnte von Bramante ſein, an deſſen analoge römiſche Schöpfungen er erinnert.

Wir reihen hier am beſten einige bisher mehr oder weniger beſtimmt dem Bramante zugeſprochene Privatpaläſte ein. Der ſog. Palazzetto di Bramante (Via del Governo Vecchio 123), das c
zierliche kleine Haus des päpſtlichen Schreibers Turchi (1500, daher ſchon deshalb nicht von dem erſt Ende 1499 nach Rom gekommenen Bramante) wendet die Motive der Cancelleria etwas ängſtlich auf die kleinen Verhältniſſe eines Privatbaues an. Das Haus des d
Notars Sander neben S. M. dell' Anima, 1506, ähnlich konzipiert und mit Sgraffitofrieſen geſchmückt. An der Faſſade von S. M. dell' Anima im Gäßchen gegenüber von S. M. della Pace einige e
ganz einfache Fenſter im Stile Bramantes, der vielleicht auch den zierlichen, von einem Deutſchen ausgeführten Campanile f
entwarf. Die beiden Paläſte Nr. 3 und 6 auf Piazza di Monte g
vecchio (vor S. M. della Pace), deren Ruſtikaerdgeſchoß auf Florenz, die beiden oberen Stockwerke mit ihren flachen Pilaſtern und „Ohrenfenſtern" auf ſpätern Urſprung (nicht vor 1505—10)

1) Die Portale der Renaiſſance haben, vorzüglich ſeit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breitern Barockportalen weichen müſſen. In Neapel (S. 150 c) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.

a weisen. Endlich Liceo Mamiani, früher Pal. Sora (am Corso Vitt. Emanuele) 1503—9, „das Werk eines Stümpers jener Zeit", zeigt den frühesten Versuch einer konsequenten Gliederung mittelst der drei antiken Ordnungen (sogar an Türen und Fenstern durchgeführt), wie sie Bramante für seine Ecktürme von S. Peter projektiert hatte; man hat auf *Giuliano Leno*, seinen Gehilfen bei St. Peter, als Schöpfer des Baues geraten.

Hiernach wenden wir uns zu Bramantes beglaubigten römischen Werken. Sofort nach seiner Übersiedelung nach Rom Ende 1499 begann er den einzigen hier nach seinem Plane ausgeführten Kuppelbau,
b das schon 1502 vollendete Tempelchen im Klosterhofe von S. Pietro in Montorio: ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleineren Nischen, innen mit vier größeren Nischen und dorischen Pilastern; das Obergeschoß innen und außen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Krypta. (Die Bekrönung der Kuppel ist später; das ursprüngliche schlankere, mehr kandelaberartige Schlußstück auf einer Zeichnung der Uffizien.) Allein die Absicht Bramantes wird erst vollständig klar, wenn man weiß, daß rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus von viel größeren Säulen und Bögen (um den Umriß der Kuppel zu begleiten) beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Kapellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefaßt (für das Auge) durch Säulen und Bogen seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements. — Die runde Form (vgl. S. 154 a) sollte sich an diesem so kleinen Baue in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln: als Hauptgrund des Kernbaues, des Umganges, des größeren Portikus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Äußern, der Portikuswand und selbst der Portikuskapellen, — alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance (s. S. 121 c) erscheint gegen diese systematische Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein bloßer befangener Versuch. Im Detail (die Rosetten in den Kassetten des Umgangs ausgenommen) ohne ein Laub- oder Vegetationsmotiv.

c Bald darauf entwarf Bramante den Klosterhof bei S. M. della Pace (1504). Dieser kleine Hof ist an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues: unten Pfeiler mit ionischen Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler mit je zwei Halbpilastern gekuppelt (hier zuerst!) und mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine korinthische Säule gestützt wird; — in dieser Form motivierte Bramante die Notwendigkeit,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Konsolen zu befreien, um ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeschosse in reinster Harmonie steht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier ist durch das bedeutende Zwischengesimse mit Attika und durch die Schmächtigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

Der einfache Neubau des Chores von S. M. del Popolo (nicht a
vor 1505 beg., um 1509 fertig) zeichnet sich durch die schönen Verhältnisse des geistreich eingeteilten Raumes aus. Die segelförmig zwischen tonnenartigen Gurten ausgespannte Kuppel wiederholt das von Bramante in S. Lorenzo in Damaso ausgeführte (durch den Umbau verschwundene) Motiv.

Ferner war Bramante der glückliche Meister, welcher dem Va-
tikanischen Palaste seine Gestalt geben sollte. Seit Nikolaus V. b
hatten die größten Architekten (S. 129 f) Pläne gemacht, stets hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten sein Bewenden gehabt, hauptsächlich in der Nähe von St. Peter (Appartamento Borgia, Cappella Sistina, Kapelle Nikolaus' V. usw.). Innocenz VIII. legte in beträchtlicher Entfernung davon das Lusthaus Belvedere an (1486—92, nach der Zeichnung des *Antonio Pollajuolo* oder des *Giacomo da Pietrasanta,* der den Bau ausführte). Die Verbindung des letzteren mit den übrigen Teilen und eine gänzliche Umbauung derselben mit neuen Gebäuden war nun Bramantes Aufgabe. Allein nur in dem
vordern dreiseitigen Hallenhofe, dem Cortile di San Damaso, c
ist seine Anlage einigermaßen vollständig ausgeführt (z. T. durch *Raffael,* der die oberste Säulenloggia hinzufügte, z. T. lange nach seinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von den starken untern Pfeilern zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des obersten ist sehr schön behandelt; überdies finden sich hier Raffaels Loggien und eine Aussicht über Rom, die nicht zu den vollständigen, aber zu den schönsten gehört. Doch dieser Hof sollte bei weitem nicht das Hauptmotiv des Gesamtbaues bilden.

Dieses war vielmehr den Bauten vorbehalten, die den großen
hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man d
denke sich die Querbauten der vatikanischen Bibliothek und des Braccio Nuovo hinweg. An der Stelle der ersteren erhoben sich in der ganzen Breite zwischen den Vorbauten ansteigende Theatersitze in gerader Flucht (welche denen in der Exedra am unteren Ende des Hofes entsprachen); in deren Mitte führte eine gerade Treppe aus dem unteren Hofe (Cortile di Belvedere) auf die breite mittlere Terrasse, und von hier aus, rechts und links von einem als Triumphbogen gestalteten Brunnen, in den genannten Giardino hinauf; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in

bastardmäßiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, die grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seinesgleichen nicht haben würde. Man kann den Backsteinbau mit mäßigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde, so groß und reich er auch
a wäre. Wir meinen jene kolossale Nische mit Halbkuppel, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ist wohl faktisch nur eine Schlußdekoration, allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Baue sein. (Die Außennischen des alten Roms, s. I. Teil.)

b Endlich ist die schöne flache Wendeltreppe am Belvedere nach Bramantes Plan ausgeführt: in der Mitte auf einem Kreise von immer acht Säulen ruhend, die von den schwereren zu den leichteren Ordnungen übergehen.

Für Julius II. begann Bramante das große Tribunal- und Ver-
c waltungsgebäude, Pal. di S. Biagio genannt, dessen Umfang man zwischen der Via Giulia und dem Tiber noch verfolgen kann. Über ein Erdgeschoß mit so gewaltiger Rustika wie am Pal. Pitti sollten zwei Stockwerke kommen, von denen man im Hofe des Pal. Farnese, der dem innern Hofe nachgebildet ist, eine Ahnung haben kann. Vier Ecktürme mit Zinnen, ein fünfter bedeutend höher über der Einfahrt, hätten ein Ganzes von unbeschreiblicher Wirkung gebildet[1]). Der Typus dieser Paläste, Rustika unten, Halbsäulen an den oberen Geschossen, wurde epochemachend und übte auf Raffael, Giulio Romano, Sanmicheli, Sansovino und Palladio einen starken Einfluß aus.

Dies alles ist aber nichts im Vergleich zu Bramantes Entwurfe
d der Peterskirche, der gewaltigsten Aufgabe, die einem Architekten je zuteil geworden.

Nach dem Plane *Bern. Rossellinos* war der Bau unter Nikolaus V. 1452—54 begonnen und von Paul II. 1470—72 wieder aufgenommen worden, wobei *Giul. da Sangallo, Meo del Caprina* und andere Meister beteiligt waren. Die ausgeführten Arbeiten erstreckten sich auf die Fundamentierung und den teilweisen Aufbau von Chor und Querschiff. Sie waren zu bedeutend, als daß Bramante sie ohne Ärgernis hätte beseitigen können; er mußte im Gegenteile trachten, sie für den Bau, den er plante, nach Möglichkeit auszunutzen. Er half

1) Im Hofe hatte Bramante auch einen „tempio corintio non finito" errichtet, der dann 1575 von den Brescianern in ihre Nationalkirche S. Faustino vermauert wurde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich, indem er die Spannung der Kirche Konstantins festhielt, die hintere Querschiffsmauer seines Entwurfs auf einen Teil der Fundamente setzte und auf die andern einen provisorischen Chor (zur Sicherung des Gottesdienstes während der Ausführung des Neubaues) baute, ebenso hoch, aber kürzer als der jetzige, dessen Beseitigung dann 1585 ohne Anstoß erfolgen konnte.

Seinen Bau begann Bramante am 18. April 1506 mit der Absicht, ein griechisches gleicharmiges Kreuz mit großer mittlerer Kuppel zu errichten. (Seit Beginn der Projektierungsarbeiten, etwa 1505, war sowohl *Peruzzi* als *Ant. da Sangallo d. j.* unter Bramantes Leitung daran tätig.) Die vier Ecken des Quadrats sollten durch vorspringende Türme gebildet werden, die Kreuzarme mit Umgängen als halbrunde Tribünen aus den Seiten des Quadrats heraustreten. Zwischen den Tribünen und den Türmen waren Eingangshallen projektiert, die in die vier Nebenkuppeln führten. Als einheitliche Gesamtkomposition hätte sich kein Gebäude des Altertums an Größe und Majestät mit diesem Entwurfe messen können, wäre er durchgeführt worden. Umgänge mit Durchblicken hätten ihm den perspektivischen Reiz und Zauber christlicher Kathedralen verliehen; die edlen Formen, die der große Meister dabei gebrauchen wollte, hätten ein Gotteshaus von einziger Schönheit geschaffen. Das griechische Kreuz galt denn auch seit Bramante als die vollkommenste Kirchenform, so daß z. B. Leo X. unter den Plänen für S. Giovanni de' Fiorentini demjenigen des Jac. Sansovino den Vorzug gab, weil es diese Gestalt hatte. Die Madonna della Consolazione in Todi (1508), die Steccata in Parma (1521), der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso u. a. m. wiederholten alle diese Anordnung. a

Als Bramante starb (11. März 1514), waren von seinem Entwurfe nur die Kuppelpfeiler in ihrer jetzigen Gestalt (die späteren Verstärkungen bestanden im Ausmauern der großen inneren Treppen), die sie verbindenden Gurtbogen und ihre Zwickel bis zur halben Höhe aufgebaut. Auch den südlichen Arm des Kreuzes (links) mit seinem Umgange und eine der Nebenkuppeln hatte er selbst noch bis zu einer gewissen Höhe emporgeführt und somit das System und die Verhältnisse des Innern festgestellt. b

Wir schließen hier die weitere Baugeschichte von St. Peter bis zu seiner Vollendung gleich an. Angebliche Verstärkungsarbeiten nach Bramantes Tode und solche, die die Erhaltung des provisorischen Chores (s. oben) und damit das Aufgeben des hinteren Kreuzarmes bezweckten, aber mit der Demolierung des ersteren im J. 1585 verschwanden, übergehen wir. *Fra Giocondo* (seit Juni 1514 beigezogen, † 1. Juli 1515) und *Raffael* (vom 1. April 1514 provisorischer, vom 1. Aug. bis zu seinem Tode definitiver Leiter

des Baues) führten sie gemeinschaftlich aus; *Giuliano da Sangallos* Anteil (der vom 1. Jan. 1514 bis 1. Juli 1515 als Capomaestro fungiert) ist nicht der Rede wert. *Raffael*, dem — wie seither schon dem Bramante — *Ant. da Sangallo* und *Peruzzi* als „ajutanti dell' architetto" zur Seite standen, baute dann im Langhause an den zwei letzten Pfeilern vor der Kuppel und wölbte im südlichen Kreuzarme die zu den Nebenkuppeln führenden Arkaden. (Ob die achteckige Kassettierung von ihm oder von Bramante entworfen, ist nicht gewiß. Der von Serlio mitgeteilte Plan Raffaels ist nur der Gesamtidee nach richtig.)

Nach Raffaels Tode (6. April 1520) ward *Antonio da Sangallo d. j.* Leiter des Baues; *Peruzzi* blieb nur sein Gehilfe und wurde erst ein Jahr vor seinem Tode (6. Jan. 1536) Antonio gleichgestellt. Vierzehn Jahre hindurch blieb der Bau einer Ruine gleich liegen, bis ihn 1534 endlich Paul III. durch Antonio wieder energisch in Angriff nehmen ließ. Sangallo führte den südlichen Kreuzarm (ohne die Apsis) und den vorderen Arm in gleicher Länge empor und wölbte beide kurz vor seinem Tode (3. Aug. 1546) ein. Aus unbekannten Gründen erhöhte er den Fußboden der Kirche um 3,20 m, wodurch die sog. Grotten entstanden. Die halbrunden Kapellen Bramantes in den Kuppelpfeilern und im übrigen Baue erhielten dadurch ein zu breites Verhältnis. Um dem abzuhelfen, setzte Antonio die jetzigen schönen Altäre mit Säulen und Giebel hinein, kassierte die Piedestale und setzte an ihre Stelle die Basen, wie sie jetzt sind. Sein Modell ist noch in einem oberen Saale der Kirche sichtbar. Neben manchem von Michelangelo mit Recht gerügten Fehler zeigt es Partien von großer Schönheit.

Nach Sangallos Tode übernahm der greise *Michelangelo* am 1. Jan. 1547 die Fortsetzung des Baues. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seines Verzichtes auf jeden Lohn, um seinem Entwurfe den Sieg zu sichern. Sein Ausspruch, er betrachte sich bloß als den Ausführer Bramantes, bezieht sich auf das Festhalten des griechischen Kreuzes und der wesentlichen Punkte der inneren Gesamtkomposition; und diesem Vorsatze blieb er treu. Eine der Freskoansichten des damaligen Rom in der Vatikanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige, aber in riesigem Maßstabe gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht wie die gleich langen drei übrigen Arme. Bis dahin hatten alle Meister die Umgänge, zum Teil auch die vortretenden Ecken mit Türmen oder Sakristeien, sowie die äußeren Arme der Nebenkuppeln beibehalten. Er gab sie auf, trug den Umgang Bramantes ab, rückte die Apsiden um einund-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eindrittel Meter hinaus und ſtumpfte die Winkel der vier Eckräume zwiſchen den hervortretenden halbrunden Tribünen durch ſchräge Wände ab. Auch die Außenſeite der hintern Teile des Baues mit ihren korinthiſchen Pilaſtern (ſtatt der innern doriſchen) und ihrer Attika hat Michelangelo zu verantworten. Sie ſind eine bizarre, willkürliche Hülle; die Attika und die Fenſter zeigen eine Bildung, die an Caprice mit der Porta Pia wetteifert. (Mit Unrecht hat man die Verantwortung dafür Maderna zuſchieben wollen.) Viel gemäßigter verfuhr Michelangelo im Innern, deſſen Organismus (Pilaſter, Niſchen, Geſimſe, auch wohl die Angabe des Gewölbes) wenigſtens ſo weit ihm angehört, als nicht ſpäterer, zumal farbiger Schmuck einen neuen Sinn hineingebracht hat. (Wem das ſehr bizarre Niſchenwerk in den drei Tribünen zur Laſt fällt, weiß ich nicht anzugeben; die Stukkaturen ihrer Halbkuppeln ſind erſt aus dem 18. Jahrh.)

Die Kuppel Michelangelos (42,6 m weit) iſt an Höhe der geplanten Bramantes überlegen; für Lage und Höhe des Zylinders hielt er aber an deſſen Angaben feſt. Statt jedoch, wie Bramante, das Hauptgewicht auf den offenen Säulengang mit krönenden Statuen zu legen, gab Michelangelo der eigentlichen Wölbung das Übergewicht. Er erhöhte dadurch den maleriſchen Eindruck majeſtätiſcher Ruhe. Seine Kuppel bietet wohl von außen die ſchönſte und erhabenſte Umrißlinie dar, welche die Baukunſt auf Erden erreicht hat. Hier zuerſt iſt der Zylinder in koloſſaler Größe zum Ausdrucke tragender Kräfte in Geſtalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk erhoben: über das Wie? wird man wohl ſtreiten, aber ſchwerlich innerhalb dieſes Stils eine andre Löſung angeben können. Die Anſicht, die jetzige äußere Kuppellinie ſei nicht die Michelangelos, ſondern eine von *Giac. della Porta* erhöhte, iſt ganz irrig; auch iſt es nicht ſicher, ob erſt er und nicht ſchon Michelangelo ſelbſt die unterſte Schale (von dreien) der Innenkuppel unterdrückte. Am Modelle diente ſie dazu, die halbkugelförmige Kuppel Bramantes gegenüber der überhöhten innern Kuppelſchale zu veranſchaulichen[1]). a

Von Michelangelo ſtammt auch die Flankierung der Kuppel mit vier kleineren Kuppeln, als Erſatz für die unterdrückten Türme Bramantes (bloß die zwei vordern wurden ſpäter ausgeführt). b

Das von Bramante in St. Peter ausgeſprochene Syſtem iſt es, das einen ſo ungeheuren Einfluß auf den Innenbau der Kirchen der ganzen katholiſchen Welt ausgeübt hat und als Kanon, obgleich nie mehr ſo edel, in tauſend Variationen nachgeahmt wurde.

1) Das Modell zur Kuppel entſtand 1557, der Tambour war beim Tode Michelangelos 1564 fertig, die Kuppel wurde aber erſt vom Juli 1588 bis Mai 1590 eingewölbt, die Laterne 1590 aufgeſetzt, und alle Vollendungsarbeiten an der Kuppel bis Ende 1592 ausgeführt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nirgends besser als in St. Peter kann man die veredelnde oder verderbliche Wirkung des Einzelnen kennen lernen. Zuerst betrachte man an den Kuppelpfeilern das Detail Bramantes. Die Basen, die Kapitäle, die Profilierung des Gebälkes, die herrliche Kassettierung der Kuppelbogen, sämtliche Details des großen Meisters sind in ihrer Art klassisch zu nennen. Von den Tabernakeln der Seitenaltäre und den noch guten Kapitälen Sangallos im Südarme gehe man zu den weniger guten der anstoßenden Tribuna über, wo alles, das bizarre Nischenwerk, die Fenster, die an die Gewölbe schlecht anschließenden Halbkuppeln, dem Michelangelo zur Last fällt. Im Langhause Madernas wird alles noch schlimmer: die auch seitwärts ausgebauchten Blätter der Kapitäle, die maßlos hervortretenden Figuren der Zwickel erdrücken die Arkadenbogen und lassen sie klein erscheinen. Und das ist das erste Detail, welches man sofort beim Eintritte gewahrt; es nimmt einem leider jede Lust nachzusehen, ob es überall ebenso schlecht sei.

a In den Kuppelraum fallen durch die großen Fenster des Zylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Zylinders und der Schale sind auf das glücklichste gegliedert durch Pilaster, Attika und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmäßig unterordnen [1]). Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt *(Bernini)* und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuche erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der z. T. so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe. —

b Die nächsten Seitenräume der Kuppel und die Eckkapellen (Nebenkuppeln) sind wohl in der Anlage nach Michelangelos Entwurfe gebaut; *Vignola* (1507—73), der nach seinem Tode Bauleiter wurde (zugleich mit *Pirro Ligorio,* der aber 1568 seines Amtes enthoben ward), führte 1564—73 die beiden kleinen rückwärtigen Kuppeln auf. Aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges, und die Farbenwirkung ist gewiß eine

1) Statt nach Bramantes endgültigem Plane, gliederte Michelangelo seine an sich vollkommene Kuppel — vielleicht unbewußt — nach einem frühern Gedanken des Meisters mit einer im Vergleiche zu den Hauptgewölben zu starken Betonung der Rippen. Die Einteilungen der Kuppel von Raffaels Chigikapelle in S. M. del Popolo würden auch in den Apsiden besser zu den Gewölben Bramantes passen.

ganz andere als die, welche er beabsichtigte. Nach Vignola kam *Giacomo della Porta* (1541—1604), der 1585 den provisorischen Chor Bramantes entfernte und mit *Dom. Fontana* zusammen 1588 bis 1590 die Kuppel und Laterne vollendete. Unter ihm ward auch der Hauptaltar geweiht (1594), die Kuppel mosaiziert und 1592 die Tribuna der alten Basilika abgetragen.

Doch im großen wich erst *Carlo Maderna* (1556—1629), der von 1604 an mit *Giov. Fontana* (1540—1614) den Bau leitete, auf Geheiß Pauls V. (seit 1605) von dem Plane Bramantes und Michelangelos ab. Da die Kuppel über den am hinteren Ende der alten Basilika befindlichen Hauptaltar sich erheben mußte, fiel das vordere Ende der Konstantinischen Basilika[1]) nicht ganz ins Innere des vorderen Arms des griechischen Kreuzes. Dieser Gedanke war der Geistlichkeit peinlich; daher ihr stetes Drängen auf Verlängerung des vordern Kreuzarmes. Bisher hatten dem alle Leiter des Baues widerstanden. Auch Maderna entschloß sich nur widerwillig zur Anlage des Langhauses (beg. 1607), dessen verderbliche Wirkung a
er durch scheinbare Verbreiterung zu mindern suchte. Aber die enger aneinander gerückten Pilaster — das Mittel, wodurch er diese Wirkung erreichte, — geben dafür den Pfeilern ein schlechteres Verhältnis. Ihre Breite hemmt den freien Einblick in die Nebenschiffe, so daß diese für die Wirkung im großen kaum in Betracht kommen. Dazu kommt, daß sie, um die Gesamtbreite des Anbaues auf das Allernotwendigste zu beschränken, verhältnismäßig schmal angelegt und in ovale Kuppelräume geteilt wurden, an die sich ziemlich flache Kapellen anschließen.

Außen ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden Gesichtspunkt verloren, und es mußte eine neue Fassade komponiert werden, b
die diesmal als breite Fronte gestaltet wurde, da die Rücksicht auf die drei übrigen, abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel (1608—12 aufgeführt). Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Reste des Baues überhaupt abgelöst, fiel die Fassade aus, wie sie eben zu Anfang des 17. Jahrh. ausfallen mußte: als ungeheures Dekorationsstück, dessen Teile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Die Verschiedenheiten der Interkolumnien lassen sie geradezu unverständlich, die angelehnten Säulen plump erscheinen. Selbst mit Anschluß an das Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Außenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Großartigeres erreichen lassen. Aber derselbe *Maderna* schuf auch das Innere der Vorhalle, einen der schönsten modernen Bauten in ganz Rom. Die vor-

1) Das Niederreißen begann am 29. März 1606; am 24. März 1616 fiel der letzte Rest.

geſchriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe läßt die Wirkung der Verhältniſſe ungeſtört.

Maderna vollendete den Kirchenbau im Jahre 1614 (mit Ausnahme der zwei Seitenhallen unter den Glockentürmen, die er 1618 nur begann). Nach ſeinem Tode kam der noch junge *Bernini*
a (1598—1680) über das Gebäude (1629). Von den Glockentürmen, welche an beiden Enden der Faſſade (wo das Auge ſie nicht verlangt) prangen ſollten, baute er einen (beg. 1638), den er bald darauf wieder abtragen mußte (1647). Viel ſpäter, ſchon als Greis
b legte er die berühmten Kolonnaden an, bei weitem das beſte, was er überhaupt gebaut hat (1655—67). Die Bildung des doriſchen Details iſt nicht nur einfach, was ſie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus ſein mußte, ſondern kalt; allein faſt gar nicht barock. (Die Säulen der äußeren Kurven ſind dicker als die der inneren.) Was die Geſamtanlage betrifft, ſo iſt vor allem Maderna ſeinem Nachfolger den größten Dank ſchuldig; Bernini hat das mögliche getan, um die Faſſade zu heben und groß ſcheinen zu laſſen. Dies geſchah namentlich durch die Annäherung der beiden nächſten Enden der Hallen, über welche ſie ſo weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der Tat ziemlich ſtarke) Anſteigen des Platzes getäuſcht und damit in der Meinung erhalten wird, ſie ſtehe beinahe auf demſelben Plane mit den Kolonnaden. Träten die Hallenenden weiter auseinander, als die Faſſade breit iſt, ſo würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptiſchen Grundplane der Kolonnaden ſelbſt liegt wiederum eine Scheinvergrößerung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm alſo eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle iſt richtig gewählt; wenn St. Peter ein Atrium haben ſollte, von welchem aus die Kuppel ſichtbar war, ſo mußte dasſelbe in einige Entfernung zu liegen kommen, ſelbſt ohne die mitbeſtimmende Rückſicht auf den ſchon vorhandenen Vorbau des vatikaniſchen Palaſtes.

c Außerdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm hineingeſetzten plaſtiſchen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen ſeiner Schüler und Nachfolger) ganz entſchieden ſeinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenſchiffe in greller Inkruſtation mit jenen pamfiliſchen Tauben uſw. auf buntem Marmorgrunde; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Niſchen und Loggien verſah, die dieſen wichtigſten Teilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mußten entweder wegbleiben oder gigantiſch groß (und dann in anderm Stil) gebildet werden; gegenwärtig ſind ſie viel kleiner als die darüber an den Zwickeln der Kuppel angebrachten Evangeliſten in Moſaik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es ist eine alte Klage, daß St. Peter innen kleiner aussehe, als es wirklich ist. Ich weiß nicht, ob jemand, der ohne dies Vorurteil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer groß finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiß jeder, daß er sich im größten Binnenraume der Welt befindet. Dennoch bleibt sicher, daß man an mancher Stelle von der Größe des Baues keine Ahnung mehr hat: die Weihbeckenengel täuschen nicht lange und nicht stark genug. Entschieden verkleinernd wirken die Zutaten *Berninis*, das entsetzliche Tabernakel und die Kathedra Petri. Hier wird das Auge zu einer falschen Rechnung geradezu genötigt[1]).

Zu den letzten Werken Bramantes gehört das Marmorgehäuse der Santa Casa in Loreto (Modell 1510 von *A. Peregrini* aus a
Florenz gearbeitet), ein wahrer Wunderbau, wenn die Skulpturen daran ebenso vorzüglich wären wie die Architektur. Der Aufbau und die Behandlung des Postamentes, der korinthischen Halbsäulen, des Gebälks und der bekrönenden Balustrade sind der Antike würdig; selbst in viel größerem Maßstabe ausgeführt, würde diese Komposition nicht minder schön wirken. Sodann rühren die Verstärkungsarbeiten, durch welche die Kuppel des *Giuliano da* b
Sangallo vor dem Einsturze bewahrt wurde, ebenfalls sicher von Bramante her (1509); sein Schüler *Ant. da Sangallo d. j.* führte sie aus. Endlich gab Bramante zur selben Zeit den Entwurf für den Pal. Apostolico, der in Form zweigeschossiger Pfeilerarkaden c
ein Atrium vor der Kirche bilden sollte. Nur die ersten elf an die Kirche anschließenden dorischen Arkaden kamen nach Bramantes Plane 1530—33 durch *Sangallo* zur Ausführung. Sie haben andere Verhältnisse, als jene im Vatikan. Auch die Eingangspforte, gegenüber der Kirche und ursprünglich für sie bestimmt, geht auf Bramante zurück.

Als Festungsbaumeister tritt uns Bramante in dem über allen ähnlichen Anlagen erhabenen majestätischen Hafenkastelle von d
Cività Vecchia entgegen, 1508 beg. und bis auf den von *Michelangelo* hinzugefügten obern Teil des mittlern Turmes vollendet. Nicht nur in der Kunst, mit wenigen Formen groß zu wirken, zeigt

1) Wer St. Peter allmählich verstehen will, muß prinzipiell stets das Langhaus meiden, vielmehr womöglich zur kleinen Tür (hinter dem Südkreuzarm) eintreten und sich zu den Stellen der ursprünglichen Eingänge begeben. — Man wird bald empfinden, wie absurd die sprichwörtliche Erklärung ist: es scheine St. Peter klein, weil die Verhältnisse alle so richtig. Gerade weil das Langhaus, durch welches man eintritt, die ursprünglichen Verhältnisse so gründlich verändert, wirken sie von dort aus nur noch wenig. Am Ende des viel kürzeren Kreuzarmes stehend, scheint es ohne Vergleich länger, größer und majestätischer, nur weil hier noch jene Verhältnisse herrschen, für die Bramante den Bau geschaffen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich Bramante wieder als Meister, sondern auch in der Profilierung und der Verbindung architektonischer Formen mit der komplizierten Anordnung der obern Schießscharten.

Bei der großen Anzahl von Gehilfen, die Bramantes gewaltige Bautätigkeit erforderte, ist es nicht erstaunlich, wenn eine Anzahl seiner Baugedanken und Motive von seinen Schülern im Kirchenstaate und darüber hinaus zur Ausführung gebracht und daher später, wie es schon in der Lombardei geschehen war, dem Meister selbst zugeschrieben wurden. Wir wollen die wichtigeren hier anführen.

a S. M. della Consolazione in Todi, im Innern 1508 von *Cola Mateuccio da Caprarola* beg., im Äußern 1516–24 von *Ambrogio da Milano* und *Fr. de Vito Lombardo* voll., eine Wallfahrtskirche, frei auf halbkreisförmiger Terrasse am Bergabhange gelegen, wäre der Anlage nach eines der vollkommensten Gebäude Italiens, wenn die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen so glücklich wären wie die äußeren. Den späteren Zylinder und die zu schlanke Kuppel (erst 1606) muß man sich mehr im Stile des Tempio auf dem Sposalizio Raffaels ergänzt denken. (Zwei spätere Bauten,
b S. M. di Belvedere in Città di Castello, 1684, und das Ora-
c torio della Chiesa Nuova in Perugia, wiederholen im kleinen die Anlage der Kirche von Todi.) Nur entfernte Ähnlichkeit mit
d dieser Kirche hat der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso, von *Battista Lucano* aus Bissone am Luganersee († 1539): griechisches Kreuz mit quadratischer Vierung und achteckiger Kuppel über einer Art Santa Casa, wie in Loreto; die kurzen Kreuzarme mit je drei halbrunden Nischen und eigentümlichen Kuppelsegmentgewölben; das Äußere ein unregelmäßiges Oktogon mit schöner Eckpilasterarchitektur. Wie eine Vorstufe dazu erscheint das Kirch-
e lein S. Rocco vor Spoleto, plump in Formen und Ausführung, interessant als einzige Lösung des Problems der Beleuchtung durch ausschließliches Scheitellicht mittelst großer Kuppellaterne. Ebenda die innen achteckige, außen quadratische kleine Kuppelkirche della
f Manna d'Oro, mehr als irgend einer der Zentralbauten Mittelitaliens an gewisse lombardisch-bramanteske Konzeptionen (S. M. in Busto Arsizio, Canepanuova in Pavia) erinnernd. Endlich noch
g das kleine, im Aufbaue sehr einfache Oktogon der Madonna delle
h Carceri in Camerino und das Quadrat von S. Rocco bei Matelica, durch austretende Kapellchen zu einem Kreuze erweitert.

Hierher gehören auch drei Bauten des *Rocco da Vicenza*: die
i Madonnenkirche in Mongiovino (Station Panicale) 1524–26, ein griechisches Kreuz mit Kuppel durch Eckkapellen zum Quadrate ergänzt, mit darangesetztem kleinen rundschließenden Chore. Der

Innenraum sehr weihevoll, das Äußere noch in etwas befangenen Frühformen, die beiden sehr reichen Portale von *Giul. da Verona* und *Bern. da Siena.* (Ganz dieselbe Anlage bietet S. M. Nuova a in Cortona, 1530 von *Batt. di Cristofanello,* der auch den Pal. Mancini già Laparelli daselbst erbaute.) — Sodann die Ma- b donna di Vico (Chiesa tonda) vor Spello 1517, ein ungleich- c seitiges Achteck mit Kuppel, an das sich drei halbrunde Arme und nach vorn ein größerer quadratischer Fassadenarm anschließt. Das Innere harmonisch trotz seiner Kahlheit, das Äußere flüchtig und roh bis auf das in Verhältnissen und Profilierungen einfach schöne Portal (dat. 1539). Und drittens S. M. del Glorioso bei San d Severino (1521), ähnlich wie A. da Sangallos Madonna in Lucignano (S. 139 b), nur mit längerem Schiffe und Kapellennischen an dessen Wänden, sowie mit reichem Ornament an den auf hohe Postamente gestellten Säulen. Die Madonna del Monte bei Cesena, aus e einer älteren dreischiffigen Pfeilerbasilika zu Ende des 15. Jahrh. in eine Renaissancekirche umgestaltet, zeigt ein Inneres von höchst origineller Anlage: einschiffig mit tiefen Seitenkapellen, die den Chor als Umgang umziehen, mit einer von *Antonio Terribilia* um die Mitte des 16. Jahrh. hinzugefügten Flachkuppel und mit erhöhtem Chore über der alten Krypta. — Der Dom von Foligno, f ein aus sechs Quadraten bestehendes lateinisches Kreuz von romanischer Anlage (S. 11 a). Von dem im vorigen Jahrh. umgeformten, 1512—15 von *Cola da Caprarola* begonnenen Neubaue ist die schöne Kuppel noch erhalten, ausgebaut bis 1548, von stattlicher Raumwirkung. — S. Filippo in Todi, tonnengewölbtes Schiff, g von Seitenkapellen, die sich in Pfeilerarkaden öffnen, begleitet; achteckige Flachkuppel von gleicher Breite und daranstoßend eine ebenfalls gleichbreite Apsis (Anfang des 16. Jahrh.). Im innern Dekorationssystem und in der Behandlung des Details verrät sich der Einfluß der Consolazione. Von S. Filippo abhängig, aber einfacher, ohne Kapellen und Apsis, S. Trinità in Calvi, und h wenigstens in dem — entwickelteren — Schiffe auch S. Maria da- i selbst, ohne Kuppel, aber mit eigentümlicher, sich gegen das Schiff in einem Triumphbogen öffnender Choranlage.

Wenn man lange glaubte, an *Bramante* habe sich keine eigentliche Schule angeschlossen, so lag dies an dem Umstande, daß man seine Entwürfe zur Peterskirche, die von ihm daran ausgeführten Teile und die Werke seiner letzten Stilweise zu wenig kannte, somit ihren Zusammenhang mit den Schöpfungen der folgenden Generationen nicht ermessen konnte. In ihnen hatte der Meister ein Programm grandiosen Pfeilerbaues mit Nischen aufgestellt, wonach alle Künftigen sich zu richten hatten. Die toskanische Schule

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit all ihren bisherigen Kuppel- und Gewölbekirchen war hier durch ein neues Syſtem der Maſſenbelebung, ein neues Verhältnis von Niſchen und Eckpilaſtern überflügelt; ſie hatte ſich noch immer ſtellenweiſe auf den Säulenbau verlaſſen, — Bramante gab ihn im weſentlichen auf. Seine Pfeiler mit Pilaſtern — wenigſtens am Äußern — ſind vielleicht die einfachſten, die die Renaiſſance gebildet hat, ohne Kannelüren, mit nur ſehr gedämpftem Blattwerk der Kapitäle; und wenn die Schönheit in der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen beſteht, ſo ſind ſie auch die ſchönſten. Allein ſchon die nächſten Nachfolger begnügten ſich damit nicht gern. Sie behielten aus der frühern Renaiſſance die Wandſäulen wenigſtens zur Fenſterbekleidung bei, auch wohl zur Wandbekleidung. Demgemäß traten dann auch die betreffenden Geſimſe weit und ſtarkſchattig hervor. Man vergaß zu leicht das, wovon der große Meiſter allein ein völlig klares Bewußtſein ſcheint gehabt zu haben: daß nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Stile wie dieſem, ſobald die Zeit der naiven Dekoration vorüber iſt, nur die gemeſſenſte Strenge und Ökonomie auf die Dauer zu helfen imſtande iſt, daß er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig erſetzen kann.

Als Bramante den Bau der Peterskirche, des Vatikans und des Gerichtspalaſtes begonnen hatte, war er ſich wohl bewußt, daß er ſie nicht zu Ende führen konnte, und ſah ſich daher beizeiten nach einem würdigen Nachfolger um, den er in *Raffael* zu finden hoffte.

a Die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici (zwiſchen Via Giulia und dem Tiber) war *Raffaels* erſter Bau; er iſt die Wiedergabe einer der Nebenkuppeln in einem von Bramantes Entwürfen zu St. Peter. Das Innere, noch ziemlich wohlerhalten, hat vorzügliche Raumverhältniſſe; 1509 beg., wurde die Kuppel erſt 1524 im weſentlichen genau nach ſeinem Entwurfe ausgeführt.

Faſt gleichzeitig begann Raffael im Auftrage des ſieneſiſchen
b Bankiers Agoſtino Chigi den Bau der Farneſina (erb. 1509—11).[1]) Dieſe berühmte Villa wird zwar faſt allgemein dem Peruzzi zugeſchrieben, aber — abgeſehen vom Stile und von den für Peruzzi allzu ſchlanken Verhältniſſen — ſchließt die einzige echte Zeichnung des letzteren, die ſich auf die Farneſina bezieht, ihn faſt ſicher als Baumeiſter aus. Es iſt unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmutiger in zwei Stockwerken zu disponieren, als hier geſchehen iſt. („Non murato ma veramente

1) Inwieweit Villa Mieli, eine Stunde vor Porta S. Marco bei Siena, die Sigismondo Chigi, der Bruder Agoſtinos, 1505 erbauen ließ, dieſem als Vorbild zur Farneſina vorgeſchwebt haben mag, bleibe dahingeſtellt (in der Nähe eine dazugehörige hübſche Kapelle).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nato", ſagt Vaſari von dem reizenden Gebäude.) Neben der vornehm grandioſen Villa Madama erſcheint die Farneſina als das harmlos ſchönſte Sommerhaus eines reichen Kunſtfreundes. Durch die beſonnenſte Mäßigung der architektoniſchen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zutat von äußern Portiken mit Giebeln u. dgl. nur rauben könnte. Die einfachſten Pilaſter faſſen das obere und das untere Stockwerk gleichſam nur erklärend ein; das einzige plaſtiſche Schmuckſtück, das denn auch wirkt, wie es ſoll, iſt der obere Fries unter dem vorſpringenden Konſolengeſimſe. (Über die Bemalung ſ. S. 264 a.) — Die kleinen Mittelſtockwerke (Mezzaninen) ſind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) außen nicht zum Ausdrucke gebracht; die Fenſter des untern Mezzanins ſind ganz ungeſcheut zwiſchen den Pilaſterkapitälen, die des obern im Frieſe angebracht. Die maleriſche Ausſtattung des Innern, deren Ruhm das Bauwerk als ſolches in den Schatten ſtellt, wird unten zur Sprache kommen. — In derſelben Villa baute Raffael die infolge der Stromkorrektion abgetragene einfache Loggia am Tiber und Stallungen für 100 Pferde; die Piedeſtale der Schmalſeite allein ſind noch an der Lungara erhalten.

Ehe dieſe Bauten noch fertig waren, begann Raffael um 1512, gleichfalls für Agoſtino, die köſtliche Cappella Chigi in S. M. del a
Popolo. — Dagegen dürfte die Raffael zugeſchriebene hübſche
Vorhalle der Navicella in Anbetracht der mangelhaften Ge- b
bälkanordnung in den Ecken kaum von ihm herrühren.

Von den wenigen nach ſeinem Entwurfe ausgeführten und noch vorhandenen Gebäuden iſt Pal. Vidoni in Rom (auch Coltrolini c
Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, ſo daß das Ruſtikaerdgeſchoß, auf deſſen ſtarken Kontraſt mit den gekuppelten Säulen des obern Stockwerkes die Wirkung des Baues berechnet war, faſt nirgends mehr die urſprünglichen Öffnungen zeigt; auch die obern Teile ſind moderniſiert und das Ganze durch Fortſetzungen aus den Verhältniſſen gekommen. Nur die ſieben mittleren Fenſter geben die urſprüngliche Faſſade Raffaels; die Höhenverhältniſſe ſind genau die ſeines eigenen d
Wohnhauſes (auf Piazza Scoſſacavalli, fälſchlich Haus Bramantes genannt, weil dieſer es bald nach 1500 für den Grafen Caprini erbaut hatte, von dem es Raffael 1517 erwarb; es iſt durch ſpätere Umbauten völlig unkenntlich gemacht). Das Erdgeſchoß iſt aus Gußmauerwerk wie aus einem Blocke gebildet, und die Ruſtikafugen darin ſind ausgehauen. *Lorenzetto* war der ausführende Architekt, von welchem der in der Nähe liegende Hof des Pal. e
della Valle herrührt, trotz Vernachläſſigung einer der ſchöneren dieſer Zeit (ſ. S. 297 a). — Dem Typus von Pal. Vidoni folgt auch

a Pal. Costa, für den Arzt Leos X. Giacomo da Brescia im Borgo erbaut; nur sind die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft (je drei zusammen) und ist eine Attika aufgesetzt (stark restauriert). Am ehesten könnte auch er von *Lorenzetto* herrühren.

b Zu dem Pal. Pandolfini (jetzt Nencini) in Florenz (Via Sangallo), lieferte Raffael 1516 die Entwürfe, die einer seiner Unterarchitekten, *Francesco da Sangallo,* ausführte, jedoch wohl nicht ohne Veränderungen (namentlich an der Gartenseite); i. J. 1520 war der Bau schon ziemlich in seinem jetzigen, wahrscheinlich unvollendeten Zustande. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in großen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt (das System des oberen Stocks kommt genau in einer Zeichnung Bramantes vor): Rustikaecken; die Fenster oben mit Halbsäulen, unten mit Pilastern eingefaßt und mit Giebeln bedeckt; über einem hohen Friese (hier bloß mit großer Inschrift), wie in der Farnesina, ein prächtiges Hauptgesims; nach einem bedeutenden Rustikaportale neben dem Gebäude (dessen Mitte es wohl hätte bilden sollen) wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan; jetzt eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

c Der früher Raffael oder Palladio zugeschriebene Pal. Uguccioni auf Piazza della Signoria in Florenz ist von *Mariotto di Zanobi Folfi* um 1550 ausgeführt. Er hat das Modell dazu nach der Zeichnung eines ungenannten römischen Architekten verfertigt. Wie am Hause Bramantes, so ist auch hier das Untergeschoß in derbster Rustika gehalten, jedoch mit zwei Geschossen gekuppelter Wandsäulen darüber, statt eines einzigen.

Neben dem schon besprochenen Anteile Raffaels an der Peters-
d kirche wäre als sein bedeutendstes Werk die Villa Madama zu nennen. (Am Abhange des Monte Mario für den Kardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., um 1515 beg., leider nur zum kleinen Teile bis 1527 ausgeführt und jetzt in trostlosem Zustande, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden.) Das gerade Gegenteil von dem, was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt: kaum je zum Wohnen, vielmehr nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst großen Formen und von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Kardinäle, schon halb designierten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle gemäß zu sein schien. Nur eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, wo die dreibogige Halle mit den S. 256 d—e erwähnten Arabesken sich öffnet, nur ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten daran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Der auf der Rückseite gelegene, nur halb angelegte, un-

vollendete runde Hof ſollte die Mitte der Anlage bilden, deren Hauptfaſſade nach dem Tiber ſah. Die Architektur dieſes Hofes (Halbſäulen und Niſchen mit Tabernakeln) iſt der Außengliederung der Umgänge Bramantes an St. Peter entnommen. *Giulio Romano* ſoll den Bau geleitet haben. Der Umſtand, daß mehrere ſchöne Zeichnungen zur Villa Madama von *Ant. da Sangallo,* ſeinem Bruder (*il Gobbo*) und ſeinem Vetter *Francesco* für Raffael gefertigt wurden, zeigt, daß dieſer wie in der Malerei ſo auch in der Architektur ſich der Mithilfe von Fachgenoſſen bediente, um der erdrückenden Arbeitslaſt Herr zu werden. Die Villa Madama übte auf die Entwicklung der italieniſchen Villa einen kaum minderen Einfluß aus, als auf dem Gebiete des Kirchenbaues die Entwürfe zur Peterskirche. Raffael hat hier zuerſt zwei für die Architektur der Folgezeit fruchtbare Motive angewendet: ein dreiſchiffiges Veſtibül (Pal. Farneſe, del Tè, Pitti) und eine Arkade, an die ſich beiderſeits von Architraven überdeckte Öffnungen ſchließen (ſchon Bramante hatte es, wenn auch in verſchiedener Anwendung, aus der römiſchen Antike wiedererweckt in einem Fenſter der Sala a
Regia und im Chore von S. M. del Popolo; Nachfolge fand es in b
Dolcebuonos Monaſtero Maggiore, ſowie vor allem in der Baſilika c
Palladios, der Bibliothek *Sanſovinos,* in S. Benedetto bei Mantua d
u. ſ. f.; vgl. S. 335 a).

Von einem andern Urbinaten, der vermutlich zu Bramante in einiger Beziehung ſtand, *Girolamo Genga* (1476—1551), rührt die Kirche S. Giovanni Battiſta in Peſaro her (1540 beg.), ein e
origineller einſchiffiger tonnengewölbter Langbau mit tiefen, in Niſchen aufgelöſten Kapellen, die quadratiſche Vierung mit Flachkuppel gedeckt und mit halbrunden Apſiden abgeſchloſſen. Den bedeutenden Dimenſionen entſpricht nicht ganz der Raumeindruck, was auf die nüchternen Verhältniſſe und Details zurückzuführen iſt. Andere Werke des Meiſters, wie das Zoccolantenkloſter f
in Monte Baroccio und den biſchöflichen Palaſt in Sini- g
gaglia, kennen wir nur dem Namen nach. Wer aber das Geſpenſt oder Skelett einer fürſtlichen Villa, von großartig phantaſtiſcher Kompoſition, hoch und herrlich gelegen, kennen lernen will, darf in Peſaro den halbſtündigen Ausflug nach Villa Imperiale nicht h
ſcheuen. Ein älterer Bau (ſeit 1469 errichtet) mit anſehnlichen Fresken, welcher ſich zunächſt dem Blicke darbietet, ſollte vermutlich dem ſich anſchließenden Palaſte weichen, der übrigens nicht einmal im Rohen ganz ausgeführt iſt; terraſſenförmige Anlage und grottenartig einwärtstretende Gemächer verſchiedenen Ranges laſſen den Bau ganz eigenartig erſcheinen. — Den Palazzo Pre- i
fettizio Lauranas zu Peſaro ergänzte *Girolamo* und ſein Sohn

Bartolommeo (1518—58) durch den Anbau des Hofes und des Flügels gegen Via del Corso, welch ersterer bloß durch die stattlichen Fenster und ein Portal Bedeutung erhält. Die Innendekoration in dem rückseitigen Flügel schon in den Formen des beginnenden Barockstiles. — Von *Bartolommeo* ist auch die unbedeutende Kirche
a S. Pietro zu Mondavio.

In der zweiten Generation ist Bramantes und Raffaels Vaterschaft noch sehr kenntlich bei *Giulio Romano* (1492—1546). Seine frühere Bautätigkeit gehört Rom, die spätere Mantua an. In Rom
b ist das kleine Casino der Villa Lante auf dem Janiculus mehr durch seine heute nicht mehr vorhandene malerische Ausschmückung, als durch die bauliche Anlage berühmt geworden. — Der Pal.
c Cicciaporci an der Via de'Banchi, nur halbvollendet und vernachlässigt, ist ein schöner und eigentümlicher Versuch Giulios, ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder, mit bescheidenem Baumateriale einen neuen und bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Ausgeführt seit 1516 von *Pietro Rossetti* aus Florenz. — Pal.
d Maccarani auf Piazza S. Eustachio schließt sich in seinem Rustikaerdgeschosse und dem Hauptstocke mit dorischen Pilastern und ausnehmend schön profilierten Giebelfenstern dem Typus der Privatpaläste Bramantes und Raffaels — nur in viel anspruchsloserer
e Form — an. Welchen Anteil Giulio an der Madonna dell'Orto im Trastevere gehabt haben mag, ist aus ihrer heutigen Gestalt schwer zu entnehmen.

Die spätere Lebenszeit Giulios seit 1525 verstrich bekanntlich in Mantua. Abgesehen von den S. 257 a u. ff. erwähnten Räumen
f im Palazzo ducale, schuf er seit 1525 das Lusthaus der Gon-
g zaga vor der Stadt, den Palazzo del Tè. Für die durchgängige Anwendung der Rustika (mit ernster dorischer Pilasterordnung) am Äußern wie an den Hoffassaden war entscheidend, daß der Bau anfangs nur einer landwirtschaftlichen Bestimmung (Stuterei) dienen sollte; erst allmählich scheint der Meister seinem Bauherrn die Anlage plausibel gemacht zu haben, welche jetzt trotz allem Ruine das vollständigst erhaltene Beispiel einer großen fürstlichen Villa der goldenen Zeit darbietet. — Ein großes vorderes Quadrat; in der Mitte jeder Seite größere Hallen; davon eine (die eigentliche, nicht die jetzt gebräuchliche Eingangshalle) das Motiv des berühmten Vestibuls von Pal. Farnese im Kleinen wiederholt; ihr gegenüber dann die gegen den Garten offene Haupthalle, einer der vollkommen schönen Räume, welche die Renaissance geschaffen hat, wenngleich die Bogen gegen den Garten hin nur auf vermörtelten Backsteinsäulen ruhen, wie denn überhaupt Giulio sich etwas leicht in den unechten Stoff fügte, auch bei der Rustika. Die einzelnen

Säle und Zimmer ſind nicht als Wohnräume, ſondern als Räume des flüchtigen Beſuches und der Aufwartung zu betrachten. (Mangel an Korridoren.) Die Bauten, welche den großen Garten einfaſſen, ſind nur teilweiſe ausgeführt, auch ſehr zerſtört. Über die Dekoration des ganzen Baues ſ. S. 257 e u. ff.

In der Stadt baute Giulio u. a. ſein eigenes Wohnhaus (1544): a
von derben Formen, mit Flachruſtika, nur Erdgeſchoß und Obergeſchoß, darüber ein ſchöner Guirlandenfries, die Halle nach dem Hofe zu in den mäßigſten Formen; der Meiſter wollte wohl nicht als reicher Mann gelten. (Gegenüber der gewaltige Barockpalaſt mit den Hermen, ehemals Colloredo, jetzt Pal. della Giuſtizia, b
von Giulios Nachfolger *Giov. Batt. Bertano*). — Von den mantuaniſchen Kirchen gehört dem Giulio das jetzige Innere des Domes (beg. 1544), mit den mäßigen Mitteln einer Kollekte, c
unter Vermeidung hoher Baurechnungen und teurer Pilotierungen glücklich und geiſtvoll durchgeführt; eine fünfſchiffige Säulenkirche mit geraden Gebälken und flachgedecktem, lichtreichem Mittelſchiffe; die innern Seitenſchiffe tragen Tonnengewölbe, die äußern flache, vertiefte ſteinerne Decken; dann folgen in ſchöner Abwechslung der Form und der Beleuchtung Reihen kleiner Kapellen. Über der Vierung eine lichte Kuppel, nach außen in einfachen Backſteinformen, mit Zeltdach. (Ältere Beſtandteile: außer jenen oben erwähnten Nebenkapellen, der romaniſche Glockenturm und eine gotiſche Taufkapelle; die Faſſade von ſpätem und ſchlechtem Barockſtile.) — Dann 10 Miglien ſüdlich von Mantua die Kirche S. Benedetto al d
Polirone eine hochbedeutende Anlage: dreiſchiffig, das ſpitzbogige Gewölbe des Mittelſchiffs von der alten Kirche beibehalten, die gewölbten Nebenſchiffe um den Chor herumgeführt und mit je fünf Seitenkapellen und ebenſovielen im Chorumgange geſchmückt; achteckige Kuppel; in den Arkaden des Mittelſchiffes das von einem Rundbogen unterbrochene Gebälk auf zwei Säulen, welches ſpäter das charakteriſtiſche Motiv Palladios wird (ſ. S. 291 c); das plaſtiſche Detail unrein; günſtige Beleuchtung. Die Sakriſtei auch von *G. Romano* hinzugebaut. — Von dem oben genannten *Bertano* iſt 1565 die Kirche S. Barbara (eingeſchloſſen im Pal. Ducale) erbaut, mit e
zwei durch ein Tonnengewölbe geſchiedenen viereckigen und ſehr lichtreichen Kuppelanlagen und einem ſchönen Turme von vier Ordnungen.

An dieſer Stelle werden wir auch am beſten den cremoneſiſchen Maler *Giulio Campi* erwähnen, welcher um 1546 für den als Dichter namhaften Prälaten Vida das Backſteinkirchlein S. Margherita f
in Cremona erbaute und mit Fresken verſah. Letztere zeigen ſchon den Einfluß des römiſchen Manierismus, gleichwohl aber iſt das Gebäude ein völlig aus einem Guſſe entſtandenes Ganzes der Zeit,

die unmittelbar auf die goldene folgte, und als solches noch sehr sehenswert.

Auch der große *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte, wie er denn auch bei den Entwürfen der Peterskirche einer seiner Hauptzeichner war. Seine Tätigkeit teilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem
a Aufenthalt. In Siena wird ihm mit Recht Pal. Pollini, ohne
b sichern Grund eine Anzahl kleinerer Gebäude und die Bastion vor Porta Pispini zugeteilt (durch Restaurationen umgeformt). Bedrängt und sehr bescheiden, wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht, während leider keiner seiner großen und großartigen Pläne zur Ausführung kam. (Über seine dekorativen Arbeiten s. S. 200 a u. b u. 230 k.) Romagnoli schreibt ihm (zumeist mit Unrecht) außer den auf S. 134 h u. 135 e erwähnten noch
c folgende Bauten zu: Pal. Mocenni nebst dem Innern von Villa
d Saracini, den Arco alle due porte; den kleinen Hof hinten
e über S. Caterina, die Kirche del Carmine, die Fassade von
f S. Marta (von *Ant. Maria Lari, il Tozzo* 1535 erbaut) und das
g Meiste an S. Giuseppe (von *Bart. Neroni* und *P. Caetano* um 1550 beg.; die Westfront erst 1653 von *Dom. Gianelli*, kuppelbedecktes ungleichseitiges Achteck mit vier kurzen Armen, nüchtern profiliert). — Es sind lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch mäßiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das Mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benutzung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten; man muß die äußerste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht wird das in seiner Armut so reizend schöne Höfchen bei
h S. Caterina, in welchem der Geist Bramantes lebt, am ehesten den Beschauer für diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen. (In
i der Villa Santa Colomba eine schöne Wendeltreppe, angeblich von *Peruzzi*.)

Nach Peruzzis Zeichnungen sind der unvollendete Palast, Loggia
k und Kapelle der Villa Belcaro (jetzt Camaiore) vor Porta Fontebranda ausgeführt worden. Die feinen Pilasterverkleidungen an den Nebenbauten verraten hier am ehesten den Meister. Eine Handzeichnung in den Uffizien gibt eine Vorstellung von der Großartigkeit des Geplanten.

l In Rom war der Anteil Peruzzis an der Erbauung der Peterskirche, wie schon gesagt, ein sehr geringer; sein Plan bei Serlio ist eine der Varianten Bramantes. Von seinen sienesischen Erfahrungen her wußte Peruzzi auch im Engen und Beschränkten

groß und bedeutend zu wirken; Bedingungen solcher Art steigerten seine Kräfte, ähnlich wie ungünstige Wandflächen für Fresken diejenigen Raffaels. Eines der ersten Baudenkmäler Italiens bleibt in dieser Hinsicht der Pal. Massimi alle Colonne (seit 1535), an a
einer engen, krummen Straße, die denn allerdings die strengern Fassadenverhältnisse unanwendbar machte. Peruzzi konzentrierte gleichsam die Krümmung, machte sie zum charakteristischen Motive in Gestalt einer schönen originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abschlusse durch zwei Nischen diese ihre außergewöhnliche Bestimmung ausspricht. Von ihr aus führt ein Korridor in den Hof mit Säulen und geraden Gebälken, der mit seinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches Ganzes ausmacht. Die Dekoration, durch- b
gängig strenger klassizistisch als die oben angeführten Sachen in Siena, deutet auf die späteste Lebenszeit des Meisters. (Ausgeführt von *Giov. da Udine* 256 f.)

Den Stempel der vornehm anmutigen Weise Peruzzis trägt der kleine Palazzetto Spada (Via di Capodiferro 7, in der Nach- c
barschaft von Pal. Spada, auch dem *Vignola* zugeschrieben): schlanke ionische Pilaster im ersten Stocke über dem Rustikaerdgeschosse, feine Gliederung des Gebälks im ersten, des Gesimses im zweiten Stocke und sog. Ohrenfenster ebendort. An dem ihm zugeschriebenen Pal. Ossoli (Vicolo de'Balestrari 17, um 1525) erscheinen die Ver- d
hältnisse an den beiden durch dorische und ionische Pilaster gegliederten Hauptgeschossen für ihn viel zu gedrungen; auch die ionischen Säulen an den (jetzt geschlossenen) Arkaden im ersten Stocke des Hofes über der untern dorischen Halle haben für ihn zu schlechte Formen. Hätte der feinfühlige Meister zudem die Geschmacklosigkeit begangen, das antike Friesstück so unvermittelt über dem Rustikaquadertore anzubringen? — Der Hof von Pal. Altemps (Via di S. Apollinare 8), vorn und hinten mit reich- e
stuckierten Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilastern, wird ebenfalls mit Unrecht dem Peruzzi zugeschrieben; er ist viel später. Dagegen rühren die Fenster am Aufbaue über dem Marcellus- f
theater von ihm her. — In der Nähe von Rom baute Peruzzi für den Kardinal Trivulzi 1521—24 das anspruchslose, leider unvollendet gebliebene Landhaus am Salone (S. 260 a), und nach g
1530 schuf er den Grundplan und leitete den Bau des Erdgeschosses am Schlosse von Caprarola, das dann durch *Vignola* seine Voll- h
endung erfuhr (S. 320 g), in Montepulciano Hof und Obergeschoß i
von Pal. Contucci (früher del Monte, S. 138 f); — Pal. Ricci k
ebenda (Via Ricci 12) ist nach seinem Entwurfe mangelhaft ausgeführt; — ferner wahrscheinlich die jetzige Scuola elementare l

(Via Cavour Nr. 27). — Von einem anonymen Meister (*Fr. da Gan-*
a *gallo?*) ist Pal. Nobili-Ilari già Tarugi, dem Dome gegenüber
mit niedrigen Arkaden zwischen hochgestelzten ionischen Halbsäulen,
b und (geschlossener) Eckloggia oben, sowie Casa Massei in Via del
Poliziano Nr. 6.

c An der großartigen Fassade des Palazzo Albergati in Bo-
logna (Via Saragozza) war Peruzzi nicht beteiligt. Das Erdge-
schoß gehört einem älteren Baue an, die Fenster, wie das Portal
rechts von *Batt. di Piero* aus Como (1519), auf einfach derbe vier-
eckige Einfassung berechnet, bilden mit ihrem niedlichen Rahmen
von Kannelüren, Konsolen usw. keinen echten Gegensatz mehr zu
den gewaltigen Fenstern des Obergeschosses, die erst dem Jahre 1540
angehören; das Hauptgesims datiert von 1584, das Portal links
d gar erst von 1612. — Dagegen ist Pal. Lambertini (Via degli
Orefici) ein durch die Entwürfe in den Uffizien beglaubigter kleiner
Bau des Meisters: das Äußere durchaus modernisiert, übrig ist
nur eine ziemlich unbedeutende Loggia von vier dorischen Säulen
im Hofe des jetzigen Albergo del Commercio. — Die S. 162e schon
e als Werk Peruzzis erwähnte prächtige Tür an S. Michele in
Bosco zeigt, wie ein einfaches Motiv durch einfache aber vor-
treffliche Behandlung zu einem wahren Wunder erhoben werden
f kann. — In S. Domenico wäre das vernachlässigte Innere der
Capp. Ghisilardi (erste links, als Magazin benutzt), 1530—35, ganz
g des Peruzzi würdig. — In der Sakristei von S. Petronio gibt die
Zeichnung des großen Durchschnitts der Kirche nebst drei Fassaden-
entwürfen (1522) einen Beweis von der Begabung des Meisters.

h In Carpi dürfte der Dom von Peruzzi entworfen sein (seit 1514):
ganz auf dem Plane zu St. Peter beruhend, zeigt er eine seltene
Bildung der Kuppelpfeiler (ausgebaut erst im 17., Kuppel erst im
i 18. Jahrh.) — Die kleine Fassade des alten Domes (la Sagra,
1515) eine der besten Lösungen für eine dreischiffige Basiliken-
anlage, würde ihm mehr Ehre machen. — Ob von Peruzzi der
k Langhausanbau der schönen Kirche S. Niccolò herrührt (1518—22)
ist nicht festzustellen; es ist eine der harmonischsten Schöpfungen
der Hochrenaissance. Die Schneidung der Linien im Tonnengewölbe,
in der Kuppel und Apsis bringt herrliche perspektivische Wirkungen
hervor (der Bau schon 1493 beg., 1514 Chor und Kuppel voll.) —
In Carpi ist ferner, obgleich nicht von Peruzzi, das malerische und
l zugleich architektonisch interessante Schloß mit seinem vornehmen
Arkadenhofe (Backstein auf Marmorsäulen) nach dem Muster des
urbinatischen zu erwähnen (1510—20).

m Hier ist auch am ehesten Pal. Spada (già Capodiferro) in
Rom einzureihen, 1540 erbaut. Dieses eigentümliche Gebäude muß
uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Raffael für Batt. Branconi dall'Aquila im Borgo unweit St. Peter erbaute. (Ähnlich war auch der Palast ornamentiert, den *A. da Sangallo* d. j. für den Kard. Ant. del Monte auf Piazza Navona erbaute.) Pal. Spada erscheint, nach allem zu urteilen, wie eine Nachahmung davon. Es ist ein geistvoller Versuch, ein architektonisches Gefühl durch die Skulptur, durch Statuen in Nischen und freibewegten vegetabilischen Schmuck, nämlich Fruchtschnüre von Genien getragen usw. auszudrücken. Schon *Lorenzetto* hatte an der Gartenfront von Pal. della Valle antike Baufragmente und a
Statuen in solchem Sinne verwendet (s. S. 289 e). Später steigerte *Annib. Lippi* an der Gartenfront von Villa Medici diese De- b
korationsart, indem er antike Reliefs, in Rahmen gefaßt, an den Wänden einmauerte (S. 322 e). (Wenn ich nicht irre, so kam die Idee von ähnlich bemalten Fassaden her und ist als Übertragung dieser zu betrachten.) Ob der Entwurf des Pal. Spada auch von *Giulio Mazzoni*, der die Dekoration desselben ausführte (s. S. 262 a), herrührt, ist ungewiß. Das Erdgeschoß ist als ruhige Basis behandelt, außen Rustika, innen eine schöne dorische Pfeilerhalle; erst die oberen Stockwerke entwickeln außen und innen jene plastische Pracht; 1632 wurde der Bau durch *Borromini* restauriert, der in der Queraxe des 2. Hofes eine perspektivische Kolonnade anlegte. Über den ähnlich dekorierten Pal. Crivelli s. S. 262 b. — Nahe c
bei Palazzo Spada ein einfaches Renaissancehaus, nicht näher d
bestimmbar.

An dieser Stelle sei auch *Andrea Sansovino* (1460—1529) angeführt wegen einiger guten Arbeiten in Monte Sansavino: korinthische e
Loggia dem Pal. Comunale gegenüber, mit deutlichen Anklängen an Andreas florentinische Anfänge in der Sakristei von S. Spirito; Klosterhof in S. Agostino, eine dorisch-ionische Doppelhalle (1523); f
dorisches Portal an S. Giovanni Batt. Ihm (und nicht wie Vasari g
fälschlich angibt dem Jacopo Sansovino) ist auch zu Rom die Anlage des nicht großen, aber großartig gedachten, übrigens unvollendeten Palastes zuzuschreiben, den sich Kardinal Antonio del h
Monte († 1533), der Oheim Julius' III., in seinem Weinberg wohl erst nach 1517 erbauen ließ (zehn Minuten vor Porta del Popolo an der Straße, die zur Villa di Papa Giulio abzweigt, gelegen). Im Erdgeschosse außer dem spätern Rustikaportale *Vignolas* bloße Mauerfläche, im ersten Stocke außer zierlichen Eckpilastern und einfachen Fenstern nur in der Mitte eine kleine Säulenloggia. Im Innern besteht das Untergeschoß fast ausschließlich aus hohen, weitgespannten Arkadengängen, der obere Stock aus wenigen einfach disponierten Räumen (ihre Dekoration erst 1564 von *Pirro Ligorio*, die der abgeschrägten Ecke mit Brunnen davor im wesentlichen von *Vignola*). Als Dombaumeister zu Loreto (von 1513—26)

hatte er (wie ſein Vorgänger *Giancriſtoforo Romano*) nur teil am
a Baue des Pal. Apoſtolico (vgl. S. 285 c). Den Hof des Pal.
b Comunale zu Jeſi ſ. S. 133 c. — Noch möchten wir eher ihm als
c dem Lorenzetto den Palazzo Lante in Rom zuteilen, 1513—16 für Giuliano de' Medici, den Bruder Leos X., erbaut. Dispoſition, Gliederungen und Formen ſind viel beſſer als an Lorenzettos Bauten; die liebevolle und reiche Durchbildung des Details verrät den Bildhauer. Hier zuerſt im Rom der Renaiſſance findet ſich am Äußern eines Palaſtes der Marmor angewandt. (Der dritte
d Stock des ſchönen Hofs erſt um 1600 von *Onorio Lunghi* dazugebaut.)

Neben Peruzzi erſcheint der jüngere *Antonio da Sangallo* (*Antonio Cordiani*, 1483—1546), einer der Hauptſchüler Bramantes, ſeit 1503 in Rom, als ein ſehr ungleiches und vielleicht innerlich nie ganz ſelbſtändiges Talent. Seine Arbeiten zeugen immer von der goldnen Zeit, weil ſie wenig Falſches und Überladenes haben; allein ſie ſind meiſt etwas nüchtern. Wir nennen vor allem die
e kleine Kapelle rechts in S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom; die Pilaſterordnung, die Kaſſetten des Gußgewölbes, die Profilierung ſind beinahe Bramantes würdig (vgl. S. 261 k). — Einfacher, aber ebenfalls noch in Bramantes Art die achteckige Kapelle links vom
f Chore im Dom von Foligno (1527). — In Rom iſt ferner der
g ſchöne Pal. Baldaſſini (Via delle Copelle Nr. 35) ein Bau An-
h tonios, mit beſcheidenem Pilaſterhofe, desgleichen Pal. del Banco di S. Spirito (Ecke der Via de' Banchi nuovi und Banchi vecchi).
i Ebenſo der kleine Palazzo della Linotta (an der Ecke von Via de' Baullari und Corſo Vittorio Emanuele), für den franzöſiſchen Prälaten Thomas Le Roy zwiſchen 1517—24 gebaut, früher irrtümlich Peruzzi zugeſchrieben. In engen Dimenſionen eine großartige, originelle Anlage, macht der neuerdings gut wiederhergeſtellte Bau einen ſchönen Eindruck. — An der außen
k vier-, innen achteckigen Kirche S. M. di Loreto (auf Piazza Trajana, 1507?) iſt nur das Erdgeſchoß nach Antonios Entwurfe ausgeführt worden. Innen durch neuere Stuckierung, außen
l durch die abgeſchmackte Laterne des *Giacomo del Duca* entſtellt, war ſie jedoch von jeher keine der edlern Renaiſſance-
m kirchen. — Das Innere von S. Spirito (1538—44) einfach und tüchtig, auch die für die Entwicklung der Kirchenfaſſade des Barock wichtige Front iſt von Sangallo, aber erſt unter Sixtus V. von *Mascherini* vollendet; die nahebei gelegene, leider unvollendete
n Porta etwas empfindungslos, aber mächtig wirkend. — Das Innere
o von S. M. di Monſerrato iſt nach allen (auch ganz neuerlichen) Reſtaurierungen kaum mehr ſein Eigentum; der ehemals ſchöne

kleine Hof dahinter war es vielleicht nie. — Dagegen ist Pal. a
Sacchetti (Via Giulia) unstreitig von ihm und sogar zu seiner b
eigenen Wohnung erbaut, überdies wohlerhalten. „Das Muster der aristokratischen Stadtwohnung" —, ist er von allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimensionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigentümliches hat. — Dann rührt der größte Teil des Pal. Farnese von Antonio her, schon c
vor 1514 an der Stelle eines älteren, seit 1495 im Besitze des Kardinals Farnese (nachmals Pauls III.) befindlichen Gebäudes, und mehrerer 1517 und 1522 niedergelegten Nachbarhäuser begonnen, aber erst seit 1534 (seit Pauls Erhebung zum Papst) nachdrücklich betrieben. Die Fassaden sind wenig befriedigend, das Gesims Michelangelos gibt ihnen aber einen herrlichen Abschluß. Die kleinen, eng aneinander gerückten Fenster stehen zu den enormen Mauermassen in keinem günstigen Verhältnisse, und ihre prätentiöse Bekleidung mit Säulen läßt dies nur noch empfindlicher bemerken. Die Hallen des Erdgeschosses haben etwas Schweres und Gedrücktes und eine unschöne Gesimsbildung (die häßlichen Doppelkämpfer der Arkadenpfeiler!); auch die große Treppe ist bloß von Bedeutung, insofern sie eine der frühesten völlig bequemen Treppen ist. Nur die dreischiffige Eingangshalle, mit dem herrlich kassettierten Tonnengewölbe in der Mitte, zeugt von feinerem Formgefühl. Im Hofe sind die zwei unteren Stockwerke noch von Antonio (das d
zweite erst nach seinem Tode nach seinen veränderten Plänen [gedrückt elliptische Arkaden, an den zwei Hofseiten geschlossen; ihre Zumauerung an der Fassaden- und Rückseite später] von *Michelangelo* aufgeführt); selbst mit dem oberen an sich schönen, aber nicht zum unteren passenden Stockwerke Michelangelos bilden diese imposantesten Palasthallen Roms einen wahrhaft königlichen Bau (s. S. 315 k). In der reizvollen Bildung der dorischen Halbsäulen dürfte Antonio das antike Vorbild am Marcellustheater sogar übertroffen haben. — An der Sala regia des Vatikans ist die e
Anordnung der Dekoration von Sangallo; die bedeutende Wirkung beruht aber wesentlich auf den Stuckaturen (S. 261 i) und auf den Wandgemälden (als Ganzes, denn im einzelnen sind sie nicht zu rühmen). Ähnlich verhält es sich mit der anstoßenden Cappella Paolina. — Die beiden Kirchlein auf einer Insel des Bolsener f
Sees, das kleinere ein außen achteckiger, innen runder Zentral- g
bau, das größere (S. Cristina) ein lateinisches Kreuz mit Kuppel, letztere sowie die Fassade nach Sangallos Tode von *Vignola* ausgeführt. — Über Antonios Tätigkeit als Dombaumeister an St. Peter 1520—46 vgl. S. 279 fg., zu Loreto 1530—35 vgl. S. 285 b u. c.

Im Stile Antonios: die zwei Prachtfenster des Erdgeschosses am Pal. Cuccoli in Florenz, Via di Servi Nr. 10. h

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Endlich rühren von dem sehr beschäftigten Meister, dem Gunst und hohe Stellung im reichen Maße zu teil wurden, viele Festungs-
a bauten her: die Kastelle von Perugia (1540—43) und Ancona (1532), die in ihrem säkulären Verfalle höchst malerischen Festungs-
b mauern von Nepi, die von Parma und Piacenza, die Bauten
c in Castro (letztere kenne ich nicht) und die jetzt ganz in Trümmern
d liegende malerische Rocca von Montefiascone (1516). Für Ci-
e vità Vecchia entwarf er 1515 die später ausgeführte erste moderne
f bastionierte Umwallung. Die Fortezza da Basso in Florenz führte *Nanni d'Alessio*, gen. *Unghero*, nach Entwürfen Antonios aus (1534-37).

In den Abruzzen besitzt Aquila ein vorzügliches Gebäude an
g der Fassade der schon 1452 gegründeten Kirche S. Bernardino. *Cola dell' Amatrice* (1527) hat den Hauptgedanken dem Modelle Michelangelos für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz entnommen, die Durchbildung, wie bei jener, beruht auf Bramante. Derselbe
h Cola hat in der unvollendeten Fassade des Domes von Ascoli Elemente aus Projekten für St. Peter aus der Zeit von 1515, aufs einfachste reduziert, zur Anwendung gebracht. Von einigem In-
i teresse auch in Camerino: S. M. Annunziata, ein auf Säulen ruhender Hallenbau, von kryptenartig gedrungenen Verhältnissen, zur Renaissancezeit in eine romanische Hülle eingebaut.

Am passendsten reihen wir hier eine Anzahl umbrischer Kirchen vom Ausgange des Cinquecento an, mit Ausnahme einer
k sämtlich Zentralbauten. Die Chiesa del Gesù in Perugia, 1562 gegründet, ist ein in der Renaissance sehr seltenes Beispiel einer dreischiffigen, flachgedeckten Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen. Als ihre Baumeister werden *Gal. Alessi* oder *Vignola* ge-
l nannt. S. M. delle Vergini bei Macerata, 1573 von *Galasso da Carpi* nach dem Muster der Madonna di Carignano zu Genua (s. S. 330 b) erbaut, in den breiten und schweren Formen des Innern und der dürftig entwickelten Kuppel hinter ihrem Vorbilde
m zurückbleibend. Die Kuppelkirche S. M. della Reggia in La Fratta (Umbertide, zwischen Città di Castello und Perugia), außen achteckig, innen rund mit gekuppelten Säulen, von sehr schöner
n Raumwirkung (1559—1675). Die Chiesa del Purgatorio in Foligno, Ende des 16. Jahrh.; über kurzarmigem, aus einem Achteck entwickeltem Kreuze eine Flachkuppel; der Grundriß durch
o Eckkapellen zu einem Quadrate gestaltet. S. Crocifisso zu Todi, 1591 von *Val. Martelli* beg., von *Ippol. Scalza* vollendet, wiederholt die Anlage der Madonna delle Carceri in Prato in den Formen der späten Renaissance, mit Flachkuppel ohne Tambour. S. Lo-
p renzo in Vineis vor Orvieto, Ende des 16. Jahrh., im Grundrisse der Chiesa della Manna d'Oro in Spoleto (S. 286 f) völlig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

identiſch, im Äußern S. M. di Loreto in Rom nachahmend. S. Pietro e Paolo in Siena, Beginn des 17. Jahrh., in Grundriß a
und Aufbau S. Giuſeppe ehendort (ſ. S. 294 g) nachgebildet, auch ohne Tambour und mit achtſeitiger Kuppel; endlich die Chieſa Nuova zu Aſſiſi, 1615 von *Fr. Rufino* aus Cerchiara beg., ein b
artiger kleiner Zentralbau, von fünf Kuppelchen überdeckt, in Geſtalt eines griechiſchen Kreuzes im Innern und Äußern auch im Detail für dieſe Spätzeit auffallend harmoniſch durchgebildet.

In Florenz hat gerade der kurze Moment der höchſten Blüte keine Denkmäler erſten Ranges zurückgelaſſen. Doch iſt derſelbe (abgeſehen von den Paläſten Pandolfini und Uguccioni) durch einen höchſt anſprechenden Künſtler in kleineren Bauten vertreten, durch *Baccio d'Agnolo Bagſioni* (1462—1543). Er übernahm die Palaſtarchitektur ungefähr da, wo ſie Cronaca gelaſſen. Das Äußere überſchreitet faſt nie die Formen, welche dieſer am Pal. Guadagni entwickelt hatte; in den Höfen iſt das bisherige florentiniſche Prinzip mit der einfachſten Eleganz durchgeführt; ſelbſt die reichern Säulenordnungen ſcheinen Baccio zu bunt, und er beſchränkt ſich meiſt auf die ſog. toskaniſche, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leiſe Zierlichkeit im Sinne Bramantes zu geben ſucht.

Eine Ausnahme bildet zunächſt die mehr plaſtiſch durchgeführte Faſſade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). c
Die Ecken bedeutend als Pilaſter mit Ruſtika behandelt; zwiſchen den Fenſtern Niſchen; über den Fenſtern (als früheſtes und deshalb in Sonetten verſpottetes Beiſpiel, in Wirklichkeit aber einige Jahre ſpäter [1520] als an Pal. Pandolfini) Giebel, abwechſelnd rund und geradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt, bisher nur an Kirchen gebräuchlich (vgl. S. 140 b); an den vordern Fenſtern ſind die Steinkreuze mit zwei Halbſäulchen übereinander verziert. Das ſchwere und rohe Geſimſe angeblich auch von Baccio. — Der Albergo di Porta Roſſa ebenfalls von Baccio und für denſelben d
Bartolini erbaut, mit zum Teil überkragter Faſſade. Ein früher Bau Baccios iſt Pal. Lanfredini (jetzt Palace Hôtel auf Lungarno e
Guicciardini): Faſſade einfach gegliedert, unſymmetriſche Türanordnung, Säulenhof mit reichen Kapitälen, noch etwas ſchwer. — Ein anderes höchſt originelles Gebäude iſt der kleine Pal. Cocchi- f
Serriſtori (jetzt Della Seta) auf Piazza S. Croce, irrtümlich Baccio zugeſchrieben, aber ſchon 1469—74 erbaut; der unbekannte Meiſter mußte hier das Recht des Überragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn, aber auf beiden Seiten nach den Nebengaſſen, benutzen und mit ſeinem klaſſiſchen Detail in Einklang bringen; es iſt lehrreich zu ſehen, wie ihm dies gelang.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andere Paläste sind außen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor
a allem der Pal. Taddei (Raffaels Beschützer, jetzt Pecori-Ginori, Via de' Ginori Nr. 13), wo die Schlußsteine der Bogen noch Akanthus-
b konsolen bilden. — Auch der Pal. Ginori nebenan ist ein Werk Baccios. — Zu seinen anmutigsten Werken gehört die Villa
c Castellani auf Bellosguardo (jetzt Villa Mercedes) vollständig erhalten auch in der Ausgestaltung des Innern; in dem reizenden Hofe zwei einander gegenüberliegende Hallen im obersten Geschoß. Vielleicht ist auch die ganz nahe gelegene, dem Cronaca zuge-
d schriebene Villa S. Sepolcro (auch Nuti, La Strozzina, Le Lune genannt, jetzt Spencer-Stanhope) eher sein Werk. — (Seine Villa
e Bartolini in Rovezzano vielfach verändert.) — Pal. Rossellí
f del Turco, bei Ss. Apostoli, ist für Architekten sehenswert wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Konsolen, Gesimse, Steinbalken, Lünetten). Man übersehe nicht den stattlichen eisernen Ring an der Ecke.
g Vermutungsweise wird ihm auch Pal. Corsi (già Sertini) zugeschrieben (s. S. 127 a). — Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von Baccio ebenfalls für Giov. Bartolini erbaut und 1638 von
h *Silvani* vergrößert wurde: Pal. Giuntini (früher Pal. Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda Nr. 83). Absichtslos unregelmäßig, mit zierlichem Säulenhofe, Gartenhalle und Turm, bildet es eine für ergänzungsfähige Augen sehr reizende, halb ländliche Anlage.

i Von Kirchen Baccios ist mir nur das Innere von S. Giuseppe (in Via Malcontenti, 1519 erb.) bekannt: eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Kapellen; am Oberbaue scheint manches verändert. — Die von Baccio im Verein mit *Giul. da Sangallo* und *Cronaca* entworfene (und auf der einen Seite von ihm allein
k 1508—15 ausgeführte) Umkleidung der Domkuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese Stelle gedacht war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Grillenkäfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeich-
l nung zum Fußboden des Domes wird unter andern Künstlern auch dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art, welches aus der Blütezeit vorhanden ist. — Der Turm
m von S. Spirito wird nur in Florenz bewundert; derjenige von
n S. Miniato ist nur unvollkommen erhalten.

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht bekannt sind, zeigen eine große Ähnlichkeit mit Baccios Stile. So u. a. der kleine mittlere Hof
o des (sonst neuern) Pal. Bacciocchi (Via de' Pucci Nr. 2). Ferner in
p Volterra Pal. Maffei-Guarnacci (1527) u. Pal. Minucci (1535).

Die von Baccios Sohne *Giuliano* (1491—1555) erbaute Capp. Turini im Dom zu Pescia (vor 1540) ist in der Raumbildung und a
im Grundrisse von der Capp. Pazzi beeinflußt, aber in steife Hochrenaissance umgesetzt. Ferner von ihm der Pal. Griffoni mit b
offener Loggia in S. Miniato al Tedesco, und in Colle di Val c
d'Elsa der am Ende einer Brücke auf einer Anhöhe liegende Pal. Ceramelli (già Campana), im Detail an den Pal. Farnese d
erinnernd.

Baccios zweiter Sohn *Domenico* (geb. 1511) baute den stattlichen Pal. Buturlin (Via de' Servi Nr. 15); die Fassade (mit moderner e
Bemalung) wiederholt den Typus des Pal. Guadagni; innen ein zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters. Von ihm ferner Pal. Martinelli (Via di S. Egidio) und Pal. Stiozzi già Nasi (Via f
S. Niccolò) in Anlehnung an den Stil Vasaris, sowie der am Arno liegende Teil des Pal. Torrigiani. g

Ein Nachahmer Baccios, dessen Tätigkeit bis gegen das Ende des 16. Jahrh. reicht, *Giov. Ant. Dosio* (1533 bis nach 1580), muß wegen eines vorzüglichen Gebäudes schon in dieser Reihe genannt werden: wegen des Pal. Larderel (Via de' Tornabuoni Nr. 19, h
gebaut 1580), welchen man wohl nicht den schönsten Palast, aber das edelste Haus der florentinischen Architektur heißen könnte. Es ist die Vereinfachung des Pal. Bartolini, streng der Horizontale unterworfen, mit dreimaliger toskanischer Ordnung an den Fenstereinfassungen. — Dosios übrige Bauten folgen dem Stile der Zeit: so die Capp. Gaddi in S. M. Novella (zweite d. l. Querschiffes) i
der Säuleneinschachtelung des Michelangelo (die tüchtigen Stukkaturen der Decke von Dosios eigener Hand); auch die Capp. Nicco- k
lini in S. Croce hat nichts Eigentümliches; wohl aber der in seiner Einfachheit merkwürdig malerische Hof des Arcivescovado l
(1573), welcher mit äußerst wenigem einen bedeutenden Eindruck hervorbringt.

Sonst trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der goldenen Zeit der Mercato Nuovo des *Giov. Batt. Tasso* (1547—51). m
Edler, großartiger und einfacher ließ sich die Aufgabe für dieses Klima nicht wohl lösen, als durch diese Halle geschehen ist.

Dem Bildhauer *Baccio da Montelupo* (1469—1535?) wird die Kirche S. Paolino in Lucca zugeschrieben, erbaut 1522. Innen n
und außen der einfachste, sogar trockene Pilasterbau; bloß die Frontwände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es ist Brunelleschis Badia von Fiesole ins 16. Jahrh. übertragen, nur daß hier die Seitenschiffe die Stelle der tiefen Kapellen in der Badia vertreten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Padua wurde während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh.
a die Kirche S. Giustina erbaut. 1501 von *Girolamo da Brescia* mit den Chorfundamenten beg., bald wieder aufgegeben, und nach Beseitigung der Modelle des *Sebast. da Lugano* (1515) und des *Andrea Riccio* (1516) erst 1521 nach Entwurf und unter Leitung *Alessandro Leopardis* wieder aufgenommen und nach dessen Tode (1522) von *Andrea Moroni* aus Bergamo 1532 vollendet. Nach Leopardis berühmten Flaggenhaltern vor S. Marco (S. 219 b) würde man in ihm einen schmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeister der Frührenaissance erwarten; allein die Justinenkirche gibt nichts als großartige Disposition in ungeheurem Maßstab. Das rhythmische System der hinteren Teile auf die ganze Kirche ausgedehnt, gäbe im wesentlichen den Eindruck des herrlichen Projektes, welches Fra Giocondo im J. 1505 für die neue Peterskirche einreichte. Die Grundrißanlage ist eine ähnliche wie in den oben (S. 160 a fg.) erwähnten Kirchen südlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedigs unerläßlichen Vielkuppelsystem; allein die Durchführung geschieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind. Die Nebenschiffe wurden mit ungeheuern quergestellten Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen die Stützwände der Tonnen, wodurch ununterbrochene Seitenschiffe entstehen. Reihen von tiefen Kapellen, je zwei auf ein Mittelschiffsfeld, durch volle, in Pilaster endigende Scheidewände getrennt, begleiten die Seitenschiffe. Die Querarme sind rund abgeschlossen, ebenso ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, so daß das Auge überall auf Nischen trifft. — Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrscheinlich auch dem Künstler genügt haben. Die paduanische Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger schlank als die mittlere bildete; gleichwohl sind sie dieser im Wege, decken sich, schneiden sich unschön und tragen zur Wirkung des Innern sehr wenig bei. Immerhin sind die Torheiten der Baumeister des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilasterkapitäle, auch der Gesimse, dazu die leere Weiße der Wände, macht es nötig, das Auge etwas an dieses Innere zu gewöhnen, welches nicht nur an Größe, sondern auch an Wohlräumigkeit eines der ersten der goldenen Zeit ist. Außen ist die Fassade noch nicht inkrustiert. Die Seitenschiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den großen Tonnengewölben des Innern ent-
b sprechend. (In Praglia bei Padua scheint das Monastero mit bedeutender Kirche sich dem Stile von S. Giustina anzuschließen.)

Ähnliche Raumschönheit in kleineren Dimensionen zeigt S. Se- a
polcro in Piacenza (S. 161 o), wo das Mittelschiff abwechselnd von zwei quadratischen Kreuzgewölben und zwei schmaleren Tonnengewölben überdeckt ist.

Von 1551—77 wurde dann durch *Andrea da Valle* aus Padua und *Agostino Righetto da Valdagno* der Dom daselbst erbaut. Daß b
ein Entwurf von Michelangelo zugrunde liege, ist kaum glaublich, da die Verwandtschaft mit den nahen oberitalischen Bauten viel größer ist als die mit Michelangelos Bauten; wohl aber mag bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume sein Modell von St. Peter eingewirkt haben, welches damals einen noch ganz frischen Ruhm genoß. Das Langhaus wird zuerst durch ein kürzeres Querschiff mit kleiner Kuppel unterbrochen, dann durch ein größeres mit einer (modernen) höhern Kuppel und runden Abschlüssen. Die Seitenschiffe sind lauter kleine Kuppelräume mit anstoßenden Kapellen. Die Bildung der Pilasterkapitäle und die Gesimse zeigen die Übelstände derjenigen von S. Giustina in noch höherm Grade. — Die Wirkung des Innern hängt, wie bei so vielen Kirchen, vom Schließen und Öffnen der Vorhänge ab.

Wie aus Trotz gegen den venezianischen Engbau sind diese Kirchen in kolossalem Maßstabe angelegt. Mäßiger verfuhr in dem zur Provinzialstadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher sich hier in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. hauptsächlich an den Namen des Veronesers *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) knüpft. Was er am Pal. del Capitanio gebaut hat, möchte sich etwa in c
betreff der Fassade gegen den Signorenplatz auf die mittlere Pforte mit dem Uhrturm (1532), in betreff der gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) gerichteten auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beschränken; beides keine Bauten von höherm Belang. Sodann gehören ihm mehrere Stadttore: Porta d
S. Giovanni (1528), Porta Savonarola (1530) usw. Das erstgenannte ahmt, außen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, selbst in der Anordnung der Fenster[1]). Die Kirche S. M. delle Grazie e
(in Vanzo) ist wohl nach seinen Plänen begonnen, aber bald unterbrochen und erst viel später als Barockbau vollendet[2]). — Seine Beteiligung an der Capp. del Santo s. S. 210 h.

---

1) Die übrigen Tore von Padua sind etwas früher: Porta S. Croce und Porta * Livia um 1517; Porta Portello (1518) soll von *Gugl. Bergamasco* sein und über- ** nimmt zuerst das Motiv des römischen Triumphbogens für ein modernes Stadttor.

2) In Padua findet sich ein wunderlicher Rundbau (breiter Umgang mit Nischen um ein schmales Kuppelchen auf acht Säulen) in Gestalt der Kirche S. M. del Tore- *** sino; noch aus dem 16. Jahrh. mit Ausnahme der Fassade.

Weit das schönste, was Falconetto hinterlassen hat, findet sich
a am Palazzo Giustiniani, beim Santo Nr. 3950. Der Hof dieses von außen unscheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel stehenden Gartenhäusern begrenzt (der zur Symmetrie fehlende linke Flügel soll existiert haben), die noch im äußersten Verfall jenen unzerstörbaren Charakter der Lustgebäude des goldenen Zeitalters an sich tragen; erbaut 1524 für den Verfasser des Buches „Vom mäßigen Leben", Luigi Cornaro, wahrscheinlich unter Beirat des Bauherrn. Das eine mit Wandsäulen zwischen offenen Arkaden am Erdgeschosse und statuengeschmückten Nischen zwischen Pilastern am Obergeschosse, das andere mit Pilastern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und untern Saal, dieses ein köstliches achteckiges Gemach mit Nischen, wahrscheinlich zur Musikhalle bestimmt, ein paar Nebenräume und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume großenteils voll der herrlichsten Malereien und Arabesken (S. 259 f). Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten, daß ein volles Verständnis des Gebäudes eine gewisse Anstrengung erfordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht den Genuß, sondern die Abspannung oder die Zerstreuung; daher ist ihm entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen. — Von den in Paduas Umgebung durch Falconetto für Cornaro aufgeführten Bauten ist die jetzt
b bischöfliche Villa in Luvigliano (bei Praglia) mit weitem dorischen Pfeilerportikus über mächtigem Treppenaufbau noch ganz, —
c sind in Campagna und Coderigo nur wenig bedeutende länd-
d liche Anlagen z. T. erhalten. Villa Cornaro (jetzt Benvenuti) in Este hat bloß das Eingangsportal — eine reduzierte, graziöse Nachbildung des Janusbogens in Rom — bewahrt, alles andere ist moderner Restaurierung zum Opfer gefallen.

Das Vorbild Falconettos hielt in Padua noch einige Zeit die
e bessere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del Podestà und mehrere einfache Privatpaläste geben hiervon Zeugnis. Auch
f der vierte Klosterhof bei S. Giustina, dessen Bogenpfeiler unten mit ionischen, oben mit korinthischen Halbsäulen bekleidet sind, ist ein gutes Gebäude (wahrscheinlich von *Palladio*). — Sonst sind mir
g noch die einfachen Renaissancehöfe beim Seminar bekannt.

In Verona ist die Blütezeit der Baukunst repräsentiert durch *Michele Sanmicheli* (1484—1559), Sohn des S. 182 a genannten Giovanni. Nur um ein Jahr jünger als Raffael, hat er sich wie dieser unter dem Einflusse Bramantes ausgebildet. Seine Bauten sind als Weiterentwicklung der letzten Manier des großen Meisters und als Andeutung von Raffaels Intentionen von hervorragendem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Intereſſe. Die erſten von ihm herrührenden Gebäude befinden ſich im ehemaligen Kirchenſtaate. Am Dom zu Orvieto, wo er 1509 a
bis 1528 als Dombaumeiſter wirkte, iſt außer dekorativen Arbeiten (S. 202 f) nichts Bedeutendes von ihm ausgeführt. In Montefias- b
cone der Dom S. Margherita (1519), Achteck mit halbrunden Niſchen, unten doriſcher, oben ioniſcher Pilaſterarchitektur und vortretendem quadratiſchen Chor; nach einem Brande von *Dom. Fontana* in der Kuppel und im Äußern barockiſiert. Ebendort S. M. delle c
Grazie (vor der Stadt): griechiſches Kreuz mit Kuppel, A. da Sangallos Madonna di S. Biagio in Montepulciano verwandt; im Äußern anſpruchsloſer Backſteinbau. In S. Domenico zu Orvieto d
die kleine Unterkirche (1518—23) als Grabkapelle der Familie Petrucci, von dem gleichen Grundriſſe wie der Dom von Montefiascone, im Aufbaue der Einheitlichkeit entbehrend. Außerdem auch Privatgebäude an beiden Orten, ſo vielleicht der Pal. Bon- e
ſignori in Orvieto. Später wurde ihm hauptſächlich als Feſtungsbaumeiſter Ruhm und reichliche Beſchäftigung zu teil, doch blieb ihm nicht nur Zeit und Anlaß für Prachtbauten übrig, ſondern er durfte auch den Feſtungsbau ſelbſt mit einer Majeſtät der Ausführung behandeln, welche nur ſelten wieder ſo geſtattet und noch ſeltener wieder erreicht worden iſt.

Im Dienſte ſeines Souveräns, der Republik Venedig, vergrößerte und verbeſſerte er faſt alle Befeſtigungen, welche dieſe nah und fern (bis Cypern) beſaß. Bei Venedig ſelbſt gehört ihm die For- f
tifikation des Lido; in Verona die wichtigſten Baſteien und Tore. g
Von unfertigen Römerbauten, wie z. B. dem Amphitheater von Verona, abſtrahierte er (vielleicht von allen Architekten zuerſt?) die Befugnis, nicht bloß Flächen, ſondern auch Gliederungen (Säulen, Wandſäulen, Pilaſter uſw.) mit Ruſtika zu bekleiden; ſein Zweck war, den ernſten, trotzigen Charakter des Feſtungsbaues mit der Schönheit des doriſchen Säulenſyſtems und ſeiner Verhältniſſe zu verbinden. Allerdings entſtanden dabei Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Kapitäle zu dem roh gelaſſenen Übrigen nie paſſen können; allein Sanmicheli war der Künſtler dazu, dieſes vergeſſen zu machen. Porta Nuova (1533—40) zeigt h
ſowohl an den beiden Fronten als (und hauptſächlich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine impoſante Anwendung ſeines Prinzips ohne alles Schwere und Plumpe, in vortrefflichen Verhältniſſen. Porta Stuppa (oder del Palio, 1557), eine quer i
über den Weg geſtellte Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneuerter) Attika, wirkt durch Einheit des Motivs in dieſen gewaltigen Dimenſionen noch großartiger. (Man bemerke, wie Sanmicheli durch ſehr ſchlanke Bildung ſeiner doriſchen Halbſäulen die rohe Boſſierung derſelben wieder aufzuwägen ſuchte.) Porta

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a S. Zeno (1541), anspruchsloser, ist ebenfalls von ihm; Porta S.
b Giorgio dagegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entschlossenen.

Von dieser einseitigen Beschäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm fast die ganze spätere veronesische Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeschossen der Paläste. Er behandelte sie mit lauter Rustika, ohne sich doch entschließen zu können, ihnen in diesem Falle den entschiedenen Charakter eines bloßen Sockelgeschosses zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Raffael und Giulio Romano schon um dieselbe Zeit taten. Gleichwohl wirken diese Gebäude immer sehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit seinen wenigen und großen Teilen und der ernsten Pracht seiner Ausführung.

Das früheste dieser Gebäude in Verona möchte der herrliche
c Pal. Bevilacqua am Corso Cavour Nr. 19 sein; oben mit spiralförmig kannelierten Säulen, zwischen denen abwechselnd große triumphbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken sich öffnen.
d — Pal. Canossa, am Corso Cavour Nr. 41, beim Castello Vecchio, außen einfacher; das ganze Erdgeschoß eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof nach Art der römischen Schule hinausblickt, dessen Hintergrund die herrliche Landschaft jenseits der Etsch bildet. (Das kleine Mezzaningeschoß gehört außen noch zum untern Rustikageschosse; im Hofe bildet es schon ein nicht glückliches besonderes Glied.) — Es folgt der von Bramantes eige-
e nem Hause beeinflußte Pal. Pompei alla Vittoria, an der Etsch, jetzt die städtische Pinakothek enthaltend; hier gab Sanmicheli die untere Ordnung auf und verlieh dem Erdgeschosse schon mehr den Charakter eines bloßen Unterbaues; die obere dorische Ordnung faßt fünf große, von Masken bekrönte Fensterbogen ein; der Hof
f ist nicht bedeutend. — Pal. Malfatti (früher Guastaverza), auf
g Piazza Vittorio Emanuele (Brà), der einfachste. Pal. della Torre (Via S. Fermo Maggiore) auch von ihm, halbausgebaut; in seinem
h Stile Pal. Tresa (Via Porta Vescovo). — Die alte Gran-Guardia auf Piazza Vitt. Emanuele ist nicht von Sanmicheli, sondern von seinem Verwandten *Domenico Cortoni;* die beiden Stockwerke stehen in keinem guten Verhältnisse zueinander.

i In Venedig ist von Sanmicheli der Pal. Grimani am Canal Grande (jetzt Appellhof), welcher in der großartigen Einteilung der Fassade über alles Maß venezianischer (auch Sansovinischer) Raumbehandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des Phantastisch-Festlichen erreicht, welchen die Baukunst am Canal Grande verlangt. Im Erdgeschosse emanzipiert sich der Meister von seiner kontinentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wohl die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig; das Ober-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geschoß ist zu triumphbogenartigen Riesenfenstern geöffnet. Auch
Pal. Corner-Mocenigo, auf Campo S. Polo, ist sein Werk a
(1542), wie auch das Nymphaeum im Pal. già Cornaro beim b
Teatro S. Angelo. Ein besonders schönes Werk Sanmichelis ist
der Pal. Roncali (1555) an der Piazza in Rovigo. c

Von einzelnen Portalen in Verona werden ihm die Porta de' d
Notai an der Treppe des Pal. della Ragione, die Porta del e
Capitanio und die des Pal. del Podestà, beide auf dem f
Signorenplatze, beigelegt.

Von seinen veronesischen Kirchenbauten ist die Mad. di Cam- g
pagna, eine große Rundkirche von einfachem Äußern, erst nach
seinem Tode (1559) und ungenau ausgeführt; die Rundkapelle der
Pellegrini bei S. Bernardino (vor 1554 beg.), ein höchst reizender h
Zierbau, beweist, wie vortrefflich Sanmicheli es verstand, einen
fremden Gedanken eigenartig auszubilden. Der Grundriß stimmt
mit dem Tempietto in S. Pietro in Montorio nahezu überein, aber
der Aufbau ist ganz verschieden. Innen sind die antiken Formen
geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Kassetten der sphäri-
schen Kuppel (neuerdings gewissenhaft und gut restauriert). — An
S. Giorgio in Braida soll nach einigen bloß der Turm, nach i
andern der Kuppelraum oder gar das Ganze von Sanmicheli sein;
einschiffig und ohne Querbau, gleichwohl aber von reicher und
bedeutender Gliederung des Innern. (Vortretende Pfeiler mit
Halbsäulen; im Zylinder der Kuppel ein Kreis von 20 Pilastern;
der Chor etwas enger, mit rundem Abschluß.) — An S. M. in
Organo (S. 182 g) ist die unvollendete Fassade nach seinem Ent- k
wurfe gebaut (1592). In der Villa Fiumane bei Verona gehört l
ihm die originelle Kapelle.

Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den großen Bau-
meistern der Blütezeit auch den Florentiner *Jacopo Tatti*, gen.
Sansovino, an (1486—1570). Alle andern in dieser Reihe haben
ihre Bauwerke frei und großartig nach einer innern Notwendig-
keit zu gestalten gewußt; Jacopo dagegen, der mitten unter den
erhabensten Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines
Lebens zugebracht und auch unter Bramante gelernt hatte, be-
quemt sich in der Folge als bauliches Faktotum zu Venedig zu
allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaissance
und hilft diese verewigen. Es muß ihm bei großen Gaben des
Geistes und Herzens doch an dem wahren Stolze gefehlt haben,
der lieber eine glänzende Bestellung ausschlägt, als sie gegen
besseres Wissen durchführt.

In Rom ist von ihm das Innere von S. Marcello am Corso m
(1519) und der Pal. Niccolini (früher Gaddi, Via de' Banchi) n
angegeben; ersteres immer eines der bessern unter den kleinern

Interieurs dieses Stiles. Der nach seinem Modelle (vor 1521) be-
a gonnene Bau von S. Giovanni de' Fiorentini geriet durch seinen Weggang nach Venedig 1527 ins Stocken und wurde unter teilweiser Änderung des ursprünglichen Entwurfs erst später von *Giac. della Porta* und *Carlo Maderna* vollendet. — In Venedig bekam er seit 1527 eine Menge von Aufträgen und genoß bis an seinen Tod eine künstlerische Stellung parallel derjenigen seines Altersgenossen
b Tizian. Unter seinen Kirchen ist wohl die beste S. Giorgio de' Greci (beg. von *Sante Lombardo*, nach Sansovinos Plänen 1550 voll. von *Chiona*): einschiffig mit Tonnengewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird, außen ein schlanker Hochbau von zwei Ordnungen, wozu vorn noch eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlnug des Ganzen erkennt man leicht die Überlegenheit des an die Rechnung im großen gewöhnten Florentiners; allein derselbe läßt sich doch herbei zu der venezianischen Behandlung des Pilasters (mit Rahmenprofil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener obersten Ordnung der Fassade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen wäre. —
c Die Fassade der nahen Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, in demselben schreinerhaften Geiste wie die meisten Scuole von Venedig, ist ihm nicht aufs Kerbholz zu schreiben: sie ist 1551 durch *M. Giovanni da Zan*, Proto des Arsenals, ausgeführt.

d Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534), wobei ihm einer der Theoretiker der Renaissance, *Fra Francesco di Giorgio*, die Proportionen nach vermeintlich platonischem System korrigierte, ist ein wahrer Rückschritt ins Oberitalienische, wenn man S. Marcello in Rom (S. 309 m) damit vergleicht: nüchterne Pilaster, tiefe Seitenkapellen, aus welchen das meiste Licht kommt; die Fassade
e von *A. Palladio*. — An S. Martino (1540) sieht man, daß Sansovino bei geringern Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand; er hat einem quadratischen flachgedeckten Raume durch glückliche Einteilung der Wände in niedrigere und höhere Kapellen Bedeutung zu geben gewußt. (Außen fehlt die Inkrustation.) Wiederum von
f geringer Anlage: S. Giuliano (1554), geradezu ein parallelepi-
g pedischer Kasten! — Die Fassade von S. Sebastiano ist aber doch hoffentlich nicht von ihm; so tief kann er nicht gefallen sein (wahrscheinlich von *Ant. Scarpagnino*, der 1506—46 als Proto den Bau der Kirche leitete).

h Die Loggia unten am Markusturme (1540, unter dessen Trümmern 1902 begraben) war im Grunde mehr eine plastische Dekoration als ein Gebäude. (Daß die Attika viel zu hoch ist, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabsichtigten Statuen erhalten hätten.)

Von Sansovinos Palästen ist offenbar der frühste Pal. Corner

della Cà Grande (am Canal Gr. rechts, 1532); man könnte sagen, a
es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse; unten Rustika, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwischen Doppelsäulen. — Wenige Jahre später (1536) begann er die Biblioteca an der Piazetta, welche man wohl als das prächtigste profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. b Hier zuerst erfuhren die Venezianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venezianische Renaissance war eine Nachfolge des Altertums auf bloßes Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pfeilerbaue mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloß das Allgemeine abstrahiert, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, daß Venedig sich an der grandios-energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlage der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuren Reichtume des Figürlichen kaum satt sehen konnte. Allein das Gebäude ist seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Dekoration, wie die Venezianer sie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf diesen Raum zu bauen, hätte sich etwas Bedeutenderes, durch Verhältnisse und Einteilung Sprechendes komponieren lassen. Man braucht nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu denken, ja nur an Palladios Basilika zu Vicenza. Immerhin ist es eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste. — Die Bewunderung war denn auch so groß, daß später (1584) *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) zum Bau seiner Neuen Prokurazien, c
welche von der Biblioteca aus den Markusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieser letztern wiederholte. Zum Unglück aber bedurfte sein Bau eines dritten Stockwerkes, welches er aus eigener Macht hinzu komponierte. Kein Zeitgenosse hätte etwas viel Besseres hingesetzt, aber man durfte auf Sansovinos Halle überhaupt nichts setzen, da ihr dekorativer Sinn mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeschlossen ist. — Die Fortsetzung gegenüber S. Marco ist erst aus der Zeit Napoleons.

Als das anerkannte Prachtstück von Venedig übte der Bau Sansovinos eine dauernde Herrschaft über die Phantasie der Spätern aus. Es ist nicht schwer, denselben, mit einem Erdgeschosse von facettierter Rustika vermehrt, wieder zu erkennen, z. B. in der reichen und mächtigen Fassade vom Pal. Pesaro am Canal Grande, d
erbaut von *Longhena* (um 1650); ebenso in dem Pal. Rezzonico e
desselben Architekten, mit einem Erdgeschosse von Rustika mit

Säulen. Schon Scamozzi hatte in den etwas öden Formen seines
a Pal. Contarini degli Scrigni eine Art von Reproduktion versucht. Selbst an Kirchen kehrt jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandsäulen und Fenstersäulen in zwei Stockwerken
b noch ganz spät wieder. So an S. M. Zobenigo, 1680 von *Gardi* erbaut, der sein Vorbild an erstickendem Reichtum zu übertreffen wußte. (Die Wandsäulen verdoppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungsplänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovinos sind wenig mehr als Umkleidungen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen.
c So Pal. Manin, unweit vom Rialto u. a. m. — Die Fabbriche Nuove
d wurden schon erwähnt (S. 179 b). An der Zecca (jetzt Bibl. Marciana), einem seiner spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rustikahalbsäulen an allen Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu kontrastieren bestimmt ist. Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade; wie
e der schöne Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit geraden Gebälken) verrät er noch die frühern, festländischen Inspirationen des Meisters. Letzterer dürfte sogar dem Hofe Peruzzis im Pal. Massimi in Rom überlegen sein.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat *Alessandro Vittoria* (1525
f bis 1608) an dem einfachen Pal. Balbi (Canal Grande, links, bei Pal. Foscari) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. — Als Gegenstück zur Zecca, d. h. als ernstere Kulisse zum Dogenpalaste, wie es die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später
g *Giovanni da Ponte* (1512—97) die Carceri. In seinem Alter (1588
h bis 92) führte er auch die Rialtobrücke aus. Abgesehen von dem mechanischen Verdienste der Bogenkonstruktion, das wir nicht beurteilen können, ist es ein häßlicher und phantasieloser Bau.
i (Die Seufzerbrücke ist dagegen wahrscheinlich von Da Pontes Neffen *Antonio Contino*.)

k An der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Salvatore, hat Sansovino nur die Ausführung leiten helfen; entworfen ist sie von *Giorgio Spavento* 1506; *Tullio Lombardo* kommt schon 1507 als Leiter des Baues vor; voll. 1534, mit Ausnahme der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco halb unbewußt, an S. Fantino bewußter ausgesprochene Prinzip seine reifste Frucht; drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume, von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne, einfach reiche Perspektive, die das Gebäude größer scheinen läßt, als es ist. Allerdings trägt hierzu auch die Farblosigkeit und das einfache Detail, sowie die glückliche, vielleicht erst durch eine spätere Durchbrechung der anfangs dunkeln Kuppeln bewirkte Verteilung des Lichtes bei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ans Ende dieſer Reihe gehört der große *Michelangelo Buonarroti* (1475—1564). Seine bauliche Wirkſamkeit begann erſt verhältnismäßig ſpät, als ſeine bedeutenden Zeitgenoſſen ſchon ihre Syſteme ausgebildet hatten, und ſie bezieht ſich als Vorbild mehr auf das jüngere Geſchlecht, welches dann über ihm ſelbſt die Alten vergaß.

Michelangelo hat ſich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämoniſch-gewaltige Formenbehandlung in der Skulptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rat, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erſte Auftrag (Ende 1516 durch Leo X.) war eine Faſſade für S. Lorenzo in Florenz. a
(Nach des Meiſters Skizze fertigte *Baccio d'Agnolo* ein Modell, *Andrea Ferrucci* begann 1517 die Fundamentierung, 1517 machte Michelangelo ſelbſt ein Modell; der Vertrag zur Ausführung vom 19. Januar 1518 wurde Anfang März 1520 wieder aufgelöſt, als Michelangelo die Arbeiten für die Sagreſtia Nuova übernahm.) Man bewahrt Skizzen des Entwurfs noch im Muſeo Buonarroti b
zu Florenz (nicht zweifellos von Michelangelos Hand; eine ſolche dagegen im Meſeum zu Rugby in England). Der untere Teil der Faſſade wäre mit grandios zwiſchen Säulenſtellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in betreff des obern, dem Mittelſchiffe entſprechenden, läßt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwiſchen beiden, die von andern Baumeiſtern in großen Voluten geſucht wurde, ſollte hier bloß durch koloſſale Statuen geſchehen. Das angenommene Projekt (etwas quadratiſch im Aufbaue, mit einem Giebel in der Mitte, zwei Halbſäulenordnungen durch eine Attika getrennt) bekümmerte ſich gar nicht um die Abſtufungen der eigentlichen Kirche. — Beträchtlich ſpäter, jedenfalls erſt unter Clemens VII., kam wenigſtens die Bekleidung der Innenſeite der Faſſade zuſtande, wobei der Gang zur Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einſicht, der Gliederung der Kirche Brunelleschis ſich anzuſchließen, ſo daß er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältniſſe dieſes Säulen- und Pilaſterbaues verantwortlich iſt.

Ganz frei geſtaltend treffen wir ihn erſt in der berühmten Grabkapelle der Mediceer (ſog. Sagreſtia Nuova, entworfen c
1520, gewölbt 1524). Keinem Künſtler iſt je freiere Hand gelaſſen worden; man kann kaum entſcheiden, ob er die Kapelle für ſeine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte; — Architektur und Skulptur ſind ſo zuſammengedacht, als hätte der Meiſter aus einem und demſelben Tone beides vormodelliert. Als Ganzes iſt ſie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschiſcher Sakriſteien auf das geiſtvollſte erweitert und erhöht darſtellt; in den kubiſchen Verhältniſſen und der allgemeinen Wirkung trotz ſchwerer Willkür der Details von aller-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

größter Schönheit. Es ist nicht bloß die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den ganzen Fortschritt des 16. Jahrh. im Verhältnis zum 15. klar macht, sondern vor allem ein höheres Gefühl für Verhältnisse. Man übersieht daneben einzelne schon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Nischen über den Türen u. dgl.; man rechtfertigt die Schrägpfosten der obern Fenster vielleicht sogar durch altetruskische Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabnischen mit einer spielenden Architektur durch den Vorteil, daß die Figuren um so viel größer erscheinen. Der Kontrast des dunklen Steinwerkes mit dem geweißten Mauerwerke kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelos Rechnung; denn eine Zeitlang waren bedeutende Teile der Kapelle durch *Giovanni da Udine* bemalt und studiert.

Michelangelos wahre Größe liegt hier wie überall darin, daß er auch die Baukunst dem Ausdrucke seiner Stimmungen dienstbar zu machen vermag. Seine Bauten tragen durchaus den allerpersönlichsten Charakter, sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architektur nach wie vor unerreichbar blieb. Seine Verhältnisse kopiert er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten, sondern er schafft sie aus eigener Machtfülle, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der konstruktive Organismus, sondern das große Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankierenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im großen rechnende Komponist. Vom Detail verlangt er nichts als eine scharfe, wirksame Bildung. Die Folge war, daß dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravour-Architekten für die gröbsten Mißformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrage Clemens' VII. begann Michelangelo im an-
a stoßenden Kloster die Biblioteca Laurenziana (1523—26 erbaut). Die Vorhelle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinne aller Einzelformen absichtlich Hohn gesprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauermassen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht aneinander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Konsolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe, von *Vasari* 1558 nach einer Zeichnung Michelangelos hineingebaut, sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolierung; dem unbeschadet dürfte sie etwas weniger halsbrechend gefährlich sein. — Das Ganze hat wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlicher aussprechen würde bei voll-

endetem Oberbaue. Der Künſtler hat mit allen, auch den verwerflichſten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen geſucht; wir wiſſen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus; *Ammanati* ſtellte Säulen in enge Wandniſchen an der Faſſade von S. Giovannino degli Sco- a
lopi; *Giov. da Bologna* an den Wänden ſeiner eigenen Gruft-
kapelle hinten in der Annunziata uſw. b

Das Gebäude der Laurenziana ſelbſt iſt wieder baulich ein- c
fach und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierung wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben iſt, ſo beſaß er im kleinen den feinſten Schönheitsſinn, den er im großen der Bizarrerie aufopferte. Die Holzdecke, deren edles und reiches d
Motiv ſich in der Zeichnung des von *Triboło* ausgeführten Back- e
ſteinbodens wiederholt, ſoll „nach ſeiner Idee“ von *Taſſo* und *Carota*, das einfach klaſſiſche Stuhlwerk von *Ciapino* und *del Cinque*, f
die bloß zweifarbigen lichten Glasmalerei-Arabesken der Fenſter, g
wie oben bemerkt, von *Giov. da Udine* ausgeführt ſein. Die Tür, h
eines der erſten Beiſpiele perſpektiviſchen Scheinreichtums durch Verdoppelung der Glieder, iſt erweislich von Michelangelo.

Seine römiſche Tätigkeit ging zum Teil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palaſt für Julius III. an der Ripetta; fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche ſämtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im 18. Jahrhundert die jetzige Faſſade, von *Galilei*, zur Ausführung kam, u. a. m.) Doch i
ſind außer dem Baue von St. Peter, den er erſt nach 1546 übernahm (ſ. S. 280), einige von ihm ausgeführte Bauten vorhanden, welche die Größe und Richtung ſeines Geiſtes gerade an ſehr verſchiedenen Aufgaben dartun.

Von ihm iſt zunächſt am Pal. Farneſe (ſeit 1547) das bewun- k
dernswürdige große Hauptgeſims (deſſen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und das oberſte Stockwerk des Hofes; an ſich ſchön, paßt es ſehr wenig zu den herrlichen unteren Hallen Sangallos. *Vignola* leitete bis zum Tode Michelangelos, und dann bis zu ſeinem eigenen (1573) die Ausführung. Als dann *Giacomo della Porta* die Loggia an der Hinterſeite des Palaſtes l
zu bauen hatte, wußte er keinen andern Rat, als das grandioſe Motiv des Hofes nach außen hin zu wiederholen, und er tat wohl daran; nur hätte er das Geſims mit den anſtoßenden Stücken des großen Geſimſes nicht ſo vermitteln dürfen, wie wir es hier vor uns ſehen. — Die großartige Abſicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektoniſchen Durchblicke bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge. (Auch die Südſeite des Palaſtes m
baute della Porta aus, die Inſchrift nennt 1589 als Jahr der Vollendung.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aus den letzten Lebensjahren Michelangelos rührt sodann Porta
a Pia her (beg. 1561, der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet). Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Kaprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser starkschattige Torgiebel usw. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem großen, wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.

Der Umbau der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli
b Angeli (1563—66) ist durch einen neuen Umbau des 18. Jahrh. unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehören-
c den Kartäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof. Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesamtwirkung gar keine Beziehung hat. (Auf-
d gemalte Ornamente am Gartenhofe der Certosa bei Florenz,
e plastische an dem von S. Martino in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Teil auch die Gestalt der
f Kapitolinischen Bauten rührt von Michelangelo her. So wie sie sind, entsprechen sie im großen Ganzen seinem ursprünglichen Gedanken, sind aber erst allmählich unter schwankender Benutzung seines Entwurfes zustande gekommen. Dieser ist erhalten in Du Peiracs Stich vom Jahre 1569; er entspricht durchaus den Angaben, die Vasari darüber macht. Im Jahre 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue Marc Aurels auf dem von ihm entworfenen
g Postamente ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. 1546 ward an dem Umbaue des Senatorenpalastes Hand angelegt
h und vorerst die herrliche Doppeltreppe hergestellt, welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der Laurenziana reichlich entschädigt. 1550—55 wurden die beiden Treppen nach dem tarpejischen Felsen und dem Seitenschiffe von
i Araceli neu geordnet und durch *Vignolas* zierliche Hallen bekrönt; 1559—65 die Balustrade, die den Platz nach vorn abschließt, mit
k dem Treppenaufgange, der Cordonata, errichtet, die so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Seit 1555 hatte *Prospero Boccapaduli* die Bauleitung (seit 1563 wird neben ihm ein Architekt *Guidetti* erwähnt.) Erst im Todesjahre Michelangelos (1564) gingen *Boccapaduli* und *Tomaso de' Cavalieri* an den Ausbau des Konser-
l vatorenpalastes nach seinem Entwurfe (inschriftlich 1568 voll.). Er

wie der gegenüberliegende des Museums, sind zu originell ge- a
dacht, zu richtig im Verhältnisse zum Senatorenpalaste, als daß man die Idee einem andern beimessen möchte. (Die Pfeiler haben, zur Verüßung des Eindrucks, Säulen hart neben sich.) Für alles einzelne aber, namentlich für das häßliche Mittelfenster beider, ist *Giacomo del Duca* verantwortlich (s. S. 298 l). Die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu wurde durch die Lage des älteren, von Nikolaus V. errichteten Konservatorenpalastes bedingt. Erst 1592 ließ Clemens VIII. durch *Girol. Rainaldi* die Fassade des Senatorenpalastes nach Michelangelos Entwurf ausbauen; leider b
erhielt das Obergeschoß statt der großen Fenster und edlen Verhältnisse des Entwurfs eine kleinliche, gedrückte Gestalt. Auch ließ derselbe Papst 1595 die Fundamente zum Palaste des Museums legen; errichtet wurde er erst unter Innocenz X. in den Jahren 1644—55 durch denselben Rainaldi, ganz nach dem Muster des Konservatorenpalastes. Den jetzigen Turm ließ Gregor XIII. an c
Stelle des alten durch *Mart. Lunghi* 1579 aufführen.

Eine teilweise Benutzung von Michelangelos Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; manches wird auch nur sagenhaft mit seinem großen Namen in Verbindung gebracht. So soll z. B. die Sapienza in d
Rom, welche teils von *Giac. della Porta* 1575, teils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurfe Michelangelos beruhen, und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Front in Betracht zieht, so gewinnt die Behauptung Glauben. — In S. M. Maggiore ist der zweite Anbau e
von der Hauptfronte kommend links (Capp. Sforza) von *Giac. della Porta* oder *Tiberio Calcagni* nach einem willkürlich veränderten Plane Michelangelos ausgeführt.

Außerhalb Roms wird bei Anlaß der Madonna di Carignano in f
Genua, eines notorischen Baues des *Gal. Alessi*, nur eine Nachahmung des ursprünglichen Plans von St. Peter, und zwar eine trefflich modifizierte, zuzugeben sein. (Wie weit beim Dome von Padua Michelangelos Angaben befolgt wurden, vgl. S. 305 b). — Die ihm zugeschriebene Decke des Laterans, weit unter derjenigen der g
Laurenziana stehend, ist von *Daniele da Volterra* (zw. 1559—65).

❖❖❖

Keine kunstgeschichtliche Einteilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich, und bei den langlebenden Architekten des 16. Jahrh. ist eine schärfere Stilabgrenzung nach Epochen vollends mißlich. Doch wird man in den Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen vom frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die **Zeit der großen Theoretiker**, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorgänger: das Altertum zu reproduzieren; allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits schärfer: vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäß eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern, namentlich der Kirchen, eine stärkere Bekleidung mit den klassischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues, wie es war, eher nur auf irgend eine harmonische Weise dekoriert wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad kälter: statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blütezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnismäßig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des 16. Jahrh. an beginnt dann der Barockstil, welcher das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effekten verwertet wird.

Die Zeit von 1540—80 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, kombinierenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im großen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muß ihren Gesamtkompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine konventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung der Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Großräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklange mit der Richtung der Architekten. Erst jetzt auch, in der Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise, erhält der Palastbau seine definitive Ausbildung.

Die Bauten Michelangelos, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstil einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, daß sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht *Giacomo Barozzi* von *Vignola* (1507—73), dessen Handbuch der Säulenordnungen (Trattato degli Ordini) die Architektur der vorletzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und noch jetzt stellenweise einen großen Einfluß ausübt, nachdem seit mehr als hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und abgebildet sind. Als ausübender Künstler begann er in seiner Vaterstadt mit dem in seiner Gliederung auf das Notwendigste

beſchränkten, impoſanten Pal. Buoncampagni; ſodann mit einigen a
Bauten in Bologna: außer der ergebnislos gebliebenen Beteiligung
am Ausbaue von S. Petronio (1543—47), den oben (S. 165 d) ge- b
nannten Banchi (1560) und vielleicht dem Pal. Buoncampagni- c
Ludoviſi (1544, S. 166 k) wird Caſa Piella (früher Bocchi, Via d
Goito 16, 1545 ausgeführt von *Batt. di Piero* aus Como und
Agoſt. Bolognotto) und in dem nahen Minerbio der Palazzo e
Iſolani genannt, ein unvollendet gebliebener villenartiger Herr-
ſchaftsſitz von großzügiger Dispoſition. — Die ihm in Monte-
pulciano zugeſchriebenen Bauten: der Pal. Tarugi, Via Gari- f
baldi 32, drei Arkaden mit drei Geſchoſſen gerader Fenſter dar-
über (nicht zu verwechſeln mit dem ehemaligen Palaſte gleichen
Namens, jetzt Pal. Nobili auf Piazza del duomo), ein Palaſt in Via g
Poliziano dem Hauſe Polizianos gegenüber, ferner der ſchöne
Pal. Avignoneſi (della Lucilla, Via Garibaldi 37), ſowie die Kirchen h
S. Chiara (jetzt Campo Santo) und S. M. delle Grazie, — haben i
nichts mit dem Meiſter zu tun. — Sein früheſter Koloſſalbau, der Pal.
Farneſe in Piacenza, wurde mit teilweiſer Zugrundelegung eines k
Planes von *Fr. Paciotto,* aber mit weſentlichen Änderungen und
Erweiterungen 1560 begonnen, aber erſt nach ſeinem Tode an der
einen Schmalſeite vollendet, während die Vorderſeite kaum zu
einem Drittel, die Gartenfront und das für den Hof projektierte
antike Theater gar nicht zur Ausführung kam. Er iſt intereſſant
als eines der erſten Gebäude, in welchem durchaus kein herrſchen-
des Einzelmotiv vorkommt, ſondern nur die Verhältniſſe ſprechen,
und zwar beim einfachſten Detail, das überdies nur ſtellenweiſe
wirklich ausgeführt iſt. Die Abſtufung der Stockwerke iſt der
(allerdings nicht genügende) Gehalt des ungeheuren unvollendeten
Gebäudes.

In Rom hatte Vignola großen Anteil an der prächtigen Villa, die
Papſt Julius III. (1550—55) an der Via Flaminia baute, und die
noch jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird (früher Vigne l
des Kard. Poggio). Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen
Motive dieſes ehemals großen Ganzen ſind, läßt ſich nicht mehr
ausmitteln, aber mehrere kommen in den Entwürfen Bramantes
für Faſſaden der Peterskirche (halbrunde Säulenhalle) und Raffaels
zur Villa Madama (Ninfeo) vor; *Vaſari,* der an einigen Stellen
(in den Biographien des Taddeo Zucchero zweimal und in der
Überſicht ſeiner eigenen Werke) davon ſpricht, ſchreibt die Haupt-
ideen dem bauluſtigen Papſte zu, ſich ſelber aber die Redaktion
derſelben; dieſe habe *Michelangelo* durchgeſehen und verbeſſert,
Vignola aber bloß ausgeführt (urkundlich hatte auch *Bern. Baronino*
aus Caſal Monferrato [1510—54] daran teil); ausſchließlich von
ihm (Vaſari) ſei der Entwurf zu dem Brunnen unten (d. h. im m

hintern Hofe), welchen dann *Vignola* und *Ammanati* ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern interessiert uns das Gebäude, in
a ähnlichem Sinne wie Ligorios Villa Pia (S. 322 b), als letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmut kommt es der Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Ausführung[1]) und Erhaltung dem Palazzo del Tè allerdings nicht gleich; man glaubt die schwankenden und zum Teil kleinlichen Einfälle des Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch bleibt das Ganze sehr sehenswert. Die Fassade, ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse, ist sicher von *Vignola* (die Fenster des Erdgeschosses sind denen an Casa Bocchi, die des obern Stockes mit den für den Meister charakteristischen Aufsätzen jenen am Portico de' Banchi
b ganz gleich); die Gemächer verdienen höchstens wegen der Fresken der *Zuccheri* (S. 262 o) einen Blick. Gegen den Hof bildet das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen stuckverzierte Hofwände und hinten ein offener Portikus, durch den man in den Brunnenhof sah. Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu denen Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindruckes gehört der Schatten außenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius' III., wie ihn Ranke schildert[2]); vgl. auch S. 297 h). Im Auftrage des Papstes schuf Vignola auch die
c beiden Treppenhallen am Capitole (S. 316 i), sowie in dem
d für dessen Bruder erworbenen Pal. di Firenze (Via dei Prefetti) den Trakt zwischen Hof und Garten mit der durch *Zucchero* und *Fontana* ausgeschmückten Doppelloggia gegen den letzteren und der in den Details der überhäuften Gliederung geziert wirkenden Hoffassade.

Von Vignola allein ist oder war alles Architektonische an den
e Orti Farnesiani[3]), Portal, Gruppen, Rampentreppen, Brunnen und oberer Doppelpavillon in glücklich gedachter perspektivischer Folge. Die wenige noch erhaltene Dekoration zeigt, daß die Renaissance vorüber ist, daß der mehr auf Gesamteffekte ausgehende Stil die Oberhand erhalten hat. (Die Rustika soll hier das Ländliche ausdrücken.) — Die ihm zugeschriebene Außenfassade von
f Porta del Popolo ist urkundlich von *Nanni di Baccio Bigi* nach dem Muster des (1662 abgetragenen) Marcaurelbogens am Corso (Arco di Portagallo) 1562 erbaut worden. S. auch S. 274, Anm. 2. — Bei weitem das wichtigste, was von Vignola vorhanden, ist das
g große, ebenfalls farnesische Schloß Caprarola bei Viterbo. Über

1) Der betreffende Grund und Boden ist längst anders verteilt.
2) Das Gebäude ist neuerdings restauriert und als Antikenmuseum hergerichtet.
3) Zu großem Teile den gegenwärtigen Ausgrabungen des Forums zum Opfer gefallen. Das Portal ist am Eingange bei S. Teodoro wieder aufgerichtet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Erdgeschosse eines von *Peruzzi* um 1530 aufgeführten Forts, das im wesentlichen einem Entwurfe *Ant. Sangallos* folgte, wurde von Vignola unter Teilnahme *Fr. Paciottos* aus Urbino bei der endgültigen Feststellung der Pläne 1559—62 Hof und Piano nobile des Palastes erbaut (die Vollendung hat sich bis nach Vignolas Tode hingezogen; der obere Garten mit der eleganten Palazzina erst 1625). Ein gewaltiger, burgähnlicher Massenbau, der Aufgang mit großer Pracht behandelt; außen fünfeckig, innen mit höchst großartigem, rundem Hallenhof, vielleicht dem höchsten, was der Profanbau im Gebiete imposanter Gehaltenheit erreicht hat; alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den *Zuccheri* und *A. Tempesta.* Während des Baues von Caprarola lieferte der Meister die Pläne für S. Lorenzo und für Pal. Canale (già a
Caccia) in S. Oreste am Monte Soratte. Aus derselben Zeit mögen einige anspruchslose aber interessant disponierte Bauten der Umgebung von Caprarola — die Madonna del piano bei Capra- b
nica, die Pieve zu Mazzano bei Nepi, sowie am Municipal- c
palaste der letzteren Stadt die mächtige Halle des Untergeschosses d
datieren (das übrige erst um 1600). — Auch Villa Lante in e
Bagnaja bei Viterbo mit ihren in den üppigsten vegetativen Rahmen gefaßten herrlichen Fontänenanlagen (das Architektonische nicht eben bedeutend) wird Vignola zugeschrieben (1477 von Raff. Riario gegründet, von den Bischöfen Ridolfi und Gambara 1564 ausgebaut, von *Al. Peretti* 1588 vollendet).

Von Vignolas Kirchenbauten (vgl. oben S. 299 g) ist das kleine Oratorium S. Andrea an der Straße nach Pontemolle, ein f
Exvoto Julius' III., der bekannteste; oblonger Unterbau mit Pilastern, Oberbau mit niedriger ovaler Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtsstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Für die Kirche Madonna degli Angeli g
in der Ebene unterhalb Assisi schuf Vignola 1560 den Entwurf, der durch *Gal. Alessi* und *Giulio Dante* zur Ausführung gelangte (s. S. 332 a). — Endlich ist der Gesù in Rom (beg. 1568, gew. 1584) h
ein höchst einflußreiches Gebäude geworden; hier zuerst war möglichste Höhe und Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Ersetzung der Nebenschiffe durch abgeschlossene Kapellen in der Art und Weise durchgeführt, welche nachher der ganze Barockstil adoptierte. Frühere einschiffige Kirchen mit Kapellenreihen, deren wir eine Menge angeführt haben, gewähren im Verhältnisse den Kapellen eine viel größere Tiefe und dafür dem Hauptschiffe eine geringere Breite. Die nächste bedeutende Wirkung äußerte der Gesù auf Madernas schon erwähnten Ausbau von St. Peter. Die Fassade ist von *Giac. della Porta* (1575); Vignolas Entwurf war mehr

im Geiste der Hochrenaissance gehalten. S. Caterina de' Funari
a s. S. 348 c. In seinem letzten Baue, S. Anna dei Palafrenieri (1572 beg., erst 1616 gew.), tut der Meister den entscheidenden Schritt zum Barock, sowohl im elliptischen Grundplane als in der Durchbildung namentlich der Fassade. (Über Vignolas Tätigkeit an St. Peter s. S. 282 b, am Pal. Farnese S. 315 k, an S. Lorenzo in Damaso S. 275 a).

Von dem als Archäologe in zweideutigem Rufe stehenden *Pirro Ligorio* (vor 1510—83) ist die noch unter Paul IV. († 1559) be-
b gonnene Villa Pia im vatikanischen Garten. Eine noch vollkommenere vegetabilische Umgebung hinzugedacht, wäre sie der schönste Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunst geschaffen hat. Kein Sommerhaus, wie die Farnesina und Villa Madama, sondern nur ein Gartenhaus nebst Vorpavillon, zwei kleinen, getrennten Eingangshallen, kühlenden Brunnen und einem köstlich unsymmetrisch angebauten Turme mit Loggia, alles terrassenförmig abgestuft. Hier tritt denn auch die reiche plastische Fassadenverzierung (s. S. 296 m) als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit in ihr bestes Recht. Nach Michelangelos Tode war er bis 1468 Bauleiter von St. Peter und führte den westlichen Korridor vom Vatikane zum Belvedere sowie die große amphitheaterartige Exedra im vatikanischen Hofe aus. Auch der mächtig über seiner
c unvergleichlichen Gartenanlage thronende Palast der Villa d'Este in Tivoli und ihre pompösen Treppen und Grotten sind *Pirros* Werk (seit 1549, voll. 1569).

Am schicklichsten reihen wir hier den Florentiner *Annibale Lippi* († 1581) an, Sohn des als Gegner Michelangelos bekannten Baumeisters und Bildhauers *Nanni di Baccio Bigio.* Bloß zwei Bauten
d von ihm sind uns bekannt: die Kirche S. M. di Loreto vor Spoleto, 1572 nach seinen Plänen erbaut, folgt im Grundrisse und den breiten, mächtigen Verhältnissen des Aufbaues ganz Sangallos Madonna di S. Biagio bei Montepulciano. Die Kuppel gelangte leider nicht zur Ausführung; im Grundplane ist das griechische Kreuz durch Eckkapellen (die mit dem Kirchenraume nur durch Türen kommunizieren) zum Quadrate ergänzt. Sodann der Palast
e von Villa Medici auf Monte Pincio, vor 1574 für den Kardinal Ricci erbaut. Nach der Straßenseite den ernst strengen Typus der Stadtpaläste vom Ausgange des Cinquecento bewahrend, zeigt er auf der Gartenseite den Charakter der römischen Casini schon ziemlich vollendet: eine luftige Säulenhalle, deren gerades Gebälk in der Mitte durch einen Bogen unterbrochen wird (Vasaris Uffizienmotiv!), und Bekleidung der Wandfläche mit antiken Reliefs und Stuckornament.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Giorgio Vasari (1511—74), unschätzbar als Kunstschriftsteller, vielseitig und gewandt wie irgend ein Künstler seiner Zeit, scheint sich am meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urteil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zwei zu den besten seiner Zeit gehören.

Von der Vigna di Papa Giulio war S. 319 1 die Rede. Wir übergehen auch die Gebäude am Platze der Stefansritter in Pisa: den a
unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche (1562), sowie den von Vasari großenteils erneuten Innenbau des Pal. Vecchio in Florenz; er selber spricht b
mehr als genug von den Treppen und besonders von dem großen Saale, dessen beide Schmalseiten allerdings perspektivisch treffliche Abschlüsse ergeben (1540). — Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt erst das Gebäude der Uffizien, nach seinem Entwurfe 1560 c
von ihm selbst begonnen, von *Parigi, Buontalenti* u. a. vollendet. Zur richtigen Beurteilung ist es wesentlich zu wissen, daß schon vorhandene Mauern benutzt werden mußten, daß der Verkehr zwischen Piazza della Signoria und dem Arno nicht gehemmt werden durfte, und daß die „Uffizi" (d. h. Bureaus) die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), daß also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, zentralen Komposition gegeben war. Das Erdgeschoß bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung tun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, daß es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern nur um einen engen hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch tat er das Mögliche, um auch hier und in den Vestibülen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Türgiebeln usw. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (S. 312 k) erinnernder Kirchenbau Vasaris: die Badia SS. Flora e Lucilla d
zu Arezzo (um 1550); außen roh gelassen, wie leider so viele zumal toskanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach, durchkreuzt von zwei Querschiffen ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (eine von *Pozzi* mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt); die vier niedrigeren Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen; ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Abwesenheit jeglicher Dekoration läßt diesem graziösen und originellen, aber profanen Baue seine volle, ungestörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche sich in diesen Werken gegenüber dem römischen Pfeilerbaue behauptet, ist auch später in Florenz heimisch geblieben. Die nächsten Gründe sind: das große und stets verehrte Beispiel Brunelleschis, der Besitz einer geeigneten Steinart (Pietra serena und del Fossato), besonders aber die Bescheidenheit in dem florentinischen Palastbaue zur Zeit der mediceischen Großherzöge; auch die reichsten Geschlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpstliche Nepotenfamilien in Rom.

a In Arezzo erbaute sich Vasari sein eigenes, noch wohl erhaltenes Haus, jetzt Casa Montauti.

Den florentinischen Privatpalästen gibt in dieser Zeit *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) einen neuen und mehr hausartigen Charakter; im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaissance, nur mit freudloserem Detail; die Fassaden mit energisch barocken Fenster- und Türeinfassungen und Rustikaecken sind zum Teil auf Bemalung mit Arabesken und Historien (vgl. S. 265 d u. folg.) be-
b rechnet. Beispiele: Pal. Ramirez und Pal. Vitali, beide im
c Borgo degli Albizzi zu Florenz, Pal. Antinori-Manelli (già Riccardi, Ecke Via de' Servi und Piazza dell' Annunziata, 1565—71) u. a. m. Gut dekorierte Erdgeschoßfenster mit hermenartigen
d Karyatiden: Via S. Gallo Nr. 9; Pal. Pucci, Via di Pucci, mit
e gut angeordneter mittlerer Loggia; Pal. Giugni, Via degli Alfani Nr. 50, mit gutem Portale und malerischem Hofe. — Eine Übersetzung
f des Pal. Larderel (vgl. S. 303 h) ist der kleine Palazzo, Via dell' Anguillara Nr. 23, hinter S. Firenze. — Ammanati ist allerdings berühmter durch einen der größten Pfeilerhöfe, denjenigen des
g Pal. Pitti (1558—70), dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind, ein in Formen und Verhältnissen häßliches Gebäude; — sein Pfeilerhof
h mit einfachen Pilastern im Collegio Romano zu Rom (1582) zeigt, daß er sich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher zu bewegen wußte. — Rom besitzt auch Ammanatis beste
i Fassade, die des Pal. Ruspoli (1586), an welcher nur die Höhe des Erdgeschosses (samt Kellergeschoß) getadelt wird. (Die einst berühmte Treppe von parischem Marmor, hinten rechts, ist viel später, vom jüngeren *Martino Lunghi* erbaut.) — Von Ammanatis
k Klosterhöfen in Florenz hat der zweite bei S. Spirito, auf Säulen mit origineller Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem öden hintern Pfeilerhofe bei den
l Camaldulensern (S. M. degli Angeli) usw. Allein dieses und die
m nüchterne Kirche S. Giovannino degli Scolopi (S. 315 a) und so

vieles andere darf man vergessen über Ammanatis reinstem Meisterwerke: dem Ponte S. Trinità. Die edle, für das Auge überaus a
wohltuende Spannung der drei Bogen, welche mit dem denkbar angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, die den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmäßigste sein.

In Lucca sind von Ammanati (1578) das Fragment des Pa- b
lazzo Ducale, nach seinen Zeichnungen von *Juvara* und *Pini* verändert; ferner ihm zugeschrieben Pal. Micheletti, zwischen c
Dom und S. Giovanni. Aus dieser Zeit sind: Pal. Mansi (bei S. d
M. Forisportam), Pal. Bernardini (bei S. Giorgio), schönes Portal e
mit Türklopfer 1560; Pal. Orsetti, Via S. Giustina, reiches Por- f
tal mit prächtiger Holztüre. In mehreren dieser Gebäude Hallenhöfe, oft malerisch mit den Treppen verbunden, u. a. in Pal. g
Controni, jetzt Pfanner. Sehenswert aus dieser Zeit: Pal. Bot- h
tini del Giardino (Via Elisa) in einem Garten, mit Loggia hinten und reichem Eingange. Innen viele Malereien.

In Volterra ist von ihm der schöne Hof der Badia de'Mo- i
naci; am Dom von Montepulciano gehört ihm der erste Ent- k
wurf (1570), später nach S. M. degli Angeli unterhalb Assisi erweitert von *Ippol. Scalza* (voll. erst 1680).

Eine ganze tüchtige Generation von Architekten schloß sich an die beiden genannten an und hielt die schlimmern Exzesse des Barockstils längere Zeit von Florenz fern. *Giov. Antonio Dosio* wurde bereits erwähnt (S. 303 h—l). — Von dem Bildhauer *Giov. da Bologna* (1524—1608) ist die S. Antoniuskapelle in S. Marco l
(links), eingeleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen, einer der besten Bauten dieser Art (vgl. S. 261 d). Auch der Anbau an Pal. Vecchio gegen Via de' Leoni ist sein Werk. — *Bern.* m
Buontalenti (1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie u. a. am
Palazzo Reale in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassaden- n
halle des Spitals S. M. Nuova in Florenz zum Großartig- o
Leichten; das Obergeschoß, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stoßen, ist später so verändert worden. Am Pal. non finito (1592, p
Via del Proconsolo, jetzt Telegraphenamt), dessen Erdgeschoß allein von ihm ist (der obere Stock soll von *Scamozzi* sein), führt er den beginnenden Barockstil mit einem eigenen plastischen Ernste ein.
Sehr nüchtern das sog. Casino Mediceo in Via Cavour. (Das q
ihm zugeschriebene sog. Casino di Livia, Eckhäuschen der Piazza r
S. Marco, ist erst 1775 von *Bern. Fallini* erbaut.) Auch der kleine
Pal. Capponi (ehedem Vettori, Via S. Spirito 4) möchte der s
Feinheit des schon gegen das Barock gravitierenden Details nach (vgl. das der Erdgeschoßfenster am Casino Mediceo) am ehesten von Buontalenti sein. Er stand mit dessen Restaurator Lod. Cap-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

poni erwiesenermaßen in Verbindung (1559). — *Matteo Nigetti* († 1649), Schüler Buontalentis, hat zwar die sehr barocke Fassade
a Ognissanti (1871 in Travertin umgebaut), aber auch den nied-
b lichen Säulenhof hinten links von S. Egidio geschaffen, eine der wenigen Reminiszenzen aus später Zeit an das feinfühlende
c Quattrocento (s. S. 266 a). Was an SS. Michele e Gaetano (1604—48) Gutes ist, gehört gewiß eher ihm als seinem Mitarbeiter
d *Don Giovanni Medici*; an der Cappella Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) ist freilich gar nichts Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Übergewicht gehabt haben (beg. 1604). — Der Maler *Luigi Cigoli* (1549—1613) begann in Vasaris Geist den perspektivisch
e trefflich beabsichtigten, nun ergänzten Säulenhof des Pal. non finito (s. S. 325 p), und noch ganz spät hat *Gherardo Silvani* (1579
f bis 1675) in seinem Seminar bei S. Frediano den alten Stil der Klosterhöfe getreulich nachgeahmt. Von ihm ist auch der stattliche
g Säulenhof bei S. M. degli Angeli vorn rechts; wie er im
h Fassadenbaue den Ammanati reproduziert, zeigen Pal. Fenzi (Via
i S. Gallo) und Pal. Rinuccini (Fondaccio di S. Spirito).

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der Genannten der Barockstil stellenweise schon in seiner vollen Tätigkeit. In der
k abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, schmales, verrücktes Gebäude, unten statt der Rustikabekleidung gemeißelte Felsflächen und Relieftrophäen, eingefaßt von regelrechten, glatten Gliederungen, oben Backstein und Pietra serena in wüster Zusammenstellung. Es ist das Atelier, welches sich schon 1579 der damals weltberühmte Maler *Federigo Zuccheri* zu bauen wagte. Anderes der Art bei Anlaß des Barockstils. — Wie lange aber im einzelnen Falle das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das
l Innere von S. Felicita in tröstlicher Weise, ein Nachklang der bessern Zeit des 16. Jahrh., und zwar vom Jahre 1736, das Werk des Architekten *Ferd. Ruggieri.*

Zu Bologna sind aus dieser Zeit die etwas nüchternen, aber gut disponierten Bauten des *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) und seines Bruders *Domenico* zu bemerken: von ersterem die Fassade
m der Universität (1560), von letzterem der Chor von S. Pietro
n (1575), der Hof des erzbischöfl. Palastes (1577); vorzüglich und
o im Verhältnisse zu dem kleinen Raume großartig: Pal. Magnani
p (Via Zamboni 18), erbaut 1576—87, und Pal. Mattei (Albergo d'Italia, via Ugo Bassi 1).

Dieser Pellegrino Tibaldi ist identisch mit dem Architekten *Pellegrini,* welcher in Mailand zur Zeit des Carlo Borromeo seit 1567 viel beschäftigt wurde. Als Baumeister des Domes schuf er den
q Entwurf für die moderne Fassade, die seit 1616 ausgeführt wurde,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und wovon ſpäter dann nur die Türen und die nächſten Fenſter beibehalten worden ſind, wahre Unika der höchſten und wirkſamſten Pracht, welche die Spätrenaiſſance in weißem Marmor entwickelt hat, an innerm Leben den gotiſchen Teilen der Faſſade (welche nicht älter, wie man meinen ſollte, ſondern jünger ſind) unendlich überlegen und für kühne Verbindung von Architektur und Plaſtik im Sinne jener Zeit weit das wichtigſte Beiſpiel. — Die Kirche S. Fedele (1569—79), ebenfalls von ihm, mit Doppel- a
ordnung am ganzen Äußern und einfacher vortretender Ordnung im Innern, hat lange als klaſſiſches Muſter gegolten und großen Einfluß ausgeübt. (Nahe verwandt und ſehr tüchtig in dieſer Art S. Ignazio in Borgo S. Sepolcro, ſowie S. Gaudenzio in No- b
vara mit Ausnahme des Turmes, eines tüchtigen Barockbaues, und vollends der ganz neuen, töricht in die Höhe gezogenen Kuppel, welche bereits innere Verſtärkungen nötig gemacht hat.) — Die ſchon ziemlich barocke Rundkirche S. Sebaſtiano in Mai- c
land erbaute er infolge eines ſtädtiſchen Gelübdes an den Peſtheiligen vom Jahre 1576. — Im erzbiſchöflichen Palaſte iſt der d
vordere Hof mit ſeiner hohen Doppelhalle von Ruſtika ein weit beſſeres Gebäude als Ammanatis dreiſtöckiger Hof im Pal. Pitti (S. 324 g); hier wird mit der mürriſchen Ruſtika Ernſt gemacht, ſei es, daß der Baumeiſter oder daß San Carlo ſelber für dieſen Hof den Charakter einer düſtern Majeſtät verlangte; nur ein unteres und ein oberes Stockwerk, aber von enormer Höhe; die Bauglieder (Schlußſteine, Konſolen, Gebälkteile uſw.) nicht klaſſiſch, ſondern in angemeſſener barocker Umbildung gegeben (1570). Der hintere Hof und die Faſſade gegen Piazza Fontana ſpäter, ebenfalls tüchtig (vom älteren Hofe Bramantes war bereits S. 154 n die Rede). — In Gravedona iſt von Pellegrino die mächtige, den Comerſee weit beherrſchende Villa des Kardinals Tolomeo Gallio (da- e
tiert 1586, jetzt Palazzo Pero, die innere Dekoration unvollendet): ein völlig normales Beiſpiel damaliger vornehmer Villen, mit offenen Hallen in der Mitte beider Hauptfronten; zwiſchen denſelben der quer durch das Gebäude gehende rieſige Saal (vgl. auch S. 156 a und b).

Aus derſelben Zeit iſt in Mailand der Hof des erzbiſchöf- f
lichen Seminars, von *Giuſeppe Meda*, eine ſchöne, unten doriſche, oben ioniſche Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen abwechſelnd enge und weite Intervalle haben. — In den zwei Höfen g
des Collegio Elvetico (jetzt Palazzo del Senato) von *Fabio Mangone*, nach 1600, Hallen mit geradem Gebälk von rieſigen Verhältniſſen. — *Vincenzo Seregnos* (1503—91) Collegio de' Nobili h
(auf Piazza de' Mercanti) vom Jahre 1564 erinnert in der Behandlung der untern Stützen ſchon ſehr an *Galeazzo Aleſſi*, deſſen mai-

ländiſche Bauten nun im Zuſammenhange mit den genueſiſchen zu beſprechen ſein werden.

In dieſer Zeit (1540—1600) ſetzte ſich nämlich, hauptſächlich durch oberitalieniſche Baumeiſter, auch der Typus der genueſiſchen Paläſte feſt, dem dann Aleſſi ſeine volle Ausbildung gab.

Noch außerhalb der Linie ſteht gewiſſermaßen der große Palaſt,
a den *Giov. Angelo Montorſoli* († 1563) für den berühmten Andrea Doria baute (ſeit 1529?). Von Architektoniſchem iſt hier nur das Notwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt außen faſt durchgängig verlorenen und durch gelben Anſtrich erſetzten) Bemalung mit Figuren und Hiſtorien vorbehalten war. Die dünnen Fenſtereinfaſſungen, der Mangel an Pilaſterwerk und die mäßige Profilierung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anſchein von Frührenaiſſance. Als freier Phantaſiebau ohne ſtrenge Kompoſition wird es mit ſeinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen ſo bezaubernden ſüdlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer großer Palaſt Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines ſind aus derſelben Zeit.[1])

Auf Montorſoli folgt der Bergamaske *Giov. Batt. Caſtello*
b († 1569). Sein Pal. Imperiali (Piazza Campetto), erbaut 1560, gibt einen vollſtändigen Begriff von der gemiſchten Kompoſitionsweiſe der auf Hochbau in engen Straßen berechneten genueſiſchen Paläſte; Reichtum der Ausſtattung muß hier die ſtrengern Verhältniſſe erſetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzefarbenen und kolorierten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief uſw.). Die untere Halle, der Hof und die maleriſch ſeitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerſt ohne Rückhalt die Herzloſigkeit der genueſiſchen Säulenbildung und Profilierung, die nach Florenz und Rom das Auge empfindlich berührt.
c — Am Pal. Cataldi (già Carega, Via Garibaldi) verſuchte Caſtello noch einmal eine durchgängige Pilaſterbekleidung, und bei den nicht allzu ſchmalen Fenſterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich. Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenſtrigen Faſſaden dasſelbe nicht ungeſtraft; ihre Pilaſter wurden eine magere Dekoration, die überdies ſinnlos iſt, weil der enge Mauerpfeiler ſchon an ſich wie ein Pilaſter wirkt. Das Veſtibül, von ſehr ſchöner Anordnung, iſt eines der früheſten von denjenigen, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotive haben. An vielen

1) Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Odero, nicht die Fronte gegen Via Cairoli, ſondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Caſtelletto gelangt; die Halle mit etwas ſchweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

andern Palästen dauert indes die einfache, seitwärts, etwa neben oder hinter dem Hofe angebrachte Treppe fort. — Als glücklicher Dekorator (in Verbindung mit Montorsoli) erwies sich Castello bei der zierlichen innern Ausschmückung von S. Matteo, einer der a
wenigen mittelalterlichen Kirchen, die bei solchen Anlässen gewonnen haben (s. S. 217 c und 259 a).

Von *Rocco Pennone,* ebenfalls einem Lombarden, sind die ältern Teile des Pal. Ducale, hauptsächlich die (ehemals stattlichen) b
Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man sie in der Tat in die Zeit bald nach 1550 setzen, so ist sie die erste von den ganz sanft geneigten, ungeheuer breiten; sie hätte dann auch zuerst die Begeisterung der Genuesen für diesen Teil des Palastbaues geweckt.

Alle Treppen Bramantes und der Florentiner sind daneben steil und schmal. Genua suchte fortan, wie schon früher in den Vestibülen und Treppen den Ersatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieser Partie auf jede Weise Nachdruck und Majestät zu geben; der perspektivische Durchblick zwischen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde selbst bei den engsten Dimensionen eine Hauptsache; wo möglich kam hinten als Schlußpunkt eine Brunnennische zu stehen. An der Via Garibaldi taten die Besitzer von gegenüberliegenden Gebäuden einander den Gefallen, gemeinschaftliche Hauptachsen anzunehmen, so daß die Durchblicke durch die Portale sich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Castello war in Genua der Peruginer *Galeazzo Alessi* (1512—72) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden hatte, seinem Wesen nach aber mit dem nur wenig älteren Vignola parallel erscheint. Sein Verdienst ist dem der meisten großen Baumeister dieser Zeit analog: wenig bekümmert um den organischen Spezialwert des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine große Physiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam, wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant sein, wie kein anderer Baumeister des beginnenden Barockstils; der schöne Pal. Marini (jetzt Municipio, c
Piazza della Scala) in Mailand (beg. 1558), sowohl Fassade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance.[1]) Von seinen genuesischen Bauten im ganzen

1) Von ihm die Fassade der Kirche S. Vittore daselbst von 1560 (einfaches *
Äußere, innen mit überaus reichen Stuckierungen und Malereien des *Crespi* und *Procaccini* versehen) und die Verkleidung des Innern, sowie der Entwurf der Fassade
von S. M. presso S. Celso, bereits überladen, aber von weißem Marmor und **
überaus stattlich, 1570—72 von *Martino Lunghi* ausgeführt. Endlich auch der zwei-
geschossige Pseudoportikus der Seitenfassade von S. Paolo. ***

gilt dies weniger; er fügte ſich in die wirklich vorhandenen und in die bloß angenommenen Verhältniſſe; auch ſein Säulenbau iſt kaum edler als der der andern. Allein er behandelte, was er gab, großartig und beſonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, ſchuf er Werke, die in dieſer Art kaum mehr ihresgleichen haben.

a Am Dome gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilaſterſtellung darunter (1567); die Chorverkleidung ſoll ihm der genannte *Pennone* verdorben haben. Dagegen iſt die berühmte b Kirche S. M. di Carignano weſentlich ſein Werk. Sie zeigt uns das Bramanteſche Innere der Peterskirche, wie es damals Michelangelo in reduzierter Anlage durchzuführen beſtrebt war; die Kuppel über dem griechiſchen, d. h. gleicharmigen Kreuze galt damals noch als die erhabenſte Form für den Kirchenbau. Die Lage auf ſteilem Vorgebirge über der Stadt erhöht den Wert des Gebäudes ungemein, und ſeine Umriſſe wirken ſchon von weitem ſehr bedeutend. Bei den ſo ungleich kleineren Dimenſionen gab Aleſſi ſeiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, ſondern ein großes Quadrat zur Unterlage, und flankierte ſie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, ſondern mit vier (in der Tat zwei) Ecktürmen. (Die vier Kuppeln ſind wohl im Innern vorhanden, außen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Äußern durchgängig dem Aleſſi ſelber zuzutrauen, erſcheint faſt unbillig. Auch wenn die häßlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lünettenfenſters, das ſie enthalten, ſo könnte doch der Meiſter nicht dieſe Türme mit ihren glatten Pilaſtern über das ſo viel zartere und reichere Erdgeſchoß geſetzt haben. Auch die Kuppel zeigt ſehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicherweiſe und hoffentlich abſichtlich farblos, iſt ein wunderbar harmoniſcher Bau, der den Sinn mit dem reinſten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu ſchwer gebildeten) korinthiſchen Pilaſtern ruhend; die höchſte Verbindung von Reichtum und Einfachheit; der Raum ſcheinbar größer, als er wirklich iſt. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein äſthetiſchen Begeiſterung für die Bauformen als ſolche, und für jede andere ideale Beſtimmung ebenſo geeignet als für den Gottesdienſt.

c Das Tor, welches zum Molo Vecchio führt, charakteriſiert recht die Mitte des Jahrhunderts; auf der Stadtſeite faſt bramantiſch einfach, auf der Seite des Molo konſequent und abſichtlich d barock. (Ruſtikaſäulen uſw.) — Die ſtattliche Loggia de' Banchi iſt erſt viel ſpäter nach einem Entwurfe Aleſſis ausgeführt.

Galeazzos Paläſte (ſeit 1549) ſind zum Teil Engbauten, an

denen nur durch energiſches Detail zu wirken war; ſo Pal. Centurione an Piazza Foſſatello u. a. — An Via Garibaldi, die mit a
ihren 6—8 m Breite etwas mehr Spielraum gewährte, gibt Pal. Cambiaſo den Durchſchnitt deſſen, was er unter ſolchen Um- b
ſtänden für tunlich hielt; ohne Pilaſterbekleidung, dafür durchgängige Ruſtika, mit ſtrengem Mäanderſims über dem Erdgeſchoſſe; die Höhenabwechſlung der Stockwerke vortrefflich wirkſam. — Pal. Parodi (früher Lercari), vor dem Säulenhofe ein (ehemals) c
luftiger Loggienbau. — Den Pal. Spinola, welcher zunächſt folgt, d
überließ er, was das Äußere betrifft, der Bemalung; innen iſt Veſtibül, Treppe, Oberhallen, Hof und Garten von impoſanter Geſamtdispoſition. — Auf der andern Seite iſt Pal. Adorno der e
geringſte Bau Aleſſis; — viel beſſer Pal. Serra, an welchem er, f
mit Ausnahme des Kellergeſchoſſes in Ruſtika, nur eine glatte Mauer, an dieſer aber Tür, Fenſter, Balkon und Geſimſe von Marmor in den wohltuendſten Verhältniſſen anbrachte; das Veſtibul jetzt farblos, aber ebenfalls ſchön gedacht. — Manches, das die Baugeſchichte dem Aleſſi zuſchreibt, iſt wohl durch Umbau zugrunde gegangen oder entſtellt. In Via Garibaldi noch: Pal. Brignole- g
Sale (Palazzo Roſſo) und der gegenüberliegende Pal. Bianco, h
baulich nur durch Größe ausgezeichnet. — Auf Piazza delle Vigne wäre der ehemalige Pal. de Amicis (Nr. 4) Aleſſis nicht unwürdig. i

Von ſeinen Sommerpaläſten und Villen bleibt nach dem Abbruche (1854) des unvergleichlich ſchönen Pal. Sauli nur noch k
ein Sommerpalaſt übrig: Villa Pallavicini, oder gewöhnlich l
„delle Peſchiere“ zwiſchen Acquaſola und dem ſog. Zerbino, an der Salita San Bartolommeo. Iſoliert auf hohen Gartenterraſſen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte und prachtvoller durchbrochener Baluſtrade oben, macht das Gebäude die glänzendſte Wirkung, von der man nicht ſogleich inne wird, daß ſie auf der weiſeſten Ökonomie der Mittel beruht, auf der ſchönen und ſchlichten Flächeneinteilung, auf der ſorglichen Handhabung der Pilaſter beider Ordnungen (ioniſch und korinthiſch), welche nur an den Hauptfronten kanneliert und nur an den Hauptteilen derſelben reichlich angebracht ſind. (Die doriſche Ordnung für eine Grotte an der Hauptterraſſe verſpart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten iſt, mag hier kurz genannt ſein. In Sampierdarena die Villen Spinola, Lercari, m
Doria, Grimaldi, Scaſſi (già Imperiali, jetzt Mädchenſchule). n
In S. Martino d'Albaro die Villa Cambiaſo von 1557. Das ſog. o
Paradiſo, über der Straße dahin, ſoll ebenfalls von Aleſſi ſein; p
jedenfalls gehört ihm die prächtige Villa Cambiaſo (già Giuſtiniani) q
in S. Francesco d'Albaro auf dem Wege nach S. Luca d'Albaro, der Villa Pallavicini „delle Peſchiere“ zum mindeſten ebenbürtig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a Die Madonna degli Angeli in der Ebene vor Assisi ist im wesentlichen nach *Vignolas* Entwurf von Alessi und nach seinem Tode von *Giulio Danti* fortgeführt, erst um 1640 vollendet und nach dem Erdbeben von 1832 bis auf die Kuppel neu aufgebaut (s. S. 321 g). Ein mächtiger Bau von lateinischer Kreuzesform mit Nebenschiffen und Kapellenreihen, mit lichtdurchströmter hoher Kuppel und im Innern und Äußern strenge durchgeführten dorischen Gliederungen. Nach seinem Muster entwarf Alessi 1571 auch
b den Plan für die Umwandlung des Innern vom Dom (S. Rufino) zu Assisi, ursprünglich einer langgedehnten dreischiffigen Basilika, durch Beibehaltung der Pfeiler und Überwölbung mittelst einer Tonne von gedrückten Verhältnissen. Am See von Perugia ist das
c Schloß von Castiglione ein, wie es heißt, ausgezeichneter Bau von ihm; in Perugia selbst der bei Porta Augusta gelegene
d Pal. Antinori (jetzt Galenga) mit schöner Treppe.

Wiederum von einem Lombarden des 16. Jahrh., *Rocco Lurago*
e († um 1590?), ist der Pal. Doria-Tursi, jetzt Municipio (Via Garibaldi). Hier zum erstenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des dekorativ mißhandelten Details ein, in der Absicht auf Effekt im großen. (Häßliche und rohe Pfeiler und Gesimse, kolossale Fratzen als Masken über den Fenstern usw.) Allein die Komposition ist vorzüglich wirksam; die Fassade setzt sich rechts und links in durchsichtigen Altanhallen fort; innen ist die Unebenheit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benutzt, an dessen Ende dann die Haupttreppe, vom ersten Absatze an in zwei Armen, emporsteigt.

Doch die höhere, veredelte Stufe desselben Hofbaues gewährt
f erst der als Jesuitenkollegium 1623 beg. Palast der Universität (Via Balbi), von dem Lombarden *Baccio del Bartolommeo Bianco* († um 1656). Auf die sehr ausgeartete Fassade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantasie kaum reicher und schöner denken kann; durch Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ansehen; die untere Vorhalle ist mit Seitenhallen versehen und nicht so lang wie dort, der Aufblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hofe scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Mit besonnener Benutzung der Mauer hinter dem obern Garten ließe sich die Wirkung noch steigern.

Andere Paläste aus verschiedenen Zeiten, an welchen wenigstens die Disposition der untern Teile den Architekten interessieren wird:

g An Salita S. Caterina Pal. Fransoni Nr. 4; — Pal. Pessagno Nr. 3, einer von den ältern, mit Außendekoration von *Andrea Semini;*
h — Pal. Spinola (Nr. 2, Präfektur) einer der wichtigsten von den

ältern, der Hof mit schöner Doppelhalle, die Treppe noch seitwärts. (S. 258 b u. 265 a.)

Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine a
Nachahmung derjenigen von Pal. Carega, das Äußere mit unglücklicher neuerer Pilasterverzierung.

An Via Garibaldi: Pal. Raggio, mit ovalem Vestibül und b
einem sehr glücklich im Barockstile gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Wasser gemeinschaftlich von oben einfallen (sollten), während vorn eine schattenwerfende Balustrade herumgeht. Die Stuckbildwerke sind allerdings in solchem Zustande, daß man darin nur schwer Phaetons Fall erkennen wird.

An Via Balbi hauptsächlich Bauten der spätern Zeit, mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte: Pal. Balbi-Senarega (Nr. 4, der zweite links, von Piazza Annun- c
ziata kommend) von *B. Bianco* und *P. A. Corradi,* mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangengarten; — Pal. Durazzo (Nr. 6) d
mit einfachem Säulenhof; — Pal. Reale (Nr. 10) mit reicher, aber e
in den Verhältnissen ganz schlechter Fassade, mit Rustikapilastern zwischen eng gedrängten Fenstern und einem zu den letztern doppelt unpassenden Riesentore; auf der Seeseite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen mit einer Fontäne darüber den Hauptprospekt bildet. — Pal. Durazzo Pallavi- f
cini (Nr. 1 rechts), von *Bartol. Bianco,* mit gewaltigem Tor, Balkon und Altanhallen; die schöne Treppe (hinten, links) von *Tagliafico* zu Ende des 18. Jahrh. erbaut.

Via de' Giustiniani: Pal. Negrotto mit einer trotz aller Ver- g
mauerung noch interessanten Disposition. — Erst aus dem 18. Jahrhundert: Pal. Balbi (Via Cairoli Nr. 8) von *Gregorio Petondi,* h
merkwürdig durch den auf unregelmäßigem und sehr unebenem Terrain um jeden Preis erstrebten perspektivischen Effekt der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht; — Pal. Penco, hinter S. Pietro de' Banchi, mit trefflich perspektivisch i
gedachtem Vestibül und einer stattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — Pal. Pinelli (früher Salvagi) bei Croce di k
Malta; — Pal. Deferrari (Piazza S. Domenico); — Pal. Casa- l
nova (Via Luccoli) mit malerischem Hof; usw.

Den Beschluß dieser Reihe bildet der große *Andrea Palladio* von Vicenza (1508—80). Kein Architekt des 16. Jahrh. seit Bramante und Raffael in ihren letzten Jahren hat dem Altertume eine so feurige Hingebung bewiesen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler so ihrem tiefsten Wesen nach ergründet und dabei doch so frei produziert. Er beinahe allein hat sich nie an einen dekorativen Einzeleffekt gehalten, sondern ausschließlich von der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Disposition und vom Gefühle der Verhältnisse aus seine Bauten organisiert. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt, steht bei vielleicht höherer Anlage und bei großartigern Aufgaben, wie namentlich St. Peter, doch unter der Botmäßigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernste die antike Baukunst wieder ins Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte als eben dies.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesamtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mußten einen von allem römischen Privatbaue weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adeligen Residenz. Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalte in Rom sich Fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger im Frontenbaue als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor allem den damals noch wohlerhaltenen Thermen das emsigste Studium; keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so gekannt wie er. Die Frucht hiervon war, daß er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen usw.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduzieren konnte, wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, daß er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch sie fürchtete, oder daß er die vorhandenen Mittel lieber auf die Großartigkeit der Anlage wandte, oder daß er dem frühern Altertume auf diese Weise näher zu kommen hoffte. Seine Kapitäle, Gesimse usw. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Konsolen ohne Unterblätter usw. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemißhandelt, wie bei den Spätern; ein hoher Respekt vor dem Überlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter den Architekten des 16. Jahrh., die in der Kunst der Proportionen und Dispositionen groß und eigentümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht konstruktiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Stile nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echt künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äußert und das ausgebildetste Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unſerer jetzigen Kenntnis der echten griechiſchen Bauordnungen die kopierten römiſchen Einzelformen Palladios völlig verſchmähen, aber der Baumeiſter muß noch geboren werden, der ihm in der Raumbehandlung — ſowohl der Grundfläche als des Aufriſſes — irgendwie gewachſen wäre. Allerdings ließ ihm bei den Paläſten der vicentiniſche Adel eine Freiheit, wie ſie jetzt keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundriſſes, der Faſſade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um dieſen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche in beſcheidenen Dimenſionen großartig gedacht, mit vollkommener Konſequenz durchgeführt und alle voneinander unabhängig ſind.

Palladios erſtes großes Gebäude war die ſog. Baſilika in a
Vicenza, d.h. die Umbauung des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in den Formen der Gotik erbauten Palazzo della Ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, nach dem Vorbilde des gleichen Baues in Padua, wobei er auf die Wandeinteilung (Fenſter u. dgl.) des alten Baues eine läſtige Rückſicht zu nehmen hatte. (Beg. 1549, voll. erſt 1614.) Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeſchicklichkeiten ſeines eigenen Details — kam eines der großartigſten Werke des 16. Jahrh. zuſtande, das z. B. in Venedig Sanſovinos Biblioteca vollkommen in den Schatten ſtellen würde. Ernſt und in hohem Grade monumental, wie es ſich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat dieſe Außenhalle doch das reichſte Grundmotiv, welches in ſeiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwiſchen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen.

(Das Motiv dieſer Halle, vgl. S. 291 a—d, fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verſchiedene Weiſe neu verwertet. In dem Teatro Farneſe zu Parma brauchte es *Giambattiſta* b
Aleotti, 1618, für zwei obere Reihen von Loggien, beim Pal. c
Reale [früher Ducale] zu Modena der Baumeiſter *Bartolommeo Avanzini* aus Rom, der hier einen der ſchönſten Höfe Italiens ſchuf [1634], während er an der Faſſade ſeine eigene klägliche Originalität offenbarte.)

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von Privatpaläſten vorfand, wurde oben (S. 181 c—g) erörtert. Das Vorbild Giulio Romanos und ſeiner mantuaniſchen Paläſte mag für dieſe Gegenden beſonders wichtig geweſen ſein; man erkennt z. B. Giulios Vorliebe für bloß eine Ordnung von Halbſäulen oder Pilaſtern (über einem Ruſtika-Erdgeſchoß) in dem Pal. Triſſino dal Vello d'Oro (am d
Tore gegen Monte Berico hin), einem in dieſer Art recht ſchönen

vorpalladianischen Gebäude von 1540, auch in der Fassade des
a bischöflichen Palastes (1543? welches wenigstens das Datum
b des Hofes ist); und wenn Pal. Bonini (früher Annibale Tiene am Anfange des Corso) eine reiche vollständige Doppelordnung hat, so ist vielleicht nicht außer acht zu lassen, daß er das Werk eines Dilettanten aus Palladios Zeit ist (des *Marcantonio Tiene*) und sich in der Hofhalle deutlich als solches verrät. Palladio selbst hat an Palästen sowohl als, wie wir sehen werden, an Kirchen fast immer nur eine Ordnung angewandt, mochten es Pilaster, Halbsäulen oder freistehende Säulen sein, mochten sie einer oder zwei Fensterreihen zur Einfassung dienen; das Erdgeschoß behandelte er nur als Basis, mit derber Rustika. Die wenigen Formen konnten um so größer und großartiger gebildet werden. Er schloß sich darin ganz an Bramantes Haus des Raffael in Rom an, von welchem wir eine Skizze von Palladios Hand kennen.

c Mit zwei Ordnungen versah er in Vicenza nur den Pal. Bar-
d barano und den Pal. Chieregati. Ersterer, vom Jahre 1570, ist sein reichstverziertes Gebäude, nicht ohne Rücksicht auf die etwas enge Gasse so entworfen. (Von dem Obergeschoß entlehnte Sca-
e mozzi sein Motiv für dasjenige der Prokurazien in Venedig, S. 311 c.) Eine gewölbte Säulenhalle führt in den Hof, dessen einer ausgeführter Flügel das Lieblingsmotiv Palladios aufweist: eine obere und untere Halle mit enger Säulenstellung und geraden
f Gebälken, alles nur Backstein und Mörtel. — Zu Pal. Chieregati (vor 1566, jetzt Pinakothek), einem seiner schönsten Gedanken, könnte er durch das Septizonium Severi, welches bis nach 1585 existierte, angeregt worden sein; die Fassade besteht mit Ausnahme des mittlern Teiles des Obergeschosses aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer ionischen, erstere mit steinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem (unvollendeten) Hofbaue hin eine großartige Loggia; das Bewohnbare verhältnismäßig sehr gering.

Unter den Palästen mit nur einer Ordnung ist wohl der schönste
g Pal. Marcantonio Tiene (1556, jetzt Banca Popolare), noch nach Sanmichelis Fassadenidee ein Pilastergeschoß über einem Rustikaunterbaue, ausgezeichnet durch die nur unvollständig ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche sich über einer Rustikahalle erhebt. (Der Hinterbau, gegen Pal. Barbarano, von hübscher Frührenais-
h sance.) — Pal. Porto (1552), ionischer Ordnung, mit einer Attika,
i welche die Fenster eines obern Stockwerkes enthält. — Pal. Valmarana, zwischen den Kompositpilastern (1566) je ein oberes und ein unteres Fenster, über letzterm ein Relief; eine dritte Fensterreihe in der Attika; kein glückliches Ganzes. Vom Hinterbaue nur eine untere ionische Halle ausgeführt. (Ein zweiter Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, ist ganz unbedeutend.) — Bei Pal.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Caldogni (1575) wird Palladios Urheberschaft nur vermutet. — a
Pal. Ercole Tiene am Corso (1572) scheint einem ältern, hinter b
der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzugehören. Auch Pal.
Gusano (Hôtel de la Ville) ist nicht von Palladio. — Das köstliche c
kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati, Casa di Palladio ge- d
nannt, baute er (?) 1566 für einen gewissen Pietro Cogolo unter
besonders lästigen Raumbedingungen. Wer heutzutage so viel
Luxus aufwendet, verlangt mehr Platz. (Das mittlere und obere
Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von öffentlichen Gebäuden wird dem Palladio außer der
Basilika das Fragment auf Piazza del Castello mit ziemlicher
Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. (Jetzt als „altes Seminar" oder
Cà del Diavolo bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palast e
für die Familie Porto.) Eine untere Fensterreihe ist nicht eben
glücklich zwischen die Piedestale der Kompositsäulen verwiesen;
doch würde die Fassade, fortgesetzt und vollendet gedacht, wohl
imposant wirken. (Fruchtschnüre von Kapitäl zu Kapitäl; kleine
Fenster oben im Friese.) — An dem Palazzo Prefettizio, gegen- f
über der Basilika, hat Palladio mit Unrecht seine großen Formen
an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der
Frührenaissance besser. Die Seitenfassade, wo er den Säulen nur
die Höhe des untern Stockwerkes gab und das Ganze mehr de-
korativ behandelte, läßt vermuten, daß er den Fehler erkannt
habe (1571). — Der einfache Triumphbogen, welcher den Sta-
tionenweg nach dem Monte Berico eröffnet, wurde erst nach g
Palladios Tode, aber vielleicht nach seiner Zeichnung errichtet und
entspricht in den Verhältnissen am ehesten dem Titusbogen.

Auch das berühmte Teatro Olimpico, nächst der Basilika h
der Stolz Vicenzas, wurde wohl noch von ihm begonnen, aber
erst nach seinem Ableben durch *Scamozzi* ausgeführt (1579—84).
Am ehesten hat man sich bei der Säulenhalle über der halbellip-
tischen Stufenreihe für die Zuschauer an seine Zeichnung gehalten;
die schwere Doppelordnung und Attika der Scena selbst kann kaum
so von ihm entworfen sein. Die fünf (eigentlich sieben) perspek-
tivisch ansteigenden und sich verengenden Gassen, in welche man
von der Szene aus gelangt, sind noch wohl erhalten. — Dieser
merkwürdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist
in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen
Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl
erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen
ist außerordentlich wenig; das oben (S. 335 b) genannte Teatro i
Farnese in Parma erscheint bereits als ein Mittelding zwischen
antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Ver-
wandlungen berechneter Tiefbau.

a Von den Villen Palladios genießt die Rotonda der Marchesi Capra, eine Miglie vor der Stadt, mit ihrem runden Mittelbaue und ihren vier ionischen Fronten den größten Ruhm. Es ist wohl auffallend, daß weder er noch seine Bauherren jemals sich von der Idee eines schloß- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Zentralanlage haben losmachen können, daß trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbaue und des Plinius niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, daß z. B. auch Palladios
b nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restaurieren konnte. — Die übrigen Villen Palladios kennt der Verfasser nur aus ziemlich alten Abbildungen; außer
c der nahe bei Vicenza befindlichen Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte und Besitzer hauptsächlich
d folgende: Villa Sarego, in Collogneso la Miga (Gebiet von
e Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet von Padua);
f Villa Tiene in Cicogna; Villa Giacomelli, früher Barbaro in Masèr (Gebiet von Treviso, mit Fresken von *Paolo Veronese* und
g plastischem Schmuck von *A. Vittoria*) 1564; Villa Emo in Fanzolo
h (dasselbe Gebiet); Villa Repetta in Campiglia (Gebiet von Vi-
i cenza); Villa Pisani in Bagnolo (dasselbe Gebiet); Villa Badoèr
k in La Fratta (Polesina); Villa Valmarana in Lisiera (Gebiet von
l Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia (5 Miglien von Verona);
m Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?); Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der Rotonda, mit großen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist, u. a. m. — Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die Anbauten und die mit Portiken umzogenen Ökonomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein großer Reichtum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Treppen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert.
n — Vor Porta di S. Bartolommeo der Pal. Trissino in Cacoli, den der literarisch berühmte Bauherr *Giov. Giorgio Trissino* selbst errichtet haben soll. Die Fassade ganz ähnlich jener für die Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Türme eingeschlossen.

In seinen Kirchenbauten, deren wichtigste sich sämtlich zu Venedig befinden, ist Palladio — zunächst in betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemt hatte, ein großer Neuerer. Aber auch hier wie im Palastbaue stützt sich Palladio auf die letzte Manier Bramantes. Die Motive seiner sämtlichen Kirchen kommen in den Entwürfen vor, die Antonio da Sangallo im Jahre

nach Bramantes Tode für die Faſſaden der Peterskirche machte und die im weſentlichen nur Varianten der Studien ſeines Lehrers Bramante ſind. Im reduzierten Maßſtabe war ihre Wirkung nicht ganz gleich. Palladios Beiſpiel, das in Venedig mehr bewundert wurde, als völlig durchdrang, hat dafür in andern Gegenden eine ſtarke Nachfolge gefunden. (S. Pietro di Caſtello, 1596 von *Smeraldi* beg., ſoll nach einem Entwurfe Palladios vom Jahre 1557 erbaut ſein.) Seit ſeinen Kirchenbauten war unter den ſtrengen Architekten nur eine Stimme darüber, daß die Faſſade nur aus einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien beſtehen ſolle, was die Übung der frühern Renaiſſance geweſen war. Erſt in Verbindung mit den großen Halbſäulen ſchien nun auch der Giebel ſeinen wahren Wert zu erhalten; man wußte jetzt, daß er ſich auf das Ganze, nicht bloß auf das obere Stockwerk bezog, und konnte ihm die gehörige Vorragung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenſchiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeſchloſſen, die ſich an die Faſſade auf beiden Seiten anlehnen. Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Äußere von S. Peter nur eine Ordnung an.

Offenbar glaubte man mit dieſer Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen großen Fortſchritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaiſſance war es wirklich ſo. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladios Faſſaden gewiß; ſie bereiten würdiger auf ein Heiligtum vor als die meiſten Kirchenfronten ſeiner nächſten Vorgänger. Im Grunde gehen ſie aber weiter und willkürlicher von dem Zwecke der Faſſade ab, ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu ſein. Jede Form entſpräche baulich dem Innern eher als gerade dieſe Tempelhalle. Außerdem hat ſie beſondere Übelſtände: ihren vier Säulen, wenn ſie die antiken Verhältniſſe beibehalten und doch dem Höhenverhältniſſe des Mittelſchiffes entſprechen ſollen, muß mit Piedeſtalen nachgeholfen werden; ihre Intervallflächen harmoniſch zu verzieren, iſt unmöglich, weil ſie durch die Schwellung der Halbſäulen eine nicht winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Erſatz ſind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle, weshalb die Alten ſie klüglich unverziert ließen (ſ. z. B. den Tempel der Fortuna virilis in Rom). Palladio mußte ihnen Niſchen mit Statuen geben. Endlich iſt das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem ſchiefen und ihrem wagerechten Simſe (der dann über dem Portale wieder zum Vorſchein kommt) nie ganz ſchön zu bewerkſtelligen. Als großer Künſtler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die ſtrenge Einfachheit ſeines Details, die beſtändige Berechnung der Teile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaissance durch einen imposanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbsäulen, und durch Verhältnisse, welche die einzig wahren scheinen, so lange man sie vor Augen hat. Auch hier herrscht nur eine Ordnung. Niemand wird sich dem Eindrucke des großartigen Raumgefühls entziehen, niemand aber auch leugnen können, daß gerade diesen einfach großen architektonischen Mitteln gegenüber das Fehlen allen Ornaments und aller Farbe sich störend geltend macht. Denn durch ausdrückliche Verfügung des Meisters oder durch Zufall blieben diese Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgend eine dekorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio jedoch wohl beabsichtigt haben.)

a Die Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig, herrlich isoliert der Piazzetta gegenüber gelegen, ist das früheste dieser Gebäude (beg. 1565, Kuppel 1575, Chor 1584—89, Fassade erst 1602—10). Schon von außen bilden Kirche, Querschiff, Turm und Kloster eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern — einer dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Vierungskuppel und sehr langem Mönchschor — ist besonders schön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie gesagt, Halbsäulen; die von ihr eingefaßten Bogen ruhen auf Pilastern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaster hervor; in den Seitenschiffen eine kleinere Ordnung von Halbsäulen. Die Querarme schließen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung mit geradem Gebälk ist durch die darüber gesetzte Orgel verdorben. — Das Kloster mit seinem vielbewunderten Refektorium (1560) ist gegenwärtig Kaserne. Auch der schöne Kreuzgang (Arkadenhalle mit ionischen Doppelsäulen) ist Palladios Werk, nur das Obergeschoß (Wand mit Fenstern) fremde Zutat.

b Die Fassade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv derjenigen von S. Giorgio: nur treten die Gesimsstücke der Halbgiebel und das über der Türe hier weiter hervor als die Wandsäulen selbst. (Das Innere von *J. Sansovino*, s. S. 310 d.)

c Es folgt die Kirche del Redentore in der Giudecca (1577 bis 1592), Palladios vollkommenster Kirchenbau, gleichsam eine Korrektur von S. Giorgio; einschiffig mit nicht sehr tiefen Seitenkapellen, so daß an der Fassade die Hauptordnung (diesmal zwei Säulen zwischen zwei Pilastern) mehr über die untern Halbgiebel vorherrschen konnte; statt der Postamente eine herrliche Treppe mit Balustraden, aber nur in der Mitte und zwar absichtlich so angeordnet, daß man den Sockel zu beiden Seiten sehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attika, an welche sich obere Halbgiebel (der Ausdruck für die Strebepfeiler des Tonnengewölbes) anlehnen. Bei einem etwas entferntern Gesichtspunkt steigt die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kuppel vortrefflich über die Faſſade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe im Korbbogen, auf Rechnung der Fortſetzer des Baues zu ſtellen) von großer perſpektiviſcher Schönheit, bei den einfachſten Formen; reizvoller Einblick in die Kapellen mit ihren Niſchen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilaſterordnung der Kuppel, endlich der erhabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenſtellung im Halbkreiſe. Das organiſche Gerüſt beſteht teils aus Halbſäulen (die ohne Stylobat aufſteigen, daher das Gedrückte ihrer Verhältniſſe), teils aus Pilaſtern, welchen Palladio dieſelbe Schwellung und Verjüngung zu geben pflegte wie den Säulen.

Erſt nach des Meiſters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des Nonnenkloſters delle Zitelle, ebenfalls in der Giudecca, a
ausgeführt, mit ungenauer Benutzung ſeines Entwurfes. Ich weiß nicht, ob das Auge, das ſich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für dieſe einfache Faſſade mit zwei Pilaſterordnungen, einem Halbrundfenſter und einem Giebel noch einige Aufmerkſamkeit übrig haben wird; vielleicht iſt aber nirgends mit ſo wenigen Mitteln Größeres erreicht, und nicht umſonſt wurden und werden dieſe Formen und Verhältniſſe noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgeſtumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die Nonnenplätze, — alles zeugt von Raumerſparnis. (Die Vereinigung von je zwei Pilaſtern unter einem Kapitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.)

Noch ſpäter (1609) benutzte man einen Entwurf Palladios für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raum- b
ſparende und dabei großartige Anlage des Innern (das Äußere unbekleidet) iſt nicht leicht zu beſchreiben; wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungsloſen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des Meiſters erkennen.

Außer dieſen Kirchen hinterließ Palladio in Venedig unvollendet (auf immer) das Kloſter der Carità (1561), in welchem ſich jetzt c
die Akademie befindet. Man ſieht das kleinere dreiſeitige Erdgeſchoß einer Pfeilerhalle mit Pilaſtern, und die eine Seite eines großartigen Hofbaues — zwei Geſchoſſe mit Pfeilerhallen und Halbſäulen und ein Obergeſchoß mit Mauer und Pilaſtern. Es iſt das Gebäude, von welchem Goethe mit ſo vieler und gerechter Begeiſterung ſpricht. Kein weißer Marmor, faſt nur Backſteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wußte, daß die Nachwelt kein Intereſſe hatte, ſie abzureißen, wie die Quaderbauten. — Der ſchöne Kloſterhof an S. Giuſtina zu Padua iſt, d

nach der Übereinstimmung mit Pal. Chieregati, dem Meister wohl mit Recht zuzuschreiben (s. S. 306 f).

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch die beste Schutzwehr gegen die Exzesse des Barockstils. Während der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladios Ruhm zu einer mehr bloß historischen Anerkennung, aber mit dem 18. Jahrh. wurden seine Gebäude von neuem als Muster anerkannt, nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm Partei für ihn auf das nachdrücklichste. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Komposition das Orakel und Vorbild der strengern Architektur seit 1700: ja er herrscht in der klassischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses großen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Natürlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpaßten, bloß um des Effektes willen; die palladianischen Formen wurden äußerlich gehandhabt, als großartigste Dekoration und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, daß der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewußt hatte.

Dennoch überwog der Vorteil. Unleugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockstile folgte. Bei der großen Einfachheit des Details in diesem Systeme erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, die nun einmal die Seele der modern-italienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Stil wieder der echten, wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist, sozusagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Großräumige — in wenigstens nicht unedlen Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl, „im Süden zu sein", davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladios erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfnis nach dem Großen und Monumentalen wachgehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein großer Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine ärmliche Baugesinnung.

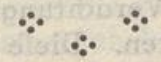
In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium", wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Goethes italieni-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

scher Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vincenco Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino-Barton am a
Corso (beg. 1588), wesentlich von Palladio abhängig. Von ihm auch Pal. Trento, unweit vom Dome, und in Venedig der schon b
genannte Ausbau der Prokurazien, sowie ein Pal. Cornaro c
am Canal Grande, dann mehrere Villen usw. Doch ist Scamozzi durch sein großes Werk „Architettura universale" bekannter als durch seine eigenen Bauten. — Aber noch viel später galt Palladio in der Heimat als Vorbild. Teils nach Zeichnungen von ihm, teils, wie gesagt, mit Nachahmung seiner Bauten wurden viele Villen und Paläste errichtet, bis die französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt tief erschütterte. Dahin gehört der Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare, um 1750 von *Calde-* d
rari erbaut; Pal. Loschi am Corso u. a. m. e

In Verona sind die Dogana (1758, von *Pompei*) und das f
Museo Lapidario, eine Hofhalle beim Teatro Filarmonico g
(1745, gleichfalls von Pompei), sehr unmittelbare Zeugnisse der Begeisterung für den palladianischen Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (Urheber unbekannt) h
ist ein relativ klassisches Gebäude aus der Zeit, da sonst überall der Barockstil herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. Martinengo. i

Von den wenig zahlreichen Bauten der Spätrenaissance in Neapel möge der brillante Gartenhof von S. Martino, mit k
Marmorsäulen im Erdgeschosse, erwähnt werden (s. S. 316 e).



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir hören mit den achtziger Jahren des 16. Jahrh. auf, die Künſtler einzeln zu charakteriſieren. Statt deſſen mag hier ein Geſamtbild des ſeitdem aufgekommenen **Barockſtiles** folgen, ſo gut wir es zu geben imſtande ſind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunſtgeſtaltungen zuzumuten ſei, ſich in dieſe ausgearteten Formen zu verſenken, über welche die neuere Welt ſchon längſt den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der großen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen ſollte, um auch an dieſen ſpäten Steinmaſſen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf iſt zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er ſich auf das Allerbeſte beſchränkt. Für diejenigen, welche ſich einige Zeit gönnen, iſt es bald kein Geheimnis mehr, daß der Genuß hier bei weitem nicht bloß in dem Anſchauen vollkommener Formen, ſondern größernteils in einem Mitleben der italieniſchen Kulturgeſchichte beſteht, welches die ſchönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausſchließt. Nun iſt es nicht unſere Schuld, daß der Barockſtil ganz unverhältnismäßig vorherrſcht und im großen den äußern Eindruck weſentlich bedingt, daß Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit ſeinen Gebilden ganz ausgefüllt ſind. Wer ſich irgend eines weitern Geſichtskreiſes in der Kunſt rühmen will, iſt auch dieſer Maſſe einige Aufmerkſamkeit ſchuldig. Bei dieſer Beſchäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienſte gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Stiles gar nicht abzuſprechen iſt, obwohl es ihnen bisweilen in Bauſch und Bogen abgeſprochen wird. Dieſe Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Dieſe wiſſen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterſcheiden und beneiden die Künſtler des Barockſtiles von ganzem Herzen ob der Freiheit, die ſie genoſſen und in der ſie bisweilen großartig ſein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurteil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe. Unſere Aufgabe iſt: aufmerkſam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche ſich trotz dem meiſt verdorbenen und konventionellen Ausdrucke des Einzelnen unverkennbar kundgeben. Die Phyſiognomie dieſes Stiles iſt gar nicht ſo intereſſelos, wie man wohl glaubt.

Die einflußreichſten Architekten waren: zunächſt ein vielbeſchäftigter Schüler Michelangelos, *Giacomo della Porta* (1541—1604,

nicht zu verwechseln mit dem Bildhauer Giangiacomo, dem Vater Guglielmos); dann jene Kolonie von Tessinern, durch die Rom seine jetzige Gestalt erhielt: *Domenico Fontana* (1543—1607) nebst seinem Bruder *Giovanni* (1540—1614) und seinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1629), denen noch der Nebenbuhler Berninis, *Francesco Borromini* (1599—1667), und der späte *Carlo Fontana* (1634—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino* blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1561—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Cosimo Fansaga* (1591—1678), meist in Neapel tätig; die Bolognesen *Domenichino* (1581—1641) und *Alessandro Algardi* (1602—54), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Rainaldi* (1570—1655), sein Sohn *Carlo* (1611—41), *G. B. Soria* († 1651) und *Giovanni Antonio de' Rossi* (1616—95); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cortona* (1596—1669), *Fr. da Volterra, Giov. Fiammingo,* gen. *Vasanzio* (Hans von Xanten); gleichzeitig mit diesen und allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680); alle Spätern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624—83), der das jetzige Turin begann; der Dekorator Pater *Andrea Pozzo* aus Trient (1642—1709); die vier *Bibbiena* von Bologna: *Ferdinando* (1657—1772), sein Bruder *Francesco* (1659—1739), seine Söhne *Antonio* (1700—44) und *Giovanni* (1696 bis 1756), deren Blüte nach 1700 fällt; die Florentiner *Aless. Galilei* (1691—1737) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architekten des 18. Jahrh.: *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Messina (1685—1735) und *Luigi Vanvitelli,* von niederländischer Herkunft, zu Neapel geboren (1700—73). — Das Lokale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Stiles, welchen sie gemeinsam repräsentieren, gibt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580—1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz große Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müßte mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Übersicht ist eine weitere Trennung um so weniger rätlich, als die Grundformen im ganzen dieselben bleiben.

Die Kunst der Renaissance strebte nach dem Vollkommenen, das Barock will mit der Gewalt des Affekts packen, aufregen, berauschen. Seine Formenbehandlung gründet sich auf Masse und Bewegung, die Komposition aufs Große, auf Steigerung der absoluten Größenverhältnisse einerseits, auf Vereinfachung der Motive andrerseits. Es strebt nur noch einen Gesamteindruck an;

weniger Anſchauung, mehr Stimmung. Deshalb wird ihm nicht die Form als ſolche, ſondern Licht und Schatten zu eigentlichſten Mitteln des Ausdrucks. Es kann ſich deshalb nur im großen offenbaren: der Kirchenbau iſt ſein Feld; aufgehen im Unendlichen, ſich auflöſen im Gefühl des Unbegreiflichen, auf das Faßbare verzichten, — das iſt das Pathos des Barocks.

Die Barockbaukunſt ſpricht dieſelbe Sprache wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen, Gebälke, Giebel uſw. werden mit einer großen Willkür auf die verſchiedenſte Weiſe verwertet; in ihrer Eigenſchaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel ſtärkerer Akzent gegeben als vorher. (Die Kapitäle insgemein in gefühllos ſchwülſtiger Umbildung.) Manche Architekten komponieren in einem beſtändigen Fortiſſimo. Säulen, Halbſäulen und Pilaſter erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelpilaſtern auf jeder Seite; ebenſo viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeſchoben; je nach Umſtänden auch der Sockel. In Ermangelung einer organiſchen Bekleidung verlangt man von dem, was zur Zeit der Renaiſſance doch weſentlich nur Dekoration war, daß es Kraft und Leidenſchaft ausdrücke; man will ſie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perſpektiviſchen Nebenabſicht, die ſich damit verbindet, wird bei den Faſſaden die Rede ſein.

Eine nahe Folge dieſer Derbheit war die Abſtumpfung des Auges für alle feinern Nuancen. Auf eine merkwürdige Weiſe tritt dies zutage, ſobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man ſollte erwarten, daß die Baukunſt der römiſchen Kaiſerzeit all ihren vegetabiliſchen und ſonſtigen plaſtiſchen Reichtum hätte herleihen müſſen: die Kannelierungen ihrer Säulen, die ornamentierten Baſen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtſchmuck der Frieſe, endlich jene plaſtiſche Detailfülle ihrer Kranzgeſimſe, zumal Konſolen und Roſetten. Dies alles kommt aber nur ſtellenweiſe und kaum je vollſtändig zur Anwendung, meiſt dagegen nur in dürftigem Exzerpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge geſucht, welcher der Pracht entſprechen ſoll: die Bauglieder ſelbſt, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft ſinnloſen Profilierungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptſächlich die Giebel beginnen ſeit *Bernini* und *Borromini* ſich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu ſchwingen. An einzelnen beſondern Prachtſtücken, wie Altären uſw., werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benutzt wurde, ſoll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* dieſe ganze neue Art von Dekoration in ein Syſtem, das, im Zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sammenhange mit jener durchgehenden perspektivischen Absicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Teil abscheulich heißen müssen.

Wo dann eine wahre bauliche Funktion deutlich markiert werden soll, weiß dieser Stil sich natürlich nur noch in unverhältnismäßig massiven Formen auszusprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beispiel zu beginnen, die kolossalen Deckenkonsolen in S. M. in Via Lata zu Rom mit den so mäßigen, welche in alten a
Basiliken den Dachstuhl tragen.

Selten aber ist es mit dem Ausdrucke von Funktionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung vor Tür- und Fensteraufsätzen, wie sie um 1700 für klassisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Stil wichtig und bezeichnend ist, nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdrucke des wahrhaft Organischen, des Konstruktiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Einteilung von Flächen, zur Markierung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist.

Der Hauptschauplatz, auf welchem diese Frage der Verhältnisse durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unleugbar die Kirchenfassaden. Ich weiß, daß man leicht in Versuchung gerät, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gotik bloße vorgeschobenen Dekorationen und werden jetzt vollends rein konventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder häßlich nach damaligem Maßstabe, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiktion ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nötigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, daß es zum Teil die Zeitgenossen der größten Maler des 17. Jahrh. waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit einer Ordnung (S. 336 oben) häufiger, ohne jedoch im ganzen das Übergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im großen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al Corso eher zur Ab- b
schreckung als zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich

von *Onorio Lunghi*, in der Tat vom Kardinal *Omodei*, ausgeführt
a von *Menicucci*.) Auch diejenige *Madernas* an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der überwiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porta, Dom. Fontana, Mart. Lunghi d. ä.* usw. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmälere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Streben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere, und die Nebenschiffe zu bloßen Kapellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hier und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Frucht-
b schnüren geschmückt usw. (S. M. in Campitelli zu Rom, von *Rainaldi*). Andere Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloß dem Hauptschiffe entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu kombinieren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein konventionelle, wie die Elemente, aus denen sie besteht, wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mäßige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhange behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Daß die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurteilen. Ich möchte die Behauptung wagen, daß die bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung, in der richtigen Ökonomie der Mittel konsequenter sind als diejenigen der Renaissance.

Die römischen Fassaden vom Ende des 16. und vom Anfange des 17. Jahrh. erscheinen in der Gliederung noch einfach und mäßig; bloße Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschosse, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta:*
c S. Caterina de' Funari, voll. 1563 vielleicht nach Entwurf seines Lehrers *Vignola* (die 1544 beg. Kirche selbst von einem unbekannten Meister), einer der frühsten Bauten, in denen sich das Barockgefühl
d ankündigt, das dann in der Fassade des Gesù (nach 1573, nicht genau nach seinem Plane aufgeführt) ganz zum Ausbruche kommt,
e während die spätere von S. M. ai Monti, voll. 1580, eine der vorzüglichsten des Frühbarocks, dem Typus von S. Caterina, nur
f mit schärfer betonter Gliederung folgt. S. Luigi de' Francesi

besonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi d. ä.:* S. Girolamo de' a
Schiavoni; S. Atanasio. — Von *Vincenzo della Greca:* SS. Do- b
menico e Sisto, seinerzeit viel bewundert. Von *Carlo Maderna:*
S. Susanna 1603, seine erste und beste Schöpfung, kräftig und doch c
maßvoll, und S. Giacomo degli Incurabili, beide weit besser d
als die Fassade von St. Peter (S. 283 b), für welche seine Kräfte e
nicht hinreichten. Gegenüber von Giac. della Porta regen sich die
Formen bedeutender, die Macht der Horizontale ist gebrochen.
Maderna trägt überhaupt den Geist des Barock mit hinreißender
Gewalt vor, sucht stets nach dem Bedeutenden in Masse und Be-
wegung. — Von *Giov. Batt. Soria* († 1651), einem Nachzügler der
Frühzeit: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige Vorhalle von S. Gre- f
gorio, S. M. della Vittoria, S. Caterina da Siena. Ihr Wert g
liegt nicht in der Komposition, sondern in dem Ernste, mit dem
Soria diese Travertinmassen behandelt: der eigentliche Vertreter
der römischen Gravitas und durchaus selbständig, macht er von
den Reizmitteln einer entwickelten Kunst sehr mäßigen Gebrauch. —
In Neapel konnte schon 1584 eine Mißform entstehen, wie die
Fassade des Gesù Nuovo, mit ihrer facettierten Rustika (vgl. h
S. 149 k), und im 18. Jahrh. eine so gedankenlose Marmorwand,
wie die der Gerolomini (von *Ferd. Fuga*); beide wären in Rom un- i
möglich gewesen. Schon der Travertin nötigte die Römer zu gleich-
mäßiger Behandlung, während Neapel zwischen Marmor und Mörtel
schwankt. — *Fansagas* vornehme Vorhalle der Sapienza in Neapel, k
mitten in den Exzessen des Barock von ausnahmsweiser Strenge, kann
kaum als Kirchenfassade gelten: sie dient vorzugsweise der Vermitt-
lung zwischen dem Niveau der Straße und dem des Kircheneingangs.

Mit *Algardis* Fassade von S. Ignazio und *Rainaldis* säulen- l
reicher Fronte von S. Andrea della Valle in Rom beginnt die m
derbere Ausdrucksweise der Fassade von St. Peter ihre Früchte zu
tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die
stärkere Abwechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden
Brechung der Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine
der allerbesten dieser Klasse.) An *Rainaldis* sehr interessanter
Fassade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk n
Säulen und Halbsäulen von vielerlei verschiedenem Range auf
ebenso vielen Achsen. Hier offenbart sich besonders deutlich das
Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein male-
risches Prinzip: Abwechslung in den Linien und starke Schatten-
wirkung werden leitende Rücksichten, im geraden Gegensatze zu
aller strengern Architektur.

Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vin- o
cenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das
Portal hin *en échelon* aufgestellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi d. j.*)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Um die Mitte des 17. Jahrh., mit dem Siege des berninischen Stiles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern, vollständiger ein. Ihr Zweck war nicht bloß Häufung der Formen; vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstiles: die scheinbare perspektivische Vertiefung. Das Auge genießt die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hineinzusehen.

Teilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand samt all ihrer Dekoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform[1]) geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker, als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Teile reicher voraus, als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Prinzip tätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitäle desselben Ranges, dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegenteile sucht. Ich weiß nicht, war es notwendige Konsequenz oder nicht, daß die Giebel außer der Schwingung nach außen auch wieder eine nach oben annahmen, so daß ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Kurve bildet; so viel ist sicher, daß diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damit theoretisch zugegeben, daß die geschwungene Form unter allen Umständen die schönste sei[2]), aber außer acht gelassen, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muß.

Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berüchtigte Name geworden, obschon die übelsten Konsequenzen erst von der mißverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden. Sein
a Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1649) enthält in der Tat weder innen noch außen andere gerade Linien als diejenigen
b an den Fensterpfosten usw. — An S. Marcello am Corso ist die
c Fronte von *Carlo Fontana* 1708; S. Luca von *Pietro da Cortona*
d um 1640; S. Croce unweit vom Pantheon aus dem 18. Jahrh. —

1) Ein werter Freund pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

2) Für geschwungene Pläne im großen ist hier noch einmal hinzuweisen auf
* Berninis Kolonnaden von St. Peter (S. 284 b), sowie etwa auf die (jetzt verbaute?)
** ehemalige Kirchhofshalle von S. Michele in Mailand, unweit Porta Tosa (von *Francesco Croce*), die im Grundplane aus vier größeren und vier dazwischen verteilten kleinen Kreissegmenten besteht.

Eine gute Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellten sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblicke gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa a
del Ricovero, S. M. Zobenigo, Scalzi), welche zwar gerad- b
linig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Schwulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwande für die Paläste der Großen beschafft wurden. Der Platzmangel nötigte wohl zu einer konzentrierten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstile würdiger ausdrücken, als durch solche Puppenkasten.

Übrigens war die Herrschaft jener Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im 18. Jahrh. sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig; so die sehr kolossale von S. Pietro c
in Bologna von *Alf. Torreggiani* 1748, und die sich schon dem neuern Klassizismus nähernde am neuen Dome von Brescia; in d
Rom diejenige von S. Giovanni de' Fiorentini, welche *Aless.* e
Galilei (in Ermangelung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelos) 1734 entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden zu können. Von ihm ist auch die Fassade des Laterans f
(1834), wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibül wahrhaft großartig von einer riesigen Halle einer Ordnung eingefaßt ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von St. Peter. Die hintere Fassade gegen den Obelisken, wo früher die Benediktionen erteilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus' V. von *Domen. Fontana,* 1586.) *Fuga,* welcher 1743 nach einem ähnlichen Programme die Fassade von S. M. Mag- g
giore baute, kehrte zu dem Systeme zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B. die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme (von *Gregorini*). h
Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* ein so tüchtiges Muster aufgestellt wie S. M. in Via lata (am Corso, ausgeführt erst nach seinem Tode, i
1680), eine der gediegensten Schöpfungen dieses Stiles.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Außer jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe *Pietro*
a *da Cortona* wußte der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace (vor 1657) ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor die Fassade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine große, hohe, dekorierte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch reich motivierte Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser Mauer ein größeres Gebäude voraus, sondern es würde auch von den beiden kontrastierenden Kurven und der schön wechselnden Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. —
b *Bernini* brauchte, als er um die Kirche von Ariccia ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, die List, sie nach hinten hin allmählich niedriger werden zu lassen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und größere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, daß nach 200 Jahren eine Brücke über das Tal würde geführt werden, von welcher aus sein Betrug sich durch die Seitenansicht verrät. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Äußere mit Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel bloße Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste Großräumigkeit und Pracht des Innern und durch möglichsten Hochbau in Anspruch genommen, sondern die Kunst hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Teile beinahe verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu Pilastern ermäßigt, so gut es geht, zur Einrahmung und Teilung der Mauerflächen benutzt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberschiffes hinansteigen, sind sie meist von toter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Außenteile einiger oberitalischer Kirchen, vermöge des Backsteins,
c der hier ungescheut zutage tritt; so z. B. an S. Salvatore in
d Bologna (1605—25, s. S. 166 q); an S. Gaudenzio in Novara (von *P. Tibaldi*, s. S. 327 b). Der bloße Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet,
e nächst St. Peter, der Hinterbau von S. M. Maggiore wenigstens eine große und malerisch gut disponierte Travertinmasse dar (von *Ponzio* und *Rainaldi* 1616).

Die Türme sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wie sie nur als kleine, schlanke Campanili von anspruchsloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden und vermißt ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diese Naivetät wegfällt, sobald der Turm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstil in die unglaublichsten Phantasien über. *Borromini* baut in Rom Türme von ovalem Grundplane (S. Agnese in Piazza Navona), mit a
zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Kloster der Chiesa b
Nuova), mit spiralförmigem Oberbaue (Sapienza) usw.; endlich c
gibt er gleichsam ein Manifest aller seiner Stilprinzipien in dem Turme von S. Andrea delle Fratte. Wenn in diesem Wahn- d
sinne Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt diese ganz in dem vielleicht größten Barockturme Italiens: demjenigen an S. Sepolcro in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude e
kann selbst die Nüchternheit mancher andern Türme willkommen sein. Doch wird man, namentlich in Oberitalien, auch auf dem Lande manchen Kirchtum von glücklicher Gestalt und malerischer Wirkung gegen Luft und Landschaft finden.

Viel größere Teilnahme wurde dem Äußern der Kuppeln zugewandt, die das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduzieren. Ein wesentlich neues Motiv kommt dabei wohl kaum vor[1]), obwohl sie unter sich äußerst verschieden sind in den Verhältnissen wie im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Zylinders, und im Wölbungsgrade der Schale. Ich glaube nicht, daß eine in Italien vorhanden ist, die dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriß von Mansarts Invalidenkuppel gleichkommt; doch haben die meisten spätern mit dieser die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart sich der prinzipielle Hochbau des Barockstiles. In Neapel ist die verhältnismäßige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulkanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächst muß von dem weitern Schicksale der bisher üblichen Formen die Rede sein.

1) Hier wäre des Padre *Guarini* zu gedenken, den man meist nur nach der wüsten Mißform der Cappella del Sudario an der Kathedrale von Turin * zu beurteilen pflegt. Andere Male finden wir den Meister bemüht, auf engem Grundplane und mit geringen Mitteln (Schneidung von Bogen, auf deren Schneidungspunkten kleinere Oberbauten und endlich Laternchen ruhen) eine Form in die Lüfte steigen zu lassen, welche das Äquivalent einer Kuppel sein soll. Gerade die nahe Kirche S. Lorenzo in Turin (links vom königlichen Palaste) ist eine ** wahrhaft geniale Lösung dieses Problems, sobald das Auge von der bunten Dekoration des Innern und den Einzelformen des Äußern absieht. Guarinis Kupferwerk (Architettura civile, Torino 1737) enthält eine Anzahl Zentralbauten und Langkirchen, von denen wir jedoch nicht angeben können, wie vieles ausgeführt und noch vorhanden sein mag. In Vicenza ist die Fassade von S. Stefano sein *** Werk. — Beiläufig ist darauf hinzudeuten, daß manche oberitalische, außen unscheinbare Zeltdachkuppel dieser späteren Zeit im Innern eine glückliche Anlage und Beleuchtung zeigt.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze angenommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen; nicht nur verabscheute man jetzt im ganzen die Bogenstellungen auf Säulen; auch das Raumgefühl des Barockstils fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäu-
a den des Stiles, so die Gerolomini in Neapel (1592—1619 von *Dionigio di Bartolommeo* erbaut, die Kuppel von *Dion. Lazzari*);
b die Annunziata in Genua (von *Giac. della Porta*), bei der man sich durch die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen lassen; durch mächtige Größe der Säulen sind hier auch weite Intervalle erreicht. In S. Siro und in S. M.
c delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) stehen mit vorzüglicher Wirkung je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstückes und durch größere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte, — ein Motiv, das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann mußte das griechische Kreuz, wie Bramante es für St. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen großen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wußte man von nichts anderem, als daß diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die großen Baumeister von 1550—1600 St. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder außen in die Gegend neben der Sakristei. — Damals entlehnte hier *Galeazzo Alessi*, wie wir
d sahen (S. 330 b), die Grundform für seine Madonna di Carig-
e nano; später, nach 1595, wurde S. M. della Chiara in Reggio entworfen, deren schönes Inneres nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbaue schwer erscheint. Beide Gebäude schließen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, mit Ausnahme des
f etwas vortretenden Chors. In Rom ist das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Rosati*) ein schöner Bau dieser Art. Noch
g in ganz späten Redaktionen, wie S. Agnese in Piazza Navona zu Rom (Inneres 1652 von *Algardi* beg., von *Girol. Rainaldi* voll.) und
h S. Alessandro in Zebedia zu Mailand (1602 von *Fra Lorenzo Binago*), wirkt wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines so gestalteten Innern. An dem besten derartigen Baue des
i 18. Jahrh., dem herrlichen Dome von Brescia, von welchem

noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvorteil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Äußere, ohne Not preisgegeben, und zwar bloß zu gunsten der ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 351 d). Allerdings ist die Kuppel das Späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. — Auch weniger prächtige und umfangreiche Zentralbauten des Barockstiles sind bisweilen vortrefflich in der Anlage. — Der Dom von Vercelli a hält die Mitte zwischen Zentralbau und Langbau; ein schöner Raum, nur daß die innere Ordnung zu kurze Säulen und einen zu hohen Sockel hat.

Für einzelne besonders angebaute Prachtkapellen wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur daß die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Kapellen wie diejenigen Sixtus' V. (1584 von *Dom. Fontana* beg.) und Pauls V. (1611 von *Flam. Ponzio*) in S. M. Maggiore zu Rom wurden schon b durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner Bau ist aber die ebenso reiche, auf Weiß und Gold beschränkte Capp. Corsini im Lateran (1734) von *Aless. Galilei.* (Die Capp. c Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, ge- d hört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borrominesker Kapellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Wert des griechischen Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, daß eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche del e Gesù in Rom zu erinnern (S. 321 h). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michelangelos, *Giacomo della Porta*, beim Baue von S. M. ai Monti (voll. 1580) sich diesem Vorbilde im ganzen anschloß, f wenn dann *Madernas* vorderes Langhaus von St. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe) gleichen Anlage das natürliche Muster für hunderte von Kirchen notwendig werden mußte, so kann die große Verbreitung dieses Systems nicht mehr befremden. (Nur ausnahmsweise und dann außerhalb Roms greift man noch auf die Form des lateinischen Kreuzes zurück, wie z. B. in S. M. di Pro- g venzano zu Siena, 1594 von *Flaminio del Turco* erbaut.)

Im Innenraume tritt ein neues Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen; nicht mehr die Harmonie des Raumes, sondern bestimmte malerische Effekte werden angestrebt. Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichts,

das ſich aus der Höhe einer Kuppel ergießt, der Übergang vom Dunkel zum Hellen und Helleren, — das ſind die Mittel, mit denen der Barockſtil wirkt. Er zuerſt rechnet mit dem Lichte als weſentlichem Stimmungsfaktor. Das Innere der Kirchen wird deshalb vorzugsweiſe 1. ein Weitbau und 2. ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockſtils iſt: möglichſt große Haupträume aus einem Stück zu ſchaffen. Dieſelben Mittel, mit denen die Renaiſſance lange, mäßig breite Hauptſchiffe, geräumige Nebenſchiffe und Reihen tiefer Kapellen zuſtande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptſchiffe und Querſchiffe die möglichſte Breite und Höhe zu geben. Die Nebenſchiffe werden entweder ſtark reduziert oder ganz weggelaſſen, die Kapellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Größe, aber wenig Tiefe (natürlich mit Ausnahme der zu beſondern Kultuszwecken eigens angebauten). — Man ſieht, daß es ſich wieder um eine Scheinerweiterung handelt: das Auge ſoll die Kapellen, obſchon ſie bloße Niſchen geworden ſind, für Durchgänge zu vermutlichen Seitenräumen anſehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach ſich. Man findet fortan über dem Hauptgeſimſe faſt regelmäßig eine hohe Attika, und über dieſer erſt ſetzt das Tonnengewölbe an. Dieſes entſpricht den Abſichten des Stils am beſten, da er den Raum nicht in einzelne Abſchnitte teilen, ſondern möglichſt als Ganzes wirken laſſen will.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 350) in ihr wahres Licht. Außer der perſpektiviſchen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewußtſein zugrunde, daß der einzelne Pilaſter bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde (d. h. dem Auge, und nur als Scheinſtütze, denn
a konſtruktiv hat er ohnehin keine Bedeutung). In S. Andrea della Valle führt *Maderna* den Pilaſterbündel ein (der ſich in
b den Gewölbegurten fortſetzt!), und in S. M. in Campitelli gibt *Rainaldi* ganze Haufen von freien Säulen.

Ferner ergibt ſich nun noch ein letzter und entſcheidender Grund gegen den Baſilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältniſſen, die man jetzt liebte, enorme Größe erhalten müſſen (wie ſie es in der Annunziata in Genua ſind, vgl. S. 354 b). Kein Wunder, daß jetzt auch die Halbſäulen, welche noch Palladio ſo gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im ganzen ſelten werden. Es ſetzt ſich der Gebrauch feſt, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfaſſung der Wandältäre anzuwenden, in welcher Funktion ſie dann gleichſam das bewegliche Element des Erdgeſchoſſes ausmachen. Ihr möglichſt prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löſt ſie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen ſie vor der Zeit Berninis die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Not ſtören; ja der Haupt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

altar richtet ſich bisweilen mit ſeinen Freiſäulen nach der Hauptpilaſterordnung der Kirche, und ebenſo die Altäre der Kapellen nach der Pilaſterordnung der letztern (S. Ambrogio in Genua); a
erſt ſeit der Mitte des 17. Jahrh. hören alle Rückſichten dieſer Art auf, wovon unten mehreres.

Der vordere Arm der Kirche iſt im Verhältniſſe zum Ganzen ſelten lang[1]), er überſchreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle; fünf ſind ſchon ſehr ſelten. (Chieſa Nuova in Rom, b
1599 von *Mart. Lunghi d. ä.*, die Faſſade von *Fauſto Rugheſi*, unter Einfluß von S. Suſanna.) Man wünſchte ſchon, ſich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen; abgeſehen davon, daß die Kirche auch ohne ein langes Hauptſchiff groß und koſtbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieſer Art vertreten nächſt dem Geſù in Rom: das Innere von S. Ignazio (beg. 1627, erſt 1685 von *Domenichino* c
vollendet), S. Andrea della Valle (1594 von *Olivieri* beg., von d
Maderna voll.), SS. Apoſtoli (1702 von *Francesco Fontana*) uſw.[2]), e
nebſt unzähligen Kirchen der ganzen katholiſchen Welt. Schon dieſe Anlage gewährt — Hauptſchiff, Querſchiff und Chor zuſammengerechnet — einen verhältnismäßig größern ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Bauſtil. Zwar ragen die Querſchiffe nur wenig hervor, meiſt nur ſo weit wie die Kapellen des Hauptſchiffes; allein der Beſchauer wird über dieſe geringe Tiefe wenigſtens ſo lange getäuſcht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beſchäftigt iſt.

Und auch dieſe Anordnung iſt dem Barockſtile noch nicht intereſſant genug. Er unterbricht oft das Hauptſchiff mit einem vorläufigen kleineren Querſchiffe, das eine flache Kuppel oder auch nur ein ſogen. böhmiſches Gewölbe trägt. — Schon die Renaiſſance hatte ſtellenweiſe etwas Ähnliches verſucht (Dom von Padua, S. 305 b, S. Siſto in Piacenza, S. 160 c), aber in unſchuldigern Abſichten: ſie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter ſchaffen. Das Barock dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor großen, herrſchenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negieren. Auch ſeine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht: das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeſchnittenen Armen dieſes vordern Querbaues wiederum eine Größe, die ſie nicht haben. Endlich iſt das rein maleriſche Prinzip der möglichſten

1) Es verſteht ſich, daß hier bloße Umbauten, welche ſich an die Form älterer Kirchen anzuſchließen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von *Borromini* umgebaute Innere des Laterans uſw.

2) Die drei hier genannten Interieurs, jedes in ſeiner Art eigentümlich und ſchon abgeſehen von aller Dekoration bedeutend und mächtig in der Wirkung, auch mit beträchtlichen Nebenſchiffen oder Seitenräumen verſehen, geben am eheſten den Maßſtab deſſen, was der römiſche Barockſtil in Langkirchen vermochte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Abwechselungen in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasselbe.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Kulissen dar (sit venia verbo), denen der Chor zur Schlußdekoration dient[1]). Man be-
a trachte z. B. ohne Vorurteil das Innere des Doms S. Pietro in Bologna (vom Pater *Magenta*, nach 1600): das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effekt; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechselung großer und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Achse dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben
b Meister und *Martelli* (S. 166 q) ist S. Salvatore ebenda. Kleiner,
c später und überladener Corpus Domini (oder la Santa) von *Giov. Giac. Monti*, 1688. Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art
d ist auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von *Mazzaretti*).

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das ganze Äußere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Kombinationen offen. Was
e für Mühe gibt sich *Borromini*, die Wand der Lateransbasilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen! Das Innere gab damit einen bedeutenden Faktor der Wirkung auf: den Kontrast zur Fassade. Bis dahin hatte man im Gegensatze zur Unruhe des Äußern ein ruhig und groß komponiertes Interieur gegeben, — mit *Borromini* fängt alles außen und innen gleichmäßig zu schreien an. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen beliebt. (Schon
f *Vignola* hatte in S. Andrea [s. S. 321 f] eine ovale Kuppel angeordnet.) Dieser Art sind in Rom *Borrominis* eigene verrufene In-
g terieurs von S. Carlo alle Quattro Fontane (1649) und von der
h Kirche der Sapienza (S. Ivo, vor 1667); in Genua mag man bei Gelegenheit einen wundersamen Exzeß dieser Art in der kleinen
i Kirche neben S. Giorgio beobachten. *Bernini* hat sich nie so
k tief eingelassen: seine elliptische Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale, 1678) zeigt eine sehr deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Kapellen gleichmäßig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art hat wohl unter den
l römischen Kirchen S. M. in Campitelli (von *Rainaldi*, 1655): auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes folgt ein

---

1) Das Gleichnis vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des *Pozzo* wird aus der Identität der Prinzipien des kirchlichen Innenbaues und derjenigen der theatralischen Dekoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas anderes ist es,
* wenn der bizarre *Tacca* in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den bloßen Chorraum als eine Theaterszene im ältern Sinne (ohne Kulissen) behandelt (1655).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Verteilung vortretender Säulen und Ökonomie des Lichtes ist ein großer perspektivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte) Ganze gebracht. Noch früher hatte *Fr. da Volterra* in S. Giacomo degli a Incurabili einen elliptischen Innenraum geschaffen. — In kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarockesten Ausdruck. (Ich nenne als Beispiel die Kirchen in Fabriano, sämtlich von ganz eigenartiger, malerisch sehr reizvoller Anlage, allen voran S. Biagio; sodann S. M. del Prato b in Gubbio, eine Ellipse mit ebensolchen Eckkapellen und halbrunden Nischen; endlich S. Giovanni Evang. in Orvieto, von c sechseckigem Grundriß.)

Übrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichen Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstil z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdrucke, als ihn etwa St. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt usw. Eine der geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom d von Brescia, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese (vgl. S. 175 h).

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkte aus, fast durchweg eine glückliche. Ihr wird die Kuppel vor allem dienstbar gemacht: sie leitet Ströme Lichts von oben ein, die für den weihevollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatze dazu wird das Langhaus verhältnismäßig dunkel gehalten, und die Tiefe der Kapellen verschwindet vollends im Dunkeln. Es sind dies die Effekte der Beleuchtung, die die Malerei eben gefunden hatte, die hier aber zu gewaltigster Raumwirkung ausgenutzt werden: das Barock zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichen Stimmungsfaktor. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitenkapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Zylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, daß die anstoßende Seitenkapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mäßig dekoriert sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche die Madonna di Carignano in Genua, so verdient in dieser der oftgenannte Dom von Brescia (1604 von e

G. B. Lantana aus Brescia begonnen) — hell ſteinfarbig von unten bis zu den einfachen Kaſſetten der Kuppelſchale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehreren Kirchen, die in der Anlage ebenſo trefflich, dabei aber überladen ſind. — Einer der phantaſievollſten flachgedeckten Räume des Barock, ohne Zweifel
a von einem der älteren *Bibbiena*, S. Agoſtino (Panteon Eſtenſe) in Modena, iſt farblos, mit höchſt wirkſamem Durchblick auf einen
b farbigen, gewölbten, ovalen Chor. — Der Dom von Spoleto (um 1640 von *Bernini* unter Vermeidung aller gewohnten Ausſchweifungen ausgebaut) verdankt ſeine Wirkung ſogar einzig der Farbloſigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die ihren Gottesdienſt ſozuſagen nur für ſich halten und keine Gemeinde um ſich zu ſammeln ſuchen, bauten ſich wohlräumige, weiße Kirchen, in denen nur der Marmorboden und die Ausſtattung der Altäre den Reich-
c tum verraten. So in Rom S. Gregorio (Camaldulenſer), SS.
d Giovanni e Paolo (ehemals Jeſuaten) u. a. m. Die Kartäuſer dagegen ſcheinen für ihre noch größere Abſchließung einen Erſatz in der vollen Pracht der Kirchen zu ſuchen. Die Jeſuiten endlich ſind für die bunte Überladung der ganzen Dekoration ſprichwörtlich geworden. Es iſt nicht zu leugnen, daß manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme ſind, und daß der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht ſo verſtehen, als hätte es eine ſpeziell jeſuitiſche Kunſt gegeben. Je nach den Baumeiſtern (die nur geringſtenteils vom Orden waren) ſind ihre Kirchen ſehr verſchieden, und ſelbſt die bunteſten ſind mit einer konſequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt. — Auch in kleineren Städten wird man in der Regel wenigſtens eine Kirche finden, in welcher der Barockſtil ſeine ganze Pracht entwickelt, und die der Stolz des Ortes zu ſein pflegt.

Das maleriſche Grundgefühl des Barockſtiles, welches ſo viel Abwechſelung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als ſich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechaniſchen Wahrſcheinlichkeit) vereinigen ließ, mußte in der Dekoration ſein volles Genüge und ſeinen Untergang finden. Das Übel iſt nicht die Buntheit an ſich, denn dieſe könnte ein ſtreng geſchloſſenes Syſtem bilden, ſondern das Mißverhältnis der einzelnen Dekorationsweiſen zueinander.

Schon in dem architektoniſchen Teile zeigt ſich die Ratloſigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als bloße Wand exiſtieren läßt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Niſchen verarbeitet, deren Größe und Geſtalt zu der umgebenden Pilaſterordnung — ſei es die des Hauptſchiffes oder die der Kapellen — in gar keinem rationellen, notwendigen Verhältniſſe ſteht; weshalb denn auch größere und kleinere abwechſeln. Oft klemmen zwei

Pilaſter eine obere und eine untere Niſche in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von St. Peter mit denen der Kuppelpfeiler daſelbſt oder mit einem Pfeiler *Palladios*, z. B. im Redentore zu Venedig, zu vergleichen, um zu ſehen, wie eine Niſche als bloßer Lückenbüßer, und wie anders ſie als ernſthaftes Motiv wirkt (wobei wir die höchſt bizarre Einfaſſung mancher Niſchen nicht einmal in Betracht ziehen).

Pilaſter, Frieſe, Bogenleibungen uſw. hatten ſchon zur Zeit der Renaiſſance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder ſtuckiert) erhalten, der nach ſtrengern architektoniſchen Geſetzen wenigſtens den erſtern nicht gehörte, ſich aber durch die naive Freude daran und durch den ſchönen Detailgeſchmack entſchuldigen läßt. Der Barockſtil beutet dieſen Vorgang mit abſichtlichem Mißverſtand aus, um bei ſolchem Anlaſſe ſeine Prachtſtoffe anbringen zu können. Er gerät wieder in jene Knechtſchaft der Prunkſucht, die mit dem erſten Jahrtauſend (S. 4 u. 42) hätte auf immer beſeitigt ſein ſollen. Es beginnen, namentlich in Jeſuitenkirchen, die koſtbarſten Inkruſtationen mit Marmorarten aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli uſw. Ein glücklicher Zufall verſchaffte den Dekoratoren des Geſù in Rom jenes große Quantum des koſt- a
barſten gelben Marmors, womit ſie ihre Pilaſter ganz belegen konnten. In andern Kirchen erſchien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der koſtbare Jaspis uſw. war zu ſelten, um in großen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erſtern vermeintlich einen höhern Wert und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Moſaikornamenten vermiſchte. Und dieſelbe Zeit, die ſonſt ſo gut wußte, was Farbe iſt, verfing ſich nun in einer barbariſchen Gleichgültigkeit, wo es ſich um die Farbenfolge verhältnismäßig einfacher Formen und Flächen handelte. Die plumpe Pracht der Mediceiſchen Kapelle bei S. Lorenzo in Florenz b
(S. 326 d) ſteht außerhalb dieſer Linie; wohl aber kann man z. B. die Inkruſtation von S. Ambrogio in Genua (1589) als normal c
betrachten, d. h. als eine ſolche, wie man ſie gerne überall angebracht hätte. Hier ſind die Pilaſter der Hauptordnung unten rot und weiß, oben ſchwarz und weiß geſtreift, Kapitäle und Geſimſe weiß, nur der Fries hat weiße Zieraten auf ſchwarzem Grunde; an der untern Ordnung iſt in Marmor aller Farben jenes kalligraphiſch gedankenloſe Kartuſchenwerk angebracht. Einzelne beſonders verehrte Kapellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit ſpiegelblankem, gelbem, geſprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Niſchen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu laſſen, die Trauer z. B. in Paſſionskapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probierſtein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt, ſobald die Mittel ausreichten. (Chor von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz von *Silvani*, nach
b *Ciro Ferris* Entwurf ausgeführt; rechtes Querschiff von S. Carlo in Genua von *Algardi* 1650; Kapellen in allen reichern Kirchen
c Roms.) In St. Peter zu Rom füllte Bernini (S. 284 c) die unteren Arkadenpfeiler vollends mit Reliefzieraten in Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Teile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen
d usw. (Mosaikwappen der Mediceischen Kapelle in Florenz,
e in S. Ambrogio in Genua usw.; Kapellenschranken in S. Mar-
f tino zu Neapel.) Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte sie in Scagliola oder Stuckmarmor nach, — wenn nicht an den Bauteilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche
g in Venedig. Das Teppichmuster, grüngrau auf weiß, welches die Flächen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chore deckt, wird niemand beim ersten Blick für etwas anderes, als für eine aufgemalte Dekoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stuck oder Scagliola, bis das Auge sich zuletzt überzeugt, daß es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt (von *Dom. Rossi*, 1715—30).

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das Plastische nur noch im derbsten Ausdrucke passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren (z. B. am Titusbogen mit Viktorien) beseelt, an denen man nicht bloß den herrlichsten plastischen Stil, sondern auch die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmaßes mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und maßvoll (*A. Bregnos*
h Altar Alexanders VI. in der Sakristei von S. M. del Popolo, s. u. Skulptur), dann mit kecker Umwandlung des Reliefs beinahe in
i Freiskulptur (*Jac. Sansovinos* Biblioteca, S. 311 b) nach. Der Barockstil aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung preis und setzte große allegorische Figuren in diese hinein, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen,
k wo kein menschliches Wesen sitzen kann. (St. Peter in Rom;
l S. Ambrogio in Genua usw.) Bloß gemalte Figuren desselben naturalistischen Stiles (z. B. diejenigen des *Spagnoletto* in S. Mar-
m tino zu Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstil noch alle Gesimse, namentlich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gips. Von irgend einem Verhältnisse zwischen diesen Dekorationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewußtes Größenverhältnis mehr zum Gebäude haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die entfesselte Dekoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der altchristlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribünen beschränkt oder (wie in der Schule Giottos) sich der baulichen Gewölbeeinteilung streng untergeordnet. Zur Blütezeit der Renaissance hatten in den besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstellungen; die übrigen Gewölbe waren kassettiert. Michelangelo malte das Gewölbe der Sistina aus, Bramante zog doch für die Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kassettierung vor; Correggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstil begnügte sich noch bisweilen mit einfacher Ornamentierung seiner Tonnengewölbe; doch bald riß die Deckenmalerei alles mit sich fort, — vielleicht zum Teil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten, als die Stuckatoren ihr sehr massives und kostspieliges Kassettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stuckaturen genug übrig in Gestalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten usw. Oft sind diese Teile das Beste der ganzen Dekoration. (Festons mit besonderer Beziehung auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als Stifter in S. M. dell' Orto zu Rom, Trastevere.) Es gibt Beispiele a
solcher Einrahmungen, in denen die unbewegten architektonischen und die bewegten vegetabilischen Teile mit einem dritten Bestandteile zusammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieses dritte ist die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoffe, das gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich entsteht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Diese drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Kassetten, an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Kassette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Gewölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder geteilt, alle voll historischer und allegorischer Darstellungen. (Gesù Nuovo b
usw.; als profanes Gegenstück: *Vasaris* Deckengemälde im großen Saale des Pal. Vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, c
desto unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere große Kartuschen von geschwungenen Umrissen und füllt diese mit ihren Szenen an (Annunziata in Genua). Endlich nimmt sie das d
ganze Gewölbe als Continuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern Künstler und suchten dem großen Vorbilde in der Sistina (s. u. Malerei) jene wundersame Abstufung von tra- e
genden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenz-

bildern und bewegten Szenen abzugewinnen. *Domenichino:* Chor
a von S. Andrea della Valle; als profanes Beispiel: Galerie
b des Pal. Farnese in Rom, von *Annib. Caracci.* Im ganzen aber schlägt Correggios verführerisches Beispiel siegreich durch. Schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe der Kirche solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf der Erde, etwa hinter Balustraden, stehend gedacht sind. Der Stil und die illusionäre Darstellungsweise wird uns bei Anlaß der Malerei beschäftigen; hier konstatieren wir nur die große Abtretung, welche sich die Architektur gefallen läßt. — Es war ein richtiges Bewußtsein, das den Pater *Pozzo* dazu antrieb, diesen Gestalten und Gruppen einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalte zu geben, der gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche ist: eine möglichst prächtige Hofhalle, über der man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings seine resolute Meisterschaft im perspektivischen Extemporieren von Figuren und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und die ganze volle Sorglosigkeit in allen
c höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist
d unerreicht geblieben; er selber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere Male begnügt er sich mit der bloßen perspektivisch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der
e Badia zu Arezzo; Saal in der Pinakothek zu Bologna u. a. m.; umständliche Anweisungen in seinem Lehrbuche). In der Annun-
f ziata zu Genua stellt das Kuppelgemälde von *Benso* einen höchst prächtigen, vielfach geöffneten Rundbau vor, belebt durch die Himmelfahrt der Maria. Aus der spätesten Zeit des Stiles ist das
g Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von *Stagi*) eine nicht zu verachtende Arbeit; man glaubt aus einem tiefen Prachthofe durch drei Öffnungen in den Himmel zu schauen.

Eigentlich war das neue Dekorationssystem Pozzos nur die Übertreibung der älteren sog. Prospektmalerei (Quadratura) und ihre einseitige Übertragung auf die Decke. Ihre Anfänge sind frühen Datums: *Melozzo* hatte an einer Wand der Capp. della
h Tesoreria in Loreto den Beschauer durch gemalte Arkaden in die Landschaft hinausblicken lassen, in der sich h. Geschichten abspielten;
i *Peruzzi* in der Sala delle Colonne im 1. Stocke der Farnesina die Wände zu einer reichgegliederten Halle gestaltet, aus der das Auge scheinbar die Aussicht auf eine Landschaft genießt (s. S. 118d). Der Grundgedanke dieser Art Wanddekoration, wie sie nun das Seicento zu höchster Blüte brachte, war die scheinbare Durchbrechung und Erweiterung des Raumes durch eine an Wände und Decke

gemalte perspektivische Architektur, in der aber die Glieder der wirklichen fortklingen: schmale, mehr nur andeutende Durchblicke in Hallen, Höfe, Treppenhäuser, die Decke zu einer hohen Kuppel umgewandelt, die Scheinarchitektur der Wände mit Nischen, Medaillons u. dgl. belebt; alles in Marmorfarben durchgeführt. Den sparsam angebrachten Figuren fiel nicht nur die Aufgabe der Belebung und der Vollendung der Illusion des Raumes zu; sie besiegeln auch die malerische Gesamtwirkung, indem ihre lebhaften Farben zu dem neutralen Tone des Marmors in glücklichen Kontrast treten und einen vornehmen Eindruck erzielen helfen. Auch wäre es verfehlt, diese Quadraturmalerei schlechtweg dem Barockstile unterzuordnen: dazu sind ihre Formen zu rein, die Strenge mathematischer Projektion, im Gegensatze zur fessellosen Willkür jenes, vorherrschend, der Zug nach dem Starken und Bewegten, der das Leben des Barock bildet, zu wenig herausgekehrt. — *Girol. Curtis, il Dentone,* aus Bologna (1576—1631) war es, der diese Quadraturmalerei neuerdings wieder aufbrachte (im Teatro a
Farnese zu Parma); aber erst seine beiden Schüler *Agost. Metelli* (1609—60) und *Ang. Mich. Colonna* (1600—87) erhoben sie in 24jähriger Kompaniearbeit zu höchster Vollkommenheit, wobei jener die Entwürfe gab und die Architektur ausführte, dieser Figuren, Statuen, Blumen usw. hineinmalte. Wir nennen von ihren zahlreichen Arbeiten mehrere Gemächer im herzogl. Palaste zu b
Modena, sowie den Hof und großen Saal (übermalt) im Lustschlosse von Sassuolo; das Gewölbe von S. Alessandro zu c
Parma, das einen himmlischen Tempel mit Staffage von h. Figuren darstellt; den großen Saal im Pal. Spada zu Rom (1635); drei d
Säle im Erdgeschosse (links) des Pal. Pitti zu Florenz, unter e
andern mit der Apotheose Alexanders d. Gr. (1637—44); die Capp. del Rosario in S. Domenico zu Bologna mit einer Assunta in f
der Kuppel (1656) u. a. m. in Privatpalästen und Kirchen Bolognas. Unzählig sind die freilich geringeren Arbeiten ihrer Schüler *Dom. Bruni, Giac. Alboresi, Fulg. Modena, Bald. Bianchi, Monti* und *Sandrini.* Einen letzten Triumph feiert diese Art Dekorationsmalerei in den großen Decken- und Wandbildern *G. B. Tiepolos*
(z. B. im Pal. Labia zu Venedig). — Doch wir kehren nach dieser g
Abschweifung wieder zur Dekoration des eigentlichen Barock zurück.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge tun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das äußerste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette", vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das Mögliche, um sie zu verstecken und nur auf

das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansart* in seinem Invalidendome baute zwei Kuppeln übereinander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Öffnung, welche groß genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunderlichsten half
a sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere *Bibbiena,* um 1714). Er baute im Langhause zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes Seitenlicht und ließ im untern eine Menge barocker Öffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz ließe sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerten.

Die daneben (hauptsächlich in Venedig und Neapel) immer noch üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt" neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Ölgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresko. Als endlich in Venedig *Tiepolo* die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er mit kecker Übertreibung über alles Bekannte hinaus. Eine vortrefflich erhaltene Decke (Urteil Salomonis) und Loggia (biblische Geschichten
b an Decke und Wänden) von feiner Wirkung im Pal. Vescovile zu Udine.

Die erstaunlichsten Exzesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrh. In der Absicht, das Raumverhältnis der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, ließ man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. (Den nähern Figuren gab man bisweilen ein unmerkliches Relief.) Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füße und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessiert, der durchgehe die Kuppelchen der
c Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im guten wie im schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Dekoration, welche „zusammenwirken" soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier eines das andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Teile, jeder von besondern Präzedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegeneilen und wie sie einander gegenseitig demoralisieren: die Farbe die bauliche und die plastische Form, und um-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maß- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, daß man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die dekorative Überladung hat ihre gute Seite: sie gibt das Gefühl eines sorglosen Reichtums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diesmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modifiziert freilich dies Vorurteil.

Die übelsten Eigenschaften des Stiles kulminieren allerdings in dem zentralen Prachtstücke der Kirchen: im Hochaltare, und in den Altären überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äußerst kostbarer Steinarten zu einem kolossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Kap. Pauls V. a
in S. M. Maggiore; linkes Querschiff des Laterans usw.) b
Gegen die Mitte des 17. Jahrh. nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplanes, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, die schon an den Fassaden, nur gemäßigter, vorkommen. — Noch schlimmer gebärdet sich der isolierte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines großen Kreissegmentes (Hochaltar von S. Chiara in Neapel); c
mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Berninis* Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von St. Peter d
die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämtliche Einzelformen in Bewegung geraten. Seine gewundenen und geblümten Säulen[1]), sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben größeres Unheil gestiftet, als die Fassaden Borrominis, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Prinzips sind. — Außerhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo,* welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Äußerstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man muß in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn e
Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch schrecklicher aber ist sein Hochaltar agli Scalzi f
ebenda. Unter seinen Wandaltären ist der des h. Ignatius im g

1) Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige jetzt in der Cappella del Sacramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Raffaels *
Fresko: die Schenkung Konstantins, sowie die Tapete mit der Heilung des Lahmen.

linken Querschiffe des Gesù in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmuckes.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor allem der Großräumigkeit an. Außer den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an großartigen Benediktinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gern besucht, wird in den Kapitelsälen, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Teile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuckaturen und die bisweilen wertvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Teiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Korporation (und zwar nur einer geistlichen) angehören kann. Die Korridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der größten Paläste nichts
a nach. (Eine der schönsten diejenige des *Longhena* in S. Giorgio Maggiore zu Venedig, 1644.) — Die Hallen der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergroße Einfachheit, daß ihnen lange nicht mehr derjenige Wert beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indessen gibt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstil sich entschloß, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklange mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen groß und weit, mußten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 354 c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 332 f);
b ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitenkollegium, ist
c der Hof der Brera in Mailand (1651), einer der mächtigsten des ganzen Stiles, von *Ricchini;* mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Portikus einer der ersten großartig südlichen Baueindrücke, die den vom Norden Kommenden erwarten.

An den Palästen dieser Zeit ist, was zunächst die Fassaden anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Teil schon bei Anlaß dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Übergewicht; bei der bedeutenden Größe und Höhe der Gebäude

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

war es aus ökonomiſchen und baulichen Gründen geraten, darauf zu verzichten. Auch waren die Pilaſterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenſtern der kleinen Zwiſchenſtockwerke (Mezzaninen), die zur Zeit der Renaiſſance entweder halb verhehlt, d. h. in die Frieſe verwieſen, oder doch ganz anſpruchslos angebracht wurden, jetzt dagegen ſich einer gewiſſen Größe und Ausſchmückung erfreuen ſollten, ſo daß das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläſte mit einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladios ſie entwarfen, paßten z. B. für die pompliebenden römiſchen Fürſtenfamilien nicht mehr. Die unſchöne und lebloſe Einrahmung der Mauerteile in Felder, welche ſeit dem 17. Jahrh. häufig vorkommt, ſoll eine Art von Erſatz bieten, da einmal das Auge die vertikale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt teils einer reich barocken, teils einer wüſten und rohen, mißverſtändlich von der Ruſtika abſtrahierten Bildung; auch wo es verhältnismäßig rein bleibt, ſieht man ihm die Teilnahmloſigkeit an, womit es, bloß um ſeine Stelle zu markieren, gebildet wurde. An den Kranzgeſimſen tritt, während man vor demjenigen des Pal. Farneſe in Rom (S. 315 k) noch a
immer die größte Verehrung zu empfinden vorgab, eine erſtaunliche Willkür zutage, indem jeder Meiſter neu ſein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig geſagt, die großen Portale; die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. Bisweilen bildet ein ſolches Portal, zuſammen mit dem darüber vortretenden Balkon, ein Ganzes von üppigſter Kraft; Hermen, Wappen, Fruchtſchnüre uſw. werden mit den baulichen Formen zu einer bewegten, höchſt wirkſamen Gruppe verſchmolzen. — Der einzig mögliche Wert der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

Giacomo della Porta tut, wie im Kirchenbaue, ſo auch in der Profanarchitektur die entſcheidenden Schritte, um dem Palaſte die Maſſigkeit und Bewegung der Kompoſition zu geben. Noch knapp und gemeſſen an Pal. Paluzzi; dann aber werden die Formen b
voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem Barock eigen (Pal. Serlupi, Pal. Maffei, Muti, Ruggieri, c
Mattei u. a. m.). Die beſte römiſche Faſſade dieſer Zeit iſt die d
des Pal. Sciarra von *Flaminio Ponzio* (um 1600, das Portal von e
Ant. Labacco) vermöge der einfachen, aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältniſſe der Fenſter zur Mauermaſſe, ſowie der Stockwerke unter ſich. Durch großartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen zeichnet ſich Pal. Barberini f
aus (von *Maderna* und *Bernini*, beg. 1624). Die Faſſade des Quirinals (von *Ponzio*, 1574) zeigt wenigſtens eine noble Ver- g
teilung der Fenſter. *Domenico Fontana* iſt gerade in dieſer Be-

ziehung niemals recht glücklich; seine Fenster stehen entweder zu eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den unge-
a heuern Fassaden in keiner Beziehung steht. (Pal. des Laterans
b in Rom, 1586; Museum, 1615, und Pal. Reale in Neapel, 1600.) Sein Wert liegt in den Dispositionen.

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als große Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Konvenienz, und damit auch die Komposition im großen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Größe des Maßstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen. Auch der Villa bemächtigt sich das Barock. In charakteristischer Weise wird Vorder- und Rückseite in Gegensatz gebracht: nach vorn streng ablehnende Haltung, hinten, wo man unter sich ist, der üppigste Reichtum in rückhaltloser Entfaltung (Villa Medici, Doria-Pamfili, Borghese u. a. m.).

Die Höfe der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen, als mit Hallen versehen, und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade; oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloß schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitenkollegien (S. 368) zu einzelnen leichten, prächtigen Bogenhallen auf gekuppelten Säulen.
c So im Pal. Borghese zu Rom (1590 von *Mart. Lunghi d. ä.*); zu
d Turin im Palaste der Fürstin Pozzo della Cisterna, Via S.
e Filippo; in einem andern, Via S. Francesco, offenbar eine Nachahmung vom Hofe des ehemaligen Palastes Sauli zu Genua; der
f Hof der Turiner Universität eine mächtige Doppelhalle mit einfachen Säulen. Oft erhält in den Höfen des Barockstils wenigstens die
g eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so im Pal. Mattei zu Rom
h (von *Maderna*). Der große Hof des Quirinals (von *Mascherino*) wirkt ganz imposant durch die einfache, durchgehende Pfeilerhalle, welche an einer Seite sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechtfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne der frühern Re-
i naissance, wie der große Hof im Ospedale Maggiore zu Mailand (nach 1624 von *Ricchini*, mit Benutzung Bramantescher Anfänge, s. S. 152 d).

Im ganzen hat überhaupt Oberitalien verhältnismäßig weit mehr ausgezeichnete Hallenhöfe dieses Stiles aufzuweisen als Toskana und Rom, von Neapel nicht zu sprechen. (Häufig sind freilich darin Säulen der Frührenaissance samt ihren Kapitälen neu verwandt.) Einiges Wichtige aus Turin wurde soeben angeführt; die ganze Stadt ist reich an trefflichen Lösungen der Aufgabe. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Oberſtadt von Bergamo kann man hier und da durch einen Hallenhof einen bezaubernden Durchblick auf das Gebirge a
oder die lombardiſche Ebene genießen. — Brescia iſt an ſchönen Höfen vorzüglich reich und hat in ſeinem Liceo (ehemals Pal. b
Margnani) eines der pomphafteſten Veſtibüle. — Cremona beſitzt in ſeinem Pal. Dati (um 1580, jetzt Teil des ſtädtiſchen Hoſpitals) c
eine der anmutigſten Hofanlagen des ganzen Stiles. — Modena weiſt in dem S. 335 c ſchon zitierten großartigen Hofe des Pal. d
Reale (früher Ducale) eine der beſten Nachwirkungen von Palladios Prinzipien auf. — In den ſpätern Palaſthöfen von Bologna e
finden ſich, was Anordnung im allgemeinen, Lichteinfall, Effekt betrifft, ſelbſt bei nur mittlerem Bauaufwande manche ſehr glückliche Ideen verwirklicht.

Die Kombination zwiſchen Veſtibül und Hallenhof erfolgt in allen denkbaren Weiſen; jenes iſt bisweilen ein getrennter (ſogar ovaler) Vorbau, oft aber geht es als mächtige offene Halle in die Hofhalle über.

Bei dem ſo großen perſpektiviſchen Raffinement des Barockſtils konnte ganz beſonders die Hauptachſe der Höfe in dieſer Beziehung nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portale her ſollte jenſeits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenſtand, etwa Brunnen mit Statuen, ſondern auf eine Architektur auslaufen, die wenigſtens ſcheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine ſchlichte Mauer iſt, wird irgendwie für ein ſolches Schauſtück geſorgt, und wenn man es auch nur hinmalen müßte. Wo ein hinterer Durchgang iſt, wird er mit großartigen Formen umgeben und auf dieſe Weiſe irgend eine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der Conſulta f
beim Quirinal (1739, von *Fuga*) gibt, vom vordern Portale aus geſehen, ein ſolches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht entſpricht. Im Pal. Spada ebenda hat *Borromini* von der linken g
Seite des Hofes aus nach einem Nebenhofe einen Säulengang angelegt, deſſen wahre Länge das Auge nicht gleich errät (1632).

In Turin, Via Lagrange Nr. 30, ſieht man vom Straßenportale h
in den Hof, im Hintergrunde unter der Portalhalle die doppelarmige Treppe, darunter den Zugang zum tieferliegenden zweiten Hofe. — Ein kleines Beiſpiel von perſpektiviſchem Durchblicke: Pal. Sonnaz, Via delle Finanze. Im Pal. Davolo, Via delle i
Orfane, dreiarmige reich dekorierte Treppe mit obern Vorſälen.

Der Stolz der damaligen Paläſte ſind eben vorzugsweiſe die Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite, niedrige Stufen, bequeme Abſätze, ſteinerne (ſelten eiſerne) Baluſtraden und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der

a Treppenbaukunst galt *Berninis* Scala regia im Vatikan (1661) mit ihren ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird in der Tat zugeben müssen, daß auf einem so geringen Raume nichts Imposanteres denkbar ist. Allein diese Anlage konnte natürlich nicht als durchgehendes Vorbild dienen. Fürsten, Vornehme und geistliche Korporationen errichteten nun, wenn der Aufwand keine Einschränkung erlitt, für die Treppen große eigene Gebäude, mit einem Aufstiege in der Mitte und zwei rückwärts gewandten auf beiden Seiten; die Bekleidung der Wandflächen und des (meist den Fresken und Stuckaturen überlassenen) Gewölbes mußte dann dem Stile des Ganzen gemäß sein. — Aus
b dem Anfange des 17. Jahrh.: Haupttreppe im Pal. Farnese zu Parma mit achteckiger Kuppel; — aus dem 18. Jahrh.: die be-
c rühmte große Treppe des Schlosses von Caserta, von *Vanvitelli*; — dann etwa die Paläste einer der damaligen Nepotenfamilien,
d der Corsini zu Rom (von *Fuga*) und zu Florenz; — in Mai-
e land: Pal. Litta; — in Cremona: der S. 371 c erwähnte Pal.
f Dati, jetzt Hospital, mit einem beinahe verwirrenden System von Aufstiegen usw.

Häufiger enthält das Treppenhaus, zumal wenn es auch noch obern Stockwerken dienen soll, nur einen Aufstieg, der mit gewaltig breiten, niedrigen Stufen den Wänden folgt, entweder nur auf zwei, oder auf drei oder allen vier Seiten, wobei in der Mitte
g ein offener Raum übrig bleibt. Für letzteres ist Pal. Altieri zu Rom ein namhaftes Beispiel (um 1674 von *Ant. de Rossi*) und aus
h späterer, klassizistischer Zeit ganz besonders Pal. Braschi (1780 von *Cos. Morelli* erbaut). — Für die Aufstiege bloß auf zwei Seiten (vorwärts und rückwärts) aber bietet Italien eine wahre Auswahl von schönen, und zwar auch von einfach schönen Lösungen der
i Aufgabe: ich erwähne statt aller mit Vorliebe den Pal. Zucchini in Bologna (unmittelbar hinter Albergo d'Italia, Via Galliera 6), der sich schon durch seine geistvolle Hofanlage auszeichnet; das Treppenhaus mit seiner zum Teil erst ganz späten, aber im schönsten Verhältnisse durchgeführten Dekoration, ist zugleich eines von den in Bologna nicht seltenen, da eine ovale Öffnung im Gewölbe die hellbeleuchtete, mit einem Freskobilde versehene Decke
k eines obern Raumes sehen läßt. (Ähnliche z. B. im Pal. Fiorefi usw.) Wiederum eines jener Mittel, wodurch der Barockstil die Voraussetzung einer viel größern Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiß, als wirklich vorhanden ist.

l Endlich ist die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri (von *Mart. Lunghi d. ä.*) schon um der Aussicht willen, die von ihren Bogenhallen eingefaßt wird, einzig auf Erden.

Außer diesen Anlagen lebt auch der Typus fort, den man

den genuesischen nennen darf: zwei symmetrisch divergierende Treppen auf beiden Seiten des Vestibüls, die sich oben in irgend einer Weise wieder nähern oder vereinigen. Geniales Prachtstück von festlichem Anblicke: die Doppeltreppe des Pal. Madama a auf Piazza di Castello zu Turin, von *Juvara* 1718 erbaut. Dann die schon erwähnten Treppen der Universität in Genua, der b Brera in Mailand usw. c

Eine ganz besondere Betrachtung neben diesem allen verlangt dann *Longhenas* S. 368 a erwähnte, in der Anlage vollendet schöne Treppe in S. Giorgio Maggiore in Venedig (1644). Die d ovale Doppeltreppe im Pal. Baciocchi zu Bologna bleibt e ein bloßes Kuriosum.

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die frühere (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente: eine flache, geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derselben ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresko; über dem Kamine ein größeres Freskobild; der Rest der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gepreßten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Gestalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden, die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt oder auch mit großen Perspektiven bemalt. — In den Palästen von Bologna herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich beide Gattungen. In Rom enthält z. B. Pal. Costaguti ausgezeichnete Beispiele beider, Pal. Far- f nese aber außer dem großen Saale (S. 233 e) die berühmte Galleria des *Annibale Caracci,* die eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist.

Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht (von vorn und von der Rückseite) benutzt wurde, und wo das Erdgeschoß nicht durch die Einfahrten in Anspruch genommen war. In dem Casino der Villa Borghese (von *Vasanzio*) kommt noch ein Luxus der g Inkrustation hinzu, welcher dem hintern Saale einen wahrhaft einzigen Stoffwert gibt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgend einer Kirche. Der Bau übrigens typisch für den Barockstil: sein Vergleich mit der Farnesina zeigt einerseits die Durchgliederung des Baukörpers zu höchster Vollkommenheit, andrerseits eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der große, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal, etwa mit Säulenstellungen und bemaltem Gewölbe, la Galleria genannt. Sehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a stattlich im Pal. Reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und
b im Pal. Colonna ebenda (von *Antonio del Grande*).

***

Von eigentlichem **Rokoko** findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddekoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist
c der berühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Via Garibaldi Nr. 12, von dem Franzosen *de Waifly*) auch nach Versailles noch sehr sehenswert als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Stiles, schon mit einem Anfluge des wiedererwachenden Klassizismus. — Hierher gehören auch die Prachtsäle des Palastes
d der Società Filarmonica (Piazza San Carlo) in Turin.

Die Gesimse machen nicht selten einen phantastischen Übergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung; die Stuckfiguren, die aus ihrem Laubwerke hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art sind die von *Pietro da Cortona* um 1640 ange-
e gebenen Gesimse in den von ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Dekorationsweise ein Irrtum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen, als diese Gesimse darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im großen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, wie sie außerhalb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form
f gegenwärtig eine große Treppe von Trinità de' Monti nach dem spanischen Platze hinab angelegt werden, und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln aneinander zu setzen! *Specchi* und *De Santis* (1721 bis 1725), die Erbauer der Treppe, wechselten beneidenswert leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessantern Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke[1]). Sie fanden eine Vor-
g arbeit in der 1707 erbauten Ripetta, die vielleicht praktischer, aber nicht leicht malerischer hätte angelegt werden können[2]). —
h Wiederum eine ganz einzige Aufgabe gewährte die Fontana di
i Trevi (1735—62). Einst hatten *Domenico Fontana* die Acqua Felice (1584—87) bei den Diokletiansthermen, *Giovanni Fontana*

1) Auf diese Weise ließ sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

2) Gegenwärtig durch die neue Brückenanlage gedeckt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Acqua Paolina (1612) aus geistlos dekorierten kolossalen a
Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte
Becken gegeben. *Niccolò Salvi* dagegen ersetzte das Architektonische
durch das Malerische: um das Wasser in allen möglichen Funktionen
und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen
Künsten) zu zeigen, ließ er es aus einer Gruppe von Felsen ent-
springen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die
Skulpturen und die das Ganze abschließende Palastfassade sind wohl
bloße Dekorationen; letztere aber (mit dem triumphbogenartigen
Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherr-
licht wird) gibt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung,
wie sie jenen beiden andern Brunnen fehlt.

Die Brunnen auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s. unten)
haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Berninis* Barcaccia b
auf dem spanischen Platze, usw.). Doch gibt es einige, in denen
die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden
Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht; so die beiden unver-
gleichlichen Fontänen vor St. Peter (von *Maderna*), diejenigen c
im vordern großen Hofe des Vatikans, im Hofe des Palastes d
von Monte Giordano usw. Von solchen, deren Hauptwert auf plasti-
schen Zutaten beruht, wird bei Anlaß der Skulptur die Rede sein.

Daß in dieser pompliebenden Zeit auch die freistehenden Pfor-
ten aller Art, vom Tore der Residenzstadt bis zur Gartentüre,
mit besonderm Schwunge behandelt wurden, kann nicht wunder-
nehmen. Das Barock betrachtete die Portoni als eine Aufgabe,
in der sich jeder mächtig und womöglich neu zu zeigen habe,
und es gibt ganze Sammlungen davon im Stiche. Natürlich wirkte
besonders *Michelangelo* mit seiner Porta Pia (S. 316 a) nach. Von
dem wirklich Ausgeführten ist bei Stadterweiterungen usw. manches
demoliert worden. Von dem Erhaltenen nennen wir beispielsweise
die Tore von Ancona (Porta Pia, Arco Clementino, Tor des e
Lazaretts usw.), an denen die Absicht des Staunenmachens so
deutlich in den Vordergrund tritt. In seiner vollen Genialität aber
mag man den Barockstil kennen lernen etwa am Arco del Me- f
loncello (bei Bologna, vor Porta Saragozza, von *Bibbiena*),
mit dem der Bogengang, der zur Madonna di San Luca führt,
die Landstraße überschreitet. Der Architekt möge sich fragen, ob
hier besser zu helfen gewesen wäre? Reinere Detailformen vor-
zubringen, wäre freilich nicht schwer.

Von eigentlichen Triumphbogen ist beachtenswert der Arco
San Gallo (vor dem gleichnamigen Tore zu Florenz), unter g
Maria Theresia 1745 errichtet.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten
gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schon abgesehen von den perspektivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, daß der Barockstil sehr auf eine gute Wahl des Bauplatzes achtete. In tausend Fällen mußte man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raume, auf dem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, daß es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluß und Prospekt einer Straße bilden; wie
a vorsichtig die Jesuiten den Platz vor S. Ignazio so arrangiert haben, daß er ihrer Fassade zuträglich war; wie vieles geschehen
b mußte, um der Chorseite von S. M. Maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt (wahrlich nicht Stiles halber) ausübt; wie ge-
c schickt die Ripetta (1707) zu der schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzugeordnet ist u. dgl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird selbst bei geringen Kirchen da angewendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadtteil beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge z. B. in Florenz S.
d Frediano, in Siena Mad. di Provenzano vermissen, die doch vermöge ihres Stiles keine besondere Teilnahme erwecken. In
e Venedig hat schon *Palladio* sein schönes Inselkloster S. Giorgio Maggiore so gewendet, wie es der Piazzetta am besten als
f Schlußdekoration dienen mußte. Vollends sind die Dogana di
g Mare (1682) und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspektivischen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und gestellt worden. *Longhena,* der die Salute baute, wußte ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der größern sei, aber er schuf mit Willen die prächtige Dekoration; außer den beiden Kuppeln noch zwei Türme; unten ringsum Fronten, die teils von S. Giorgio, teils von den Zitelle (S. 341 a) geborgt sind; überragt von ungeheuren Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio stilisiert; dahinter folgt außer dem zweiten Kuppelraume noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Dekoration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentieren müsse, war ihm vollends gleichgültig.

***

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden zuerst Anläufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Klassizismus gemacht. Es sind für Italien weniger die Stuart-

schen Abbildungen der Altertümer von Athen, als vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen, die im Zusammenhange mit andern Bewegungen des italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speziell war das Detail des Barockstils dermaßen ausgelebt, daß der erste Anstoß ihm ein Ende machen mußte; schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen kolossalen Schwulst wiederholt, zu dem seit Pozzo und den Bibbiena niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besaß. Der Kultus Palladios in Oberitalien (S. 342 oben) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hilfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom a
(1765) geben vollständig denjenigen Haarbeutelstil wieder, den man um 1770 in Frankreich „à la grecque" nannte, — ein Werk desselben *Piranesi,* der um die genaue Kenntnis des echten römischen Details sich so große Verdienste erwarb. — Der größte italienische Baumeister dieser Zeit ist wohl *Michelangelo Simonetti,* welcher unter Pius VI. im Vatikan u. a. die Sala delle Muse, Sala b
Rotonda und Sala a Croce Greca nebst der herrlichen Doppel- c
treppe errichtete; edle und für Aufstellung von Antiken auf immer klassische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus dem 19. Jahrhundert ist der Braccio Nuovo von *Raffaello Sterni* d
1821.) — Der Familie Pius' VI. baute *Morelli* den Pal. Braschi, e
1780, der die Kompositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in klassisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist (S. 372 h).

Außerhalb Roms ist nicht eben vieles von diesem Stile vorhanden, oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bo-
logna wird man mit Vergnügen den Pal. Ercolani besuchen, f
der zwar seine Galerie eingebüßt, aber *Venturolis* herrliches großes Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist die jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein g
schönes Werk des Tessiners *Simone Cantoni,* zu erwähnen; der Saal des ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhme nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, die seinen Wohlstand vorläufig vernichteten und einen starken Riß in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im folgenden Jahrhundert.

***

Im 17. Jahrh. bildete sich der **italienische Gartenstil** zu seiner höchsten Blüte aus, dem wir hier als wesentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine besondere Betrachtung schuldig sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Der Verfasser ersucht um Nachsicht wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Gegenstandes.)

Die Anfänge dieses Stiles sind unbekannt. Man liest wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem 15. Jahrh., und die Hintergründe damaliger Malereien (*Benozzo Gozzoli* im Campo Santo zu Pisa usw.) geben auch eine Art Phantasiebild; allein keine dieser Anlagen ist irgend kenntlich erhalten.

Im 16. Jahrh. gab *Bramantes* Entwurf zu dem großen vati-
a kanischen Hofe (S. 277 d) eine bedeutende Anregung zu künstlerischer Behandlung der Gärten, besonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio
b Nuovo einnehmen. Der große Garten hinter dem Vatikan rührt auch noch aus dem 16. Jahrh. her und gibt wenigstens einen Begriff von den Hauptprinzipien der spätern Gartenkunst: Anlage in architektonischen Linien, die mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender, windgeschützter Prunkgarten mit figurierten Blumenbeeten und Fontänen; umgeben von hochliegenden Terrassen (als stilisierter Ausdruck des Abhanges mit immergrüner Vegetation, besonders Eichen). Von Bramantes Schöpfung stark beeinflußt erscheint Hof und Gartenanlage an *Sengas* Villa Imperiale (1526, s. S. 291 h), noch in ihrer jetzigen Verwahrlosung von bedeutendem Eindruck.

Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte Villa
c d'Este in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benutzte Wassermasse des Anio waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden. Das zugrunde liegende Gefühl ist übrigens noch ganz das phantastische des 16. Jahrh., das steile Absätze und den Abschluß der Perspektive durch wunderliche Gebäude und Skulpturen liebte. Als kleinere Anlage aus nicht viel späterer Zeit ist der schöne Gar-
d ten des Pal. Colonna in Rom zu nennen. Die drei bedeutendsten römischen Gartenanlagen des 16. Jahrh. sind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farnesiani, s. S. 320 e), so daß ein Durchschnittsurteil kaum zu geben ist.

e In Genua ist der Garten des Pal. Doria eine ziemlich alte Anlage (seit 1529); die Treppen zum Teil mit Bogenhallen bedeckt; die Gestalt der Hauptfontäne (mit der Statue des Andrea Doria als Neptun) vielleicht der älteste erhaltene Typus dieser Art.

f In Florenz entstand der Garten Boboli unter Leitung des Bildhauers *Tribolo* und später des Architekten *Buontalenti* schon zur Zeit Cosimos I. Die Wasserarmut des Hügels, die nur wenige Fontänen und ein Becken in der Tiefe gestattete, wird vergütet durch die Schönheit der Aussicht; das Motiv des Zirkus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichenterrassen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist großartig und glücklich als Fortsetzung der Seitenflügel des Hofes ins Freie gedacht; zu den hintern, tiefliegenden Teilen mit *Gian Bologna*s Insel führt jene steile Cypressenallee, die als solche kaum mehr ihresgleichen hat, während es anderwärts viel schönere einzelne Cypressen gibt. Sie ist ein wahrhaft architektonischer Gedanke.

Prachtgärten wurden eine mediceische Leidenschaft, und der schon genannte *Buontalenti* legte für Cosimo und Francesco deren mehrere an, darunter den berühmten von Pratolino (modernisiert) und *Tribolos* noch jetzt bedeutende Villa di Castello. a Die ganze Gattung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig b der Baukunst und eine Sache der Architekten, denen sie auch von Rechtswegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV. seinen besonderen Gartenmeister *Le Nôtre* hatte, so sind doch dessen Anlagen so architektonisch, als irgend welche jener Zeit; in Rom legte dieser die inzwischen verschwundene Villa Ludovisi an.) c

Vom Ende des 16. Jahrh. an bildet sich das System der italienischen Gartenkunst vollständig aus. Das Barock fügt sich in seinen Anlagen nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich, sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen. Alles Einzelne wird nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt, auf seine Wirkung zum Ganzen berechnet: daher durchgehende Hauptmotive, herrschende Prospekte. Das Bunte und Kleinliche verschwindet oder wird versteckt und dann oft in großer Masse angewendet: die Wasserorgeln, Windstöße, Vexierstrahlen und was sonst von dieser Art die Besitzer glücklich machte, bekommen ihre besondern Grotten, der Garten aber wird harmonischer als früher den großen Linien und Perspektiven, den möglichst einfachen Kontrasten gewidmet. Eine Barockvilla ohne Wasser ist undenkbar, der Stil verlangt nach dem Rauschenden — rauschende Laubmassen, rauschende Ströme Wassers; es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen. Aber in diesen Wasserwerken herrscht das Barocke nicht so vor, wie man wohl annimmt, und einzelne davon sind so schön und ruhig komponiert, so zur Umgebung gedacht, daß sich nichts Vollkommneres in dieser Art ersinnen läßt. Das Ganze hat nun einen Zweck, der demjenigen des sog. englischen Gartens geradezu entgegengesetzt ist. Es will nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künstlich nachahmen, sondern die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar machen. Wo man krumme Wege, Einsiedeleien, Chinoiserien, Strohhütten, Schloßruinen, gotische Kapellen u. dgl. antrifft, da hat modernste Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiele gehabt. Der Italiener teilt und versteht die elegische Natursentimentalität gar nicht, wovon dies die Äußerungen sind oder sein sollen. Das Wesentliche des italienischen Gartens ist vor allem

die große, überſichtliche, ſymmetriſche Abteilung in Räume mit beſtimmtem Charakter. Zunächſt iſt der genannte Prunkgarten und ſeine Umgebung von Terraſſen mit Baluſtraden und Rampentreppen der reichſten architektoniſchen Ausbildung fähig, durch halbrunden Abſchluß (als ſog. Teatro), durch Abſtufung, durch Grotten und Fontänen; insgemein ſteht er im nächſten Zuſammenhange mit dem Gebäude der Villa. Dann werden Täler und Niederungen ſtiliſiert durch Abſätze, und das in ſtets gerader Linie durchfließende Waſſer zu Baſſins erweitert und womöglich zu Kaskaden aufgeſammelt, deren mäßiges Träufeln durch architektoniſchen und mythologiſchen Schmuck motiviert wird und daher nicht lächerlich erſcheint, wie der künſtliche Naturwaſſerfall des engliſchen Gartens bei ähnlicher Armut. Oder es wird eine Niederung als Zirkus geſtaltet (und ſogar als ſolcher gebraucht). Oder auch ein ganzes Tal, eine ganze Gegend wird einer beſtimmten Vegetation überlaſſen, doch nicht bis zum vollen Eindrucke des
a Ländlichen; den Pinienhain der Villa Pamfili z. B. wird niemand für einen wild gewachſenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (ſämtlich geradlinigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf Brunnen und Skulpturen gerichtet ſind, entweder eine bloße Einfaſſung oder eine Überwölbung von immergrünen Bäumen; im erſtern Falle dichte Zypreſſenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweiſe Eichen. Dieſe Einfaſſung macht zugleich die der Ökonomie überlaſſenen Stücke des Gartens unſichtbar.

Es wird hier durchaus im großen gerechnet; indeſſen iſt nicht zu leugnen, daß ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder ſtädtiſchen Ausſichten, auch wohl des Meeres und ſeiner Küſten, der Eindruck vielleicht ein ſchwerer und drückender ſein würde. Ein ſolcher iſt (mindeſtens für mein Gefühl) der des Gartens von Verſailles, deſſen letzte Perſpektiven ſich in die unbedeutendſte aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenſte Ebene, wenn ſie nur durch Berglinien beherrſcht wird, kann ſich zum italieniſchen Garten eignen, während hier das ſo bedeutend behandelte Terraſſenwerk die mangelnde Ausſicht nicht erſetzt. Der Kontraſt der freien Natur oder Architektur, die von außen in den italieniſchen Garten hereinſchaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindruckes ſein. (Leider hat die unſinnige römiſche Bauſpekulation den herrlichen Gartenanlagen großen Schaden getan.)

Wir hätten dieſe zweite Reihe mit der einſt herrlichen Villa Negroni-Maſſimi auf dem Viminal (ſeit etwa 1580) zu beginnen, wenn ſie nicht ein Opfer der Stadterweiterung geworden wäre.

Villa Aldobrandini bei Frascati (der Garten wahrscheinlich a
mit dem Palaste von *Giacomo della Porta* 1603 angelegt) ist ein prächtiges, durch hohe natürliche Vorteile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Stiles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu der Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Stil sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, die bloße Absteige- und Festhallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontänen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontäne herunterkommende Kaskade fließt; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken. — (Villa Mattei, jetzt Hoffmann, auf dem b
Cölius, 1582, fast ganz modern.)

Villa Medici auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, c
angelegt vom Kard. Ricci aus Montepulciano vor 1574; das Gebäude von *Annibale Lippi* (s. S. 322 e). Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in großen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus der eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach englischer Art) als Belvedere emporsteigt.

Der Garten des Quirinalischen Palastes, einfach und groß- d
artig, wahrscheinlich von *Carlo Maderna* (nach 1600); er entwarf wenigstens die Grottenpartie mit den Spielwassern usw. und verwies sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens. Das Casino (von *Fuga*) ist für seine Bestimmung schwer und ärmlich.

Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Pauls V. und e
seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurfe nach) eines der vollständigsten Spezimina des strengen Stiles, lohnt gegenwärtig in seinem traurigen und unschönen Verfall den Besuch selbst wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum.

Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Teil mit dem f
Casino des *Vasanzio* (S. 373 g), an das sich der Prunkgarten seitwärts anschließt, umfaßt außer den mehr ländlichen Teilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Zirkus auch noch einen besondern, architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Äsculaptempel inmitten eines kleinen Sees indes von neuerem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Teile der Villa, bei demselben Anlasse verheert, waren in einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinne der Schule Poussins angelegt.

Auch Villa Pamfili vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark g
gelitten, doch glücklicherweise nicht in den wesentlichen Teilen. Die Anlage (von *Algardi*, nach 1650) war durch die großartigsten Vorteile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichtum der Acqua Paolina unterstützt. Ein System von Eichenhallen, ringsum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine Wiese, faßt den Blick auf das von antiken Skulpturen fast bedeckte Casino ein. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten, und dann eine noch tiefere Fläche, die ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesamtlinien gegebenen großen Nebenpartien aus: die Anemonenwiese und das Tal mit dem Laghetto. Den Abschluß macht jener berühmte Pinienhain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien kaum seinesgleichen hat.

a Villa Conti (jetzt Torlonia) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohltuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten weit übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht. Erstere geben wohl die vollkommenste Lösung der „Cascata“: nur ein Motiv, aber groß, mächtig, rauschend; vier immer breiter werdende Ausbauchungen, in jeder eine Schale; das Wasser fließt über, gleitet die schiefe Ebene hinab und stürzt in die nächste Schale.

b Aus dem 18. Jahrh. stammt zunächst der Garten des Pal. Corsini (Acc. dei Lincei); nur ein Motiv ist von strengerm Stil, dieses aber erhaben schön: die Kaskade mit Fontäne zwischen den Ahornbäumen.

c Villa Albani vor Porta Salara (leider eingeschränkt und rings umbaut), Gebäude und Garten 1758 angelegt von *Carlo Marchionne* unter der Leitung des Kardinals Alessandro Albani: direktes Übergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Skulpturen; die Eichen nur als Abschluß und Hintergrund; einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabinergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und deshalb die vordern Teile ganz licht mit bloßen Cypressenhecken.

d Der Garten des Priorato di Malta auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgange, der direkt auf die Kuppel von St. Peter gerichtet ist (die bekannte Aussicht durchs Schlüsselloch). Vielleicht von *Piranesi* (1720—78), der wenigstens die Gebäulichkeiten angab.

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbeschreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht. (Die ruinierte
e Vigna Barberini bei S. Spirito; die verfallene Villa Spada hinter der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des Janiculus;
f Villa Spada oder Mills auf dem Palatin; der Garten der

Paſſioniſten auf dem Cölius u. a. m.) Andere, auch in wenig a
bevorzugter Lage, enthalten doch einzelne Elemente von großem
Reiz oder erwecken durch ihren Charakter dieſelbe Stimmung,
die jene größern und berühmtern Anlagen hervorrufen. (Villa
Wolkonski, deren Hauptwirkung auf den Trümmern des Aquä- b
duktes beruht.) Hübſch durch ihre Anlage die Reſte des kleinen
Caſino Borgheſe rechts halbwegs zwiſchen Porta Cavaleggieri c
und Porta S. Pancrazio; ſowie Reſte des Gartens in der ehemaligen
Villa Ceſi (ſpäter Convento greco) gleich links vor Porta Ca- d
valeggieri.

Von Villa Lante in Bagnaja war S. 321 e ſchon die Rede.

Von den neapolitaniſchen Villen reicht keine bedeutende über das 18. Jahrhundert hinauf. Die zum Teil ältern Anlagen auf dem Vomero ſind im Gartenſtile den römiſchen auf keine Weiſe zu vergleichen, auch ganz waſſerlos, allein ſo gelegen, daß die Ausſicht auch die prächtigſte Einrahmung würde vergeſſen machen. Floridiana iſt völlig modern, Belvedere zum Teil;
Villa Patrizi und Villa Ricciardi (dieſe mit doppeltem Blick, e
gegen das Meer und gegen Camaldoli) ſind älter; die traumhafte
Herrlichkeit der Ausſicht haben ſie mit dem ganzen Höhenzuge
gemein. Von den Bourbonenvillen des 18. Jahrh. nimmt der Park
von Caſerta, nicht durch Ausſicht, allein durch die Anlage den f
erſten Rang ein. Außerdem Capodimonte, Quiſiſana bei Caſtella-
mare, Portici uſw. — Als moderne Gründung iſt der hintere Teil
der Villa Reale in Neapel ſeiner vielartigen tropiſchen Vege- g
tation gemäß mit Recht in landſchaftlichem, nicht im architektoni-
ſchen Sinne angelegt.

In Genua hemmen die ſtarken Winde den edlern Baumwuchs, und die Waſſerarmut der Höhen ringsum fügt eine weitere Einſchränkung hinzu. Der Garten des Pal. Doria iſt, wie S. 328a be- h
merkt, eine alte Anlage. Wirkſames Terraſſenwerk mit Grotten bietet
wohl dieſes und jenes Landhaus, doch die Gartenanlagen ſind
vegetabiliſch ganz gering. Die Villetta Negro iſt mehr ein ent- i
zückender Ausſichtspunkt, als ein wichtiger Garten. Das Schönſte,
was mir bekannt iſt, gewährt der Garten von Villa Pallavicini k
(S. 331 l), der eine obere und eine untere Terraſſe mit Grotten uſw.
bildet. Hinter dem Palaſte ſind es aber doch eben nur magere
Zypreſſen ſtatt römiſcher Eichen. Eine ſehr anſehnliche Terraſſen-
anlage hat die angrenzende Villa Groppallo. l

Die Villen der Umgebung, unter denen ſich ſehr prachtvolle befinden ſollen, ſind mir nicht hinlänglich aus eigener Anſchauung
bekannt; die des Marcheſe Pallavicini in Pegli iſt von mo- m
dernem, engliſchem Gartenſtil. — Die Villa Imperiali in S. Frut- n
tuoſo, ein Palaſt mit Altanhallen zu beiden Seiten, obſchon in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

traurigster Verwahrlosung, voll der reizendsten Schönheit. Noch sichtbare Malereien an der Fassade vom besten Stile, wie die Architektur des Ganzen, das wohl dem *Montorsoli* zugeschrieben
a werden kann. — Die Villa Cambiaso in S. Martino d'Albaro, s. S. 331 o.

Auf dem altvenezianischen Festlande genießt der Garten Giusti
b in Verona wegen seiner Zypressenterrassen einen gerechten Ruhm;
c im alten Herzogtume Mailand der ungeheure Park von Monza
d (18. Jahrh.) und vor allem die borromeischen Inseln. (Die Anlagen seit 1671.) In betreff der Isola bella läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen, als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives; allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasie-Eindrucke mit dem Erfinder rechten? — Isola Madre mit ihrer mehr ländlich verteilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

e In den Villen am Comersee, die fast sämtlich durch steile Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmäßigen Gärten. Das be-
f deutendste Terrassenwerk hat wohl Villa Carlotta bei Caden-
g abbia, den schönsten Garten Villa Melzi in Bellagio.

avon
ſion,
die
Ele-
ſind
die
iten
auf-

icht
ern
unſt
en-
loß
rte
ein
die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03M36153

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

P
03

CERONE II. 1. 2.

1222
CI/67
M
36153